

Leonardo Sciascias *Una storia semplice* oder die Vergeblichkeit der Detektion

Bekanntlich ist das Werk Leonardo Sciascias durch ein besonders enges Verhältnis zu den Autoren und Ideen der „historischen Aufklärung“ gekennzeichnet. Helene Harth charakterisiert diese „Beziehung“ als eine „ambivalente“ (vgl. Harth 1980: 84f.). Damit wird unter anderem gesagt, daß Sciascia den Folgen der Aufklärung – im Unterschied von Adorno und Horkheimer – keineswegs eine Art negativer Dialektik zuschreibt. Vielmehr besteht die Ambivalenz in dem tiefen Hiat zwischen theoretisch-moralischem Anspruch, den Sciascia zeit seines Lebens bewahrt hat, und politisch-gesellschaftlicher Praxis, deren moderne Realität – wenn wir den Befunden von Sciascias Erzählungen folgen – die aufklärerischen Ideale mehr und mehr dementiert. Dabei hat sich das Bild, das Sciascia von der realen Geltung der ‚lumières‘ in Sizilien, aber auch in anderen Regionen der Welt¹, zu vermitteln suchte, seit den sechziger Jahren zunehmend verdüstert, und bereits an der Folge seiner Kriminalromane, die ja immer zugleich Aufklärungsromane sind, kann man ablesen, wie „die Entwicklung von der Eindeutigkeit der Handlung und des Sinnes zum Rätselhaft-Ungelösten, von (relativem) Optimismus zu Pessimismus“ verlaufen ist (vgl. Wagner 1984: 123).

Das Fazit, das wir von Birgit Wagner übernehmen, bezieht sich hier speziell auf die Sukzession der vier ‚gialli‘ *Il giorno della civetta* (1961), *A ciascuno il suo* (1966), *Il contesto* (1971) und *Todo modo* (1974). Wenn wir die beiden Kriminalromane, die Sciascia kurz vor seinem Tod geschrieben hat, in die Betrachtung einbeziehen, wird nun deutlich, daß wesentliche Tendenzen der Entwicklung durch sie noch prononciert werden, freilich nicht ohne gewisse Modifikationen, die insbesondere in Sciascias letztem Roman (letzter Erzählung) *Una storia semplice* hervortreten. Diesem Text, den man mit Hinrich Hudde durchaus als Sciascias „Vermächtnis“ bezeichnen könnte (vgl. Hudde 1992: 126), wollen wir deshalb im Folgenden unsere hermeneutische Aufmerksamkeit zuwenden. Einerseits scheint er nämlich quasi

1 Daß Sciascias Diagnosen nicht auf Sizilien beschränkt sein wollen, gibt unter anderem die zunehmend betonte Parabelkomponente der Erzählungen zu verstehen. Exemplarisch wird sie insbesondere in dem Nachwort zu dem Roman *Il contesto* hervorgehoben, dessen Gestalten Namen tragen, die regional oder national nicht mehr eindeutig lokalisierbar sind. Sciascia reklamiert für diesen Roman, den er „parodia“ nennt, dort die ‚Substanz‘ eines „apologo sul potere nel mondo, sul potere che sempre più digrada nella impenetrabile forma di una concatenazione che approssimativamente possiamo dire mafiosa“ (Sciascia 1971: 122).

endgültig zu resümieren, was immer Sciascias Erzählungen zuvor über Verbrechen, Justiz, Staat oder Kirche geäußert haben; andererseits tut er das mit narrativen Mitteln, deren Singularität in bezug auf seine literarhistorische Umgebung bislang vielleicht nicht immer ausreichend deutlich gemacht worden ist.

I

Um die Eigentümlichkeit von Sciascias gleichsam konklusivem ‚giallo‘ zu umreißen, empfiehlt es sich, zunächst einen Blick auf seinen im Rahmen der kriminalistischen Gattung eher ungewöhnlichen Titel zu werfen. Offenbar kann er in einem doppelten, einmal wörtlichen und ein andermal antiphrastisch-ironischen Sinn gelesen werden. Wörtlich verstanden, entspricht der Titel jener immanenten Poetik des Textes, welche wie in einer ‚mise en abyme‘ die Machart der schriftlichen Berichte des Brigadiere, des Protagonisten und zugleich Helden der Erzählung, vertritt. Sie wird von einer „capacità di selezione, di scelta, di essenzialità“ bestimmt (vgl. 15)², von der es heißt, daß sie möglicherweise für die Schriftsteller des italienischen Südens aufgrund ihrer verfremdenden Distanz von der Hochsprache überhaupt charakteristisch sei. Aus der Befähigung zu solcher ‚Essentialität‘ gewinnt nicht nur das Protokollieren des Brigadiere, sondern die Geschichte selbst eine eminent „novelleske Konzentriertheit“. Demnach ergibt sie im Vergleich zu Sciascias früheren ‚gialli‘ tatsächlich eine „storia semplice“ oder – um mit Hudde zu sprechen – „einen schlackenlos klaren, formal klassischen ‚Krimi‘, den ‚reinsten‘ seiner sechs Beiträge zu dieser Gattung“ (Hudde 1992: 122)³.

Indessen ist die formale ‚Klassizität‘ von *Una storia semplice* nicht allein in der ökonomischen Reduktion auf das narrativ und diegetisch Wesentliche zu erblicken. Ergänzt wird die „novelleske Konzentriertheit“ durch die Dominanz einer unaufdringlich, aber entschieden inszenierten auktorialen Erzählsituation, wie sie in Kriminalromanen, die im allgemeinen den Perspektiven einer Reflektorfigur oder eines Ich-Erzählers folgen, sonst kaum üblich ist. Ihr verdankt *Una storia semplice* vor allem zwei Charakteristika, welche teilweise im Widerspruch auch zu Sciascias eigenen Tendenzen beim Umgang mit dem kriminalistischen Genre stehen. Zum einen garantiert die auktoriale Verfügungsmacht, daß die

2 Alle Zitate aus *Una storia semplice*, auf die wir in unserem Essay lediglich mit der Seitenangabe verweisen, sind der im Dezember 1989 erschienenen „seconda edizione“ des Textes entnommen. Die erste Ausgabe erschien – bereits postum – im November 1989.

3 Hier muß freilich bedacht werden, daß der Unterschied zwischen der „novellesken Konzentriertheit“ von Sciascias letztem ‚Krimi‘ und den Maßen seiner früheren ‚gialli‘ ein rein gradueller ist; denn zweifellos hat Arnaldo Bruni recht, wenn er Sciascias dem Wert der ‚brevitas‘ verpflichtetes Gesamtwerk durch den treffenden Satz charakterisiert: „[...] nessun scrittore contemporaneo si è ricordato come il callimacheo Sciascia dell’antico adagio per cui un gran libro è un gran male“ (Bruni 1994: 363).

Erzählung – anders als das etwa in *Il contesto* oder *Todo modo* der Fall war – nichts wirklich Wichtiges im Ungewissen läßt. In Anbetracht der Erzählstruktur kann kein Zweifel bestehen, daß der Commissario für den Mord an Giorgio Roccella und padre Cricco für die Morde an den Bahnbeamten wesentliche, obgleich sicher nicht alleinige Verantwortung tragen⁴. Ebenfalls dürfte kaum ein Leser bezweifeln, daß der unglückliche Arzneimittelvertreter in seinem Volvo von den Repräsentanten der Staatsgewalt zu Unrecht trakassiert wird: Seine Verfolgung dient offensichtlich genauso der Ablenkung vom wahren Sachverhalt wie vorher die opportunistische Hypothese des Selbstmordes, welche den Tatbestand der Ermordung Roccellas verdrängen sollte.

Das zweite Charakteristikum, das auf der auktorialen Erzählsituation beruht, ist die Evidenz einer ironischen Distanz des Erzählers vom Erzählten, die wohl auch früher schon zu den narrativen Besonderheiten Sciascias zählte, doch nie derart ausgeprägt erschien wie just in diesem Text aus seinem Todesjahr⁵. Mehr als jemals zuvor nimmt Sciascia die Entscheidung zur ‚essentiellen‘ Kürze hier als Anlaß für gewissermaßen epigrammatische Pointierungen. Wie solche Pointierungen aussehen können, zeigt beispielsweise das Ende des 14. Abschnitts mit seinen Anaphern und Polyptota oder dem thematisch strukturierenden Wiederholungseffekt der zunächst verbalen und dann gestischen Äußerungen „Dio mio!“ und „Terrificante!“ (vgl. 64 und 43). Ähnlich arrangiert ist im 13. Abschnitt der Auftakt zur entscheidenden Konfrontation zwischen Brigadiere und Commissario: „Mentre il commissario rabbrividiva per il freddo dell’ufficio, come ogni mattina dicendo che gli uccelli vi sarebbero caduti morti, il brigadiere, già al proprio tavolo, rabbrividiva di altro brivido“ (57). Oder man lese im vierten Abschnitt, wie der Brigadiere der These des Questore zu widersprechen wagt, nach der Roccella aus Gram über die Scheidung von seiner Frau Selbstmord begangen habe:

Ma il brigadiere [...] fece notare al questore che la separazione dalla moglie era avvenuta dodici anni prima. Per quanto doloroso, un caso simile è difficile giunga al vertice della disperazione dodici anni dopo. Arrivò invece al vertice l’irritazione del questore nei riguardi del brigadiere. (28)

4 Bezeichnend ist, daß der Text hinter beiden Mördern, von denen padre Cricco als der offensichtlich „schlimmere“ ungeschoren davonkommt (vgl. Hudde 1992: 125), das Geflecht einer weitverzweigten Organisation suggeriert, deren genaue Konsistenz sich dann aber jeder detektivischen Annäherung entzieht. So werden in *Una storia semplice* im Gegensatz zum frühen ‚giallo‘ *Il giorno della civetta* nicht einmal mehr Funktionen und Amtstitel derjenigen genannt, welche im Sinne des *Contesto* die „impenetrabile forma di una concatenazione che approssimativamente possiamo dire mafiosa“ ausmachen.

5 Wie schon in *Il cavaliere e la morte* der Vice von tödlicher Krankheit gezeichnet war, tritt auch in *Una storia semplice* mit dem professor Franzò eine Gestalt auf, an die Sciascia das Bewußtsein seiner Todesnähe delegiert zu haben scheint. Sie äußert sich in medizinischen Details, etwa der „periodica e inalienabile dialisi“(30), oder pathetischer in einem Gespräch, bei dem der leidende Professore dem Brigadiere nicht jene Aufmerksamkeit schenkt, welche dieser sich als bildungsfreudiger Autodidakt gewünscht hätte: „Ma il professore parlò dei propri mali, lasciando memorabile al brigadiere [...] la frase che ad un certo punto della vita non e la speranza l’ultima a morire, ma il morire è l’ultima speranza“(51). Vgl. dazu Hudde 1992: 124, und Guagnini 1996: 303.

Wenn die identische Wendung „al vertice“ hier abrupt von der Figuren- zur Erzählerrede überspringt, ergibt das eine geradezu witzige Wirkung, welche im gesamten Text indes beileibe kein Einzelfall bleibt. Sie stört kaum einmal die sachbezogene Transparenz der Schreibweise, die im Kriminalroman ja bis zu einem gewissen Grad gattungskonstitutiv ist⁶; doch teilt sie den überaus knapp gehaltenen Kapiteln trotzdem ein Element von ‚prosa d’arte‘ mit, das insbesondere durch syntaktische Zuspitzungen die referierten Ereignisse zwar nicht überdeckt, aber – wie gesagt – in ironischer Distanz hält. Mit solcher Distanzierung verbindet sich paradoxal zumindest ein Anflug von Heiterkeit, welche – wie immer auch täuschend – die Oberfläche der ‚écriture‘ durchzieht. Am Ende scheint sie sogar das letzte Wort zu behalten; denn der Arzneimittelvertreter verläßt nach seiner Befreiung ‚singend‘ den Ort des Geschehens, und selbst als er in padre Cricco zur genrespezifischen Verblüffung des Lesers einen weiteren Mörder identifiziert, vermag das seiner guten Laune offenbar keinen Abbruch zu tun: „Riprese cantando la strada verso casa“(66) lautet der Schlußsatz der Erzählung.

II

Nirgendwo zeigt sich freilich auch klarer als am Ende von *Una storia semplice*, daß die Atmosphäre solcher Heiterkeit etwas Falsches hat und auf eine bewußt angelegte Dissonanz hinausläuft. Wenn der Arzneimittelvertreter seinen Volvo ‚singend‘ nach Hause lenkt, tut er das ja, weil er sich gerade entschlossen hat, die Identifikation des zweiten Mörders auf sich beruhen zu lassen und den verbrecherischen Priester nicht weiter zu behelligen, damit er nicht selber in neue Unannehmlichkeiten mit der Staatsgewalt gerät⁷. Seine gute Laune bedeutet demnach, daß das kriminelle System, das die Welt der Erzählung beherrscht, auch nach der Lösung einzelner Rätselprobleme unverändert fort dauert. Sie besiegelt gewissermaßen die frustrierende Erfolglosigkeit aller Detektion und Aufklärung angesichts von Machtverhältnissen, welche im Grunde schon die Wahrnehmung des normalisierten Verbrechens untersagen. In dieser Hinsicht ist symptomatisch, daß die Begriffe, mit denen das Verbrechen eventuell von einer Position außerhalb des Systems zu erfassen wäre, in der Erzählung kein einziges Mal explizit

6 Als eine wesentliche generische Prämisse wird das „Postulat der verlässlichen erzählerischen Vermittlung“, welches ein souveränes Spiel mit den sprachlichen Signifikanten, wie es die Avantgarde liebt, prinzipiell untersagt oder wenigstens einschränkt, von Gabriele Vickermann (1998: 19–23) hervorgehoben. Vgl. dazu in einem anderen literarhistorischen Zusammenhang auch die Kategorie des „sachbezogenen Erzählens“, durch welche Hans-Otto Hügel (1978: 70–81) die Detektiverzählung des 19. Jahrhunderts vom „personalorientierten Erzählen“ des einstigen Sensations- und Familienromans unterscheidet.

7 Der Impuls, den Mörder anzuzeigen, währt nur einen kurzen Moment, um sofort der niedrigen, doch gewitzt realistischen Erwägung Platz zu machen: „E che, vado di nuovo a cacciarmi in un guaio, e più grosso ancora?“ (66). Als ein eminent sizilianisches Motiv, das dem Sciascia-Leser seit *Il giorno della civetta* vertraut ist, durchzieht dies Kalkül auch *Una storia semplice*, wo es bereits im vierten Abschnitt durch die Weltklugheit eines Taxifahrers angedeutet wird, der sich in heikler Lage gleichfalls fragt: „E perche andarsi a cacciare in un guaio?“ (27).

genannt werden. Niemals fällt der Begriff Mafia, und auch von den Drogen, um die sich doch die ganze Handlung dreht, ist allenfalls indirekt die Rede (vgl. 52 oder 56): am deutlichsten bezeichnenderweise beim Verhör des unschuldigen Arzneimittelvertreters, den einer der wirklichen Verbrecher für die Rolle des Sündenbocks zurichten möchte (vgl. 37).

Die ironische Distanz des auktorialen Erzählers betrifft also einen gesellschaftlichen Zustand, wie er schwärzer und hoffnungsloser kaum gedacht werden könnte. Es ist ein Zustand, in dem das zur Normalität gewordene Verbrechen eben auch Staat und Kirche integriert hat und in dem sich, wie bereits die ersten Sätze der Erzählung suggerieren, die Hoffnungen der Bürger auf Arbeit oder auf persönliche Sicherheit vor Gewalt als Illusion erweisen müssen⁸. Damit lassen sich beide Charakteristika, die wir aus der auktorialen Erzählsituation abgeleitet haben, in Beziehung zu einer tieferen Verzweiflung des Autors setzen. Solche Verzweiflung bedarf zunächst der Gewißheit über die tatsächliche Infamie der Verhältnisse, weshalb sie mit deren vieldeutiger Perspektivierung, auf die sich partiell ja auch noch *Todo modo* eingelassen hatte⁹, nur mehr wenig anfangen könnte. Daneben setzt Sciascias Verzweiflung die latent heitere Distanziertheit des erzählerischen Tons sozusagen als Kontrastmittel ein. Es zeigt einen Grad von Resignation vor der Systematisierung des Unrechts an, der sich wohl gerade von seinem Exzeß eine aufrüttelnd skandalisierende Wirkung verspricht, die durch das Pathos einfacher Anklage, wie sie in höherem Maß Sciascias frühe (freilich auch schon sarkastisch gebrochene¹⁰), ‚gialli‘ betrieben, möglicherweise nicht länger zu erreichen ist.

Auf jeden Fall gibt es in *Una storia semplice* zwischen der eleganten Pointierung des ‚discours‘ und der abgründigen Düsternis der ‚histoire‘ eine knirschende Dissonanz. Dabei wird die Abgründigkeit der ‚histoire‘ nicht zuletzt durch die Verschärfung bestimmter Konstellationen manifest, welche für Sciascias Kriminalromane immer schon eine themenbildende Bedeutung hatten. Von primärer Relevanz ist hier der Interpretationskonflikt, den der detektivische Außenseiter mit den Instanzen der etablierten

8 Der illusorische Charakter, welcher der Hoffnung auf Arbeit anhaftet, wird später noch einmal durch eine höhnische Bemerkung des Commissario über das Prestige seines akademischen Titels unterstrichen: „Laureato! In un paese dove ormai sono laureati gli uscieri, i camerieri e persino gli spazzini“(41). Daß die Hoffnung der Bürger auf persönliche Sicherheit in noch höherem Maß illusorisch bleiben wird, zählt zu den zentralen machttheoretischen Thesen, welche die Romane *Il contesto* und vor allem *Il cavaliere e la morte* entwickeln. Der letztere Roman pointiert die These, die ein Regierungs- und Herrschaftsinteresse an der Schaffung fiktiver subversiver Gruppierungen behauptet, zu dem zynischen Aphorismus: „La sicurezza del potere si fonda sull’insicurezza dei cittadini“(Sciascia 1988: 60).

9 Dort war die Bemühung um Vieldeutigkeit dadurch zum Ausdruck gekommen, daß die Gestalt des Verführers don Gaetano Züge einer verwirrenden ekklesiastisch-diabolischen Ambivalenz besaß. Außerdem verfügte don Gaetano über eine besonders starke, auf niemand Geringeren als Pascal gestützte Rhetorik, während die an sich privilegierte Perspektive des Ich-Erzählers in Voltaire einen Anwalt reklamierte, der gegenüber Pascal zumindest nicht von vornherein als überlegen gelten durfte.

10 Das beste Beispiel für eine solche sarkastische Brechung bildet wohl das Urteil „Era un cretino“, das don Luigi im letzten Satz von *A ciascuno il suo* über den ermordeten Aufklärer Laurana fällt. In Anbetracht des Sprechers ist das Urteil wenigstens in moralischer Hinsicht essentiell antiphrastisch zu verstehen und darf selbstverständlich nicht wörtlich genommen werden, wie das Paolo Puppa (1994: 98) oder Costantino Maeder (1994: 224) zu tun scheinen.

politischen oder religiösen, stets aber mafiosen Macht austragen muß¹¹. Während der Außenseiter das auktorial verbürgte und demnach wahre Verbrechenmotiv benennt, das historisch spezifisch eben mit den staatlich deregulierten und folglich mafios re-regulierten Machtbeziehungen zu tun hat, postulieren die Autoritäten ein Verbrechenmotiv, das historisch unspezifisch im Bereich privater Verwicklungen liegt und vom System daher als eine Art Alibi erwünscht wird, welches von der eigenen, strukturellen Verantwortung ablenken soll.

Zu einem solchen Interpretationskonflikt kommt es nun auch in *Una storia semplice*, und zwar derart prononciert, daß der Konflikt gleichsam die literarische Gestalt der Erzählung (des Romans) selber in Mitleidenschaft zieht. In der Tat ist der Titel *Una storia semplice* – wie wir oben festgehalten haben – ja nicht bloß wörtlich im Sinn von klassischer ‚Essentialität‘ zu verstehen. Nachdrücklicher bietet er noch eine antiphrastisch-ironische Lesart an, welche durch den Gang der Ereignisse selbst nahegelegt wird. Daß sich mit der Leiche Giorgio Roccellas nicht mehr als eine „storia semplice“ verbinden möge, ist nämlich eben der dringende Wunsch der Autoritäten, den als erster der Questore formuliert: „Questo è un caso semplice, bisogna non farlo montare e sbrigarvene al più presto...“(24). Aus dem „caso semplice“ eine, „storia complicata“(31) zu machen, entspricht dagegen dem Interesse des Brigadiere, der als aufklärerischer Außenseiter und zugleich als untere Charge in der Polizeihierarchie geschickt die Konkurrenz zwischen Polizisten und Carabinieri benutzt, um die Nachforschungen im Fall Roccella über die simple Selbstmordthese hinaus auszudehnen (vgl. 24f.). Derart stehen sich im Verlauf der Geschichte gewissermaßen zwei Parteien gegenüber, die – wenn man so will – auch für literarisch konträre Optionen stimmen. Auf der einen Seite argumentieren die zahlreichen Anwälte der „storia semplice“ um ihrer raschen Erledigung, auf der anderen Seite einzelne Opponenten, die in der „storia semplice“ einen „caso molto complicato“(24) und gleichsam den Stoff für einen Roman erblicken. Tatsächlich ist dann auch bezeichnend, daß die Argumente der letzteren von den ersteren als romanhaft denunziert werden. „Non facciamo romanzi“(29) mahnt beispielsweise der Commissario, einer der am Ende der Geschichte

11 Diesen Interpretationskonflikt habe ich in meinem Aufsatz „Sciascias beunruhigende Kriminalromane“ näher beschrieben. Für die nach detektivischer Einsicht und öffentlicher Sprachregelung gespaltenen Lösungen, die er bei Sciascia erhält, ist charakteristisch, daß sie eine Art impliziter Ideologiekritik an den Schemata der amerikanischen ‚hard-boiled novel‘ à la Raymond Chandler enthalten. Sie besteht darin, daß der Interpretationswechsel vom organisierten zum privaten Verbrechen, den Chandlers Romane – nicht zuletzt der Überraschungspointe wegen – im Sinne des Autors vollzogen, in Sciascias Romanen gegen das bessere Wissen der Detektive (und Leser) von den Instanzen der Macht durch politisch-ökonomische Gewalt romanintern oktroyiert wird. Vgl. dazu Schulz-Buschhaus 1978: 46ff.

identifizierten Mörder, und im gleichen Sinn äußert sich padre Crica, der andere Mörder, wenn er später lügnerisch insinuiert: „Nonostante tutto il romanzo che vi si va costruendo intorno, confesso che non riesco a togliermi dalla testa l'ipotesi del suicidio“(49)¹².

So könnte man sagen, daß die aus Sciascias ersten ‚gialli‘ vertraute Konstellation des Interpretationskonflikts hier in die narrative Struktur der Erzählung selbst eingegangen ist. Das heißt: Es wird in der Erzählung selbst darüber gestritten, ob das Ausgangsereignis eine ‚einfache Geschichte‘ bleiben oder zu einem ‚Roman‘ werden soll. Daß die Geschichte bei aller ‚Essentialität‘ ihrer Darstellung nach ihrem Gehalt schließlich doch die Dimension des Romans annimmt, folgt nicht ohne Notwendigkeit aus der oppositionellen These von Mord und – implizite – Mafia, welche sich durch den zweiten „fatto“(35), die Ermordung der beiden Bahnbeamten, bald bestätigt. Trotzdem gilt die Sicht des Brigadiere, die in einer Art Koalition von Unterschicht und ‚freischwebender Intelligenz‘ lediglich durch den todkranken professor Franzò gestützt wird¹³, weiterhin als oppositionell; denn wie die Repräsentanten des Systems im Fall Roccella auf die ablenkende „storia semplice“ eines Selbstmords rekurrieren, muß nun der prompt inhaftierte Arzneimittelvertreter den Ablenkungsmanövern der Staatsgewalt zum Opfer fallen. In diesem zweiten Fall wird der eigentlich Schuldige, ein „prete all'antica“(49), dann auch nicht mehr belangt. Schon das Verhör, das der Commissario – „riguardoso, complimentoso“ – mit ihm führt, unterscheidet sich in seiner respektvollen (später weiß man: komplizierten) Zurückhaltung aufs schärfste von der brutalen Aggressivität, die der Commissario vorher beim Verhör des Arzneimittelvertreterers rücksichtslos gegen den fälschlich Verdächtigten ausgespielt hat (vgl. S. 37f.).

III

Natürlich ist die minoritäre Position, in der *Una storia semplice* den oder (unter Einschluß des professor Franzò) die Anwälte der Wahrheit erscheinen läßt, gemäß den Konventionen des Detektivromans nichts Außerordentliches. Nach der Regel, die zur Identifikation des Täters „the most unlikely person“

12 Auffälligerweise findet die gleiche Argumentation gegen eine unerwünschte und deshalb als romanhaft denunzierte Version der Ereignisse auch schon in *Il cavaliere e la morte* statt, wenn dem detektivisch verlässlichen Vice dort von seinem unzuverlässigen, da opportunistischen Capo vorgeworfen wird: „[...] la sua è una linea romanzesca, da romanzo poliziesco diciamo classico, di quelli ehe i lettori, ormai smalizati, arrivano a indovinare come va a finire dopo aver letto le prime venti pagine... Niente romanzo, dunque“ (Sciascia 1988: 34).

13 Die Bedeutung dieser Koalition, in deren handlungsmäßig allerdings folgenlosem Entwurf man den einzig direkt positiven, ja utopischen Punkt von *Una storia semplice* erblicken könnte, hebt insbesondere Guagnini (1996: 308) hervor.

empfiehlt¹⁴, muß die Wahrheit des Tathergangs ja zunächst nicht nur verborgen sein, sondern den Erwartungen des ‚common sense‘ möglichst eklatant widersprechen, so daß ihre überraschende Erkenntnis weniger aus der gemeinsamen Anstrengung zahlreicher Köpfe als vielmehr aus dem Werk eines einzelnen ‚Scharfsinnshelden‘ hervorgeht.

Daß die Wahrheit des Falles allein von der Opposition des Brigadiere und nicht von der Majorität der Ermittelnden verteidigt wird, entspricht an sich folglich durchaus den Üblichkeiten der Gattungsgeschichte, zumal jenen ihrer frühen und prononciert detektivischen Phase. Überhaupt fallen dem Leser von *Una storia semplice* in dieser Hinsicht mehrere Übereinstimmungen mit dem idealtypischen Detektivroman ins Auge. Sie betreffen etwa die Funktion der Indizien, durch die der Commissario sich verrät. Es handelt sich um seine Handschuhe und den Lichtschalter, der im Mordhaus bezeichnenderweise hinter einer Büste des heiligen Ignatius von Loyola versteckt ist¹⁵, Indizien also, die in ihrer materiellen Unscheinbarkeit an die typischen ‚clues‘ von Sherlock-Holmes-Erzählungen erinnern, bei der finalen Konfrontation zwischen Commissario und Brigadiere aber dennoch – und ebenfalls nach dem Muster Conan Doyles – geradezu emphatisch dramatisiert werden, um einen Moment äußerster Spannung zu schaffen:

Era tra loro, sotto quello scambio di frasi usuali e banali, un disagio, una freddezza, un che di preoccupato e di impaurito.

L'interruttore. Il guanto. (57)

Ausgesprochen detektivromanhaft ist neben dem Überraschungseffekt der ‚Whodunit‘-Lösung schließlich auch dessen Zuspitzung durch die Identifikation des Täters im detektivischen Kollegen und Konkurrenten. Eine solche Lösung hatte in Gaston Leroux' *Le mystere de la chambre jaune*, wo der Amateurdetektiv Rouletabille als Verbrecher den Polizeiinspektor Frédéric Larsan überführen konnte, einst einen vielbewunderten Extrempunkt in der Unwahrscheinlichkeitspoetik des pointierten

14 Diese Regel hat für die Poetik des klassischen Detektivromans bzw. ‚pointierten Rätselromans‘ eine so fundamentale Geltung, daß sie bereits in den zwanziger Jahren von Dorothy L. Sayers ironisiert werden konnte. In ihrem frühen Detektivroman *The Unpleasantness at the Bellona Club* benutzt Sayers die Regel, um bei der Rätsellösung dadurch eine ‚Unwahrscheinlichkeit‘ in zweiter Potenz zu erzeugen, daß sie gegen die Gattungskonvention eben die in referentieller Hinsicht ‚most likely person‘ als Täter überführt. Vgl. dazu Schulz-Buschhaus 1975: 109.

15 So unscheinbar der letztere ‚clue‘ an sich auch sein mag, so bedeutungsvoll wirkt er freilich im Hinblick auf seine ideologische Symbolik. Daß die jesuitische Tradition das schwache Licht der Aufklärung verdeckt, ist eine Insinuation, welche unmittelbar an die in *Todo modo* geführte Auseinandersetzung mit don Gaetanos ‚totalitärer‘ Vision der Kirche anschließt, wie sie treffend von Rossana Dedola (1994: 239ff.) beschrieben wird.

Rätselromans dargestellt¹⁶, der dann – unter halbwegs realistischen Bedingungen – nur noch durch die Überführung eines verbrecherischen, doch sein Verbrechen dissimulierenden Ich-Erzählers, wie sie Agatha Christie in *The Murder of Roger Ackroyd* vollzog, zu überbieten war.

Trotz dieser evidenten Affinitäten zu dem, was nach Hudde einen „formal klassischen ‚Krimi‘“ ausmacht, ist nun aber nicht zu übersehen daß die traditionellen Gattungselemente in Sciascias letzter Erzählung ganz anders funktionalisiert werden, als das im früheren Detektivroman üblich war, und ich meine sogar, daß eben die Differenz, welche Sciasci hier in die scheinbar identischen Züge des kriminalistischen Genres einführt, die wesentliche Neuheit seiner – für ihn selbst konklusiven – Botschaft bildet. Dabei liegt eine auf den ersten Blick sichtbare Komponente der Differenz in dem untergeordneten professionellen wie sozialen Status, den der Brigadiere als Aufklärer im „corpo di polizia“ bekleidet. Er agiert nicht wie die ‚Great Detectives‘ der Tradition märchenhaft souverän, das heißt: außerhalb von bürgerlichen Bindungen und Berufsroutinen, sondern innerhalb einer hierarchischen Struktur, deren Ränge – „il commissario“, „il colonello dei carabinieri“, „il questore“, „il procuratore della Repubblica“ (letzterer eine besonders fatale Gestalt) – ohne Namensnennung geradezu obsessiv hervorgehoben werden. In dieser Hierarchie ist der Brigadiere, Sohn eines „bracciante che aveva saputo elevarsi al rango di potatore“⁽⁴⁰⁾, das schwächste Glied, von der Funktion her ein Subalterner, der trotz besseren Wissens in der Tat auch kaum wagt, einem Akademiker wie dem Commissario, dessen Titel er naiv bewundert, ins Wort zu fallen (vgl. 38ff.).

Was der Brigadiere leistet, ist demnach von Beginn an alles andere als die Verfolgung einer triumphalen Detektion, wie sie im alten Detektivroman zelebriert zu werden pflegte. Statt dessen ist seine Rolle eine essentiell defensive. Ohne eigene Forschungen, die sein Status nicht erlaubt, anstellen zu können, bleibt der Brigadiere darauf beschränkt, die Irrtümer und mehr noch die Manipulationen seiner Vorgesetzten zu beobachten oder, genauer gesagt: wahrnehmen zu müssen. Ganz spontan und freiwillig macht er solche Beobachtungen allein am Anfang der Affäre¹⁷. Im weiteren Verlauf stoßen sie dem Brigadiere eher unfreiwillig zu, da ihm rasch bewußt wird, daß sie für ihn in erster Linie Gefahr bedeuten. So nimmt er den entscheidenden Fehler des Commissario, der sich durch sein Wissen um den Ort des

16 Wie und mit welcher Absicht das bis dahin wohl virtuoseste „surprise ending“ der Gattungsgeschichte von Leroux arrangiert wurde ist ausführlicher erläutert in Schulz-Buschhaus 1975: 86–96. Die traditions- und schulbildende Rolle des *Mystère de la chambre jaune* haben später unter anderen John Dickson Carr (1963 [1935]: 190f.) oder Agatha Christie (1980 [1977]: 216f. und 263) bestätigt. Nach der „Locked-Room Lecture“, die Dickson Carr als Poetik der ‚Detective Novel‘ im 17. Kapitel von *The Hollow Man* vorträgt, ist „Gaston Leroux’s *The Mystery of the Yellow Room* the best detective tale ever written“.

17 Vor allem indem er die Inauthentizität des Punktes hinter Roccellas Notiz „Ho trovato.“ erkennt. Der Punkt, der offenkundig vom Mörder angebracht wurde, soll der Simulation des Selbstmords dienen und die Ermittler dazu verleiten, der Notiz „significati esenziali e filosofici“ zuzuschreiben, statt in der Lesart eines abgebrochenen Satzes ohne Punkt die entscheidende Spur zum Mordmotiv zu entdecken (vgl. 17).

Lichtschalters verrät, keineswegs unter dem Gesichtspunkt detektivischer Erkenntnis und Erhellung wahr. Was der Brigadiere gleichsam wider Willen beobachtet, stimmt ihn vielmehr düster vor Furcht. Er antwortet dem Commissario „cupamente“(53), und in der nächsten Szene wird dies Schlüsselwort beim Gespräch mit dem Professore wieder aufgenommen: „Ma pensava ad altro: cupo, inquieto, nervoso“(54).

Dadurch kommt es gerade in der kriminalistischen Struktur von *Una storia semplice* zu einem singulären Positionswechsel: Der letzte und im „corpo di polizia“ einzige detektivische Aufklärer ist hier von vornherein nicht Verfolger, sondern selbst ein Verfolgter, wie das sonst nur jenen Gestalten passiert, die mehr oder weniger ahnungslos in das Räderwerk der Machinationen eines Agentenromans à la Eric Ambler geraten. In einer solchen Lage kämpft der kleine Brigadiere nicht eigentlich gegen eine Übermacht des etablierten Konsens an, was die ‚großen Detektive‘ zum Beleg ihrer Größe ja stets getan hatten. Eher ist es so, daß er sich der Übermacht, welche eine Übermacht mörderischer ökonomischer Interessen ist, unmittelbar in seiner Existenz ausgesetzt sieht, und das hat zur Folge, daß die genaugenommen unfreiwillige Erkenntnis mitnichten einen Triumph, sondern Verwirrung, Angst und einen Impuls zur Flucht auslöst. Tatsächlich haftet der Konsultation des Professore, bei dem der Brigadiere Rat sucht, aber kaum Hilfe erwarten kann, ein Element von – wenigstens zeitweiliger – Flucht an, bei welcher die Schwäche des verfolgten Detektivs symbolisch durch einen Tränenausbruch angezeigt wird (vgl. 54f.), der sich übrigens nach dem Schußwechsel im 13. Abschnitt – wie um das literarische Bild des ‚Scharfsinnshelden‘ endgültig zu durchkreuzen – wiederholt (vgl. 60).

Freilich gibt der Brigadiere seinem Fluchtimpuls nicht nach, so ratlos („smarrito, stravolto“) er am Ende des Gesprächs mit dem Professore auch erscheinen mag (vgl. 56) und so suggestiv im nächsten Abschnitt das allmähliche Crescendo seiner Angst geschildert wird. Wenn er sich der Konfrontation mit dem Commissario, dessen kriminelle Energie der Leser hier wohl erst zu ahnen beginnt, dann in einer Szene von unerhörter Spannung stellt, bedeutet das jedoch ebensowenig die planvolle Vollendung der im vorhergehenden Abschnitt eingeleiteten Aufklärung. Was sich jetzt vollzieht, ist nicht die von Erkenntnispathos erfüllte Identifikationsszene des Detektivromans¹⁸, sondern ein Showdown nach Art des Western, auf dessen Modell im übrigen bei der Schilderung des Mordschauplatzes („magazzini o stalle che circondavano la casa come un fortilizio da western americano“) schon zu Beginn der Erzählung hingewiesen wurde (vgl. 21). Dabei übertreibt man gewiß nicht, wenn man diesen Showdown als einen der zugleich brilliantesten und finstersten Momente in der Entwicklung von Sciascias Erzählkunst bezeichnet. Er ist brilliant, was die Steigerung des Suspense bei dem verborgenen oder scheinbar absichtslosen Hantieren der – noch Kollegialität fingierenden – Duellanten mit ihren

18 Als exemplarisch für solche Identifikationsszenen kann man etwa die Szene der Überführung Frédéric Larsans in *Le mystère de la chambre jaune* oder das Arrangement einer Zusammenkunft aller Verdächtigen betrachten, wie es bei Agatha Christie an der romanescen Tagesordnung ist.

Pistolen angeht, und er ist auf einer anderen Ebene finster, da er jenseits des Überlebenskampfes keine höhere Instanz von Ordnung, Recht oder Gerechtigkeit mehr kennt. Wie wenig es hier noch um irgendwelche Aufklärung geht, verrät der einzigartige Satz, der die Episode kulminieren läßt und in seiner gedrängten Vielgliedrigkeit gleichzeitig selber eine Episode von höchster diegetischer Intensität darstellt:

Il commissario fini di pulire la pistola, la ricaricò, l'impugnò fingendo mira alla lampada, a un calendario, al pomo di una porta; ma al momento in cui con improvvisa rapidità la puntò sul brigadiere e sparò, questi si era già gettato a terra con tutta la sedia, aveva scoperto dal giornale che teneva con la sinistra la pistola che aveva tirato dal cassetto, sparato un colpo dritto al cuore del commissario, che crollò sulle carte che aveva davanti copiosamente insanguinandole. (60)

Näher betrachtet, enthält die Periode zumindest zwei sensationelle Peripetien, und zwar dergestalt, daß die entscheidenden Wendepunkte zur Pointierung der Dramatik jeweils täuschend in den syntaktischen Hintergrund verlegt sind: zunächst in einen von der Zeitbestimmung „al momento“ abhängigen Relativsatz, der die plötzliche Aktion des Commissario mitteilt, und darauf in das letzte Glied einer Satzfolge im Tempus der Vorzeitigkeit, durch das wir ebenso unerwartet über die Reaktion des Brigadiere und vor allem deren blutigen Erfolg unterrichtet werden. Zur Manier des Western gehört hier sowohl die Plötzlichkeit des Angriffs, der den Brigadiere zur Selbstverteidigung zwingt, als auch die lange Suspension des Gegenschlags, der den Angegriffenen im letzten Moment zum Sieger macht. Genauer müßte man vielleicht sagen: der dem Angegriffenen im letzten Moment die Chance zum Überleben verschafft; denn was von der Ersetzung der Identifikationsszene durch die Westernszene des Showdown angezeigt wird, ist eben die Dominanz eines Kampfes ums Überleben, quasi um das „survival of the fittest“, gegenüber dem das Streben nach Aufklärung, die allein dem Leser noch etwas besagen mag, auf der Handlungsebene quasi auftragslos, ohnmächtig und irrelevant geworden ist.

Dabei hat der Sieg im Duell wohl das physische, nicht aber auch das soziale Überleben des unerwünschten Aufklärers sichern können. In der Folge von drei Finali, welche die Erzählung beschließen (vgl. Guagnini 1996: 308), bedroht das vorletzte Finale den Brigadiere ein weiteres Mal und nunmehr im Innersten seiner professionellen Existenz. Wie er vorher zum Objekt eines Mordversuchs von Seiten des Commissario wurde, erscheint er jetzt als Objekt der Erwägungen vorgesetzter Behörden, welche dem Ziel gelten, die Folgen der Affäre auf die günstigste Weise an die Öffentlichkeit zu bringen. Wenigstens für einen Augenblick spielt man mit dem Gedanken des fatalen Staatsanwalts, der im Polizeibericht die Rollen vertauschen und dem Brigadiere jene des verbrecherischen Commissario zuweisen möchte (vgl. 63f.). Wenn das nach den Einwänden von Questore und Colonello nicht geschieht, sind dafür statt Gründen der Gerechtigkeit am Ende ausschließlich Opportunitätsgründe maßgebend. Die

Tatsache, daß er auch bei dem zweiten, subtileren Angriff von Seiten einer höheren Instanz überlebt, verdankt der Brigadiere also keinem Urteil das Recht und Ordnung restituierte, sondern der Kontingenz einer Situation, welche die vom Staatsanwalt vorgeschlagene Manipulationsstrategie schlicht unmöglich macht. Als durchführbar erweist sich offenkundig nur eine andere Manipulation. Durch sie wird der Brigadiere zwar persönlich geschont, doch nicht weniger prononciert auf die Funktion eines bloßen Gegenstands im Machtkalkül des Systems verwiesen:

Poi il questore invitò il brigadiere ad uscire: „Aspetta in anticamera, ti chiameremo tra cinque minuti“.

Lo richiamarono più di un'ora dopo.

„Incidente“ disse il magistrato.

„Incidente“ disse il questore.

„Incidente“ disse il colonello.

E perciò sui giornali: *Brigadiere uccide incidentalmente, mentre pulisce la pistola, il commissario capo della polizia giudiziaria.* (64)

Der Kommentar, mit dem Questore und Colonello auf die ursprüngliche Manipulationsabsicht des Staatsanwalts reagieren, ist an dieser Stelle ein lautloses „Dio mio!“ und „Terrificante!“. Durch den stummen Kommentar wird die identische Bemerkung wiederholt, die in einer früheren Situation dem ähnlich manipulativen Vorschlag des Staatsanwalts galt, den Arzneimittelvertreter in der Mordrolle zu fixieren (vgl. 43). So gewinnen das „Dio mio!“ und zumal das steigernde „Terrificante!“ gewissermaßen den Wert eines Leitmotivs, welches wie in einem Choc registriert, daß Detektion und Aufklärung in der hier modellierten Welt ihren Auftrag, ja ihre Legitimität verloren haben. Für die Erzählung soll das Motiv wohl eine Art Fazit ziehen; für den Leser ergibt es dagegen eine – womöglich aufrüttelnde – Provokation.

Bibliographie

Bruni, Arnaldo: Tavola rotonda – Intervento conclusivo, in: Michelangelo Picone, Pietro De Marchi (Hg.), *Sciascia, scrittore europeo*, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 1994, 362–366.

Carr, John Dickson: *The Hollow Man*. Harmondsworth: Penguin Books 1963 (1. Ausg. 1935).

Christie, Agatha: *An Autobiography*. Glasgow: Fontana-Collins 31980 (1. Ausg. 1977).

Dedola, Rossana: *Sciascia e l'enigma: ovvero un sogno che nasce in Europa*, in: Michelangelo Picone, Pietro De Marchi (Hg.), *Sciascia scrittore europeo*, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 1994, 229–245.

Guagnini, Elvio: „Una storia semplice!“. A proposito dell'ultimo Sciascia, in: *Problemi*, 106 (1996), 298–309.

- Harth, Helene: *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*: Überlegungen zu Leonardo Sciascias Candide-Replik, in: *Italienische Studien*, 3 (1980), 83–99.
- Hudde, Hinrich: Sciascias Vermächtnis. Die Detektiverzählungen *Il cavaliere e la morte* und *Una storia semplice*, in: *Italienische Studien*, 13 (1992), 115–127.
- Hügel, Hans-Otto: Untersuchungsrichter – Diebsfänger – Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektiverzählung im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1978.
- Maeder, Costantino: Sciascia e la musica, in: Michelangelo Picone, Pietro De Marchi (Hg.), *Sciascia, scrittore europeo*, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 1994, 209–227.
- Puppa, Paolo: Sciascia versus Pirandello: storia di un'ambiguità, in Michelangelo Picone, Pietro De Marchi (Hg.), *Sciascia, scrittore europeo*, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 1994, 93–101.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. Frankfurt am Main: Athenaeon 1975.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Sciascias beunruhigende Kriminalromane, in: *Italienische Studien*, 1 (1978), 43–53.
- Sciascia, Leonardo: *Il contesto*. Torino: Einaudi 1971.
- Sciascia, Leonardo: *Il cavaliere e la morte*. Milano: Adelphi 1988.
- Sciascia, Leonardo: *Una storia semplice*. Milano: Adelphi 1989.
- Vickermann, Gabriele: *Der etwas andere Detektivroman. Italianistische Studien an den Grenzen von Genre und Gattung*. Heidelberg: C. Winter 1998.
- Wagner, Birgit: Aufklärung und Gegenwart: Reflexionen zu und mit Leonardo Sciascia, in: Michael Rössner, Birgit Wagner (Hg.), *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin-de-siècle*. Wien/Köln/Graz: Böhlau 1984, 115–125.