

Kriminalromane jenseits des Krimi

Von Dorothy Sayers bis Leonardo Sciascia

Keine andere Form des Romans hat im 20. Jahrhundert ähnlich erfolgreich gewirkt wie der Krimi. Dabei belegt schon die saloppe Genrebezeichnung, die wir benutzen, Verbreitung und Popularität einer Gattung, welche in verschiedenen Typen vom eher analytischen Detektivroman zum eher actionbestimmten Agentenroman nach wie vor gleichermaßen beliebt zu sein scheint. Gründe für diese Beliebtheit lassen sich natürlich unter vielfältigen Fachperspektiven beibringen. Als Literaturhistoriker will ich vor allem auf drei Momente hinweisen, denen jeweils ein bestimmter Aspekt der idealtypischen Gattungsstruktur des Krimi entspricht.

Aspekte eines Gattungserfolgs

Zunächst darf der Krimi beanspruchen, Funktionen des alten Abenteuerromans unter geschichtlichen Bedingungen fortzuführen, die das Abenteuer – zumindest als romaneske Norm im Sinne des „roman courtois“ oder des „libro de caballerias“ – eigentlich verbieten. Was in der feudalen Welt als Abenteuer galt, wird im System moderner Staatlichkeit zu einem Phänomen von Verbrechen und Verbrechensbekämpfung; wo einst der Ritter Mut und höfisches Verhalten bewies, tun Polizeinspektoren oder Privatdetektive jetzt, was ihr Amt oder ihren Job ausmacht. Demnach könnte man sagen, daß der Krimi (neben anderen Verdiensten) auch die Leistung erbringt, das traditionelle literarische Lustprinzip des Abenteuers mit dem gesellschaftlichen Realitätsprinzip berufsbürgerlicher Normalität zu versöhnen. Das heißt: Durch den Krimi ist dem Abenteuerroman seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Möglichkeit gegeben, aktuell und nah zu werden, statt wie bei Alexandre Dumas oder Karl May in historische oder exotische Fernen zu emigrieren.

Eine zweite Attraktion bildet die Steigerung der Spannung, die aus der Erwartung von Abenteuern erwächst, durch das Rätsel eines Geheimnisses, das die Serie abenteuerlicher Ereignisse umschließt und motiviert. Auch unter diesem Aspekt folgt der Krimi ehrwürdigen Traditionen, welche bis zur analytischen Tragödienform des *König Ödipus* oder zum Verfahren der nachgestellten Vorgeschichte in antiken Epen und Romanen zurückreichen. Dabei liegt in der „Medias-in-res“-Technik der sogenannten

‚epischen Umstellung‘, wie sie die ‚Odyssee‘, die *Aeneis* oder Heliodors *Aithiopika* kennen, wohl der Ursprung des erzählerischen Geheimnis-Schemas, das eben im Krimi – und zumal im ‚klassischen‘ Detektivroman – seine pointierteste Gestalt finden wird.

Welche Wandlungen das Geheimnis-Schema bei dieser Entwicklung erfahren hat, wäre in einer lohnenden und meines Wissens noch nicht durchgeführten literarhistorischen Untersuchung zu zeigen: wichtige Etappen müßten hier etwa die Komplikationen der epischen Umstellung im heroisch-galanten Roman der Barockzeit darstellen, dann verschiedene Formen des Gothic Novel zwischen Sir Horace Walpole und Mrs. Ann Radcliffe, schließlich die Romane von Wilkie Collins, in dessen Werk sich mit *The Woman in White* (1860) und *The Moonstone* (1868) ein gleichsam exemplarischer Übergang vom Mystery Novel zum Detective Novel vollzieht. Entscheidende Bedeutung kommt auf diesem Parcours gewiß dem Prozeß der Rationalisierung und Moralisierung des Geheimnisses zu: ursprünglich Wirkung einer göttlichen Providenz oder eines dämonischen Fatums, wird das Geheimnis in der unmittelbaren Antezedenz des Krimi zum Ergebnis einer Intrige, die nicht mehr transzendent als Verhängnis, sondern immanent als Verbrechen aufzufassen ist.

Als Produkt verbrecherischer Machinationen begriffen, präsentiert sich das Geheimnis, so sehr seine Schrecken in mancher Hinsicht gesteigert werden mögen, nunmehr grundsätzlich unter dem Aspekt der Aufklärbarkeit. Dem entspricht es, wenn die Lösbarkeit aller Rätsel auch im Figurenrepertoire des Krimi durch die Gestalt des Detektivs quasi verankert wird. Damit gewinnt die moderne Heldenrolle, die der Detektiv bekleidet, indes eine zweifache Faszination. Zum einen ist der Detektiv immer noch ein Held, wie er vom traditionellen Abenteuerroman vorgesehen war: ein Anwalt moralischer Normen, der das Normwidrige und Böse notfalls im direkten Kampf unschädlich macht. Zum anderen besteht sein distinktives Moment jedoch in der Komponente des ‚Scharfsinnshelden‘ (A. Ludwig), das heißt: im intellektuellen Heroismus einer Rationalität, die neben dem Bösen spezifischer noch das Irrationale, Absurde und Unsinnige vernichtet. Daraus folgt als dritte und wahrscheinlich wirkungsvollste Qualität des Krimi eine Potenzierung seines Happy-Ending. Das gute Ende stellt hier einmal, wie es sich für jegliche Unterhaltungsliteratur gehört, die verletzte bürgerliche Moralordnung wieder her. Zugleich bestätigt es im unwandelbar garantierten Nachvollzug von Aufklärung die bürgerliche Erkenntnisordnung, und dies um so eklatanter, je paradoxer (insbesondere im klassischen Detektivroman á la Agatha Christie, John Dickson Carr, Ellery Queen usw.) die Verfremdung vertrauter Ordnungen vorher zugespitzt wurde. So hat bei der Lektüre des Krimi eine gewisse Lust an der Angst, die Richard Alewyns berühmter Aufsatz *Anatomie des Detektivromans* allzu einseitig hervorhob, wohl ihren unverkennbaren Anteil. Doch wird sie, damit sie Lust bleiben kann, immer bloß angeregt, um zum Schluß ein für alle Mal beruhigt zu werden, wenn ein doppeltes Heil korrigiert, was unrecht war, und aufklärt, was dunkel schien.

Über den Krimi hinaus

Bisher habe ich die umgangssprachliche Gattungsbezeichnung Krimi auch deshalb gebraucht, weil ich mich stets auf den Idealtyp des Genres bezog, der nach Lesererwartung und Publikationsmodalitäten gemeinhin dem Bereich unterhaltender Literatur zugerechnet wird. Nun hat der massenhafte Erfolg einer bestimmten Gattung von Unterhaltungsliteratur in der neueren Literaturgeschichte aber immer auch jene Literatur affiziert, die nach ihrem Selbstkonzept anderes und mehr als Unterhaltung bezweckt. Neben dem Idealtyp des konventionsgerechten und – im Falle guten Gelingens – vorzüglich unterhaltsamen Normal-Krimi gibt es daher seit langem Kriminalromane, um die es – gattungssystematisch wie literaturkritisch – komplizierter bestellt ist. Mit ihnen sollen sich die folgenden Betrachtungen befassen, wobei ein besonders kompliziertes (und interessantes) Beispiel, Leonardo Sciascias Roman *Todo Modo* (1974), die Perspektive unserer Notizen bestimmt.

Am plausibelsten sind die verschiedenen Kriminalromane jenseits des Krimi vielleicht zu ordnen, wenn man sie typologisch nach ihrem jeweiligen literarischen Ausgangsmilieu gruppiert. Es ergeben sich dann zwei Gruppen, die – trotz unvermeidlicher Überschneidungen – einigermaßen klar unterschieden werden können: einerseits Romane, die über den Krimi als ihren traditionellen generischen Ausgangspunkt hinaus wollen; andererseits Romane, die vom – wenn man so will – avancierten Ausgangspunkt progressiver Poetiken auf den Krimi als ein Gattungsmodell zurückgreifen, das sie mit anderen zu kombinieren, kritisch zu verfremden oder schlechthin zu falsifizieren suchen.

Für die erste Gruppe kann exemplarisch das Werk von Dorothy L. Sayers eintreten, das Ulrich Suerbaum unlängst mit der treffenden Formel „Vom Kreuzworträtsel zum Roman“ charakterisiert hat (vgl. *Theorie und Praxis im Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts: Studien zur englischen und amerikanischen Literatur zu Ehren von Willi Erzgräber*, Tübingen 1986, S. 181–193). Seine Anfänge lassen etwa in *Whose Body? (Der Tote in der Badewanne)*, einem Krimi, den die Autorin später selbst als „conventional to the last degree“ kritisierte, überdeutlich die Konventionen des in den zwanziger Jahren dominanten Typus eines „pointierten Rätselromans“ erkennen. An dessen Perfektionierung hat auch die Sayers in gewisser Weise mitgewirkt, indem sie das Ratespiel zwischen Autor und Leser durch die Einführung bestimmter „Fair-Play“-Regeln zu disziplinieren trachtete und den Leser im übrigen mit besonders anspruchsvollen Denksportaufgaben konfrontierte: man erinnere sich beispielsweise an das Problem der Dechiffrierung eines Geheimcode im 28. Kapitel des relativ späten Romans *Have his carcase (Mein Hobby, Mord)* von 1932. Wesentlicher ist bei Dorothy Sayers jedoch der eindrucksvoll konsequent durchgeführte Versuch, den Krimi seines Spielcharakters zu entkleiden und dafür dem ernstesten realistischen Roman, da heißt: einem „novel of character and manners“, anzunähern. Was diesen Versuch strukturell behinderte, hat die Sayers sicher schärfer gesehen als irgendein

Zeitgenosse, wenn sie in einem ihrer zahlreichen poetologischen Beiträge zum Detektivroman kritisch bemerkt: „alles – und insbesondere psychologische Wahrscheinlichkeit – wurde dem ‚surprise ending‘ geopfert“. In der Tat war es in erster Linie das Postulat einer sensationell überraschenden, doch faktisch möglichen Problemlösung, das zu jeder realistischen Wahrscheinlichkeitsforderung in einem Verhältnis unaufhebbarer Spannung stand. Demgemäß wird in den Romanen der Sayers schon ziemlich früh der Stellenwert des „surprise ending“ reduziert, während um so mehr Gewicht erhält, was einmal „a serious artistic treatment of the psychological elements“ genannt wird. Dabei fällt auf, daß Dorothy Sayers in ihren theoretischen Schriften etwas einseitig das Postulat eines psychologisch orientierten Realismus betont: wahrscheinlich dachte sie hier vor allem an den durchaus subtilen Liebes- und Emanzipationsroman zwischen Harriet Vane und dem Detektiv Lord Peter Wimsey, der in den letzten Bänden ihrer Serie mehrere einzelne Kriminalromane übergreift. Mindestens ebenso bedeutsam sind in diesen Bänden jedoch die Ansätze eines soziologisch orientierten Realismus, die jeweils reich nuancierte Bilder bestimmter Orte und Milieus – eines mondänen Seebads, eines Oxforder College oder eines in der Traditionalität seiner Lebensverhältnisse geborgenen Marschendorfs – ergeben.

Charakteristisch für die Ausweitung zum realistischen Roman wirken insbesondere eine Fülle von Elementen, welche sich nicht in unmittelbarer funktionaler Abhängigkeit vom detektivischen Plot entwickeln. Bei ihnen geht es primär um die Kennzeichnung verschiedener gruppenspezifischer Mentalitäten und Redeweisen, für die Dorothy Sayers eine selten hinlänglich gewürdigte Virtuosität der Dialoggestaltung einzusetzen weiß. Indessen führt gerade die Virtuosität, mit der die Romane der Sayers ständig vom Krimi-Schema abschweifen, auch zu einem gewissen Dilemma. Es zeigt sich in der eigentümlichen Aufspaltung des erzählerischen Code, welche dann sichtbar wird, wenn die Äußerungen, die für die Mimesis des Raumromans Relevanz besitzen, und jene, die für die Konstruktion des detektivischen Plot wichtig sind, nicht nur ihre strikte Abhängigkeit einbüßen, sondern sich wechselseitig beeinträchtigen.

Solche Stellen, an denen die kompositorischen Linien des Krimis und des realistischen Romans allzu weit auseinandertreten, erscheinen etwa in der unglaublich komplizierten Mordvorrichtung von *Busman's Honeymoon* (*Lord Peters Hochzeitsfahrt*), die bereits Raymond Chandler mit sarkastischem Spott bedachte, oder auffälliger noch am Schlußpunkt der Detektion in *Have his carcase*. Hier wird die gegenüber der sozialkritischen Schilderung der Seebadatmosphäre an sich ganz belanglose Tatsache, daß das Mordopfer an der Bluterkrankheit litt (weshalb aus dem ungeronnenen Zustand seines Blutes keine Rückschlüsse auf den Zeitpunkt des Mordes zu ziehen waren), plötzlich zum Schlüssel der gesamten Affäre und schiebt sich in ihrer rohen Faktizität vor alle anderen Informationen, die das gesellschaftliche Panorama des „watering-place“ Wilvercombe erstellen. Damit verliert der Code der soziologischen und psychologischen Relevanzen, das heißt: der realistische Roman über das Leben in einem Seebad, im

letzten Moment seine Bedeutung und wird von dem Code der faktischen Relevanzen, dem um täuschende oder aufklärende materielle Indizien zentrierten Kriminalroman, überholt und verdrängt: Der Ernst der Katharsis, den der realistische Roman in *Have his carsase* erreichen möchte, löst sich gewissermaßen auf im Unernst einer kontingenten detektivischen Pointe.

Das in den späten Romanen der Sayers entworfene Programm einer amplifizierenden Erweiterung des Krimi zum Roman von kritischem Realismus hat insgesamt umfangreichere und bedeutsamere Folgen gehabt, als ihm gewöhnlich zugestanden werden. Wenn ich recht sehe, prägt seine Poetik – mit natürlich unterschiedlichen Resultaten – einen Großteil der neueren Gattungsentwicklung, und ein rezenter Roman wie Stanley Ellins *Very old money* (1985) mag demonstrieren, wie selbstverständlich Sayers' Konzept des kriminalistischen „novel of character and manners“ bis in die Gegenwart präsent geblieben ist. Mit ihrer Konzentration auf die Darstellung scharf umrissener sozialer Milieus sind diesem Konzept in den USA beispielsweise die Kriminalromane von Chester Himes oder Harry Kemelman gefolgt, in England jene von Julian Symons. Dabei ergeben sich zumal in Kulturen, die auf eine weniger dichte Krimitradition zurückblicken als die angelsächsische, häufige Überschneidungen mit den Anregungen, welche von Simenon oder Chandler ausgehen. Dafür sind diverse Vertreter des „Neuen Deutschen Kriminalromans“ ebenso ein Beispiel wie in Italien die Simenon nahen Romane Antonio Perrias oder in Spanien die eher Chandler nahen Romane von Manuel Vázquez Montalbán.

In der Struktur aller dieser Erzählungen wiederholen sich, wenngleich zumeist auf einem bescheideneren narrativen Niveau, die Phänomene und Probleme, die bereits das Werk der Sayers kennzeichneten. Kein Autor kümmert sich noch sonderlich um das Arrangement eines „surprise ending“, und bei den fast unvermeidlichen Spannungen zwischen dem Code des realistischen Romans und jenem des detektivischen Plot gerät nicht selten das speziell Kriminalistische ins Hintertreffen. Sehr prononciert ist das etwa der Fall in den Romanen Vázquez Montalbán, für deren intelligente politische, literarische oder gastronomische Glossen das Krimi-Schema nunmehr ein schwaches Gerüst und oft auch nur noch eine Verlegenheit darstellt. Selber um Leseempfehlungen gebeten, würde ich aus dem weiten Feld der Sayers-Nachfolge mit Abstand die beiden Romane *La donna della domenica* (*Die Sonntagsfrau*) und *A che punto è la notte?* des italienischen Autorenduos Fruttero-Lucentini hervorheben. Besonders der letztere, der in Deutschland sonderbarerweise ohne größeres Echo blieb, ist meines Erachtens einer der bemerkenswertesten Kriminalromane der Gattungsgeschichte. Wie die späten Romane der Sayers hat er es auf eine amplifizierende Erweiterung des Krimi-Schemas abgesehen (602 Seiten im Hardcover-Format der Erstausgabe), und wie bei der Sayers besteht sein Thema nicht allein in mysteriösen Verbrechen, sondern im Panorama eines Raumes: hier der Stadt Turin. Die erzählerischen Mittel, welche Fruttero-Lucentini bei der Entfaltung dieses Panoramas verwenden, zeigen indes, daß die Verfasser außer Dorothy Sayers wohl auch Dos Passus' *Manhattan Transfer* und wahrscheinlicher

noch Vargas Llosas *La casa verde* oder *Conversación en La Catedral* studiert haben. Jedenfalls wird deren Technik einer zunächst verwirrenden Montage scheinbar zusammenhangloser Handlungs- und Gesprächsfragmente in *A che punto è la notte?* aufs raffinierteste zur Herstellung weitreichender Spannungsbögen genutzt. Vor allem aber ist in diesem Roman das schwierige Problem der Integration des realistischen und des detektivischen Code überzeugender gelöst als bei vielen ähnlichen Versuchen; denn was die Detektion am Ende ans Tageslicht bringt, hat tatsächlich auf sehr spezifische Weise mit dem thematisierten Raum Turin, der Stadt der Fiat, zu tun.

Kritische Rückgriffe auf den Krimi

Gewissermaßen komplementär zu den Autoren, die über den Krimi hinausstreben, verhalten sich jene anderen, die als Romanciers, oder allgemeiner: als Erzähler, auf den Krimi zurückgreifen. In ihren Texten verbindet sich mit dem Hommage an die Erfolgsgattung oft eine Kritik, welche in erster Linie die Sicherheiten betrifft, die das potenzierte Happy-Ending des Krimi garantiert, und so entsteht aus dem verfremdenden Rückgriff auf das Gattungsschema häufig die paradoxe Form eines Kriminalromans ohne oder mit gewollt unbefriedigender Lösung.

Von den Beispielen, die hierzu angeführt werden können, würde im Grunde jedes einen ausführlichen Kommentar verdienen. Man denke etwa an Carlo Emilio Gaddas *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (*Die gräßliche Bescherung in der Via Merulana*), einen Roman, den Leonardo Sciascia als den „absolutesten Krimi, der je geschrieben wurde“, bezeichnet hat: einen „Krimi ohne Lösung“ („Un ‚giallo‘ senza soluzione“). Detektiverzählungen mit scheiternden Detektionen und mit Detektiven, welche sich in undurchschaubaren Labyrinthen verlieren, gibt es bei Jorge Luis Borges. Die berühmteste unter ihnen ist sicherlich *La muerte y la brújula* (*Der Tod und der Kompaß*), während die aparteste als Entwurf im fiktiven Opus des Herbert Quain (*Exámen de la obra de Herbert Quain*) erscheint: ein imaginärer Krimi mit dem Titel *The God of the Labyrinth*, der zu einer falschen Lösung führt, die vom Leser selbst revidiert werden muß. Dabei wirkt bezeichnend, daß sowohl Borges als auch Gadda schon frühzeitig, das heißt: vor der Praxis ihrer eigenen Rückgriffe, das literarische Interesse erkannten, das dem Krimi-Schema innewohnt. Von Gadda existieren Notizen aus dem Jahr 1928, in denen er seine Absicht erklärt, „romanesk, interessant, Conandoylisch“ zu schreiben, freilich mit bestimmten „Differenzen“, die damals noch nicht näher umrissen werden. Borges hat zwischen 1936 und 1939 regelmäßige Aufsätze und Rezensionen für die argentinische Wochenzeitschrift *El Hogar* verfaßt, welche neuerdings in einem schönen Band (*Textos Cautivos*, Barcelona, Tusquets, 1986) gesammelt sind. Ihr Themenbereich geht von Croces Ästhetik bis zu Ludendorffs „totalem Krieg“; doch besteht eine nicht abreißende Konstante dieser Beiträge in der Besprechung gerade erschienener angelsächsischer

Detektivromane. Ihnen läßt sich eine durchaus eigenwillige Poetik des Krimi entnehmen, und außerdem ist zu beobachten, daß Borges, der mit seinen Ideen stets sehr ökonomisch umging, die Skizze seines *God of the Labyrinth* hier bereits 1938 in einer Rezension des Detektivromans *Excellent Intentions* von Richard Hull vorweggenommen hat.

Neben den Texten von Borges und Gadda sind, was Kriminalromane ohne Lösung und scheiternde Detektive anbelangt, noch viele Experimente vergleichbarer Art zu nennen. Man erinnert sich an verschiedene Texte aus dem Umkreis des „Nouveau Roman“, allen voran Alain Robbe-Grillet's *Les gommes*, oder an die Anti-Detektivromane von Friedrich Dürrenmatt. In der neueren lateinamerikanischen Literatur hat sich besonders Mario Vargas Llosa typische Züge des Krimi-Schemas virtuos zunutze gemacht, wovon die Romane *La ciudad y los perros* (*Die Stadt und die Hunde*) und *Conversación en La Catedral* (*Gespräch in der Kathedrale*) mit ihren nicht ganz eindeutig geklärten Mordfällen und der systematischen Verrätselung ihrer Erzählstrukturen wohl das eindrucksvollste Zeugnis ablegen. Am intensivsten bestimmt der kritische Rekurs auf den Kriminalroman indes das Werk des sizilianischen Erzählers und Essayisten Leonardo Sciascia, der gewiß nicht zufällig einmal eine „Kurze Geschichte des Kriminalromans“ geschrieben hat, welche eben mit Gaddas „absolutestem Krimi“, dem „giallo‘ senza soluzione“ endet.

„Krimis ohne Lösung“ sind nämlich auch die bedeutendsten Romane Sciascias: *Il giorno della civetta* (*Der Tag der Eule*), *A ciascuno il suo* (*Tote auf Bestellung*), *Il Contesto* (*Tote Richter reden nicht*) und *Todo Modo*. Um die Funktion ihres Verfahrens und zumal ihrer Abstinenz von befriedigenden Lösungen richtig einzuschätzen, müssen wir zunächst den prononcierten Optimismus in Erinnerung rufen, der dem doppelten Happy-Ending des idealtypischen Krimi zu eigen war. Er bestätigte durch jede gelungene Detektion ja gewissermaßen das historische Gelingen von Aufklärung überhaupt: einerseits moralisch im Kampf gegen das Verbrechen als Inbegriff aller Unmoral, andererseits erkenntnistheoretisch im Nachweis, daß selbst das schwierigste Problem mit rational-empirischen Analysen angemessen zu bewältigen ist. Einen solchen Optimismus, der dem Gattungsschema selber anhängt, hatten trotz der Verdüsterung ihres Wirklichkeitsbildes sogar die Kriminalromane Dashiell Hammetts und Raymond Chandlers bewahrt, obgleich sie stärker als je zuvor das Phänomen des Gangstertums und des organisierten Verbrechens berücksichtigten. So verfolgte Chandlers Detektiv Philip Marlowe die Fälle, mit denen er konfrontiert wurde, in einer Haltung märchenhafter Integrität, deren Motivation in einer Umwelt, die das Verbrechen zum System erhob, eigentlich kaum noch plausibel zu begründen war. Außerdem blieben Hammett wie Chandler weit stärker als etwa Simenon oder die Sayers den Konventionen des „surprise ending“ treu, was zur Folge hatte, daß die entscheidenden Verbrechen bei ihnen nie nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit auf die organisierte

Kriminalität des Romanvordergrunds zurückgehen durften, sondern mit Pointen von überraschender Unwahrscheinlichkeit am Ende den verborgenen und gleichsam altmodischen Leidenschaften des Romanhintergrunds zugeschrieben wurden.

Die Romane Sciascias können nun als eine narrative Kritik eben dieser Widersprüche, die aus dem Konflikt zwischen einer pessimistischen Weltsicht und einem prononciert optimistischen Erzählschema resultieren, gelesen werden. Wie bei den Amerikanern die Ordnung des Romanbeginns aus einem bereits kriminellen System von „gangs“ und „rackets“ besteht, so ist es in Sciascias *Il giorno della civetta* und *A ciascuno il suo* das gleichfalls kriminelle System der Mafia, welches die Gesellschaft einigermaßen im Gleichgewicht hält, solange es nicht durch abrupte innere Kräfteverschiebungen gestört wird. Anders als Hammett und Chandler zieht Sciascia aus den Verhältnissen, die seine Romanwelt voraussetzt, indessen die logische beziehungsweise systemkonforme Konsequenz. Wenn das organisierte Verbrechen in die normale gesellschaftliche Ordnung integriert ist, kann auch die Rückkehr zur Ordnung am Romanende nur eine Rückkehr zum Verbrechen sein. Für den Detektiv folgt daraus eine neue und essentiell tragische Rolle; denn seine Aufklärungsarbeit steht jetzt nicht mehr im Dienst der Ordnung, sondern erweist sich als deren fatalste Störung. Zwar mag sie noch die richtigen Spuren finden und die Wege freilegen, die von der Peripherie ins Zentrum des Systems führen; doch wird sie von keiner Instanz mehr fortgesetzt oder gar belohnt. Hat die Aufklärung das Zentrum des Systems erreicht, weiß sich das System vielmehr zu wehren und den Detektiv als Außenseiter und radikalen Störenfried zu eliminieren. So macht in *Il giorno della civetta* Capitano Bellodi wohl sichtbar, wie die Verkettung der Mafia vom Killer Diego Marchica über den Bauunternehmer Pizzuco und den Boss Don Mariano Arena bis zum Abgeordneten Livigni und zur „Eccellenza“, dem Minister Mancuso, reicht; dann sorgt aber gerade der Umfang dieser Verkettung dafür, daß ihre unerwünschte Detektion negative Folgen nicht für die Entdeckten, sondern umgekehrt für den Entdecker zeitigt.

In *Il giorno della civetta* verliert der Detektiv jede Kontrolle über die juristische Auswertung seiner Rekonstruktionen, und in dem verwandten Roman *A ciascuno il suo* (wie dann auch in *Il Contesto*) fällt er sogar selbst einem Mord zum Opfer. Dabei korrigieren diese Romane die Tradition der Kriminalromane Hammetts und Chandlers nicht allein, indem sie dem Detektiv das Privileg des Erfolgs und der Unsterblichkeit nehmen, sondern mehr noch durch die spezifische Motivkonstellation, in der sie den Detektiv jeweils scheitern lassen. Was bei Hammett und Chandler das „surprise ending“ ausmachte, die Entdeckung einer Hintergrundwelt verborgener erotischer Leidenschaften jenseits des Romanvordergrunds der organisierten Kriminalität, wiederholt sich bei Sciascia nämlich mit einer bedeutenden Modifikation. Wie in den amerikanischen Romanen wird auch hier bei der Zuschreibung des zentralen Mordfalls ein Motivations- und Interpretationswechsel vom organisierten zum privaten Verbrechen vollzogen; doch ereignet er sich jetzt nicht mehr in der ideal endgültigen Erkenntnis des

Detektivs, sondern wird gegen dessen Erkenntnis durch eine Manipulation der etablierten Macht erpreßt, welche die Existenz einer Mafia leugnet und den zentralen Mordfall statt dessen aus den Leidenschafts- und Ehrenmotiven der sizilianischen Folklore, das heißt: als „omicidio passionale“ und als „questione di corna“, erklärt. Was früher zu den Manipulationen des kriminalistischen Gattungskanons gehörte, wird von Sciascia demnach als tatsächliche Manipulation in das Innere der Romanwirklichkeit übertragen, so daß sich mit der Anklage eines mafiosen politischen Zustands die ideologische Entlarvung eines romanesken Ablenkungsmanövers verbindet.

Todo Modo oder die Suspension von Aufklärung

Die Verunsicherung des Lesers, die Sciascia mit der Negation eines moralischen Happy-Ending eingeleitet hat, wird in den späteren Romanen *Il Contesto* und insbesondere *Todo Modo* radikalisiert, indem jetzt auch das erkenntnistheoretische Happy-Ending ausbleibt. Eine solche Verweigerung von Erkenntnis, die trotz aller moralischen Enttäuschung wenigstens partiell befriedigen könnte, deutet sich in *Il contesto* an, wenn der Leser nie eindeutig erfährt, welche Bewandnis es mit der offenkundig politischen Verschwörung hat, die der Detektiv Rogas entdeckt, bekämpft und schließlich seinem Freund Cusan mitteilt. Aus verschiedenen Andeutungen muß der Leser hier selber anhand eigener Konjekturen folgern, daß die Serienmorde an Staatsanwälten und Richtern nicht – wie Rogas' Vorgesetzte es insinuiert – 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 einen 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 nicht mehr in Sizilien, sondern in einem imaginären Staat, wo alle Namen vage spanisch klingen, weitgehend eingeschränkt ist. Immerhin belegt aber der auf *Il Contesto* folgende Roman *Todo Modo*, daß die Technik zunehmender Verdunklung des Plot bei Sciascia nicht bloß einen einmaligen Versuch darstellt; denn die labyrinthischen Qualitäten des *Contesto* werden in diesem zugleich irritierendsten und interessantesten Buch, das wir von Sciascia besitzen, noch entschieden vertieft. Schauplatz des 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 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 zu, und als sich im Kreis der betenden Führungskräfte in rascher Folge drei Morde ereignen, kommt die Hintergründigkeit der Veranstaltung, bei der es unter anderem auch um die Aufteilung illegaler Parteispenden geht, 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 traditionelle Krimifrage (‘Whodunit’) 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, zum Beispiel 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 weiß, und am Ende des 19. Abschnitts versichert der Erzähler sogar, beim Zeichnen die definitive Lösung des Problems erkannt zu haben, die „klar und beinahe evident“ sei, „sehr ähnlich jener des *Purloined Letter* von Poe“. Im gleichen Moment wird der Leser jedoch durch ein „Aber mehr will ich nicht sagen“ enttäuscht und auf die Verifizierung der noch unausgesprochenen Lösung vertröstet, welche am nächsten Tag stattfinden soll. Am nächsten Tag folgt indes 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 kann.

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 klassische Detective Novel als pointierter Rätselroman, dessen erzählerische Gestik auch *Todo Modo* zunächst wie ein Pastiche zu übernehmen schien, durch das Geschenk eklatanter Enträtselung zu beruhigen pflegt, beunruhigt ihn jetzt ein ungelöstes oder nur halb gelöstes Rätsel weit über den

Text hinaus. Er fragt sich: Hat der Ich-Erzähler, wie er (ernst oder ironisch?) behauptet, Don Gaetano wirklich erschossen? Vielleicht, wahrscheinlich, weil Don Gaetano zuvor Michelozzi und Voltrano erschöß? 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.

Dabei wird der Leser um so dringlicher zur Mitarbeit aufgefordert, als sich seine *ré-écriture* in *Todo Modo* nicht auf die Leerstellen des kriminalistischen Zusammenhangs beschränken läßt. Durch den kriminalistischen hat Sciascia hier nämlich gleichzeitig einen ideologischen Zusammenhang entworfen, der in den Gesprächen zwischen dem laizistisch gesinnten, doch von apokalyptischen Ahnungen geplagten Erzähler und dem tiefgründigen Don Gaetano ebenfalls nur mit einer Serie von Andeutungen und Verweisen erstellt wird.

Ähnlich dem detektivischen Plot gibt sich die politisch-philosophische Diskussion mit Absicht derart allusiv und fragmentarisch, daß die Frage nach dem richtigen Leben am Ende kaum weniger unentschieden bleibt als die Frage nach dem wahren Mörder. Gewiß behält der Erzähler auf dem Höhepunkt der Diskussion das letzte Wort, und gewiß schließt der Roman, um die Befreiung von religiösen Versuchungen zu symbolisieren, 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. 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 kraft seines Gattungsschemas 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. Statt dessen erfährt der Leser, was Aufklärung einzig sein kann: Unsicherheit, Fragen und Reflexion.