

Sciascias beunruhigende Kriminalromane¹

Wie erst kürzlich seine jüngste Erzählung *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1977) zeigte, liebt es Leonardo Sciascia, mit den Erzählformen von Gegenwart und Vergangenheit zu spielen, sie zu pastichieren, parodieren, verfremden und schliesslich aufzuheben. Damit steht er in einer beispielsweise durch die Namen Flaubert, Thomas Mann, Borges oder Calvino gekennzeichneten, spezifisch modernen Tradition des Realismus, welche weniger auf eine direkte Verifikation der Wirklichkeit als auf eine Falsifikation wirklichkeitsverstellender Auffassungsschemata hinaus will. Statt widerspiegelnd zu demonstrieren, was Realität ist, unternehmen die Autoren dieser Tradition, kritisch nachzuweisen, was Realität nicht ist, obwohl es in etablierten literarischen Formen und Ideologien immer wieder dafür ausgegeben wird.

Im Sinne solcher Form- und Ideologiekritik hat sich Sciascia insbesondere mit den Auffassungsschemata des Kriminalromans auseinandergesetzt. Zumindest vier Romane, deren Publikationsdaten einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren umspannen, verfolgen in konsequenter Zuspitzung den gleichen Zweck: die ideologische Funktion einer Gattung offenzulegen, die wie keine andere der Beruhigung ihrer Leser dient, und solcherart ebendort zu beunruhigen, wo die Leser am meisten erwarten, mit einer als triumphal vernünftig ausgewiesenen Wirklichkeit versöhnt zu werden.

I

Um das zu erläutern, sind zunächst einige Bemerkungen zum paradoxen Beruhigungseffekt des Kriminalromans vonnöten. Er eignet vor allem dem sogenannten ‚klassischen‘ Kriminal- bzw. Detektivroman oder ‚pointierten Rätselroman‘, wie ich ihn lieber nennen möchte, und beruht auf einem System von Gattungskonventionen, das – in Bezug auf seine Wirkung – durchaus als ingeniös gelten kann. Es hat sein Zentrum in einer merkwürdigen Potenzierung des Happy-Ending. Während der traditionelle Abenteuerroman im allgemeinen nur die rechte Moral über das Unmoralische siegen lässt, behauptet sich im klassischen Kriminalroman – etwa bei Agatha Christie, John Dickson Carr oder

1 Anm. d. Hrsg.: Die s-Schreibung der Originalfassung wurde beibehalten.

Ellery Queen – mit sensationeller Pointe jeweils auch die rechte Vernunft gegen das Unvernünftige und Absurde. Das heisst: am Ende der Erzählung wird durch die Entlarvung des geheimnisumgebenen Verbrechers einerseits das Böse unschädlich gemacht, andererseits und mit ungleich stärkerem Nachdruck ein Rätsel gelöst, welches die Welt bis dahin zu einer Erscheinung von ängstigender Sinnlosigkeit verdunkelt hatte. Je weiter dabei die Verdunklung getrieben war, umso weiter strahlt auch der endgültige Triumph der Ratio, vor dem ohne Rest verschwindet, was vorher unverständlich und problematisch schien.

Der klassische Kriminalroman schenkt dem Leser folglich eine Welt, die – indem sie unerhörte Rätselproben besteht – regelmässig als rationale und deshalb intelligible Ordnung bestätigt wird. Eine solche Bestätigung gelingt freilich nur, wenn der Bereich, in dem die Rätsel wirken, aufs engste begrenzt bleibt. Es muss sich vorzugsweise um ein Ensemble physisch-materieller Fragen handeln (etwa das berühmte Problem des „locked-room-murder“),² welche als reine Konstruktion auch eine reine Auflösung erlauben. Griffen die Fragen auf den psychologischen oder soziologischen Bereich humaner Problematik über, würde der im Faktischen höchst komplizierte Apparat des Rätselspiels gestört: mit der faktisch eindeutigen Formulierung paradoxer, ja oxymorischer Verrätselung verlöre sich zugleich die faktisch eindeutige Formulierung jener pointierten Enträtselung, die ihren Höhepunkt bei der Offenbarung möglicher Unwahrscheinlichkeit, der Identifikation des Verbrechers in einer „unlikely person“ zu erreichen pflegt.

Soll der Kriminalroman also wie ein Rätselspiel funktionieren, muss er das Feld seines Spiels auf einen möglichst schmalen Realitätsausschnitt beschränken, und in der Tat unterscheiden sich die pointierten Rätselromane etwa der Christie vom anderen Typus des kriminalistischen Abenteuerromans etwa bei Edgar Wallace, Maurice Leblanc oder Ian Fleming durch ihre Vorliebe für scharf abgegrenzte und leicht zu überblickende Schauplätze: eine Insel, ein Flugzeug, einen Eisenbahnwaggon, aber auch ein Pfarrhaus oder eine Villa auf dem Lande. In dieser Vorliebe für zumal ländliche oder dörfliche Räume befriedeter Ordnung ist weniger eine bewusst konservative, die Bewahrung „heiler Welt“ erträumende Ideologie der Autoren zu sehen als vielmehr eine strukturelle Notwendigkeit des insgesamt zum Konservativen neigenden Romantyps. Denn: damit die Welt des Romans zunächst fiktiv verrätselt, darauf mit überraschender Wendung enträtselt und restauriert werden kann, muss sie in der Spanne zwischen Verrätselung und Enträtselung vor jedem Einfluss von Geschichte geschützt bleiben. Sie wird sozusagen stillgelegt, um in einem geschichtslosen Raum die pure Sukzession physisch-materieller Täuschung und physisch-materieller Aufklärung zu ermöglichen. Darüber hinaus wird sie weiter enthistorisiert durch die Verpflichtung zu einem Dénouement, das auf die Unwahrscheinlichkeit der

2 Vgl. dazu den Vortrag von John Dickson Carrs Detektiv Gideon Fell in *The Hollow Man* (17. Kapitel), der eine explizite Poetik und Apologie des pointierten Rätselromans enthält.

„unlikely person“ hinausläuft. Da die Unwahrscheinlichkeit als die letzte Wahrheit alle Relevanz in sich aufsaugt, wird stets entwertet, was zuvor als Wahrscheinlichkeit die Oberfläche der Romanhandlung bestimmt haben mochte. So sehr sich deshalb auch ein Autor um Referenzen auf zeittypische Realität bemüht, bleibt die Welt des klassischen Kriminalromans doch solange konstant a-historisch, wie das Wahrscheinliche und Zeittypische im „surprise ending“ hinter das Unwahrscheinliche, aber physisch und materiell Mögliche zurückfallen muss.³

Die Konvention der unwahrscheinlich überraschenden Lösung, der alle übrigen Konventionen des pointierten Rätselromans untergeordnet sind, bildet daher das Hauptmoment, das einer Historisierung der Romanform entgegensteht. Es sperrt sich zumal gegen jeden Versuch, dem Schema Elemente realistischer und sozialkritischer Wirklichkeitsdarstellung einzuverleiben. Die strukturellen Spannungen, die dabei entstehen, sind exemplarisch an den Romanen Raymond Chandlers abzulesen. Tatsächlich schildert Chandler über weite Strecken tendenziell realistisch und nicht ohne sozialkritische Aspekte eine Gesellschaft des entfesselten Kapitalismus, welche sich in Sprache, Kommunikation, Geschäft und Politik von den Traditionen europäisch-hochbürgerlicher Moral, wie sie noch die Romane Agatha Christies selbstverständlich prägten, rückhaltlos emanzipiert hat. Diese Gesellschaft wird stilisiert zu einem System von „gangs“ und „rackets“, das selbst Polizei und Justiz durchdringt und in dem ein Verbrechen eher als Regel denn als Ausnahme erscheint. Da indessen auch Chandler bei aller Kritik am alten Detektivroman⁴ die Konvention des „surprise ending“ aufrechterhält, ist er gezwungen, eben das, was er in der Vordergrundshandlung seiner Erzählung wahrscheinlich gemacht hat, durch die unwahrscheinliche Wahrheit einer Hintergrundshandlung zu dementieren. So bleibt das historisch spezifische Verbrechen, das von der Verbrechensindustrie des Gangstertums produziert wird, auf den letztenendes entwerteten Bereich der Vordergrundshandlung eingeschränkt, während die Hintergrundshandlung ihre primäre Relevanz – der Pointe wegen – dem historisch unspezifischen Verbrechen aus Liebe oder Eifersucht zugesteht. Wie diese Verdrängung des Zeittypischen durch das Allgemeinmenschliche im einzelnen vor sich geht, lässt sich an den Beispielen der Romane *The Big Sleep*, *Farewell, my Lovely*, *The Lady in the Lake* oder *The Little Sister* studieren.⁵ Ihre prononcierteste und beinahe symbolisch konzentrierte Form findet sie am Ende von *The Little Sister*, wenn Miss Gonzales auf die Frage „Why did you kill Quest?“ antwortet: „For two reasons, amigo. He was more

3 Schon frühzeitig wurde das etwa von Dorothy L. Sayers erkannt, die in der 1936erschiedenen Einleitung zu einer Anthologie von *Tales of Detection* das „surprise ending“ vor allem für den Mangel an psychologischer Wahrscheinlichkeit verantwortlich macht. Vgl. *Tales of Detection*, ed. with an introduction by D. L. Sayers, London 1936, S. XII.

4 Den Haupttext dieser Kritik bildet der 1944publizierte Essay *The Simple Art of Murder*. Vgl. R. Chandler, *Pearls are a Nuisance*, Penguin Books 1969, S. 181–199.

5 Vgl. U. Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, Frankfurt (Athenaion) 1975, S. 150–153.

than a little crazy and in the end he would have killed me. And the other reason is that none of this – absolutely none of it – was for money. It was for love“. Bezeichnend ist darauf der Kommentar des Detektivs und Erzählers Marlowe: „I started to laugh in her face. I didn't. She was dead serious. It was out of this world“. ⁶ Das bedeutet: die letzten und relevantesten Verbrechen haben sogar bei Chandler Motive, welche ‚ausserhalb dieser Welt‘ liegen und ‚diese Welt‘, den Bereich von „gangs“ und „rackets“, somit in den Status der Irrelevanz versetzen. Kein Zweifel, dass eine solche Erkenntnis dem Leser, der lange durch die kalten Zynismen der Vordergrundshandlung geängstigt wurde, zum guten Schluss Trost und Beruhigung schenkt!

Das Beispiel Chandlers zeigt, wie schwer es fällt, den Kriminalroman für eine realistische und sozialkritische Wirklichkeitsdarstellung zu öffnen und dennoch die wichtigsten Elemente der überlieferten Gattungsstruktur zu bewahren. Trotzdem, oder auch: deshalb, ist die Entwicklung des Genus seit den dreissiger Jahren durch das Projekt einer Verbindung zwischen Kriminalroman und realistisch-sozialkritischem oder avantgardistischem Roman bestimmt worden. ⁷ Diese Verbindung präsentiert sich einmal als Öffnung des klassischen Kriminalromans, der neue, historisch spezifische Inhalte und Perspektiven aufnehmen soll wie in manchen Werken von Simenon, Julian Symons, Sjöwall-Wahlöö oder Antonio Perria. Zum anderen entsteht sie durch die partielle, etwa parodistische oder verfremdende Verwendung des Kriminalromanschemas in Romanen, die eigentlich ganz andersartige und eher konträre literarische Interessen verfolgen: hier wäre zu denken an Robbe-Grillet's *Les gommés*, Dürrenmatts ‚Requiem auf den Kriminalroman‘ *Das Versprechen* oder – als vielleicht interessantestes Exempel – Gaddas *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Beide Typen der Transformation des Kriminalromans treffen sich im Werk Sciascias, dessen frühe Romane, *Il giorno della civetta* (1961) und *A ciascuno il suo* (1966), noch dem ersten Typ nahestehen, während spätere Arbeiten, vor allem *Il contesto* (1971) und *Todo modo* (1974), teilweise sehr komplexe ideologiekritische Gattungsexperimente des zweiten Typs verwirklichen. Dabei lässt ihre Folge eine bewusste Entwicklung und – wenn man so will – Radikalisierung in den Methoden der Kritik erkennen. Sie zu verdeutlichen, ist die Absicht der folgenden Interpretationshinweise.

II

6 R. Chandler, *The Little Sister*, Penguin Books 1966, S. 245.

7 Vgl. dazu auch das Kapitel „Der ‚entfesselte‘ Detektivroman“, in: U. Broich, *Gattungen des modernen englischen Romans*, Frankfurt (Athenaion) 1975, S. 17–56.

Ihren Anfang nimmt die Verwandlung des Beruhigungs- in einen Beunruhigungsroman mit Handlungskonstellationen, die bei der Struktur des fortgeschrittenen amerikanischen Kriminalromans aussetzen [sic!]. So steht in *Il giorno della civetta* für die Aufklärung mehrerer Verbrechen, wie implizit schon bei Chandler oder seinem wichtigsten Nachfolger Ross Macdonald, eine nunmehr explizite Alternative zweier Verbrechenstypen zur Debatte. Es wird gefragt, ob die Morde an dem Bauunternehmer Salvatore Colasberna, an dem Landarbeiter Paolo Nicolosi und an dem Spitzel Calogero Dibella auf die Organisation der Mafia oder auf verschiedene „delitti passionali“ zurückgehen,⁸ ob es sich also um organisierte und historisch spezifische oder um individuelle und historisch unspezifische Verbrechen handelt. Gemäss dem Überraschungsprinzip der „unlikely person“, welchem auch noch Chandlers oder Ross Macdonalds Problemlösungen gehorchen, müsste dabei der nach der Vordergrundshandlung weniger wahrscheinliche der beiden Verbrechenstypen, das historisch unspezifische Verbrechen aus Eifersucht und „Cavalleria rusticana“,⁹ am Ende zum wahren Verbrechen erklärt werden. Diejenige Interpretation der Morde, welche im Lauf der Erzählung die sozialkritische Dominante ausmachte, hätte im letzten Moment zugunsten der nicht-dominanten und nicht-sozialkritischen Interpretation, die während der Erzählung im Hintergrund blieb, zurückzutreten und ihre Relevanz zu verlieren.

Genau das aber geschieht bei Sciascia nicht, oder vielmehr: es geschieht auf eine solche Weise, dass der Interpretationswechsel vom spezifischen zum unspezifischen Verbrechen prononciert falsch wird. Er ereignet sich nämlich nicht mehr in der ideal endgültigen Erkenntnis des Detektivs, sondern er wird gegen dessen Erkenntnis durch eine Manipulation erpresst. Die Untersuchung Capitano Bellodis – eines bürgerlichen Intellektuellen mit sozialistischen Sympathien und antifaschistischer Vergangenheit – scheitert am Eingriff der politischen Macht, welche planvoll die Fiktion eines unspezifischen Verbrechens, eines „omicidio passionale“ oder einer „questione di corna“, aufbringt, um die Angehörigen der Mafia, die vom Killer („sicario“) Diego Marchica über den Bauunternehmer Pizzuco und den Boss Don Mariano Arena bis zum Abgeordneten Livigni und zum Minister Mancuso reicht, vor Identifikation und Überführung zu bewahren. Indem sich solcherart die unwahrscheinliche und atypische Interpretation, gestützt von vielfältigen Machtinteressen, gegen die wahrscheinliche und typische Interpretation durchsetzt, wird das, was früher zu den Manipulationen der Gattungskonvention

8 Vgl. L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, Torino (Einaudi) 1961, S. 92ff.

9 Vgl. dazu den Hinweis auf die meinungsbildende Wirkung von Mascagnis populärer Oper, ebda. S. 35.

gehörte, als tatsächliche Manipulation in die Wirklichkeit übertragen. Der Topos „La politica non c'entra per niente“, ¹⁰ einst Konstante eines romanesken Überraschungseffekts, gesteht sozusagen das Täuschungsmanöver ein, dem seine Ablenkungsfunktion immer schon zu dienen hatte.

Voraussetzung für diese Korrektur am normalen Kriminalromanschema ist natürlich der Verzicht auf neuerliche Überraschungseffekte. Er fordert die konsequente Abwertung der Identitätsfrage des „Whodunit“, um die sich das Rätselspiel stets konzentriert hatte. In *Il giorno della civetta* wird die Identitätsfrage einmal dadurch abgewertet, dass der Name des Mörders Diego Marchica schon frühzeitig genannt wird, zum anderen durch den Umstand, dass der Name überhaupt gleichgültig bleibt: so wird z. B. auf die Frage nach dem ausführenden Mörder des Spitzels Calogero Dibella keinerlei Interesse gelenkt. Wichtiger als die Namen der Sicari, welche die Morde als Auftragsarbeit gegen Bezahlung oder Protektion erledigen, erscheinen die Namen der Auftraggeber, die jeweils an die Namen anderer Mitverantwortlicher weiterverweisen. Daher fixiert sich der letzte Blick des Lesers nicht auf eine einzelne und kurios dämonisierte Figur, deren emphatische Überführung ja sinnlos werden musste, sobald sie sich wie bei Hammett oder Chandler in einer Gesellschaft zutrug, in der das Verbrechen Systemcharakter angenommen hatte. Er wendet sich vielmehr, wie es die Investigation von Vordergrund und Hintergrund verlangt, einem Geflecht zu, eben dem „Contesto“ als Zusammenhang eines Systems, das auch in der kriminellen Potenz mehr ist als die Summe seiner Teile. Die Teile, d. h. die einzelnen Individuen, besitzen in diesem System so wenig Bedeutung, dass sie oft nicht einmal mehr als Personen vergestellt [sic!] werden. Sie sind lediglich anonyme Stimmen, gekennzeichnet und unterschieden als „Onorevole“ oder „Eccellenza“ bloss durch ihren sozialen Stellenwert für den Aufbau des „Contesto“.

Deshalb verfehlt Walter Mauro eine zentrale Besonderheit des Romans, wenn er festzustellen meint, dass seine Struktur durch die Konfrontation zweier grosser epischer Figuren, des Capitano Bellodi und des Mafiabosses Don Mariano, geprägt sei. ¹¹ Bedeutsam ist eher umgekehrt die Tatsache, dass bei Sciascia die Figur des allein verantwortlichen Hauptverbrechers ausfällt und von einer unübersehbaren Kette illegaler Verbindungen und Beziehungen ersetzt wird. ¹² In der Kette solcher Beziehungen konvergieren Mafia und Staat oder – wie es der scheinbar närrische Benito, eine jener bei Sciascia so

10 Ebda. S. 31.

11 Vgl. W. Mauro, *Sciascia*, Firenze (Il Castoro 48), 2. Aufl. 1973, S. 55f.

12 Vgl. L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, S. 89. Dort klagt ein ungenannter Politiker über die Gefahr, in welche ihn ein Geständnis des Mafiabosses bringen könnte: „E in questo caso, mio caro la catena si allunga si allunga, si allunga tanto che mi ci posso trovare impigliato anch'io, e il ministro, e il padreterno... Un disastro, mio caro, un disastro“.

häufigen, an Pirandello erinnernden Sonderlingsgestalten, in *A ciascuno il suo* ausdrückt – die „Mafia vernacola“ und die „Mafia in lingua“.¹³ Gegen die Totalität dieser Mafia befindet sich nun aber auch die unangefochtene Heldenfigur früherer Kriminalromane, der Detektiv, auf verlorenem Posten.

Der Detektiv scheitert in Sciascias Romanen ausnahmslos. In *Il giorno della civetta* kommt er immerhin noch mit dem Leben davon, nachdem seine Rekonstruktion der Verbrechen manipulativ zerstört wurde. Im nächsten Kriminalroman *A ciascuno il suo*, dessen gattungskritische Grundstruktur der des *Giorno della civetta* verwandt ist, wird er, als ihm die Zusammenhänge des fälschlich wiederum zum „delitto passionale“ stilisierten Mordfalls¹⁴ im wesentlichen klar geworden sind, in eine Falle gelockt und selbst ermordet. Damit geht die Verkehrung des traditionell garantierten Happy-Ending gewissermassen einen Schritt weiter. Es triumphiert nicht nur die Unmoral etablierter Herrschaft, sondern es wird auch die einzige Instanz von Kritik und Moral, die der schlechten Ordnung im Roman entgegenwirkt, physisch vernichtet. Der Detektiv – sonst prinzipiell unsterblich, selbst wenn er wie Philip Marlowe in *The High Window* oder Jules Maigret in *Une confidence de Maigret* eine Affäre gelegentlich nicht zum moralisch befriedigenden Abschluss bringt – kehrt unter die Sterblichen zurück, denen so die Gewissheit einer idealen und zugleich weltimmanenten Gerechtigkeit abhanden kommt.

Die Gewissheit solcher Gerechtigkeit konnte im klassischen Kriminalroman entstehen, weil das detektivische mit dem gesellschaftlichen Interesse immer fraglos identisch war. Der seit Poes *Murders in the rue Morgue* oft benutzte Topos des Streits zwischen Amateurdetektiv und beamtetem Detektiv betraf ja lediglich die Methoden und nicht das Ziel der Aufklärung; wer sich der besseren Methoden bediente (und das war in der liberalen Phase des Bürgertums vorzugsweise der geniale Einzelne), durfte sicher sein, von der Gesellschaft notfalls auch gegen die Repräsentanten des Staates gefördert zu werden. Bei Hammett und Chandler erschien diese selbstverständliche Übereinstimmung im Zerfall begriffen: Hammetts Detektive kämpfen nur mehr für Partikularinteressen, und im Falle Marlowes bleibt ungeklärt, welcher aktuellen Institution er eigentlich das Opfer seiner durchaus märchenhaften Integrität bringt. Gerät Marlowe, ebenso integer wie finanziell minderbemittelt, an die Peripherie des „system“, das nach Chandler Gesellschaft ergibt, so werden Sciascias Detektive gänzlich zu Aussenseitern. Ihr hoffnungsloses Aufklärungswerk wird weder gratifiziert noch auch nur toleriert; es erweist sich als Störung des Betriebs und als störend wird es mitsamt seinen Urhebern beseitigt. Wenn am Ende von *A ciascuno il suo* die Gesellschaft ihr Gleichgewicht zurückgewinnt, dann nicht, weil sie Verbrechen und Verbrecher aus sich entfernt hätte, sondern weil sie im Detektiv, der erneut ein kritischer Intellektueller ist, den letzten Aussenseiter vernichtet hat, dessen Sehweise noch Verbrechen

13 Vgl. L. Sciascia, *A ciascuno il suo*, Torino (Einaudi) 1966, S. 90.

14 Vgl. ebda. S. 22.

wahrnimmt, wo alle anderen nur Normalität erblicken. Dabei bedeutet die Vereinzelung der detektivisch-moralischen Sehweise für die Gesellschaft nicht allein Aussenseitertum; sie bedeutet auch Torheit. Der letzte Satz des Romans „– Era un cretino – disse don Luigi“¹⁵ drückt ironisch aus, welchem Urteil der Dädalus der Detective Novel anheimfällt, wenn er mit der riskanten Erforschung des Labyrinths Ernst macht.

III

Ein ebensolcher „cretino“ wie Laurana, der Detektiv und kritische Intellektuelle in *A ciascuno il suo*, ist Rogas, der Protagonist von *Il contesto*,¹⁶ Sciascias drittem und am heftigsten diskutiertem Kriminalroman. Mit *A ciascuno il suo* gemein hat er das schlimme Ende der Ermordung des Aufklärers, welches nun freilich nicht mehr von der „Mafia vernacola“, sondern der „Mafia in lingua“ organisiert wird. War der Detektiv bislang an der selbstgestellten Aufgabe gescheitert, eine sizilianische Stadt oder Sizilien insgesamt von der Mafia zu befreien, so unterliegt Inspektor Rogas beim Kampf gegen die grössere „Mafia“, die den Staat ‚okkupiert‘ hält.¹⁷ Als Provokation wirkte das weniger durch die pessimistische Auffassung vom Zustand des Staates als durch den Umstand, dass die Oppositionspartei des „Partito Rivoluzionario Internazionale“ an diesem Zustand dank eines geheimen Einverständnisses zum Schluss nicht unbeteiligt erscheint. In den Parteizeitungen des PCI entwickelte sich daher vom Dezember 1971 bis zum Februar 1972 eine längere ideologische Debatte über Sciascias Roman, in welche – nach hohem Lob von Michele Rago und strenger Kritik von Napoleone Colajanni¹⁸ – auch Renato Guttuso¹⁹ und Lucio Lombardo Radice eingriffen, der letztere mit dem wohl treffenden Hinweis auf ‚Marcuse Ideologie von der Eindimensionalität des hochentwickelten Kapitalismus‘²⁰, durch die

15 Ebda. S. 134.

16 Durch einen symbolischen Verweis wird Rogas gegen Ende der Erzählung in die Nähe des Don Quijote gerückt; vgl. L. Sciascia, *Il Contesto*, Torino (Einaudi) 1971, S. 110.

17 Vgl. ebda. S. 83.

18 Vgl. *Unità* 15. Dezember 1971, 26. Januar 1972.

19 Vgl. *Unità* 5. Februar 1972.

20 Vgl. *Unità* 11. Februar 1972: „Il ‚contestato‘ di Sciascia è un messaggio... Questo messaggio è la traduzione in forma di parodia, di satira letteraria, della ideologia marcusiana della unidimensionalità della società capitalistica altamente sviluppata, della capacità cioè della classe al potere di dominare pienamente le sue contraddizioni“. Der aktuelle politische Grund für die langwierige Auseinandersetzung ist zweifellos in der naheliegenden Interpretation des *Contesto* als polemische Stellungnahme zur Strategie des „Compromesso storico“ zu sehen. Bestätigt wird diese Interpretation durch Sciascias brisantes Interview mit der linksradikalen französischen Zeitung „Libération“, in dem er unter anderem erklärt: „Si le ‚compromis‘ se fait, ce sera avec les pires et non avec les meilleurs. Ce qui veut dire que le ‚compromis

das Geschichtsbild des *Contesto* entscheidend beeinflusst sei. In der Tat sieht es keinen Ort der Rettung und Sicherheit, im Bereich der Staatsaffäre ebensowenig wie im Bereich sizilianischer Regionalpolitik: der Machtapparat, mit dem der unangepasst moralisierende Kriminalinspektor zusammenstösst, funktioniert so umfassend, dass seiner Integrations- und Manipulationskraft ausser der bedeutendsten Oppositionspartei auch die mit beissendem Spott überzogenen linksradikalen „gruppuscoli“ alt- und neu-anarchistischer Provenienz widerstandslos gefügig werden.

Gegenüber den früheren Romanen steigert *Il contesto* die Beunruhigung des Lesers also einmal durch eine gleichsam Marcusesche Ausweitung der „concatenazione mafiosa“²¹ zum Charakteristikum der historischen Situation überhaupt. Zum anderen erzeugt der Roman Unsicherheit durch eine für seine Gattungsreihe neuartige Darstellungstechnik, die den Ablauf von Verbrechen oder Intrige absichtlich im Halbdunkel lässt. Welche Bewandnis es mit der Verschwörung hat, die Rogas entdeckt, bekämpft und schliesslich seinem Freund Cusan offenbart²², wird dem Leser nie eindeutig manifestiert. Aus verschiedenen Andeutungen und aus dem Rhythmus der Ereignisse muss er selber anhand von Konjekturen schliessen, dass die Serienmorde an Staatsanwälten und Richtern nicht – wie Rogas’ Vorgesetzte es insinuieren – jugendliche Anarchisten als Täter haben, sondern ein Rachewerk des einst zu Unrecht verurteilten Apothekers Cres sind, und weiter: dass Cres bei seiner Ausschaltung des Richterstandes durch die Repräsentanten der politischen Exekutive gedeckt wird, um die in Wahrheit lächerlich harmlose und eitle Protestbewegung zu belasten und derart im Chaos günstige Voraussetzungen für Putsch oder verschärfte Repression zu schaffen.

Dass die kriminelle Intrige hier nur angedeutet und nicht explizit enthüllt wird, mag mit der Ungeheuerlichkeit des Vorwurfs zu tun haben, welcher natürlich schon durch die Gattungsangabe „Una parodia“ und die Situierung der Aktionen in einem imaginären Staat, wo alle Namen vage spanisch klingen²³, weitgehend eingeschränkt ist. Trotzdem darf man in der Technik zunehmender Verdunklung einen Prozess sehen, der Sciascias Transformation des Kriminalromans auch unabhängig von bestimmten Handlungssphären kennzeichnet. Diese Vermutung wird bestätigt durch den Roman *Todo modo*, der die labyrinthischen Tendenzen von *Il contesto* auf verwirrende Weise fortsetzt. Schauplatz dieses Romans, in dem die schon *Il contesto* charakterisierenden literarisch-ideologischen Diskussionen und Divagationen mehr und mehr zauberbergartig in den Vordergrund treten, ist eine zum Luxushotel umgebaute Eremitenklause, in der sich eine Gruppe von Politikern, hohen Staatsbeamten

historique‘ se fera plus facilement avec la droite de la Démocratie-Chrétienne qu’avec sa gauche. Plus disponible que la gauche, avec moins de préjugés, la droite n’a aucune rigueur idéologique. Elle ne représente que des intérêts et est donc prête à tout pour les défendre“ (Libération, 1. April 1976, Nr. 696).

21 Vgl. L. Sciascia, *Il contesto*, S. 122.

22 Vgl. ebda. S. 102: „Raccontò tutto a Cusan“. Aber was?

23 Auf die allegorische Bedeutung des Namens Rogas (lat. = du fragst) weist Sciascia im Interview mit „Libération“ hin.

und Managern unter dem Patronat des intelligent unheimlichen Priesters Don Gaetano zu geistlichen Exerzitien zusammenfindet. Dass die frommen Übungen nur ein Vorwand für substantiellere politische und geschäftliche Interessen sind, bleibt dem Ich-Erzähler, den es zufällig auf die Eremiten verschlagen hat, nicht lange verborgen: Don Gaetano gibt es selbst zu²⁴, und als sich im Kreis der betenden Führungskräfte in rascher Folge drei Morde ereignen, kommt die Hintergründigkeit der Veranstaltung ans Tageslicht. Nicht ans Tageslicht kommt jedoch die Identität des Mörders oder der Mörder; bis zuletzt bleibt ungeklärt, wer zunächst den Ex-Senator Michelozzi erschoss, wer darauf den Advokaten Voltrano als möglichen Mitwisser tötete und wer schliesslich Don Gaetano, den allwissenden Organisator der Exerzitien, aus dem Wege räumte. Dabei ist zu beachten, dass diese Verweigerung der Klärung für den Leser etwas ausserordentlich Irritierendes hat. Es handelt sich ja nicht wie etwa bei Robbe-Grillet's *Les gommés* um einen Roman, dessen Handlungsführung so total verfremdet ist, dass die Kriminalromanfrage nach der Gestalt des Täters von vornherein sinnlos erscheint. Ganz im Gegenteil zeigen mehrere aus der Gattungstradition vertraute Erzählsignale die Möglichkeit einer pointierten Lösung an. So ist häufig von bestimmten Indizien die Rede, z. B. von einer Pistole, mit der Michelozzi erschossen wurde und die zum Schluss neben der Leiche Don Gaetanos gefunden wird; dann betonen einmal der Erzähler und einmal der Staatsanwalt, dass wenigstens Gaetano zweifellos Bescheid weiss²⁵, und am Ende des 19. Abschnitts versichert der Erzähler sogar, beim Zeichnen die definitive Lösung des Problems ausgemacht zu haben: „la soluzione del problema netta e quasi ovvia: molto simile a quella della ‚Lettera rubata‘ di Poe“²⁶. Im gleichen Moment wird der Leser jedoch durch ein „Ma non voglio dire di più“²⁷ enttäuscht und auf die Verifizierung der noch unausgesprochenen Lösung vertröstet, welche am nächsten Tag stattfinden soll. Am nächsten Tag folgt aber lediglich die lakonische Angabe des Aufbruchs zur Verifizierung, über deren Resultate keinerlei weitere Information mitgeteilt wird. Erst im letzten Abschnitt gesteht der Erzähler unversehens, für die Ermordung Don Gaetanos, die sich nach der Verifizierung ereignet haben muss, selber verantwortlich zu sein, in einem Kontext allerdings, in dem dies (vom Gesprächspartner ohnehin nicht akzeptierte) Geständnis ebensogut ironische wie ernste Bedeutung haben kann²⁸.

24 Vgl. L. Sciascia, *Todo modo*, Torino (Einaudi) 1974, S. 38ff.

25 Vgl. ebda. S. 71 und 86.

26 Ebda. S. 108.

27 Vgl. ebda.

28 Vgl. ebda. S. 122. Nach einem Interview zu urteilen, welches der „Corriere della Sera“ am 29.4.1976 veröffentlichte, scheint vom Autor freilich letzten Endes die Lesart der ernsten Bedeutung intendiert zu sein.

Damit gerät der Leser, was den Ablauf der Verbrechen und die Identität der Verbrecher betrifft, in eine quälende Ungewissheit. War ihm in Sciascias ersten Kriminalromanen das Happy-Ending von Bestrafung und Sühne entzogen worden, so bleibt ihm nun auch das Happy-Ending der Erkenntnis versagt. Wo ihn der pointierte Rätselroman, der in Italien wie anderswo von Scerbanencos *L'antro dei filosofi* (1942) bis zu Paolo Levis *Ritratto di provincia in rosso* (1975) oder Enzo Russos *Il caso Montecristo* (1976) immer noch den Normalfall der Gattung bildet, durch das Geschenk eklatanter Enträtselung zu beruhigen pflegt, beunruhigt ihn nun ein ungelöstes oder nur halbgelöstes Rätsel weit über den Text hinaus. Er fragt sich: hat der Erzähler – in vielem ein Verwandter Bellodis, Lauranas und Rogas – Don Gaetano wirklich erschossen? Vielleicht, wahrscheinlich, weil Don Gaetano zuvor Michelozzi und Voltrano erschoss? Oder ist ein einziger Mörder für alle drei Morde verantwortlich? Etwa der Minister oder einer der Präsidenten? Statt zum passiven Genuss des vergeblich erwarteten Sensationsfinales wird der Leser, von solchen nicht beantworteten Fragen aufgestört, zu einer Art aktiver *ré-écriture* angehalten, mit der er die Leerstellen des Textes, welche dem Halbdunkel erfahrener Realität ähneln, ausfüllen und neu verbinden kann. Die Notwendigkeit der *ré-écriture* gibt ihm zugleich Verantwortung und Freiheit, zumal sie sich nicht auf die Leerstellen des kriminalistischen Zusammenhangs beschränken lässt. Der ideologische Zusammenhang des Gesprächs zwischen dem laizistisch aufklärerischen Erzähler und dem tiefgründigen Kleriker Don Gaetano wird gleichfalls durch ein System von Andeutungen und Verweisen bloss teilweise und überdies mit solcher Akzentuierung erstellt, dass die Frage nach dem richtigen Leben ähnlich unentschieden bleibt wie die Frage nach dem wahren Mörder. Gewiss behält der Erzähler auf dem Höhepunkt der Diskussion das letzte Wort, und gewiss schliesst der Roman mit dem Zitat des Endes von Gides *Les caves du vatican*, doch wird andererseits Don Gaetano, der die Welt unter dem Aspekt Pascalscher Metaphysik als einen Abgrund sieht, in welchem dem Verzweifelten bis zur Zerstörung alles erlaubt ist, wie zum Ausgleich durch eine besonders scharfsinnige Eloquenz ausgezeichnet. Gegenüber den brillanten Argumentationen und Pascal-Zitaten soll die lakonische Berufung auf Voltaires „L’homme n’est point une énigme“, der Vorbehalt und Einwand des Erzählers, absichtlich bescheiden wirken.²⁹ Wie Aufklärung in der Detektion nicht triumphiert, erweist sie sich auch in der Moraldebatte als fragil: nicht eine unwiderlegliche Gewissheit, sondern gleich der Detektion eine Aufgabe, die noch nicht gelöst wurde. Der Widersinn affirmativer Aufklärung, dem der Kriminalroman stets mehr oder weniger täuschende Realität verlieh, ist so in doppelter Weise überwunden; weder im Moralischen noch im Kognitiven endet die Erzählung beim Trugbild gesicherter Ordnung. Stattdessen erfährt der Leser, was Aufklärung einzig sein kann: Unsicherheit, Fragen und Anlässe zur Reflexion.

29 Vgl. ebda. S. 106.