

»Es gibt kein größeres Verbrechen
als die Unschuld«

Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel
Herausgegeben vom Schweizerischen Literaturarchiv

Band 1

»Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld«

Zu den Kriminalromanen von
Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider

Herausgegeben von Peter Gasser,
Elio Pellin und Ulrich Weber

Inhalt

Einführung	7
HUBERT THÜRING Die Erfahrung der Psychiatrie. Friedrich Glausers <i>Matto regiert</i>	13
ELIO PELLIN <i>Matto regiert</i> – Eine Figur emanzipiert sich vom literarischen Text	39
PETER GASSER »... unsere Kunst setzt sich aus etwas Mathematik zusammen und aus sehr viel Phantasie.« Zu Friedrich Dürrenmatts Kriminalromanen.	53
PETER RUSTERHOLZ Die Öffnung der Grenzen im Deutschschweizer Kriminalroman. Hansjörg Schneiders <i>Hunkeler macht Sachen</i>	77
JOCHEN VOGT Eine ununterbrochene Erschütterung aller Zustände. Über die Erzählerin Patricia Highsmith	91
ELISABETH BRONFEN Ripley's European Dream	103
ULRICH WEBER Textgenese als Stilbildung: Patricia Highsmiths Roman <i>The Price of Salt (Salz und sein Preis)</i>	121
Kurzbiografien	141

Einführung

Dieser Band versammelt Beiträge, die anlässlich der Sommerakademie Schweizer Literatur im Centre Dürrenmatt Neuchâtel 2006 zum Thema »Kriminalroman« präsentiert wurden. Sie widmen sich drei Generationen von Autoren: Friedrich Glauser (1896-1938), früh verstorbener Pionier des deutschsprachigen Kriminalromans, gehört zur Generation von Agatha Christie (1890-1976) und Georges Simenon (1903-1989). Seine Kriminalromane wurden in den 1930er-Jahren insbesondere unter dem Eindruck von Simenons Frühwerk geschrieben und zeichnen sich durch einen bis dahin ungekannten Reichtum der Milieuschilderungen aus. Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) und Patricia Highsmith (1921-1995) sind im Abstand von bloß vierzehn Tagen geboren. Ihre kriminalistischen Werke erschienen ab Beginn der 1950er-Jahre und haben mit ihrer Unterwanderung der regelhaften Konventionen und deren moralischen Implikationen entscheidend zur Öffnung des Genres und zu seiner literarischen Anerkennung beigetragen. Hansjörg Schneider schließlich, 1938 geboren, schrieb seinen ersten Roman um Kommissär Hunkeler 1993, zu einem Zeitpunkt, als der Kriminalroman bereits mit einer gewissen Selbstverständlichkeit zu den postmodernen literarischen Möglichkeiten sozialkritischen Schreibens zählte.

Unter den drei Schweizern hat die Generationenabfolge auch immer wieder zur Frage nach dem Einfluss geführt: Während die Figur von Wachtmeister Studer explizit unter dem Eindruck von Simenons Commissaire Maigret entstand, wurde Dürrenmatts Kommissär Bärlach entgegen der etwas zweifelhaften Behauptung des Autors, er habe damals Glauser nicht gekannt, als Erbe Wachtmeister Studers verstanden. Schneiders Kommissär Hunkeler scheint seinerseits Charakteristika all dieser drei Figuren in sich zu vereinigen.

Bei der Untersuchung der Eigenart des Schreibens von Glauser, Highsmith, Dürrenmatt und Schneider soll nicht vergessen werden, dass der ökonomische Aspekt, die Schwierigkeit, sich als freie

Schriftstellerin und freier Schriftsteller auf dem Markt zu behaupten, eine nicht unwesentliche Rolle bei ihrer Entscheidung spielte, Kriminalromane zu schreiben, und dass sie alle auch Vorbehalte gegenüber dem Genre hatten und haben: Als Friedrich Glauser 1932 seinen ersten Krimi, *Der Tee der drei alten Damen*, schrieb, tat er es mit der klaren Absicht und in der Hoffnung, damit so viel Geld zu verdienen, dass er anschließend in Ruhe sein eigentliches literarisches Werk verfassen, sich »irgendwo in Spanien am Meer, als Einsiedler aufzun« könnte. Er bezeichnete den *Tee der drei alten Damen* als »Schundroman mit Hintergründen« und verstand ihn als Kriminalroman und als dessen Parodie zugleich.

Friedrich Dürrenmatt schrieb seine Bärlach-Romane, als er in finanziellen Nöten und einer literarischen Krise steckte – nach seinen ersten Erfolgen als Dramatiker wurde um 1950 sein neues Stück *Die Ehe des Herrn Mississippi* von den Regisseuren zunächst abgelehnt – und er dringend neue Einkünfte für seine bereits vier-, bald fünfköpfige Familie brauchte. Geradezu modellhaft demonstrierte er das literarische Modell in seinem »Requiem auf den Kriminalroman« *Das Versprechen*.

Hansjörg Schneider begann erst als 55-jähriger etablierter Autor, der etwa mit Theaterstücken (und deren Verfilmungen) wie *Der Erfinder* und *Senmetuntschi* Aufsehen erregt hatte, auch Kriminalromane zu schreiben. Mittlerweile haben ihn die Hunkeler-Romane (und deren Verfilmungen) zu einem der bekanntesten Schweizer Autoren gemacht.

Patricia Highsmith, deren Werk von den frühesten Erzählungen an um das Phänomen und die Psychodynamik der Gewalt kreiste, scheint fast selbstverständlich zum Kriminalroman gefunden zu haben. Doch hatte auch sie stets Vorbehalte dem Detektivroman gegenüber, fand insbesondere den Mechanismus der erzählerischen Wiederherstellung der gerechten Ordnung durch Entlarvung und Bestrafung des Täters langweilig und ärgerlich, wie sie in ihrem Essay *Suspense oder Wie man einen Kriminalroman schreibt (Plotting and Writing Suspense Stories)* festhält. Sie hat denn auch kaum einen Roman geschrieben, der diesem Modell folgt. Doch zugleich war sie wohl in größerem Ausmaß als die anderen Autoren den Erwartungen von Verlegern und indirekt des Publikums ausgesetzt und wurde mit dem Label der Krimiautorin behaftet, mit dem sie sich ebenso wenig wohl fühlte wie mit jenem der lesbischen Autorin, dem sie sich bei der Publikation ihres zweiten Romans, *Salz und sein Preis (The Price of Salt)*, durch die Verwendung des Pseudonyms Claire Morgan zu entziehen versuchte.

Doch gerade aus dem Vorbehalt, den alle dem Genre gegenüber haben, sind jene Meisterwerke entstanden, die in diesem Band zur Diskussion stehen: Erst durch die Freiheit gegenüber den Erzählkonventionen, die zugleich befolgt und ausgespielt werden, entwickelten sich ihre Werke zu wegweisenden Beispielen des Genres. So können wir rückblickend – teilweise im Gegensatz zum Selbstverständnis der Autorin und der Autoren – ihre Kriminalromane zum Kernbestand ihres literarischen Werks rechnen: Durch die Raffinesse, mit der »Kunst da getan wird, wo sie niemand vermutet« (um es mit Dürrenmatt zu formulieren), erweisen sie sich den Texten, die mit höherem literarischem Anspruch geschrieben sein mögen, als ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen.

In diesem Band zeigt sich eine besondere Affinität des Kriminalromans zum Film, die im gängigen Bild von literarischem Text und filmischer Adaption nur sehr ungenügend widergespiegelt wird: Oft sind in der Rezeption Roman und filmische Umsetzung kaum zu trennen. Wenn Dürrenmatt auch wohl tatsächlich die Kriminalromane von Glauser um 1950 nicht gelesen hatte, so konnte er schwerlich deren populäre Verfilmungen mit dem ihm wohlbekannten Heinrich Gretler als Wachtmeister Studer völlig ignorieren. Und im Fall seiner Romane *Das Versprechen* (1958) und *Justiz* (1959/85) war die literarische Arbeit von Beginn an zugleich eine Filmarbeit. Beide Romane sind in ihrer Entstehung eng verbunden mit Auftragstexten für die Filmproduktionsfirma Praesens, die auch die Glauser-Verfilmungen produziert hatte. Bei Highsmith war die Verfilmung ihres ersten Romans *Zwei Fremde im Zug* (*Strangers on a Train*) durch Alfred Hitchcock unmittelbar nach seiner Publikation ein entscheidender Faktor für die Lancierung ihrer Karriere. Und Tom Ripley ist durch so unterschiedliche Schauspieler wie Alain Delon, Dennis Hopper, Matt Damon und John Malkovich ebenso sehr ein filmischer wie ein literarischer Mythos geworden. Highsmith konnte wohl beim Verfassen der vier Fortsetzungsromane zum ersten Ripley-Roman ebenso wenig vom Eindruck der kongenialen Darstellung ihrer Lieblingsfigur durch Alain Delon abstrahieren wie Hansjörg Schneider von der filmischen Darstellung seines Kommissärs durch Matthias Gnädinger in *Das Paar im Kahn*, *Tod einer Ärztin* und *Hunkeler macht Sachen*, bekennt er doch, dass ihm beim Verfassen der neuen Hunkeler-Romane die Figur des Schauspielers vor Augen stehe.

Die Sommerakademien im Centre Dürrenmatt Neuchâtel verfolgen zwei Ziele: Zum einen soll die Diskussion um die deutschsprachige Schweizer Literatur im internationalen Kontext angeregt

werden; zum andern – und dies ergibt sich aus der institutionellen Zusammenarbeit von Centre Dürrenmatt und Schweizerischem Literaturarchiv – soll in ihrem Rahmen die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Archivmaterialien gefördert werden. Daraus ergibt sich ein zweiter methodischer Schwerpunkt der vorliegenden Aufsätze.

HUBERT THÜRING arbeitet in seinem Beitrag einerseits heraus, wie Glauser in *Matto regiert* das Machtwissen von Psychiatrie und Psychologie überhaupt sicht- und verstehbar macht. Andererseits zeigt Thüring die Ambivalenz, Unbestimmbarkeit und Unentscheidbarkeit auf, die Glauzers Roman zu einem Zeugen der Moderne machen und die ihn nicht zuletzt der einfachen Plot-Logik simpler gestrickter Krimis entziehen. ELIO PELLIN zeigt am Beispiel des Jakob Studer, wie eine Figur über die Verfilmungen zu einem vom literarischen Text losgelösten populärkulturellen Phänomen werden kann. Dies geschieht in Leopold Lindtbergs Verfilmung des Glauser-Romans *Matto regiert* auf dem Weg der Reduktion sowohl der komplexen Rätselstruktur wie der ambivalenten Darstellung der Protagonisten: Der Psychiater Laduner wird aus der zwiespältigen Gestalt des Romans zum Halbgott in Weiß, und Studer wird in der Darstellung des populären Heinrich Gretler vorbehaltlos zu einer väterlichen Identifikationsfigur und einem helvetischen Mythos, dessen sich Jahrzehnte später Sabine Boss in ihrer neuen TV-Film-Figur Claudia Studer sehr frei bedient. PETER GASSER untersucht Dürrenmatts Kriminaltexte auf ihre Eigenheiten hin, ausgehend von der These, dass sie zwar mehrheitlich Auftrags- und Brotarbeiten waren, trotzdem aber im Gesamtschaffen einen literarisch und erkenntnistheoretisch hohen Stellenwert haben. Mit den poetologischen Strategien der Variation, Innovation und schließlich der Sprengung der Gattungskonventionen verwandelt Dürrenmatt das Rätselspiel Kriminalroman in ein Denkspiel, das insofern neue Spielmöglichkeiten erprobt, als es die Setzung der Regeln selbst als Spiel inszeniert. PETER RUSTERHOLZ belegt in Hansjörg Schneiders *Hunkeler macht Sachen* Abweichungen vom Schema des regelhaften Kriminalromans, die er als Sprengung der Grenzen der Gattung einerseits, der inneren und äußeren Räume andererseits liest. Dies ist die Voraussetzung dafür, den Detektivroman als Sozial- und Geschichtsroman zu lesen, der die gefährdete Menschlichkeit im Umgang mit Minoritäten darstellt. JOCHEN VOGT führt den Umstand, dass die Romane von Patricia Highsmith in Europa weit größere Resonanz gefunden haben als in den USA, unter anderem auf die durch ihre Texte erzeugte eigenartige *suspense* zurück, die

sich nicht aus plötzlichen Katastrophen nährt, sondern aus den fast unmerklichen Übergängen vom Alltag ins Chaos. So gelinge es ihr, ihre völlig un-amerikanische »individuelle Anthropologie« zu entfalten, in der »Gut« und »Böse«, »Normalität« und »Wahn« nur noch durch eine fast unsichtbare Linie getrennt sind, die man allzu leicht und ohne Vorsatz oder Plan übertreten kann. ELISABETH BRONFEN zeigt umgekehrt gerade das spezifisch Amerikanische an Highsmiths Werk, sie arbeitet anhand von Anthony Minghellas Filmadaption von Patricia Highsmiths *Der talentierte Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*) den dunklen Kern des »American Dream« heraus und zeigt schließlich Woody Allens *Matchpoint* als zwar undeklarierte, aber bessere Umsetzung von Highsmiths Stoff. ULRICH WEBER zeigt mit seiner Untersuchung der Entwürfe und Pläne Highsmiths für ihren Roman *Salz und sein Preis* (*The Price of Salt*) nicht nur die Arbeitsweise der Autorin, sondern weist auch nach, dass ihr nüchterner und zuweilen spröder Erzählstil Resultat eines poetologischen Programms ist, nach dem reflektierende, auktoriale Passagen der ersten Niederschriften konsequent umgearbeitet oder weggelassen werden, gemäß ihrem Credo, dass eine Geschichte ausschließlich über ihre Story wirken muss.

Dieses Credo bezeichnet durchaus einen entscheidenden Faktor des Reizes, den das Spiel mit dem Kriminalroman für moderne Autorinnen und Autoren ebenso wie für deren Leserinnen und Leser ausmacht.

Für die aufmerksame und vorausschauende redaktionelle Mitarbeit danken wir Christa Baumberger, für das ebenso professionelle wie umgängliche Lektorat Sabine Felsberg.

Die Herausgeber

Hubert Thüring

Die Erfahrung der Psychiatrie

Friedrich Glausers *Matto regiert*

Prägung

Friedrich Glauser verbrachte viele Jahre seines Lebens in Institutionen wie Internaten, Irrenhäusern und Gefängnissen, zudem zwei Jahre in der Fremdenlegion. Grund für die Zusammenstöße mit den Behörden war fast immer seine lebenslange Drogensucht. Unfreiwillig erwarb er sich dabei Routine im Erzählen seines eigenen Lebens, wie er das in einem Brief an Josef Halperin vom 15. Juni 1937 tut. Lakonisch, ohne Beschönigungen, aber mit dem ihm eigenen Humor schreibt er:

Daten wollen Sie? Also: 1896 geboren in Wien von österreichischer Mutter und Schweizer Vater. Grossvater väterlicherseits Goldgräber in Kalifornien (sans blague), mütterlicherseits Hofrat (schöne Mischung, wie?). Volksschule, drei Klassen Gymnasium in Wien. Dann 3 Jahre Landerziehungsheim Glarisegg. Dann 3 Jahre Collège de Genève. Dort kurz vor der Matur hinausgeschmissen, weil ich einen literarischen Artikel über einen Gedichtband eines Lehrers am dortigen Collège verfasst hatte. Kantonale Matur in Zürich. 1 Semester Chemie. Dann Dadaismus. Vater wollte mich internieren lassen und unter Vormundschaft stellen. Flucht nach Genf. Rest können Sie im »Morphium« nachlesen. Ein Jahr (1919) in Münsingen interniert. Flucht von dort. 1 Jahr Ascona. Verhaftung wegen Mo. Rücktransport. 3 Monate Burghölzli (Gegenexpertise, weil Genf mich für schizophren erklärt hatte). 1921-23 Fremdenlegion. Dann Paris Plongeur. Belgien Kohlengruben. Später in Charleroi Krankenwärter. Wieder Mo. Internierung in Belgien. Rücktransport in die Schweiz. 1 Jahr administrativ Witzwil. Nachher 1 Jahr Handlanger in einer Baumschule. Analyse (1 Jahr), während der ich in Münsingen weiter als Handlanger in einer Baumschule gearbeitet habe. Als Gärtner nach Basel, dann

nach Winterthur. In dieser Zeit den Legionsroman geschrieben (1928/29), 30/31 Jahreskurs Gartenbauschule Oeschberg, Juli 31 Nachanalyse. Jänner 32 bis Juli 32 Paris als »freier Schriftsteller« (wie man so schön sagt). Zum Besuch meines Vaters nach Mannheim. Dort wegen falschen Rezepten arretiert. Rücktransport in die Schweiz. Vom Mai 32 – Mai 36 interniert. Et puis voilà. Ce n'est pas très beau, mais on fait ce qu'on peut.¹

Es erstaunt, dass Glauser seine Schriftstellerei mit kaum einem Wort berührt, wo er doch seit 1915 schrieb, wann immer es die Lage erlaubte. Dabei waren zahlreiche Erzählungen, Feuilletons und Kritiken, der erwähnte »Legionsroman« *Gourrama*, der Kriminalroman *Der Tee der drei alten Damen* und zuletzt, in der langen Anstaltszeit, die ersten drei *Wachtmeister Studer*-Romane entstanden und auf dem wenn auch harzigen Weg zur Publikation. Und vieles war im Entstehen, als Glauser am 6. Dezember 1938, am Vorabend der Heirat mit Berthe Bendel, zusammenbrach und zwei Tage später verstarb.

Der Umstand, dass Glauser seine Schriftstellerei nicht erwähnt, kann natürlich verschiedenartig und mehrfach motiviert sein: zunächst durch die Textsorte des institutionellen Lebenslaufs, wie ihn Glauser bis dahin schon mehrfach verfasst hatte; sodann aufgrund von Glauzers bekannter Bescheidenheit, die ihn nie als Autor auftrumpfen ließ; schließlich weil der Adressat, Josef Halperin, ja wusste, warum er Glauser förderte. – Eine etwas nachdenklichere Deutung dieses Umstandes könnte auch dahingehend lauten, dass Glauzers Literatur nicht zu trennen ist von einem Lebensweg, der tief geprägt ist von den Aufenthalten in mehr oder weniger geschlossenen Institutionen. Das Landerziehungsheim und die Fremdenlegion eingerechnet, sind es gut zwölftehalb Jahre, die Glauser zwischen 1918 und 1938, also innerhalb von zwanzig Jahren, in solchen Institutionen verbracht hat, davon sechseinhalb allein in Irrenanstalten, für kürzere Zeit zur Abklärung des geistigen Zustandes oder zum Drogenentzug, etwa in Bel-Air, im Burghölzli, in Tournai in Belgien, in Prangins und in Basel oder zwecks so genannter »Versorgung« für längere und unbestimmte Zeit in Münsingen und in der Waldau. Zudem war er als externer Patient zweimal bei Max Müller, damals erster Arzt in Münsingen, in Psychoanalyse, 1927/28 ein ganzes Jahr lang und im Sommer 1931 für eine kürzere Nachanalyse.

1 Friedrich Glauser, Brief an Josef Halperin, La Bernerie, 15. Juni 1937, in: ders., Briefe 2. 1935-1938, hg. v. Bernhard Echte, Zürich 1991, S. 621-626, hier S. 623 f.

Wenn davon die Rede ist, dass Glausers Lebensweg und mit ihm sein Schreiben von besagten Anstalten und, angesichts der Dauer, besonders von den Irrenanstalten und vom psychologischen Diskurs ›geprägt‹ ist, dann versteht man diese dem Münzwesen entlehnte Metapher des Prägens unmittelbar.² Die Analogie bleibt auch dann noch stimmig, wenn man die Eigentümlichkeit des Münzprägens mit einbezieht, dass nämlich das Gepräge sich zwar nur an der Oberfläche zeigt, aber der Vorgang des Prägens in die Tiefe wirkt. Aber die Stimmigkeit endet dann, wenn man bedenkt, dass eine Münze, einmal geprägt, starr wird und sich nur an der Oberfläche durch langen Gebrauch abnutzt und also verändert. Dagegen nimmt man doch an, dass das, was einen im Leben prägt, sich im Innern irgendwie erhält, während es außen, an der Oberfläche, nur in extremen Fällen sichtbar bleibt, die Spuren des Alterns abgerechnet. Im Innern aber bleibt das, was einen geprägt hat, nicht so erhalten, wie man es erlebt hat, sondern wird ständig ver- und überlagert, ver- und umgeformt, mitunter bis zur Unkenntlichkeit, vielleicht bis zum Verschwinden.

Das Wissen von Psychologie und Psychiatrie

Von solchen Vorgängen spricht man im Alltag als Erleben, Erinnern, Vergessen, Verarbeiten, Verdrängen, ohne explizit auf ein Spezialwissen zu rekurrieren. Doch im Verlauf des 20. Jahrhunderts sind auch die mit den Alltagsreden transportierten Vorstellungen durchdrungen von jenem tiefenpsychologischen Wissen, das vor allem mit dem Namen Sigmund Freuds verbunden ist. Freud hat die besagten Vorgänge zu Beginn des 20. Jahrhunderts als dynamische und tiefenstrukturelle Prozesse der Psyche beschrieben und in seiner Theorie des Unbewussten zu erfassen versucht. Inwiefern diese Prozesse bloß Wirkungen neurophysischer und biochemischer Prozesse seien und dereinst als solche beschrieben werden könnten, ließ er offen. Aber es gab für Freud auch einen methodischen Grund, an einer psychischen Instanz, dem so genannten Seelenleben, festzuhalten. Schon die Möglichkeit der Reflexion von Wahrgenommenem, Empfundenerem und Erlebtem setzt einen zeiträumlichen Abstand gegenüber den neurophysischen und biochemischen Prozessen voraus, und die zeichen-

2 Zum wirkungsmächtigen Bildfeld des Münzwesens vgl. Harald Weinrich, Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld (1958), in: ders., Sprache in Texten, Stuttgart 1976, S. 276-290.

hafte und sprachliche Artikulation, die doch allein von jener Reflexion und erst recht von jenen Prozessen zeugen kann, erfordert sogar einen radikalen qualitativen Registerwechsel: Wie aus neurophysischen und biochemischen Strömen und Substanzen bild- oder zeichenhaftes Denken und Sprache werden, blieb für Freud (und ist für uns) ein Rätsel. Genau deshalb gab er seine anfänglichen neurologischen Theorien auf und nahm weiterhin eine seelische oder psychische Instanz an, die über ihre differenzierteste Artikulationsform, nämlich die Sprache, mittels der so genannten Psychoanalyse zugänglich wird.³ Wobei es immer ein Ziel blieb, die Zeichen so weit zu verfolgen, bis sie sich in den Substanzen und Strömen des Lebendigen verloren beziehungsweise aus diesen auftauchten. Die Psychoanalyse und alle psychologischen Schwestern- und Töchterdisziplinen sind Individualpsychologien, das heißt, sie versuchen psychopathologische Erscheinungen hauptsächlich über die Deutung der erzählten Lebensgeschichte zu erklären und mittels der therapeutischen Hinführung zu dieser Erklärung auch zu heilen. So wollte Freud zum Beispiel die »Gesichtsneuralgie« der Cäcilie M... dadurch zum Verschwinden bringen, dass er die Ursache auf den Satz »wie ein Schlag ins Gesicht« zurückführte; als solchen hatte sie nämlich eine grobe Bemerkung ihres Mannes empfunden. Die Heilungsmethode besteht also darin, die wörtliche Konversion eines übertragenen Satzes in ein hysterisches Symptom an den vergangenen Zeitpunkt der seelischen Verletzung, des Traumas, wieder anzuknüpfen und auf diese Weise aufzulösen.⁴

Um solche Komplikationen kümmerte sich die Neurophysiologie weniger. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wollte sie im Gehirn und im Netzwerk der Nerven die ausschließliche Ursache aller Empfindungs-, Denk- und Bewegungsvorgänge erkennen. Mittels Sektion und Experiment lernte man die Substanzen und Funktionen zwar stets besser kennen, aber den Abstand zum artikulierten Empfinden, Denken und Sprechen und weiter zum kommunikativen und sozialen

3 Vgl. Sigmund Freud, Entwurf einer Psychologie [Herausgeberritel] (1895), in: ders., Gesammelte Werke, Nachtragsband: Texte aus den Jahren 1885 bis 1938, hg. v. Angela Richards unter Mitwirkung von Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt a. M. 1987, S. 373-486; vgl. Hubert Thüring, Geschichte des Gedächtnisses. Friedrich Nietzsche und das 19. Jahrhundert, München 2001, S. 190-201. Zur Geschichte der modernen Seelenwissenschaften überhaupt vgl. Henry F. Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung (1970), aus dem Amerikanischen von Gudrun Theusner-Stampa, Zürich ²1996.

4 Josef Breuer und Sigmund Freud, Studien über Hysterie (1893/95), Einleitung von Stavros Mentzos, Frankfurt a. M. 1991, S. 196-198; vgl. auch S. 88 f., Anm.

Handeln und Verhalten wurde deswegen nicht geringer; er konnte im Gegenteil nur umso unüberwindbarer erscheinen. Dies wurde am Ende des 19. Jahrhunderts auch von der Psychiatrie bedauert, welche die hauptsächliche Zulieferin von Material für die Gehirnphysiologie war. Indem sie die toten Patienten der anatomischen Sektion übergab, erhoffte sich die Psychiatrie von der Gehirnphysiologie Erkenntnisse über die Ursachen der Geisteskrankheiten, die ihrerseits Wege zur Therapie oder Heilung weisen würden.⁵ Umgekehrt profitierte die Gehirnphysiologie dadurch, dass sie überhaupt über reichlich Material verfügte, denn die Krankheit erlaubte die Sektion fast automatisch. Auf diese Weise glaubte man herausfinden zu können, welche nachweisbaren Anomalien der Gehirnstrukturen mit welchen Krankheitsbildern zusammenhingen. Aufgrund der sichtbaren Schädigungen des Gehirns, etwa durch Alkoholmissbrauch, konnte die Psychiatrie zwar sozialhygienische und hereditäre Voraussagen und entsprechende prophylaktische Maßnahmen gewinnen, aber keine spezifischen Therapien und Heilmittel für bereits erkrankte Patienten. Darüber hinaus blieben psychopathogene Faktoren der individuellen Lebensgeschichte diagnostisch wie therapeutisch weitgehend unberücksichtigt. Um die theoretische Begrenztheit dieser Psychiatrie im Zeichen der Gehirnphysiologie zu demonstrieren, mag folgende Anekdote genügen: Paul Emil Flechsig, Gehirnphysiologe und Direktor der Irrenklinik Leipzig in den 1880er- und 1890er-Jahren, damals Leuchtfigur der neurologischen Psychiatrie und heute noch bekannt durch seine Verwicklung in den auch von Freud analysierten Fall Daniel Paul Schreber, soll beim Anblick des freigelegten Gehirns eines berühmten Sozialisten ausgerufen haben: »Meine Güte, welch disharmonische Windungen!«⁶

Um 1900 stehen also zwei Zugangsweisen zu Geisteskrankheiten zu Gebote: Während die Psychoanalyse die individuelle Seelengeschichte von der Sprache her durchforscht, um die traumatischen Erlebnisse nach verallgemeinerbaren Regeln des Seelenlebens mit den Symptomen

5 Vgl. die vor allem der neueren Psychiatrie gegenüber unkritische Monographie von Edward Shorter, *Geschichte der Psychiatrie* (1997), aus dem Amerikanischen von Yvonne Badal, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 106–130, in der sowohl die »Sackgasse« der Anstaltspsychiatrie als auch die Fruchtlosigkeit der neuroanatomischen Psychiatrie deutlich werden; zur Bedeutung der Gehirn-anatomie und zu Flechsig vgl. auch Michael Hagner, *Gehirnführung. Zur Anatomie der geistigen Funktionen, 1870–1930*, in: ders., *Ecce cortex. Beiträge zur Geschichte des modernen Gehirns*, Göttingen 1999, S. 177–205.

6 Zitiert nach: Gerd Busse, Schreber und Flechsig: der Hirnanatom als Psychiater, in: *Medizinhistorisches Journal* 24, 1989, Heft 3/4, S. 260–305, hier S. 277.

zu verknüpfen und die dort blockierte Energie zu lösen, blickt die Neurologie ins Gehirn, um die Befunde mit Krankheitsbildern in Zusammenhang zu bringen, die am Verhalten und am Stammbaum entwickelt worden sind. Während in der Praxis die psychoanalytische Therapie eng mit der Theorie verbunden war, konnten die seit der Begründung der Psychiatrie um 1900 entwickelten Therapien kaum von der neueren neurologischen Theorie profitieren. Die Therapien in den psychiatrischen Anstalten bestanden bis in die zwanziger Jahre vor allem in sedierenden Maßnahmen, medikamentös vorzugsweise mit Brom, diätetisch durch Ernährung, Bewegung, Beschäftigung oder Ruhigstellung (Zwangsjacke, Gurtbett) sowie Dauerbad und schließlich chirurgisch mittels Sterilisierung beziehungsweise Kastration.⁷ Diese Maßnahmen zielten also vornehmlich auf eine Disziplinierung des Körpers und zeugen von einer mechanistischen Vorstellung des Lebens. Tatsächlich waren die Irrenanstalten bis dahin in erster Linie Versorgungs-, Verwahrungs- und allenfalls Pflegeanstalten (nur zum Teil mit direkter Anbindung an Kliniken und universitäre Forschung) und nicht Heilanstalten (in »Heil- und Pflegeanstalten« umbenannt wurden beispielsweise im Kanton Bern die alten »Irrenanstalten« erst 1930). Den theoretischen und praktischen Unterschieden von Psychoanalyse und Psychiatrie entsprach auch die Aufteilung der Klientel. Auf Freuds Couch landeten Bürgerinnen und Bürger mit neurotischen Störungen, welche in der Regel die soziale Existenz wenigstens nicht verunmöglichten. Auch die Psychoanalyse verfügte über eine Theorie der schwereren psychischen Störungen, der so genannten Psychosen; aber »behandelt«, wenn man so sagen kann, wurden Psychotiker als Schizophrene, Katatone, Paranoiker, Demente etc. in psychiatrischen Anstalten, sobald sie der Familie oder der weiteren Umgebung zur Last fielen oder sich selbst und andere gar gefährdeten.

Diese ganze Geschichte des Verhältnisses von Psychoanalyse und Psychiatrie findet sich in einer Notiz verdichtet, die Glauser Anfang 1938 im Zusammenhang mit einem Essay- oder Erzählfragment über die Psychiatrie niederschrieb: »Insulinkur, weil Proletarier die Terminologie der Analytiker nicht verstehen.«⁸ Wobei mit »Insulinkur« keine Diabetesbehandlung, sondern eine psychiatrische Therapie und mit »Analytiker« der Psychoanalytiker gemeint ist. Aber Glauser be-

7 Vgl. Paul Emil Flechsig, Die Irrenklinik der Universität Leipzig und ihre Wirksamkeit in den Jahren 1882-1886, Leipzig 1888, S. 42-47.

8 Friedrich Glauser, Notizen zu »Insulin«, in: ders., Gesprungenes Glas. Das erzählerische Werk. Band IV: 1937-1938, hg. v. Bernhard Echte, unter Mitarbeit von Manfred Papst, Zürich 1993, S. 431-433.

zieht sich bereits auf eine Zeit, in der die psychologisch-psychiatrische Landschaft in Bewegung geraten war, wie weiter unten ausgeführt werden soll.

Im Zirkel von Erfahrung und Erklärung

Zunächst aber möchte ich das bisherige Vorgehen kurz reflektieren und das folgende perspektivieren. Aus dem lakonischen Lebenslauf habe ich geschlossen, dass Glausers Leben schon rein quantitativ von der Erfahrung der Anstaltspsychiatrie und der Psychoanalyse geprägt sein muss. Anschließend habe ich den bildlichen Begriff des ›Prägens‹ befragt und dabei festgestellt, dass man gemeinhin mehr darunter versteht, als die im Münzwesen verankerte Bildlichkeit hergibt; gibt es doch spätestens seit der Neurologie und der Psychoanalyse ein komplexes Wissen von den psychophysischen Vorgängen und ihren Störungen, das zum Teil in die Alltagssprache eingegangen ist, sowie ein Arsenal an Therapien oder wenigstens therapeutischen Maßnahmen, solche Störungen zu beheben. So bin ich unversehens von der Frage, *wie* denn Glausers psychiatrisch-psychologische *Erfahrung* aufzufassen sei, zur *Erklärung* der zeitgenössischen Theorien von psychophysischer Erfahrung und den damit verbundenen Praktiken übergegangen. Diese Theorien und Praktiken sind aber ihrerseits auch ein wesentlicher Inhalt von Glausers Erfahrung selbst. Wenn sich somit erwiesen haben soll, dass die Erklärung von Glausers Erfahrung in der Sache mit der Erfahrung selbst übereinstimmt, so habe ich streng genommen nichts erklärt, im Sinn einer wissenschaftlichen Erklärung, die von einer begrifflichen Metaebene aus einen Sachverhalt von außen beschreibt, sondern einen Zirkel vollzogen.

Doch erst die Problematisierung der kognitiven Distanz zwischen Erfahrung und Erklärung sensibilisiert für die außerordentliche Leistung Glausers, die er mit dem Roman *Matto regiert* als einem einzigartigen Monument der psychiatrisch-psychologischen Erfahrung *und* Erklärung vollbracht hat. Denn die zirkuläre Situation entspricht tatsächlich Glausers historischer Lebenssituation mit ihren Bedingungen der Erfahrung und ihren Möglichkeiten der Erklärung dieser Erfahrung. Gewiss liegt die Einzigartigkeit auch im Erlebten selbst, was Glauser selbst für sich beanspruchte;⁹ doch das allein ergibt noch kein

9 Glauser, Brief an Martha Ringier, Angles, 10. Oktober 1936, in: Briefe 2, S. 395-400, hier S. 398.

Buch. Die Einzigartigkeit seiner Leistung besteht ebendarin, mit *Matto regiert* den Zirkel durchbrochen und eine Perspektive geschaffen zu haben, die es ihm, der Zeitgenossenschaft und allen folgenden Generationen erlaubt, das Macht-Wissen¹⁰ der Psychologie und Psychiatrie, das alle individuellen und kollektiven Existenzbereiche durchdringt, überhaupt sichtbar und verstehbar zu machen.

Glausers explizites Vorhaben, mit *Matto regiert* »eine Art Spiegelbild der Menschheit zu geben, indem man eine ›geschlossene Anstalt‹ zeigt, diesen Ameisenhaufen, in dem sich die menschlichen Ameisen mit Gift bespritzen, beißen, neidisch aufeinander sind, hin und wieder auch ganz anständig handeln«,¹¹ erfasst dabei ›nur‹ die darstellende Dimension. Dazu gehören auch die poetischen Bilder, etwa wenn die Anstalt wie eine »riesige Spinne [...] ihre Fäden über das ganze umliegende Land« spinnt¹² oder wenn Matto selbst mit seinen »grünen gläsernen Nägel[n] an seinen Fingern« »bunte Fäden [...] weit hinaus ins Land über die Dörfer und die Städte und die Häuser« auswirft.¹³ Das ist auch was von der ›schönen Literatur‹ unter dem sozialkritischen Aspekt erwartet wird. Die besondere Leistung von *Matto regiert* (und in minderedem Maß auch anderer Glauserscher Prosastücke) besteht in der diskursanalytischen Dimension, das heißt in der Erkenntnismöglichkeit des Macht-Wissens der eigenen Zeit, einer Erkenntnismöglichkeit, die von keinem anderen Punkt aus und auf keine andere Weise zu haben ist. Eine spezifische erkenntnistheoretische und erkenntnispraktische Leistung gehört natürlich auch zu den Merkmalen von Literatur, sofern man sie unter diesem Aspekt betrachtet; aber nur diejenige Literatur, die ihre eigene Zeit auf den Punkt gebracht hat, sozusagen ihren Nerv getroffen hat, wird auch spätere Zeiten aufschließen können.

Im Folgenden möchte ich nun ein paar Züge dieser Qualität herausstreichen, die es erlauben, die besondere Perspektive von *Matto regiert* auf die Erfahrung oder vielmehr in die Erfahrung des psychiatrisch-psychologischen Macht-Wissens in ihrer Zeit zu erfassen. Nach einer Zusammenfassung der Story zu Erinnerungszwecken

10 Vgl. Michel Foucault, Macht-Wissen (1974/75), in: Befriedungsverbrechen. Über die Dienstbarkeit der Intellektuellen, hg. v. Franco Basaglia und Franca Basaglia-Ongaro, Frankfurt a. M. 1980, S. 63–80.

11 Vgl. Glauser, Brief an Martha Ringier, Waldau, 6. Februar 1936, in: Briefe 2, S. 141.

12 Friedrich Glauser, *Matto regiert* (1936/1937), hg. und mit einem Nachwort v. Bernhard Echte, Zürich 1995, S. 123; vgl. S. 135 und die Abbildung des Grundrisses der Anstalt Münsingen in den Anmerkungen, S. 270.

13 Glauser, *Matto regiert* (Anm. 12), S. 55.

werde ich die – nur scheinbar äußerlichen – Bedingungen des Schreibens und der Textentstehung aufzeigen und dann auf die Spannung zwischen der sachlich-poetischen Eigendynamik oder Immanenz der Story und dem schematischen Kriminalplot eingehen. Über einen historischen Rückblick auf das Verhältnis von Justiz und Psychiatrie und die Erläuterung der Veränderungen in der Psychiatrie der zwanziger und dreißiger Jahre werde ich schließlich zur poetischen Erkenntnisperspektive des Romans zurückkehren. Bei jedem Zug wird sich eine grundlegende Ambivalenz zeigen, die als Abkürzung und Zuspitzung des besagten Zirkels von Erfahrung und Erklärung betrachtet werden kann. *Matto regiert*, so möchte ich zeigen, führt vor, *dass* und *wie* diese Ambivalenzen nicht nur das Wesen des psychologisch-psychiatrischen Macht-Wissens ausmachen, sondern erstens zu den Grundzügen des modernen Umgangs mit dem Leben überhaupt, zweitens natürlich zum Wesen der Literatur selbst gehören und drittens von Glausers Schreiben für eine eigene Poetik entwendet und zugespitzt werden.

Die Story

Die folgende Zusammenfassung mag bereits andeuten, inwiefern Glausers erklärte Absicht, einen gewöhnlichen »Kriminalroman, wie es deren viele gibt«, zu schreiben¹⁴ – also einen konventionellen Plot bloß interessant zu variieren, ohne ihn zu sprengen –, zum Scheitern verurteilt war; wofern er nicht selbst schon wusste, dass er es eigentlich nicht wollte oder nicht konnte.¹⁵

14 Glauser, Brief an Martha Ringier, Waldau, 17. März 1936, in: Briefe 2, S. 193-199, hier S. 194.

15 Zu Glausers Poetik des Kriminalromans vgl. Erhard Ruoss, Friedrich Glauser. Erzählen als Selbstbegegnung und Wahrheitssuche, Bern 1979, S. 108-116; ders., Vom Scharfsinn zum Mitleid. Friedrich Glauser in der Tradition des Kriminalromans, in: Schweizer Monatshefte 72, 1992, Heft 3, S. 119-225; Walter Obschlager, Nachwort zu Friedrich Glauser, »Schlumpf Erwin Mord. Wachtmeister Studer« (1935; 1936), hg. und mit einem Nachwort v. Walter Obschlager, Zürich 1995, S. 193-216, hier S. 199-208; Josef Quack, Die Grenzen des Menschlichen. Über Georges Simenon, Rex Stout, Friedrich Glauser, Graham Greene, Würzburg 2000, S. 118-151; Patrick Bühler, Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektivroman, Heidelberg 2002; Irmgard Wirtz, Verbrechen auf engstem Raum. Investigation und Detektion in Friedrich Glausers Kriminalromanen, in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 2006, Heft 21/22: Studer, Bärlach, Ripley, Gunten & Co., S. 51-59 und Hubert Thüning, Friedrich Glausers Poetik der (Kriminal-)

Jakob Studer, Fahnderwachtmeister der Berner Kantonspolizei, erhält frühmorgens vom kantonalen Polizeidirektor persönlich einen Anruf: In der bernischen Heil- und Pflegeanstalt Randlingen sind der Patient Pierre Pieterlen, Kindsmörder, Diagnose »schizoide Psycho-pathie«¹⁶, und der bald abtretende Direktor Ulrich Borstli verschwunden. Dr. Ernst Laduner, zweiter Arzt und stellvertretender Direktor, bittet um behördliche Deckung und fragt dafür ausdrücklich nach Wachtmeister Jakob Studer, denn die Wege der beiden haben sich früher schon einmal gekreuzt. So logiert Studer für die Dauer der fünf-tägigen Ermittlungen bei der Familie Laduner in der Dienstwohnung der Anstalt. Nachdem er schon am ersten Tag die Leiche des Direktors am Fuß der Treppe zum Feuerloch der Heizung aufgefunden hat, misstraut er zunehmend der naheliegenden Hypothese eines Unfalls oder eines Eifersuchtmordes durch den entwichenen Pieterlen wegen seines Verhältnisses mit einer Pflegerin. Die Indizien führen in ein über die Anstalt hinausreichendes Geflecht der politischen, religiösen, wissenschaftlichen, sozialen und persönlichen Beziehungen und Kämpfe des Personals und der Patienten. Gleichzeitig wächst das Misstrauen zwischen Studer und Laduner, und die Ermittlungen werden zu einer eigentlichen »Kraftprobe«¹⁷ zwischen dem kriminalistischen Handwerk und der persönlichen Intuition einerseits und den psychiatrischen und psychoanalytischen Praktiken und Theorien andererseits. Der Wachtmeister, vom Arzt psychologisch belehrt, macht seine eigenen Versuche und folgt schließlich dem Verdacht, Direktor Borstli, mit dem sein Stellvertreter aufgrund seiner Reformbestrebungen in einem Machtkampf stand, sei aus Dankbarkeit und unter dem Einfluss einer psychotherapeutischen Bindung an Laduner umgebracht worden. Der Angstneurotiker und Alkoholiker Herbert Caplaun, als externer Privatpatient bei Laduner in Analyse, gesteht dem Wachtmeister auch, mit einem Knüppel den Direktor, der ihn auf Betreiben des autoritären Vaters und gegen Laduners Willen wieder internieren wollte, bedroht und so den tödlichen Sturz verschuldet zu haben. Am Mordplan selbst aber scheinen mehrere Personen aus unterschiedlichen Interessen beteiligt gewesen zu sein. Hat sich bereits der Pfleger Gilgen, durch Studers Ermittlungen in Verzweiflung geraten, aus dem Fenster gestürzt, so fällt Caplaun im Zweikampf mit dem Portier Dreyer in den Fluss und ertrinkt, und dieser

Literatur. Die Diskursivierung von Literatur und Wirklichkeit durch Verhör und Protokoll, ebd., S. 61-79.

¹⁶ Glauser, Matto regiert (Anm. 12), S. 97.

¹⁷ Ebd., S. 71 und S. 222.

wird bei einem Fluchtversuch von einem Camion überfahren. Pieterlen, der für seine Tat neun Jahre gebüßt hat, gelingt die Flucht, an der ihn Studer nicht hindert. Laduner, seinen Heimvorteil ausspielend, wirft Studer vor, nicht nur ihm ins psychologische Handwerk, sondern auch kriminalistisch gefpuscht zu haben, indem er nachweist, dass der spielverschuldete Portier der Mörder war. Aber gerade in seiner Überlegenheit macht sich der Arzt seinerseits als ein Manipulator der Wahrheit verdächtig, der seine Macht mit Wissenschaft tarnt. Tatsächlich hat Direktor Borstli begonnen, sowohl Beweisdokumente gegen die von Laduner unterstützte gewerkschaftliche Bewegung in der Anstalt als auch über die von ihm anfangs noch unterstützten Experimente Laduners mit hoffnungslosen Patienten, bei denen sich die Todesfälle in der letzten Zeit häuften, zu sammeln.

Textentstehung und Schreibbedingungen

Matto regiert bildet mit *Schlumpf Erwin Mord* (bekannt geworden unter dem vom Verlag gesetzten Titel *Wachtmeister Studer*) und *Die Fieberkurve* eine Art Trilogie. Alle drei sind im Wesentlichen (mit etlichen, zum Teil weit zurückreichenden Vorzeichen und Vorarbeiten) zwischen Anfang 1935 und Mai 1936 in der Heil- und Pflegeanstalt Waldau während Glausers längster ununterbrochener Internierungszeit (von Juli 1932 bis März 1934 in der Irrenanstalt Münsingen, dann bis Mai 1936 in der Waldau) entstanden.¹⁸ *Matto regiert* ist von den drei Romanen als letzter entstanden, von Februar bis Mai 1936, aber an zweiter Stelle erschienen, von Ende Mai 1936 an als Fortsetzung im Gewerkschaftsorgan *Öffentlicher Dienst*, aber erst Ende 1937 als Buch. Der erste Versuch, die Erfahrung der Psychiatrie literarisch zu verarbeiten, datiert von 1919, als Glauser in Münsingen interniert war und in einer expressionistischen Szenenfolge unter dem Titel *Mattos Puppentheater* den ungebändigten Wahnsinn beschwor; später näherte er sich in mehreren Erzählungen zunehmend der Form und dem Stil von *Matto regiert* an.

Der Umstand, dass die äußeren Bedingungen des Schreibens und der Inhalt von *Matto regiert* sich in hohem Maß überlagern, ist so evident, dass man die Implikationen und Komplikationen zu über-

18 Vgl. Gerhard Saner, Friedrich Glauser. Eine Biographie, zwei Bände, Zürich und Frankfurt a. M. 1981, Bd. 2: Eine Werkgeschichte, S. 135-155, sowie die Nachworte und die editorischen Berichte zu den Romanen im Limmat Verlag, in: *Matto regiert*, S. 302-304.

sehen neigt. Und wenn man darauf stößt, so betrachtet man es entweder als Vorteil, weil ja schließlich jeder über das schreibt, was er erlebt und erfahren hat; oder man bedenkt, wie schwierig es sein muss, unter Freiheitsentzug allgemein und unter den besonderen Anstaltsbedingungen frei zu denken und zu schreiben. Auch Glauser selbst nimmt das eine wie das andere wahr und erkennt im Nachhinein, wie unentscheidbar die Frage nach der Ermöglichung und Verunmöglichung des Schreibens in seiner Situation ist. Vom relativen Erfolg der beiden ersten Romane, aber auch von den neuen Problemen des ›freien Schreibens‹ her zurückblickend schreibt er im Februar 1937, neun Monate nach seiner Entlassung aus der Waldau, an seinen Vormund Robert Schneider:

Gewiß, lieber Herr Doktor, Sie haben auch zum Entstehen der Glauerschen Romane beigetragen [Anm.: Schneider hat sich zuvor brieflich entsprechend geäußert]. Der letzte Aufenthalt in der Waldau war eminent fruchtbar (ich sage das ohne Ironie), und ich glaube auch, daß die Romane nicht entstanden wären, wenn ich im November nicht dahin zurückgekehrt wäre. Überhaupt, solche Sache kann man ja nachher nie feststellen, vielleicht wären sie auch draußen entstanden [...].¹⁹

Die Ironie, die Glauser hier in Abrede stellt und damit erst recht unterstreicht (und wie immer zum Humor wendet, indem er sich selbst einbezieht), reicht weit in die Verhältnisse zwischen den Schreibbedingungen und dem Inhalt von *Matto regiirt* hinein. Glauser wurde während seiner Anstaltsaufenthalte verschiedentlich zu Schreibarbeiten herangezogen, weil er sich als ein guter Tipper auswies. Die Arbeit bestand im Abtippen von Polizei-, Justiz oder Medizinakten, welche die ankommenden Patienten wie ein verschrifteter Doppelgänger begleiteteten und dann an die Herkunftsinstitutionen zurückgeschickt werden mussten. Bei einem dieser Einsätze hat Glauser von den Akten eines Patienten, der 1931 aus dem Gefängnis Regensdorf in die Anstalt Münsingen überstellt worden war, einen vollständigen Durchschlag des vierunddreißigseitigen Aktenstücks für sich abgezweigt und für die Gestaltung eines langen Kapitels von *Matto regiirt* inhaltlich weitgehend und streckenweise wörtlich oder fast wörtlich herangezogen.²⁰

19 Glauser, Brief an Robert Schneider, Angles, 13. Februar 1937, in: Briefe 2, S. 525-528, hier S. 527.

20 Als Erster hat Max Müller selbst in den »Erinnerungen. Erlebte Psychiatergeschichte 1920-1960«, Berlin/Heidelberg/New York 1982, S. 160, darauf aufmerksam gemacht; vgl. aber auch Daniel Müller, Über Fiktion und Realität in

Dieses Kapitel mit dem Titel »Das Demonstrationsobjekt Pieterlen« besteht aus einem langen Vortrag, den Laduner schon am ersten Tag seinem »Gast« hält.²¹ Abgesehen von einer Falldarstellung ist Laduners Vortrag auch eine magistrale Darlegung seiner Ansichten über das Wesen der Psychiatrie und Psychologie, über deren Verhältnis untereinander, über das gespannte Verhältnis zur Justiz sowie über die sozialen und politischen Zusammenhänge. Indem er immer wieder in den Akten blättert, erörtert Laduner die Probleme der Bestimmung der Zurechnungsfähigkeit, erwägt die sozialen Umstände bis hin zur eminent biopolitischen Frage, ob Kinder in solchen Verhältnissen überhaupt geboren werden oder überleben sollten, und zum unbewussten Tötungswunsch gegenüber dem unselbständigen Leben. Er erklärt Studer die Krankheitsbilder und die psychologischen und psychiatrischen Therapien und gibt zu bedenken, welche Macht und welche Verantwortung der Psychiater über diejenigen hat, die er begutachtet und gegebenenfalls interniert und behandelt.

Was Laduner mit dem Vortrag über das Demonstrationsobjekt demonstrieren möchte, ist desto weniger klar, je länger der Vortrag dauert und je länger der Zuhörer oder Leser darüber nachdenkt. Sicher, er möchte Studer aufklären über die Institution und damit sein Verständnis für die schwierige Situation gewinnen. Aber ebenso demonstriert die Rede die tatsächliche und die beanspruchte Macht der Psychiatrie über die Dinge zwischen Leib und Seele, die bis zur Entscheidungsfrage über Leben und Tod reicht. Die Ursache der Übelkeit, die Studer bei Laduners Ausführungen über den unbewussten Tötungswunsch befällt, gräbt sich tief in die physischen und metaphysischen Fundamente hinein. »Was war Pieterlen gewesen?«, sinniert Studer post festum über den Fall und gelangt zur Antwort: »Ein Aktenbündel. Und Dr. Laduners Worte hatten das Aktenbündel zum Leben erweckt.«²² Dies liest sich im Zwielficht des Geschehens nicht nur als Fundamentalsatz über das psychiatrisch-psychologische Macht-Wissen, sondern, wie ich weiter unten noch ausführen werde,

Friedrich Glausers »Matto regiert«, Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät I am Deutschen Seminar der Universität Zürich, Fachbereich Neuere Literatur, Juni 1994, S. 48-57; Anmerkungen zu »Matto regiert«, S. 283-290, und Hubert Thüring, »[...] denn das Schreiben ist doch gerade das Gegenteil von Leben«. Friedrich Glauser schreibt um die Existenz, in: »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. (Mechanisirtes) Schreiben von 1850 bis 1950, hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti, München 2005, S. 257-278.

21 Vgl. Glauser, *Matto regiert* (Anm. 12), S. 89-112.

22 Ebd., S. 215.

auch als Kernsatz der Poetik von *Matto regiert* und der Glauerschen Kriminalromane überhaupt.

Immanenz versus Plot

Studers sinnige Bemerkung gilt nicht nur für Laduner, sondern, im Licht der kopierten Akten, für den Schreiber Glauser selbst. Über die Falldarstellung hinaus hat Glauser viel von seinem persönlichen Erleben und Erfahren in das Vortragskapitel eingebracht, aber auch viel Fachwissen, das er sich angelesen hat, zumal aus den Schriften seines Psychiaters und Psychoanalytikers Max Müller, der bekanntlich für Laduner Modell gestanden hat. Liest man die Briefe, die Glauser während der Entstehung dieses Kapitels im Frühjahr 1936 begleiten, so hat er offenbar zunächst eine bestimmte Absicht damit verfolgt, die dann aber in der Eigendynamik des Schreibens von anderen überlagert worden ist. Tatsächlich sollte sich das Kapitel als »pièce de résistance« vom Ganzen« erweisen,²³ das zunächst nicht gelingen wollte und mehrmals umgearbeitet wurde. An einem gewissen Punkt, wo er sich anscheinend schon auf dem guten Weg wusste, schrieb er launig an Martha Ringier:

Mir geht es komisch mit dem Buch: Es sollte ein anspruchsloses, ein bißchen boshaftes Buch über die heilige Psychiatrie werden, ein Kriminalroman, wie es deren viele gibt, und plötzlich biegt sich mir das Ganze um, es wird poetisch (pötisch! bitte sehr!) sehr zu meinem Verdruß, die Leute darin fangen an zu leben und sind gar nicht damit einverstanden, nur so ein Marionettendasein zu führen, es geht mir wie dem Regisseur in Pirandellos Stegreif: die Akteure wollen gar keine Figuren sein, sondern sie wollen plötzlich leben. Scheußliche Sache. Es nützt nichts mehr zu sagen, Besen, Besen sei's gewesen! Der Besen proklamiert den Generalstreik. Es wird kein Kriminalroman, es wird eine andere Angelegenheit. Und dem Glauser grauset's. Er brütet manchmal eine halbe Stunde über einem Satz und stellt dann kopfschüttelnd fest, daß die Leute, die es lesen, gar nicht merken werden, daß es so besser klingt als anders. Und ich freue mich direkt, daß sie es wie einen Kriminalroman von der ein wenig langweiligen Sorte lesen werden, und lache mir ins Fäustchen, weil es doch etwas anderes wird und es niemand mer-

23 Glauser, Brief an Josef Halperin, Waldau, 2. Mai 1936, in: Briefe 2, S. 277- 279, hier S. 277.

ken tut. Sie sehen, maman Marthe, das mulet hat den Größenwahn, das mulet tut dichten. Das kommt davon, wenn Sie an das mulet plötzlich Anforderungen stellen.²⁴

Einige Tage später vermeldete er den Abschluss des Kapitels, das mit ein bisschen Feilen »ziemlich sitzen« werde. Es habe sich zu einer »Ehrenrettung der Psychiatrie« gewandelt und es sei »kein Wort Protest drin«, merkt Glauser an; hier komme der »Gerechtigkeitsfanatiker« in ihm »zu Wort«. Er habe »ein wenig den Größenwahn«, bilde sich aber »relativ wenig darauf« ein, denn »es hätte ganz gut anders kommen können«. Schließlich resümiert er:

So plagt man sich also ab, um die Psychiatrie, die einen vier Jahre eingesperrt hat, zu verteidigen, nicht einmal, um sich beliebt zu machen, was habe ich schon davon, sondern rein um einer gewissen immanenten Gerechtigkeit willen (»immanent« ist ein schönes Wort, und ich gebrauche es gern, weil ich eigentlich nie genau weiß, was es bedeutet, genausowenig wie dialektisch).²⁵

Wenn es von außen und post festum betrachtet auch anders hätte kommen können, aber das Schreiben halt diesen Weg genommen hat, dann muss die immanente Gerechtigkeit als poetisches Prinzip verstanden werden. Das Schreiben entfaltet seine eigene poetische Eigendynamik, wie das Glauser mit den Verweisen auf Pirandello und Goethe in der oben zitierten Passage selbst umreißt. Insofern wusste Glauser, dass Laduners Vortrag auch für die damaligen Leser mehr als genug Stoff bereithielt, der ihn auch als etwas anderes denn als eine »Ehrenrettung« der Psychiatrie erscheinen lassen konnte: nicht als Gegenteil einer Ehrenrettung im Sinn einer Anklage, sondern als Kritik mit diskursanalytischer Breiten- und Tiefenwirkung.

Dass diese Ambivalenz in der weiteren Dynamik der Story selbst angelegt ist, das zeigt explizit und implizit auch der Fortgang der Romanhandlung. Glauser erkannte sehr wohl, dass er mit diesem Kapitel ein Kuckucksei ausbrütete. Das Problem bestand darin, dass es nicht wirken würde, »wenn man das Gesagte nicht nachher in Handlung umsetzen würde«. ²⁶ Tatsächlich ist das Kapitel das Herz für all das, was der Roman über einen gewöhnlichen Kriminalroman hinaus ist,

24 Glauser, Brief an Martha Ringier, Waldau, 17. März 1936, in: Briefe 2, S. 193-199, hier S. 194f.

25 Glauser, Brief an Martha Ringier, Waldau, 27. März 1936, in: Briefe 2, S. 217-229, hier S. 219f.

26 Ebd., S. 225f.

aber für den Plot ist es gleichsam ein Geschwür, das ihn zersetzt. Denn welches Verbrechen sollte am Ende aufgeklärt erscheinen? Vielmehr scheint am Ende die Wahrheit des Verbrechens überhaupt zur Disposition zu stehen. Dazu möchte ich noch einen kurzen Exkurs einschieben.

Exkurs: Die Wahrheit des Verbrechens

Diskurshistorisch lässt sich die Motivik und Thematik von *Matto regiert* zunächst in der von Michel Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* eröffneten und seither vertieften und vervielfältigten Perspektive betrachten.²⁷ Demnach wurde der Wahnsinn, einst das poetisch und philosophisch beschworene Andere der Vernunft, in der Spätaufklärung durch Internierung, Institutionalisierung, Verwissenschaftlichung und Therapierung ausgegrenzt und in erkenn- und heilbare Geisteskrankheiten verwandelt. Einen Ausschnitt aus dieser Geschichte habe ich einleitend dargestellt.

Wenn in *Matto regiert* im Vergleich mit den anderen Romanen die Justiz und Kriminologie als Leitdiskurs hinter die Psychiatrie zurücktritt, so entspricht dies auch der Tatsache, dass der moderne Umgang mit dem Verbrechen psychologisch und physiologisch fundiert ist. Das Verbrechen stellt nicht mehr den Verstoß gegen die göttliche Ordnung und das souveräne Gesetz oder dessen teuflische oder böse Kehrseite dar, die es zu vergelten und rituell zu bannen gilt, sondern wandelt sich zunehmend mehr zum Symptom einer Krankheit im Körper und in der Seele der bürgerlichen Gesellschaft, die mit allen Mitteln geheilt werden muss.²⁸ Die Irrenanstalt ist das Fundament und Prinzip der unablässig erneuerten Differenzierung einer neuen, zwischen Seele und Körper, Individuum und Gesellschaft flottierenden Wahrheit des Verbrechens beziehungsweise der Abweichung.

27 Vgl. Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft* (1961), aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1973.

28 Zur These der ›Verlagerung‹ des Wahnsinns ins Innere des sich konstituierenden Bürgertums vgl. Klaus Dörner, *Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie* (1969), überarbeitete Neuauflage, Frankfurt a. M. 1984, S. 27-44, und Georg Reuchlein, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 1986, S. 90-98.

Es ist ein Typus von Wahrheit, den die Instrumente der Justiz nicht mehr erfassen können. Diese gehorchen der kategorischen Logik von Gesetz und Übertretung und der strafrechtlichen Praktik der Sanktionierung (Vergehen, Urteil, Strafe). Die Psychiatrie funktioniert jedoch nach der neuen ›sozialen‹ Logik von Norm und Abweichung mit flexiblen Referenzwerten. Sie setzt dort ein, wo die kategorische Gesetzeslogik nicht mehr greift, und wirkt auch auf diese zurück, indem sie die kategorische Grenze aufweicht. Anstelle der Ja/Nein-Grenze des Gesetzes, die mit dem gerichtlichen Urteil entschieden werden muss, öffnet sich eine Zone des Unbestimmten und Unentschiedenen, das heißt des immer noch oder neu zu Bestimmenden und zu Entscheidenden. Die Psychiatrie zieht die Grenzen – von der Frage nach der Un-/Zurechnungsfähigkeit über die Diagnose und Prognose bis zur Frage nach der Un-/Heilbarkeit – aufgrund des jeweiligen Wissensstandes ständig neu und verfügt entsprechend über die Abweichenden. Die Irrenanstalt ist der Ort, an dem das Gesetz zugunsten einer variablen Verfügungsgewalt suspendiert ist. Deshalb stehen seit Ende des 18. Jahrhunderts Polizei und Justiz einerseits und Psychiatrie andererseits trotz ihrer institutionellen Verschwisterung auch immer wieder in einem mehr oder weniger aktiven Konkurrenzverhältnis.

Die Infragestellung der Möglichkeit, eindeutige Lösungen hervorzubringen, gehört bis zu einem gewissen Grad zum Regelbestand des Kriminalromans und bezweckt die Vertiefung des Plots; es ist das, was aus dem schematischen Plot dann eine gute Story macht. Bewerkselligt wird das mittels expliziter oder impliziter Referenz auf höhere menschliche, existentielle, soziale und metaphysische Wahrheitswerte. Alle Kriminalromane Glausers machen davon so starken Gebrauch, dass der Plot, anstatt eine Lösung zu produzieren, sich als solcher aufzulösen droht. Wachtmeister Studer teilt die Skepsis gegenüber der kriminalistischen Normerfüllung mit dem Erzähler, wohl auch mit dem Autor, in einem hohen Grad; ja, es herrscht in den Studer-Romanen und in Glausers Erzählungen überhaupt geradezu ein Widerwille gegen jegliche Fixierung von Tatbeständen im Dienst der juristischen Wahrheitsfindung.

Diese von Studer verkörperte Skepsis im Namen höherer Wahrheiten bekommt in *Matto regiert* nun Konkurrenz in der Person des Psychiaters. Laduner verkörpert ein Machtwissen, das den Anspruch erhebt, gerade über die nicht fixierbaren, untergründigen und flottierenden Wahrheiten Bescheid zu wissen. Und mit der psychiatrischen Anstalt, in der er agiert, weist die Gesellschaft diesem Machtwissen

auch einen Ort zu, an dem sie diese Ambivalenzen verwaltet. Dass die Skepsis Wachtmeister Studers Konkurrenz bekommt und in gewisser Weise überboten wird, was die Infragestellung fixierbarer Wahrheiten angeht, ist das Problem von *Matto regiert* auf der Ebene der Kriminalhandlung, der Story. Doch das Problem reicht über die Ebene der Erzählhandlung hinaus und greift weiter und tiefer: Der Umgang mit Ambivalenzen ist von jeher Sache der Literatur, damit verbunden ist der Topos von der Wesensnähe von Wahnsinn und Literatur.²⁹ Wenn in *Matto regiert* die Psychiatrie zum Thema wird, dann steht also der Machtanspruch der Literatur über die Ambivalenz selbst auf dem Spiel. Und natürlich ist es auch eine hermeneutische Kraftprobe Glausers mit seinem Psychiater und Psychoanalytiker Max Müller, von dem er sich in der letzten Zeit seiner Internierung in Münsingen 1932-34 entfremdet hatte.

Die psychologisch-psychiatrischen Behandlungsmethoden³⁰

Im Verlauf der Handlung zeigt sich, dass der Demonstrationsfall Pieterlen ein *Deckfall* für einen anderen Fall ist. Eine gewisse semantische Überdeterminierung des Begriffs des »Demonstrationsobjekts« im Kontext des Romans kann allein schon darauf hindeuten, dass nicht nur etwas gezeigt, sondern auch etwas verborgen wird, das jedoch erst recht gezeigt oder zumindest gesehen werden soll. Zunächst zu dem, was gezeigt wird oder werden soll, das heißt, was man als Laduners Demonstrationsabsicht feststellen oder annehmen kann: Auf den Kriminalfall, den Kindsmord und die Bestrafung, bezogen zeigt Laduner die Ambivalenz der Wahrheit über den Fall und die Frage nach einem angemessenen gesellschaftlichen Umgang mit Normabweichungen. Und er möchte erweisen, dass das psychologisch-psychiatrische Macht-Wissen über die angemessene Behandlung verfügt. Pieterlen ist Proletarier, ökonomisch und sozial depriviert, aber er ist intelligent und auch philosophisch belesen (was ihn auch vom Proletariat absetzt). Laduner hält ihn sicher für psycholo-

29 Vgl. Michel Foucault, *Der Wahnsinn, das abwesende Werk* (1964), in: ders., *Schriften zur Literatur* (1974), aus dem Französischen von Karin Hofer und Anneliese Botond, Frankfurt a. M. 1991, S. 119-129.

30 Vgl. ausführlich Hubert Thüring, *Interventionen zwischen Seele und Körper. Friedrich Glausers »Matto regiert« und das biopolitische Dispositiv der Psychiatrie*, in: *Psychographien*, hg. v. Cornelius Borck und Armin Schäfer, Freiburg im Breisgau 2006, S. 301-341.

gisch therapierbar, doch Pieterlen verweigert sich zunächst dem psychologischen Zugang, zieht sich immer mehr in sich zurück; also müssen andere Mittel angewandt werden:

Eine sogenannte Schlafkur schien mir indiziert, obwohl verschiedene Überlegungen dagegen sprachen; aber ich versuchte es doch. Ich fütterte den Patienten Pieterlen mit Schlafmitteln und versenkte ihn in eine zehntägige Dauernarkose. Zweck: Abstoppen des Ablaufs der Bilder, der Stimmen. Die Bilder mußten im Schlafe ersäuft werden. Ich spreche ganz einfach zu Ihnen; Kollegen, die mich hören würden, hätten ihren Spaß an mir.³¹

Pieterlen magerte während der Kur ab, man musste ihm eine »Sonderernährung« zuteil werden lassen, und Laduner meinte, er werde ihm »unter der Hand kaputt gehen«. Nachdem er endlich wie ein »Scheuendrescher« zu essen begonnen hatte und zu Kräften gekommen war, schlug er die Umgebung kurz und klein und blieb unzugänglich. Dem »Fiasko« der ersten folgte eine zweite erfolgreiche Kur; Pieterlen »erwachte, sah sich um, wie weiland Tannhäuser, als er aus dem Venusberge kam, aber es war ein wirkliches Erwachen, und er blieb wach«, das heißt, er ließ sich auch psychotherapeutisch auffüttern.³²

Mit Pieterlen war das Kunststück gelungen, jene beiden Behandlungsformen zu verbinden, die Glauser in seiner oben zitierten Notiz unterschied: »Insulinkur, weil Proletarier die Terminologie der Analytiker nicht verstehen.«³³ Aber was sind das genau für Methoden, diese Schlafkur und diese Insulinkur? – Das kann man bei Max Müller genauestens nachlesen, aus dessen Hauptwerk, *Prognose und Therapie der Geisteskrankheiten*, das auch in *Matto regiert* zitiert und referiert wird, ich im Folgenden referieren werde.

Ich habe oben ausgeführt, dass die Psychiatrie in der Ära der Gehirnphysiologie in erster Linie eine Versorgungs- und Verwahrungsanstalt mit rudimentären sedierenden Körpertherapien chemischer, mechanischer und chirurgischer Art war, ohne dass gezielte Heilungserfolge nachgewiesen werden konnten. Es herrschte allgemein

31 Glauser, *Matto regiert* (Anm. 12), S. 108.

32 Ebd., S. 109f.

33 Glauser (Anm. 8), S. 431-433; zum Verhältnis von Psychoanalyse und Psychotherapie in der Schweiz und in Bezug auf Glauser vgl. auch Martin Stingelin: »Matto regiert« – Psychiatrie und Psychoanalyse in Leben und Werk von Friedrich Glauser (1896-1938), in: *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose als Spiegel der Zeit*, hg. v. Rudolf Heinz, Dietmar Kamper und Ulrich Sonnemann, Berlin 1993, S. 81-104.

»therapeutische[r] Nihilismus«,³⁴ wie Müller schreibt. Nachdem Eugen Bleuler schon um 1910 die psychologischen Methoden ins psychiatrische Konzept einzugliedern versucht hatte, eröffneten Entdeckungen in der Mikrobiologie und Genetik, besonders auf den Gebieten der Hormon- und Stoffwechselforschung in den zwanziger Jahren der Psychiatrie neue Perspektiven für somatische und organische Behandlungen. Julius Wagner-Jauregg feierte Facherfolge mit der »Malariatherapie«, für die er 1927 den Nobelpreis erhielt. Sie zeigte Müller zufolge zum ersten Mal die »Möglichkeit einer kausalen somatischen Behandlung einer Geisteskrankheit« auf.³⁵ Wagner-Jauregg und andere zuvor hatten festgestellt, dass zufällig an Malaria erkrankte Patienten nach heftigen Fieberschüben eine gewisse Remission aufwiesen. Und so erhob man die Ansteckung mit einer »Unmenge« stark Fieber erzeugender Erreger,³⁶ unter anderem auch Typhus, zur therapeutischen Methode und experimentierte drauflos. Ebenso mit dem Pendant zu diesen so genannten Reiztherapien, den so genannten Narkosetherapien. Hier beschriftet man den umgekehrten Weg: Anstatt den Organismus künstlich zu reizen und durch die Abwehr zu erschöpfen, schraubte man seine Funktionen, unter Ausschaltung des Bewusstseins, direkt auf ein lebensnotwendiges Minimum hinunter.

Der Ausdruck ›drauflosexperimentieren‹ ist nicht böswillig unterstellend, sondern deskriptiv verwendet: Denn erstens und grundsätzlich, so Müller, zeitigte allein schon »die Tatsache [...], daß mit dem Kranken in therapeutischer Absicht überhaupt irgend etwas vorgenommen wird«, eine Wirkung.³⁷ Zweitens mussten die Forscher zugeben, dass über den »Wirkungsmechanismus« nicht »allzuviel« bekannt war: Nicht einzelne beobachtbare somatische Veränderungen, sondern die »Gesamtheit dieser Vorgänge« sind in Zusammenhang zu setzen mit der »Wirkung auf den psychotischen Grundprozeß«, eine Wirkung, die man »unter dem nichts präjudizierenden Begriff der körperlichen ›Umstimmung‹« zusammenfasst. Sie kommt ihrerseits »[w]ahrscheinlich« durch »Beeinflussung der vegetativ-nervösen Zentren des Hirnstammes« zustande.³⁸ Und drittens war die Mortalitätsrate selten unter fünf Prozent;³⁹ die Therapieexperimente waren

34 Max Müller, *Prognose und Therapie der Geisteskrankheiten*, Leipzig 1936, S. 25 f.

35 Müller (Anm. 20), S. 29.

36 Müller (Anm. 34), S. 26.

37 Ebd., S. 22.

38 Ebd., S. 26 f.; vgl. ausführlich S. 108-112.

39 Ebd., S. 28.

mithin auch eine Frage von Leben und Tod. Das Prinzip wird übrigens durch die ab 1936, nicht zuletzt dank Müller, weit verbreitete Insulinkur, von der die zitierte Notiz Glausers spricht, perfektioniert: Die Patienten werden mittels mehrmals wiederholter schockartig durch eine Überdosis Insulin erzeugter Hypoglykämie (Unterzuckerung) in ein Koma versetzt und nach einer Viertelstunde bis zwei Stunden mit Glukoseinfusion wieder geweckt.⁴⁰

Die psychophysiologische Grundannahme besteht in der Unterbrechung eines Erregungskreislaufes; und dieser Grundannahme liegt ihrerseits eine Vorstellung nach dem Prinzip der *tabula rasa* zugrunde: Der kranke Patient soll sozusagen auf einen psychophysischen Minimalzustand reduziert werden, auf dem dann mit geeigneten psychotherapeutischen oder wiederum pharmakologischen »Maßnahmen« ein gesunder oder wenigstens gesünderer Zustand aufgebaut werden kann.⁴¹ »So eine Seele, die aus einem fremden Reich kommt, die aus dem Teiche auftaucht, sie sieht aus wie ein mißratenes Entlein, Schwimmstunden möchte man ihr geben«,⁴² erklärt Laduner den Zustand und die Maßnahmen im Fall Pieterlen auf sehr bildliche oder, wie er es selbst einmal nennt, poetische Weise (»poetisch! nicht wahr, lieber Studer?«).⁴³

In den Irrenanstalten, die nun konsequent in »Heil- und Pflegeanstalten« umbenannt wurden,⁴⁴ herrschte seit Wagner-Jaureggs »Entdeckung« Aufbruchstimmung. Aufbruchstimmung herrscht auch in der Irrenanstalt Randlingen des Romans, verkörpert von Laduner, der sich diese Stimmung durch den Tod des Direktors nicht vermiesen lassen möchte. Denn diese Stimmung nährt sich aus den Therapieexperimenten mit Typhus und Somnifen, die der alte Direktor, noch ein Vertreter der »therapeutisch nihilistischen« Verwahrungsanstalten,

40 Vgl. Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie 39, 1937, Ergänzungsheft: Die Therapie der Schizophrenie. Insulinschock, Cardiazol, Dauerschlaf. Bericht über die wissenschaftlichen Verhandlungen auf der 89. Versammlung der Schweizerischen Gesellschaft für Psychiatrie in Münsingen b. Bern am 29.-31. Mai 1937; die Versammlung wurde von Max Müller geleitet, der auch das einleitende Referat über »Die Insulintherapie der Schizophrenie« (S. 9-21) hielt.

41 Müller (Anm. 34), S. 30f.

42 Glauser, *Matto regiert* (Anm. 12), S. 108-110.

43 Ebd., S. 107f.

44 Vgl. Dekret über die Abänderung des Dekretes über die Organisation der kantonalen Irrenanstalten Waldau und Münsingen vom 9. Oktober 1894 sowie des Dekretes über die Errichtung und Organisation der kantonalen Irrenanstalt Bellelay vom 4. März 1898, 26. Februar 1930, in: Gesetze, Dekrete und Verordnungen des Kantons Bern, Jahrgang 1930, der neuen Folge 30. Band, Bern 1931, S. 13f.

nicht mehr dulden wollte, nachdem jede Nacht heimlich Tote fortgeschafft werden mussten. Diese Massenexperimente mit den so genannt »hoffnungslose[n] Fälle[n]« sind es,⁴⁵ die der Fall Pieterlen, als gelungenes Experiment der Verbindung von somatischer und psychischer Therapie, decken und rechtfertigen und die Studer nun auch behördlich decken soll. Und das ist es, was Glauser mit der Umsetzung von Laduners Vortrag in Handlung gemeint haben mag: Der Deckfall und Studers misslungene behördliche Deckung lassen den Kontrast und die Spannung zwischen dem leuchtenden Demonstrationsobjekt und den im Dunkeln fortgeschafften Hoffnungslosen nur umso schärfer und fragwürdiger hervortreten.

Leben und Tod und die protokollarische Poetik

Wenn hier von Fragwürdigkeit die Rede ist, dann ist das aus der Perspektive des Romans wörtlich zu nehmen: Es gibt im Roman keine Instanz, welche die Massenexperimente mit somatischen Therapien als unrechtlich oder moralisch verwerflich verurteilt, außer Direktor Borstli, der wegen des Konkurrenzkampfs mit Laduner allerdings auch genug persönliche Motive hat. Verurteilungen gehören nicht zu Glauzers Poetik der »immanenten Gerechtigkeit«. Und schließlich ist daran zu erinnern, dass Glauser selbst sich 1938 in der Basler Irrenanstalt Friedmatt einer Insulinkur unterzog, nachdem er sich in der Forschungsliteratur genauestens kundig gemacht hatte; danach begann er einen Text mit dem Titel *Insulin*, der jedoch unfertig blieb. Ich will auf diese Insulinschocktherapie und Glauzers Text hier nicht eingehen, weil die Nachträglichkeit die Sichtweise auf die mit *Matto regiert* gegebene Erfahrung beeinflussen würde.⁴⁶

Direktor Borstli bekämpft also die Experimente und sammelt Beweismaterial für die hohe Mortalitätsrate, weil er dieses ›Treiben‹ für unrichtig und unrecht hält. Aber er tut dies wohl ebenso sehr, weil Laduner ihn symbolisch verdrängt. Dennoch oder erst recht tritt damit die Frage der Richtigkeit und Rechtllichkeit solcher Unternehmungen hervor; die immanente Gerechtigkeit ist gerade die Voraussetzung für die adäquate Fragestellung. Studer, der von Berufs wegen ja Bescheid wissen müsste, im Übrigen aber die durch die Gewaltentrennung vorgegebene Urteilsabstinenz der Polizei nur allzu gern

45 Glauser, *Matto regiert* (Anm. 12), S. 242 f.

46 Vgl. aber Thüring (Anm. 30), S. 301 f. und S. 331-340.

beherzigt, sinniert folgendermaßen über die Todesfälle, nachdem er Laduner bereits einmal angesprochen hat und von diesem belehrt worden ist:⁴⁷

Letzte Nacht einen Toten ... diese Nacht zwei ... Bohnenblust hatte recht behalten ... Aber, war das nicht eine Sache, die das ärztliche Gewissen anging? ... Schließlich, nicht jede chirurgische Operation gelingt ... Warum sollte es bei seelischen Erkrankungen nicht auch einmal auf Leben und Tod gehen? ... Dr. Laduner hatte recht, was ging das einen Laien an? ...⁴⁸

Studers Fragen sind keine rhetorischen Fragen, sondern zielen genau auf das Problem: nämlich die Tatsache, dass es zu jener Zeit kein Gesetz gab, das die Erlaubnis solcher Experimente regelte. Vielmehr gab es Verordnungen oder Dekrete über die »Organisation der kantonalen Irrenanstalten Waldau und Münsingen«, die dem Direktor und nur dem Direktor die Entscheidungsbefugnis »über die Aufnahme der Kranken und [...] ihre sachgemäße Behandlung und Pflege« zusprechen, kein Wort mehr, was denn »sachgemäße Behandlung und Pflege« heißen möchte.⁴⁹ Was schließlich die andere Frage angeht, warum es »bei seelischen Erkrankungen nicht auch einmal auf Leben und Tod gehen« sollte wie bei einer chirurgischen Operation, so reicht der Hinweis auf die damals vorherrschende Meinung, dass die hoffnungslosen Patienten für die ihnen zuteil werdende Sorge und Pflege auch eine Gegenleistung zu erbringen hätten.⁵⁰

Genau im Aufspüren und Darstellen solcher Zonen der Ambivalenz, der Unbestimmbarkeit und Unentscheidbarkeit, wie sie die psychiatrische Anstalt verkörpert, liegt die Leistung von *Matto regiert*.

47 Vgl. Glauser, *Matto regiert* (Anm. 12), S. 137: »Manchmal versuchen wir ja auch, der Seele auf dem Umweg über den Körper beizukommen, wir versuchen Kuren«, erklärt Laduner scheinbar um das sachliche Verständnis des Laien bemüht. »An denen die Leute manchmal sterben«, bemerkt der Wachtmeister und bekommt prompt eine schroffe Zurechtweisung: »Über therapeutische Maßnahmen bin ich keinem Laien Rechenschaft schuldig, sondern einzig und allein meinem ärztlichen Gewissen ...«

48 Ebd., S. 145 f.

49 Dekret über die Organisation der kantonalen Irrenanstalten Waldau und Münsingen, 9. Oktober 1894, in: Gesetze, Dekrete und Verordnungen des Kantons Bern, Jahrgang 1894, der neuen Folge XXXIII. Band, Bern 1894, S. 373-383, S. 378.

50 Vgl. Wolfgang U. Eckart, *Klinische Pharmakologie, Therapieforschung und die Ethik des Humanversuchs am einwilligungsfähigen und nicht einwilligungsfähigen Patienten*, in: *Der Mensch als Subjekt und Objekt der Medizin*, hg. v. Heimo Hofmeister, Neukirchen-Vluyn 2000, S. 152-164.

An solchen Orten offenbaren sich die Ungewissheiten der Moderne, die Ungewissheit über die Grenzen zwischen Seele und Körper, Leben und Tod, Recht und Unrecht. Es ist eigentlich nur konsequent, dass dort die souveräne Macht über Leben und Tod, die man überwunden glaubte, in der Person des Psychiaters wiederkehrt; denn entschieden muss trotzdem werden. Das moderne Machtwissen tendiert einerseits dahin, analog zur politischen Demokratisierung Entscheidungen als souveräne Sprechhandlungen unsichtbar zu machen; Entscheidungsmomente lösen sich in Verwaltungsprozessen auf. Andererseits bleiben gerade sensible Entscheidungsbereiche, die aufgrund des schnellen Wandels von Wissenschaft und Technologie nicht mehr gesetzlich festgeschrieben, sondern mittels flexiblerer Instrumente (Verordnungen, Dekrete etc.) ebenso flexibel reguliert werden, deutlich unterdeterminiert; sie werden an Personen delegiert, deren politisch-rechtliche Kompetenz nicht mit der Tragweite und dem Gewicht der Entscheidungen übereinstimmen.

Matto regiert deutet nicht zuletzt durch die poetischen Figuren des Spinnennetzes einerseits und durch die Anspielungen auf das Nazi-Regime andererseits an, dass die Ungewissheiten und die damit einhergehenden Entscheidungsnöte nicht gelöst sind, wenn sie keine erkennbaren Orte mehr haben und von keinen erkennbaren Instanzen mehr gelöst werden, dass vielmehr die Entscheidungen mit umso größerer Gewalt wiederkehren. Matto, die Figur des Unbestimmten und Unvermeidlichen, spinnt die Fäden ins Infinitesimale. Glauzers poetische Leistung ist, diese Fäden bis ins Buchstäbliche zu verfolgen, das heißt bis dort, wo die Buchstaben selbst für die unbestimmte Schwelle zwischen Leben und Tod stehen. Man kann deswegen Glauzers Poetik *protokollarisch* nennen.⁵¹ Nicht nur in *Matto regiert*, wo Laduner das »Aktenbündel« namens Pieterlen »zum Leben« erweckt, sondern in vielen Texten Glauzers spielen Akten eine zentrale Rolle, wie in Glauzers *Leben*, der seine anschwellenden Akten öfters in Briefen thematisiert.⁵² Sie sind erstlich und letztlich das, was ein Leben aus dem Nichts existieren lässt oder nicht. Die eigentliche Aktenvorfüh-

51 Vgl. Hubert Thüring, »Wie sollte man diesen Rapport schreiben?« Metonymien des Protokolls bei Friedrich Glauser, in: *Das Protokoll. Kulturelle Funktionen einer Textsorte*, hg. v. Michael Niehaus, und Hans-Walter Schmidt-Hannisa, Bern 2005, S. 187-221.

52 Vgl. Glauser, Brief an Josef Halperin, Waldau, 20. April 1936, in: *Briefe 2*, S. 261-265, S. 262: »Mein Vormund erzählte mir, meine Akten nähmen nicht eine, sondern fünf Mappen ein.« Vgl. auch Brief an Robert Schneider, Waldau, 9. Mai 1936, in: *Briefe 2*, S. 291-294, hier S. 293 f.

rung in Laduners Vortrag hat deswegen ihr präzises Pendant in dem, was man trotz aller Ungelöstheit eine Art Showdown der Story nennen könnte. Eines Nachts schleicht sich Laduner aus der Wohnung, und Studer, der ihm folgt, findet ihn bewusstlos geschlagen im Heizungsraum, an der gleichen Stelle wie zwei Tage zuvor den Direktor. Im weit geöffneten Ofenloch liegen eine »lederne Aktenmappe« und »halb verkohlte Papiere« (die Laduners Analysand dort versteckt hat). »Vorsichtig zog sie Studer heraus«, neben anderen Resten von Dokumenten, die Borstli gesammelt hatte und die Laduner und seine Anhänger belasten würden, auch das folgende und wohl gewichtigste:

Auf einem andern Blatt stand:

»Schäfer Arnold † 25. VIII. Embolie. U 1.

Vuillemin Maurice † 26. VIII. Typhus exanthematosus. U 1.

Mosimann Fritz † 26. VIII. Allgemeiner Schwächezustand, Herzkollaps. U 1.«

Die Liste der Toten, die sich der Direktor angelegt hatte. [...]

»Danke«, sagte eine Stimme neben Studer. Der Wachtmeister wandte sich um.

Dr. Laduner stand lächelnd neben ihm, nahm ihm die Blätter aus der Hand, steckte sie in den Ofen zurück, entzündete ein Streichholz. Dann flackerten die Papiere auf. [...]

»Wir wollen die Vergangenheit verbrennen«, sagte Dr. Laduner.⁵³

Während das Demonstrationsobjekt für den wissenschaftlichen Fortschritt strahlen soll, darf von den Hoffnungslosen nicht einmal mehr der Name übrig bleiben. Glausers protokollarische Poetik führt die strahlende Existenz bis zur namenlosen Asche der Sektionsprotokolle zurück. In der Asche spiegelt sich der verlorene Augenblick, in dem mit dem ersten Buchstaben eines Protokolls das Leben zu einer aktenkundigen Existenz und damit überhaupt merkbar geworden ist. Aus der poetischen Öffnung dieses Augenblicks schimmert die Möglichkeit, dass auch *nicht* entschieden werden könnte, dass Unterschiede ohne Entscheidung entstehen und vergehen könnten. Das ist die Möglichkeit der Literatur. Glausers protokollarische Poetik schafft keine Außenperspektive, keine Metaebene, von der aus souverän geurteilt und entschieden werden kann. Sie sucht im Gegenteil im Bestimmten und Entschiedenem die Zonen der Unbestimmtheit und Unentscheidbarkeit auf, um sie ins Innere zurückzuverfolgen, an den Punkt ihrer Aufhebung.

53 Glauser, *Matto regiert* (Anm. 12), S. 200f.

Elio Pellin

Matto regiert –

Eine Figur emanzipiert sich vom literarischen Text

In dreißig Sekunden einen Fall lösen, das ist sogar für einen Sherlock Holmes nicht alltäglich. Mehr Zeit blieb dem Meister-Kriminologen in *Sherlock Holmes Baffled* (1902), dem ersten bekannten Detektivfilm, aber nicht. Der Filmhistoriker und -essayist Georg Seeßlen vermutet denn auch, der nicht mehr erhaltene Film habe wohl kaum eine wirkliche Handlung gehabt. Vielmehr dürfte es sich um aneinandermontierte ›lebende Bilder‹ gehandelt haben, mit denen Schlüsselszenen aus Romanen und Erzählungen Arthur Conan Doyles auf Film festgehalten wurden.¹ Die Filme, in denen Holmes danach aufzutreten hatte, sind so schwer zu überblicken wie das Heer der Schlawmeier und harten Typen, die in der Folge von Holmes ihre Filmauftritte hatten.

Trotz der vermeintlichen Nähe von Kriminalliteratur und Film gibt es zwischen gedrucktem Text und bewegten Bildern einen gewichtigen Unterschied. Die Rätselspannung des Textes lässt sich – gerade wenn es um komplexe Rätsel geht – im Film oft nur schwer umsetzen. Enträtselungen erfordern lange, im Film manchmal endlos wirkende Erklärungen und umständliche Dialoge. Bei der Verfilmung bekannter Krimis kann zudem die Spannung nicht allein durch ein Whodunnit erzeugt werden, weil man zumindest bei einem Teil des Publikums voraussetzen muss, dass es den Täter schon kennt.

Enträtselung ist filmisch vor allem dann interessant, wenn sie etwa in eine dynamische Bildsprache umgesetzt (mit Kamerabewegungen und speziellen Aufnahmeperspektiven bei den Dialogen) oder wenn sie mit anderen Spannungselementen kombiniert werden kann (mit Verfolgungsjagden, speziellen Schauplätzen). Für den Transfer eines Detektivstoffes vom Text zum Film dürfte es also meist nicht genügen, die Story mit Dialogen und illustrierend mit Bildern nachzustel-

1 Georg Seeßlen, *Detektive. Mord im Kino*, überarb. und aktualisierte Neuaufl., Marburg 1998, S. 54.

len. Vielmehr muss bei der Umsetzung durch filmspezifische Mittel wie Schnitt, Montage, Kamera, Licht, Geräusche und Musik, oder indem Figuren und ihre Funktionen umgedeutet und neu geformt werden, ein eigener filmischer Wert entstehen.

Bei solchen Umsetzungen dürfte es sich in der Typologie von Helmut Kreuzer² meist um Adaptionen als Aneignungen von literarischen Stoffen oder um Adaptionen als Transformationen handeln. Aneignung meint, dass der Film einen literarischen Text als Rohstoff für ein eigenständiges Werk verwendet. Als Transformationen bezeichnet Kreuzer Umsetzungen, bei denen der Film die Wirkungsweise der literarischen Vorlage, die Form-Inhalt-Beziehung, ihr Text- und Zeichensystem interpretierend überträgt. Es entsteht ein neues, aber ›analoges‹ Werk. Für eine erste Etikettierung ist Kreuzers Typologie durchaus nützlich. Ulrike Schwab hat aber zu Recht darauf hingewiesen, dass auch Kreuzers Ansatz noch von der Perspektive der Literatur bestimmt wird.³ »Der Spielfilm«, bemerkt Schwab, »ist generell nicht dazu bestimmt, der Eigenart des Literarischen zu entsprechen, und auch die Filmadaption lässt sich nicht auf dieses Ziel verpflichten.«⁴

Im Folgenden sollen nun zwei Verfilmungen von Friedrich Glauzers *Matto regiert* – die je auf eigene Weise recht frei mit der Vorlage umgehen – untersucht, d.h. einer kurzen Filmanalyse unterzogen und in ihrer Wirkung andeutungsweise kontextualisiert werden. Ein gewichtiger Teil der Wirkungsgeschichte von Glauzers Stoffen die eine, eher ein Kuriosum die andere. Analog zu Schwabs Effi-Briest-Analyse kann man hier also von »drei Stoffvarianten beziehungsweise Medienvarianten«⁵ sprechen.

In *Matto regiert* von 1947, der auch unter dem merkwürdig sperrigen Alternativtitel § 51 *Seelenarzt Dr. Laduner* in die Kinos gebracht wurde, zeigt sich der Versuch, den durch Leopold Lindtbergs erste Glauzer-Verfilmung *Wachtmeister Studer* (1939) als Filmfigur bereits populären Studer kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erneut kassenwirksam zu nutzen und international (in Europa und den USA) auszuwerten.

2 Übersicht und Erweiterung der Typologie bei: Wolfgang Gast, Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, Frankfurt a. M. 1993, S. 47 ff.

3 Ulrike Schwab, Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption, Berlin 2006, S. 55.

4 Ebd., S. 46.

5 Ebd., S. 236.

In *Studers erster Fall* von 2001 wird die Studer-Figur völlig neu gefasst. Der nicht zuletzt durch die Verkörperung durch den Schauspieler Heinrich Gretler in Lindtbergs Glauser-Filmen in der Populärkultur der Deutschschweiz verankerte Studer wird umgedeutet, aktualisiert und losgelöst von Glausers Romanen als Serienfigur positioniert.

Rätsel im abgeschlossenen Raum

Leopold Lindtbergs Verfilmung von *Matto regiert* beginnt mit einem Establishing Shot: Die Kamera blendet auf und schwenkt dann über die Fassade auf den Eingang der Anstalt Randlingen. Das Seitenlicht von links wirft den langen Schatten eines Mannes, der sich dem Gebäude rasch nähert, auf die Fassade. Durch die einzige Lichtquelle hell ausgeleuchtet ist nur das Zentrum des Bildes, der Eingang; der Rest des Gebäudes und die Umgebung sind im Dunkeln und Halbdunkeln nur zu erahnen oder undeutlich zu erkennen. Das Vordach und seine Stützen bilden zusammen mit ihrem Schatten auf der Fassade eine dunkle, fast symmetrische Figur, die den Eingang in der Bildmitte einrahmt.

Die dramatische Wirkung von Bildkomposition und Lichtsetzung kontrastiert stark mit der Wirkung der Tonspur. Die Eingangsszene, die ihre Vorbilder ganz offensichtlich im expressionistischen und im zu jener Zeit aktuellen film noir hat – und der Vorspannsequenz von Robert Siodmaks *The Killers* (1946) verblüffend ähnlich ist –, ist unterlegt mit lustiger Festmusik, die nach den spannungsgeladenen symphonisch-spätromantischen Klängen des Vorspanns einsetzt.

Während die Musik den Beginn der Handlung – das Fest, die ›Sichelte‹ in der Anstalt – vorwegnimmt, etabliert das Bild den Ort der Handlung und das bildliche Hauptmotiv des Films. Die Stützen des Vordaches und ihre Schatten auf der hellen Hauswand bilden ein Muster von vertikalen Linien, das – oft gebildet durch Säulen oder Gitterstäbe – im Verlauf des Films immer wieder aufgenommen wird. In einer fast ironisch wirkenden Variation wird dieses Motiv die Handlung von Lindtbergs *Matto regiert* auch abschließen. Der Schluss der Verfolgung und die Festnahme des Täters werden durch die Gitterstäbe des Anstaltshofes hindurch von außen gezeigt. Der Täter muss zuerst aus diesem durch Gitter abgeschlossenen Raum geführt werden, um ›hinter Gitter‹ gebracht werden zu können. Studer fährt mit seinen Beamten und dem Festgenommenen davon, Dr. Laduner



Heinrich Gretler als Titelheld im Film *Wachtmeister Studer* (1939) von Leopold Lindtberg nach dem Roman von Friedrich Glauser.

schließt sich, seine Mitarbeitenden, Patientinnen und Patienten ein und geht auf Visite. Der Kreis – und die Anstalt – ist geschlossen.

Damit unterstreicht Lindtberg den »isolierten Raum«, in dem *Matto* spielt, stärker als der Roman, der mit einer Szene im Schlafzimmer Studers beginnt. In Lindtbergs Film tritt Wachtmeister Jakob Studer entgegen den Gattungskonventionen erst nach knapp einem Drittel Laufzeit auf. Die Handlung setzt also nicht dort ein, wo das Verbrechen bereits begangen wurde und der Detektiv aufgeboten wird, das Rätsel – zuerst das Verschwinden des Anstaltsdirektors, dann den Mord – zu lösen und die Tat zu rekonstruieren. Vielmehr wird die unmittelbare Vorgeschichte des Verbrechens dargestellt, der Betrieb der Anstalt, ihre wichtigsten, prägenden Figuren – der geschlossene Kreis von Opfern, möglichen Tätern und Mitwisserinnen – und deren Konflikte.

Gretler ist Studer

Studer muss für *Matto regiert* nicht in einer Exposition vorgestellt werden. Er ist eine in der Populärkultur der Deutschschweiz schon verankerte Figur, die einfach abgerufen werden kann. 1947 ist Studer längst eine Figur in der »Galerie der helvetischen Filmleitfiguren«. ⁶ Bereits für *Wachtmeister Studer* (1939) hatten Regisseur Leopold Lindtberg und Produzent Lazar Wechsler dem Schauspieler Heinrich Gretler die Figur des Studer auf den Leib gepasst. Sie hätten, wie Lindtberg 1974 in einem Interview mit Hervé Dumont erklärte, *Wachtmeister Studer* vor allem wegen Gretler gedreht, der damals auf dem Höhepunkt seiner Popularität gewesen sei. ⁷ Dass Gretler damals populärer war als die Romane von Friedrich Glauser, zeigt sich etwa daran, dass Gretlers Wachtmeister Studer statt in dem für Glausers Texte wichtigen Berner im Zürcher Dialekt sprechen konnte, ohne dass man sich daran gestört hätte.

Gretler war im Schweizer Film ein veritabler Star, ⁸ er war Mitglied des legendären Cabaret Cornichon und spielte 1938 als festes Mitglied

6 Werner Wider, *Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual*. Band 1. Zürich 1981, S. 316.

7 Hervé Dumont, *Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935-1953*, Ulm 1981, S. 167.

8 Caroline Weber, *Ein Held wider Willen. Der Star Heinrich Gretler im Schweizerfilm von 1938-1944*, in: *Home Stories*, hg. v. Vinzenz Hediger, Jan Sahlh, Alexander Schneider, Margrit Tröhler, S. 201-217.

des Zürcher Schauspielhauses den Tell. Als Personifikation der Geistigen Landesverteidigung berühmt wurde er in seiner Rolle als Füsilier Leu in Lindtbergs Film *Füsilier Wipf* (1938).⁹

Vor seiner Rückkehr 1933 in die Schweiz hatte Gretler in Berlin mit Max Reinhardt und Erwin Piscator zusammengearbeitet. Mit Bertolt Brecht und Lotte Lenya war er nach Paris und London auf Tournee gegangen und hatte in den Filmen von Phil Jutzi (*Berlin Alexanderplatz*, 1931), Robert Siodmak (*Voruntersuchung*, 1931) und von Fritz Lang (*M – eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931; *Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) größere und kleinere Nebenrollen gespielt.¹⁰ Und dieser Gretler wurde nach seiner Rückkehr in die Schweiz zur Verkörperung des rechtschaffenen und etwas biederen Schweizers, zur »Idealfigur der unabhängigen, humanistischen Schweiz«¹¹ – so die Außensicht aus Deutschland – oder – aus Schweizer Perspektive – zum »vorbildlichen Vertreter der zivilen Ordnung, der mehr als nur die Pflicht tut« und »hinter den Linien für Recht sorgt«. ¹² Die Figur des Studer funktionierte, wie Lindtberg bemerkte, in der Darstellung Gretlers als symbolische Versicherung in unsicheren Zeiten:

Der Film sollte zeigen, wie wichtig es ist, gerade in dieser Zeit, daß am kleinen Platz schon die Dinge stimmen [sic]. Wenn es beim kleinen Bezirksgericht nicht stimmt, dann stimmt es auch beim Bundesgericht nicht, und wenn dort nichts stimmt, dann stimmt es auch in den großen, internationalen Beziehungen nicht.¹³

Damit, so Christa Baumberger, habe man Studer »zum Phonographen der geistigen Landesverteidigung instrumentalisiert«. ¹⁴ Doch genau dieser Studer kam beim Publikum an, *Wachtmeister Studer* war ein Erfolg. Dumont spricht von einer »Flut lobender Besprechungen«. ¹⁵ Und auch wenn der Film die »erklecklichen Kosten« nur knapp eingespielt habe, so hätte Lazar Wechslers Praesens-Film doch damit werben können, jeder sechste Schweizer habe den Film gesehen.¹⁶

9 Ebd., S. 205-207.

10 Hervé Dumont, *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965*, Lausanne 1987, S. 250; Internet Movie Database www.imdb.com (3.6.2009).

11 Georg Seefßen, *Copland. Geschichte und Mythologie des Polizeifilms*, Marburg 1999, S. 48.

12 Wider (Anm. 6), S. 304.

13 Dumont (Anm. 7), S. 167.

14 Christa Baumberger, *Resonanzraum Literatur. Polyphonie bei Friedrich Glauser*. München 2006, S. 150.

15 Dumont (Anm. 10), S. 249.

16 Ebd.

Gretler hat mit seiner Verkörperung des Wachtmeister Studer für die Deutschschweizer Populärkultur eine eigentliche Ikone geschaffen, die Glauzers *Romane* zugleich bekannt machte wie auch überdeckte. Nicht zuletzt deshalb, weil Gretler den ›Wachtmeister‹ – neben dem knorrigen Bergler – auch ohne direkten Bezug zu Glauzers Stoffen als eine seiner Paraderollen verstand. Nach der Verfilmung von *Matto regiert* 1947 spielte er 1949 mit dem Berner Heimatschutztheater *Wachtmeister Studer greift ein*, 1957 verkörperte er im Film *Der 10. Mai* den Wachtmeister Grimm, 1958 tritt er als Polizeikommandant in *Es geschah am hellichten Tag* auf, 1960 ist er in *Die Gejagten. Wachtmeister Müllers grosser Fall* und 1963 als Inspektor in *Der Unsichtbare* zu sehen.¹⁷

Ordnungssicherung durch Studer

Wachtmeister Studer – unverkennbar mit Regenmantel, Hut, Brisago, mit der markanten Nase und der untersetzten, etwas rundlichen Gestalt Gretlers – kommt von außen, erst nach kurzem Zögern, durch eine Säulenhalle in die Anstalt Rändlingen. Die Lichtsetzung hebt die vertikalen Muster der klassizistischen Säulen plastisch heraus. Studer betritt den in der Eingangs- und Schlusssequenz mit demselben Bildmotiv umrissenen, geschlossenen Raum. Mit einem amtlichen Dokument, seinem Polizeiausweis, jedoch unterstreicht er in einer schwankhaften Verwechslungsszene mit Portier Ernst Dreyer (Hans Kaes), der ›Untersuchung‹ als psychiatrische, nicht als polizeiliche versteht, seinen Status als Außenstehender. Diese Distanzierungsgeste Studers ist paradigmatisch für Lindtbergs Film. In seinem *Matto* stellt die Anstalt als Heterotopie im Sinne Michel Foucaults anders als in Glauzers Roman die deutende, verstehende und verständnisvolle Praxis von Studers Detektion nicht in Frage. Nicht – wie im Roman – Studers Selbstverständnis wird im Zusammentreffen der beiden deutenden Instanzen brüchig, sondern jenes von Dr. Laduner (Heinz Woester).

In einem Gespräch am Kaminfeuer erläutert Studer Dr. Laduner auf die Frage, was Herbert Kaplaun (Olaf Kübler) mit dem Verbrechen zu tun haben soll, seine Raubmordthese. Der Raubmord könne sehr gut von zwei Personen durchgeführt worden sein. Der eine brau-

17 Ebd., S. 250; Eppenberger, Benedikt und Stapfer, Daniel, Mädchen, Machos und Moneten. Die unglaubliche Geschichte des Schweizer Kinounternehmers Erwin C. Dietrich, Zürich 2006, S. 32-34; www.imdb.com (3.6.2009).

che Geld, der andere fühle sich vom Direktor zu Unrecht in der Anstalt festgehalten. Die beiden bräuchten sich nicht einmal abzusprechen. »Polizistenpsychologie, hä?«, meint Studer, »riichlich primitiv, gelled Sie.« Worauf Dr. Laduner etwas blasiert antwortet: »Riichlich primitiv, ja.« Damit ist Dr. Laduner auf Studers scheinbare Selbstdenunziation hereingefallen. Umso mehr trifft ihn die eigentliche Pointe von Studers »Polizistenpsychologie«, die in der Anstalt nicht fragwürdig, sondern raffinierter geworden ist. Seine These, so Studer, werde wahrscheinlicher, wenn man davon ausgehe, dass noch etwas anderes oder besser: jemand anderer dahinterstecke. Laduner – der im Gegenschuss hart von der Seite beleuchtet diabolisch wirkt – habe selbst gesagt, in der Anstalt sei auch ein Arzt nicht vor Ansteckung gefeit. »Wenn er jetzt sini Ressentiments, sini gföhrlichschte Wünsch i dä Patient ... wie söll i säge ... jo, ineprojiert – und ihn so zunere Tat triebt?«

Dass Studer damit bei Laduner einen wunden Punkt getroffen hat, zeigt sich kurz darauf, als die Flucht Kaplauns aus der Anstalt bekannt wird und man annehmen muss, dass er tatsächlich etwas mit dem Tod des Direktors zu tun hat. Frau Laduner will ihren Mann trösten. Die Flucht Herbert Kaplauns ändere doch nichts, solange er sich seiner Sache sicher sei. »Äbä«, antwortet darauf Dr. Laduner, »der Herr Studer, än chline Fahnder, steckt mich glatt in Sack. Do hebt dr eine än Spiegel vor, du weisch, äs isch än Zerrspiegel, ä Grimassä, und doch isches dis Gsicht.«

Von Selbstzweifeln, gar von möglicher Schuld, die auf dem Studer des Romans lastet, ist Lindtbergs Studer befreit. Studer ist nicht der Polizist, von dem der Psychiater zu viel erwartet hat, der nicht nur dem Arzt ins Handwerk gefuscht, sondern auch als Kriminologe angeblich gepatzt hat – und dessen Ermittlungen mehr Opfer gefordert haben als das eigentliche Verbrechen. Lindtbergs Studer ist unhinterfragte Autorität, die klassische Instanz, der im Kriminalroman die Aufgabe zukommt, das durch ein Verbrechen gestörte Gleichgewicht wiederherzustellen. Studer, das ist in Lindtbergs Filmen die symbolische Versicherung der Gerechtigkeit auch – und gerade – für die Kleinen und Geschundenen, in einer ungerechten (*Wachtmeister Studer*) und närrischen (*Matto regiert*) Welt. Lindtberg sieht Studer als »Mann des normalen, gesunden Menschenverstands«. ¹⁸ Mit Studer als Instanz der Ordnungssicherung gewinnt die Normalität, der gesunde Menschenverstand, wieder die Oberhand. Entsprechend dieser

¹⁸ Dumont (Anm. 7), S. 183.

wiederherzustellenden Normalität finden auch die Experimente Dr. Laduners keinen Platz im Film. 1947 einen Schweizer Arzt mit solch fragwürdigen Experimenten an Menschen in Verbindung zu bringen, das war für einen Film, der auf ein großes Publikum angelegt war, tabu; die Nähe zur Ideologie und wissenschaftlichen Praxis des NS-Regimes wäre zu groß gewesen. Opportuner war eine Distanzierung, in diesem Fall in humoristischer Art: Als Laduner Studer die Anstalt zeigt, werden sie in der Abteilung der ›Unheilbaren‹ von einem Patienten, dessen Schädel kahl geschoren ist wie jener des Duce, mit Faschistengruß empfangen. Laduner winkt nur müde ab.

Der Film übernimmt also das Klischee des harmloseren und nicht ganz ernst zu nehmenden italienischen Faschismus und ersetzt damit Glausers Verweis auf die NS-Diktatur: Hitlers Radiorede.

Ein »guter Dialektfilm«

Der Film-Studer ist also – was sich vom Roman her durchaus hätte anbieten können – keine jener zwiespältigen Figuren, die zur selben Zeit den US-amerikanischen *film noir* geprägt haben und die Lindtberg zweifellos gekannt hat. Nach dem internationalen Erfolg von *Marie-Louise* (1943), für den Drehbuchautor Richard Schweizer 1946 mit einem Oscar ausgezeichnet werden sollte, und *Die letzte Chance* (1945), für den Lindtberg 1946 den Großen Festivalpreis in Cannes und Produzent Lazar Wechsler im Jahr darauf einen Golden Globe erhalten würde, versuchte Wechsler im ganz großen internationalen Filmgeschäft Fuß zu fassen.¹⁹ Lindtberg selbst war 1946 während der Arbeit am Drehbuch von *Matto regiert* in Hollywood, wo er, vermittelt durch Wechsler, unter anderem mit Orson Welles in Kontakt kam,²⁰ der zu jener Zeit nicht nur an seinem bitteren *film noir* *The Lady From Shanghai* arbeitete, sondern mit *Citizen Kane* auch Erzählformen etabliert hatte, die etwa Robert Siodmaks *noir*-Klassiker *The Killers* (1946) beeinflussten.

Einflüsse des *film noir* auf Lindtbergs *Matto regiert* sind denn auch nicht zu übersehen. Allerdings sind es kaum mehr als einige visuelle Andeutungen, die in der inhaltlichen Umsetzung des Romanstoffes keine Entsprechung haben. An einem brüchigen oder, in welcher

19 Dumont (Anm. 10), S. 399f.

20 Hervé Dumont, Leopold Lindtberg et le Cinéma suisse 1935-1953, Travelling. Documents Cinématèque suisse 6, 1975, Heft 44/45/46, S. 36. In der deutschen Version des Interviews von 1981 wird Orson Welles nicht mehr genannt.

Form auch immer, schuldigen Helden war Lindtberg so wenig interessiert wie an einer komplexen Erzählstruktur mit verschiedenen Zeitebenen, an der beunruhigenden Wirkung einer fast permanent bewegten Kamera oder am Spiel mit Schärfeebenen im Bild.

Er habe, so Lindtberg, einen guten Dialektfilm drehen wollen, bevor er sich wieder einem ambitionierteren internationalen Gegenstand zuwenden würde. Ein ›guter Dialektfilm‹ mit einem Schweizer Stoff, das war nicht das Projekt über General Dufour, das Lindtberg ablehnte,²¹ sondern Glausers *Matto regiert*, an dem sich bereits Hermann Haller für die Praesens versucht, das Filmprojekt nach wenigen Drehtagen 1943 aber aufgegeben hatte.²² Ein ›guter Dialektfilm‹, das heißt in diesem Fall ein Film, der geprägt ist von einem bodenständigen, gegenüber den Kleinen verständnisvollen und gegenüber den Mächtigen standhaften Studer. Und diesem »patriarchalisch-bevormundende[n], behäbig-dozierende[n]«²³ Protagonisten entspricht ein besonderes, wenn auch nie beängstigendes Ambiente und die einfache Rätselspannung – Glauser hätte dazu wohl ›Fuselspannung‹²⁴ gesagt – eines Whodunnit.

Lindtberg erzählt seinen *Matto* chronologisch linear entlang der Untersuchung des klassischen Detektivs Studer, der Befragungen anstellt, Indizien sammelt, kombiniert, schlussfolgert. Als unhinterfragte Figur, die sich als Sympathieträger anbietet, kann Studer im Film denn auch den Triumph der Detektion in einer klassischen Szene genießen, in der der Detektiv den Versammelten seine Brillanz, seine überlegene Beobachtungs- und Kombinationsgabe demonstriert. Bleibt dem Studer im Roman dieser Triumph versagt, weil ihm Laduner vorwirft, sich seine Rolle angemaßt, gefuscht und überhaupt nichts verstanden zu haben, so kann Studer in Lindtbergs Film am Ort des Verbrechens vor versammelter Polizei, der Anstaltsleitung und den Verdächtigen die raffinierte Tat rekonstruieren und den Täter überführen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang nicht nur, dass Studer damit die Möglichkeit zu einem Happy End eröffnet, bei dem Herbert Kaplaun (das »Demonstrationsobjekt« Pierre Pieterlen kommt

21 Dumont (Anm. 10), S. 402.

22 Ebd.

23 Baumberger (Anm. 14), S. 149.

24 Friedrich Glauser, Offener Brief über die »Zehn Gebote für den Kriminalroman«, in: ders., Gesprungenes Glas. Das erzählerische Werk. Band IV: 1937-1938, hg. v. Bernhard Echte, unter Mitarbeit von Manfred Papst, Zürich 1993, S. 213-220, hier S. 217.

im Film nicht vor) von seinem despotischen Vater befreit und von der Pflegerin Irma Wasem liebend unter die Fittiche genommen wird. Interessant ist auch der Ort des Verbrechens im Film. Stürzt Direktor Borstli in Glauzers Roman die Treppe zum Heizungskeller hinunter, so stürzt er im Film in den Liftschacht. Kann der Keller als örtliche Entsprechung all des ›Unterbewussten‹, Verdeckten, Übertragenen gelesen werden, das im Roman zentral ist, so lädt der Dachboden, von dem aus Borstlis tödlicher Sturz provoziert wird, zu einer fast ironischen Leseweise ein. Die Türe zum Dachboden ist auffallend mit »Archiv« beschildert, womit Lindtberg die sehr konventionelle Krimiform seines Films reflektiert, indem er auf die schon sprichwörtliche ›Leiche in der Bibliothek‹ anspielt und auf Glauzers Arbeit in der Anstalt Münsingen: das Tippen von Gutachten und Akten.²⁵

Studer im Geschlechterkampf

Der Erfolg von *Matto regiert* war sehr bescheiden – in der Deutschschweiz lief der Film im Gegensatz zur Romandie zwar nicht schlecht, in Frankreich, Belgien, Deutschland und Österreich aber fand er kaum Beachtung, an der Biennale in Venedig wurde er ausgepiffen, der englische Verleiher, die Metro-Goldwyn-Mayer-Studios und der Hollywood-Produzent David O. Selznik zogen sich zurück.²⁶

Trotzdem, die Figur des Wachtmeister Studer in der Verkörperung von Heinrich Gretler blieb – vor allem in der Deutschschweiz – populär. Sie war so solid etabliert, dass sich auch Hans Heinz Moser in den TV-Verfilmungen von Glauer-Stoffen 1976 (*Krock & Co.* von Rainer Wolffhardt) und 1980 (*Der Chinese* von Kurt Gloor, *Matto regiert* von Wolfgang Panzer) noch an diesem Vorbild messen lassen musste. Dem entzieht Sabine Boss die Studer-Figur, indem sie aus ihr für *Studers erster Fall* (2001) eine Frau macht.

Mit der Veränderung der Detektivfigur wählt Boss auch einen neuen Fokus. Nicht wie bei Lindtberg der geschlossene Raum der Anstalt definiert als Ort den Film, sondern es werden zwei Erzählstränge ausgelegt: Der eine gibt die Vorgänge und die Investigation in

25 Vgl. Hubert Thüring, »[...] denn das Schreiben ist doch gerade das Gegenteil von Leben«. Friedrich Glauser schreibt um die Existenz, in: »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. (Mechanisirtes) Schreiben von 1850 bis 1950, hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti, München 2005, S. 257-278, hier S. 258.

26 Dumont (Anm. 10), S. 403; ders. (Anm. 7), S. 120.

der Anstalt wieder; der andere, gewichtigere, erzählt von der Polizistin Claudia Studer (Judith Hofmann), die sich in einer nicht gerade frauenfreundlichen Umgebung durchsetzen muss. Studers Beziehung zum verheirateten Streifenpolizisten Werner Gemperle (Max Gertsch), der – als er seine Familie endlich verlässt und bei Studer einzieht – ihr gleich mal seine Schmutzwäsche zum Waschen hinlegt, erscheint von Anfang an als Wrong-Partner-Konstellation. Und als erste Frau bei der Mordkommission wird sie von den Kollegen bestenfalls gönnerhaft behandelt. Kriminalkommissar Stefan Huber (Roland Koch) – ein »Top-Mann«, von dem sie viel lernen könne, wie ihr Chefkommissar Straub (Inigo Gallo) versichert – empfängt sie mit wenig Begeisterung: »Machen Sie sich keine Illusionen. Unser Job besteht zu 99 Prozent aus Knochenarbeit. Und den Rest mach' ich.«

Mit dem Fahndungsduo Huber/Studer zeigt sich ein Muster, das im US-amerikanischen Cop-Film vor allem in den 1980er- und 90er-Jahren verbreitet war: das Buddy-Movie,²⁷ in dem sich zwei Polizisten zuerst nicht ausstehen können, schließlich aber zu einer kumpelhaften, fast eheähnlichen Gemeinschaft zusammenfinden. In *Studers erster Fall* wird das Muster nach der häufig angewandten Formel »seltsame Paarung« (mackerhafter Zyniker/sensibel vorgehende Frau) in der Variation des Rookie-Films durchgespielt. Für den so genannten Rookie-Film, bei dem Neuling und erfahrener Polizist als Partner zusammenkommen, hat Georg Seeßlen ein Schema festgestellt, das recht genau auf *Studers erster Fall* passt:

Der junge Polizist übernimmt vom »väterlichen« Partner nicht mehr automatisch Einstellung und Aufgabe; er muss seinen eigenen Weg finden und sich dabei oft auch moralisch gegen den ausgebrannten und zynischen Älteren durchsetzen.²⁸

Anachronistische Aktualisierung

Eine aktuelle, politische Note erhält *Studers erster Fall* – produziert von der Zürcher Dschoint Ventschr – durch die Figur des kroatischen Pflegers Mirko Masek (Samuel Fintzi), der zum Opfer der Schweizer Migrationspolitik und der Vorurteile bei der Polizei wird. Allerdings wirkt das so plakativ wie die häufigen mit schräg gehaltener Kamera

²⁷ Seeßlen (Anm. 11), S. 296-323.

²⁸ Ebd., S. 314.

aufgenommenen Bilder, die kalten Blautöne und metallischen Geräusche bei der gefährlichen Verfolgung des Täters am Schluss und die Nachtbilder der Handkamera in den Rückblenden auf den Mord.

Zentral für diese aktualisierende Adaption ist aber die Darstellung des Geschlechterverhältnisses, das sich aus der Neuformung der Studer-Figur ergibt – eine Neuformung, die nicht überzeugend gelingt. Eine Figur wie Kommissarin Claudia Studer wirkt im deutschsprachigen TV-Krimi jener Zeit bereits etwas überholt. Im Jahr 2001 ermittelten Studers selbstbewusste Kolleginnen, Tatort-Kommissarin Lena Odenthal (Ulrike Folkerts, seit 1989) und ZDF-Kommissarin Bella Block (Hannelore Hoger, seit 1993) schon jahrelang und sehr erfolgreich.

Mittlerweile hat sich die Studer-Figur nicht nur von Gretlers Erscheinung, sondern auch von Glausers Stoffen emanzipiert. 2007 drehte Sabine Boss für Schweizer Fernsehen DRS mit *Kein Zurück – Studers neuester Fall* ein Sequel mit derselben Konstellation, ein dritter Film mit Kommissarin Studer ist in Vorbereitung. Studer wird als Serienfigur also eingepasst in die Sonntag-Abend-Strategie von SF DRS, das mit Dialektfilmen ein Gegengewicht zu den auch in der Schweiz beliebten Tatort-Krimis von ARD und ORF bilden will.

Was Studer als Serienfigur in *Kein Zurück – Studers neuester Fall* – einem in der filmischen Gestaltung wenig ambitionierten, konventionellen TV-Krimi (Drehbuch: Daniela und Isabella Gianciarulo) – mit Glausers Figur neben dem Namen noch verbindet, ist ihre Empfänglichkeit für Töne. Glausers Studer löst seine Fälle nicht selten dank einem feinen Sensorium für »Misstöne«. Studers Ohr ist, wie Christa Baumberger feststellt, das eigentliche »mediale[] Zentrum der Texte«. ²⁹ Glausers Texte scheinen denn auch, wie Gabriela Holzmann bemerkt, ³⁰ den akustischen Medien Radio und Grammophon näher als dem audiovisuellen Medium Film. Kommissarin Studer ist aber nicht, etwa in Verhören und Gesprächen, feinhörig wie Glausers Wachtmeister, vielmehr findet sie über den Text zu einer Melodie einen Hinweis, der zur Lösung des Falls führt – ein dramatischer Kniff, der in dieser Form allerdings eher an Wolf Haas' Privatdetektiv Brenner als an Glausers Studer erinnert.

29 Baumberger (Anm. 14), S. 145.

30 Gabriela Holzmann, Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte. Stuttgart und Weimar 2001, S. 147ff.

Peter Gasser

»... unsere Kunst setzt sich aus etwas
Mathematik zusammen und aus sehr viel
Phantasie.«

Zu Friedrich Dürrenmatts Kriminalromanen

Seinen 1978 geschriebenen Essay *Die Kriminalgeschichte* beschließt Jorge Luis Borges mit der immer wieder neu aufgeworfenen Frage, was noch »zur Rechtfertigung der Kriminalgattung« anzufügen sei:

Was können wir zur Rechtfertigung der Kriminalgattung sagen? [...] In dieser unserer so sehr chaotischen Epoche gibt es etwas, das in bescheidener Weise die klassischen Tugenden beibehalten hat: die Kriminalgeschichte. Schon dadurch, dass eine Kriminalgeschichte nicht ohne Anfang, Mitte und Ende auskommt. Mindere, aber auch hervorragende Schriftsteller haben Kriminalgeschichten geschrieben: Dickens, Stevenson und vor allem Wilkie Collins. Zur Verteidigung des Kriminalromans möchte ich sagen, dass er keiner Verteidigung bedarf; wenn man ihn heute auch mit einer gewissen Geringschätzung liest, bewahrt er doch eine Form von Ordnung in einer Epoche der Unordnung. Das ist ein guter Grund für uns, ihn zu schätzen, und das macht ihn verdienstvoll.¹

Friedrich Dürrenmatt hätte zweifelsohne Borges' Zeitdiagnose und die unsere heutige Welt noch stärker durchdringende Neigung zum Chaotischen geteilt. Schon das frühe Drama *Es steht geschrieben* entwirft ein zynisches Weltgebilde, das der Schriftsteller anderswo auch als »Monstrum« (G 1, 102)², »Fratze« (G 3, 213) oder »Durcheinandertal« (WA 27) deutet, der Maler nicht weniger symbolträchtig in einer Federzeichnung als *Weltstier*, nämlich als »Sinnbild des amoklaufenden Ungeheuers, das wir ›Weltgeschichte‹ nennen« (WA 32, 212), darstellt. Im Gegensatz zu Hegel, der eine weltgeschichtliche

1 Jorge Luis Borges, *Die letzte Reise des Odysseus*. Vorträge und Essays 1978-1982, übers. von Gisbert Haefs, Frankfurt a. M. 1992, S. 61.

2 Dürrenmatts Schriften und Aussagen werden im Text direkt nachgewiesen: Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden, Zürich 1998 (WA Band- und Seitenzahl); Gespräche 1961-1990 in vier Bänden, hg. v. Heinz-Ludwig Arnold, Zürich 1996 (G Band- und Seitenzahl).

Vernunft postuliert und für den die Geschichte der Selbstentfaltung des objektiven Geistes entspricht, geht Dürrenmatt von einem Sein ohne Grund und Sinn aus, das vornehmlich dem Zufall und dem Paradoxen unterworfen ist. Rationale oder teleologische Betrachtungsansätze der Weltgeschichte müssen angesichts der bis zur Selbstzerstörung tendierenden Irrationalität des Individuums ebenso zu kurz greifen wie die Kunst, die sich der Wandelbarkeit von Welt verschließt: »Schiller schrieb so, wie er schrieb, weil die Welt, in der er lebte, sich noch in der Welt, die er schrieb, die er sich als Historiker erschuf, spiegeln konnte. [...] Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, lässt sich dagegen schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Grunde, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen.« (WA 30, 59)

Was die *Theaterprobleme* 1954, also kurz nach dem Erscheinen der ersten beiden Kriminalromane Dürrenmatts, für die Dramatik und ihre Aufgabe formulieren, scheint cum grano salis auch für die Gattung des Detektivromans zu gelten. Der Autor des *Versprechens* hätte wohl nur zögernd die »Form von Ordnung« unterzeichnet, die Borges selbst dem zeitgenössischen Kriminalroman noch zuschreiben will. Zwar setzt der Detektivroman ein gegenstandsbedingtes, das heißt ein der Aufklärung dienendes »Handlungsschema«³ voraus, das auch Aufbau wie Struktur in den Grundzügen festlegt und der Detektivliteratur ein mehr oder weniger »festes System von Gattungskonventionen«⁴ verleiht. Zu dieser relativen Abgeschlossenheit, die Detektivromane zu »Variationen«⁵ von bestimmten Schemata machen, gehört auch das von Brecht besonders hervorgehobene Merkmal, dass der Kriminalroman vom »logischen Denken« handelt und sich dem Leser im Wesentlichen über logische Operationen erschließt.⁶ Personifikation dieses logischen Denkens ist natürlich der Detektiv, der in Siegfried Kracauers poetischen Worten »in dem Leerraum zwischen den Figuren als entspannter Darsteller der ratio« schwebt und

3 Ulrich Broich, Der entfesselte Detektivroman, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, hg. v. Jochen Vogt, München 1998, S. 97–110, hier S. 97.

4 Ebd., S. 97.

5 Ulrich Suerbaum, Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte (Anm. 3), S. 84–96, hier S. 87.

6 Bertolt Brecht, Über die Popularität des Kriminalromans, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte (Anm. 3), S. 33–37, hier S. 33.

unter dem »Schein der Allwissenheit und Allgegenwärtigkeit«⁷ nicht nur die Aufklärung des Verbrechens zu einem guten Ende führt, sondern auch die alte auf legalen Prinzipien ruhende Gesellschaftsordnung wiederherstellt. Mehr dieser rationale Optimismus als die literarische Form, die sich durch die Variation mehr oder weniger fixierter Strukturelemente charakterisiert, scheint Dürrenmatts Kritik an der Gattung des Kriminalromans ausgelöst zu haben.

Im Blick auf die gattungsgeschichtliche Tradition der seit Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue* bestehenden archetypischen Figur des Detektivs (Charles Auguste Dupin) unterstreicht das *Nachwort zu »Das Versprechen«* beispielhaft die Neuakzentuierung, die den Roman von der Filmversion grundlegend unterscheidet: dass im Roman, im Gegensatz zur pädagogisch orientierten Filmversion *Es geschah am hellichten Tag*, »aus einem bestimmten Fall [...] der Fall des Detektivs, eine Kritik an einer der typischsten Gestalten des neunzehnten Jahrhunderts« (WA 23, 203) wurde, eine Kritik übrigens, die implizit bereits durch die Darstellungsweise von Kommissär Bärlach der ersten beiden Kriminalromane erahnbar ist. Dürrenmatts generelle Kritik am klassischen Detektivroman wird zusätzlich in der strukturellen Anlage des Romans ersichtlich, der in die Rahmenhandlung einen Metadiskurs einführt, welcher das Konzipieren und Schreiben von Detektivromanen selber, aber auch das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit, Kunst und Realität thematisiert. Schließlich wirft die unterschiedliche Schlussgebung in Film und Roman philosophische Fragen in Bezug auf die Gattungskonventionen auf, weil sie, wie Ulrich Broich vermerkt,⁸ eine gegensätzliche »Weltsicht« und, wie ich anfügen möchte, eine ebenso unvereinbare Ästhetik artikuliert.

Dürrenmatts Verhältnis zum traditionellen Kriminalroman ist oft untersucht worden. Als Variation und Parodie,⁹ Verfremdung,¹⁰ Subversion oder Dekonstruktion,¹¹ Demontage¹² oder Destruk-

7 Siegfried Kracauer, Detektiv, in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte* (Anm. 3), S. 25–32, hier S. 26f.

8 Broich (Anm. 3), S. 105.

9 Vgl. Elisabeth Brock-Sulzer, *Friedrich Dürrenmatt. Stationen seines Werkes*, Zürich 1986; Armin Arnold, *Friedrich Dürrenmatt*, Berlin 1986.

10 Vgl. Stefan Riedlinger, *Tradition und Verfremdung. Friedrich Dürrenmatt und der klassische Detektivroman*, Marburg 2000.

11 Vgl. Jochen Richter, »Um ehrlich zu sein, ich habe nie viel von Kriminalromanen gehalten«. Über die Detektivromane von Friedrich Dürrenmatt, in: *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Wolfgang Düsing, Frankfurt a. M. 1993, S. 141–153.

12 Vgl. Hartmut Kircher, *Schema und Anspruch. Zur Destruktion des Kriminalromans bei Dürrenmatt, Robbe-Grillet und Handke*, in: *GRM 1978* (28), S. 195–215; Gerhard P. Knapp, *Friedrich Dürrenmatt*, Stuttgart/Weimar 1993.

tion¹³ des Detektivschemas erscheinen seine Kriminalromane grundsätzlich in einem Spannungsverhältnis zur Tradition. Der »entfesselte Detektivroman«, in den sich die Dürrenmattsche Schreibstrategie nach Ulrich Broich einschreiben soll,¹⁴ ist der Sprengversuch des gefesselten Detektivromans, der nach Ulrich Suerbaum das Genre begründet. Die Verdienste dieser Einordnungsversuche können hier weder diskutiert noch einzeln bewertet werden. In der Hoffnung, ausgetretene Pfade zu vermeiden und einer latenten begrifflichen Unschärfe zu entgehen, versuche ich im Folgenden in drei Arbeitsschritten, Dürrenmatts Detektivliteratur auf ihre Eigenheiten hin zu untersuchen. Eine erste Annäherung analysiert die Detektivfiguren, ihre jeweilige Funktion und Entwicklung durch die Romane hindurch in Bezug auf die Typologie des Kriminalromans (I). Eine zweite deutet das Besondere des Romans *Das Versprechen*, der mittels seines Untertitels *Requiem auf den Kriminalroman* per se eine Sonderstellung in Dürrenmatts kriminologischem Schaffen behauptet (II). Die dritte gilt dem Anliegen, den Wandel narrativer Techniken als Symptom einer neuen Ästhetik des Schreibens schlechthin im Werk des späten Dürrenmatt zu postulieren (III). Dieses Programm ist auf dem Hintergrund der These nachvollziehbar, nach der Dürrenmatts Kriminalromane, die mehrheitlich Auftrags- und Brotarbeiten waren, alles andere als Nebenwerke sind und im Gesamtschaffen einen kapitalen literarischen und erkenntnistheoretischen Stellenwert beanspruchen.

Das langsame Verschwinden des Detektivs

Es geht in den folgenden Überlegungen nicht um eine literaturhistorische Einordnung von Dürrenmatts Kriminalromanen oder ihren Detektivfiguren. Spekulationen, ob der Autor nun ein »schweizerischer Simenon« (WA 36, 123) oder ein Nachfahre Friedrich Glausers,¹⁵ sein Bärlach ein »Vertreter des Maigret-Typus«¹⁶ oder »ein auferstandener Wachtmeister Studer«¹⁷ sei, sind zwar öfters geführt, aber kaum

13 Vgl. Peter Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart/Weimar 21992.

14 Vgl. Broich (Anm. 3), S. 104f.

15 Vgl. Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 2006, Heft 21/22: Studer, Bärlach, Ripley, Gunten & Co., S. 5.

16 Bernhard Auge, *Friedrich Dürrenmatts Roman »Justiz«*. Entstehungsgeschichte, Problemanalyse, Einordnung ins Gesamtwerk, Münster 2004, S. 189.

17 Peter Rüedi, *Nachwort zu Friedrich Dürrenmatt »Der Pensionierte. Fragment eines Kriminalromans«*, Zürich 1995, S. 183-190, hier S. 188.

je vertieft worden. Gefragt werden soll vielmehr nach Besonderheiten Dürrenmattscher Detektivfiguren auf dem Hintergrund von Typologien des wie von Peter Nusser beispielsweise beschriebenen »idealtypischen Detektivromans«. ¹⁸ Die Synthese, die keinen Anspruch auf Originalität erhebt, in Bezug auf meine Schlussfolgerungen jedoch entscheidend sein wird, eignet sich somit die Methode des vom Kriminalroman erst eigentlich geschaffenen besonderen Lesertyps ¹⁹ an, der lesend erkennt und wieder erkennt (im platonischen Sinne des Erinnerns), das heisst seinen Text im Kontext des Poe'schen Urtextes und seiner Tradition rezipiert.

Dürrenmatt scheint sich insbesondere und von allem Anfang an einer Spielregel zu verweigern, die dem Detektiv »potentielle Unsterblichkeit« ²⁰ zuspricht und die Figur selber als »Serienhelden« konzipiert, insofern die »Lebensaufgabe des Detektivs [...] dem immerwährenden Kampf gegen das vielköpfige Verbrechen« ²¹ gilt und die detektivische Aufklärungsstrategie die Lösung des Falls a priori schon immer zu gewährleisten verspricht. Bärlach, die Hauptfigur der beiden ersten Kriminalromane, ist todkrank und hat seinem Arzt zufolge selbst nach einer Operation nur noch ein Jahr zu leben. Sein ursprünglich geplanter Tod am Ende des ersten Romans konnte bekanntlich vom Verleger des »Schweizerischen Beobachters« abgewendet werden mittels der Garantie eines verdoppelten Honorars für einen zweiten Roman mit Kommissär Bärlach (vgl. WA 20, 269). *Der Verdacht* ist die krankheitsgeschichtlich logische Fortsetzung von *Der Richter und sein Henker*. Als Folge der opulenten Mahlzeit, mit der er seinen Meisterstreich über Gastmann feierte, muss sich Bärlach, nach einer überstandenen Herzattacke notabene, einer Magenoperation unterziehen, deren Befund den Verdacht auf ein unheilbares Krebsleiden bestätigt. Nicht nur im Angesicht des Todes wird der Kommissär endgültig zu einer apokalyptischen Figur. Sein im »Sterbezimmer« (WA 20, 210) der Zürcher Klinik »Sonnenstein« geäußelter Wunsch, Rembrandts Bild »Anatomie« (des Dr. Tulp) gegen Albrecht Dürers »Ritter, Tod und Teufel« tauschen zu dürfen, steht

18 Vgl. Nusser (Anm. 13), S. 26ff.

19 Vgl. Borges (Anm. 1), S. 50ff.

20 Ulrich Weber, Friedrich Dürrenmatt oder Von der Lust, die Welt nochmals zu erdenken, Bern/Stuttgart/Wien 2006, S. 64.

21 Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen, Der Kriminalroman. Entstehung und Entwicklung eines Genres in den literarischen Medien, in: Trivilliteratur, hg. v. Annamaria Rucktäschel und Hans Dieter Zimmermann, München 1976, S. 267-295, hier S. 275.

sinnbildlich für die virtuelle »schlimmstmögliche Wendung« des nun pensionierten Bärlach, der beruflich und existentiell an einer endzeitlichen Schwelle steht. Noch nicht pensioniert zwar, aber außerhalb staatlicher Strukturen beschließt Matthäi in *Das Versprechen*, den schon abgeschlossenen Fall Gritli Moser wiederaufzunehmen und zu klären. Seine ebenso geniale wie eigensinnige Suche wird durch den Zufall ad absurdum geführt und endet in einer verzweifelten Selbsterstörung und in einem zukunftslosen Warten, das weder auf eine rationale noch eine religiöse Erlösungsvision bauen kann. Fast konsequentermaßen ist der letzte von Dürrenmatt als Kriminalroman bezeichnete Text, *Der Pensionierte*, der den Berner Kommissär Höchstettler an den zwei letzten Diensttagen auftreten lässt, Fragment geblieben, das bezeichnenderweise am ersten Sonntag der eben angetretenen Pensionszeit abbricht. Höchstettler, der »seinem Beruf gegenüber skeptisch« und ohne Ehrgeiz ist, war »auf das Scheitern seiner Karriere vorbereitet gewesen« (WA 37, 147) wie, so ist man anzufügen geneigt, alle seine Vorgänger die Spuren ihres Abgangs schon immer in sich tragen und »eher als Antihelden erscheinen denn als attraktives Identifikationsangebot«. ²²

Dass dennoch »Identifikationsreize« ²³ von Dürrenmattschen Detektiven ausgehen, mag in ihrer vielschichtigen, ambivalenten Gestaltung liegen. Intellektuell und sinnlich, scharfsinnig und menschlich, wissenschaftlich geschult und trotzdem intuitiv handelnd weisen Bärlach & Co. noch Wesenszüge klassischer Kommissäre auf. Der Rückgriff auf den herkömmlichen Inspektorentypus darf als literarische Intention einer Dekonstruktion ebendieser Detektivfigur gelesen werden. Dürrenmatts Detektive nehmen in sich eine Tradition auf, mit der sie brechen. Von Roman zu Roman akzentuiert sich statt der »Überhöhung der Hauptfigur« ²⁴ deren Demontage. In *Der Richter und sein Henker* rückt das eigentliche Verbrechen, der Mord an Ulrich Schmied, sowie seine Aufklärung recht schnell in den Hintergrund. Der Kriminalroman spitzt sich zu einem »Endkampf zweier Menschen« ²⁵ zu, bei dem Bärlach, »kein Vertreter des Rechtsstaats« ²⁶ oder des Gesetzes mehr, zu illegalen Mitteln greift und Tschanz nicht

22 Knapp (Anm. 12), S. 42.

23 Nusser, (Anm. 13), S. 43.

24 Ebd., S. 44.

25 Play Dürrenmatt. Ein Lese- und Bilderbuch, hg. v. Luis Bolliger und Ernst Buchmüller, Zürich 1996, S. 31.

26 Peter Rüedi, Requiem in fünf Sätzen, in: Play Dürrenmatt, S. 40-45, hier S. 41.

nur als Henker Gastmanns instrumentalisiert, sondern als Täter ebenso ungestraft laufen lässt. Die zu Recht vermerkte Dämonie²⁷ und Schuldhaftigkeit Bärlachs, die bekanntlich auf eine Istanbulische Wette zurückgeht, manifestiert sich in seiner frei gewählten Form der Selbstjustiz, die im Namen der Gerechtigkeit auch Unrecht begeht:²⁸ »Es ist mir nicht gelungen [sagt Bärlach zu Gastmann], dich der Verbrechen zu überführen, die du begangen hast, nun werde ich dich eben dessen überführen, das du nicht begangen hast« (WA 20, 99). Bärlachs Handeln ist allein durch die Wette und das Ziel, sie zu gewinnen, determiniert, sein Vorgehen verstößt damit gegen Recht und Gerechtigkeit, aber auch gegen die Regeln des Detektivromans.

Der Verdacht, das zweite Bärlach-Buch, kann sowohl als Detektivroman wie auch als Zeitroman²⁹ gelesen werden. Das Böse ist hier nicht mehr an einzelne Individuen gebunden, sondern Effekt des nationalsozialistischen Machtapparates, für den Dr. Nehle Operationen ohne Narkose vornimmt. Dementsprechend gering ist die Einflussnahme Bärlachs, der aus dem Krankenbett des Berner Spitals Salem heraus zwar Indizien für die wahrscheinliche Identität Emmenbergers mit Nehle findet, im zweiten Teil aber in der Zürcher Privatklinik ›Sonnenstein‹ selber Opfer des Verbrechens wird, den er zu überführen gedenkt. Nicht bloß sein fahrlässiges Vorgehen, das unter anderem dem Schriftsteller Fortschig das Leben kostet, reduziert seine Funktion auf die Rolle eines Don Quijote. Gerade seine miraculöse Rettung durch den jüdischen Ex-Häftling Gulliver entlarvt, wegen ihrer kriminologischen Unglaubwürdigkeit, die Scheinwelten, die Kriminalromane produzieren,³⁰ und unterstreicht die Unzeitgemäßheit des Detektivs in seiner Wirkungs- und Machtlosigkeit gegenüber dem kollektiven Verbrechen: »Man kann heute nicht mehr das Böse allein bekämpfen, wie die Ritter einst allein gegen irgendeinen Drachen ins Feld zogen. Die Zeiten sind vorüber, wo es genügt, etwas scharfsinnig zu sein, um die Verbrecher, mit denen wir es heute zu tun haben, zu stellen. Du Narr von einem Detektiv; die Zeit selbst hat dich ad absurdum geführt« (WA 20, 260). Die mit dem märchenhaften Zeigefinger betriebene Dekonstruktion der Detektivfigur enthält außerdem – vor allem angesichts der mysteriösen Präsenz des

27 Ebd., S. 41.

28 Vgl. Peter André Bloch, Dürrenmatts Dramaturgie der Verkehrung, in: *Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft* 29, 1999, S. 105-144, hier S. 108.

29 Riedlinger, *Tradition und Verfremdung* (Anm. 10), S. 169.

30 Vgl. Weber, *Friedrich Dürrenmatt* (Anm. 20), S. 70 ff.

Riesen Gulliver und des Zwergs – einen intertextuellen Wink auf Jonathan Swift und sein Werk *Gulliver's travels*. Der literarische Querverweis wirft die Frage auf, inwiefern *Der Verdacht* auch als Satire auf den Kriminalroman gelesen werden darf, zumal der Roman eine bis ans Groteske grenzende Reflexion über das Böse einschließt. Gastmann, für den schon das Böse »Ausdruck [...] seiner Freiheit: der Freiheit des Nichts« (WA 20, 83) war, ist ein Vorgänger Emmenbergers, der unserer Welt jegliche humanistische Dimension abspricht: »Die Freiheit ist der Mut zum Verbrechen, weil sie selbst ein Verbrechen ist« (WA 20, 252), eine Freiheit notabene, die weder verdient noch gegeben, sondern bloß genommen werden kann.

Gar kein »Happy-End« (WA 23, 18), kein kriminalistisches und auch kein märchenhaftes mehr, besitzt der Roman *Das Versprechen*. Das Scheitern von Kommissär Matthäi, der trotz seiner Genialität und seines schlüssigen Vorgehens den Triebtäter Schrott weder überführen noch bestrafen kann, ist total. Seine Erfolglosigkeit hängt dabei weniger mit seinem Gegenspieler als mit der äußeren Einwirkung des Zufalls zusammen³¹ – ein zufälliger Autounfall verunmöglicht eine Bestätigung der an sich richtigen Hypothese des Detektivs. Matthäi ist eine Karikatur der Detektivgestalt alter Schule, der das, in Anbetracht der Inkommensurabilität allen Geschehens, blinde Vertrauen in die totale Aufklärbarkeit der Welt auch am Schluss weiter behält. Sein der messianischen Heilserwartung nicht unähnliches Warten, mit dem der Leser zu Anfang schon in der Rahmenhandlung vertraut wird, ist die Konsequenz ebendieses Rationalitätsglaubens. Er wird eine »tragikomische Figur«,³² »geradezu eine biblische Gestalt, eine Art moderner Abraham an Hoffnung und Glaube« (WA 23, 142), wie es in Kapitel 28 heisst, die zum Zeitpunkt der Fallenthüllung aus der Kriminalhandlung bereits ausgetreten ist (vgl. WA 23, 162) und an der Unkenntnis jener zentralen Einsicht scheitert, die Dr. H. an paradigmatischer Stelle äußert: »Unser Verstand erhellt die Welt nur notdürftig. In der Zwielflichtzone seiner Grenze siedelt sich alles Paradoxe an« (WA 23, 145).

Noch symptomatischer für die Demontage der Detektivfigur ist der bis 1979 mehrmals überarbeitete Kriminalroman *Der Pensionierte*, gerade weil er Fragment geblieben ist. Die Anlage des Romans, der laut Dürrenmatts Essay *Sätze aus Amerika* (1970) davon handelt, »wie nach den ersten Tagen nach seiner Pensionierung ein bernischer

31 Vgl. Auge (Anm. 16), S. 209f.

32 Rüedi (Anm. 26), S. 42.

Polizeikommissär alle seine Verbrecher aufsucht, die er im Verlauf seiner langen Tätigkeit aus Humanität und Wissen um das Ungenügen menschlicher Gerechtigkeit hatte entkommen lassen« (WA 34, 91), zeigt die Richtung der Dekonstruktionsarbeit auf, die endgültig eine Wendung ins Groteske nimmt. Der fress- und trinksüchtige Gottlieb Höchstettler, der es manchmal als eine »moralische Pflicht angesehen [hat], hin und wieder jemanden nicht zu verhaften« (WA 37, 171), sucht, in der letztgültigen und veröffentlichten Fassung, seine ehemaligen Klienten schon am Vortag seiner Verabschiedung auf. Was in seinen Worten als Vorbereitungsreise auf sein Pensioniertenhobby, das Hobby nämlich, seine »unerledigten Fälle zu besuchen« (WA 37, 177), aufscheint, ist in Tat und Wahrheit eine Versöhnungsreise mit dem abgründigen Witz, dass Höchstettler mit seinen Kunden ausgiebig tafelt, mit einer Kundin das Bett teilt und schließlich selber zum paktierenden Miteinbrecher wird. Der zum Täter mutierte Detektiv – dieses Bild bleibt als Schlussbild von den Romanen Dürrenmatts, die er eigens mit dem Gattungssiegel ›Kriminalroman‹ versehen hat. Es ist das Bildfragment auch dessen, was vom klassischen Detektiv übrig geblieben ist und uns nötigt, die Dekonstruktionsthese in eine Destruktionsthese umzuwandeln. Bleibt die Begründung zu nuancieren für das mit wachsender Intensität beschriebene Scheitern und schließliche Verschwinden der Detektivfigur in Dürrenmatts Werk.

Das Versprechen – ein kriminologischer und ästhetischer Wendepunkt

Dürrenmatts Darstellungsmuster des Mislingens detektivischer Kombinatorik werden vom Kanon der Kritik erstaunlich einheitlich gedeutet. Sie würden, so Ulrich Schulz-Buschhaus, »auf die Grenzen aufmerksam [machen], welche aller Rationalität bei ihrem Versuch gesetzt sind, Kontingenz zu domestizieren«,³³ und somit auf die Rolle des Zufalls natürlich verweisen, der einen durch Logik und Deduktion gesteuerten Zugriff auf die Welt zunichtemache. *Das Versprechen* insbesondere wird in diesem Kontext als Schlüsselwerk herausgehoben und als »Parabel über das Scheitern der Ratio« oder »Elegie

33 Ulrich Schulz-Buschhaus, Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte (Anm. 3), S. 523–548, hier S. 536.

auf die Aufklärung«³⁴ gelesen, das, gattungsgeschichtlich betrachtet, »die Grundsätze des Kriminalmodells an sich in Frage«³⁵ stelle und, zugespitzt formuliert von Peter Spycher, »ein thesen- und lehrhafter Anti-Kriminalroman«³⁶ sei. Die folgende Relektüre des *Versprechens* geht von der paradigmatischen Stellung in Kriminal- und Gesamtwerk des Romans aus, dessen Schlüsselfunktion in der strukturellen Anlage des Textes selber vorgegeben ist, der in Rahmen- und Binnenhandlung eine Kritik an Weltbild und Genre des Kriminalromans in ihrer gegenseitigen Bedingung vornimmt.³⁷

Diese Kritik wird weniger durch das Mittel der Parodie (Brock-Sulzer) oder, wie im Falle von Peter Handkes Roman *Der Hausierer*,³⁸ durch ein experimentelles Spiel mit Erzählmustern des herkömmlichen Kriminalromans geübt, sondern auf dem Boden der Gattung selber und von innen heraus. Die Einführung des fingierten Erzählers Dr. H., des ehemaligen Kommandanten der Kantonspolizei, und des Schriftstellers, der als Vortragender »über die Kunst, Kriminalromane zu schreiben« (WA 23, 11), den Roman eröffnet, erlaubt es Dürrenmatt insbesondere in der Rahmengeschichte, Weltbild und Ästhetik, Wirklichkeit und Fiktion, ethische und formale Fragen des Detektivromans in ihrer Interdependenz dadurch zu problematisieren, indem die sonst übliche monologische Erzählsituation in eine dialogische transponiert wird. Decken sich im klassischen Schema Erzähler- und Detektivstimme größtenteils, gestattet hier die Verdoppelung der Erzählerstimme eine Konstellation des Zwiegesprächs und der Perspektivenvielfalt, die das Typologische der Kriminalgattung nicht bestätigen, sondern zur Diskussion stellen will. *Das Versprechen* ist Dürrenmatts Versuch, Figuren, Handlungsstruktur und Weltbild des klassischen Kriminalromans auf seine Tauglichkeit hin zu befragen und damit die Gattung und ihre Regeln selber zu thematisieren. Die gattungstheoretischen Betrachtungen in der Rahmenhandlung, für die die Binnengeschichte als Illustration zu dienen hat, entwerfen, wie zu zeigen sein wird, eine Ästhetik des Schreibens, die für Dürrenmatt auch jenseits des Kriminalgenres wegweisend sein wird.

34 Rüedi (Anm. 26), S. 42.

35 Auge (Anm. 16), S. 183.

36 Peter Spycher, Friedrich Dürrenmatt. Das erzählerische Werk, Frauenfeld 1972, S. 290.

37 Vgl. Felix Müller, Der Anhauch des Nichts und der Kampf für das Gute. Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane, in: Schweizer Monatshefte 59, 1979, Heft 7, S. 545-558, besonders S. 555.

38 Peter Handke, *Der Hausierer*, Frankfurt a. M. 1967.

Die Rahmenerzählung, die im Wesentlichen die Kapitel 1 und 2 sowie 28 bis 30 einnimmt, umklammert die Wiedergabe des eigentlichen Kriminalfalls, die als ›Geschichte in der Geschichte‹ »Parabelcharakter«³⁹ bekommt, weil sie die These von der Allgegenwart des Zufalls, in Wirklichkeit und Fiktion, exemplifiziert, die nach Ansicht Dr. Hs. der Autor des klassischen Detektivromans verkennt: »Ihr baut eure Handlungen logisch auf; wie bei einem Schachspiel geht es zu, hier der Verbrecher, hier das Opfer, hier der Mitwisser, hier der Nutzniesser; es genügt, dass der Detektiv die Regeln kennt und die Partie wiederholt, und schon hat er den Verbrecher gestellt, der Gerechtigkeit zum Siege verholfen. Diese Fiktion macht mich wütend. Der Wirklichkeit ist mit Logik nur zum Teil beizukommen. [...] in euren Romanen spielt der Zufall keine Rolle, und wenn etwas nach Zufall aussieht, ist es gleich Schicksal und Fügung gewesen [...]« (WA 23, 18). Matthäis späteres Scheitern an der Wirklichkeit, die, wie es gleichenorts heißt, durch »das Zufällige, Unberechenbare, Inkommensurable« bestimmt wird, wird hier rhetorisch vorweggenommen und thematisiert, weshalb der Roman etwa auch als philosophischer⁴⁰ oder metaphysischer⁴¹ Kriminalroman bezeichnet wurde. Dürrenmatt greift in der Tat den alten philosophischen Gegensatz zwischen kontingenten und notwendigen Tatsachen auf, punktueller das Kausalitätsprinzip von Ursache und Wirkung,⁴² das er demontiert und die damit verbundenen poetologischen Konsequenzen zieht. Die dem traditionellen Detektivroman inhärente Weltordnung, die auf einem Weltbild der Logik und Rationalität gründet, scheint der heutigen labyrinthischen Welt nicht mehr entsprechen zu können.

Dies gilt insbesondere für den in Kriminalromanen traditioneller Art gängigen positivistischen Glauben, dass eine »endgültige Wiederkehr der Ordnung«⁴³ in einer durch das Verbrechen aus den Fugen geratenen Welt je wieder möglich sei: »Unsere kriminalistischen Mittel sind unzulänglich, und je mehr wir sie ausbauen, desto unzulänglicher werden sie im Grunde. Doch ihr von der Schriftstellerei kümmert euch nicht darum. Ihr versucht nicht, euch mit einer Realität herumschlagen, die sich uns immer wieder entzieht, sondern ihr stellt eine Welt auf, die zu bewältigen ist. Diese Welt mag vollkommen sein, möglich, aber sie ist eine Lüge« (WA 23, 19). Gerade

39 Auge (Anm. 16), S. 371.

40 Vgl. Broich (Anm. 3), S. 104f.

41 Rüedi (Anm. 26), S. 41.

42 Auge (Anm. 16), S. 212.

43 Handke (Anm. 38), S. 119.

um solche Scheinwelten der Kriminalgeschichten zu umgehen, muss Matthäi scheitern. Interessant und zu wenig beachtet ist, wie Dürrenmatt dieses Scheitern in der Rahmenhandlung poetisch umsetzt. Mit den Worten des Kommandanten »Dies ist die Geschichte, soweit mein armer Matthäi darin wesentlich vorkommt« (WA 23, 140) beginnt das Kapitel 28, das man zweifelsohne als eine Art ästhetisches Zwischenspiel ansehen darf. Noch bevor der Leser den Ausgang des Kriminalfalles erfährt, ergreifen das Schriftsteller-Ich, das die schriftliche Wiedergabe der mündlichen Erzählung von Dr. H. »nach bestimmten Gesetzen der Schriftstellerei« (WA 23, 141) bedenkt, und der Kommandant das Wort, der seinerseits mögliche Verarbeitungstypen des Kriminalstoffes in Roman- und Filmform durchspielt und damit Dürrenmatts eigene wiederholte Auseinandersetzung mit der Fabel samt ihrer Genese thematisiert: »Ich kann mir sogar vorstellen«, sagt Dr. H., »was Sie sich nun in ihrem Schriftstellerhirn ausdenken. Man brauche nur, werden Sie sich listigerweise sagen, Matthäi recht bekommen und den Mörder fangen zu lassen, und schon ergebe sich der schönste Roman oder Filmstoff, die Aufgabe der Schriftstellerei bestehe schliesslich darin, die Dinge durch einen bestimmten Dreh durchsichtig zu machen, damit die höhere Idee hinter ihnen durchschimmere [...]. So stelle ich mir Ihren Gedankengang ungefähr vor, [...] und nur am Schlusse kommt dann eben wirklich der Mörder, erfüllt sich die Hoffnung, triumphiert der Glaube, womit die Erzählung für die christliche Welt doch noch annehmbar wird« (WA 23, 142 f.). Der Kommandant versetzt sich hier selber in die Haut des Kriminalchriftstellers (»Sie müssen mir meine Dichterei schon verzeihen«), indem er sich die Umsetzung der realen Geschichte Matthäis in eine fiktive Erzählung ausdenkt, deren Schluss allerdings und bezeichnenderweise erst noch zu erfinden ist.

Die erste (oben zitierte) Schlussvariante folgt ungefähr der Lösung des Drehbuchs zum Film *Es geschah am hellichten Tag*, der offensichtlich eine aufklärerische pädagogische Absicht verfolgt und vor Sexualverbrechen zu warnen versucht, und wird im Folgenden von Dr. H. nicht ohne einen ironischen Unterton variiert und zu einem die Wirklichkeit verklärenden ›happy ending‹ geführt, das einen »Lichtblick voll sanfter Humanität und entsagungsvoller märchenhafter Poesie« (WA 23, 143) enthalte. Gerade der Verlogenheit dieses Schlusses wegen schlägt der Kommandant eine zweite, gegenläufige Variante vor, die durch ihre Sinnlosigkeit und die Realität übertreffende Grausamkeit bestehe: »Matthäi würde nun tatsäch-

lich einen Mörder finden, irgendeinen Ihrer komischen Heiligen, einen herzensguten Sektenprediger etwa, der natürlich in Wirklichkeit unschuldig und zum Bösen einfach unfähig wäre und gerade deshalb durch einen Ihrer boshaften Einfälle alle Verdachtsmomente auf sich ziehen würde. Diesen reinen Toren würde Matthäi umbringen, alle Beweise würden stimmen, worauf der glückliche Detektiv als Genie gepriesen und gefeiert wieder bei uns aufgenommen würde. Auch das ist denkbar« (WA 23, 144). Denkbar, aber ebenso unrealistisch wie die erste Version, insofern der Wirklichkeit weder mit Logik und noch weniger mit moralischen Vorstellungen beizukommen ist.

Dürrenmatts Umweg über zwei hypothetische Erzähl-Enden transformiert das Kapitel 28 in eine literarische Fermate, die das nun kommende so genannt »wahre« Ende reichlich aufschiebt (»... verzeihen Sie, dass ich diesen Kommentar mitten in meine schöne Geschichte setze«) und, durch diese Suspendierung die Spannung (engl. *suspense*) erzeugend, seine »grausige Pointe [...] als das Unvorauszuberechnende, als das Zufällige« (WA 23, 145), das alles rationale Planen ad absurdum führt, umso wirksamer unterstreicht. Gleichzeitig endet die »Erzählung auf eine besonders triste Weise, es ist« – sagt Dr. H. – »eigentlich geradezu die banalste aller möglichen ›Lösungen‹ eingetreten« (WA 23, 145). Die Parataxe und Kommentierung dreier möglicher Schlussgebungen stellt die Frage nach der Beendbarkeit von Erzählvorgängen überhaupt, generell in Prosa- und speziell in der Kriminalliteratur hier. Die Fragestellung ist dabei weniger, wie der Roman zu enden hat, als wie das »ideologisch und strukturell notwendige Schlussritual aller Trivialliteratur«,⁴⁴ das Happy End eben, umgangen werden kann. Eine genauere Analyse von Kapitel 29 wird nämlich aufzeigen, dass auch in der von Dürrenmatt gewählten Finalstrategie kein »gnoseologisches Happy-Ending«⁴⁵ und desgleichen keine Art von definitiver Lösung begründet ist.

Das, was der Kommandant die banalste aller Lösungen nennt, liefert uns das vorletzte Kapitel in einer »Art Epilog«⁴⁶ nach – dies in mehrerer Hinsicht. Der Frau Schrott abgerungene Bericht (»Erzählen Sie, Frau Schrott, erzählen Sie« heißt es mehrmals) über den Sexualverbrecher Albert Schrott und seine Irrfahrten ist ein Epilog im

44 Dieter Wellershoff, Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans, in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte* (Anm. 3), S. 499–522, hier S. 499.

45 Schulz-Buschhaus (Anm. 33), S. 535.

46 Richter (Anm. 11), S. 152.

etymologischen Sinne, eine Schlussrede, die funktional der eines Detektivs noch vergleichbar ist, rhetorisch jedoch sich jenseits vernunftbezogener Schlüssigkeit und nicht mehr im Munde des Figuranten der ratio artikuliert. Was die Greisin dem Kommandanten und Pfarrer Beck gegenüber in diversen Anläufen ausführt, war, wie es heißt, »als erzählte sie zwei Kindern ein Märchen, in dem ja auch das Böse und das Absurde geschieht als etwas ebenso Wunderbares wie das Gute [...]« (WA 23, 157). Ihre märchenhafte Rede, die einen ebenso mysteriösen Zug besitzt, weil sie kurz vor der Letzten Ölung und also wenige Zeit vor dem zu erwartenden Tod gehalten wird, entzieht sich jeglicher logischen Verifizierbarkeit und ist dahingehend eine bloße Parodierung der detektivischen Schlussrede.

Frau Schrotts Erzählung ist natürlich auch strukturell ein Epilog, Nachwort sozusagen auf die Binnengeschichte und die eigentliche Kriminalhandlung: eine Auflösung für den Leser, nicht aber für Matthäi, der sie nicht mehr wahrnehmen kann oder will (vgl. Kapitel 30). Eine Scheinlösung dem konventionellen Kriminalschema gegenüber ist man außerdem anzufügen geneigt, denn eine veritable Entlarvungsszene und eine direkte Konfrontation von Verbrecher und Detektiv gibt es nicht. Dürrenmatt bricht das Detektivschema vor dem dramatischen Gipfelpunkt ab, oder, wie Jochen Richter sich ausdrückt, die »Klimax bleibt aus«⁴⁷ und mit ihr der Protagonist, der Detektiv, den Richard Alewyn als »Sachverwalter des fragenden Lesers innerhalb der Erzählung«⁴⁸ bezeichnet. Für den Leser nämlich endet der Roman, ohne sich zu vollenden. Die Lösung wird ihm in verschiedenen erzählerischen Brechungen vermittelt, die eine sinnliche Gewissheit des Tathergangs seitens der Vermittler ausschließen: Der jetzt tote Triebtäter Albert Schrott bekannte seiner Frau, was er getan hat; diese erzählt es dem Pfarrer und dem Kommandanten weiter, Letzterer vermittelt es dem Kriminalschriftsteller und der wiederum dem Leser.⁴⁹ Fern von detektivischer Authentizität – Frau Schrotts Bericht ist durchgehend in indirekter Rede gehalten – schließt der Roman nicht mit einer eindeutigen Aufklärung (detection), sondern mit einer mehrdeutigen Erzählung des Verbrechens. Diese Deutungspluralität legt uns der allerletzte Satz noch nahe, der Rahmen- und Binnenhandlung vereint: »Und nun, mein Herr, können Sie mit dieser Geschichte anfangen, was Sie wollen. Emma, die Rechnung« (WA 23, 163).

47 Ebd., S. 150.

48 Richard Alewyn, Anatomie des Detektivromans, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte (Anm. 3), S. 52-72, hier S. 59.

49 Vgl. Bloch (Anm. 28), S. 119.

Dürrenmatts *Versprechen* ist den Gattungskonventionen des Detektivromans gemäß in Aufbau und Handlungselementen der Binnengeschichte funktional ganz auf die Lösung des Problems hin strukturiert, deren Eindeutigkeit die Rahmengeschichte jedoch dem Leser paradoxerweise verweigert. Mit Gerhard Knapp darf man anfügen, »dass Dürrenmatts Detektivromane, zumindest von ihrer Intention her, als Aufhebung und Überwindung dieser Gattung angelegt sind.«⁵⁰ Die Feststellung lenkt den Leser auf den Untertitel und dessen Interpretation: bezieht sich das *Requiem auf den Kriminalroman* auf den »Bankrott des Detektivs«, ⁵¹ auf die »Negation des Detektivromans«⁵² und sein herkömmliches Schema, auf das Schreiben von Kriminalromanen überhaupt? Jede dieser Fragen weist auf eine mögliche Antwort hin. Ich möchte im Folgenden jedoch Dürrenmatts *Requiem* und seine Kritik am Kriminalschema auf eine grundsätzlichere Fragestellung zurückführen, auf eine poetische und poetologische. Mit Peter Rüedi ist zu vermuten (was er selber nie belegt hat), dass die Kriminalromane »im Hinblick auf Dürrenmatts Ästhetik geradezu Schlüsselwerke«⁵³ sind, also nicht nur in Bezug auf das Schreiben von Kriminalgeschichten, sondern auch auf das Schreiben tout court.

Scriptor ludens

Der Stoff des dritten Kriminalromans, die Sexualverbrechen an Kindern, ist in seiner zweifachen kriminologischen Verarbeitung in unterschiedlichen Medien ein einzigartiges Experiment, weil es in Film und Roman zwei weltanschaulich und poetologisch verschiedene Positionen markiert, die exemplarisch für eine gewisse Entwicklung des Genres in sozial- und literaturgeschichtlicher Perspektive stehen dürfen. Dürrenmatt, der die Welt als Labyrinth und Chaos und den Menschen als Gefangenen darin versteht, antwortet mit seinem *Re-*

50 Knapp (Anm. 12), S. 41.

51 Edgar Marsch, Die Revolte gegen das Schema. Stationen auf dem Weg zur modernen Schweizer Kriminalerzählung seit Carl Albert Loosli, in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 2006, Heft 21/22: Studer, Bärlach, Ripley, Gunten & Co., S. 9-27, hier S. 22.

52 Peter Rusterholz, Ausbruch aus dem Gefängnis. Wandlungen des Schweizer Kriminalromans, in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 2006, Heft 21/22: Studer, Bärlach, Ripley, Gunten & Co., S. 29-39, hier S. 37.

53 Peter Rüedi, Requiem auf den Kriminalroman in fünf Sätzen, in: Die Weltwoche, 24.1.1991.

quiem auf den traditionellen Detektivroman, dessen Hoffnung auf eine heile Welt, dessen Glaube an die rationale Lösbarkeit von Problemen er nicht mehr teilen mag: Die sukzessive Entmündigung des Detektivs, die philosophische Kritik am Kausalitätsprinzip, die Affirmation der bestimmenden Rolle des Zufalls, die Befragung gesellschaftsbezogener Begriffe wie Recht und Gerechtigkeit, Freiheit und Determination, Norm und Moral sind Elemente dieser Kritik, in der eine progressive Entwicklung auszumachen ist. Auf zugegebenermaßen reduzierende Formeln gebracht ist *Der Richter und sein Henker* eine Parodie des Kriminalromans, *Der Verdacht* eine Satire darauf, *Das Versprechen* eine ästhetische Reflexion darüber, *Der Pensionierte* die Abkehr vom Ursprung und Modell.

Gleichzeitig ist die Wiederaufnahme des Stoffes der Sittlichkeitsverbrechen, der Weg also von der Filmerzählung zum Roman, ein Weiterdenken, das einen Wandel in Dürrenmatts eigener Ästhetik indiziert. Die schriftstellerische Auseinandersetzung mit einem literarischen Genre, das wie der Bildungsroman beispielsweise bestimmten Erzählmustern gehorcht und dessen Wesenszüge eine Typologie erstellen lassen, führt Dürrenmatt zu einer grundsätzlich neuen Schreiborientierung, die sich in der Absicht, gattungsspezifische Normen und Grenzen zu überwinden, als eine – um mit Umberto Eco zu sprechen – »Poetik des offenen Kunstwerks« artikuliert. Die grundsätzliche Unabgeschlossenheit und Unabschließbarkeit von Kunstwerken, das Strukturprinzip der Verrätselung und Verschachtelung, die Spiel- und Komödienform (auch der Prosa), der Stil des Gleichnishafte und Metaphorischen bilden nicht Komponenten eines festen Schreibprogramms, stellen jedoch ein »hypothetisches Modell«⁵⁴ einer neuen Ästhetik dar, deren Ansätze in die Zeit der 1950er-Jahre fallen und für die die Beschäftigung mit dem Modell des Kriminalromans ein erstes Experimentierfeld ist.

Ich möchte die These dieser Schreibmetamorphose nur andeutungsweise und exemplarisch an drei Textbeispielen belegen, die im Schaffenszeitraum der Detektivromane entstehen und die von Dürrenmatt teilweise über Jahrzehnte hinweg um- oder weitergeschrieben worden sind. Die *Theaterprobleme*, 1954 zuerst als Vortrag konzipiert, sind eine wichtige theoretische Standortbestimmung Dürrenmatts, die davon ausgehen, dass die Tragödie in heutiger Zeit nicht mehr zeitgemäß sei: »Die Tragödie, als die gestrengste Kunst-

54 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt a. M. 1977, S. 12.

gattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. Die Komödie [...] eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist wie die unsere« (WA 30, 60f.). Die geschlossene Form und die Teleologie der Tragödie insbesondere bewirken ihre Untauglichkeit, unsere heutige vom Wertezerfall gezeichnete Epoche zu erfassen: »Die Tragödie setzt Schuld, Not, Mass, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weissen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. [...] Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. [...] Uns kommt nur noch die Komödie bei« (WA 30, 62). Die theaterspezifischen Überlegungen, die der Komödie zutrauen, Distanz zu einer grotesk und paradox gewordenen Welt zu schaffen (während die Tragödie Distanz überwindet), lassen sich summa summarum auch auf eine theoretische Reflexion der Detektivliteratur übertragen.⁵⁵ Im Gegensatz zur Abgeschlossenheit und Teleologie des traditionellen Kriminalromans integrieren innovativere Gattungsformen Stilmittel und Gestaltungsprinzipien des Grotesken und Paradoxen.

Mit dem Grotesken und Paradoxen spielt insbesondere *Die Panne*, die in drei Versionen vorliegt und im weitesten Sinne als »Gegenmodell zur Detektivgeschichte«⁵⁶ gesehen werden darf. Das Groteske sowohl der Erzählung wie auch des Hörspiels, die beide ungefähr parallel in den Jahren 1955/1956 entstehen, ist der Beginn, an dem noch kein Fall vorliegt, sondern ein Fall erst geschaffen werden muss. *Die Panne* ist »die Aufdeckung eines Verbrechens und die Entstehung eines Verbrechens zugleich«,⁵⁷ ausgelöst durch eine zufällige Automobilpanne. Der Textilreisende Alfredo Traps gerät in ein scheinbar harmloses Gesellschaftsspiel einiger pensionierter Juristen, die sich ihre Zeit damit vertreiben, Gericht und ihre alten Berufe (Richter, Verteidiger, Staatsanwalt, Scharfrichter) zu spielen. In dem gespielten Verhör überführt das Gericht Traps des Mordes an seinem Vorgesetzten Gygax, eines Mordes, den er im juristischen Sinne nicht begangen hat. Erzählung und Hörspiel inszenieren eine ähnliche

55 Vgl. Knapp (Anm. 12), S. 41

56 Jan Knopf, Friedrich Dürrenmatt, München 41988, S. 60.

57 Hans Dieter Zimmermann, Die schwierige Kunst des Kriminalromans. Zum Werk des Schweizer Friedrich Glauser, in: GRM 28 (1978), S. 337-347, hier S. 347.

»Dramaturgie des Grotesken«,⁵⁸ in der das Spiel in die Wirklichkeit umzukippen droht, Schuld von Unschuld kaum noch zu unterscheiden ist, Gerechtigkeit als regulatives Prinzip nicht mehr existiert, weil im Gegensatz zum Jüngsten Gericht das Dürrenmattsche Altherrengericht das »Vorurteil« aufgegeben hat, »im Verbrechen etwas Unschönes zu erblicken [...], in der Gerechtigkeit dagegen etwas Schönes«, sondern »auch im Verbrechen die Schönheit als die Vorbedingung, die erst Gerechtigkeit möglich macht« (WA 21, 71 f.), erkennt. Die »Gleichzeitigkeit des Ungleichwertigen«⁵⁹ entzieht dem Spiel ein ebenso endgültiges Finale. Die beiden Versionen variieren das Ende – in der Erzählfassung nimmt Traps das Spiel allzu ernst und erhängt sich, in der Hörspielfassung bleibt das Gericht nur Spiel, und Traps fährt anderntags in seinen Alltag zurück – die beiden Versionen schaffen, zusammen gelesen, ein Paradox im wörtlichsten Sinne, Satz und Gegensatz zugleich, Spiel der doxa und Widerspiel der paradoxa, als Signum der Unmöglichkeit, Recht und Gerechtigkeit heute verbindlich zu denken.

Die für unsere Interessen entscheidende Version ist die 1979 erschienene Komödienfassung, die den Plot beibehält, in verschiedener Hinsicht jedoch radikalisiert und an Komplexität steigert. In den poetologisch bedeutenden Vorbemerkungen zum Stück weist Dürrenmatt auf das Problem der Transposition des Stoffes hin: »Transponieren ist [...] oft schwerer als Erfinden. [...] War die Novelle nur Sprache, das heisst nichts als die Sprache und die Assoziationen, die sie heraufbeschwört, [...] so ist die Transposition auf das Theater Sprache plus Schauspieler plus Bühne: das Inkommensurable nimmt zu« (WA 16, 64). In vielem erinnert die Komödie an das Spätwerk *Achterloo*. Sie konstruiert eine »Welt als Spiel« (WA 16, 65), in dem die Hauptakteure zeitweise griechische Masken tragen und Einzelne ein ambivalentes Rollenspiel inkarnieren (Pilet ist sowohl Henker als auch Clown der Herrenrunde), und einen Schauprozess, immer noch »durchgeführt von einem korrupten Gericht« (WA 16, 63) und einem Richter (Wucht), der, anders als Adam aus Kleists *Zerbrochenem Krug*, nicht richtet, sondern das Spiel nur spielt: »Anstelle der Notwendigkeit, die das Gericht setzt, ist ein Spiel getreten, anstelle der Gerechtigkeit die gespielte Gerechtigkeit. [...] Ein übermütiger Herrenabend, nichts weiter, eine Parodie auf etwas, was es nicht gibt und worauf die Welt immer wieder hereinfällt, eine Parodie auf die

⁵⁸ Knapp (Anm. 12), S. 81.

⁵⁹ Ebd., S. 81.

Gerechtigkeit« (WA 16, 64f.). Diese Parodie zeichnet sich, auch gegenüber dem Hörspiel, durch eine größere Stilisierung und Karikierung aus, die den Spielcharakter zu unterstreichen hat und das dem Stilmittel der Parodie eigene Charakteristikum hervorbringt, Rede und Gegenrede in einem zu sein und per definitionem ein Spannungsverhältnis des Alten im Neuen, des Neuen im Alten zu artikulieren.

Die Wirklichkeit, das menschliche Gerechtigkeitsdenken beispielsweise, erscheint nur noch im Paradoxen (Punkt 19 zu den *Physikern*), im Widersprüchlichen. Das Gericht ist ein doppeltes, Ritual der Rechtsprechung und Ritual »eines weltlichen Abendmahls« (WA 16, 62). Das erste wird diskreditiert und entwertet, das zweite, mehr als in den früheren Fassungen, zelebriert in einer virtuosen Dramaturgie »der Völlerei« (WA 16, 97), die in ihrer regelmäßigen Wiederkehr (riechen-kosten-trinken) das Stück mehr strukturiert als der juristische Prozess. Widerspruch noch in anderer Hinsicht: ein »Spiel des Gerichts vom Menschen über Menschen«, aber auch ein »Spiel vom Gericht des Menschen über die Götter« (WA 16, 166), liegt doch die wahre Schuld außerhalb des Menschen. In einem karnevalesken Maskenspiel ballern die auf geniale Weise betrunkenen Richter auf die himmlischen Gestirne Jupiter, Mars, Saturn und Venus; Merkur aber, Gestirn der Diebe und des Kapitals, wird aus Munitionsmangel verschont. Nicht schadlos übersteht das Spiel Traps, der, sich schuldig fühlend und das Spiel ernst nehmend, sich erschießt, nur dank einer weiteren Panne, denn anstelle der üblichen Platzpatronen versah Simone die Pistolen mit richtigen. Widerspruch fernerhin des Urteils, das in zwei sich ausschließenden Urteilssprechungen ausfällt: Todesurteil nach einer metaphysischen, Freispruch nach einer juristischen Rechtsprechung, weil Schuld und Unschuld im Zeitalter der Katastrophen gleichermaßen unbeweisbar sind. *Die Panne* ist als Begriff zu einem Synonym des Zufalls geworden, als Stück ein Spiel jenseits aller Normen und verbindlichen Wertgefüge. Widerspruch schließlich der Kunst zu enden, da die Komödie genau genommen einen doppelten Schluss aufweist: sie beginnt mit dem Ende, was der Richter Wucht im Stil des romantischen Dramas in einem ans Publikum gerichteten Monolog expliziert, und endet, wo sie Schluss macht. Die daraus entstehende Kreisstruktur – am eigentlichen Dramenbeginn steigt Traps im Leichenhemd aus dem Sarg – verweist auf die zyklische und ewige Wiederkehr, ohne Anfang und ohne Ende, der Parodie auf die Gerechtigkeit, die in der Unschuld ein Verbrechen (WA 16, 86), im Verbrechen die Schönheit (WA 16, 126) sieht. Dürrenmatts »Komödie ist kein Widerruf der Novelle, sondern deren dramatische Erweiterung

ins Mehrdimensionale«;⁶⁰ in eine Spiel-im-Spiel-Situation, die eine Reflexion über das Dargestellte wie die Darstellungsweise erlaubt; in einen Text der offenen Form, insofern der Ausgang jedes Spiels ungewiss ist; in eine Dramaturgie des aporetischen Denkens, weil Wirklichkeit nur noch im Paradoxen erscheint; in eine zyklische Struktur, weil der Prozess des Spiels und der Prozess der menschlichen Schuld unabschließbar sind.

Das dritte Textbeispiel, der Roman *Justiz*, der auf eine erste Genese zwischen 1957 und 1960 zurückgeht und nach mehreren Bearbeitungsphasen erst 1985 erscheint, verbindet die Phase der 1950er-Jahre mit dem Spätwerk. Er enthält vordergründig alle Struktur- und Handlungselemente eines Kriminalromans, einen Mord als Auslöser, eine detektivische Fahndung mit zusätzlichen Mordfällen, Zeugeneinvernahmen, die Verhaftung des Täters, einen Prozess mit Verurteilung, die Bestrafung und nach einem zweiten Prozess die Freilassung des Mörders. Eine genauere Lektüre jedoch zeigt, dass der Roman eine »elegante Verkehrung«⁶¹ des Kriminalromanmusters ist und mehrfach gegen die Erzähllogik des Genres verstößt: Im prallvollen Restaurant ›Du Théâtre‹ und vor aller Augen erschießt der Rechtsanwalt und Politiker Dr. h.c. Isaak Kohler den Germanistikprofessor Adolf Winter. Die Frage nach dem Täter stellt sich nicht mehr, erschwerend kommt hinzu, dass dieser nicht das geringste Motiv anzugeben weiß und seine Mordwaffe auf mysteriöse Art unauffindbar bleibt. Mit seiner Verhaftung und Verurteilung zu 20 Jahren Zuchthaus beginnt der Roman erst eigentlich an einem Punkt, wo die meisten Detektivromane sonst enden.⁶² Kohler beauftragt aus dem Gefängnis heraus den jungen und ehrgeizigen Anwalt Felix Spät, seinen Fall unter der Annahme neu zu untersuchen, er, Kohler, sei nicht der Mörder gewesen: »Sie haben eine Fiktion aufzustellen, nichts weiter. [...] Sie sollen [...] nicht die Wirklichkeit untersuchen, [...] sondern eine der Möglichkeiten, die hinter der Wirklichkeit stehen. [...] Das Wirkliche ist nur ein Sonderfall des Möglichen und deshalb auch anders denkbar. Daraus folgt, dass wir das Wirkliche umzudenken haben, um ins Mögliche vorzustossen« (WA 25, 59). Im Folgenden beginnt Spät seine Recherchen, die er in einem schriftlichen Bericht festhält. Die Detektion ist in einen labyrinthischen Erzählverlauf eingebettet, eine

60 Bloch (Anm. 28), S. 208.

61 Play Dürrenmatt (Anm. 25), S. 296.

62 Vgl. Riedlinger (Anm. 10), S. 232.

Unmenge von verdächtigen oder mitbeteiligten Figuren treten auf, die Detektivinstanz setzt sich neben Spät aus verschiedensten anderen Aufklärern zusammen (Polizeikommandant Dr. H., Staatsanwalt Jämmerlin, Privatdetektiv Lienhard, Staranwalt Stüssi-Leupin), die eher zufällig zusammenfinden und -arbeiten und alle zwischen der Rechts- und Verbrecherwelt hin- und herpendeln. Je länger die Untersuchungen dauern, umso verklärter wird die Wahrheit mit dem Resultat, dass Kohler nach einem zweiten Prozess freigesprochen wird, weil es Anwalt Stüssi-Leupin gelingt, den Verdacht auf den unbelasteten Dr. Benno zu lenken, der eigentlich ein Motiv für die Tat gehabt hätte: Der Schuldige wird schuldlos, der Schuldlose schuldig.

Das juristische Verwirrspiel ist als Kriminalroman kaum mehr lesbar, obwohl es Typologiereste davon noch präsentiert. Dürrenmatt selber gab in einem Interview mit Hardy Ruoss einen möglichen Leseseansatz: »Justiz ist eine Komödie der Justiz« (G 3, 230). Eine größtmögliche Anpassung der Erzählprosa an die Spielprinzipien der Komödie, die man schon in der Novelle *Die Panne* feststellen kann, ist auch im Roman ersichtlich. Spät fühlt sich von Anfang an in der »Rolle als Retter der Gerechtigkeit« (WA 25, 34), wenn er auch die Grenzen dieser Rolle nicht verkennt, den Auftrag Kohlers wertet er als »eine Spielerei« (WA 25, 61), alles Geschehen um ihn herum als »eine Komödie« (WA 25, 92), in der seine (Späts) Rolle »zweideutig« (WA 25, 119) wird, weil er von einer handelnden zu einer getriebenen Figur wird.⁶³ Dass sich Spät »in diesem Spiel um die Gerechtigkeit« auch sich selber »verspielt« (WA 25, 192) und anstelle Winters das »wahre Opfer«⁶⁴ wird, trägt mit bei zum offenen Ende der Kriminalhandlung, die ohne Enthüllungsszene und ohne vollständige Aufklärung⁶⁵ abbricht und mehr Rätsel schafft als löst.⁶⁶ Das »Spiel der Justiz zu Ende zu spielen« (WA 25, 196) ist nicht Spät vorbehalten, sondern dem Schriftsteller, dem Späts Manuskript in die Hände fällt

63 Vgl. Hans W. Geissendörfer, Der Film hat keine inneren Welten, in: Play Dürrenmatt, S. 298-299, hier S. 298.

64 Reinhard Stumm, Die anderen ›Stoffe‹. »Justiz« – »Der Auftrag oder vom Beobachten des Beobachters des Beobachters« – »Durdurchandertal«, in: Text + Kritik, 32003, Heft 50/51, Friedrich Dürrenmatt, S. 87-97, hier S. 88.

65 Vgl. dazu und generell zur Werkgenese und -interpretation die Studie von Auge (Anm. 16), hier besonders S. 203.

66 Auch darin ist Dürrenmatt (malgré lui!) ein »Schüler« Friedrich Glausers, der in einem kapitalen Brief vom 2. März 1936 an Martha Ringier Folgendes vermerkt: »Wir sind nicht da, um zu richten. Wir sind da, um zu erzählen. Wir sind nicht da, Rätsel zu erklären, wir müssen Rätsel erfinden. Die Lösung ist immer irrelevant«.

und der zum fiktiven Herausgeber wird. Im Nachwort (oder Nachspiel) verknüpft der Schriftsteller, der auf miraculöse Weise die Hauptfiguren (Kohler, Hélène, Spät) kennenlernt, die Fäden der Kriminalhandlung, ohne allerdings zu einer lückenfreien Lösung zu gelangen. Die Pointe, dass der Schriftsteller die detektivische Instanz ersetzt und seine Gespräche mit den Handlungsträgern als »dénouement« des Romans zu dienen haben, ist ein Resultat von Dürrenmatts letzter Arbeitsphase gewesen und zeigt die für das Spätwerk typisch fließenden Grenzen zwischen den Gattungen: Wie der Detektiv an der Wahrheit der anderen ist der Schriftsteller an seiner eigenen interessiert (vgl. WA 25, 227), aus dem kriminalistischen Bericht der 1950er-Jahre ist ein Roman geworden, der das kriminologische Modell überwindet und den Prozess dieser Überwindung selber spiegelt.

Epilog

Die Lektüre der *Justiz* könnte den Leser unschwer auf eine sehr gewagte, ja vielleicht leichtfertige These bringen: War der Detektiv bei Dürrenmatt nicht schon immer ein Selbstbild des Schriftstellers oder zumindest seine Präfiguration? Das nicht nur, weil in jedem seiner Kriminalromane ein Schriftsteller seine Hand im Spiel hat. Die Arbeitshypothese des Kriminalisten ist explizit vergleichbar mit dem »hypotheses fingo« (WA 6, 155) des Schriftstellers und Dürrenmatts im Speziellen, der in der *Standortbestimmung* (1960) seine schreiberische Entwicklung als eine vom »Denken über die Welt« zum »Denken von Welten« festhält. Schreiben ist auch ein »Akt der Detektion, der Aufdeckung und Aufklärung«,⁶⁷ im Frisch'schen Verständnis etwa als Blick auf das Leben und Dasein, wenn »Schreiben heisst: sich selber lesen«,⁶⁸ aber ebenso als aufs Ganze von Wirklichkeit und Geschichte gerichteter Blick, der nach der »Lesbarkeit der Welt«⁶⁹ forscht. Wie der Detektiv verfolgt der Schreiber das Ziel, »eine Diagnose des Menschen« (G 3, 64) zu geben in Form einer Fiktion, die mit Existenzfragen konfrontiert selbst ethische Bedeutungsmöglichkeiten aufzuzeigen vermag, denn »ohne das Wagnis von Fiktionen ist der Weg zur Erkenntnis nicht begehbar« (WA 28, 155), wie es im *Winterkrieg* heisst. Diese Erkenntnis kann sich nach Brecht dem Leser des

67 Richter (Anm. 11), S. 145.

68 Max Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, hg. v. Hans Mayer und Walter Schmitz, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 2, S. 361.

69 Vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981.

Kriminalromans gerade durch den Verbrechensfall erschließen, insofern wir »unsere Erfahrungen im Leben in katastrophaler Form«⁷⁰ machen und uns darüber Klarheit zu verschaffen bestreben. Dass insbesondere Extremsituationen am aussagekräftigsten sind in Bezug auf das gesellschaftliche Zusammenleben, bestimmt ebenso das dramaturgische Denken Dürrenmatts, der nicht nur in seinen Dramen »das schlimmstmögliche Ende« und ein »Schachmatt« (WA 14, 189) sucht: »[...] die Katastrophe ermöglicht es, den Menschen darzustellen. Da wird der Mensch am wahrsten, am darstellbarsten, [...]« (G 3, 139).

Dürrenmatt interpretiert seine Poetik grundsätzlich als *Denkspiel*: »Ich denke die Welt durch, indem ich sie durchspiele« (WA 33, 91). Sein Weg als Prosaschreiber gehorcht mehreren Wandlungen von Spielformen der Erzählkunst. Das Spiel mit der Trivialform des Kriminalromans folgt den poetologischen Strategien der Variation, Innovation und der schließlichen Sprengung der Gattungskonventionen, Strategien, die den Kriminalroman nicht mehr als bloßes »Rätselspiel«,⁷¹ das heißt als Rätselaufgabe mit anschließender Lösung des Mordrätsels, konzipieren wollen und seine Spielregeln überhaupt als Einengung kreativer Freiheit empfinden. Dürrenmatts späte Dramaturgie fasst den Roman immer noch als Spiel, das dahingehend neue Spielmöglichkeiten erprobt, als es die Setzung der Regeln selber als Spiel spielt: »Komponieren heisst für mich, die Gesetze durchführen, die man selber setzt« (WA 18, 179). Diese ästhetische Metamorphose zum offenen und vielwegigen Spielraum des Textes entsteht, in nuce, auf dem Experimentierfeld des Kriminalromans, was der wache Leser schon aus dem *Verdacht* und aus Bärlachs Prognose an Hungertobel herauslesen konnte: »Du wirst sehen, unsere Kunst setzt sich aus etwas Mathematik zusammen und aus sehr viel Phantasie« (WA 20, 167).

70 Bertolt Brecht, Über die Popularität des Kriminalromans, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte (Anm. 3), S. 33-37, hier S. 36.

71 Suerbaum (Anm. 5), S. 92.

Peter Rusterholz

Die Öffnung der Grenzen im Deutschschweizer Kriminalroman

Hansjörg Schneiders *Hunkeler macht Sachen*

Die Geschichte der Literatur im Raum der Schweiz ist in besonderem Maße von unterschiedlichen Phasen der Öffnung und Schließung von Grenzen und damit auch der Veränderung von Bedeutungsräumen bestimmt. Im Mittelalter gab es keinen Raum, der dem politischen Raum der heutigen Schweiz entsprechen würde. Der Bund der drei Urorte erweiterte sich zum Staatenverein der 13 Orte der »alten Eidgenossenschaft«, mit zugewandten Orten und Untertanengebieten. Sie verfügte weder über ein eindeutig festgelegtes einheitliches Staatsgebiet noch über eine einheitliche Verfassung und hatte keine zentrale Regierung.¹ Ihre Bewohner unterlagen unterschiedlichem Recht. Bis 1648 gehörten diese Gebiete zum Römischen Reich Deutscher Nation. Erst 1848 wurde die Schweiz zum Bundesstaat mit vorerst repräsentativer, seit 1874 mit direkter Demokratie.

Die beiden Weltkriege veränderten das Verhältnis der Bürgerinnen und Bürger zu den inneren Grenzen der verschiedenen Kulturen und zu den Grenzen der die Eidgenossenschaft umschließenden Staaten und Kulturen. Der Versuch einer Konstruktion nationaler Identität ist immer problematisch und mit Gefahren der Ideologisierung und Mythisierung verbunden.² Dies gilt in besonderem Maße für eine mehrsprachige, politisch und kulturell vielfältig gegliederte Willensnation wie die Schweiz. Die historische Situation unmittelbarer Gefahr nationaler Bedrohung, wie sie 1939-1945 gegeben war, führte aber notwendig zum Versuch der Synchronisierung und einheitlichen

1 Inwiefern dennoch von älterer schweizerischer Literaturgeschichte die Rede sein kann, belegt klar und konkret Claudia Brinker, *Von den Anfängen*, in: Schweizer Literaturgeschichte, hg. v. Peter Rusterholz, Andreas Solbach, Stuttgart 2007, S. 4-47.

2 Siehe dazu: Corina Caduff und Reto Sorg (Hg.), *Nationale Literaturen heute – Ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*. Zürich: NZZ Libro, 2004, und meine Rezension in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 36, 2005, 1. Halbband, S. 189-193.

Bestimmung des »Schweizerischen«, was in der lange nachwirkenden Landesausstellung von 1939 ihren Ausdruck fand.

Politischer und literarischer Raum

Für einen beschränkten Zeitraum näherte sich auch die Schweiz dem Idealtypus eines politischen Raums an, wie ihn Georg Simmel beschrieben hat. Simmel vergleicht in seiner *Soziologie des Raumes* die politischen Grenzen mit den Grenzen eines Kunstwerks. So wie der Rahmen eines Bildes »das Kunstwerk gegen die umgebende Welt und in sich zusammenschließt«, sagt er, und »verkündet, daß sich innerhalb seiner eine nur eigenen Normen untertänige Welt« befindet, »die in die Bestimmtheiten und Bewegungen der umgebenden nicht hineingezogen« sei, so sei »eine Gesellschaft dadurch, daß ihr Existenzraum von scharf bewußten Grenzen eingefasst ist, als eine auch innerlich zusammengehörige charakterisiert, und umgekehrt: die wechselwirkende Einheit, die funktionelle Beziehung jedes Elementes zu jedem gewinnt ihren räumlichen Ausdruck in der einrahmennden Grenze.«³ Da wie dort erfüllen die Begrenzungen Modell bildende Funktionen. In seiner soziologischen Sicht begrenzen sich nicht die Länder, die Städte, die Dörfer oder die Grundstücke, sondern die Staatsangehörigen, Einwohner und Eigentümer. Er betrachtet die räumliche Grenze als »die Krystallisierung oder Verräumlichung der allein wirklichen seelischen Begrenzungsprozesse«.⁴ Während freilich die geographisch-politischen Grenzen auf sich gegenseitig ausschließende Bereiche bezogen sind, können sich örtliche Bestimmungen von Grenzen unterschiedlicher sozialer Institutionen am selben Ort überlagern. Von besonderem Interesse sind dabei, wie er es nennt, »fixierte Örtlichkeiten« als »Drehpunkte soziologischer Beziehungen«. Er nennt »Beispiele dieser Erscheinung, die eigentlich eine Wechselwirkung der innerlichen und der räumlichen soziologischen Bestimmtheit darstellt«, z.B. Kirchen, ebenso könnten aber Begrenzungsstätten aller Art, unterschiedlicher und homogener Milieus so bezeichnet werden.⁵

3 Georg Simmel, *Soziologie des Raumes*, in: ders., *Schriften zur Soziologie*, hg. v. Heinz Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M., 1983, S. 221-242, hier S. 226.

4 Ebd., S. 228.

5 Ebd., S. 230/231.

Wenn wir uns fragen: Wie werden in der gegenwärtigen Literatur aus der deutschen Schweiz gesellschaftliche Räume gestaltet und wie funktioniert ihre Bedeutungsbildung und Sinnkonstitution, dann ist die Gattung Kriminalroman von besonderem Interesse. Das traditionelle Schema der englischen *detective story* setzt eindeutig bestimmte Regeln und Rollen der Agierenden, setzt Grenzen und Normen von Recht und Unrecht im Rahmen einer bestimmten Gesellschafts- und Rechtsordnung voraus. Der Verbrecher stört die allgemein anerkannte Ordnung. Der Detektiv klärt die Genese des Verbrechens auf und führt den Täter der verdienten Strafe zu, um die gestörte Ordnung wiederherzustellen.⁶ Der literarische Kriminalroman hingegen verweigert dieses triviale Happy End und stellt immer wieder neu und anders die Frage, inwiefern Gerechtigkeit überhaupt möglich sei. Der literarische Schweizer Kriminalroman von C. A. Loosli, Friedrich Glauser, Dürrenmatt oder in neuester Zeit besonders von Felix Mettler und Hansjörg Schneider sprengt deshalb in zunehmendem Masse die Grenzen des Schematismus des englischen Kriminalromans. Der künstliche Experimental-Ort bekommt realistische, die Detektivrolle menschliche Züge, der Zufall bekommt wachsende Bedeutung. Das Verständnis der Genese des Verbrechens wird ebenso wichtig wie die Überführung des Verbrechers. Gerechtigkeit und moralische Normen bleiben nicht fraglos erhalten, sondern werden zum offenen Problem. Dies freilich in je anderer Art und Intensität.⁷ Dabei drängt sich die Frage auf: Sind die Veränderungen der Form auch Ausdruck veränderter Normen der sich wandelnden Gesellschaft? Eines der für die Thematik des Raums interessantesten Beispiele der Sprengung der Grenzen der Gattung sowie der inneren und äußeren Räume ist Hansjörg Schneiders Roman *Hunkeler macht Sachen*. Er zeigt nicht nur vorerst schwer verständliche Zeichen der Auflösung geschlossener Form, sondern die Detektion der Mordfälle verweist auf Fakten der Schweizer Geschichte, die, wenn wir ihre damalige und heutige Bewertung vergleichen, signifikant sind für

6 Siehe dazu z.B. Helmut Heißenbüttel, Spielregeln des Kriminalromans, in: Trivalliteratur, hg. v. Gerhard Schmidt-Henkel et al., Berlin 1964, S. 60-79.

7 Siehe dazu: Edgar Marsch, Die Revolte gegen das Schema. Stationen auf dem Weg zur modernen Schweizer Kriminalerzählung seit Carl Albert Loosli, in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 2006, Heft 21/22: Studer, Bärlach, Ripley, Gunten & Co., S. 9-28 und Peter Rusterholz, Der Ausbruch aus dem Gefängnis. Wandlungen des Schweizer Kriminalromans, ebd. S. 29-39.

Wandlungen moralischer Normen und Werte, welche als typisch schweizerisch galten und gelten.⁸

Hunkeler macht Sachen ...

Schon der Titel verweist auf den Bruch von Konventionen. Er ist als Anspielung auf den Dialektausdruck »Was machsch du für Sache« zu verstehen. Er ist auch in hochdeutscher Umgangssprache gebräuchlich als ein Ausdruck höchsten Erstaunens, wenn jemand konventionelle Erwartung in drastischer Form enttäuscht. Wer einen konventionellen Detektivroman erwartet, wird diese Frage auch dem Autor Schneider stellen, denn er präsentiert uns nach den ersten beiden Morden eine bunte Revue rasch wechselnder Milieustudien aus verschiedenen Kneipen und Restaurants Basels und der angrenzenden Regionen Frankreichs und Deutschlands, unterbrochen durch Szenen aus dem Leben Hunkelers, die oft wenig oder jedenfalls nur sehr indirekt etwas mit den Morden zu tun haben oder diesen Bezug erst retrospektiv entwickeln, so dass der Leser den roten Faden kaum findet oder, hat er ihn einmal gefunden, immer wieder verliert. Ich versuche vorerst, dem roten Faden zu folgen und dann die Frage zu klären: Ist die verwirrende Form ein Mangel, oder sind die Abweichungen von der tradierten Form nach einer inneren Logik gestaltet, die zwar dem traditionellen Detektivroman widerspricht, aber ihn gerade deshalb zum Sozial- und Geschichtsroman mit aktueller Bedeutung werden lässt?

Die Nacht des Erzähleinsatzes am 26./27. Oktober hatte Hunkeler im »Milchhüsli« verbracht. Die Serbin Milena führt es, die Stammtischrunde besteht aus Randfiguren der Gesellschaft, z.B. aus Richard, dem Fremdenlegionär, Hardy, dem Alkoholiker mit Invalidenrente – dieser trinkt aber, seit ihn seine Geliebte Hermine aus der Wohnung geworfen hat, nicht mehr – oder »Luise in der Leopardenjacke«. Hunkeler hatte noch einmal den Brief Barbara Amslers gelesen, den er in der Wohnung der Kassierin und Prostituierten gefunden hatte, nachdem man sie stranguliert aus dem Allschwylener Weiher gezogen hatte, eine Perle, die sie im linken Ohrläppchen trug, war gewaltsam entfernt worden. Im Brief stand der befremdliche Satz einer seelisch

8 Hansjörg Schneider, *Hunkeler macht Sachen*, Zürich 2004. Zitate aus diesem Roman werden fortan nur mit in Klammern gesetzter Seitenzahl im Text zitiert.



Mathias Gnädinger als Kommissär Hunkeler in der Verfilmung von Hansjörg Schneiders Roman *Hunkeler macht Sachen* (2006, Regie: Markus Fischer).

zutiefst Verwundeten: »Wenn Du mich tötest, bleibe ich für immer bei Dir.« Hunkeler fühlt sich als Polizeikommissar nicht wohl im »helvetischen Netz der wohlhabenden Rechtschaffenheit. Das war wohl der Grund, weshalb er immer wieder abtauchte zu den verlorenen Nachtvögeln.« (S. 31) Hunkeler verlässt das »Milchhüsli«, überquert die Straße zur türkischen Pizzeria gegenüber und zum Billard-Center, das von Albanern und von Schweizern besucht und vom Muslim Skender geführt wird. Er stellt sich an einen Baum, »macht Sachen« und setzt sich auf eine Bank, neben Hardy, will mit ihm sprechen, bis er merkt, dass er tot, sein linkes Ohrläppchen geschlitzt ist, der Diamant, den er im Ohr trug, fehlt. Hunkeler amtiert nun als Verfahrensleiter, alarmiert das Pikett mit Wachtmeister Madörin, ermittelt selbst im »Milchhüsli« und gibt Madörin und seinen Gehilfen den Auftrag, die Kunden in den benachbarten Kneipen zu befragen. Im Billard-Center verweist die Wirtin auf zwei als Mafiosi verdächtige Türken, die in der Pizzeria Geld eingetrieben hätten. Ein Gast sagt aus, Hardy sei als ehemaliger Lastwagenfahrer verdächtig, oft weg und verfüge über mehr Geld, als seine Invalidenrente erlaube. Der fremdenfeindliche Wirt des »Sommereck« beklagt sich häufig

über die Polizei, die nichts gegen das Ausländerpack unternahme, und meint – im Fall Hardys –, das seien bestimmt die Albaner gewesen. Am Rapport von Staatsanwalt Suter weiß Hunkeler niemanden zu überzeugen. Suter wirft ihm vor, in Kaschemmen herumzusaufen, statt in anständigen Lokalen wie der Kunsthalle zu verkehren. Eine Hypothese, wer Hardy ermordet haben könnte, hat er nicht anzubieten, während Madörin klar und bestimmt auf den von Albanern und Türken dominierten Drogenhandel verweist. Hunkeler wird die Verfahrensleitung im Fall Hardy Schirmer entzogen.

Als Verfahrensleiter entlassen, wirkt er weiter – auf seine Art

Die Aufklärung des Prostituiertenmords (Barbara Amsler) scheint Suter aussichtslos, wird aber, weil weniger wichtig, Hunkeler überlassen. Die Unterredung Suters mit Hunkeler endet mit dem Satz: »Er ergriff Suters Hand, vermied aber, sie zu schütteln.«⁹ Hunkeler kehrt aber nur kurz im Kunsthau, weit länger im Singerhaus und im Klingenthal, den von Barbara Amslers Freund Casali geleiteten Bordellen. Casali hat ein Alibi und ist wie Hunkeler an der Aufklärung des Mordes interessiert. Hunkeler leistet sich wieder eine »Sache«, lässt sich – ohne zu bedenken, dass dies als Beamtenbestechung betrachtet werden könnte – mit der schönen Angel ein, die auf Wink Casalis mit ihm schläft. Doch auch im Fall Hardy bleibt er trotz Verbot nicht untätig. Er und Hardy haben beide im Elsass ein kleines Haus als Freizeidomizil. Dank einem dichten Netz von Beziehungen zu einsamen Sonderlingen, Aufhalten in verschiedensten Wirtschaften und kollegialen Verbindungen zu den Kollegen der deutschen Polizei, der französischen Gendarmerie, dem Chef der Kriminalpolizei Baselland Füglistaller und dem ihm, trotz Suters Verbot, freundschaftlich helfenden Kpl. Lüdi kann er sowohl Hardys Verbindung mit dem albanischen Drogenhandel aufklären – freilich ohne dass dies auch den Mord an Hardy erklärte – als auch das Netz und die Natur der familiären Beziehungen der albanischen Drogenmafia erkennen. Dabei unterläuft ihm aber eine weitere »Sache«, mit vorläufig bösem Ende. Hunkeler hatte im Fahrer eines Wagens im Elsass einen Mann erkannt, den er im Billard-Center gesehen hatte. Dieser

9 Die Semiotik der Gesten, der Körperzeichen in Schneiders Romanen verdiente eine genauere Untersuchung. Sie sind sowohl für die Kommunikationsart der Personen wie für die Charakteristik der verschiedenen Milieus und Atmosphären bezeichnend.

Wagen gehört der Familie Binaku, die offiziell Olivenöl, wie sich später herausstellt aber Drogen vom Balkan in die Schweiz importierte. Als Hunkeler von Lüdi erfährt, dass dieser selbe Wagen in Basel in die Luft gesprengt, der Junior dieser Firma entflohen, der Vater aber in Haft genommen worden sei, begibt er sich nach freundschaftlichem Besäufnis mit dem Chef der Kriminalpolizei Baselland, Füglistaller, angetrunken und gegen das Verbot, sich mit diesem Fall zu befassen, in das Untersuchungsgefängnis zu dem alten, vorerst sehr gepflegt wirkenden und mittelsamen Herrn Binaku. Dieser schlägt ihn aber unvermittelt nieder, entkommt, und Hunkeler erhält einen Brief des Staatsanwalts, der ihn seiner Funktionen enthebt und ihm befiehlt, sein Büro zu räumen.

Offiziell funktionslos und dennoch aktiv

Hunkeler ermittelt nun privat weiter. Gerade die Aktionen, die ihn sein Amt gekostet haben, ermöglichen ihm aber die Aufklärung von zwei nachfolgenden Mordfällen. Binaku hat ihm die Familienzeichen von drei in Affären der Blutrache und der Drogenhandelskonkurrenz verwickelten Familien verraten und ihm zur Lektüre Ismail Kadares Roman *Der zerrissene April* empfohlen.¹⁰ Dieser schildert sowohl die Genese der Bräuche der Blutrache wie deren Veränderung und Korruption. Hardys Funktion bleibt auf seine Doppelrolle als braver Rentenbezüger und heimlicher Drogenkurier beschränkt. Seine Ermordung bleibt ebenso ungeklärt wie die von Barbara Amsler. Ihre Rolle in der Gegenwart ist klar, ihre Geschichte aber bleibt dunkel. Auch Hardys Geliebte, Hermine, weiß wenig von Hardys Vergangenheit. Sie glaubt, er hätte seine Mutter nie gekannt, spricht von einem dunklen, ihr aber unbekanntem Punkt in seiner Vergangenheit und meint: »Er hat sich immer wieder einzugliedern versucht, es ist ihm nie gelungen.« (S. 183) Hunkeler bittet Lüdi, ihm mit den Mitteln der Polizei bei der Erforschung der Vergangenheit Barbara Amslers und Hardy Schirmers zu helfen, unvermittelter Intuition folgend, bezieht er auch den früheren Geliebten Hermines, ihren Arbeitgeber Thomas Garzoni, mit ein, der auch gelegentlich im »Milchhüsli« und im Bordell Casalis verkehrt. Die Suche bleibt vorerst erfolglos, die Akten lagern höheren Orts und sind nur entsprechenden Chargen

¹⁰ Ismail Kadare, *Der zerrissene April*. Aus dem Albanischen von Joachim Röhms. Salzburg/Wien 1989.

zugänglich. Da wird am Allschwiler Weiher, im Kanton Baselland, auf Füglistallers Hoheitsgebiet also, eine schon fast erstickte Roma, Eva Caldararu, mit geschlitztem Ohrläppchen aus dem Wasser gezogen. Füglistaller verlangt nun die Hilfe Hunkelers. Staatsanwalt Suter erkennt, dass Madörin falsch lag und die bisher positiven Erkenntnisse Hunkeler zu verdanken sind.

Hunkeler rehabilitiert

Suter rehabilitiert Hunkeler voll und ganz und vermittelt ihm den Zugang zu den gesperrten Akten der Bundesanwaltschaft. Hunkeler hat von der Prostituierten Angel erfahren, dass auch Barbara Amsler wie Eva Caldararu eine Gitana, eine Zigeunerin, eine Fahrende war. Er entnimmt der Geschichte der Fahrenden, dass früher Fahrende wie Diebe durch Schlitzen als Outcasts gezeichnet wurden. Die genannten Akten verraten, dass auch Hardy Schirmer und Thomas Gerzner, der sich nun Garzoni nennt, jenesischer Herkunft sind und vom *Hilfswerk für die Kinder der Landstrasse* ihren Eltern entzogen und in Erziehungsanstalten oder zu Pflegeeltern verbracht worden sind, ohne Adressmeldung und Kontaktmöglichkeit für die Betroffenen.¹¹ Rätselhaft bleiben das Verhalten und die Namensänderung Gerzner-Garzonis. Hunkeler erfährt in privaten Gesprächen mit ihm, dass er, stigmatisiert durch die erniedrigende Behandlung der Fahrenden in der Anstalt und im Willen, dieser Welt der Erniedrigten und Unterprivilegierten zu entkommen, glaubte, nur mit neuem Namen Erfolg haben zu können. Er hasse die Jenischen und er hasse sich selbst, so ist er zum Mörder der Fahrenden geworden. Hunkeler findet in Garzonis Wohnung die Perle Barbaras, den Diamanten Hardys und die Perücke, mit der ein Verdächtiger kurz vor dem Anschlag auf Eva Caldararu gesehen wurde. Bevor Hunkeler Garzoni verhaften kann, wird dieser von Casali, dem Geliebten Barbara Amslers, erschossen. Ein konventioneller Kriminalroman könnte hier enden. Schneider lässt seine Romane von einem Kriminalkommissär überprüfen, ob sie

11 Siehe dazu: Thomas Meier, *Das Hilfswerk für die Kinder der Landstrasse. Einige Bemerkungen zum Stand der (wissenschaftlichen) Aufarbeitung*, in: Jenische, Sinti und Roma in der Schweiz, hg. v. Helena Kanyar. Basel 2003, S. 19-179; Walter Leimgruber, Thomas Meier und Roger Sablonier, *Das Hilfswerk für die Kinder der Landstrasse. Historische Studie auf Grund der Akten der Stiftung Pro Juventute im Schweizerischen Bundesarchiv*. Bern 1998.

realistisch erscheinen. Dies wurde auch für unseren Text, mit Ausnahme der folgenden Sequenz, bestätigt.

Die Öffnung des Texts – die Sinnkonstruktion durch die Lesenden

Gerade sie ist aber für die literarische Qualität, die Bedeutungskonstitution und Sinnbildung unverzichtbar:

»Sie könnten immer noch weglaufen über die Grenze«, sagte Hunkeler. »Noch ist es Zeit.«

»Würden Sie mich laufen lassen?«

»Das würden Sie sehen.«

Casali versuchte zu lächeln. Es gelang ihm ganz gut.

»Nein«, entschied er, »ich bleibe.« (S. 300)

Hätte Hunkeler ihn laufen lassen? Hätte er gezielt und geschossen? Hätte er gezielt und danebengeschossen? Wir wissen es nicht. Oder musste er die Frage stellen und offenlassen? Was bedeutet es für die Lesenden, dass diese Fragen provoziert und offengelassen werden?

Offensichtlich wirkt diese Sequenz als retardierendes Moment, undenkbar, wenn Hunkeler sich nicht immer wieder die Frage stellen würde, ob es Gerechtigkeit überhaupt gebe. Casali ist Täter und Opfer zugleich, deshalb hat er ihm die Freiheit der Entscheidung belassen. Allerdings musste die Rückfrage offenbleiben. Jede Antwort hätte dem Prinzip der Gerechtigkeit widersprochen. Schon bei der Erforschung der Vergangenheit Garzonis und nach den Gesprächen mit Gerzner-Garzoni zweifelte Hunkeler an der Gerechtigkeit und an seinem Beruf. Wer war er denn, hatte er sich gefragt: »Ein Betteljäger, der die Zigeuner, wenn sie ein zweites Mal erwischt wurden, dem Henker übergab? Und doch musste es sein.« (S. 281) Doch Hunkeler wurde klar, dass der Täter Garzoni in Personalunion auch das Opfer Gerzner war.

Schweizergeschichten – Schweizergeschichte

Die Fahrenden sind alle Opfer des historischen *Hilfswerks für die Kinder der Landstrasse*, einer Abteilung der von höchsten Stellen des Bundes geförderten *Stiftung Pro Juventute*. Sie hat 1926-1973 über 600 jenseitige Kinder ihren Eltern weggenommen. Ziel war eindeutig

die völlige Vernichtung der Kultur der Fahrenden. Ledige Mütter und arbeitslose Väter konnten zwangsinterniert, unter Umständen auch zwangssterilisiert werden. Kein Zweifel, dass die Mehrheit des Volkes und höchste Vertreter der Regierung dies damals im heute völlig unsinnig erscheinenden Glauben geschehen ließen, damit den Jenischen und ihren Kindern etwas Gutes zu tun, ihre Eingliederung in die »gesunde Volksgemeinschaft« zu ermöglichen. Wenn wir wissen, dass damals Ordnung und Reinlichkeit, Fleiß und Pflichterfüllung und konventionelles Betragen als allerhöchste, in jedem Schulzeugnis zu beglaubigende Werte galten und Lehren der Erbgesundheit nicht nur während des Zweiten Weltkriegs in Deutschland, sondern in weniger radikaler Form auch in der Schweizer Psychiatrie vertreten wurden, kommen wir zum paradoxen Schluss: Die Radikalisierung zeitgenössischer bürgerlicher Tugenden der Mehrheit war die Ursache für die Genese von Verbrechen an einer Minderheit.¹²

Wie war dies möglich? Dies setzte doch eine – vom heutigen Standpunkt aus gesehen – erschreckende »*unité de doctrine*« der Normalität im ganzen geographisch-politischen Raum der Schweiz voraus und entsprechend eine radikale Abgrenzung gegen alles, was dem bürgerlichen Normalsubjekt widerspricht. Hunkeler ist, wie schon seine Vorgänger, Simonons Maigret und Glausers Wachtmeister Studer, ein Detektiv, der nicht nur mit den klassischen Mitteln der Detektion die Überführung des Täters erreicht, sondern kraft seiner Einfühlung in den Täter die Genese des Verbrechens versteht, wobei ihm die Relation Täter – Opfer und die Gerechtigkeit der Justiz selbst zum Problem werden.¹³

Neben zahlreichen Analogien zwischen Wachtmeister Studer und Hunkeler sind aber auch ebenso deutliche Differenzen zu erkennen, Differenzen der Räume, Differenzen der Persönlichkeiten der Detektive und Differenzen ihres Verhältnisses zu den Vorgesetzten.

12 Zu Analogien und Differenzen deutscher und schweizerischer »Zigeunerpolitik« zur Zeit des Nationalsozialismus: Thomas Huonker, Schweizerische Zigeunerpolitik zur Zeit des Nationalsozialismus, in: Jenische, Sinti und Roma in der Schweiz, hg. v. Helena Kanyar, Basel 2003, S. 177-179.

13 Zu den Kriminalromanen Glausers: Irmgard Wirtz, Verbrechen auf engstem Raum. Investigation und Detektion in Friedrich Glausers Kriminalromanen, in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 2006, Heft 21/22: Studer, Bärlach, Ripley, Gunten & Co., S. 51-59; Hubert Thüring, Friedrich Glausers Poetik der (Kriminal-) Literatur. Die Diskursivierung von Literatur und Wirklichkeit durch Verhör und Protokoll, ebd. S. 60-79.

Hunkeler lebt und wirkt nicht wie Studer in engstem Raum, sondern in erweiterten Räumen innerhalb und außerhalb der Stadt Basel, im Bereich der trinationalen Region und darüber hinaus bis in den Balkan. Wenn wir uns allerdings der verschiedenen Fälle erinnern, erkennen wir deutlich zwei verschiedene Gruppen mit unterschiedlicher Funktion. Die Fälle Barbara Amsler, Hardy Schirmer, Eva Calderaru und Gerzner-Garzoni betreffen Fahrende aus der Schweiz, die Ermordung eines Prela und eines Binaku ist die Folge von Familienfehden und Interessenkonflikten der albanischer Drogenmafia. Hardy ist durch seine Doppelrolle als Pensionär der Invalidenversicherung und als Drogenkurier das Bindeglied zwischen beiden. Das Interesse und Engagement Hunkelers gilt in erster Linie der ersten Gruppe. Er motiviert sein nur relatives Interesse an der Aufklärung von Hardys Beziehung zur Drogenmafia ausdrücklich mit der Erwartung, dass dadurch auch der Fall Amsler geklärt werden könne. (S. 64/65) Im Verlauf des Erzählprozesses der Aufklärung der Morde an Fahrenden wirken die Prozesse der Aufklärung der Drogenmorde als retardierende Momente. Im Gegensatz zu den Morden und Anschlägen auf Fahrende werden nur in Ansätzen diese Fälle, aber nicht die historische, psychologische und soziale Genese dieser Verbrechen aufgeklärt.

Öffnung der Grenzen

Hier zeigen sich Grenzen seines Interesses, aber doch auch die Erkenntnis, dass die Grenzen der Schweizergeschichten sich im Zeitalter der Globalisierung öffnen, weit über den von Hunkeler geliebten Raum des Dreiländerecks hinaus. Ohne Zweifel gilt seine besondere Liebe dem Elsass, weil seine Geschichte die Relativität und die Veränderung von Grenzen dokumentiert und das Verhalten der Menschen prägt. Als er auf einem Spaziergang einen alten Grenzstein passiert, erinnert er sich des mehrfachen Wechsels des Elsass von Frankreich zu Deutschland und wieder zurück: »Wohl deshalb waren die Leute hier so offen und friedlich, weil sie die Nase voll hatten von Landesgrenzen.« (S. 134) Diese Offenheit vermisst er in Basel, deshalb seine Nähe zu den »verlorenen Nachtvögeln«. In der ersten Auseinandersetzung mit Staatsanwalt Suter, als dieser ihm den Fall Schirmer entzieht und anständiges Betragen anmahnt, klagt er, dass er, der Aargauer, schon vierzig Jahre in Basel lebe und noch nicht heimisch geworden sei, weil alle »sauber getrennt voneinander« lebten: »Diese

unsichtbaren Grenzen verstehe ich nicht. Ich verstehe auch nicht die Reserve, die fast ängstliche Distanz, die die Menschen wahren. Wenn hier einer ein Gefühl zeigt, ist er schon fast erledigt.« (S. 43) Diese Gefühlskälte empfindet er nicht nur bei den »besseren Kreisen«. Die Ablehnung der Fahrenden zeigt sich gerade bei Arbeitern besonders deutlich, die einen »Feckerfilter« bauen, eine Sperre, die die Zufahrt von Zigeunern verhindern soll. Auf Hunkelers Bemerkung, das wäre doch ein guter Platz für Zigeuner, bekommt er die für sich selbst sprechende Antwort: »Es gibt keinen guten Platz für Zigeuner.« (S. 289) Die Ausgrenzung der Zigeuner ist nicht nur ein historischer Skandal, die Ausgrenzung des Fremden bleibt – in den Milieus der Selbstgerechten – ein immer wieder aktuelles Problem. Diese Position der Selbstgerechten ist Hunkeler durchaus fremd. Er sprengt innere und äußere Grenzen.

In den verschiedenen Kneipen, Restaurants und Bordellen, in denen er verkehrt, begegnen, bekämpfen, vermischen und verwandeln sich die Normen der verschiedensten Milieus und Mentalitäten in- und ausländischer Herkunft. Im »Klingental«, einem der Etablissements Casalis, »eine der schönsten Kneipen Basels«, wo Hunkeler die wichtigsten Informationen zur Detektion des Mordfalls Amsler erhält, verkehren auch die Basler Dichter, die Hunkeler wie Schneider kennt, Werner Lutz und der eben erst nach dem Erscheinen des Romans verstorbene Jürg Federspiel.

Die Kneipen sind im von Simmel gemeinten Sinn »Drehpunkte sozialer Beziehungen«, die Literaten und ihre Poesie Medien der Vermittlung zwischen alten und neuen Normen, Sensoren der Veränderung. Die Bordelle und Kneipen können deshalb nicht nur, wie Staatsanwalt Suter dies offenbar vorerst gesehen hat, als Gegenorte zum besseren Restaurant des bürgerlichen Normalsubjekts, wie das von ihm genannte »Kunsthaus«, verstanden werden, sondern sind auch als Gegenorte zu verstehen, die in je verschiedener Art und in verschiedenen Mischungsverhältnissen in- und ausländische Normen repräsentieren, in Frage stellen und ins Gegenteil verkehren.¹⁴ Schneiders

14 Michel Foucault hat in seinem Vortrag »Des espaces autres – Von anderen Räumen« von Gegenorten gesprochen, in denen »all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden«. Er nennt als Beispiele unter anderen Abweichungsheterotypien wie Gefängnisse und psychiatrische Anstalten, wo Menschen untergebracht werden, »deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht«. Diese Abweichungsheterotypien sind die zentralen Orte des Kriminalromans von Glauser. Schneiders Gegenorte zeigen die Wandlungen der inneren und äußeren Grenzen und Normen an. Michel Fou-

Roman zeigt, dass nicht nur die Negation von bürgerlichen Normen, sondern auch die Totalisierung bürgerlicher Normen zur Genese von Verbrechen führt. Suter anerkennt dies später und begreift, dass Hunkeler nicht trotz, sondern weil er *Sachen* gemacht hat, weil er die Grenzen konventioneller Detektivrolle noch viel weiter gehend als Studer gesprengt hat, die Aufklärung der Fälle erreicht und dass er nicht nur aus beruflichen Gründen, sondern wegen seiner Suche nach Menschlichkeit in allen Milieus verkehrt. Dem entspricht auch die Art seiner Spurensuche, Gespräche sind wichtiger als Verhöre und Zeugeneinvernahmen. Seine Art, als Flaneur mit wachen Sinnen und frei schwebender Aufmerksamkeit zu beobachten, sich scheinbar absichtslos mit allen, die er antrifft, zu unterhalten, gleicht oft mehr der eines Psychologen als der eines Kommissärs. Sherlock Holmes löst alle Probleme und hat selbst keine. Hunkeler hat und bekommt Probleme mit sich und anderen, versteht aber gerade deshalb, was jener als Rationalist nicht verstehen könnte, ja er hat auch eine weit individuellere Biographie als die braven Maigret und Studer und verdankt einiges, was zur Lösung seiner Probleme führt, der Gunst der Frauen.

Die vorerst verwirrende Form des Romans erscheint schließlich als durchaus legitim. Die panoramatische Vielfalt der Schauplätze, die Abweichungen von der tradierten Rolle des Detektivs und den Modi der Detektion sind nach einer inneren Logik gestaltet, die die Grenzen des unterhaltenden Detektivromans sprengt und ihn zum Sozial- und Geschichtsroman werden lässt, der die immer wieder neu zu beantwortende Frage stellt, inwiefern die verabsolutierte Norm einer Mehrheit die Menschlichkeit dieser Mehrheit gefährdet und zu Verbrechen an Minderheiten führt. Dadurch wird die starre Fixierung auf traditionelle Normen aufgelöst und die Bildung neuer gefördert, die das zuvor Fremde integrieren. Der Roman ist nicht nur literarischer Text, sondern auch historisches Dokument des Prozesses der Wandlungen der Geschichte und der Geschichte der Literatur im schweizerischen Raum.

Jochen Vogt

Eine ununterbrochene Erschütterung aller Zustände

Über die Erzählerin Patricia Highsmith

Die Frage, ob ihre Romane und Erzählungen der höheren Literatur oder nur der spannenden Unterhaltung zugerechnet werden müssen, stößt bei ihren Lesern auf Heiterkeit.

Mathias Wegner

Was sie alles nicht ist

Natürlich keine *Schweizer* Schriftstellerin, auch wenn es, nachdem sie schon lange ihre Verlagsheimat in Zürich gefunden hatte und ihr Nachlass jüngst auf vorbildliche Weise im Schweizerischen Literaturarchiv¹ aufbereitet worden ist, durchaus ehrenwerte Gründe gibt, sie als eine solche zu behandeln. Aber sie ist auch nicht einfach eine *amerikanische* Autorin. Zu ihrem Herkunftsland USA verhält sie sich eher wie die Statue of Liberty im Hafen von New York: Sie kehrt ihm den Rücken zu. Gewiss sind die meisten ihrer Geschichten und Figuren vom *American way of life* grundiert oder geprägt, aber letztlich ist auch er nur eine Art Wurzelgrund oder ein Hintergrund für die schleichenden oder katastrophalen Verunsicherungen, von denen sie erzählt. Ihrer selbstgewählten Lebensform nach läge es nahe, Patricia Highsmith eine *Exilschriftstellerin*, wenn nicht im politischen, so doch im existentiellen Sinn des Wortes zu nennen; oder besser noch, im Blick auf viele ihrer besten Bücher und mit einem Begriff, der erst nach ihrem Tode zum akademischen Modewort wurde, eine *Autorin der Interkulturalität*.

Vor allem aber ist Patricia Highsmith keine *Krimi-Autorin* im herkömmlichen, im engeren und gleichfalls ehrenwerten Sinn des Wortes. Sie hat dies verschiedentlich betont und zunächst mit mangelnder

¹ Vgl. Stéphanie Cudré-Mauroux und Ulrich Weber, Patricia Highsmith. Ausstellungsführer. Schweizerische Landesbibliothek, Bern 2006.

handwerklicher Finesse begründet: »Das einzig wirklich langweilige Buch, das ich geschrieben habe, war mein fünftes, *Ein Spiel für die Lebenden* ... sozusagen ein Whodunnit (ein Krimi, bei dem der Täter bis zum Schluss unbekannt bleibt) – ein Genre, das sicher nicht meine Stärke ist.«² Tatsächlich ist es wohl eher so, dass die Erzähl- und Wirkungsstrategie des traditionellen Detektivromans: über die Suche nach dem unbekanntem Täter zur Wiederherstellung von Ruhe, Ordnung und Sicherheit zu gelangen, Highsmiths eigener Intention und Intuition sehr grundsätzlich und sehr genau zuwiderlief und ihr deshalb auch zunehmend banal erscheinen musste. »Die sogenannten ›Mystery-Bücher‹ kann ich nicht einmal lesen. Sie interessieren mich nicht im geringsten.«³ Denn das Ziel und die Wirkung ihres Erzählens ist ganz im Gegenteil eine grundsätzliche, dauerhafte und nicht aufhebbare Verunsicherung, die sich subjektiv als Angst oder »psychopathische Ambivalenz«⁴ ausformen kann. Als *Dichterin der Angst* hat man sie, fast ohne Widerspruch, in die Nachfolge Dostojewskijs und Kafkas oder auch neben Alfred Hitchcock gestellt. Mit einer gewissen Einschränkung könnte man vielleicht noch Graham Greene nennen, einen der wenigen Spannungsaufbauten (neben Chandler und dem bewunderten Simenon), mit denen sie sich eingehender befasst hat, auch wenn ihr die bei Greene nie ganz versiegenden Unterströmungen von Moralismus und Sentimentalität völlig fremd sind.

Mit Greene, oder auch Eric Ambler, oder eben auch mit Simenon wäre Highsmith aber insofern zu vergleichen, als es ihr wie ihnen (oder sogar noch markanter als ihnen) gelungen ist, auf dem vergleichsweise schmalen und streng reglementierten Sektor der Spannungsliteratur und unter Beibehaltung ihrer *basic rules*, ein ganz eigenes Erzählmodell und einen unverwechselbaren *sound* zu schaffen. Als hochgradig reflektierte und reflektierende Autorin hat sie diesen ihren eigenen Ort durch eine persönliche Neudefinition der branchenüblichen Genrebezeichnung *suspense* bestimmt. Der Begriff, ursprünglich eine Buchhandelskategorie, ist inzwischen terminologisch wie sachlich durch den des »Thrillers« verdrängt bzw. ersetzt worden; dessen Mehrdeutigkeit bzw. Diffusität dürfte aber wiederum ein

2 Patricia Highsmith, *Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt*, Zürich 1990, S. 127.

3 Patricia Highsmith im Gespräch mit Willy Hochkeppel, in: Patricia Highsmith. *Leben und Werk*, hg. v. Franz Cavigelli, Fritz Senn und Anna von Planta, Zürich 1996, S. 183.

4 Helmut Heißenbüttel, *Krimi oder Parabel? Zu »Lösegeld für einen Hund«*. Ebd., S. 156.

guter Grund sein, Highsmiths Bücher weiterhin *suspense-stories* oder *-novels* zu nennen.

Amerikanische Anfänge

Warum Patricia Highsmith in ihrer amerikanischen Heimat niemals eine ähnliche Resonanz fand wie in Europa, besonders in Frankreich, Deutschland und natürlich der Schweiz, ist nicht ganz einfach zu erklären. Denn sie war von Anfang an, also seit ihrer New Yorker College-Zeit um 1940, eine um Professionalität bemühte und am Markt orientierte Schriftstellerin. Zugleich aber entwickelte sie hartnäckig ihre eigenen, bald unverwechselbaren Themen: die unerklärlichen Ängste und Verstörungen ganz normaler Leute, die Latenz und den plötzlichen Ausbruch von Gewalt im ›friedlichen‹ Alltag; die tödlichen Missverständnisse und mörderischen Pläne, die aus dem Ruder laufen und schließlich alle Beteiligten in die Tiefe ziehen; aber eben auch ihre vergleichsweise traditionelle Erzählweise, die kühle, weitgehend unkommentierte Deskription der »unbestimmbaren Beklemmung«, wie wiederum Greene gesagt hat.⁵

Für das US-amerikanische Publikum war es offenbar zu bedrohlich, sich all dies mitten in seinem scheinbar idyllischen, jedenfalls aber konventionellen Familien- und Provinzleben vorzustellen (und nicht in einem symbolischen Überall-und-Nirgends wie beim damals populären Kafka). Und dann verweigerte die Highsmith auch noch den (er)lösenden Schluss, mit dem sogar die hartgesottenen Schreiber ihren ›Bluterten‹ einen versöhnlichen Touch gaben. »Mich haben immer nur die kriminellen Anlagen und Möglichkeiten des Normalmenschen in der Gesellschaft beschäftigt«, sagt Highsmith, »dabei ist mir die Aufklärung eines Mordfalls völlig gleichgültig.«⁶

Studieren lässt sich diese Entwicklung bereits an ihren ersten, bislang weitgehend unbekanntem Erzählungen aus den Jahren 1938 bis 1948, die ein Band der neuen Werkausgabe⁷ versammelt. Was bietet uns das Bildnis der Autorin als junge Frau? Keine Sensationen, aber doch überraschende Einblicke. Zum Beispiel, viel klarer als bisher, wie sehr diese Anfängerin aus der Tradition der amerikanischen *short story* kommt. So wie um 1900 der Altmeister dieser Gattung, O. Henry,

5 Graham Greene: Die Welt der Patricia Highsmith. Ebd., S. 125.

6 In: Patricia Highsmith. Leben und Werk (Anm. 3), S. 5.

7 Patricia Highsmith, Werkausgabe. Romane und Stories, hg. v. Paul Ingendaay und Anna von Planta, 31 Bde. Zürich 2002 ff.

so zeichnet Highsmith vierzig Jahre später kleine, persönliche Szenen aus dem Großstadtalltag, der noch schärfer als damals von sozialen Umbrüchen und Krisen gezeichnet ist. Die Stichwörter heißen: Monotonie, Tempo, Anonymität, Einsamkeit einerseits – Sehnsucht, Idyllik, Flucht in die Phantasie andererseits. Den Konflikt von Zwängen und Bedürfnissen instrumentalisiert die junge Miss Highsmith nun in unterschiedlichen Tonarten. Bald märchenhaft oder das Phantastische streifend (manches erinnert da seltsam ans deutsch-österreichische *Fin de Siècle*), bald satirisch, ja grotesk (wenige Jahre vorher hatte ein gewisser Chaplin *Lichter der Großstadt* und *Moderne Zeiten* gedreht).

Die frühe Highsmith verfügt, so gesehen, über eine größere Bandbreite als die klassische. Aber klar ist auch: Sie sucht noch tastend ihren Ort, ihren Tonfall, ihre eigene Erzählwelt. Ein paar Jahre später, mit *Zwei Fremde im Zug* (*Strangers on a Train*, 1950), hat sie all dies gefunden (und fast alle anderen Optionen verworfen). Der Plan eines perfekten Verbrechens scheitert am »menschlichen Faktor«: Graham Greene und F. Scott Fitzgerald, wenn nicht gar Dostojewskij, haben nun den gemütlichen O. Henry verdrängt. Und Patricia Highsmith nähert sich hier schon jener präzisen und doch von unterdrückter Erregung zitternden Sachlichkeit, die jemand in die Bemerkung fasste, sie beschreibe ihre Figuren »wie eine Spinne die Fliegen«.

Plotting Suspense Fiction

«Jede Story mit einem Anfang, einer Mitte und einem Schluss hat Suspense – Spannung – in sich, und eine Suspense-Story, ein Thriller, hat besonders viel.»⁸ Das ist ein Satz aus *Suspense. Wie man einen Thriller schreibt* (*Plotting and Writing Suspense Fiction*) aus dem Jahr 1966, zugleich eine Auftragsarbeit und eine sachliche, aufs Handwerkliche konzentrierte Autoren-Poetik. Und er zitiert, wie zuvor schon ein oder zwei andere Passagen, die Gründungsurkunde der abendländischen Dichtungstheorie, die *Poetik* des Aristoteles. Dass einer Erzählung »eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende« zugrunde liegen soll, wie es dort in Kapitel 23 heißt, ist freilich im 20. Jahrhundert nicht mehr selbstverständlich. Insofern ist es zunächst überraschend, dann aber umso ein-

8 Highsmith (Anm. 2), S. 19, vgl. S. 9.

leuchtender, dass Highsmith, wie (einige Jahrzehnte zuvor) ihre ältere Kollegin Dorothy L. Sayers, gerade auf Aristoteles rekurriert.⁹ Denn die Kriminalliteratur, mag es sich nun um moralisch vertiefte *whodunnits* handeln wie bei Sayers oder um die *suspense-stories* von Highsmith, ist sicher derjenige Sektor der Erzählliteratur, der gegen die im modernen Roman spätestens seit den 1920er-Jahren vorherrschende Tendenz zur »Entfabelung«, also zur funktionalen Entwertung von Handlung und Chronologie zugunsten von Subjektivierung, Multitemporalität und Essayismus, am resistentesten ist. Diese Erzählstrategie der klassischen Moderne entwirft ja, wie bekannt, Bilder einer überkomplexen oder auch fragmentierten Wirklichkeit, in der die Position des Subjekts erschüttert und seine Identität fraglich geworden ist.

Für Highsmith ist nun charakteristisch, dass sie dieses Welt- und Menschenbild durchaus teilt, jedoch – im Gegensatz etwa zu einer Autorin wie Virginia Woolf – an Grundpositionen des traditionellen, man könnte fast sagen: eines ›aristotelischen‹ Erzählens festhält. Dennoch erzielt sie Effekte der Verunsicherung, bei ihren Figuren wie bei den Lesern, die denen der Avantgardisten keineswegs nachstehen, vielleicht sogar nachhaltiger ausfallen als bei jenen, weil sie innerhalb des scheinbar stabilen Referenzrahmens der ›normalen‹ Alltagswirklichkeit stattfinden. Das lässt sich an ihren Handlungsschemata, also den *plots*, und an der Wahl der Erzählperspektive, des *point of view*, an besten studieren.

Die Sorgfalt und Reflektiertheit, die Highsmith an ihre *plot*-Konstruktionen wendet, ist außergewöhnlich (und widerspricht ein wenig ihren abschätzigen Bemerkungen über *mysteries*); nicht zufällig heißt ihr Werkstattbuch *Plotting and Writing Suspense Fiction*. Formal gesehen lassen sich die Handlungsabläufe ihrer Erzählungen, ganz in strukturalistischer Tradition, als variierendes Spiel von Oppositionen, Verdoppelungen, Wiederholungen und Umkehrungen beschreiben. Das werkgeschichtlich früheste und bis heute wohl bekannteste Beispiel stammt, wie schon angedeutet, aus *Zwei Fremde im Zug* (1950), dem ersten publizierten und sogleich auch erfolgreichen Roman. Der verabredete Mord über Kreuz würde beiden Tätern eine/n ungeliebte/n Angehörige/n vom Leib schaffen und zugleich ein perfektes Alibi liefern: die rhetorische Figur des Chiasmus als perfektes

9 Dorothy Sayers, Aristoteles über Detektivgeschichten, Vorlesung in Oxford am 5. März 1935, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, hg. v. Jochen Vogt, München 1998, S. 13–22.

Verbrechen. Charakteristisch für Highsmith ist nun, dass dieses abstrakte Muster nicht erfüllt, sondern »gestört« wird durch nicht kalkulierbare und kontrollierbare Emotionen, durch uneingestandenes Begehren oder unterdrückte Aggression, oder einfach auch durch die Tücke des Zufalls. In *Zwei Fremde im Zug* ist es die Macht der verdrängten homosexuellen Begehrens, die am Ende zu einem ungeplanten, überraschenden Finale (und zu einer unerwartet asymmetrischen Struktur) führt (nicht zu verwechseln übrigens mit dem ironisch gebrochenen Pseudo-Happy-End der Hitchcock-Adaption¹⁰). So ähnlich wie hier werden in vielen Stories und Romanen die zunächst statischen *plot*-Konstellationen erst in Bewegung gesetzt, gewinnen unter wachsendem Problemdruck ihre eigene destruktive Dynamik, die gesellschaftliche Konventionen und Vernunft ebenso überrollen wie die subjektiven, möglicherweise kriminellen Absichten der einzelnen Akteure. Romane wie *Der Stümper* (*The Blunderer*, 1954) oder *Der Geschichtenerzähler* (*A Suspension of Mercy* bzw. *The Story-Teller*, 1965) entwickeln vergleichbare, variierende Modelle.

Eine Frage des Standpunkts

Neben dem *plotting* diskutiert Highsmith in ihrer Autoren-Poetik vor allem die Frage des Erzählerstandpunkts, also des *point of view*. Damit steht sie in einer langen und spezifisch angloamerikanischen Diskussion¹¹ und geht in ihrer eigenen Praxis auch kaum über Henry James, den Klassiker des scheinbar »erzählerlosen« Erzählens, hinaus. Eindeutig favorisiert sie die Perspektive der/einer Hauptfigur, von der freilich in der dritten Person, als »er« oder »sie« gesprochen wird (in narratologischer Terminologie also das »personale Erzählen« bzw. die »feste interne Fokalisierung«¹²). Dies ist die privilegierte Erzählhaltung des psychologischen Gesellschaftsromans im späten 19. und

10 Vgl. dazu die unterschiedlichen Einschätzungen dieses Filmschlusses von Paul Ingendaay im Nachwort der Werkausgabe, S. 436f., 445; und – sicherlich adäquater – von Elio Pellin, *Zwei Fremde am helllichten Tag*. Literatur und Film bei Dürrenmatt und Highsmith, in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 2006, Heft 21/22: Studer, Bärnach, Ripley, Gunten & Co., S. 104.

11 Vgl. Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, München 2006, S. 42 ff.

12 Nach Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964 u.ö.; Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 2004, S. 134 ff.; zur Diskussion vgl. Vogt (Anm. 11), bes. S. 81 ff.

bis weit ins 20. Jahrhundert, etwa von Henry James bis Saul Bellow – erklärtermaßen zwei Lieblingsautoren von Highsmith.¹³

Natürlich kann sie diese Blickrichtung bei Bedarf variieren: z.B. als multiperspektivisches Erzählen, um eine Figurenkonstellation zu konturieren wie am Anfang von *Der Geschichtenerzähler*. Charakteristisch für Highsmith ist aber die überraschende bzw. unübliche Bindung der Erzählperspektive an bestimmte Handlungsrollen des Kriminalschemas: mit Vorliebe an die des Täters oder des Opfers, nicht wie üblich des Detektivs oder seines Begleiters. Daraus ergibt sich mit einiger Konsequenz die für Leser konventioneller Krimis irritierende Marginalisierung der Ermittlerfiguren und damit auch der Polizei als Ordnungsmacht.

Mit der gewählten szenischen Erzählform, dem *showing*, ist grundsätzlich ein hoher Anteil an Dialog und der weitgehende Verzicht auf Autorkommentar, damit auch auf lektürelenkende und deutende Metaphorik verbunden. An ihre Stelle treten die vielfach verwendete »erlebte Rede«¹⁴, die stummen inneren Monologe der Figuren, besonders eben der Perspektivfiguren, die aber immer unter dem Vorbehalt der Unzuverlässigkeit, der subjektiven Verzerrung bis hin zum Wahn stehen, sowie sparsam und akzentuiert eingesetzte Ding-Symbole, die wir durchaus »Leitmotive« nennen dürfen. (Ja, Highsmith *kannte* auch Thomas Mann). All dies ist also in keiner Weise innovativ, eher etwas anachronistisch, um nicht mit Highsmith selbst zu sagen: »hoffnungslos altmodisch«.¹⁵ Umso nachdrücklicher muss man sich fragen, woher der unwiderstehliche Sog rührt, dem man sich bei der Lektüre ihrer Bücher ausgesetzt fühlt.

Clash of civilizations

Wie ihr großes Vorbild Henry James hat auch Highsmith beträchtlichen künstlerischen Profit aus dem »Zusammenstoß der Kulturen«, besonders aus dem Kontrast von Alter und Neuer Welt gezogen. Das wirkt manchmal humoristisch, sehr viel häufiger aber »beklemmend« und irgendwann akut bedrohlich – nicht erst, wenn ihre negativen, oder jedenfalls passiven Helden mit US-Pass im nebligen Venedig

13 Vgl. Patricia Highsmith, »Ich bin hoffnungslos altmodisch«. Herman Melville, Joseph Conrad und Saul Bellow, in: Patricia Highsmith. Leben und Werk (Anm. 3), S. 113 ff.

14 Zu Begriff, Verwendungweise und Diskussion vgl. Vogt (Anm. 11), S. 164 ff.

15 Highsmith, »Ich bin hoffnungslos altmodisch« (Anm. 13), S. 119 ff.

oder an einem tunesischen Strand um ihr Leben laufen oder zittern. Im schon erwähnten *Geschichtenerzähler* sind es die feinen mentalen und habituellen Unterschiede zwischen der jungen Engländerin und ihrem amerikanischen Mann, die zunächst wie Haarrisse in ihrer Beziehung sichtbar werden und sich dann bald als Bruchlinien erweisen.

Der interkulturelle Spiegeleffekt einiger (der besten) Bücher von Highsmith, der die »andere« Kultur als Kontrast, als Lockung und Bedrohung zugleich zeigt, hat auf das europäische, gerade auch das deutsche Lesepublikum seit den siebziger Jahren offenbar sehr viel attraktiver gewirkt als auf das amerikanische und wird möglicherweise erst im Rückblick aus unserer über Globalisierung und den Kampf der Kulturen diskutierenden Gegenwart in seiner Avanciertheit deutlich.

Henry James ist natürlich nicht der einzige Vorläufer in Sachen Interkulturalität, auch wenn sein in Deutschland kaum bekanntes Meisterwerk *Die Gesandten* (*The Ambassadors*, 1903) die primäre *plot*-Idee für den ersten Ripley-Roman geliefert hat: dass ein Amerikaner ausgesandt wird, um einen Freund aus Europa heimzuholen. Sehr viel spektakulärer als bei James, wo sich Europa – in diesem Falle Paris – vor allem als Ort der Kultiviertheit und der individuellen Kultivierung erweist, haben bekanntlich eine Generation später Ernest Hemingway oder Henry Miller die Alte Welt als Raum des maskulinen Abenteuers und der sexuellen Freiheiten gefeiert. Davon ist Highsmith meilenweit entfernt, und wenn sie ihre Figuren nach Europa oder in den Maghreb schickt, sind deren Intentionen nie ungebrochen. Fremdheit ist nicht Entdeckung des Unbekannten, sondern erzeugt Irritation, Ungewissheit und Bedrohung, auch wenn man ihrer äußersten Konsequenz noch entgeht. Darin ist Highsmith wenn nicht eine Schülerin, so doch eine ranggleiche Nachfolgerin von F. Scott Fitzgerald, dessen Nähe – man denke vor allem an den Roman *Zärtlich ist die Nacht* (*Tender is the Night*, 1934) – zu Highsmiths Szenarien verblüffend ist und noch kaum diskutiert wurde.

Europa ist in den Romanen von Highsmith, wie Elisabeth Bronfen treffend bemerkt hat, nicht eigentlich ein Erfahrungsraum des Neuen und Unbekannten, sondern vor allem eine *Bühne*, auf der die Figuren agieren, ein Hintergrund, vor dem sich ihre Identitäts- oder Beziehungsprobleme schärfer abzeichnen, ja sich verschärfen. Und dass die (zumeist amerikanischen) Reisenden solche Probleme schon mitbringen, ist nicht die Ausnahme, sondern die Regel. *Das Zittern des Fälschers* (*The Tremor of Forgery*, 1969), der Lieblingsroman der Autorin und zweifellos eines ihrer Meisterwerke, folgt dabei der Perspektive des Täters, der zugleich ein potentielles Opfer ist oder sich zumindest

so fühlt und sich schließlich vor der geheimnisvoll-vormodernen arabischen Kultur in die vertraute amerikanische Routine rettet. In dem oft unterschätzten Roman *Venedig kann sehr kalt sein* (*Those Who Walk Away*, 1967) – den vielleicht nur zu würdigen weiß, wer jemals Donna Leon gelesen hat – wird aus der Perspektive des Opfers oder jedenfalls des Verfolgten und Bedrohten erzählt, der um ein Haar selbst zum Mörder wird. Besonders deutlich ist hier eine doppelte Welt herausgearbeitet: Der Tourismus der amerikanischen *leisure class* erscheint als inhaltsleere Scheinwelt, das italienische Alltagsleben verspricht dem Gehetzten Rettung. Wie zuverlässig und belastbar ein solches Versprechen wäre, steht freilich dahin.

Eine Tragikomödie in fünf Akten?

Unter den einundzwanzig Romanen der Highsmith bilden die fünf, die den Namen Ripley im Titel tragen, eine klar konturierte Reihe. Versuchsweise könnte man sie auch als eine Tragikomödie in fünf Akten lesen. Dass sie in fünf verschiedenen Jahrzehnten verfasst wurden, der erste 1955, der letzte 1991, ist anhand des in ihnen beschriebenen Lebensstils, etwa der Verkehrsverhältnisse, nicht zu verkennen, aber auch nicht wirklich wichtig. Denn es geht hier nicht um Zeit- oder Alltagsgeschichte, und Highsmith bemüht sich auch darum, das Altern ihres Helden abzubremsen. Um ›Geschichte‹ geht es allenfalls in einem anderen Sinn, denn die Untaten des Tom Ripley und die Erzählungen von Patricia Highsmith sind ineinandergeschachtelt wie die berühmten russischen Holzpuppen. So drängt im letzten Roman *Ripley Under Water* (*Ripley Under Water*, 1991) ein *corpus delicti* aus der Vorzeit, genauer gesagt aus dem zweiten Roman, *Ripley Under Ground* (*Ripley Under Ground*, 1970), ganz buchstäblich »an die Oberfläche« (eines idyllischen Flüsschens nahe bei Toms französischer Villa). Damit droht aber das ganze Gewebe aus Mord und Totschlag, Betrug und Fälschung aufgerollt zu werden, auf das Ripley seit Jahr und Tag seinen Wohlstand gründet – bis zurück zu jenem Sommertag in den frühen fünfziger Jahren, als er Dickie Greenleaf, den reichen jungen Amerikaner, den er nach Hause holen sollte, vor der Küste von Mongibello mit dem Ruderblatt traf, versenkte – und später beerbte.

Auf Grund dieser Konstruktion kann man die Folge der fünf Ripley-Romane genauso gut von hinten nach vorn lesen wie umgekehrt. Wer also jetzt erst Toms Bekanntschaft macht, hat nichts versäumt.

Im Gegenteil: Anders als die, die ihn schon fast ein halbes Jahrhundert kennen, kann man so Ripleys Abenteuer mit detektivischem Blick verfolgen, sich gewissermaßen zurückarbeiten zu jener bösen Tat, deren Fluch weiter wirkt und immer neue *corpora* gebären muss.

So reizvoll die mehrfache Fortsetzung der Ripley-Saga also ist, gibt es gute Argumente für die Auffassung, dass *Der talentierte Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1955), also der ›Ur-Ripley‹, die Fortsetzungen qualitativ überragt, die er durch seine Grundidee und den offenen Schluss erst freigesetzt hat.

Zu denken wäre an die Stringenz der Handlung und die Entschiedenheit der Figurenzeichnung, besonders die Charakterzeichnung des »Helden« (man darf ihn ja wirklich so nennen), womit die Autorin auch das zentrale Problem nicht nur dieses Buches löst: »wie macht man den Helden [d.h. den Verbrecherhelden] sympathisch oder wenigstens einigermaßen sympathisch?«¹⁶ Aber auch die interkulturelle Szenerie und das historisch spezifische Ambiente des postfaschistischen Italien, das sich nun als Tourismus- und Reise-land öffnen kann, sind, bei aller Sparsamkeit, prägnant getroffen. Wir vergessen allzu leicht (auch weil mehrere Filmversionen auf Aktualisierung angelegt sind), dass *Der talentierte Mr. Ripley* ein *Nachkriegsroman* ist: nicht so sehr wegen seiner naturalistischen Details – sondern wegen der historischen Grundstimmung, in der die Erleichterung über Frieden und Freiheit mit einem unerschütterlichen Zweifel bzw. Misstrauen gegenüber der neuen Ordnung und Stabilität durchsetzt ist. Insofern sollte man sich auch einmal vor Augen führen, dass Highsmiths Hochstapler-Roman ziemlich gleichzeitig erschien mit Nabokovs *Lolita* (1955) oder mit der *Fälschung der Welt* (*The Recognitions*, 1955) von William Gaddis (wo es zentral um die Fälschung von Gemälden geht) – oder auch, wenn wir schon einmal in die Schweiz schauen wollen, mit *Stiller* (1954) von Max Frisch, dem *Besuch der alten Dame* (1955) von Dürrenmatt und nicht zuletzt den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* (1954) von Thomas Mann: Texte allesamt, die von erschütterten, fragwürdig gewordenen oder schlichtweg falschen/gefälschten Identitäten handeln.

Warum nun aber die Geschichten von Tom Ripley, dem skrupellosen Mörder mit gutem Geschmack und angenehmen Umgangsformen, so dauerhaft faszinieren – wovon nicht zuletzt die lange Reihe der – überwiegend europäischen – Filmversionen zeugt, über diese Frage haben viele Bewunderer der Highsmith nachgedacht.

¹⁶ Highsmith, *Suspense* (Anm. 2), S. 47.

(Dass Peter Handke, dem wir eine besonders einfühlsame und tref-fende Charakteristik der Autorin verdanken, die Ripley-Romane zu ihren »schwächsten« zählt, soll dabei nicht verschwiegen werden.¹⁷) Bertolt Brecht, der den ersten Ripley-Roman noch hätte lesen können (aber gewiss nicht gelesen hat), hätte vielleicht von der kriminellen Energie gesprochen, die in unserer Gesellschaft zur Sicherung der bürgerlichen Existenz vonnöten ist. Der Strafrechtler Klaus Lüderssen hingegen schreibt: »Was Ripley tut, entlastet. Man hat allerhand Gründe, es ihm nicht einfach nachzutun, aber es wäre doch sehr schön, wenn man es könnte, und darum ist man so dankbar dafür, dass diese Möglichkeit nicht nur vorgeführt, sondern auf das Attraktivste anschaulich gemacht wird. Diese Wahrnehmung führt zu der Frage, ob unser Normensystem, auch wenn es einigermaßen mit Konsens versehen ist, nicht doch nur mühsam Wünsche niederhält, die ganz allgemein sind.«¹⁸

So mag es sein, aber es gibt auch eine Kehrseite: Tom kommt zwar immer wieder davon, aber jedes Mal nur mit äußerster Not. Dieser unendliche Sisyphos-Kampf gegen die Wahrheit und drohende Entdeckung ist der wahre Fluch von Ripleys böser Tat, kaum leichter zu tragen als alle Drohungen des europäischen und amerikanischen Strafrechts. Dies strukturelle Moment, die unaufhörliche Wiederkehr des Verdrängten, ist freilich auch das Äußerste an Moralität, das Patricia Highsmith, der alles Moralisieren zuwider ist, in ihren Geschichten duldet – und es ist zugleich die Ursache dafür, dass wir fast ein halbes Dutzend Ripley-Romane lesen dürfen.

Verunsicherung

Nicht die Plötzlichkeit der Katastrophe herrscht in Patricia Highsmiths erzählter Welt, sondern die unmerklichen, aber auch unaufhaltsamen Übergänge vom Alltag ins Chaos. Sie baut ihre quasi-strukturalistischen *plots* nur auf, um sie dann schrittweise zu verschieben, zu verzerren, zu deformieren und letztlich zu destruieren. Diese Erzählstrategie wurzelt aber in einer individuellen (und, was vieles er-

17 Peter Handke, Die privaten Weltkriege der Patricia Highsmith, in: Patricia Highsmith. Leben und Werk (Anm. 3), S. 169 ff.

18 Klaus Lüderssen, Mord als Beziehung. Juristisch-kriminologische Betrachtungen zu den Tom Ripley-Romanen von Patricia Highsmith, in: ders., Produktive Spiegelungen. Recht und Kriminalität in der Literatur, Frankfurt a. M. 1991, S. 145.

klärt, extrem *un-amerikanischen!*) Anthropologie, in der »Gut« und »Böse«, »Normalität« und »Wahn« keine starren Gegensätze bilden, sondern zusammengehören, oftmals nur durch eine fast unsichtbare Linie getrennt sind, die man allzu leicht und ohne Vorsatz oder Plan übertreten kann. So sind ja auch die Gewalttaten selten Umsetzung eines Plans oder Zeichen offener Brutalität, sondern meist das instinktive, unwillkürliche »Ausleben einer lange beschriebenen Enttäuschung«. ¹⁹ Das aber heißt auch, kurz und böse: Jeder ist zu allem fähig.

Indem sie solche Verschiebungen und Grenzüberschreitungen sehr »realistisch«, detailliert und in alltäglichem Rahmen beschreibt, erzeugt Highsmith bei ihren Figuren wie bei ihren Lesern eine um sich greifende Verunsicherung. Oft genug beginnt dies bei der gestörten Alltagsroutine, der brüchig werdenden Berufstätigkeit, den feinen Rissen in den intimen und familiären Beziehungen; komplementär dazu entwickeln sich mörderische Tagträume, halbbewusste Pläne, die dann wiederum durch unkontrollierte Triebdynamik und puren Zufall aus dem Ruder laufen und entweder ein menschliches Trümmerfeld zurücklassen oder auch, fast noch schlimmer, einen andauernden und möglicherweise unendlichen Aufschub (das heißt ja eigentlich: *suspense*) der Bedrohung. Katharsis und Katastrophe verschmelzen in vielen ihrer Erzählschlüsse; fast scheint es, als seien durch diese »ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung« die Menschen nun »endlich gezwungen, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen«. ²⁰

All dies inszeniert Patricia Highsmith in einer sparsamen, flexiblen, fast unpersönlich erscheinenden Bericht- und Beschreibungssprache, die sich als idealer Schallkörper oder Resonanzboden für jene Erschütterungen erweist. Die sprachliche Ordnung selbst wird nicht zerschlagen, wie bei manchen Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts. Sie vibriert vielmehr unter den Spannungen und Schwingungen der Erzählung. Highsmiths Sprache ist, wie Handke treffend sagt, »erleuchtend geheimnisvoll«. ²¹ Vor allem dies hat sie mit Franz Kafka gemeinsam. Vielleicht ist sie, jenseits literarischer Moden, die einzige Autorin, die ihm wirklich konsequent nachfolgt.

19 Handke (Anm. 17), S. 176.

20 Karl Marx und Friedrich Engels, Manifest der Kommunistischen Partei, in: Marx Engels Werke, Bd. 4, Berlin 1972, S. 465.

21 Handke (Anm. 17), S. 174.

Elisabeth Bronfen

Ripley's European Dream

Crime is the left-handed form of human endeavor.
Asphalt Jungle

Meinen Essay über Patricia Highsmiths ersten Tom Ripley-Roman möchte ich mit einer Szene aus der Verfilmung von Anthony Minghella beginnen, denn er bringt geschickt auf den Punkt, worauf ich meine Ausführungen konzentrieren möchte. Der Roman wurde 1955 geschrieben und kommt somit aus jenen radio-aktiven 1950er-Jahren, in denen in den USA nicht nur das Hollywood-Studio-System noch ein letztes Mal in Technicolor und Breitleinwand die Träume einer Nation fabrizierte und ein Wettrüsten gegen die Russen den allgemeinen ökonomischen Aufschwung und kulturellen Optimismus begleitete, sondern auch jenes Gefühl sozialer Entfremdung, das zu Büchern wie *In a Lonely Crowd* führte. Es sind zudem die Jahre, in denen in Europa die amerikanische Kultur wie seit den 1920er-Jahren nicht mehr entdeckt und gefeiert wurde, stellte sie doch genau jene freizügige Fröhlichkeit und Ausgelassenheit dar, die sich die Europäer während der Zeit ihrer Diktaturen verbieten mussten. Wir dürfen nicht vergessen: Das Bild des *ugly American* entwickelt sich erst etwas später. Zusammen mit den Filmstars, der Mode und den *hershey bars* kam am Ende des Zweiten Weltkriegs auch der Jazz wieder nach Europa. Minghella nutzt diesen historischen Kontext in seiner Umschrift des Highsmith-Romans bewusst (er verlegt das Geschehen sogar nach hinten, in das Jahr 1958), bieten seine Filmbilder uns doch nicht nur ein Nachkriegs-Italien, wie es nur im Bilderbuch der Werbung zu finden wäre. Er lässt seinen Dickie Greenleaf auch Saxophon spielen, statt dass er Maler werden will. Diese Begeisterung für eine neue Musikform, in der die Europäer und Amerikaner sich nach dem Krieg wieder treffen, führt auch dazu, dass Dickie den Botschafter, den sein Vater nach Mongibello geschickt hat, um ihn davon zu überzeugen, nach Hause zu kehren, in einen Club mitnimmt, wo er auf

der Bühne auch selber auftritt. Das Lied, in das Tom nur sehr zögerlich einzustimmen bereit ist, trägt den Titel »Tu vuo fa l'americano«.

Mir geht es um Folgendes: »Americano« ist Chiffre für Glück, es lässt sich auf einige Worte, die vorwiegend mit Genussmitteln zu tun haben, reduzieren, und es ist eine Rolle, Haltung, Einstellung, die man für sich gestalten kann. Man kann den *americano* stellen. Während ich Minghellas Verfilmung im Ganzen eher unbefriedigend finde, weil er die latente Homosexualität Tom Ripleys als ein »In the closet-Sein« nicht nur zu wörtlich nimmt, sondern an dieser auch die psychopathologische Mordlust seines Helden verhandelt, bringt er mit dieser Szene auf ein Bild, worum es mir geht. Wenn Highsmiths Held nach Europa fährt, um zu jenem Bild des strahlenden Dickie zu werden, der einen unbegrenzten Wohlstand lebt, verfolgt er jenen *American Dream*, der über mehr als ein Jahrhundert Einwanderer aus allen Teilen der Welt in die USA gebracht hat. Nur unternimmt er seine idiosynkratische Fassung dieses Traums einer Selbstverwirklichung, indem er gerade in die andere Richtung segelt. Im Roman sagt er von sich, nachdem er endlich auf dem Luxusdampfer, mit dem er New York verlässt, alleine ist: »He was starting a new life [...]. He felt as he imagined immigrants felt when they left everything behind them in some foreign country, left their friends and relations and their past mistakes, and sailed for America. A clean slate!«¹ Das Europa der Nachkriegszeit wird also zu jener Bühne – und darauf komme ich später nochmals zu sprechen –, auf der sich für ihn eine Fantasie erfüllen wird, die die amerikanische Verfassung festgeschrieben hat, das Recht nämlich auf »life, liberty and the pursuit of happiness«. Tom wird sich tatsächlich auf dieser Bühne neu entwerfen, und zu jenem *americano* werden, zu dem er in New York City nie werden konnte.

Dieser Selbstentwurf zeichnet eine doppelte Geste der Fiktionalisierung. Denn wir müssen festhalten: Tom fühlt sich in diesem Augenblick wie er sich vorstellt, dass die Einwanderer in die USA (also auch seine Vorfahren) sich gefühlt haben müssen, und er wird auf dem Schiff im Kopf jene Geschichte zu schreiben beginnen, die er nach seiner Landung erfolgreich durchführen wird; nämlich sich mit Dickie und Marge anfreunden, Dickies vertrauter Kumpane werden, wörtlich in seine Schuhe treten (nachdem er seine Kleider ausprobiert hat) und am Ende das antreten, was er braucht, um ewig dieser *americano* zu bleiben: die Erbschaft von Dickies *trust fund*. In Minghellas

1 Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley*, New York 1992, S. 35.

Film fällt noch ein weiterer Satz (zu offensichtlich vielleicht), der zudem jenen düsteren Zug anklingen lässt, um den es mir bei meinen Ausführungen zu Tom Ripleys *European dream* gehen wird. Kurz bevor er seinen Liebhaber Peter am Ende des Films ermordet, erklärt ihm Tom: »I would rather be a fake somebody than a real nobody.« Das hätte Marilyn Monroe sagen können, aber auch Andrew Cunanan, der Mörder Versaces, der tagelang als »mutmaßlicher Mörder des italienischen Modemachers auf der Titelseite amerikanischer Zeitungen zu sehen war; nicht unähnlich der Pressegeschichte, die Highsmith in ihrem Roman schildert. Dies ist natürlich nicht zufällig, denn von ihren Anfängen an zeichnet die amerikanische Literatur mit Vorliebe die katastrophalen Auswirkungen eines Traums, der dem Individuum nicht nur *erlaubt*, sondern es regelrecht *auffordert*, sich stets zu verbessern, an sich zu arbeiten, um einem Idealbild zu entsprechen. Deshalb die Vorliebe für die Mörder *on the run*, die einen Mord oder einen Überfall begangen haben, auf ihrem Weg zu einer der Grenzen des Landes vielleicht noch ein paar andere im Sinne von Kollateralschäden umbringen, um schließlich kurz vor ihrem Ziel von der Polizei eingeholt zu werden.

Patricia Highsmith – so meine These – entlarvt diesen dunklen Kern des *American Dream*, zeigt, wie sehr der Wunsch »to be somebody«, »to do something with one's life« auch von einer Gewalt durchsetzt ist, die mit der besonderen Geschichte Amerikas zu tun hat. Dabei verbietet sie aber jene kathartische Auflösung, die zur Verhaftung ihres Helden führt. Das hieße nämlich eine ganze Nation verhaften oder zumindest deren erfolgreichste Schicht. Deshalb zeigt Highsmith uns, was es heißt, diesen Traum in seiner ganzen Ambivalenz zu leben. Meistens wird der Umstand, dass das Versprechen des *American Dream* leicht in Katastrophe umkippen kann, folgendermaßen verstanden: Die Vorstellung, man könne seinen Wert beweisen und in der Gesellschaft aufsteigen, indem man sich verbessert und eine neue Persona für sich entwirft, ist ein Traum: ein anzustrebendes Ziel, eine imaginäre Selbstgestaltung, der man sich anpassen kann, die aber – weil es eine Vorstellung bleibt – nie gänzlich erreicht, vollzogen und auf ewig aufrechtzuerhalten ist. Ein klarsichtiges Umgehen mit diesem Traum besteht darin, sich entlang einer Horizontlinie zwischen Traum und Realisierbarkeit zu bewegen. Bei Highsmiths Ripley hingegen geht es darum, den Traum ewig zu erhalten. Heißt das »koste es was es wolle«, dann lässt sich dieser Formel auch folgende versteckte Botschaft entnehmen: Wenn man alles daransetzt, seinen Traum vom sozialen Aufstieg ewig aufrechtzuerhalten, dann

kostet das jemand anderen vielleicht sogar dessen Leben. Der *americano*, der Krimi-Autor und der Mörder fallen in eins zusammen, nicht nur weil der amerikanische Kapitalismus auf der Ausbeutung der Schwächeren basiert. Dieses Gleichnis hat auch eine philosophisch-psychologische Dimension. Innerhalb der vom *American Dream* vorgegebenen imaginären Ökonomie ist man nur die Persona, die man für sich entworfen hat; es gibt keine Individualität außerhalb dieses Traumkonzeptes. Im gleichen Augenblick, in dem man sich scheinbar frei gestaltet, ist man auch auf ewig diesem erträumten Bild unterworfen. Man ist gerade nicht frei, sondern in ein Schicksal eingebunden, dem man nicht enttrinnen kann, dem aber auch die Kultur, die diesen Traum fördert und fordert, nie entkommt. In dieser Behauptung liegt meines Erachtens Highsmiths Ethik.

Für diese zweischneidige Kraft – die Vitalität, Optimismus und kreative Selbstgestaltung mit der Gefahr einer tragischen Selbstauflösung verbindet – gibt es einen historischen Hintergrund. Erinnern wir uns, die USA wurden geboren, weil englische Puritaner, die sich als Pilger verstanden, die Vorstellung hatten, sie wären von Gott ausgewählt, hätten somit von ihm den Auftrag, in den Amerikas das ihnen versprochene Land – als Neues Israel – zu finden. Die ersten Siedlungen in Massachusetts stellten wörtlich die Realisierung eines Traumes dar; nämlich als Erfüllung biblischer Prophezeiungen, die in einem spirituellen Bündnis zwischen Gläubigen und Gott die Erlösung versprochen. Wir dürfen also von einem Projekt Amerika sprechen, das immer ›fiktional‹, ›imaginär‹ begriffen wurde. Es geht um ein Erbe, einen Auftrag, eine Prophezeiung, ein Schicksal, das von den *pilgrims* imaginiert wurde als Versprechen, und seitdem – vor allem im kulturellen Imaginären Amerikas – immer wieder neue Realisierungen erfährt. Die amerikanische Revolution wurde als Vision konzipiert; als Erfüllung eines göttlichen Versprechens, das von einer Verbesserung des menschlichen Daseins ausging, sowie von der Vorstellung eines Rechts zum ökonomischen Aufstieg (*ascent, upward mobility*) in Form einer säkularen Erlösung (*redemption*), aber auch von einem sich stets neu beweisenden Streben nach dem Erreichen des versprochenen Glücks. Denn das Recht auf irdischen Aufstieg bringt eine Verpflichtung diesem Aufstieg gegenüber mit sich. Man muss ewig streben, sonst ist man nicht Teil des *American Dream*. Apodiktisch formuliert: Man muss sich in seinem Bündnis mit Gott stets beweisen, indem man sich verbessert, sich transformiert, entwirft, realisiert; und zwar indem man sich dabei auf sich selbst verlässt (*self-reliance*).



Matt Damon als Tom Ripley und Jude Law als Dickie Greenleaf in Anthony Minghellas Highsmith-Verfilmung *The Talented Mr. Ripley* (1999).

Wenn ich behaupte, dieses entdeckte Amerika war immer ›fiktional‹, dann in dem Sinne, dass die ersten *pilgrims*, und alle Einwanderer nach ihnen, das Land wie eine Bühne betraten – die Geographie der USA sollte Szene sein für die Realisierung ihres Glaubens an die Möglichkeit der Selbsterneuerung. Diesen Gedanken greift Highsmith auf, wenn sie ihren Tom Europa zur Bühne seiner Selbsttransformation umdefinieren lässt. Die Einwanderer, die er sich an Deck des Dampfers vorstellt, sind wie er nicht einfach irgendwohin geflohen, sondern wollten an genau den Ort, von dem ihnen prophezeit wurde, dort könnten sie sich realisieren. Nur prophezeit Ripley, in einer Geste radikaler Selbstbemächtigung, sich seinen Erfolg selber (das ist Emersons *self-reliance* pur). Das heißt aber für den kulturhistorischen Hintergrund: Der Anfang Amerikas war immer schon mythisch und performativ. Stanley Cavell hat hierzu angemerkt: »Bevor es Frankreich und England gab, gab es Frankreich und England; aber bevor es Amerika gab, gab es kein Amerika.« »Dieses Amerika«, fügt er hinzu, »wurde entdeckt, und was entdeckt wurde, war kein Ort wie jeder andere, sondern ein Setting, die Kulisse eines Schicksals. Es begann als Theater.«² Man sollte Amerika daher nicht nur als ein Projekt auffassen, bei dem der individuelle Kampf als Erfüllung des

2 Stanley Cavell, *The Avoidance of Love*, in: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge 1987, S. 39-125, hier S. 115.

Schicksals begriffen wird. Es gilt auch, sich daran zu erinnern, dass dieses Projekt von Anfang an mit einem Gefühl der Fragilität verbunden war. Wenn Amerika darauf zurückzuführen ist, dass dort den ersten Puritanern ihr eigenes Schicksal vor Augen stand, so musste dieses Schicksal immer wieder erkämpft und von Neuem verwirklicht werden – vornehmlich im Kampf mit den bereits ansässigen Einheimischen. Die Analogie, die ich entfalten möchte, besagt: Tom Ripley setzt in seiner Imagination die amerikanischen Expatrioten, die sich bereits auf der Bühne Italiens befinden, auf der er sich seinen Träumen entsprechend realisieren möchte, einer ›einheimischen‹ Bevölkerung gleich. Diese muss abgetötet werden, sofern sie dem Erreichen seiner Ziele im Wege steht. Er verkörpert den Wahn des klassischen Einwanderers (die Selbstüberzeugung und die Gewaltbereitschaft), die wie ein Schatten jenen vitalen Optimismus begleitet, der jeder neuen Einwanderergruppe die Kraft gab, die Reise über den Ozean überhaupt auf sich zu nehmen.

Nun gingen die Puritaner von der Vorbestimmung ihres Schicksals aus, das ihnen sowohl die Hoffnung auf Glück im neuen Land gab, aber auch die Notwendigkeit (*necessity*) auferlegte, dieses Schicksal (*destiny*) zu erfüllen. Jeder Amerikaner kann und muss aber auch sein Leben selber gestalten. Daran knüpft sich jener fantastische Optimismus, der dazu führt, dass man an den eigenen Aufstieg glaubt, egal was eine Überprüfung der gelebten Wirklichkeit zeigt; weshalb ich den *American Dream* in die Nähe einer kulturell sanktionierten Paranoia rücken möchte, die Highsmith mit ihrem Protagonisten entlarvt: Wenn sich alles nur auf den neuen Selbst-Entwurf bezieht, gibt es nichts außerhalb diesem. Dieses Projekt ist das Schicksal im doppelten Sinn. So lustvoll Ripley seine Selbstgestaltung empfindet, obliegt er immer auch einem Gefühl der Schuld. ›Ich wollte nicht töten, ich konnte nicht anders handeln als zu töten, sie werden mich fangen‹ – diese Gedankenschleife durchzieht den gesamten Roman. Gleichzeitig liegt in diesem grandiosen und größenwahnsinnigen Glauben an Bestimmung und Erfindung des Selbst entlang der Horizontlinie der eigenen Einbildungskraft auch eine kuriose Auslöschung von Individualität. »It is better to be a fake somebody than a real nobody«, heißt ja auch: Dieser »somebody« ist nur eine Deckfigur für ein Nichts, und im Roman hält Marge im Streit mit Dickie tatsächlich auch fest, ihr Nebenbuhler sei vielleicht nicht schwul, er sei einfach nur nichts. Tom würde ihr zustimmen, denn er begreift selber, wenn der Selbstentwurf nicht gelingt, an dem wirklich alles hängt, weil man sonst *nobody* ist, folgt ein Scheitern.

Mir geht es also um den brutalen Kern im Herzen dieser Vision einer endlos wiederholbaren Selbstgeneration, die einen Grenzen überschreiten und überwinden lässt, solange man stur und ohne Einschränkungen an die eigene Vision glaubt; auch wenn dies heißt, Zeichen jeder widersprechenden Wirklichkeit zu beseitigen. Mein Vorschlag ist es, in diesem Sinne Tom Ripleys Bereitschaft zu verstehen, ohne langes Nachsinnen (geschweige denn Zögern) jene auszuschalten, die ihm in den Weg treten (zuerst Dickie, dann dessen Freund Freddie Miles und schließlich – wenn auch nur in Gedanken – Marge). Damit entlarvt Highsmith nämlich einen Kernsatz der amerikanischen Imagination: Alles wird auf die Karte der Selbsterfindung gesetzt mit einer Kraft, die man nur aggressiv nennen kann. Man muss sich selber und seinen Mitmenschen gegenüber rücksichtslos sein, um diesen Traum durchzusetzen. Ripley erkennt: »Risks were what made the whole thing fun«, und hält gleichzeitig fest: »He hadn't wanted to murder, it was a necessity.«³ Nur fügt Highsmith einem sturen Puritanismus als Expatriotin eine Spur europäischen Lebensgenuss hinzu. Tom Ripley lebt nicht das Leben einer Entbehrung, um seinen Traum zu erfüllen; der Luxus, den er sich erschwindelt, bietet ihm keine Schuld. Der Inhalt der Vision, die er auf der Bühne Italiens vollzieht, bezieht sich auf jenes Leben der Muße, das im Amerika der 1950er-Jahre nur in Europa vorstellbar ist. Er nutzt also den puritanischen Traum der Selbst-Erfindung für ein gänzlich unpuritanisches Ziel. Für Dickie stellt Europa eine Befreiung aus den Erwartungen bezüglich der Übernahme des Familienbetriebs, die sein Vater an ihn stellt (deshalb verweist Mr. Greenleaf auch auf *The Ambassadors* von Henry James). Für Tom ist Europa hingegen der Ort, an dem er den *American Dream* seinerseits zwar nicht im Sinne eines von der Figur des Vaters ausgehenden Arbeitsedikts erfüllt, durchaus aber im Sinne der 1950er-Ideologie. Er eignet sich erfolgreich Wohlstand und Lebensstil an.

Wir haben es also mit einer wirklichen kulturellen Hybridität zu tun; und das macht Minghella (wenn auch vielleicht ungewollt) an der Musikszene fest. Das Fehlen von Bescheidenheit macht die Kreativität des amerikanischen Traums aus sowie aller Erfindungen, die er ausgelöst hat; vom Jazz über die moderne Kunst bis zur Atombombe. Wie die amerikanische Kulturkritikerin Marcia Pally es apodiktisch formuliert: Aggression war immer die Kehrseite der amerikanischen Vitalität, mit jenem Optimismus, den man *can-do-ism* oder *go-get-ism* nennt. Aus der ungeheuren Kreativität, die von der amerikanischen

3 Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley* (Anm. 1), S. 179f.

Kultur immer ausgegangen ist, kann und darf Gewalt nicht weggedacht werden, weil sie diese grundsätzlich bedingt. Nur ein sturer, unabweichlicher Glaube an die Vision erlaubt tausenden von Menschen über Land und Meer zu reisen, ohne Geld und Freunde, ohne die Sprache und die kulturellen Kodes zu beherrschen, und sich dort erfolgreich durchzusetzen. Bei dieser Dialektik zwischen Kreativität und Gewalt geht es mir vornehmlich um die unsaubere Schnittfläche zwischen Optimismus und Paranoia, die vor allem dann deutlich wird, wenn der Traum zu scheitern droht; im Falle Tom Ripleys der Traum, ein *americano* in Europa zu sein, wie Dickie es so hartnäckig gegen den Willen seines Vaters durchzusetzen versucht.

Schauen wir uns also einige Stellen von *The Talented Mr. Ripley* nochmals genauer unter dem Gesichtspunkt an, dass Tom sich im Sinne des *American Dream* erfindet, was ihn in einen permanenten Prozess von Gewalt und Kreativität einbezieht, denn dabei wird deutlich: Er entfaltet eine Paranoia, die alles auf sich bezieht und Realität ausblendet, um sich als Kunstwerk herzustellen, und wird somit zur Chiffre für jenen Gestaltungswillen, der auch Highsmiths Vorstellung des Schriftstellerns entspricht. Halten wir dabei fest (auch wenn biografische Bezüge immer etwas heikel sind): Diese Autorin unterhielt als Expatriotin eine Distanz sowohl zu den USA wie zu Europa, weshalb Frank Rich von ihr behauptet: »She made a life's work of her ostracization from the American mainstream and her own subsequent self-reinvention.«⁴ Sie selber hingegen hat gerne von ihrer berühmtesten Figur behauptet: »Oft kam es mir vor, als hätte Ripley [das Buch] geschrieben und ich nur die Schreibmaschine betätigt.«⁵ In Paris sagt sich Tom, der mittlerweile Dickie ermordet hat und wörtlich in »seine Schuhe« gestiegen ist: »This was the clean slate he had thought about on the boat coming over from America. This was the real annihilation of his past and of himself. Tom Ripley, who was made up of that past, and his rebirth as a completely new person.«⁶ Er ist in dieser neuen Rolle souverän, wie er es als alter Tom nie war. Lügen ist für ihn ein geistiger Zustand. Weil er nichts/niemand ist, wird er zu dem, was er sich vorstellt. Darin liegt die Nähe zwischen Kriminellem und Künstler: Die paranoide Vorstellung, die Polizei sei ihm auf den Fersen,

4 Frank Rich, *American Pseudo*, in: *The New York Times Magazine*, 12.12.1999, S. 80-98, hier S. 85.

5 Patricia Highsmith, *Der erste Entwurf*, in: Patricia Highsmith. *Leben und Werk*, hg. v. Franz Cavigelli, Fritz Senn und Anna von Planta, Zürich 1996, S. 61-79, hier S. 73.

6 Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley* (Anm. 1), S. 127.

weshalb er stets agil für sich neue Taktiken ausdenken muss, einerseits, und andererseits Bilder von sich entwerfen, an diese mit aller Kraft glauben und sie deshalb auch erfolgreich ausführen können, entsprechen sich.

So hatte Ripley bereits in New York die Fantasie entwickelt, Greenleaf hätte ihn wie einen Sohn adoptiert und ihn somit im Geiste zu Dickies Bruder gemacht. Deshalb geht er auch davon aus, dass sie auf ewig zusammenbleiben werden, versteht also die Ablehnung des anderen gar nicht, weil es in sein Skript nicht passt. Auf die Frage, was seine Talente seien, hatte er geantwortet: »I can forge a signature, fly a helicopter, handle dice, impersonate practically anybody, cook – and do a one-man show in a nightclub in case the regular entertainer's sick.«⁷ Tatsächlich ist er auch als Geschichtenerzähler bei Dickie angekommen – genauer in dem Augenblick, in dem er sich im Sinne eines Bruderpaktes mit Dickie gegen den Vater Greenleaf verschwört; in dem aber zugleich dieser imaginierte Bruder die Stelle eines Doppelgängers einnimmt. Gestört wird diese narzisstische Dyade – ganz konform der Schauerliteratur – durch die Geliebte Marge, die deshalb ausgeschlossen werden muss. Brisanterweise trifft aber der Tod nicht sie, sondern den Doppelgänger selber. Zuerst zieht Tom dessen Kleider an, um sich eine Szene vorzustellen, in der er als Dickie seine Geliebte bittet, ihn zu verlassen, dann aber Marge im Geiste mit seinen bloßen Händen erwürgt. Was aber heißt das? Wörtlich in die Schuhe Dickies zu treten erlaubt Tom, ein Stück Fiktion durchzuspielen, die zwei Wünsche erfüllt – a) er kann sich einreden, er sei mit seinem idealisierten Bruder identisch, und b) er kann nicht nur die Störerin seiner Vereinigung mit Dickie ausschalten, sondern überhaupt erfolgreich als Mörder in Erscheinung treten. Damals hatte Dickie dieses narzisstische Spiel unterbrochen, und Tom wird sich später einreden, der Bruch zwischen ihnen, der zum Mord an seinem Doppelgänger im Boot in San Remo führte, hätte dort eingesetzt. »He could have lived with Dickie for the rest of his life, travelled and lived and enjoyed living for the rest of his life. If he only hadn't put on Dickie's clothes that day.«⁸ Aber stimmt das, oder ist das eine nachträglich erstellte Entlastungsgeschichte? Denn Toms Identifikation mit Dickie als jenem erhöhten Selbstbild, um das der *American Dream* kreist, läuft ausschließlich im Imaginären ab, was auch heißt, diese Übertragung muss die Realität des Körpers des Anderen notwendi-

7 Ebd., S. 58.

8 Ebd., S. 278.

gerweise ausschalten. Was eigentlich den Mordplan in Gang setzt, ist die entsetzliche Entdeckung nach diesem Streit, Dickie sei nicht sein Spiegel: »in Dickie's eyes Tom saw nothing more now [...]. It was as if Dickie had been suddenly snatched away from him. [...] They didn't know each other. [...] It was too much: [...] the fact, that Dickie hated him.«⁹ Hiermit entfaltet Highsmith einen zentralen Aspekt der Logik des *American Dream*: »Wenn die Umwelt das Bild, dem entlang ich mich entwerfe, nicht bestätigt, tritt eine Katastrophe ein, auf die nur mit Gewalt reagiert werden kann. Der Störer des Traums (in einer unzertrennlichen Zweisamkeit mit seinem Doppelgänger zu leben und somit dessen Leben sich angeeignet zu haben) muss zerstört werden.« In Analogie zu den Einwanderern, mit denen Tom sich vergleicht, muss er an seinem Projekt festhalten, denn wie sie hat auch er kein Zuhause, zu dem er zurückkehren könnte. Der Mordplan setzt dem Gefühl einer »lostness and aloneness«¹⁰ eine neue Behausung entgegen, sagt Tom sich doch, er würde nahtlos mit der Kleidung seines Freundes auch dessen Leben annehmen.

Zugleich ist Highsmiths Mörder immer auch Autor. Bereits auf dem Heimweg in San Remo hatte er die Geschichte geplant, die er in Mongibello und Rom als Fiktion im Realen durchführen wird. Sind seine Talente das Fälschen und die Darstellung anderer, übt er Dickies Handschrift, um dessen Freunde in den Roman einzubeziehen, den er zuerst in eingebildeten Gesprächen, dann auch in Briefen an sie entwirft. Italien als Bühne findet immer zuerst in seinem Kopf statt, bevor das, was dort Gestalt angenommen hat, auch realisiert wird. Dem existentialistischen Gefühl des Nichts, das ihn nach dem Streit mit Dickie überfiel, hält er – und darin möchte ich die Selbstreflexivität des Romans festmachen – die Macht der Fiktion entgegen. Fröhlich wandelt Tom zuerst nur in seinem Zimmer zwischen seiner Persona und der des von ihm Ermordeten und hält fest: »It was impossible ever to be lonely or bored, he thought, so long as he was Dickie Greenleaf«,¹¹ denn er ist »alone yet not at all lonely [...], himself and yet not himself«. ¹² So könnte man auch sagen, er muss seinen Doppelgänger töten, damit ihm dieser Sprung in die Welt der Einbildungen gelingt; damit Dickies Körper das Produzieren jener Fiktionen nicht stört, die Tom an seinem eigenen Körper darbieten will.

9 Ebd., S. 89.

10 Ebd., S. 92.

11 Ebd., S. 122.

12 Ebd., S. 137.

Der *American Dream* entpuppt sich somit auch als Chiffre für Highsmiths Vorstellung davon, was es bedeutet zu schreiben. Denn der Roman zeichnet folgende Schlaufe: Die Fiktionen, die Tom zuerst allein in seinem Zimmer erprobt und dann in einer Außenwelt durchführt, die ausschließlich als Bühne seines inneren Theaters fungiert, realisieren seine schlimmsten Ängste, die wiederum seine Imagination beflügeln; er hält seine Kreativität wach, weil er stets angehalten ist, den Roman, der sein Leben ist, weiterzuschreiben. Sein und Spielen fällt für ihn – weil alles nur ein fiktionaler Entwurf ist – zusammen. Will er fröhlich sein, muss er sich dieses Gefühl – wie jede andere *impersonation* – nur vorspielen. So findet er selbst in der Rolle des Tom Ripley, zu der er zurückkehren muss, um sich aus der Polizei- und Medien-Affäre um den verschwundenen Dickie zu ziehen, große Freude, ist doch auch diese nur ein weiterer Selbstentwurf auf jenem von ihm ersehnten »clean slate«. Gleichzeitig entwirft er – um die Parallele ›Leben gleich Text‹ noch ein Stück weiter zu drehen – in den Gesprächen mit der Polizei sowie seinen Briefen an Mr. Greenleaf und Marge seine neue Vorstellung von Dickie als eigenbrötlerischem Maler, der von der Welt allein gelassen werden wollte, dem später alles zu viel wurde und der deshalb Selbstmord begangen hat. Schließlich stellt er auch das Happy End seines Lebens als Text mit Hilfe eines Textes sicher. Er schreibt Dickies Testament und entwirft somit für sich die Basis, die ihm erlauben wird, den Roman seines Lebens weiterzuschreiben und deshalb weiterleben zu können.

Mord erweist sich somit als Transformations-Aggregat. In Venedig hat er eine ihm vorher unbekannte Souveränität gewonnen, »he felt surer of himself now in every way«. ¹³ Die Fusion mit Dickie löst zwar Schuld aus, jene »nameless, formless things that haunted his brain like the Furies«, ¹⁴ doch diese Einbildungen sind als Kehrseite auch das Futter jener Kreativität, die ihn dazu bringt, sich Geschichten mit einer solchen Intensität auszudenken, dass er an sie glaubt (»his stories were good because he imagined them intensely, so intensely that he came to believe them«¹⁵). Nachdem Marge bei ihm in Venedig Dickies Ringe findet (und auf diesen Punkt komme ich nochmals zurück), ist sie ihrerseits von der Selbstmordtheorie überzeugt. Sie erklärt Tom: »this practically settles it [...] I just can't imagine Dickie ever being without his rings.«¹⁶ Erst nachdem Marge ihn verlassen hat, lässt

13 Ebd., S. 216.

14 Ebd., S. 218.

15 Ebd., S. 256.

16 Ebd., S. 254f.

Highsmith ihren Helden darüber nachdenken, dass er Marge, hätte sie ihn zur Rede gestellt, mit seinem Schuh erschlagen hätte. In Gedanken spinnt er die Geschichte weiter, die er erfunden hätte, um sich zu entlasten. Narratologisch heißt dies: Wichtiger noch als die eigentlichen Morde sind die imaginierten. Die bereiten ihm Lust. Was ihn zugleich ent-setzt (im Heideggerschen Sinn), ist nicht dieser halluzinatorische Glaube an seine eigenen Einbildungen, denn er weiß: Er hat die Störerin seiner Fantasien nicht getötet, sondern »the memory of himself standing in front of Marge with the shoe in his hand, imagining all this in a cool, methodical way. And the fact that he had done it twice before. Those two other times were *facts*, not imagination.«¹⁷ Es ist ein Zirkelschluss. Deshalb lässt sich von Paranoia sprechen.

Koda: Matchpoint

Mit einem weiteren Film, in dem wieder ein Amerikaner auf Europa blickt, möchte ich diesen Essay beenden. Woody Allens *Matchpoint* ist vielleicht auf den ersten Blick eine etwas kuriose Wahl, denn während er explizit auf Dostojewskij verweist (der auch für Highsmith der wichtigste Autor war), verschweigt er den Einfluss, den *The Talented Mr. Ripley* auf seinen Film hatte, gänzlich. Schauen wir uns die Geschichte an, fällt jedoch auf: Auch hier möchte ein junger Mann aufsteigen, passt sich erfolgreich der *leisured upper class* an und begeht schließlich einen Mord, um diese Neugestaltung seiner Person nicht aufgeben zu müssen. Ein Unterschied muss sofort festgehalten werden, denn nicht der idealisierte Bruder stirbt, sondern dessen ehemalige Verlobte, und unser Held kann sie ermorden – darin macht sich Woody Allens zynischer Blick auf die Londoner Gesellschaft fest –, weil ihr die Mimikry nicht gelingt, die Tom Ripley so erfolgreich beherrscht. Dabei trifft Woody Allen den Tonfall von Highsmith wesentlich besser als Minghella, weil er die Frage der Lücke im Glück, das jeder Träumer braucht, in den Vordergrund seiner Verfilmung rückt. In der Titelsequenz sehen wir, wie ein Tennisball mehrmals über ein Netz hin und her fliegt, sie mündet aber in ein eingefrorenes Standbild davon, wie der Ball für einen Augenblick genau auf der Kante des Netzes verharret. Aus dem Off erklärt der Erzähler den Begriff des Matchpoint: Fällt der Ball übers Netz, hat der Spieler Glück, fällt er zurück in sein Feld, ist es sein Pech.

¹⁷ Ebd., S. 257.



Jonathan Rhys Meyers als Chris Walton und Scarlett Johansson als Nola Rice in Woody Allens Film *Matchpoint* (2005).

Chris, der die Welt professioneller Tennis-Turniere aufgegeben hat, hat gerade einen neuen Job als Lehrer in einem exklusiven Tennisclub in London angetreten, als er dort den wohlhabenden Tom Hewett trifft und am folgenden Abend mit ihm in die Oper geht, wo ihm dessen Schwester Chloe vorgestellt wird. Ihr erklärt er, er sei ein armer Junge aus Irland, der etwas mit seinem Leben anfangen möchte; »do something with my life«, »make a contribution«. Chloe nimmt dieses Projekt der Selbstverbesserung ernst, spricht mit ihrem Vater, und dieser verschafft ihm bald ein Entrée in seinen Familienbetrieb. Bei einem Wochenende auf dem Landsitz der Hewetts trifft er aber die Verlobte von Chris, die Amerikanerin Nola, die sich erfolglos als Schauspielerin durchschlägt. Ihr sagt er, nachdem er sie mit einem Schlag beim Pingpong schlägt, »I am naturally competitive«. Dies trifft sowohl für sein Verhalten am Arbeitsplatz zu wie für sein Liebesleben. Er wird in sehr kurzer Zeit in die Chef-Etage aufsteigen, nimmt somit den Wunsch der Familie Hewett, ihn zum Schwiegersohn zu trimmen, an. Er wird zwar Chloe heiraten, zugleich aber mit Nola eine Affäre beginnen und sie dann, nachdem Tom sich für eine Frau, die seiner Klasse mehr entspricht, entscheidet, zur geheimen Geliebten nehmen. Wie sein Doppelgänger Tom, der das Leben des *leisure* bereits genießt, will Chris eine bessere Behausung – und es

gelingt ihm. Woody Allen deutet die *impersonation*, die wir bei Highsmiths Ripley finden, darin an, dass Chris bald denselben Weißwein wie Tom trinkt, für sich dieselben teuren Wollpullover kauft, und überhaupt die kuriose Art des abgeschnittenen Sprechens der *british upper class* annimmt.

Gleichzeitig – und darin unterscheidet er sich von Highsmiths Held – passt er nicht ganz in diesen Selbstentwurf beziehungsweise thematisiert weniger lustvoll die Spaltung, vielleicht weil er im Gegensatz zu Ripley am Anfang kein Niemand ist. Tom Hewett ist zwar der Bruder, den Chris sich wünscht, um zum Bild des wohlständigen Briten aufzusteigen, wie Dickie für Tom eine Figur der Imitation darstellt. Nola nimmt zwar wie Marge eine Position des Dritten an, jedoch ist sie die Außenseiterin, die dezidiert nicht dazugehören will. In einer Bar, in der sie allein mit Chris Weißwein trinkt, benennt sie offen, was er weiß: dass sie nicht bereit ist, das Spiel der Hewett-Matrone Eleonor zu spielen. Im Gegensatz zu ihr lässt Chris die Idee seines Aufstiegs alles beeinträchtigen; er schmeichelt sich bei den Hewetts mit Lügen und Verstellungen ein, um seinen Glücksanspruch geltend zu machen, als wäre er nicht ein Ire, sondern ein Amerikaner in London. Zugleich zeigt sich auch die Gewalt als dunkler Kern seines Willens zum Erfolg. Der Mord an Nola ist Chiffre für jene Rücksichtslosigkeit, die ihn wie Ripley alles zerstören lässt, was im Weg seines Traumes steht. Auch er würde von sich behaupten, er hätte sie nicht umbringen wollen, aber das Schicksal hätte ihn dazu gezwungen – jener ihm auferlegte Auftrag, sich gesellschaftlich zu verbessern. Zwar hat Woody Allen sehr viel mehr Sympathie für seine Heldin als Highsmith für ihre, doch wie Marge ist auch Nola eine klarsichtige Realistin, die den männlichen Traum stört; deshalb muss sie zerstört werden.

Während Chloe ihren Mann mit ihrem Wunsch traktiert, sie wolle schon als junge Frau die Mutter von drei Kindern werden, jedoch nicht schwanger wird, bietet Nola zuerst als Objekt transgressiver Erotik einen fantasierten Ausweg aus dem goldenen Gefängnis seines neuen Familienlebens. In Woody Allens Filmgeschichte bilden diese beiden Frauen zugleich ein Paar, machen sie doch deutlich, wie Chris sich an seinem Doppelpgänger orientiert: Er heiratet dessen Schwester und hat eine Affäre mit dessen ehemaliger Verlobten. Zugleich entpuppt sich im Widerstreit mit ihm sein Lügengut, denn er hält Nola hin (indem er verspricht, seine Frau zu verlassen) wie auch Chloe (der gegenüber er abstreitet, eine Affäre mit einer anderen Frau zu haben). Er braucht also diese beiden Frauen, um sich als eine Ripley-Figur zu behaupten – nicht zuletzt, weil die Peripetie explizit Rückgriff auf

einen anderen Intertext für Highsmiths Roman bietet: Theodor Dreisers *American Tragedy*, wo ebenfalls ein Aufsteiger die von ihm geschwängerte Frau ermordet, um bei seiner anderen, reichen Geliebten zu bleiben. Nur betont Woody Allen die implizite Verschränkung der beiden Frauen dadurch, dass die Schwangerschaft der einen auf die andere übergeht, weil sein Held, so spontan wie Ripley, auf das Drängen Nolas, er müsse sich zu ihr und ihrem gemeinsamen Kind bekennen und Chloe verlassen, mit einem Mordplan antwortet. Chris tötet also nicht den Doppelgänger, um wörtlich in seine Schuhe zu treten, sondern die von seinem Doppelgänger abgelegte Geliebte, um in den Schuhen zu bleiben, die er sich bereits angezogen hat. Wie Ripley geht es Chris darum, jeden, der sein neues Selbstbild zu stören trachtet, auszuschalten, und so greift er zu einer der Flinten, mit denen die Hewetts auf ihrem Landgut auf die Jagd zu gehen pflegen.

Man könnte die Vermutung aufstellen, Woody Allens Chris spiegle Thatchers *new economy* wie Tom den *laissez-faire capitalism* des Aufschwungs der 1950er-Jahre. Nicht um ewig weiterzuziehen, tötet er, sondern um seine Position in einer *upper class*-Familie um jeden Preis zu erhalten, welche ihrerseits ihre Exklusivität daran festmacht, dass sie diejenigen, die nicht hineinpassen, ausschließt. Zugleich greift er die Frage der Kontingenz auf, die der von Highsmith entfalteten Dialektik zwischen radikaler Selbstgestaltung und Paranoia innewohnt. Ripley, erinnern wir uns, sieht ständig imaginäre Polizisten, denn die Freude, die ihm sein Talent als Fälscher und Nachahmer bietet, ist von der Bereitschaft abhängig, Risiken einzugehen; was so viel bedeutet wie Kontingenzfreude. Seine Devise lautet: Es könnte alles katastrophal werden, deshalb werde ich mich durchsetzen. Auf dieses Spiel des *matchpoint* lässt auch Chris sich ein, und so hängt auch in seinem Fall alles an einem Ring. In Highsmiths Roman sind es Dickies Ringe, die Marge davon überzeugen, dass ihr Geliebter tatsächlich Selbstmord begangen haben muss; was wiederum dazu führt, dass sie den Verdacht, den Mr. Greanleaf wie dessen Privatdetektiv hegen, von Ripley abzieht. Auch in *Matchpoint* hängt der Zufall – das Stück Glück (*luck*) – an einem Ring. Chris hatte, damit sein Mordplan aufgehen konnte, zuerst Nolas Nachbarin ermordet und deren Schmuck gestohlen, diesen dann in die Themse geworfen. Aber der eingravierte Ehering der Nachbarin war an der Balustrade abgeglitten und anstatt ins Wasser zurück auf den Gehweg gefallen. Bei diesem *matchpoint*, der die Anfangssequenz dramaturgisch wiederholt, spielt Woody Allen mit unserer Erwartungshaltung, glauben wir doch, dieser Rückschlag sei ein sicheres Zeichen für das Scheitern seines

Helden. War in Highsmiths Roman der Geist Dickies seinem Mörder erschienen, hatte ihn angelächelt und ihm zugerufen: »wake up! I'm all right! I swam! I'm alive!«,¹⁸ erscheinen auch Chris die Opfer seiner Tötungslust. Erkennt Tom in seinem Geistersehen, »he had let his imagination run away with him«,¹⁹ und somit eine Mahnung, seine Einbildung besser in den Griff zu bekommen, erklärt Chris seinen Geistern, er hoffe, die Polizei würde ihn erwischen, denn in dieser Auflösung läge eine »hope for the possibility of meaning«.

Doch diese kathartische Sinnstiftung verbietet uns Woody Allen und führt somit Highsmiths ethische Haltung fort. Zwar kommt einer der Polizisten auf die richtige Lösung, aber die Auflösung der Filmgeschichte hängt vom Zufall, nicht der Entlarvung ab. Weil der Ehering der Nachbarin auf den Pflasterstein zurück gefallen ist, hat ein Drogensüchtiger ihn gefunden, und nachdem er ermordet wurde, taucht er am Finger von dessen Leiche bei der Polizei wieder auf. Waren alle nach dem Auftauchen von Dickies Ringen bereit, an Ripleys Unschuld zu glauben, haben wir auch in *Machtpoint* das Glück – *luck* – als eine Lücke im Gelingen. An einem entscheidenden Punkt differieren die beiden Texte. Für Ripley ist Schuld Teil seines paranoiden *make-ups*. Er braucht die Verfolgungsangst als Energie, die ihn vorantreibt; wie die Gewalt ist sie Bestandteil seiner Kreativität. Für Chris hingegen erweist sich die Vorstellung, Glück zu haben, als Fluch. In der letzten Szene bringt Chloe ihren frisch geborenen Sohn nach Hause, sein Doppelgänger Tom sagt, »I don't care if he is great, I hope he is lucky«. Glück zu haben – das sehen wir in Toms Geschichte – heißt aber für ihn, den Vater, das Unglück im Glück anzuerkennen.

In der rücksichtslosen Unbarmherzigkeit, mit der sie ihre Mörder belohnen, treffen Highsmith und Allen sich natürlich. Bei beiden kommen die Mörder davon, und das heißt, sie müssen mit ihrer Schuld leben. Bei Highsmith ist das letzte Bild eines der Befreiung (Tom stellt sich vor, wie er in den Hafen von Kreta einfahren wird), bei Allen eines der Einsperrung. Beide aber benennen die Kosten eines radikalen Individualismus. Eine Erfüllung der eigenen Selbstgestaltung kommt ohne Schuld nicht aus. Somit feiern beide Autoren das Kriminelle als Denkfigur für das radikale Künstler-Ich und zeigen zugleich, dass dies ohne Gewalt, Schuld und Schuldbewusstsein nicht zu denken ist. Die Schlussbilder sind ein getrübler Triumph. Dass die

¹⁸ Ebd., S. 166.

¹⁹ Ebd., S. 167.

Helden davonkommen, ist nämlich schrecklicher, als wenn sie gefasst würden, übernimmt Allen von Highsmith doch die Überzeugung, Verzeihung sei unmöglich. Beide Helden sind am Ende unheimlich – angekommen im erträumten Wohlstand und zugleich ganz unheimlich, un-einheimisch (in einer anderen Klasse, einer anderen Kultur). Sie bewohnen einzig die Schuld, die nicht abgelegt werden kann. Es gibt keine Versöhnung, und gerade das ist weder tragisch noch komisch. Es ist das Leben. Woody Allen hat gesagt, er wollte mit seinem Film Leute darauf aufmerksam machen, wie sehr das Leben von *luck* abhängt. Glück, antwortet Highsmith, kann nur der haben, der etwas riskiert, nämlich alles: Der sein Leben aufs Spiel setzt, wörtlich, indem er sich ein ganz anderes Leben vorstellt. Nur dann hat die Frage nach dem Glück Sinn.

Ulrich Weber

Textgenese als Stilbildung: Patricia Highsmiths Roman *The Price of Salt* (*Salz und sein Preis*)

Patricia Highsmith ist bekannt für ihren einfachen, nüchternen, geradezu spröden Erzählstil, der auf die Handlung konzentriert und meist auf die Sichtweise einer oder mehrerer Personen festgelegt ist und dabei auf auktoriale Reflexionen weitgehend verzichtet. Peter Handke schreibt zu dieser »faktischen, fast metaphernfreien Prosa«:¹ »Wenige ihrer Sätze sind [...] so zitierbar wie etwa Sätze aus Gedichten; die meisten beschreiben nur, was jemand tut oder sieht, in der simpelstmöglichen Form, oder geben Dialoge wieder.«² Dieses Verfahren, so schreibt er weiter, lenke die Aufmerksamkeit von den Sätzen auf die seltsamen und doch selbstverständlich wirkenden Handlungen der Personen. Highsmith selbst hält klar am Primat des Erzählens fest: »In der Story allein liegt der bleibende Wert. Moral und Sozialverhalten ändern sich im Verlauf der Jahrzehnte, doch noch immer graben Film- und Fernsehleute Werke von Henry James aus, weil er stets eine gute Story erzählt hat.«³ Ihr Erzählstil ist das Resultat der bewussten Konzentration auf den Plot und des Verzichts auf die Entfaltung von metaphorischen Bedeutungsspielräumen. Er ist geradezu demonstrativ anti-modern, wenn man mit Peter von Matt als ein Charakteristikum der modernen – genauer gesagt: modernistischen – Literatur die Abwendung von der Intrige als zentralem Element erzählerischer und dramatischer Handlungsführung bestimmt. Die Intrige habe sich aus der modernen Literatur verabschiedet und Zuflucht im Kriminal- und Spionageroman gefunden, der durch eine »hochelaborierte literarische Intrigenkultur«⁴ geprägt sei. Mit diesen Kriterien

1 Peter Handke, Die privaten Weltkriege der Patricia Highsmith, in: Patricia Highsmith. Leben und Werk, hg. v. Franz Cavigelli, Fritz Senn und Anna von Planta, Zürich 1996, S. 172.

2 Ebd., S. 171.

3 Patricia Highsmith, Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt, Zürich 1990, S. 128.

4 Peter von Matt, Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München 2006, S. 454.

entwirft von Matt in Ansätzen ein Bild der modernen Literatur, das nicht primär im Sinne einer Hierarchie von E- und U-Literatur geprägt ist, sondern durch eine Aufspaltung von Faktoren des Erzählens, der sprachlich-narrativen Innovation und des Experiments auf der einen, der Spannung und der handfesten Erzählweise auf der anderen Seite.⁵ Gerade in den modernen Intrigenromanen ortet von Matt jene Figuren, die das Zeug zu modernen Mythen haben, wie Frederick Forsythes »Schakal« im Roman *Days of the Shakal*, ein Auftragskiller, der den französischen Präsidenten de Gaulle umbringen soll und die Verstellung in Perfektion verkörpert, oder Highsmiths Tom Ripley,⁶ dessen einzige bemerkenswerte Fähigkeit die Imitation anderer Menschen ist, und der sich durch Mord und Nachahmung des Ermordeten eine neue, gediegene Existenz verschafft. Beide negativen Helden sind sowohl Männer ohne Eigenschaften als auch Meister der Maskerade.

Die oben beschriebenen Eigenarten von Highsmiths Erzählstil waren der Autorin keineswegs von Anfang an selbstverständlich. Schritte auf der Suche nach dem persönlichen Stil lassen sich exemplarisch am Roman *The Price of Salt* (*Salz und sein Preis*), entstanden in den Jahren 1948 bis 1951, nachvollziehen. Patricia Highsmith hatte bereits mehrere psychologische Erzählungen, einzelne davon als Kriminalerzählungen, sowie den Kriminalroman *Strangers on a Train* (*Zwei Fremde im Zug*) veröffentlicht. Spielte im ersten Roman die eigenartige, homoerotisch grundierte Attraktion zwischen zwei Männern eine wichtige Rolle, so ging es im zweiten, *The Price of Salt*, um die Liebe zwischen zwei Frauen. Es ist der einzige Highsmith-Roman, in dem es keine Toten gibt und bei dem, obwohl ein Detektiv eine nicht unwesentliche Rolle spielt, nicht von einem Kriminalroman gesprochen werden kann. *The Price of Salt* wurde 1952 unter dem Pseudonym Claire Morgan bei Coward-McCann veröffentlicht, nachdem

5 Die pauschale Zuordnung der Spannungsliteratur zur minderwertigen U-Literatur ist die Folge der problematischen Identifizierung von Moderne und Modernismus: »In dem Masse, in dem die Intrige in der modernistischen Literatur zum Rudiment schrumpft, expandiert sie im Spionageroman ins Monumentale. Das hatte Folgen für die Wissenschaft. In dem Masse, in dem die moderne Literatur von der Literaturwissenschaft, insbesondere der Germanistik, mit der Literatur des Modernismus und der Avantgarden gleichgesetzt wurde, musste eine Gattung wie der Spionageroman den Rang verbindlicher Literatur verlieren. Sie wurde pauschal zur ›Unterhaltungsliteratur‹ erklärt und dem Trivialen zugeschlagen.« (von Matt [Anm. 4], S. 454).

6 Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley*, New York 1955.

Highsmiths erster Verlag, Harper & Bros., ihn abgelehnt hatte. 1984 wurde der Roman unter dem Titel *Carol* neu aufgelegt und mit einem Nachwort versehen, das die schwierige Situation homosexueller Frauen um 1950 in New York kommentiert. Erst 1990, wenige Jahre vor dem Tod von Patricia Highsmith, erschien der Roman unter ihrem eigenen Namen. Zu diesem Zeitpunkt wurde auch die erste Übersetzung ins Deutsche publiziert und der Text von der Autorin mit einem neuen Nachwort versehen, worin sie eine Art spätes ›Coming out‹ gab, indem sie den biografischen Hintergrund der Geschichte skizzierte.

The Price of Salt handelt von der zwanzigjährigen Therese Belivet, die im fiktiven New Yorker Kaufhaus »Frankenberg's« in der Spielwarenabteilung arbeitet, eigentlich aber Bühnenbildnerin werden will, und von deren Begegnung mit der wohlhabenden Carol Aird, die in einem Städtchen in New Jersey wohnt, verheiratet und Mutter einer Tochter ist. Therese verliebt sich in Carol, als diese für ihre Tochter Weihnachtsgeschenke einkauft. Zwischen den beiden entsteht zunächst ein freundschaftliches Verhältnis, das Züge einer Mutter-Tochter-Beziehung zeigt. Sie brechen zusammen aus ihrem tristen Alltag und ihren unbefriedigenden heterosexuellen Beziehungen aus und begeben sich auf eine lange Fahrt nach Westen, durch verschiedene Staaten der USA. Im Verlauf dieser Reise findet ein Emanzipationsprozess von Therese statt: Sie wird zur gleichberechtigten Partnerin – die freundschaftliche Beziehung wird zur erotischen Liebe. Diese Fahrt ist zugleich eine Flucht, werden die beiden Frauen doch von einem Privatdetektiv verfolgt, den ihnen Carols Ehemann Harge auf die Fersen geschickt hat. Er belauscht sie und sammelt Beweismaterial für ihre homosexuelle Beziehung, das dann im Scheidungsprozess gegen Carol verwendet wird. Der »Preis des Salzes«, den die beiden Frauen für ihre emotionelle und sexuelle Befreiung bezahlen müssen, ist soziale Stigmatisierung und im Fall von Carol zudem der Verlust ihrer Tochter: Wegen ihrer Homosexualität wird das Sorgerecht für die kleine Rindy dem Vater zugesprochen. So weit in knappen Zügen die Handlung dieses Romans, der zu einem Kultbuch der Lesbenszene in den USA wurde. Als Taschenbuch verkaufte es sich knapp eine Million Mal.

Man kann *The Price of Salt* als Entwicklungsroman lesen: Therese findet ihre eigene Identität zum einen beruflich, indem sie sich aus der tristen Arbeit als Verkäuferin befreit und den Mut findet, sich als Bühnenbildnerin ohne festes Engagement durchzuschlagen; zum

ändern sexuell, indem sie sich aus einer halbherzigen, lustlosen Beziehung zu ihrem Freund befreit und eine erfüllte, zärtliche und leidenschaftliche Liebe zu einer Frau findet (in dieser Hinsicht trägt das Geschehen auch Züge einer Initiation); und schließlich sozial, indem sie zu einer neuen Form von Beziehung jenseits aller Normen steht, während einem tradierten, verlogenen Familienmodell eine Absage erteilt wird. Ein politischer Roman ist *The Price of Salt* insofern, als sich Therese und Carol durch die beengende Atmosphäre gegenseitiger Beobachtung nicht unterkriegen lassen. In der privaten Geschichte einer existentiellen Befreiung widerspiegelt sich viel von der Situation in den USA um 1950, als im Zeichen des McCarthyismus nicht nur Linke einem generellen Verdacht unterzogen wurden, sondern auch die Offenlegung von homosexuellen Neigungen genügte, um eine Karriere zunichtezumachen. *The Price of Salt* strahlt eine für Highsmith untypische Hoffnung und einen Optimismus aus – mag sein, dass sie sich deswegen später so abschätzig über den Roman äußerte, ihn etwa als »this stinking book«⁷ betitelte, mag sein auch, dass er ihr zu bekenntnishaft war und sie aus diesem Grund lange Zeit Distanz markierte. – Auf die biografischen Wurzeln der Geschichte hat Patricia Highsmith in ihrem Nachwort von 1990 hingewiesen – Andrew Wilson in seiner Highsmith-Biografie⁸ und Paul Ingendaay in seinem Nachwort zur deutschen Neuausgabe haben diese Bezüge im Detail nachgezeichnet: Highsmith hatte selbst ihr »Bloomingdale's«-Erlebnis, als sie im Dezember 1948 im großen New Yorker Kaufhaus als Hilfsverkäuferin in der Spielwarenabteilung arbeitete und sich in eine Kundin verliebte. Die Beziehung blieb jedoch rein imaginär – bis auf die Eruierung von Name und Adresse der Kundin und eine Reise an ihren Wohnort, bei der es jedoch nicht zu einer Wiederbegegnung kam. An die Stelle einer realen Beziehung trat die Arbeit am Roman. Es ist hier nicht der Ort, näher auf diesen Aspekt von Analogie und Komplementarität zur Biografie einzugehen.⁹ Uns interessiert die Entwicklung des Erzählstils im Verlauf des Schreibprozesses.

7 Zitat nach Paul Ingendaay, Nachwort zu Patricia Highsmith, *Salz und sein Preis*, Zürich 2005, S. 423-457, hier S. 457.

8 Andrew Wilson, *Schöner Schatten. Das Leben von Patricia Highsmith*, übers. von Anette Grube und Susanne Röckel, Berlin 2005.

9 Neben den offensichtlichen Parallelen sind Biografie und Roman insofern komplementär, wenn nicht gar gegenläufig, als Highsmith zum Zeitpunkt ihres Erlebnisses bereits reiche Erfahrungen als homosexuelle Frau hatte und gerade den Versuch unternahm, sich durch eine Psychoanalyse von ihrer Homosexualität zu befreien, um ihren Verlobten, den Schriftsteller Marc Brandel, heiraten

Leider sind die meisten Romantypuskripte aus den Jahren bis zu Highsmiths definitivem Umzug nach Europa um 1964 nicht überliefert. Erhalten sind im Fall von *The Price of Salt* fragmentarische Entwürfe – d.h. vor allem Frühstufen der Romanentwicklung – in ihren Arbeitstagebüchern, »Notebooks« oder »Cahiers« genannt.¹⁰ Unmittelbar nach Highsmiths »Bloomingdale's«-Erlebnis im Dezember 1948 setzt der Schreibprozess mit einer ersten skizzenhaften Geschichte, »Bloomingdale Story«¹¹ genannt, ein. Die »Bloomingdale Story« beinhaltet zum einen die Begegnung und aufkeimende Liebe der zwei Frauen, deutlich noch mit den Zügen einer Wunscherfüllung des Tage zuvor von der Autorin Erlebten: Von der geliebten Frau nach Hause eingeladen zu werden und in ihrem Bett wie ein krankes Kind warme Milch serviert zu bekommen – ein regressiver Wunschtraum, der bis in den publizierten Roman erhalten bleibt. Zum andern zeigt die »Bloomingdale Story« im Schlussteil, der eher den Charakter einer Konzeption und Stichwortskizze trägt, die Ansätze zu einem Kaufhaus-Roman, in dem die Liebesgeschichte nur eine von vielen sich am Arbeitsort berührenden Lebensgeschichten wäre: »Ich kann mir in der Spielzeugabteilung im siebten Stock ein ganzes Buch mit genug menschlichem Geschehen vorstellen.«¹² Der Roman des entfremdeten Großstadtlebens ist hier angelegt, symbolisiert in der Spielzeugeisenbahn, die ziellos und unermüdlich ihre sinnlosen Runden dreht – ein Detail, das in den publizierten Roman eingeht, auch wenn dort die Trostlosigkeit des Kaufhauses nur noch als Ausgangspunkt der Liebesgeschichte exemplarisch an Frau Robichek ausgeführt ist. In diesem Stadium ist also als Option durchaus auch eine Erzählweise angelegt, die eine Vielzahl von unabhängigen Einzelgeschichten über die Kontingenz des Ortes, des Kaufhauses, verbindet – ein Großstadtroman, der erzählerisch in die Richtung hätte führen können, wie sie beispielsweise Vicki Baum im Roman *Menschen im Hotel*

zu können. Die Arbeit als Hilfsverkäuferin diene der Finanzierung der Psychoanalyse. Der Prozess, der sich im Roman im Verlauf der Reise der Protagonistinnen abzeichnet, korrespondiert vermutlich mit dem Prozess, den die Arbeit am Romanstoff in der Autorin auslöst und reflektiert.

10 Sämtliche zitierten Manuskripte und Entwürfe sind im Nachlass von Patricia Highsmith im Schweizerischen Literaturarchiv zu finden. Das Inventar ist online zugänglich: <http://ead.nb.admin.ch/html/highsmith.html>.

11 »The Bloomingdale Story« ist in deutscher Übersetzung abgedruckt in: Patricia Highsmith, *Salz und sein Preis*, Zürich 2005, S. 409-422. Neben diesem biografisch ausgelösten Einsatz gibt es allerdings auch Ideen zu einem Roman über die Liebe zweier Frauen, die bis ins Jahr 1942 zurückgehen.

12 Ebd., S. 418.

oder Camilo José Cela in *La Colmena* (*Der Bienenkorb*) realisiert haben. Doch Highsmith hat diese Option nicht weiter verfolgt, sondern die Beziehung von junger Verkäuferin und reicher Kundin ins Zentrum gestellt und die anderen Figuren im Kaufhaus nur so weit entwickelt, als sie für diese Hauptgeschichte relevant sind.

Eine weitere Weichenstellung in der erzählerischen Entwicklung lässt sich anhand eines mit schwarzer Tinte geschriebenen Arbeitsplans zum Roman im Format 45 × 30 cm belegen (vgl. Faltblatt).¹³ Ein ähnlicher Plan besteht auch für den ersten Roman, *Strangers on a Train* (*Zwei Fremde im Zug*). Weitere Pläne sind nicht erhalten – vermutlich hat Highsmith mit der zunehmenden Routine auf dieses Hilfsmittel verzichtet: Im Essay *Plotting and Writing Suspense Fiction* (*Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt*) erwähnt sie, implizit auf ihre eigenen Anfänge zurückblickend, dass sie es »bei einem Anfänger [...] besonders ratsam« halte, »daß er sich Kapitel für Kapitel einen Aufriß macht – die Notizen brauchen immer nur kurz zu sein, denn Anfänger neigen dazu sich zu verzetteln. Der Ansatzpunkt für einen Kapitelaufriß sollte die Frage sein, die man sich selber stellt: ›Wie bringt dieses Kapitel die Story voran?‹«¹⁴ Dies ist allerdings die Deutung, die die routinierte, sich zur Konzentration auf die Story bekennende Autorin dem Phänomen gibt.

Der Plan zu *The Price of Salt* trägt den – auch in den Cahier-Entwürfen belegten – vorläufigen Titel »Argument of Tantalus (or: The Lie)«. Er ist nicht datiert, widerspiegelt jedoch das Roman-Projekt auf einer bereits weit entwickelten Stufe: Nach der anfänglichen »Bloomingdale-Story« folgte zunächst eine Frühfassung des Romans, worin die Heldin noch den Namen Giselle trug und die Story in Form einer Ich-Erzählung dargestellt wurde, während der publizierte Roman eine ausgeprägte personale Erzählsituation, konzentriert auf die Sicht von Therese, aufweist. Die eigentliche Niederschrift des Romans begann Highsmith erst auf der Rückfahrt von der ersten Europa-Reise, Anfang Oktober 1949, beinahe zehn Monate nach der ursprünglichen Idee, da sie während des Sommers 1949 in Europa vor allem mit den abschließenden Korrekturen ihres ersten Romans, *Strangers on a Train*, beschäftigt war. Sie gerät auf der Rückreise in die USA an Bord eines Frachtschiffs in eine Schreibeuphorie, die je-

13 Ein Faksimile des Plans mit Transkription wurde als Jahresgabe des Vereins zur Förderung des Schweizerischen Literaturarchivs für das Jahr 2000 publiziert.

14 Highsmith, *Suspense* (Anm. 3), S. 53.

doch nach der Ankunft in New York in der Hektik des Alltagslebens verebbt. Erst im Frühjahr 1950 kann sie wieder intensiv am Roman arbeiten. Der Plan, der hier genauer ins Auge gefasst werden soll, stammt mit großer Wahrscheinlichkeit von Anfang Dezember 1949 (wie noch zu erläutern sein wird). Er zeugt von einer Phase der Reflexion auf das Gesamtprojekt und der Bemühung, den Überblick über die Handlung zu behalten, deren Anfangsteil schon ausgeführt ist, die aber in den Kapiteln ab der Mitte des Romans noch nicht endgültig feststeht. Der Plan wird strukturiert durch eine Kapitelzählung in der zweiten Spalte (»Chapter one« bis »Chapter XV«, jeweils unterstrichen), links davon steht eine Seitenzählung, die nur bis zum 9. Kapitel geführt ist, welches mit S. 74 beginnt. Rechts der Kapitelzählung findet sich stichwortartig eine Inhaltsangabe. Ein Teil davon ist gestrichen. Die Streichungen wurden wohl sukzessive vorgenommen und betrafen jene Textteile, die bereits ausformuliert waren. Gestrichen ist – abgesehen von den drei Anfangskapiteln – der Teil bis Kapitel 12, bevor die zwei Frauen zu ihrer Reise nach Westen aufbrechen. Das entspricht Kapitel 13 im ausgeführten Roman. Dass der Schlussteil erst grob konzipiert ist, wird ersichtlich daraus, dass die drei Kapitel, die er auf dem Plan umfasst (13-15), im ausgeführten Roman nochmals zu zehn Kapiteln werden und mehr als ein Drittel des Romans ausmachen.¹⁵

Unterhalb dieser Kapitelübersicht findet sich unter dem Titel »Emotional« eine Auflistung der Personen (Therese, Carol, Harge, Richard, Marta) sowie ein die emotionalen Beziehungen veranschaulichendes Schema mit Figuren-Initialen und verbindenden Pfeilen. Offensichtlich als nachträgliche Einfügungen sind auf dem Blatt schließlich zahlreiche Kästchen mit Stichworten und Ziffern angefügt, die zum Teil ebenfalls wieder gestrichen wurden.

Der Plan bildet eine Art Protokoll und Orientierung der Niederschrift des Romans: Die stichwortartige Skizze entspricht in groben Zügen, aber auch in vielen Details, der Handlung des publizierten Romans, wenn auch der Schluss anders ist und an Stelle von Carols Freundin Abby noch eine Figur mit Namen Marta steht, der sich Carol nach der Reise mit Therese wieder zuwendet, so dass der Roman am Schluss eine enttäuschte und ernüchterte, aber selbständig gewor-

15 Dieser vage Charakter der Schlussplanung scheint nicht untypisch für Patricia Highsmith. In *Suspense* schreibt sie: »Über dem dritten Viertel [des Buches] liegt meistens ein Nebefeld, das sich erst auflöst, wenn ich darin ankomme.« (Highsmith, *Suspense* [Anm. 3], S. 58).

dene Therese zeigt: »Therese kehrt nach New York zurück, arbeitet allein und geht ihren Weg, erbärmlich, doch als Carol zu ihr zurückkehren will, weist sie sie ab«,¹⁶ heißt es in der Zusammenfassung des Schlusskapitels. Interessant ist der Plan vor allem durch die vielen nachträglich eingefügten kleinen Kästchen, die Hinweise auf erzählerische Optionen geben. Gemeinsam ist den verschiedenen Kästchen, dass es sich um mögliche Ergänzungen des Romanentwurfs handelt, die nicht zur Handlung beitragen, sondern Stimmungen evozieren (»The East River in Winter«), psychologische Momente unterstreichen (»Desire for Anonymity«), künstlerische Spiegelungen des Geschehens andeuten (»Bizet's Suite #2«; »Love Lyric«) oder schließlich den Bedeutungsgehalt des Geschehens vertiefen bzw. verdeutlichen. Der Inhalt des ersten lautet: »For that Hidden Hunger / 16 12. 10.47 after Carol«. Wie bei genauerer Betrachtung unschwer zu erkennen ist, handelt es sich um einen Verweis auf ein »Cahier«: Die erste Ziffer bezeichnet die Nummer des Arbeitshefts, hier Nummer 16,¹⁷ die sich auf dem Titelblatt des Heftes zusammen mit den Eckdaten »July 1947/Jan 1948« findet (vgl. Abbildung 1). Die andern Ziffern bezeichnen das Datum der Eintragung im Cahier, wobei es in amerikanischer Schreibweise in der Abfolge Monat/Tag/Jahr zu lesen ist. Am 10. Dezember 1947, also lange vor Beginn der Arbeit an *The Price of Salt*, notiert Highsmith eine längere Reflexion in ihr Cahier 16 unter dem Titel »For that hidden Hunger« – »Für jenen verborgenen Hunger«. Die Cahiers mit ihren Aufzeichnungen, Ideen zu Erzählungen und Romanen (von der Autorin mit dem deutschen Wort »Keime« benannt), ihren Beobachtungen, Lese- oder Reiseeindrücken, Gedichten und aphoristischen Notaten bilden einen reichen Fundus, aus dem Highsmith immer wieder schöpft; sei es, dass sie eine ältere Erzählidee ausführt, sei es, dass sie Aufzeichnungen in ihre Romane integriert. Die hier notierten subjektiven Eindrücke und Reflexionen bieten sozusagen den Rohstoff für das literarische Werk. »Das Buch ist stets besser, wenn es solche Erlebnisse aus erster Hand, die auf echten Gefühlen beruhen, enthält. Es gehört zu den Funktionen eines Notizbuches, daß man solche Sachen darin festhält, emotionelle Erlebnisse, auch wenn man beim Notieren noch gar keinen Roman im Kopf hat, für den sie zu gebrauchen wären.«¹⁸ Mehr als die Hälfte der 37 Cahiers in Highsmiths Nachlass stammen aus der Zeit zwischen

16 »Therese returns to New York – works alone and makes her way – miserable but when Carol returns for her, she refuses her.«

17 Nachlass-Signatur: PH-A-5/16.

18 Highsmith, *Suspense* (Anm. 3), S. 21.

1939 und 1951, also aus den Jahren der literarischen Anfänge bis zu Highsmiths erster Romanpublikation. Dies kann sowohl als ein Zeichen des Reichtums der literarischen Ideen als auch der Arbeitsökonomie Highsmiths interpretiert werden: Nach dem Erscheinen des ersten Romans publizierte die Autorin in einem Rhythmus von zwei bis drei Jahren jeweils einen Roman, insgesamt 22, was, nimmt man die umfangreiche Produktion von Kurzgeschichten hinzu, nicht sehr viel Spielraum für weitere Aufzeichnungen ließ, zumal die Autorin in der Regel zusätzlich pro Tag mehrere Briefe schrieb.

Die Kästchen auf dem Plan stammen mit großer Wahrscheinlichkeit vom Dezember 1949: Am 4. Dezember notiert Highsmith in ihr Tagebuch: »Ich bin so begierig darauf, zurück zu ›Tantalus‹ zu kommen! Dann werde ich wieder ich selbst sein!«¹⁹ Die Arbeit an Kurzgeschichten, die sie schreibt, um rascher zu Geld zu kommen, hält sie davon ab. Am 8. Dezember notiert sie: »Ich lese den ganzen Abend meine Notebooks. Eine wahrhaftige Schatzkammer! Ich mache genauere Pläne für Tantalus. Ich glaube, es wird gut gehen. Ich darf nicht zu ungebunden sein, das ist alles!« Und etwas später: »Betrug am Glauben und Vertrauen ist das eigentliche Thema von ›Tantalus‹, und ich hoffe zum wiederholten Mal, morgen wieder mit Schreiben zu beginnen.«²⁰ In der Tat hat sie in den folgenden Tagen die ersten Kapitel überarbeitet, bevor die Geldnot und eine Fahrt im Wagen mit einer Freundin in ihre texanische Heimat über die Festtage die Arbeit erneut unterbrach.

Bei dieser Wiederlektüre ihrer Cahiers im Hinblick auf den Roman wurden also vermutlich die Kästchen mit den Verweisen eingefügt. Die Aufzeichnung unter dem Stichwort »For that Hidden Hunger« – »Für jenen verborgenen Hunger« – (vgl. Abbildung 2) lautet:

19 Patricia Highsmith, *Journal 1949 to 51* (Signatur PH-C-01/10), Eintrag 4.12.1949: »Am so eager to get back to Tantalus! Oh, I shall be myself then!«

20 Patricia Highsmith, *Journal 1949 to 51*, Eintrag 8.12.1949: »I read my notebooks all evening. A real thesaurus! I lay closer plans to Tantalus. I believe it will go well. I must not be too loose, that is all! [...] betrayal of faith and trust is the very theme of Tantalus, which tomorrow I hope to begin to write once more.« Am 10.12. notiert sie, sie habe eine Neufassung von Kapitel 1 geschrieben. »How well it all goes. How grateful I am at last not – as Lil [Picard] says – to spoil my best thematic material by transposing it to a false male : female relationship!« Am 17. Dezember gibt sie einer anderen Freundin, der Kunstkritikerin Rosalind Constable, zwei nicht näher bezeichnete Kapitel des Romans zu lesen. Sie ist so sehr in Geldnot, dass sie befürchtet, nach der geplanten Reise nach New Orleans und Texas wieder mit der ungeliebten Arbeit als Freelance-Comic-Texterin beginnen zu müssen.

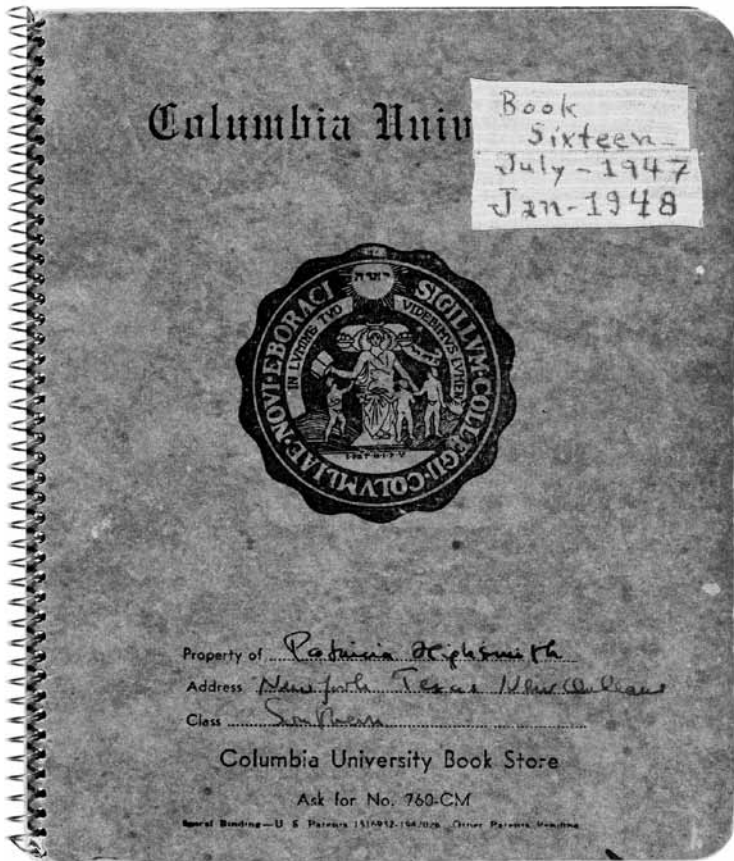


Abb. 1. Patricia Highsmith: Cahier 16 (Umschlag), mit Einträgen von Juli 1947 bis Februar 1948. Schweizerisches Literaturarchiv, Nachlass Highsmith.

Eine Werbung im Schaufenster eines Delikatessen-Ladens, in dem man alles von Tamarindensaft-Konserven und Orangen-Honig bis zu syrischem Ziegenkäse und Karamells nach Großmutterart erwerben kann, wie auch jedes dem Menschen bekannte Vitamin. (Meinen sie, sie könnten so den verborgenen Hunger stillen?) Männer und Frauen halten an und betrachten die Auslage, indem sie versuchen, ihren inneren, nagenden Hunger mit einer der Leckeren im Schaufenster in Einklang zu bringen – doch es ist vergeblich, obwohl sie vielleicht hineingehen und es mit einer oder zwei der Spezialitäten versuchen. Wenn der Hunger in der Seele liegt, wie soll man ihn durch den Magen befriedigen? Der Hunger liegt

1
 12/10/47 "For that hidden hunger."
 A sign seen in the window of a delicacy shop
 where every thing from canned Tamarind juice and
 unvarnished honey to Syrian goat milk cheese and
 old fashioned taffee is displayed, every little every
 vitamin woven so want to they think they can
 relieve ~~the~~ hidden hunger? Men and women stop
 and stare, trying to fit their particular inward
 cravings to one of the commodities in the window
 but to no avail, then perhaps they will
 in and pay payment with one or two of the hunger is in
 the soul ~~but~~ ~~can~~ ~~they~~ ~~eat~~ it through the
 stomach? The hunger is in the New York mind, inaccessi-
 ble, inaspirable — but the Jews who have it
 most are to be seen eating gargantuan Nuss =
 tart ~~was~~ ~~with~~ ~~the~~ ~~beaters~~ of coffee every night at
 midnight — after a whole day that has begun
 with almost pasted Danish beater in the oven for
 breakfast, they are still trying! — can be
 seen trying to bury that rising inner man under
 a mountain of food. But that sleek fellow who
 covers himself, stands upon the mountain top vi-
 vely proclaiming his magnificent best,
 air = pure, bodiless, incorporeal with in the
 corpulent waste that bear him! Hidden hunger
 of the soul! O my food, why has thou forsaken

Abb. 2: Patricia Highsmith: »For that Hidden Hunger«, Eintrag in Cahier 16 vom 10. Dezember 1947.

im Geiste New Yorks, unerreichbar, unstillbar – doch kann man die Juden, die ihn am meisten empfinden, sehen, wie sie jeden Abend um Mitternacht gargantueske Nusstorten essen und mit Bechern voll Kaffee hinunterspülen – nach einem langen Tag, den sie mit im Ofen aufgewärmtem, mit Mandeln bespicktem dänischem Gebäck zum Frühstück begonnen haben – sie versuchen es immer noch! – sie können gesehen werden, wie sie versuchen, dieses laute innere Männchen unter Bergen von Speisen zu begraben. Doch der unerschrockene kleine Kerl gräbt sich frei und steht auf dem Berg und verkündet triumphierend seine merkwürdige Lust, rein wie Luft, körperlos in den korpulenten Bestien, die ihn tragen.

Verborgener Hunger der Seele! Mein Gott, warum hast Du sie verlassen!²¹

Und Highsmith fährt fort mit dem sinnbildlichen Kaugummi, den die Menschen kauen und kauen, ohne ihn hinunterschlucken zu können und ohne gesättigt zu werden, um die Eintragung mit Beobachtungen zur unüberwindbaren Einsamkeit der New Yorker Massen und ihrer vergeblichen Sehnsucht nach Befreiung aus dieser Einsamkeit durch die Verbindung mit einem anderen Körper zu enden.

Im publizierten Roman ist diese Passage nicht zu finden, die sich vermutlich im Sinne einer auktorialen Reflexion, vielleicht aber auch als Aufzeichnung von Therese eingefügt hätte. Doch sind die Anknüpfungspunkte vorhanden: Leitmotivisch taucht das Essen bzw. die Nahrung im Plan wie im ausgeführten Roman auf: Als Erstes steht auf dem Arbeitsplan in den Notizen zum ersten Kapitel »The meat«: Das Stichwort bezieht sich auf eine Episode, die im publizierten Roman etwas später erscheint: Das Fleischstück, das sich Therese für den Abend gekauft und in ihren Garderobeschrank im Warenhaus gelegt hat, wird gestohlen. Der Roman setzt in der publizierten Fassung mit einer Kantinenszene ein, in der Therese die (im Plan unmittelbar vor dem genannten Eintrag zum »verborgenen Hunger« erwähnte) »Mrs. Robichek«, eine ältere Verkäuferin, kennenlernt. Das Erste, was sie von ihr wahrnimmt, als sie ihr gegenüber am Kantineisch sitzt, ist »eine rundliche, alternde Frauenhand, die den Kaffee in einer Tasse umrührte und jetzt zitternd vor Eifer ein Brötchen brach und eine Hälfte eines Brötchens gierig in die braune Bratensauce auf

21 Übersetzung U.W. Der Originaltext in Cahier 16 lautet: 12/10/47 »For that hidden hunger.« »A sign seen in the window of a delicacy shop where everything from canned tamarind juice and marmaladed honey to Syrian goat milk cheese and old fashioned taffee is displayed, along with every vitamin known to man. (Do they think they can relieve men's hidden hunger?) Men and women stop and stare, trying to fit their particular inward gravings to one of the condiments in the window – but to no avail, though perhaps they will go in and experiment with one or two. If the hidden hunger is in the soul how satisfy it through the stomach? The hunger is in the New York mind, inaccessible, inassuageable – but the Jews who have it most are to be seen eating gargantuan Nusstarten washed down with beakers of coffee every night at midnight – after a whole day that has begun with almond pasted Danish heated in the oven for breakfast, they are still trying! – can be seen trying to bury that noisy inner man under a mountain of food. But that plucky fellow uncovers himself, stands upon the mountain triumphantly proclaiming his mysterious lust, air-pure, bodiless, incorporeal within the corpulent beasts that bear him! Hidden hunger of the soul! O my god, why has thou forsaken them! [...]«

dem Teller tunkte [...]«²² Es ist die zugleich bildliche und handlungsbezogene Umsetzung dessen, was in der Reflexion zum »verborgenen Hunger« angesprochen ist: Die unerlöste, gottvergessene Existenz in der babylonischen Großstadt, der die Autorin gerade am Beispiel der Warenhaus-Angestellten ursprünglich wesentlich mehr Raum geben wollte, als es im publizierten Roman der Fall ist.

Diese und weitere Szenen zeigen, in welchen Kontext die Reflexion über den verborgenen Hunger sich einfügen sollte: Die Passage mit dem Pathos einer Prophetenrede hätte ein Moment verstärkt, das in der Endfassung nur andeutungsweise vorhanden ist: die Gegenüberstellung von leiblichem und geistigem Hunger in biblischer Tradition: »Siehe, es kommen Tage, spricht Gott der Herr, da sende ich einen Hunger ins Land, nicht Hunger nach Brot und nicht Durst nach Wasser, sondern das Wort des Herrn zu hören«, heißt es bei Amos (Amos 8,11), und Jesaja verkündet in ähnlicher Weise Gottes Wort: »Siehe meine Knechte werden essen, ihr werdet hungern! Siehe, meine Knechte werden trinken, ihr werdet dürsten! Siehe, meine Knechte werden fröhlich sein, ihr werdet zuschanden werden!« (Jesaja 65,13). Dieser biblischen Gegenüberstellung von leiblichem und geistigem Hunger entspricht im Roman auch die Konstellation der beiden mütterlichen Figuren mit Mrs. Robichek im Warenhaus einerseits, die Therese freundlich anspricht, jedoch eine Hoffnungslosigkeit und Hässlichkeit ausstrahlt, welche die junge Aushilfsverkäuferin abstößt, und auf der andern Seite die in der Erinnerung idealisierte Lehrerin Sister Alicia, welche als Mutterfigur in der Folge durch Carol abgelöst wird.²³ Das Bild des unstillbaren Hungers wird auch mit dem ursprünglichen Titel des Romans angesprochen. Tantalus, der an der Tafel der olympischen Götter speisen durfte, wurde von diesen für

22 Patricia Highsmith, *Salz und sein Preis*, aus dem Amerikanischen übers. von Melanie Walz. Zürich 2005, S. 14.

23 Im Verlauf des Romans wird dieser Kantinen-Szene die Episode mit der Tasse Milch gegenübergestellt, die – neben verschiedenen Essensszenen – im Plan erwähnt wird, unter Kapitel acht: »the cup of hot milk«. Carol bettet die müde Therese bei ihrem ersten Besuch in ihr Ehebett (auch hier eine antithetische Parallele zur Szene des Besuchs bei Mrs. Robichek) und bringt ihr auf ihren Wunsch eine Tasse heiße Milch: »Die Milch war so heiß, dass sie sie mit den Lippen kaum zu berühren wagte. Die kleinen Schlucke breiteten sich in ihrem Mund aus und enthüllten eine Fülle organischen Geschmacks. Die Milch schmeckte wie nach Knochen und Blut, nach warmem Fleisch oder Haar, so salzlos wie Kreide und zugleich so lebendig wie ein wachsender Embryo. Sie war heiß bis zum letzten Schluck, und Therese trank sie so zülig, wie Leute im Märchen den Zaubertrank leeren oder der nichtsahnende Krieger die Schale mit dem tödlichen Gift.« (Highsmith [Anm. 22], S. 91 f.).

den Verrat ihrer Geheimnisse durch ewigen Hunger und Durst bestraft, indem er sich vergeblich nach den Früchten streckt, die knapp über ihm hängen, und nicht vom Wasser trinken kann, in dem er bis zum Halse steht. Unter dem Titel *Argument of Tantalus (or The Lie)* wäre der Roman, der mit dem Scheitern der Beziehung zwischen Carol und Therese enden sollte, zum Epos einer unerfüllten, unerfüllbaren Liebesehnsucht geworden, die mit der Einfügung der Reflexion über den verborgenen Hunger eine deutlichere religiöse Konnotation bekommen hätte.²⁴ – Doch gilt es, um diese religiöse Bedeutungsschicht genauer zu fassen, weiter auf den Kontext zu schauen: In Kapitel 13 des Plans zu *Argument of Tantalus* heißt es über die Reise nach Westen: »Therese fühlt, wie sich die Welt öffnet – doch alles noch im Mutterleib. Der pränatale Traum (Mysterium des Körpers? – wenn erwünscht 17 2-15-48) Glück ist der offene Sesam. In Bezug auf die erwachsene Liebe wird Therese auf dieser Reise geweckt.«²⁵

Da ist zunächst die ebenfalls religiös konnotierte Metaphorik der zweiten Geburt, die im Plan unter Kapitel 14 mit dem unterstrichenen Stichwort »The Trau[ma] of Birth« weiter geführt wird. Doch interessiert uns hier vor allem das als Option notierte Stichwort »Mysterium des Körpers« – »Mystery of body«: Die Ziffern verweisen auf einen Eintrag vom 15. Februar 1948 – also ebenfalls vor dem Bloomingdale-Erlebnis – in Cahier 17. Dort heißt es:

Die Leidens- (oder Empfindungs-) Zentren des Körpers. Die übergiftete Blase loszulassen verursacht ein juckendes Schmerzgefühl in den Zähnen. Wenn leicht vergiftet (wie es oft der Fall ist, wenn die Blase überfüllt ist) erscheint die Beziehung dämonisch: Das Urinieren im Bereich der Genitalien reagiert in den Zähnen, diesem Zentrum erdgebundenen höllischen Schmerzes und unmenschlicher Tortur, Geburt und Tod, Ekstase und Agonie, Bass und Diskant menschlicher Wahrnehmung. Der Körper selbst gewinnt für mich eine transzendente, metaphysische Bedeutung: Gewiss

24 Der Titel klingt – in der weiten Bedeutung von »Folter«, den das Verb »tantalyze« im Englischen hat, noch an im Schrecken, der Therese erfasst, als sie bei Frau Robichek zu Besuch ist und ein Kleid anprobiert: »She felt as if she were being strangled. What was she doing here? How did she happen to have put on a dress like this? Suddenly Mrs. Robichek and her apartment were like a horrible dream that she had just realized she was dreaming. Mrs. Robichek was the hunchbacked keeper of the dungeon. And she had been brought here to be tantalized.« (Patricia Highsmith, *The Price of Salt*, New York, 1990, p. 14).

25 »Therese feels world opening – yet all within womb now. The prenatal dream. (Mystery of body? if desired 17 2-15-48) Happiness is the open sesame. Corresponding to adult love, Therese is awakened on this trip.«

wurde diese Körpermaschine für etwas jenseits ihrer physischen Funktionen erdacht, für etwas, das jenseits von Schönheit liegt und perverser als sie ist, etwas, das in seiner Intention weniger rein ist als ein Abbild Gottes oder als das Exemplar des intelligentesten Lebewesens der Natur. Dann wird die gespreizte Hand zu einem wunderbaren, erschreckenden und neugierigen Glied, das Haar zu einem erstaunlichen Phänomen, die Rede magisch, die Macht der Liebe zur gesegnetsten, verworrensten, großartigsten Fähigkeit von allen, die in ihrer Schönheit den hellsten Anblick des seltensten Schmetterlings und die ursprüngliche Majestät der fernsten und höchsten Berge übertrifft.

Und ich bin überzeugt, wie man nur von irgendetwas überzeugt sein kann, dass der Körper eine Bedeutung hat, die über alles, was ihm bisher zugesprochen wurde, hinausgeht, dass er als Haus für den menschlichen Geist, solange er auf Erden ist, einen enigmatischen Bau hat, den man so betrachten kann, wie ein aufmerksamer Architekt in einem fremden Land ein ihm vollkommen fremdes Gebäude untersuchen würde. Dann scheint es auch, als ob die so komplexe Verbindung von Mann und Frau beinahe überall auf höchst primitive Weise vollzogen werde, dass wir nur fünf Prozent unserer Komplexität wahrnehmen, so dass der uns bekannte Anteil von uns selbst weniger als dem entspräche, was von einem Eisberg über dem Meeresspiegel sichtbar ist.²⁶

26 Übersetzung U.W. Originalwortlaut: »2/15/48 The sympathetic pain (or sensation) centers of the body. Relieving the overtoxed bladder produces a pain = itch sensation in the teeth. If slightly intoxicated (as is often the case when the bladder is overtoxed) the connection seems demonical: the urination which centers about the genitals reacts in the teeth, that seat of earthbound infernal pain and inhuman torture, birth and death, ecstasy and agony, the base and treble of man's apperceptions. The body itself, to me, takes on a transcendant and metaphysical meaning; surely this corporal machine was devised for something beyond its physical functions, for something beyond and more perverse than beauty, something less pure in intent than a reflection of God, or the exemplar of Nature's most intelligent animal life. Then the sprawled hand becomes a wonderful, frightening and curious part, the hair an astounding phenomenon, the speech magical, the power to love the most blessed, most abstruse, most magnificent faculty of all, and in its beauty surpassing the brightest thing of the rarest butterfly, the pristine majesty of the farthest and highest mountain.

And I feel myself convinced as much as I can be convinced of anything that the body has a significance beyond any as yet asserted [?] to it, that as a house for man's spirit while he is on earth, it is an enigmatic structure to be surveyed insofar as we are able, as an entirely different structure in a foreign land might be surveyed by an industrious visiting architect. Then it seems, too, that the

Wir erkennen angesichts dieser Entfaltung des »Mysteriums des Körpers«, dass es Highsmith um alles andere als um die traditionelle religiöse Gegenüberstellung von leiblichem und geistigem Hunger, von irdischer Geburt und religiöser Wiedergeburt geht: *Tantalus* wäre vielmehr der Roman einer unerfüllten Erlösungssehnsucht, einer Befreiungssehnsucht nicht *vom*, sondern *zum* Körper. An Stelle von Sister Alicia, der mütterlichen Erzieherin aus dem Waisenhaus, tritt mit Carol eine sinnliche, der Welt zugewandte Frau zunächst als Mutterersatz und dann, mit der Entwicklung der Beziehung, auch als Partnerin. Auch in dieser Hinsicht findet sich ein Gegenüber zur trostlosen Existenz von Frau Robichek: Wird Therese dort durch den Anblick ihres aufgedunsenen Körpers vertrieben, als sie sich, von Müdigkeit überwältigt, aufs Bett legt, so steht hier, im Zusammenhang mit der Liebeserfahrung mit Carol, das Mysterium des Körpers.²⁷ Die Passage über das »Mysterium des Körpers« ist nicht in den publizierten Roman eingegangen. An ihre Stelle tritt die konkrete Beschreibung körperlicher Ekstase in der ersten Liebesnacht zwischen den beiden Frauen:

Ich liebe dich, wollte Therese wiederholen, doch die Worte erstarben im kitzelnden und erschreckenden Lustgefühl, das Carols Lippen in Wellen an ihrem Hals weckte, an ihren Schultern und das

union of male and female, while so complex, is almost universally accomplished in the most primitive way, that we therefore realize but five percent of our complexity, and the proportion known to ourselves is therefore even less than the proportion of an iceberg seen above the surface.«

- 27 Diese Körpermystik steht im Kontext der Entdeckung der Sexualität durch die avantgardistische Jugend – in einem prüden weiteren sozialen Umfeld – in New York der 1940er-Jahre, wie sie Anatol Broyard in seinen Erinnerungen beschrieben hat: Auf der einen Seite ist diese Jugend geprägt von einer entdeckungsfreudigen Naivität, auf der andern – Anaïs Nin war eine geistige Patin dieser Bewegung – bildet sich eine Verbindung der Faszination durch Sex mit jener durch die avantgardistische Kunst – Sex wird als eine neue Art von sinnlicher Offenbarung erfahren: »Nineteen forty-seven was a time when any suggestion of extramarital sex in a movie had to be punished, just as crime had to be punished. To publish a picture of pubic hair was a criminal offense. [...] There was no birth-control pill, no legal abortion – yet none of this tells you what sex at that time was like. The closest I can come to it is to say that sex was as much a superstition, or a religious heresy, as it was a pleasure. It was a combination of Halloween and Christmas – guilty, tormented, clumsy, unexamined, and thrilling. It was as much psychological as physical – the idea of sex was often the major part of foreplay. A naked human body was such a rare and striking thing that the sight of it was more than enough to start our juiced flowing.« (Anatole Broyard, *Kafka Was the Rage. A Greenwich Village Memoir*, New York, 1993, p. 134).

plötzlich ihren ganzen Körper erfüllte. Ihre Arme waren eng um Carol geschlungen, und sie war sich nur Carols bewusst, ausschließlich Carols, ihrer Hände, die ihren Rippen entlangglitten, ihres Haars, das über ihre nackten Brüste strich, und dann war es, als verginge ihr Körper in immer größeren Kreisen, die sich immer weiter ausbreiteten, bis über die Grenzen des Denkens hinaus. Und tausend Erinnerungen, Augenblicke, Wörter, das erste ›Liebste‹, die zweite Begegnung im Kaufhaus, tausend Erinnerungen an Carols Gesicht, ihre Stimme, an Zornesausbrüche und Gelächter flirrten wie der Schweif eines Kometen durch ihren Geist. Und dann waren es blaßblaue Ferne und blaßblauer Raum, ein endloser Raum, den sie plötzlich durchflog wie ein langer Pfeil. Der Pfeil schien mühelos einen unvorstellbar weiten Abgrund zu überqueren, schien einen unendlichen Bogen zu beschreiben und keinen Endpunkt zu finden. Dann merkte sie, daß sie sich noch immer an Carol klammerte, daß sie heftig zitterte und daß sie selbst der Pfeil war.²⁸

Leider sind die verschiedenen Textfassungen nicht erhalten, so dass der genaue Ablauf bei der Transformation von der Reflexion über das Mysterium des Körpers zur Beschreibung des Ekstase-Erlebnisses nicht verfolgt werden kann, und es ist nicht unproblematisch, einen Eintrag im Arbeitsheft der ausgearbeiteten Formulierung im publizierten Roman wertend gegenüberzustellen. Trotzdem lässt sich im Vergleich der Passagen eine Beobachtung machen, die Grundsätzliches an Highsmiths Erzählstil betrifft: Der Paradigmenwechsel von der Reflexion über den »verborgenen Hunger« und das »Mysterium des Körpers« zur konkreten Essensszene und zur Beschreibung sinnlicher Ekstase ist durchaus wegweisend und programmatisch für die Entwicklung von Highsmiths Schreiben, auch wenn es in ihrem Werk nie mehr eine solch offene erotische Szene gibt: Der Verzicht auf Passagen, die die Handlung auf einer religiös-mystischen oder philosophischen Diskursebene reflektieren würden, ist der negative Ausdruck eines Schreibens, das sich einem materialen Stil und dem reinen Erzählen verpflichtet: Die Erzählung muss ihre Bedeutung aus sich selbst erweisen. Auktoriale Reflexion des Geschehens gibt es kaum in Highsmiths erzählerischem Werk – ganz im Gegensatz zu ihren *Cahiers*, die voll von erzähltheoretischen, existentiellen, philosophisch-religiösen Notaten sind. Dass dieses Ausbleiben einer höheren Bewusstseinsstufe in den publizierten Romanen nicht einem Mangel an Reflexion sondern einem konkreten Stilwillen entspricht,

28 Highsmith, Salz und sein Preis (Anm. 22), S. 260f.

wird aus den angeführten Passagen deutlich. Die Dimensionen des Mythologischen und der religiösen Metaphorik bleiben in den Endfassungen nichtsdestoweniger präsent, wenn auch meist nur dezent angedeutet und der Narration untergeordnet: So bleibt die Idee der geistigen Nahrung bzw. der biblische Bezug im neuen Titel *The Price of Salt, Salz und sein Preis* erhalten (»Ihr seid das Salz der Erde«, Matthäus 5,13), der auch an das Märchen vom Vater und seinen drei Töchtern erinnert, welchen dieser so viel wie Diamanten, wie Gold bzw. wie Salz bedeutete.

Mit dem Titelwechsel ist zugleich eine ›positive‹ Wendung des Romans verbunden: Anstelle des tantalischen Leidens an der unerfüllbaren Liebe bzw. am unstillbaren Hunger tritt die Erfüllung, das Salz des Lebens, das jedoch seinen Preis hat – den tragisch zu nennen man sich nur hütet, weil seine Bedingungen nicht ideell unausweichlich oder durch eine höhere Macht bedingt sind, sondern vielmehr Zeichen einer bornierten Gesellschaft: Carol verliert im Scheidungsprozess gegen ihren Mann das Sorgerecht an der gemeinsamen Tochter Rindy gerade darum, weil Harge die homosexuelle Beziehung zwischen den beiden Frauen nachweisen kann. An der tristen Rolle, die dem Detektiv hier zukommt, wird sich auch in Highsmiths Kriminalromanen nicht viel ändern: Entweder sind Highsmiths Detektive ahnungs- und machtlos gegenüber souveränen Verbrechern wie Tom Ripley, oder sie werden – wie im Roman *Der Stümper* – zu Vollstreckern der Ungerechtigkeit, welche den Verdächtigen im Vorhinein zum realen Mörder macht.²⁹

Mythologische und religiöse Metaphorik und deren Resonanzräume bleiben weiterhin Bestandteil des erzählerischen Instrumentariums der Autorin: So steht beispielsweise der zweite Ripley-Roman, *Ripley Under Ground*, in durchgehendem parodistischem Bezug auf Jesu Tod und Auferstehung – doch bleibt Highsmith konsequent in der Weglassung von Passagen, die das Geschehen auf einer höheren Reflexionsebene kommentieren, sei es in auktorialer oder figuraler Perspektive: Sie beschränkt sich auf die einfache Darstellung einer Geschichte; die Ökonomie der Metaphorik erweist sich nicht als Mangel an literarischer Ausdruckskraft, vielmehr als Stilwille, der mit zunehmender Konsequenz umgesetzt wird. Paul Ingendaay, Mitherausgeber der neuen Highsmith-Werkausgabe, hat den Prozess folgen-

29 Vgl. dazu Ulrich Weber: *Starke und weniger starke Abgänge. Zerfallserscheinungen der Detektivfigur bei Dürrenmatt und Highsmith*, in: Studer, Bärlach, Ripley, Gunten & Co. Quarto, Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs, 2006, Heft 21/22, S. 80-98.

dermaßen beschrieben: »Die Jahre 1947 bis 1950 sind vielleicht ihre wichtigste Lehrzeit, denn alle Tugenden, die wir an der Romanautorin Highsmith schätzen, bilden sich in diesen Jahren heraus: der Sinn für Spannungsaufbau und erzählerische Ökonomie, die einsiedlerhaft anmutende Versenkung in Schuld und Getriebenheit ihrer Helden, der Verzicht auf rhetorischen Schmuck und – um es mit Peter Handkes treffendem Wort zu sagen – der ›Alibiduktus‹ ihres Stils.«³⁰

Wenn wir den Plan zu *The Price of Salt* bzw. zu *Argument of Tantalus (or The Lie)* als Dokument von Einbezug und Ausschließung von Reflexionen und Eindrücken aus den Cahiers interpretieren können, stellt sich zugleich die Frage nach Eigenart und literarischem Stellenwert der Cahiers. Aus der Perspektive des zu Lebzeiten veröffentlichten Werks von Highsmith sind sie eine Rohstoffquelle und ein präliminaries Übungsfeld, das ausgewertet und ausgebeutet wird und mit dem Abschluss eines Romans oder einer Erzählung und deren Publikation hinfällig wird. Sie bilden jenen subjektiven Fundus der Reflexionen und Erfahrungen, aus dem sich nach Ansicht der Autorin ein gutes Schreiben speisen muss, ohne dass die subjektive Reflexions- und Erfahrungsperspektive im abgeschlossenen Werk noch erkennbar sein soll. Also eine Gedächtnisstütze und Basis der Selbstvergewisserung – gewissermaßen ein Mittel gegen den *horror vacui* vor dem leeren Blatt –, eine Möglichkeit, stets auf vorhandene Stoffideen zurückzugreifen. – Doch über die Lektüre als Quellenmaterial und *avant-texte* der publizierten Werke hinaus können die Cahiers als eigenständiger literarischer oder protoliterarischer Textprozess gelesen werden: Dieser Prozess entzieht sich gerade jenem abgeschlossenen Werkcharakter, den Highsmith stets für ihre Romane und Erzählungen anstrebt und den sie selbst als literarisch altmodisch verstand, ist er doch mehr mit dem Erzählstil der Ahnen und Väter zu vergleichen als mit jenem moderner Autorinnen und Autoren, wie beispielsweise den mit ihr bekannten oder befreundeten Nathalie Sarraute, Wolfgang Hildesheimer, Max Frisch, Peter Handke oder Paul und Jane Bowles. Während etwa Frisch (z.B. in *Tagebuch 1946-1950*) und Handke (z.B. in *Die Geschichte des Bleistifts*) solchen bruchstückhaften Reflexions-, Beobachtungs- und Inventionsprozessen literarischen Werkcharakter verliehen, stellen diese bei Highsmith geradezu ein komplementäres Bild zur Autorin als Urheberinstanz ihrer publizierten Werke in der literarischen Öffentlichkeit her. Der

30 Ingendaay (Anm. 7), S. 424.

Status dieser Dokumente wird erst durch unterschiedliche Leseakte konstituiert: Für den Erforscher des Nachlasses zeigen sich die Cahiers als subjektiver Schreibprozess, der durchaus eigene ästhetische Qualitäten hat und als literarischer Text entgegen der Intention der Autorin gelesen werden kann.³¹ Und wie sich etwa bei Franz Kafkas Oktavheften die Möglichkeit einer doppelten Lektüre bietet, einer am angestrebten, geschlossenen Werkcharakter der Einzelerzählungen orientierten einerseits, und einer am Schreibprozess, ja Schreibfluss orientierten andererseits,³² bieten auch Highsmiths Cahiers zwei Leseweisen an: Man kann sie als informative Dokumente zum Entstehungsprozess der publizierten Erzählungen und Romane lesen und interpretieren, oder man kann sie als eigenständige, prozesshafte literarische Texte betrachten, die gewissermaßen Ausdruck der komplementären Modernität der Autorin sind und jenen subjektiven Selbstwahrnehmungsprozess darstellen, den Highsmith in ihren publizierten Werken so radikal zurückgenommen oder verhüllt hat.

31 Es gilt immerhin darauf hinzuweisen, dass Highsmith sehr daran lag, dass diese Cahiers für die Nachwelt erhalten blieben und in ein öffentliches Archiv gelangten, was zumindest auf ihre Relevanz für die Autorin im Hinblick auf ihr postumes Verständnis hinweist.

32 Vgl. Gerhard Neumann, *Werk oder Schrift? Vorüberlegungen zur Edition von Kafkas »Bericht für eine Akademie«*, in: *Edition und Interpretation, [...] Akten des [...] deutsch-französischen Editorenkolloquiums Berlin 1979*, hg. v. Louis Hay und Winfried Woesler. Bern 1981 S.154-173.

Kurzbiografien

ELISABETH BRONFEN ist Lehrstuhlinhaberin am Englischen Seminar der Universität Zürich und seit 2007 zudem Global Distinguished Professor an der New York University. Ihre Promotion erhielt sie an der Universität München mit einer Studie über den literarischen Raum bei Dorothy Richardson. Ihre Habilitation folgte dann fünf Jahre später ebenfalls an der Universität München. Ihr Spezialgebiet ist die Anglo-Amerikanische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie hat zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze in den Bereichen gender studies, Psychoanalyse, Film und Kulturwissenschaften wie auch Beiträge für Ausstellungskataloge geschrieben. Publikationen, u.v.a.: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (in einer überarbeiteten Neuauflage bei Königshausen und Neumann). *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung* (Schirmer Mosel 2002); *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht* (Hanser Verlag 2008).

PETER GASSER wurde 1951 in Balsthal geboren. Studium der Philosophie, Germanistik und Romanistik an der Universität Neuchâtel. 1980-1986 Assistent am dortigen Deutschen Seminar, 1987-1993 Oberassistent am Deutschen Seminar der Universität Lausanne. 1991 Promotion an der Universität Neuchâtel. Seit 1995 dortselbst Lehrbeauftragter für deutschsprachige Literatur der Schweiz. 2001 Ernennung zum Professeur associé. 2009 mit Jan Loop (Hg.): *Gotthelf – Interdisziplinäre Zugänge zu seinem Werk* (Lang).

ELIO PELLIN ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Aargauer Kantonsbibliothek und Projektleiter der *Sommerakademie Schweizer Literatur am Centre Dürrenmatt Neuchâtel* (2006/2008/2010). Er promovierte 2006 an der Universität Bern mit der Arbeit »*Mit dampfendem Leib*«. *Sportliche Körper bei Ludwig Hohl, Annemarie Schwarzenbach, Walther Kauer und Lorenz Lotmar* (Chronos 2008).

Als Redaktor und Kolumnist arbeitete er für Printmedien und Radio. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Schweizerischen Literaturarchiv, Dozent an der Zürcher Fachhochschule Winterthur und Lehrbeauftragter am Institut für Germanistik der Universität Bern. Zusammen mit Rudolf Probst besorgte er die Neuedition von Hans Boesch's *Ingenieurs-Trilogie: Das Gerüst – Die Fliegenfalle – Der Kiosk* (Chronos 2007).

PETER RUSTERHOLZ, 1972-1980 Professor der Literaturwissenschaft an der Universität-GHK Kassel, 1980-2000: Ordinarius für Neuere deutsche Literatur von 1500 bis zur Gegenwart an der Universität Bern. Präsident des Collegium Generale der Universität Bern 1992-2003, seit 2003 ebenda als Projektleiter tätig (Interdisziplinäre Studien). Gastprofessuren und Lehrstuhlvertretungen an den Universitäten Zürich und Berlin, zuletzt 2001 an der TU Berlin. Vortragsreisen zu verschiedenen Universitäten Japans, Dänemarks und Polens. Gegenwärtig Projektleiter des Collegium Generale an der Universität Bern. Forschung und Lehre in historischer Hermeneutik, Semiotik und Mediengeschichte, zur Literatur des Barock, der Goethezeit und der deutschsprachigen Literaturen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz des 20. Jahrhunderts. Leitung von Forschungsprojekten des Schweizerischen Nationalfonds zum Nachlass von Friedrich Dürrenmatt im Schweizerischen Literaturarchiv. Mitherausgeber der Berner Universitätsschriften und der kulturhistorischen Vorlesungen des Collegium Generale. Mit Andreas Solbach Herausgeber der *Schweizer Literaturgeschichte* (Metzler 2007).

HUBERT THÜRING ist Dozent am Deutschen Seminar der Universität Basel. Studium der Germanistik und Italianistik, 1990-1995 Mitarbeiter der Nietzsche-Edition, Lehrer am Gymnasium Oberwil (BL), 1995-2004 Assistent für Neuere deutsche Literaturwissenschaft am Deutschen Seminar der Universität Basel, 1999 und 2003 Gastdozent an der Universität Triest, 2005-2008 wissenschaftlich leitender Mitarbeiter des SNF-Projekts »Textgenese und Schreibprozess«, seit 2005 Lehrbeauftragter für Semiotik, Poetik und Rhetorik an der Hochschule Luzern/Design und Kunst. Publikationen zu Nietzsche, Adolf Wölfli, Pirandello, Primo Levi, Goethe, Büchner, Leopardi, Keller, Glauser, Foucault und über Gedächtnis, Psychiatrie, Lebensbegriff (Biopolitik), über Editionsphilologie und das Verhältnis von Schreiben und Text; Übersetzungen aus dem Italienischen (Primo Levi, Giorgio Agamben) und Französischen (Georges Didi-Huberman).

Abgeschlossene Habilitationsschrift *Das neue Leben. Zum biopolitischen Lebensbegriff in der modernen Literatur 1750-1938*.

JOCHEN VOGT, geb. 1943, lehrt Deutsche Literatur und Kultur an der Duke University in Durham, NC. Von 1973 bis 2008 war er Professor für Germanistik/Literaturwissenschaft an der Universität Essen bzw. Duisburg-Essen; dort zuletzt Leiter des Masterstudiengangs »Literatur und Medienpraxis«. Publikationen u.a.: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte* (als Hg., 1998, erstmals 1971); *Medienmorde. Krimis intermedial* (als Hg., 2005); *Einladung zur Literaturwissenschaft*, 6. erw. Aufl. 2008.

ULRICH WEBER, geb. 1961, seit 1991 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern und seit 2000 zusätzlich im Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Co-Organisator der Sommerakademie Schweizer Literatur im Centre Dürrenmatt. 1995-2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter in verschiedenen Projekten des Schweizerischen Nationalfonds zum Nachlass von Friedrich Dürrenmatt. Promotion 1999 an der Universität Bern über das Spätwerk von Friedrich Dürrenmatt. Kurator verschiedener literarischer Ausstellungen, Lehrbeauftragter am Institut für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Fribourg. Publikationen u.a.: *Friedrich Dürrenmatt – Von der Lust, die Welt nochmals zu erdenken* (Haupt 2006); *Dürrenmatts Spätwerk* (Stroemfeld 2007).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2009

© Chronos Verlag, Zürich 2009

www.wallstein-verlag.de

www.chronos-verlag.ch

Vom Wallstein Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Frutiger

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagfotos:

Patricia Highsmith, 1941: Rolf Tietgens/SLA

Friedrich Glauser, 1937: Gotthard Schuh, © Fotostiftung Schweiz, Winterthur

Friedrich Dürrenmatt, 1962: Regula Zimmermann/SLA

Hansjörg Schneider: © Samuel Oppliger, Basel

Druck: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 978-3-8353-0609-7 (Wallstein)

ISBN 978-3-0340-0995-9 (Chronos)