

Scheiternde Detektive und erfolgreiche Diener im Haus der Billionen

Stanley Ellins *Very Old Money*

Entgegen manchen literaturkritischen Vorhersagen ist die Produktivität der Gattung Kriminalroman noch immer nicht erschöpft. Eher scheint sie sich potenziert zu haben: Zum einen werden gattungsgerechte Krimis nach wie vor in dafür spezialisierten Reihen publiziert; zum anderen dringt das generische Modell des Krimis aber auch mit zunehmender Häufigkeit in die allgemeine Narrativik

vor.¹ Wie faszinierend sein Gattungsschema in der – wenn man so will – ‚postavantgardistischen# Kombination mit anderen generischen Modellen wirken kann, hat am eindrucksvollsten vielleicht Umberto Ecos *Name der Rose* (1980) gezeigt. Dabei gehört zu den verblüffendsten Aspekten des Welterfolgs, der diesem Text zuteil wurde, nicht zuletzt der Umstand, daß Eco hier keineswegs auf neuere Entwicklungen oder Verfremdungen des Genres zurückgegriffen hat, wie sie sich etwa im Werk Leonardo Sciascias oder im französischen *nouveau roman* anboten. Was ihm für sein gattungskombinatorisches Verfahren gelegen kam, war vielmehr der Krimi gerade in seiner traditionellen Variante, und so verbindet sich in *Il nome della rosa* mit dem Historischen Roman und dem *Conte philosophique* ein Detektivroman, der bereits durch die – intertextuell ‚sprechenden‘ – Namen von Detektiv und Erzähler an den generischen Archetyp der Sherlock-Holmes-Erzählungen Arthur Conan Doyles erinnert.²

Ein anderes und ganz verschiedenartiges Beispiel für den unerwarteten Rekurs auf Krimi-Elemente im zeitgenössischen Roman stellt Mario Vargas Llosas *Conversación en la Catedral* (1969) dar, eines der bedeutendsten Erzählwerke, die wir der lateinamerikanischen Literatur verdanken. Hier verwendet der zweite Teil des Romans, genauer gesagt: die Bücher 3 und 4, den Spannungseffekt einer Mordaffäre, welche besonders irritierende Züge durch das – im neueren Kriminalroman oft zu beobachtende – Fehlen des Sicherheitsfaktors einer Detektivgestalt in Protagonistenrolle annimmt. Tatsächlich bleiben Hergang und Motiv des Mordes zumindest bei der ersten, linear fortschreitenden Lektüre ungeklärt. Erst wenn der Leser sich erinnert, daß in den Büchern 1 und 2, als von der Mordaffäre noch nicht explizit die Rede war,

1 Vgl. dazu Schulz-Buschhaus, U.: „Kriminalromane jenseits des Krimi“. *die horen* H. 148, 1987, 7–16.

2 Zu den epistemologischen Aspekten dieser Affinität von *Il nome della rosa* zum traditionellen *Detective Novel* vgl. U. Schulz-Buschhaus: „Kriminalroman und Post-Avantgarde“. *Merkur* 41, 1987, 287–296, hier: 295f.

merkwürdig zusammenhanglose Dialogfragmente auftauchen, die – in zeitlicher Verschiebung – den erst später berichteten Mord umkreisen, kann er dem Geheimnis dieses Verbrechens auf die Spur kommen. Freilich muß er sich dazu selbst in eine Art Lesedetektiv verwandeln, der es nicht bei der einmaligen Lektüre des Romans bewenden läßt, sondern die Mühsal (oder das Vergnügen) einer zweiten Lektüre riskiert, welche dann – nicht mehr unbedingt linear – wie eine Enquête des Falles und der Romanstruktur zugleich funktioniert.

Haben wir es bei Autoren wie Vargas Llosa oder Umberto Eco, dem einstigen Wortführer der italienischen ‚Neo-Avantgarde‘, mit Romanciers zu tun, die mehr oder minder ausgeprägte Strukturelemente des Krimis für Romanprojekte benutzen, welche kaum im Kontext der herkömmlichen Kriminalliteratur zu situieren sind, so ergibt sich nicht weniger häufig das komplementäre Phänomen einer Gattungskombination in gleichsam umgekehrter Richtung. Gemeint ist der Versuch spezialisierter Krimi- oder Thriller-Autoren, mit den Mitteln ihrer Gattung Texte zu verfassen, die gleichzeitig als Romane *tout court* gelesen werden können. Auch hier lassen sich durchaus verschiedene Spielarten verfolgen. Eine solcher Varianten wäre etwa die Generalisierung der Geheimnis- und Spannungskomponente zu einer Literatur des psychischen Schreckens, wie sie auf unterschiedlichem Erzählniveau und in unterschiedlicher Distanz vom traditionellen Kriminalroman durch Patricia Highsmith oder Boileau/Narcejac befördert wurde. Eine andere Variante hat mit bemerkenswerter Konsequenz schon Dorothy L. Sayers verwirklicht, indem sie die dem analytischen Strukturschema eigene Disposition zu einem „novel of character and manners“ auszubauen suchte. So ist in der Romanserie der Sayers nach recht bescheidenen und konventionellen Anfängen ein ständig vertieftes Raffinement der Rede-, Figuren- und Milieugestaltung zu beobachten, welches dafür sorgt, daß ein Roman wie beispielsweise *Gaudy Night* jedem Vergleich mit den institutionell höher klassifizierten Romanen – sagen wir – eines Aldous Huxley bestens standhält.

Zur Tradition dieser zweiten Variante der Gattungskombination und -transformation kann man wohl auch die Romane des Amerikaners Stanley Ellin zählen. Unter den neueren Krimi-Autoren hat sich Ellin als einer der vielseitigsten und experimentierfreudigsten erwiesen, und zu Recht kommentiert er in der Enzyklopädie *Twentieth-Century Crime and Mystery Writers* seine Poetik mit den Sätzen: „The crime fiction genre offers the writer infinite diversity of theme and treatment. I like to take advantage of that diversity.“³ Von der akademischen Kritik scheint Ellin nicht sonderlich geschätzt zu werden; jedenfalls klafft in der anglistisch-amerikanistischen Bibliothek meiner Heimatuniversität bei den „Amerikanischen Autoren nach 1945“ zwischen Stanley Ellin und Ralph Ellison eine auffällige Lücke und dokumentiert, daß Ellin trotz seiner experimentellen Unruhe und Findigkeit eben doch noch

3 Reilly, J. M. (Ed.): *Twentieth-Century Crime and Mystery Writers*. London, 21985, S. 299.

als Spezialist einer „Trivial“-Gattung, nicht aber als Autor ohne Einschränkung und Bindestrich gilt. Dagegen hat er vor allem durch seine rasch berühmt gewordenen kürzeren Erzählungen *The Specialty of the House* oder *The Blessington Method* den uneingeschränkten Applaus anderer Autoren von Arno Schmidt bis Helmut Heißenbüttel erhalten.⁴ Wie verdient dieser Applaus ist, zeigt neben den *Short Crime Stories*, die offenbar Ellins ‚Spezialität‘ ausmachen, indes auch ein neuerer Roman größeren Umfangs: *Very Old Money* (1984).⁵ Er erscheint exemplarisch für die Möglichkeiten, über die heute eine Kriminalliteratur verfügt, welche es auf intensivierte *effets de réel* – sprich: die erzählerischen Mittel, durch die das Erfundene, das Dargestellte als wirklich erscheint – abgesehen hat.

Dabei ist die strukturelle Fügung dieses Romans vielleicht am besten zu charakterisieren, wenn man zur Kennzeichnung seiner Besonderheiten den realistischen Ehrgeiz von Dorothy Sayers’ Spätwerk in Erinnerung ruft. In ihm war es ja darum gegangen, die Lösung eines Kriminalfalls jeweils möglichst eng mit der Erschließung eines spezifischen Milieus zu verbinden: der akademischen Gemeinschaft eines Frauen-College (*Gaudy Night*), des sommerlichen Betriebs in einem Seebad (*Have his Carcase*) oder des traditionsgebundenen Lebens in einem Marschendorf (*The Nine Tailors*). Diese Verbindung knüpfte bei allen ideologischen Kautelen, die aus dem christlichen Konservatismus der Sayers erwachsen mochten, der Sache nach deutlich an ein naturalistisches Erbe an. Insbesondere ist hier an die eigentümliche Darstellungstechnik zu denken, welche darin bestand, die konstitutiven Züge des thematisierten Milieus durch die Perspektive eines ‚Boten aus der Fremde‘ zu vermitteln, der in gewisser Weise den neugierigen Blick des Leser vertrat.⁶ Solche Gestalten, die soziale Fremdheit erfahrbar machen sollten, hatten zumal die Perspektivik von Emile Zolas Romanen geprägt. In *Germinal* war es z. B. Etienne Lantiers Aufgabe gewesen, den Leser in die romanesk noch völlig unerschlossene Welt der Bergarbeiter einzuführen, während die unzivilisierten und sozusagen exotischen Aspekte der bäu. rlichen Welt in *La Terre* durch die Vermittlung des landfremden Jean Macquart dargestellt wurden. Als perspektivische Vermittler pflegten diese Gestalten am Romananfang in einer neuen Umgebung einzutreffen, aus der sie sich dann am Romanende gewöhnlich wieder zurückzogen, um die Fremdartigkeit und Geschlossenheit des Milieus, das sich ihnen nur für begrenzte Zeit öffnete, ein weiteres Mal zu unterstreichen. Im realistisch-naturalistischen Kriminalroman kann die gleiche Rolle nun ohne narrative Umstände von der Figur des

4 Vgl. dazu Schmidt, A.: „Die 10 Kammern des Blaubart“. – In ders.: *Trommler beim Zaren*. Karlsruhe, 1966, S. 243–252; Heißenbüttel, H.: „Spielregeln des Kriminalromans“. – In Vogt, J.: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. München, 1971, Bd. 2, S. 356–371, hier: S. 369; außerdem Julian Symons Vorwort („The Short Crime Story and Stanley Ellin“) zu Ellin, St.: *The Blessington Method*. Harmondsworth, 1971, S. 9–12.

5 *Der Roman wird im folgenden zitiert nach der amerikanischen Taschenbuchausgabe: Ellin, St.: Very Old Money. New York: Ballantine Books, 1986 (eine englische Taschenbuchausgabe ist bei Futura erschienen).*

6 Vgl. zu dieser Technik Y. Chevrel: *Le Naturalisme*. Paris, 1982, S. 120ff. Chevrel verwendet und erweitert hier eine Kategorie, die zurückgeht auf E.-H. Bleich: *Der Bote aus der Fremde als formbedingender Kompositionsfaktor im Drama des deutschen Naturalismus*. Berlin, 1936.

Detektivs übernommen werden, der dem thematisierten Milieu nicht mehr wie ein zufälliger Entdecker, sondern wie ein berufsmäßiger oder doch jedenfalls gewohnheitsmäßiger Explorator gegenübersteht, in Fall und Milieu eintretend, wenn die Enquête beginnt, aus Fall und Milieu entlassen, wenn die Schuldigen identifiziert und die Geheimnisse des jeweiligen sozialen Orts ans Licht gebracht sind. Charakteristisch für die Sayers (wie überhaupt für den sogenannten ‚klassischen Detektivroman‘) ist bei diesem Verhältnis im übrigen die besondere Art des Außenseitertums, das ihren Detektiv und ‚Boten aus der Fremde‘ kennzeichnet: soziologisch gesehen wird Lord Peter Wimsey (gleich anderen Repräsentanten des ‚Great Detective‘) ausgezeichnet durch eine Fremdheit von oben, die jedes Milieu als sozial inferior wahrnehmen und derart selbst in den human verstörendsten Affären etwas märchenhaft Überlegenes und Beruhigendes bewahren muß.⁷

Diese Grundkonstellation, die wir aus den Detektivromanen der Sayers und – weiter zurück – aus dem naturalistischen Roman kennen, bestimmt in großen Zügen zunächst auch das Figuren- und Handlungsgefüge von *Very Old Money*. Auch hier handelt es sich um die enthüllende Darstellung eines genau definierten Milieus: der Welt superlativen Reichtums, eben des ‚sehr alten Geldes‘, wie es die New Yorker Familie Durie besitzt. Daß diese Welt eine geheimnisvolle ist (und folglich der Enthüllung bedarf), wird dem Leser wiederholt mitgeteilt: schließlich befindet sich die Familie Durie in den Spitzenrängen jener solide fundierten Oligarchie, welche – wie es heißt – nicht mehr auf das Interesse der Medien angewiesen ist, ja ihm eher systematisch aus dem Wege geht. Außerdem kommt zu solcher ‚Exotik‘ die prononcierte Geschlossenheit des gesellschaftlichen Raums, den uns der Roman präsentiert: sein Zentrum bildet, von wenigen wichtigeren Exkursen abgesehen, ein einziges Haus in der Madison Avenue, ein Ort, dem Ellins Erzählung ähnlich exklusiv zugewandt bleibt wie jene Zolas einst dem Ort des großen Mietshauses in *Pot-Bouille*.

Da das thematisierte Milieu im Gipfelbereich der sozialen Hierarchie situiert ist, kann der verfremdende Blick, der es wahrnehmen und dem Leser vermitteln soll, natürlich nicht an eine selber elitäre Gestalt à la Peter Wimsey delegiert werden (andernfalls würde der Roman sich zu einer Art interkontinentalem Elitenvergleich in der Manier von Henry James entwickeln).⁸ Benötigt wird stattdessen ein intelligenter Blick von unten, und so gerät, um beiden Postulaten – Intelligenz wie sozialer Inferiorität – zu genügen, in *Very Old Money* ein arbeitsloses Lehrerehepaar in die Rolle der ‚Boten aus der Fremde‘. Indem Mike and Amy Lloyd, die – freilich nicht professionalisierten – detektivischen Protagonisten des Romans, das Lehramt aufgeben und die Funktionen von ‚Domestiken‘ (vgl. S. 10)

7 Wie sich Wimseys Überlegenheit in seiner fabulösen literarischen Kennerschaft spiegelt, zeigt W. G. Müller: „The Erudite Detective. A Tradition in English and American Detective Fiction“. *Sprachkunst* 17, 1986, 245–262, bes. 255f.

8 Immerhin gehören zu den zahlreichen literarischen Anspielungen des Romans auch solche auf Henry James, und Miss Margaret, eine der Hauptgestalten des Buchs, gilt einmal als „a sort of Jamesian character“ (vgl. S. 179).

im Hause Durie übernehmen, sorgen sie einerseits für den notwendigen Kontrast zwischen Perspektive und Gegenstand der Erzählung. Andererseits eröffnen sie indes auch eine Thematik sui generis, die mit diesem Kontrast Hand in Hand geht und das (ideologisch bekanntlich weithin tabuisierte) Phänomen von Dienerschaft und Herrschaft betrifft.

So bildet der Eintritt der arbeitslosen Lehrer als „servants of quality“ (S. 5) in den Palast der Superreichen das auslösende Moment für eine doppelte Enquête. Auf der einen Ebene, jener des Kriminalromans, ist sie, ohne daß die (unfreiwilligen) Detektive es selbst schon wüßten, einer eigentümlichen Mordaffäre gewidmet, welche wir bei unserem Resümee vorerst zurückstellen. Die andere Ebene der Enquête, welche die erste in gewisser Hinsicht vorbereitet, bezieht sich im Duktus eines Romans realistisch-naturalistischer Herkunft auf die Welt der Diener sowie – zuerst tastend und dann mit zunehmend besorgter Intensität – auf die Welt der herrschaftlichen Familie. Was dies zweite Niveau der Exploration angeht, ist wichtig festzuhalten, daß die Erkundung Dienerschaft und Herrschaft gleichermaßen umfaßt; denn „Mrs. Lloyd and Lloyd“ (so der Titel des ersten Romanteils) sind ja nicht von vornherein professionell in den Bereich der Dienerschaft integriert, sondern entdecken in ihm eine noch unvertraute soziale Realität, die ihnen anfänglich kaum weniger fern liegt als die Sphäre der Herrschaft und des ‚Very Old Money‘. Wichtig ist dieser Umstand insofern, als er Gelegenheit gibt, die Protagonisten nicht allein nach dem üblichen Erzählschema der Gattung zu Instrumenten einer Enthüllung zu machen. Vielmehr wird das „couple-in-service“, Lloyd als Chauffeur des Hauses und Mrs. Lloyd als Privatsekretärin der alten blinden Miss Margaret, beständig mit dem Problem ihrer neuen gesellschaftlichen Identität konfrontiert, in deren Wandlungen sich das umfassende, unverkennbar sozialkritische oder doch wenigstens sozialanalytische Thema des Romans manifestiert.

Wie problematisch die Identitätsfindung der beiden Protagonisten verläuft, läßt vor allem Mike Lloyd erkennen. Von ihm kommt zu Beginn die stärkste Reserviertheit gegenüber der Dienerrolle, und er versucht, seine subalterne Funktion gewissermaßen auf Distanz zu halten, indem er sich die Familie Durie als literarischen Gegenstand vornimmt. Ist er bemüht, die Arbeit des ‚Domestiken‘ mit dem Prestige einer literarischen Forschungsaktivität zu nobilitieren, so wird das Unbehagen, das sich dadurch äußert, noch vertieft von den Kommentaren eines befreundeten älteren Ehepaars. Als Ökonomieprofessor und als Boutiquenbesitzerin vertreten Abe und Audrey Silverstone die ‚liberale‘ bürgerliche Mittelschicht der Ostküste. Bezeichnenderweise fällt ihnen die Aufgabe zu, ihre jungen Freunde über die Geschichte des Hauses Durie und seiner Billionen ‚aufzuklären‘ (vgl. S. 89), und je weiter die Handlung fortschreitet, um so deutlicher stellt sich heraus, daß die Silverstones romanintern eben das repräsentieren, was den herkömmlichen sozialkritischen Gesichtspunkt eines solchen Romans auszumachen pflegte. Dazu gehört etwa die Aufdeckung der geheimen Infamie, die von den Herrschenden ausgeht, um auch die manipulierte Dienerschaft moralisch zu degradieren. In

diesem Sinn sucht Abe Silverstone in einer Schlüsselszene des Romans die Lloyds zu belehren und ihnen zu demonstrieren, „what five years of self-elected membership in the servant class could do to you“: „Talking servant talk from the servant’s point of view.“ (S. 217) So plädiert Abe Silverstone folgerichtig für einen Wechsel des Jobs und damit für ein Romanende, wie es von der Tradition ‚realistischer‘ Sozialkritik immer schon vorgesehen war. Nachdem der Außenseiter die Unmoral des Milieus, in das er verschlagen wurde, erfahren und sichtbar gemacht hat, fordern die Gattungskonventionen nämlich – wie gesagt – seinen desillusionierten Rückzug, der für ihn selbst als Befreiung und für das Milieu als Verurteilung gilt.

Nun besteht das Raffinement von Ellins Roman aber darin, daß er sich gerade dem Schema, das er durch die Figur des Sozialkritikers Abe Silverstone zitiert, am Ende überraschend verweigert.⁹ Zunächst führt die Mordaffäre vor Augen, daß der Hort des ‚Very Old Money‘ nicht einfach – wie es das Schema möchte – eine Domäne des schlechterdings Bösen darstellt, dem dann die Güte der Besitzlosen oder Minderbemittelten lichtvoll korrespondieren würde. Was der kriminalistische *plot* zutage fördert, ist vielmehr das Bild ausgesprochen gemischter Charaktere und einer moralischen Atmosphäre, die – allen Lesererwartungen zum Trotz – keineswegs eindeutig klassifizierbar ist: nicht zufällig wiederholen sich in diesem Zusammenhang Anspielungen auf Tschechow und insbesondere die Gestalten des ‚Kirschgarten‘ (vgl. S. 88 und 219). Vielleicht noch eklatanter wird das Schema indes durch das Verhalten der Protagonisten gestört. Statt auf Abe Silverstones Angebot einer Tätigkeit für den „All-day kindergarten in the public schools“ (S. 216), also die Ganztagschule, einzugehen und damit den Ort des Verhängnisses zum Schluß gattungs- und normgerecht hinter sich zu lassen, beschließen die Lloyds, nach opportunen Statusverbesserungen in ihrer neuen Karriere weiterzumachen. So wird die Figur der sozialkritischen ‚Aufklärung‘ von unten, welcher der Roman über weite Strecken zu folgen scheint, im letzten Moment wieder verwischt und durch die pragmatischere Figur des Aufstiegs (hier in die oberen Managementränge der Dienerschaft) ergänzt. Dabei steht nicht einmal fest, ob dieses bewußt pragmatische und – wenn man so will – literaturferne Ende von reinem Zynismus geprägt ist; denn Amy Lloyd hat ja zweifellos recht, wenn sie die moralische Position des bürgerlichen Sozialkritikers einschränkt und Abe Silverstone schließlich (nicht ohne einen erhellenden Hinweis auf die Macht von Begriffen und Diskursen) der „mauvaise foi“ überführt: „Hypocritical, in fact. He liked good restaurants and luxurious hotel vacations [...]. He liked to be waited on, he liked servants. But [...] there was an ingrained distaste for that word *servant* and that’s where Abe’s hypocrisy showed. The Duries had servants. Abe and Audie had people waiting on them whom they refused to call servants.“ (S. 311)

9 Auf diese Weise schafft Ellin jenen *effet de réel*, den Karl Eibl in einem wichtigen Aufsatz durch den Begriff des ‚Realismus‘ als Widerlegung von Literatur“ gekennzeichnet hat (*Poetica* 6, 1974, 456–467).

Wenden wir uns jetzt den bislang ausgeklammerten Aspekten des Kriminalromans zu, so läßt sich beobachten, wie der *effet de réel*, den die Durchbrechung des – gleichwohl entwickelten – literarischen Schemas auf der Ebene des sozialkritischen oder sozialanalytischen Romans produziert, durch sie mit ähnlichen Transgressionen multipliziert wird. Auch in diesem Kontext ergibt sich erneut eine höchst raffinierte Verschränkung von – der Gattungstradition gegenüber – konventionellen und kombinatorisch-innovativen Zügen. Unter den letzteren fällt als wesentliches Element sofort die Verlagerung des Mordes vom Anfang ans Ende des Romans ins Auge, eine Innovation, welche offensichtlich an charakteristische Techniken des Agentenromans, des Psycho-Thrillers à la Highsmith oder mancher Hitchcock-Filme anschließt. Diese Verlagerung hat zur Folge, daß sich das ‚Geheimnis‘ des Falles weniger als ein zur Lösung anstehendes Rätsel und stärker als wachsende Bedrohung entfaltet. So begegnen die detektivischen Protagonisten auch hier einer Serie von „signs and portents“ (S. 110); das heißt: es gilt, Spuren zu lesen und Indizien zu deuten. Doch weisen die Spuren nicht in die Vergangenheit, zurück zu einem Verbrechen, dessen Ereignis – wie oft bei P. D. James – schon in den ersten Sätzen exponiert würde¹⁰, sondern in die Zukunft. Was Amy und Mike an beunruhigenden Indizien entdecken, läßt in vagen Umrissen ein Komplott ahnen, von dem indes weder rechtzeitig klar wird, wer es initiiert hat, noch gegen wen es überhaupt gerichtet ist.

Demnach haben wir es bei dem Ehepaar Lloyd mit Detektiven zu tun, welche dem Leser nur wenig Sicherheit zu geben verstehen (und solcherart natürlich zur erwünschten Steigerung des *suspense* beitragen). Zum einen sind sie auf das Geschäft des Spurenlesens ja mitnichten berufsmäßig spezialisiert und zum anderen tappen sie im dunkeln, weil ihnen fast bis zum Schluß verborgen bleibt, in wessen Interesse und unter wessen geheimer Anleitung sie eigentlich agieren: ein Motiv, das Ellin aufs neue dem Agentenroman entlehnt hat. In besonderem Maße betrifft es die Rolle, die Amy Lloyd als Privatsekretärin von Margaret Durie zu spielen hat. Sie wird zunächst als eine Art Agentenrolle für die übrigen Familienangehörigen gedeutet: jedenfalls empfängt Amy den Eindruck, daß sie nicht zuletzt deshalb im Dienst der Blinden steht, weil die Familie über deren unvermutet entwickelte Aktivitäten auf dem laufenden gehalten werden möchte.¹¹ Da Amy, sich aber bald solidarisch mit Miss Margaret fühlt, läßt sie diese Funktion unerfüllt und versucht stattdessen, ihre Schutzbefohlene vor der Überwachung durch

10 Vgl. etwa die charakteristischen Romananfänge voll *Unnatural Causes* („The corpse without hands lay in the bottom of a small sailing dinghy drifting just within sight of the Suffolk coast.“) oder *A Taste for Death* („The bodies were discovered at eight forty-five on the morning of Wednesday 18 September by Miss Emily Wharton, a 65-year-old spinster of the parish of St. Matthew’s in Paddington, London, and Darren Wilkes, aged 10, of no particular parish as far as he knew or cared.“). In beiden Fällen signalisieren die Eröffnungssätze einen bewußten Anschluß an den traditionellen *Detective Novel*, welcher in den Jahren 1967 (*Unnatural Causes*) und zumal 1986 (*A Taste for Death*) bei Kennern der Gattungsentwicklung natürlich auch wieder einen paradoxalen Überraschungseffekt hervorrufen kann.

11 Vgl. in diesem Sinn etwa die Beschreibung, die Amy S. 148 im *style indirect libre* von der ihr zugeordneten Funktion gibt: „Confidential secretary to Ma’am, confidential agent for her terribly devoted family.“

die Familie abzuschirmen. In erster Linie scheint nämlich – wie immer wieder insinuiert wird – Miss Margaret des Schutzes bedürftig zu sein. Bald sieht es so aus, als solle ihre späte ‚Emanzipation‘ von den Verwandten verhindert werden; bald scheint sie einem Erpressungsversuch zum Opfer zu fallen oder sich zumindest in der Gefahr zu befinden, auf dunkle Einflußnahmen hin ihr Vermögen zu verschleudern.

Daß um Margaret Durie, Amys „Ma’am“ (so der Titel des zweiten und längeren Romanteils), eine finstere Intrige abläuft, wird praktisch zur Gewißheit, als sie aus unerklärlichen Gründen einen Kontakt zu der jungen Malerin Kim Lowry sucht.¹² Dabei stellen sich die Umstände der Kontaktsuche, die Miss Margaret geradezu als ihre „mission“ (S. 251) auffaßt, derart dar, daß die Detektive wie die Leser an eine Erbschaftsangelegenheit denken müssen. Was das rätselhafte Interesse der alten Milliardärin für die Künstlerin, deren Werke Miss Margaret ja nicht einmal wahrnehmen kann, hervorgerufen haben mag, ist lediglich nach diversen Andeutungen – zu vermuten, bis die Einladung an Kim Lowry zu einem intimen Dinner mit ihrer Gönnerin endlich Klarheit zu schaffen verspricht. Demzufolge sind die Spannungslinien des Romanschlusses auf eben dies Dinner hin gerichtet, das einen um so ausgeprägteren Ereignischarakter gewinnt, als Kim Lowry seit Jahrzehnten der erste Gast sein soll, den Miss Margaret in ihren Räumen empfängt.

In der Tat wird die Begegnung, die durch Erwartungen, Befürchtungen und mancherlei Vorzeichen ein außergewöhnliches narratives Relief erhält, dann auch zu einem Ereignis: dem Ereignis des Mordes, der diesen *Mystery Novel* am Ende zu einem entschiedenen Kriminalroman macht. Und wie es sich für einen Kriminalroman gehört, ereignet sich der Mord auf so überraschende Weise wie sonst im herkömmlichen Detektivroman die Rätsellösung. Als Täter entpuppt sich nämlich die blinde Greisin, in der man eigentlich viel eher das Mordopfer vermutet hätte: mit dem für das Entrée des Menüs, ein Tournedos, bestimmten Steakmesser köpft sie die scheinbar protegierte Malerin, um sich an deren Großmutter zu rächen, die sie einst um Liebes- und Lebensglück gebracht und in die Blindheit gestürzt hatte. Und mehr noch! Was immer in dem Roman bis dahin als irritierendes Indiz von schwer durchschaubaren Vorgängen erschienen war, wird nun, nachdem das Verbrechen geschehen ist, als Bestandteil eines von langer Hand vorbereiteten Mordplans verständlich. Von Miss Margarets jäh erwachtem Interesse an feministischer Kunst bis zur Wahl des Tournedos als Menügericht treten die verschiedensten Episoden und deren Begleitumstände in einen pervers sinnvollen Zusammenhang, in dem – wie jetzt offenbar wird – auch Amy Lloyd eine zentrale Funktion innehatte. Wenn sie gleichsam Miss Margarets Agentin und Privatdetektiv war, diente sie, ohne davon das Geringste zu ahnen, vor allem als eine Art Sparringspartner für den geplanten Mord, den „Ma’am“ an ihr – die Kim Lowry in der

12 In diesem Zusammenhang agiert Amy, wie Mike Lloyd warnend vermerkt, nun als ‚confidential agent‘ für Miss Margaret: „[...] dear old Miss Margaret with the best of intentions – *viva* woman’s lib – has you playing Mata Hari, and you’re just not the Mata Hari type.“ (S. 229)

Körpergröße ähnelte – durch Nackenmassagen probte und trainierte. So jedenfalls wird die Essenz von Amys Rolle zum Schluß in Mikes Rekonstruktion erklärt: „Hell, yes. She's blind. She wanted someone Kim's height to practise on. To know how to position herself when the time came. That's what those phony neck massages were about too. Practice runs.“ (S. 299f.)

Demnach zählt auch Amy Lloyds Geschichte zu jenem Motivkreis des ‚scheiternden Detektivs‘, welcher der modernen Erzählliteratur zwischen Borges und Sciascia so eigentümlich teuer ist.¹³ Dabei erscheint das Motiv hier noch in gewissermaßen zugespitzter Form; denn Amy scheitert ja nicht nur in ihrer ehrlichen Anstrengung, eine vage befürchtete Untat zu verhindern, sondern trägt zu dieser Untat selber ahnungslos bei. Zwar ergibt sich in der zitierten Passage des drittletzten Kapitels eine partielle ‚Aufklärung‘ in dem Sinn, daß Plan und Motivation des Mords rekonstruiert werden; doch folgen der ‚Aufklärung‘ eben keinerlei Katharsis oder gar Versöhnung und Ordnung. Gelöst werden an dem Mord lediglich Fragen, welche Verfahren und Vorgeschichte betreffen; unter dem Aspekt von Recht und Moral bleibt der Fall dagegen irritierend und unentscheidbar in der Schwebel. Zunächst wird das Verbrechen, das ein anderes geringeres, ein halbes Jahrhundert zurückliegendes Verbrechen durch den Mord an einer Unschuldigen sühnen soll, selbst nicht mehr gesühnt; denn Miss Margaret „is seventy years old and blind [...] and does have a long history of what can be labeled psychosis.“ (S. 304) Deshalb ist Dorothy Durie – zu Recht, wie sich herausstellt – davon überzeugt, daß die Mörderin mit keiner Strafe zu rechnen hat: „Once certain legalisms are steered around, she'll be placed in the family's charge and be required to undergo therapy. That's about it.“ (Ebd.)

Ähnlich dissonant erscheint auf den letzten Seiten die psychologische Konstellation, mit welcher der Roman eher abbricht als beschlossen wird. Die Konstellation sieht einerseits Amy Lloyd weiterhin im Dienst des Hauses Durie, freilich aufgestiegen und entschlossen, im Gegensatz zur Vergangenheit nicht länger Miss Margarets „instrument“ (S. 312) zu sein. Andererseits erleben wir, wie Miss Margarets Rachedurst nach wie vor ungestillt ist. Für ihren Haß und ihre Frustration gibt es offenbar keine Beruhigung, zumal sie am Ende verrät, daß der Ursprung allen Unglücks, die ehebrecherische Liaison mit dem Maler Ross Taliaferro, nicht einmal von der Dignität wirklicher Leidenschaft erfüllt war:

‚Fifty-two years of darkness‘, Ma'am whispered. ‚[...] And he was neuer worth it. He was a clumsy lover. Impatient and clumsy. He was never worth it at all.‘ (S. 313)

13 Vgl. dazu Hudde, H.: „Das Scheitern des Detektivs. Ein literarisches Thema bei Borges sowie Robbe-Grillet, Dürrenmatt und Sciascia“. *Romanistisches Jahrbuch* 29, 1978, 322–342, und Tani, St.: *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale, Edwardsville, 1984.

Derart entzieht sich die Geschichte, die bereits den aufklärerischen Schemata der Detektion und der Sozialkritik die gattungsgerechte Erfüllung verweigerte, in ihren letzten Äußerungen auch noch der – wenn man so will – voraufklärerischen Würde der Tragödie, um den Leser einer Kontingenzerfahrung auszusetzen, welche durch keine literarische Ordnung mehr beschwichtigt zu werden scheint.