

Antonio Tabucchi

La testa perduta di Damasceno Monteiro

Bekanntlich gehört auch Antonio Tabucchi zu jenen Autoren, die sich gerne des Schemas oder bestimmter Strukturelemente bedienen, welche die populäre Form des Kriminalromans dem zeitgenössischen – und zumal dem ‚postmodernen‘¹ – Erzähler zur Verfügung stellt. So hat Tabucchi – wie er einmal in einem Interview gesteht – vor allem mit *Il filo dell’orizzonte* versucht, einen „giallo molto *sui generis*“ zu schreiben.² Entschieden weiter getrieben erscheint die Annäherung an die Gattungskonventionen des *giallo* indes noch in dem rezenten, 1997 veröffentlichten Roman *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, wo schon die Formulierung des Titels die generische Affinität zum Kriminalroman deutlich zu erkennen gibt. Trotzdem kann man wohl auch diesen Roman als einen „giallo molto *sui generis*“ bezeichnen, das heißt: als eine Erzählung, die den Üblichkeiten des Genres nur bis zu einem bestimmten Punkt folgt, um dann eigene, vom Idealtyp des *giallo* mehr oder weniger abweichende Wege zu gehen. Freilich führen die Abweichungen, die Tabucchi in *La testa perduta* realisiert, durchaus in eine andere Richtung als die existentiellen Erkundungen der „Selbstsuche“, welche *Il filo dell’orizzonte* an die Stelle der „Detektion“ treten ließ.³ Und außerdem erscheint im Falle des neueren Romans zumindest auf den ersten Blick fraglich, ob man ihm den Effekt, „das Detektivschema in bemerkenswerter Weise“ zu ‚enttrivialisieren‘, ebenso dezidiert zuschreiben darf, wie man das im Falle der früheren Erzählung zu tun pflegt.⁴

I

1 Zur Diskussion über die Frage, ob Tabucchis Erzählungen eher als ‚postmodern‘ oder eher als ‚modern‘ zu kategorisieren seien, vgl. Meter 1997: 258–262. Die Frage läßt sich meines Erachtens relativ eindeutig beantworten, wenn man die Kategorie ‚postmodern‘ durch die verwandte, aber nicht identische Kategorie ‚postavantgardistisch‘, der Tabucchis Erzählungen in der Tat weithin entsprechen, ersetzt.

2 Vgl. Tabucchi 1991: 8.

3 Vgl. Schulze-Witzenrath 1995: 178–182.

4 Vgl. Schulze-Witzenrath 1995: 177, außerdem Meters treffenden Hinweis auf das „Paradigma des scheiternden Detektivs“, das die Konventionalität des Detektivschemas teilweise aufhebt (Meter 1997: 245)

Am nächsten kommt *La testa perduta* dem kriminalistischen Gattungsmodell – soweit ich sehe – gleich am Anfang. Wie Manolo il Gitano an einem Sommermorgen im Niemandsland eines Zigeunerlagers bei Porto die kopflose Leiche jenes jungen Mannes entdeckt, der später als Damasceno Monteiro identifiziert wird, ist narrativ vorzüglich inszeniert, und zwar mit Mitteln, die den Eindruck erwecken, einen typischen *hard-boiled novel* nach amerikanischem Vorbild einleiten zu wollen. Dafür sprechen insbesondere die Konnotationen einer niedrigen, kreatürlich bestimmten Alltäglichkeit, in der sich die Entdeckung ereignet. Als Manolo den Schuh, der ihn auf die Leiche aufmerksam macht, wahrnimmt, ist er gerade dabei, gegen eine dicke alte Eiche zu urinieren („Chissà perche gli dava conforto pisciare contro il tronco di quella quercia, forse perche era un albero molto più vecchio di lui, e al Manolo piaceva che nel mondo ci fossero esseri viventi più vecchi di lui, anche se si trattava di un albero“⁵), und nach dem makabren Fund schweifen seine Gedanken zu einem nahegelegenen Kiosk und zu dessen Betreiber, einem „signor Francisco, detto Cacasotto, perche camminava con le chiappe strette come se stesse per cacarsi addosso“ (16). Besagter Cacasotto solle die Polizei vom Mordfall verständigen, meint Manolo; denn er selbst möchte als ‚freier Zigeuner‘ der Polizei aus dem Weg gehen, während er Cacasotto für jemanden hält, der mit der Staatsgewalt – möglicherweise als Spitzel („che e tanto amico loro“, 18) – beste Kontakte pflegt.

Ein solcher Anfang könnte, was das ‚subproletarische‘ Randgruppen-Milieu betrifft, von einem amerikanischen Autor stammen, oder auch von Leonardo Sciascia, soweit hier ein tiefverwurzeltes – für Zigeuner oder Sizilianer kennzeichnendes – Mißtrauen gegenüber den Gewaltinstanzen des Staates angesprochen wird. Dagegen ändert sich das Bild mit dem zweiten Kapitel, das nach Art des Populärromans einen abrupten Szenen- und Perspektivenwechsel einleitet. Der zentrale *Point of View* der Erzählung geht nun von Manolo, dem alten Zigeuner, auf den 27 Jahre jungen Journalisten (und Studenten) Firmino über, bei dem er bis zum Ende dann auch konstant verbleiben wird. Eben aus den Ferien zurückgekehrt, erhält Firmino von seinem Chef den Auftrag, über das von Manolo entdeckte Verbrechen für das Lissaboner Sensations- und Massenblatt *O Acontecimento* als Reporter zu berichten und sich deshalb für eine Woche nach Porto zu begeben. Firmino gehorcht diesem Auftrag ohne Begeisterung, da die Stadt Porto, deren Evokation im übrigen einen wichtigen Bestandteil des Romans bildet, ihm zunächst aus verschiedenen Gründen zuwider ist⁶ und da er in seiner

5 Tabucchi 1997: 15. Seitenzahlen hinfort im Text.

6 Einer der Gründe besteht in Firminos Abneigung gegen die „trippa alla moda di Oporto“ (26), die als gastronomische Spezialität der Stadt gilt und der Firmino dann auch nach Möglichkeit aus dem Wege zu gehen versucht. Die Begeisterung Portos für die „trippa“ ergibt – nebenbei gesagt – einen der seltenen Momente von Komik im Roman, wenn der Mörder – ein Polizist, der unter der Hand Drogengeschäfte betreibt – einen diesbezüglichen Verdacht folgendermaßen abzuwehren versucht: „La nostra città non ha bisogno di droga, e una città sana. A noi piace soprattutto la trippa.“ (191)

Freizeit eigentlich lieber an einer literaturwissenschaftlichen Studie über Vittorinis Einfluß auf den portugiesischen Nachkriegsroman arbeiten möchte. Beide Interessen werden am Ende des zweiten Kapitels pointiert gegeneinander ausgespielt. Während Firmino von seinem „saggio“ spricht („per me e una cosa importante“), macht der Chefredakteur das Interesse der „opinione pubblica“ geltend, welches sich dann zu einem Leitmotiv entwickelt, auf das auch die weiteren Gespräche des Romans immer wieder zurückkommen: „E un fattaccio, tagliö corto il direttore, un mistero che deve essere svelato, l’opinione pubblica e avida, da stamani non si parla d’altro.“ (27)

Damit entsteht zwischen dem ersten und allen folgenden Kapiteln ein auffälliger Bruch in der romanesken Atmosphäre. Soziologisch gesehen, trennt er gleichsam Peripherie und Zentrum der portugiesischen Gesellschaft, und nicht weniger tief erscheint die Zäsur, was die intellektuelle Perspektive der Darstellung betrifft. Sie bleibt im ersten Kapitel zum einen auf Phänomene von Körperlichkeit, zum anderen auf Symptome des Verfalls einer einst stolzen Subkultur beschränkt. Sobald Firmino zum Reflektor der Erzählung wird, kommen demgegenüber jugendliche akademische Zukunftshoffnungen ins Spiel, die zum Schluß durch ein halbjähriges Paris-Stipendium bestätigt werden, und vor allem bildet sich neben der kriminalistischen Haupthandlung eine literarischphilosophische Nebenthematik aus. Sie kulminiert in Firminos Begegnung mit dem Advokaten Fernando de Mello Sequeira, genannt Loton, der den gesamten Roman gewissermaßen als dessen Raisonneur dominiert. Diese Begegnung vermittelt nicht zuletzt auch Firminos Studien neue Einsichten und Erkenntnisziele. Sie zeigen sich unter anderem daran, daß Firmino allmählich der anfangs totalen Autorität von Georg Lukács entgleitet, daß er die Intertextualität entdeckt und daß er zum Schluß die Argumente von Lukács – wie es im Jahr 1997 wohl angesagt sein mag – durch Argumente von Lotman opportun ergänzt.

Was die pure Intensität der Kriminalhandlung angeht, bedeutet der Perspektivenwechsel von Manolo zu Firmino indessen ein unverkennbares *Decrescendo*. So gräßlich der Fund ist, den Manolo bei seiner Eiche macht, so friedlich verläuft Firminos Reportertätigkeit auf der Suche nach einer Erklärung für diesen Fund. Das wirkt um so erstaunlicher, als Firmino neben der Rolle des Reporters ja auch noch die eines Detektivs spielt, dem die Aufklärung eines Verbrechens, das seinen Ursprung in den Rängen der Polizei selbst hat, hauptsächlich anvertraut ist.⁷ In Anbetracht einer solchen Doppelbelastung – und einer solchen Gegnerschaft – gelangt Firmino bemerkenswert rasch zur Lösung der Fragen von *Who* und *Why* des Mordfalls. Dabei steht die Schnelligkeit der Problemlösung in einem frappanten Widerspruch zu allem, was sonst in einem Kriminalroman die Dramatik und Spannung steigernde Regel darstellt.

7 Damit wiederholt Tabucchi hier eine Konstellation, die ihren Archetyp in Gaston Leroux' *Le mystere de la chambre jaune* hat, wo der Reporter Rouletabille einst den Polizisten Frederic Larsan als Verbrecher entlarvte. Freilich blieb diese Konstellation bei Leroux ohne irgendeine sozialkritische Absicht und diente allein dem sensationellen Überraschungseffekt des pointierten Rätselromans.

Firmino stößt während seiner Enquete nämlich genaugenommen auf keinerlei Widerstand, sondern bekommt von allen Seiten pausenlos freundliche Hilfe. Bevor er selbst aktiv werden muß, hat Dona Rosa, die patente Pensionswirtin, ihm schon ein Treffen mit Manolo arrangiert; Manolo teilt ihm prompt das einzige detektivisch bedeutsame Indiz – die Schrift „Stones of Portugal“ auf dem Hemd des Ermordeten – mit; was es mit diesen „Stones of Portugal“ auf sich hat, erfährt er durch einen anonymen Anruf, und der gleiche anonyme Anrufer verrät ihm schließlich auch Namen und Adresse des Mordopfers.

Da Firmino die Detektion so leicht gemacht wird wie wohl keinem anderen Detektiv jemals zuvor, sind alle Aspekte, die das Verbrechen als Rätsel aufweist, schon im zehnten Kapitel, also nach einer knappen Hälfte des Textes, im wesentlichen geklärt. Es steht nunmehr fest, daß Damasceno Monteiro sich in der Verzweiflung seines ökonomischen und sozialen Elends⁸ unvorsichtigerweise in eine Affäre von Drogengeschäften eingemischt hat, die hinter der Fassade der Import-Export-Firma „Stones of Portugal“ von Titânio Silva, genannt „Il Grillo Verde“, einem Beamten der Guarda Nacional, organisiert wurden. Wie Damasceno dem Grillo Verde, um einen großen Coup zu landen, bei einer neuen Heroin-Sendung in der Firma zuvorkommen suchte, wurde er von dem eigentlichen Drahtzieher der Geschäfte und dessen Nationalgardisten überrascht, auf ein Polizeikommissariat verschleppt, dort – wie sich etwas später herausstellt – gefoltert und durch einen Schuß in den Kopf getötet. Auch der Umstand, daß der Polizeibeamte den Kopf des Ermordeten wegen der kompromittierenden Schußwunde mit einem elektrischen Messer vom Rumpf trennte und in den Douro werfen ließ, bereitet keine detektivischen Schwierigkeiten mehr, da bald bekannt geworden ist, daß der ‚Leichenfischer‘ Diocleciano den Kopf aus dem Fluß geangelt hat und – in einer hinlänglich grotesken Szene – in seinem Wohnzimmer, „su un piatto, come nella storia biblica“ (76), zur Schau stellt. So gibt es für den Leser in Sachen Tathergang keine weiteren Rätsel oder Überraschungen, und als Problem bleibt allein die Frage übrig, ob es gelingen wird, den Grillo Verde und die beiden anderen verbrecherischen Polizisten auch gerichtlich ihrer Schuld zu überführen. Daß die gerichtliche Ahndung des Verbrechens nicht ganz unproblematisch ist, liegt an dem Fehlen eines direkten Augenzeugen (der einzige Zeuge Leonel Torres hat die Vorgänge nur außerhalb des Kommissariats verfolgen können) und in erster Linie natürlich an der Autorität, die der Verbrecher als Funktionär des Staates genießt und die ihn bei einem Gespräch mit dem Reporter entrüstet ausrufen läßt: „lo sono un poliziotto, una autorità dello Stato, vuole mettere in dubbio le mie parole?“ (192)

8 Dessen Schilderung vermittelt Firmino in seiner Zeitung im Tone eines melodramatischen Miserabilismus (vgl. 98–93). Der Pastiche-Charakter, der die Schilderung kennzeichnet, kann jedoch nicht als schlechthin karikatural gelten, da zu den Interessen von Tabucchis Roman unter anderem auch die Verteidigung einer Massenpresse zählt, die noch in ihren bescheidensten Exemplaren Staats- und systemkritische Funktionen erfüllen kann.

II

Demnach verlagert der Roman im breiteren zweiten Teil seinen ursprünglichen Gattungsakzent vom Detektivroman, der die Lösung eines Mordrätsels betreibt, hin zu einem Gerichtsroman, bei dem es um allgemeiner formulierte Fragen von Recht und Gerechtigkeit geht. Diese Akzentverlagerung wird von Tabucchi überaus prononciert durch den Auftritt des Advokaten Fernando de Mello Sequeiro vollzogen, über den es im Klappentext der mir vorliegenden Ausgabe zurecht heißt: „[...] nel [...] romanzo giganteggia la figura dell’avvocato.“ Auf der diegetischen Ebene des Romans ist der „avvocato Loton“ als Armenadvokat die Gestalt, welche vor Gericht kostenlos die Interessen der Eltern des Mordopfers vertritt, um die verbrecherischen Agenten der Staatsgewalt auch juristisch zu überführen und zu bestrafen. Der Versuch, Gerechtigkeit zu erlangen, mißlingt bei einer ersten Gerichtsverhandlung, da das Gericht der Version des Polizeibeamten, nach der Damasceno im Kommissariat Selbstmord begangen habe, bereitwillig Glauben schenkt. Erst im letzten Kapitel deutet sich eine märchenhaft glückliche Wendung an. Der Advokat, der in seinem humanen Engagement nicht nachläßt, hat doch noch einen Augenzeugen ausfindig gemacht: den Transvestiten und Prostituierten Wanda, also – gleichsam analog zu Manolo il Gitano – einen weiteren Vertreter sozialer Randgruppen. Da Wanda bereit ist, vor Gericht – wie vor der Presse – auszusagen, hoffen Advokat und Reporter am Ende mit guten Gründen auf einen Sieg der Gerechtigkeit⁹, der in diesem Fall auch das Recht der Peripherie und des Einzelnen gegenüber dem Zentrum und dem Ganzen behauptet.

Freilich geht die Gestalt des „avvocato Loton“ in ihrer diegetischen Funktion nicht auf. Wichtiger noch ist ihre Rolle in bezug auf die schon erwähnte literarisch-philosophische Nebenthematik des Romans, die sich zum Ende hin immer stärker als dessen Hauptthematik erweist. In diesem zweiten Zusammenhang erscheint der Begriff des „giganteggiare“, den der Klappentext verwendet, fast ein wenig untertrieben; denn tatsächlich fungiert der Advokat hier nicht nur als Firminos Mentor, sondern als die schlechthin ultimative Instanz für alle ethischen Fragen, welche der Roman anhand des von ihm dargestellten Verbrechens aufwirft. Dabei ist bezeichnend, daß Don Fernandos Interesse an dem Mordfall in dem Moment erwacht, in dem er erfährt, daß Damasceno in einem Kommissariat der Guardia Nacional ermordet wurde: „Guarda Nacional, mormorò l’avvocato. Dette una boccata dal sigaro e ridacchiò: ma allora e una Grundnorm.“ (112)

9 Dagegen möchte Bernward Opey, der die Lage „eher skeptisch“ beurteilt, den Schluß des Romans als „völlig offen“ erscheinen lassen. Dem widerspricht indessen nicht nur der Umstand, daß Tabucchi eben keineswegs „im Sinne [...] Sciascias“ schreibt, sondern mehr noch die beinahe aufdringlich inszenierte Symbolik der Jahreszeiten, die nach dem Sommer der Detektion ihren Tiefpunkt im Winter der Gerichtsverhandlung erreicht, bevor sich mit der Wiederaufnahme des Prozesses erneut ein symbolträchtiger Frühling einstellt: „L’aprile scintillava in tutto suo splendore.“ (229) Vgl. Opey 1998: 158.

Mit dem Begriff „Grundnorm“ referiert Don Fernando, wie er gleich danach selber klarstellt, auf die Rechtstheorie Hans Kelsens, wie sie in den *Hauptproblemen der Staatsrechtslehre* und mehr noch in der *Reinen Rechtslehre* entwickelt worden ist. Es handelt sich um jenes unhintergehbare ‚transzendente‘ Prinzip, das jedem ausgebauten Rechtssystem nach Kelsen voraus liegen muß und das selbst nicht mehr mit den Mitteln des Rechts auf seine Wahrheit oder Falschheit hin befragt werden kann. Selbstverständlich eröffnet der Terminus heikle und umstrittene Probleme, die sich – in kritischer Negativität perspektiviert – unter dem *caput* eines Rechtspositivismus oder Rechtsformalismus zusammenfassen lassen. Jedenfalls würde Tabucchis Anwalt den Begriff wohl am ehesten in dieser Weise kategorisieren; denn seine Stellungnahmen lassen keinen Zweifel daran, daß Kelsens ‚teorie sulla Grundnorm‘ ihm nicht nur zu einer ‚ossessione‘ (114), sondern nachgerade zu einem Skandalon geworden sind. Er sieht in ihnen ein Postulat formaler Autorität, das insofern fatal wirkt, als es – einmal gesetzt – die verschiedensten Inhalte zu legitimieren vermag: ‚[...] è la Norma che ci invischia tutti quanti e dalla quale [...] potrebbe discendere la prepotenza di un signorotto che si crede in diritto di frustare una puttana. Le vie della Grundnorm sono infinite.‘ (115)

Wenn der ‚avvocato Loton‘ sich im Mordfall Damasceno Monteiro engagiert, tut er das folglich, weil er auch und speziell die Guarda Nacional, die ihr Opfer gefoltert hat, als eine Verkörperung der Kelsenschen ‚Grundnorm‘ betrachtet: ‚Oh, disse, la Guarda Nacional e un’istituzione militare, e proprio una bella incarnazione della Grundnorm, la cosa comincia a interessarmi [...]‘ (115) Und wie der Advokat etwas später die Folter selbst zum Thema erhebt, formuliert er noch entschiedener in der Ablehnung von Kelsens *Reiner Rechtslehre*: ‚[...] l’obbedienza a un ordine superiore non e tollerabile, troppa gente si e nascosta dietro questa miserabile giustificazione facendosene uno schermo legale, capisce?, si nascondono dietro la Grundnorm.‘ (176) Im gleichen Satz hat Don Fernando im übrigen auch schon das Gegenprinzip genannt, mit dem er die Kelsensche ‚Grundnorm‘ nicht ohne Pathos konfrontiert. Es lautet: ‚individuelle Verantwortung‘: ‚perche la tortura e una responsabilità individuale‘ (176). Indem Tabucchis Anwalt den Folterer nun auch juristisch verfolgt, steigert er die Äußerung dieses Gegenprinzips in einem unablässigen *crescendo*, welches das *decrecendo* der kriminalistischen Spannung, unter dem der Roman am Ende leidet, gewissermaßen ideologisch kompensiert. Ihren Höhepunkt erreicht die Kritik an der ‚Grundnorm‘ und deren ‚Verkörperung‘ durch die Guarda Nacional in Don Fernandos Plaidoyer vor Gericht, das im 20. Kapitel durch ein Tonband nur fragmentarisch wiedergegeben wird. Der Advokat spricht dort einerseits negativierend von einem ‚mostro, vampiro che si nasconde dietro la Norma Base‘ (216) und suggeriert mit einer rhetorischen Frage andererseits, was als letztes Positivum gelten soll: ‚direte e diremo che nessuno di noi e responsabile di quella mostruosità storica, ma dove finisce la responsabilità individuale?‘ (217)

Offensichtlich verwandelt sich der Kriminalroman dank diesem Plaidoyer, in dem alle Botschaften des Textes konvergieren, über den Gerichtsroman hinaus in einen Thesenroman von höchst engagiertem Charakter.¹⁰ Bestätigt wird ein solcher Effekt nicht zuletzt durch die literarischen Referenzen, die Don Fernandos Rede – wenngleich wieder bloß bruchstückhaft – zu entnehmen sind. Sie bilden eine Reihe, welche von Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* über Albert Camus zu Jean Amerys *Diskurs über den Freitod* führt. Dabei zeigt die Konstellation von Anfangs- und Endpunkt der Reihe, daß Don Fernando die an sich irritierende Polysemie des Kafkaschen Ausgangstextes eben nach der Art eines *roman à these* resolut vereindeutigt. Kafkas Erzählung wird nun zu einem prophetischen Manifest, das sozusagen die totalitaristisch-terroristischen Schrecken des Nationalsozialismus vorwegnimmt: „una terribile previsione dell’evento (più?) mostruoso che l’Europa avrebbe visto“ (216). Zusätzlich fällt auf, daß die Hinweise auf Kafka („un ignoto ebreo di Praga che scriveva in tedesco“, 215) und auf Kelsen („nato a Praga nel 1881, ebreo della mitteleuropa“, 114) von Tabucchi eigentümlich parallel angelegt sind. Dadurch entsteht der Eindruck, es solle suggeriert werden, daß die beiden Autoren auch in einem tieferen Sinn zusammengehören, etwa dergestalt, daß Kafkas Visionen bereits die finsternen Konsequenzen eben jener „Grundnorm“ ahnen, die Kelsens *Reine Rechtslehre* verstandeshell entwerfen wird.

III

Auf jeden Fall setzt der Appell an die individuelle Verantwortung jedes Einzelnen gegenüber jedem anderen Individuum, welchen Don Fernando gegen die Kelsensche „Grundnorm“ und gegen Titânio Silvas – angebliche – „sicura fede nello stato“ (211) richtet, ein ausgeprägt positives, ja optimistisches Menschenbild voraus. Auch diese Prämisse der Botschaft, die Tabucchis Roman vermitteln möchte, wird vom „avvocato Loton“ als Raisonneur der ganzen Geschichte explizit gemacht; denn in der Tat hat ein Appell an die Verantwortung des Individuums ja nur dann Sinn, wenn jedem Individuum eine wenigstens prinzipiell freie Selbstbestimmung gegeben ist. So verbindet Don Fernando sein Plaidoyer für die Verantwortung des Einzelnen, dem die bedingungslose Respektierung der Menschenrechte aufgetragen wird, mit einem vehementen Widerspruch gegen alle Spielarten einer negativen Anthropologie, welche die Prinzipien freier Selbstbestimmung und Verantwortung theoretisch einzuschränken drohen.

10 Nur mit Mühe vermag der fragmentarische Status der Redewiedergabe die thesenhafte Zentralität, welche das Plaidoyer beansprucht, ein wenig zu verschleiern. Im Grunde könnte man sogar sagen, daß die Schlüsselwörter und -namen des Plaidoyers gerade durch ihre Isolierung nur um so mehr an semiotischem Gewicht gewinnen.

Dieser Widerspruch bildet selbstverständlich das Hauptmotiv der progressiven Distanzierung von Lukács und der Doktrin des dialektischen bzw. historischen Materialismus, die Firmino im Lauf des Romans unter dem Einfluß seines Mentors vollzieht. Der Widerspruch gilt indes mit einer Wendung, die weniger selbstverständlich erscheinen mag, auch dem pessimistischen Menschenbild der Psychoanalyse, das Tabucchis Advokat sogar in der Version angreift, die es bei einem politisch so korrekten Autor wie Alexander Mitscherlich erfahren hat, der hier einmal recht unvoreilhaft als „un certo tedesco pieno di boria“ (177) auftritt. Gewiß wird man sich als Leser fragen, ob dieser Angriff auf die Psychoanalyse hinlänglich begründet ist; doch steht außer Zweifel, daß er nach den spezifischen Prämissen von Don Fernandos Appell an die „responsabilità individuale“ eines gewissenstarken und sich selbst bestimmenden Menschen seine unabweisbare Konsequenz besitzt. In der Tat wären die praktischen Folgen von Freuds (und in dessen Folge Mitscherlichs) Menschenbild für jeglichen Aufruf zur Willensfreiheit und zur strikten Moral ruinös, wenn sie – wie Don Fernandos Resümee – lauten würden:

[...] non facciamoci illusioni, la tortura non scomparirà mai, perche non possiamo sopprimere le pulsioni distruttive dell'uomo. Per dirla più brevemente, rassegnamoci, perche l'homme est mechant. Tutto qua, voleva dire quel tizio con tutte le sue teorie freudiane, l'homme est mechant. (178)

Unverkennbar erinnern solche voluntaristischen Einwände gegen die Psychoanalyse an die ganz ähnlich intonierte Kritik, die einst Sartre aus den gleichen Gründen am tendenziellen Determinismus – und Pessimismus – der Freudschen Anthropologie geübt hat. Durchaus im Sinn Sartres werden dann auch die Folgerungen formuliert, welche Don Fernando aus seiner Ablehnung der „teorie freudiane“ zieht. So wie sie in ihrer Motivation von der „conclusione pratica“, welche sich diesen Theorien entnehmen läßt, ausgehen, führen sie bei ihrer Nutzenanwendung wiederum zu einem Pathos der Praxis zurück, das der Advokat mit Nachdruck gegen die imposant finstere These „l'homme est mechant“ wendet. Im Unterschied zu allen anthropologischen Festlegungen (Spekulationen) lautet Don Fernandos Maxime nun: „Passare all'atto pratico [...], e più umile, andare in tribunale a difendere coloro che subiscono simili trattamenti.“ (178)

Damit wird der Akt praxisorientierter *litterature engagée*, den der Roman *La testa perduta di Damasceno Monteiro* insgesamt vollzieht, auch romanintern durch den Raisonneur der Handlung in einem Diskurs gerechtfertigt, der jene Emphase von Freiheit und Engagement wiederbelebt, die in der aufbruchsfrohen Nachkriegszeit Sartres *L'existentialisme est un humanisme* verkündete. In den gleichen Zusammenhang gehört als eine weitere These, auf der Tabucchis Roman insistiert, die Rehabilitation der ‚öffentlichen Meinung‘ und der Medien, welche diese öffentliche Meinung informieren und

bilden. Wenn Firminos Chef am Ende des zweiten Kapitels zum ersten Mal den Begriff „opinione pubblica“ („l’opinione pubblica e avida“) gebraucht, mag man als Leser vielleicht noch die Absicht einer ironischen Distanznahme vermuten. Daß der Begriff letztlich ernst, ja emphatisch gemeint ist, zeigt dagegen seine geradezu leitmotivische Verwendung in den Reden Don Fernandos. Dabei wird die öffentliche Meinung als eine gleichsam rettende Instanz beständig gegen die arkane Sphäre der Staatsmacht, der Guarda Nacional und der „Grundnorm“ ausgespielt.

Eine rettende Instanz bilden Presse und „opinione pubblica“ hier zunächst in dem Sinn, daß sie den gefährdeten Zeugen Schutz vor eventuellen kriminellen Nachstellungen gewähren. In diesem Sinn ruft Don Fernando den jungen Reporter wiederholt mit fast identischen Wendungen auf, durch die Macht der Presse einmal den Zeugen Torres und ein andermal den Zeugen Wanda zu schützen. So argumentiert der Advokat im Fall des ersten Zeugen:

[...] se il Torres, dopo aver fatto la sua deposizione alle autorità inquirenti, ribadisce tutto sul suo giornale, può stare tranquillo, perché avrà con sé tutta l’opinione pubblica, e un conducente distratto, per esempio, ci penserebbe due volte a investire con la macchina una persona che ha addosso gli occhi dell’opinione pubblica, capisce il concetto? (121)

Im Fall des zweiten Zeugen kann er es dann bei einer abgekürzten Fassung der Argumentation, die dem Leser schon vertraut ist, belassen:

E poiehe stamani ho acompagnato Wanda a fare la sua denuncia alle autorità competenti, mi piacerebbe che Wanda raecontasse quello che sa anche a un giornale, diciamo per una sorta di misura preventiva, con tutti gli inidenti stradali che succedono in questo paese. (237)

Darüber hinaus wird die „opinione pubblica“ von Don Fernando jedoch mit einem – auch durch lexikalische Wiederholungen betonten – *ostinato* angesprochen (vgl. 178 oder 186), das offenbar etwas Grundsätzliches mitteilen möchte. Wenn der Advokat den Reporter unablässig mahnt „lo faccia sapere subito all’opinione pubblica“, will er auf die Kraft einer kritischen Öffentlichkeit hinaus, welche die Willkür der Polizei so zu korrigieren weiß, wie es auch von Dona Rosa in schlichteren Worten begrüßt wird: „[...] il Titânio ha proprio una bella gatta da pelare, se non c’eravate voi giornalisti la polizia in quei locale non ci sarebbe mai andata, per fortuna c’è la stampa.“ (182) Oder wie es von Titânio, dem Polizisten, selbst gefürchtet und mit entsprechenden Drohungen quittiert wird: „Se vuole fare accuse precise me lo dica esplicitamente e io la porto in tribunale, perché voi giornalisti vi meritate proprio questo, di essere portati in tribunale.“ (190f.) Demnach entfalten die Raisonsnements des Romans

neben den Postulaten von individueller Verantwortung und freier Selbstbestimmung eine nicht minder dezidierte Apologie, ja Apotheose der „*stampa libera e democratica*“ (90), welche um so mehr ins Auge fällt, als sie hier ja noch deren an sich fragwürdigsten Produkten zugute kommt.

IV

Läßt man die verschiedenen Botschaften, auf die Tabucchis Roman Wert legt, solcherart Revue passieren, dann wird deutlich, daß sie eine bemerkenswert geschlossene ideologische Kohärenz erreichen. Das heißt: Der Appell, immer und unter allen Umständen die Menschenrechte jeder einzelnen Person zu achten¹¹, verbindet sich in Don Fernandos Reden mit einer so anspruchsvollen wie zuversichtlichen Ethik der individuellen Verantwortung, mit einer optimistischen Anthropologie, welche die Möglichkeiten menschlicher Freiheit herausstellt, und mit den politischen Grundsätzen einer liberalen Demokratie, die den Institutionen kritischer Öffentlichkeit förderlich ist. Das alles wirkt ohne Zweifel höchst begrüßenswert, und kein Leser von guter Gesinnung dürfte wohl auf die Idee verfallen, an einem fein abgestimmten Ensemble so erfreulich engagierter Botschaften ernsthafte Kritik zu üben.

Daß der Roman schließlich trotzdem einen etwas schalen und zumindest enttäuschenden Geschmack hinterläßt, hat wohl andere als ideologische Gründe. Fragwürdig wird der Roman nicht wegen dem Gehalt seiner Botschaften, sondern wegen der prononcierten Thesenhaftigkeit, mit der er sie vertritt. Die Manier, in der Tabucchi hier die Werte propagiert, die ihm und vielen anderen Menschen unserer Epoche teuer sind, ist nämlich in der Tat die eines *roman à these*, und zwar auf eine schlechthin idealtypische Weise. Zu ihr gehört weniger der Umstand, daß die kriminalistische Handlung im Laufe des Romans hinter den Raisonnements des „*avvocato Loton*“ zurücktritt. Wesentlicher erscheint der essentiell monologische Charakter, der diesen Raisonnements von Tabucchi zugestanden wird. Tatsächlich läßt sich ja an keiner Stelle des Textes beobachten, daß Tabucchis Anwalt mit irgendeiner anderen Romangestalt diskutierte; seine Rolle ist vielmehr ausschließlich jene eines Dozenten, der den jungen Reporter mit so uneingeschränkter Autorität belehrt, wie sie im barocken Roman vormals nur Graciáns weltweiser Critilo gegenüber dem naiven Andrenio beanspruchen durfte.¹²

11 Von wahrhaft konklusiver Bedeutung sind dabei die Worte, mit denen der Advokat dem Reporter nahelegt, den leicht verletzlichen Transvestiten so rücksichtsvoll wie möglich zu behandeln: „E una persona, disse, si ricordi questo, giovanotto, prima di tutto e una persona.“ (238)

12 Wenn Tabucchi in dem bereits erwähnten Interview einmal versichert: „A me e sempre piaciuta una letteratura interrogativa che, piuttosto che dare delle risposte, pone delle domande“ (Tabucchi 1991: 8), dann liefert *La testa perduta* zu diesem Selbstkonzept offenkundig ein frappantes Dementi.

Dabei spricht viel dafür, daß Tabucchi gerade im Punkt der literarisch-philosophischen Thematik, welche die kriminalistische Handlung zum Schluß mehr und mehr dominiert, manche Züge von Leonardo Sciascia übernommen hat. Beispielsweise verdankt er Sciascia wohl die Verfahrensweise einer andeutenden und abkürzenden Präsentation ideologischer Argumente, wie sie vor allem in den Romanen *Il contesto* und *Todo modo* ausgebildet ist. Dagegen weicht Tabucchis *La testa perduta* von Sciascia insofern einigermaßen simplifizierend ab, als der Roman seinen intellektuellen Protagonisten als auktoriales Sprachrohr derart privilegiert, daß er ihn völlig ohne Gegenspieler beläßt. Welche Einbußen an Spannung und tieferer Überzeugungskraft diese Monologisierung des Thesenromans nach sich zieht, könnte etwa ein Vergleich mit Sciascias *Todo modo* zeigen, einem Roman also, in dem die Gestalt des Malers und Ich-Erzählers aufklärerische Interessen vertritt, die denen Don Fernandos in gewisser Hinsicht ähneln. Freilich läßt Sciascia diesen Ich-Erzähler nie dazu kommen, seine Position monologisch unangefochten zu artikulieren, sondern setzt ihn einer spannungsreichen ideologischen Konkurrenz aus, bei der dem anti-aufklärerischen Gegenspieler, dem charismatischen Priester Don Gaetano, mit erstaunlicher – und dann doppelt aufklärerischer – Generosität sogar die eindrucksvollere Rhetorik und formale Argumentationsgewalt eingeräumt wird.

So macht Tabucchis Thesenroman es sich einerseits bequem, indem er seinen Raisonneur vor jeglichem Risiko eines Einspruchs – wie er etwa von einem Vertreter der Kelsenschen *Reinen Rechtslehre* ausgehen könnte – von vornherein bewahrt und gleichsam allein Settembrini ohne dessen Dialogpartner Naphta das Wort erteilt. Ein Element romanesker Bequemlichkeit ist indessen andererseits auch im Verlauf der kriminalistischen Handlung selbst wahrzunehmen. Auch sie darf den Botschaften von der Güte und der Formbarkeit menschlicher Natur sowie den kritischen Wohltaten der Presse keinerlei Widerstand leisten, sondern ist derart angelegt, daß sie mit Don Fernandos Thesen *a priori* weithin konform geht. Unter diesem Aspekt ist es aufschlußreich, noch einmal auf die merkwürdig friedliche, ja freundliche Atmosphäre zurückzukommen, welche Firminos so überaus rasch erfolgreiche Detektion umgibt. In Tabucchis Porto spielt die Detektion sich in einer Welt ab, die tatsächlich nichts mit der opak feindlichen Welt sonstiger Kriminalromane gemein hat. Wo der Detektiv sich sonst mit kalter Intelligenz und gelegentlicher Brutalität gegen zahllose Feinde durchsetzen muß, trifft Firmino kontinuierlich auf Freunde und Helfer, die nichts anderes im Sinn zu haben scheinen als Don Fernandos Protest gegen den Satz „L’homme est méchant“ zu bestätigen. Ja man könnte sagen, daß Firmino im Verlauf der aktuellen Handlung – von einer einzigen Ausnahme, dem Interview mit Titânio Silva im 18. Kapitel, abgesehen – lediglich Menschen begegnet, die guten Willens sind und immer schon an einem Stück Aufklärung partizipieren.

Geradezu emblematisch wirken in dieser Hinsicht die Begegnungen mit zwei Kellnern, welche Firminos Detektion gewissermaßen einleiten und abschließen. Eine symbolische Bedeutung nimmt insbesondere die abschließende Begegnung mit einem verständigen und lernwilligen Speisewagen-Kellner an, der sich – genau wie Don Fernando das fordert – auf eigene Verantwortung von seinen Vorschriften zu trennen versteht, sobald die sich als offenkundig absurd erweisen.¹³ Ihm entspricht indes schon zu Beginn der Detektion ein ebenso verständiger und auskunftsbereiter Cafe-Kellner (vgl. 34ff.), der bei einer zweiten Begegnung sogar als anti-rassistischer Aktivist einer Gruppe tätig wird, welche sich – gleichfalls genau nach Don Fernandos Konzepten – für die Durchsetzung der „Diritti del Cittadino“ (84) engagiert.

Derart entsteht zwischen den dozierenden Reden des Advokaten und den praktischen Taten von Firminos alltäglichen Helfern eine Art prästablierter Harmonie, die für Tabucchis Roman sozusagen den *circulus virtuosus* seiner menschenfreundlichen Thesen garantiert. Dank dieser Harmonie stellt sich ein Milieu wenigstens latenter Gutwilligkeit und Aufgeklärtheit her, das erneut auf eklatante Weise von dem ganz anders gearteten *contesto* abweicht, welches die Welt von Sciascias Romanen zu beherrschen pflegt, und zwar mit besonders harter Unerbittlichkeit, wenn es wie in Sciascias letzter Erzählung *Una storia semplice* – analog zu Tabucchis *La testa perduta* – um Drogengeschäfte geht. Dabei macht die in *La testa perduta* aktuell geschilderte Welt den Eindruck, als erführe sie von den Verbrechen, die sich in ihrer Vorzeitigkeit gleichwohl ereignet haben, immer nur ein schwaches Echo. Außerdem scheint dies Echo von weither aus der Vergangenheit zu kommen; denn Drogengeschäfte sind hier die Sache eines alten Angola-Kämpfers, der sich viel auf seine „coscienza nazionale“ (189) zugute hält und von der Reaktion als Repräsentant eines „alto patriotismo“ (211) gefeiert wird. Dagegen offenbaren die Drogengeschäfte im opaken *contesto* der *Storia semplice* einen unvergleichlich höheren Grad sowohl an bedrohlicher Gefährlichkeit als auch an Gegenwärtigkeit: nicht wie ein Nachhall von altmodischen Patriotismen der Kolonialepoche, sondern eher wie eine Manifestation jenes moderneren „Stato Imperialista delle Multinazionali“, mit dessen Analyse die Theoretiker der *Brigate Rosse* während den siebziger Jahren – wie heute sichtbar wird – vielleicht mehr erkannt hatten, als ihnen selbst in ihrem kämpferischen Überschwang seinerzeit bewußt sein mochte.¹⁴

Bibliographie

13 Vgl. zu dieser Episode die treffenden Bemerkungen von Ophay 1998: 159f.

14 Vgl. dazu unter anderem die luziden Notizen, die Sciascias Darstellung der Affäre Moro durchziehen, so etwa Sciascia 1978: 17 und passim.

Meter 1997

Meter, H., „Wege und Aporien der Selbstsuche. Drei Romane Tabucchis“, in: U. Schulz-Buschhaus/
K. Stierle (Hg.), *Projekte des Romans nach der Moderne*, München 1997, 237–262.

Ophey 1998

Ophey, B., „Antonio Tabucchi: *La testa perduta di Damasceno Monteiro*“,
Italienische Studien 19 (1998), 156–160.

Schulze-Witzenrath 1995

Schulze-Witzenrath, E., „„Un giallo molto *sui generis*‘: Antonio Tabucchis
Il filo dell’orizzonte“, *Italienische Studien* 16 (1995), 177–192.

Sciascia 1978

Leonardo Sciascia, *L’affaire Moro*, Palermo 1978.

Tabucchi 1991

„Cos’è una vita se non viene raccontata? Conversazione con Antonio Tabucchi. A cura di Andrea
Borsari“, *Italienisch* 26 (1991), 2–23.

Tabucchi 1997

Tabucchi, A., *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano 1997.