

dtv

Ein buntes Gemisch von Selbstgesprächen, Erzählungen, Notizen und dokumentarischen Skizzen, von echten und fingierten Bekenntnissen, von phantasierten Visionen und skurrilen bis rührenden Reflexionen über Liebe, Glück und Sinnlosigkeit. Franz Schuh macht sich als »Anti-Held«, Dichter und Philosoph auf die Suche nach dem Nutzlosen und hält wunderbare Überraschungen für uns bereit: Freddy Quinn verschenkt Zündhölzer, Friedrich Schiller schnupft und stampft beim Beischlaf und Ernst Jandls »Letztes Gedicht« wird zum Erlebnis ... Ob Schuh sein Lieblingsspiels besingt oder den Zwiespalt des Dichtens erforscht – stets zeigt er uns die Welt als ein heillos schönes Durcheinander.

Für ›Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche‹ erhielt Franz Schuh den Preis der Leipziger Buchmesse 2006. In der Begründung der Jury heißt es: »Die unterschiedlichen Formen seines philosophischen Nachdenkens machen die Texte zu sprachlichen Kostbarkeiten, die eine große Linie dieses Genres von Kafka bis Polgar in das 21. Jahrhundert hinüberretten.«

Franz Schuh, geboren 1947 in Wien, zählt zu den wichtigsten österreichischen Schriftstellern. Er studierte Philosophie, Geschichte und Germanistik. Er ist Lehrbeauftragter an der Universität für angewandte Kunst in Wien und schreibt Kolumnen u. a. für ›Die Zeit‹ und ›Literaturen‹. Von ihm sind zahlreiche Bücher erschienen, darunter ›Liebe, Macht und Heiterkeit‹ (1985), ›Das phantasierte Exil. Essays‹ (1991), ›Der Stadtrat. Eine Idylle‹ (1995) und ›Schreibkräfte – über Literatur, Glück und Unglück‹ (2000). Zuletzt veröffentlichte Franz Schuh ›Memoiren. Ein Interview gegen mich selbst‹ (2008).

Franz Schuh

Schwere Vorwürfe,
schmutzige Wäsche

Deutscher Taschenbuch Verlag

Januar 2009
Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,
München
www.dtv.de

Lizenzausgabe mit Genehmigung des Paul Zsolnay Verlags Wien

© Paul Zsolnay GmbH Wien 2006

Umschlagfoto: Silvia Lahner

Satz: Eva Kaltenbrunner-Dorfinger, Wien

Druck und Bindung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen

Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in Germany · ISBN 978-3-423-13734-8

Ja, ich kann es nicht leugnen: Ich habe ein Werk in der Mangel, mein Hauptwerk, das aus lauter Nebensachen besteht. Mein Hauptwerk heißt »Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche«. Es sind Aufzeichnungen, die dem Durcheinander in meinem Kopf entsprechen – sie entsprechen auch meinem Widerwillen gegen die Hauptsachen, die Hauptsachen des Lebens, dieser immerwährenden, glückversprechenden Folter; ich hege den Widerwillen gegen die niederschmetternden Auskünfte der Weltgeschichte, gegen das nicht auszuspärende Elend, das aus den lokalen und globalen Überheblichkeiten resultiert. »Schmutzige Wäsche, schwere Vorwürfe« – endlich ein Buch, das dieses Durcheinander nicht beseitigt, sondern das ihm Worte verleiht. Ein Durcheinander der Formen, der Themen: Das Gedicht folgt auf den Essay und die Erzählung auf den Aphorismus – eine räumliche Gattung der Erhabenheit übrigens, der Aphorismus. Die Welt in ihrem Widerspruch in ein oder zwei Sätze hineingedrängt, so wie die Eier legenden Hühner in den Legebatterien auf kleinstem Raum ein gequältes, produktives Leben führen. »Das Leben im Überfluß ist ein überflüssiges Leben« oder so – in diesem Sinn kommt ein Aphorismus nach dem anderen ...

Bitte, sagt mein Verleger, bitte, verschone mich mit deinem Durcheinander, ein Thema, wähle ein Thema – und ich mache dich berühmt. Und ich sage zu meinem Verleger: Hör' einmal, ich bin doch selbst auch Kritiker, ich weiß, wie man das macht. Die Kritik, die an meinem Buch zu üben ist, die lautet einfach

so: »Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche« von Franz Schuh besteht in Wirklichkeit (»in Wirklichkeit« mag ich), besteht in Wirklichkeit aus einem bunten Gemisch (»Gemisch« mag ich, aber bei »bunt« habe ich das Gefühl, jemand steckt mir zwei Finger in den Rachen, aber »bunt« kommt immer gut an), besteht in Wirklichkeit aus einem bunten Gemisch von Selbstgesprächen, Erzählungen, Notaten und dokumentarischen Skizzen, von echten oder fingierten Bekenntnissen, von phantasierten Visionen (unter anderem des eigenen Todes) und skurrilen bis anrührenden Reflexionen über Liebe, Glück, Sinnlosigkeit.

Ah, ja, so geht das: Reflexionen, anrührend, skurril, Sinnlosigkeit (aber nicht ohne Glück) ... Erstklassig, da paßt noch mehr her, zum Beispiel: hysterisch gelacht, elegisch gejammt, vulgär geschimpft, und zusätzlich darf nicht fehlen: deliranter Furor, das ist gut – und dazu gehört, daß die Sinnkohärenz ins Wanken gerät, gar der Wortfluß ins Stocken, und daß in den Sätzen die Lakonie regiert ... *Das sind doch provokative Blödeleien*, falle ich mir selbst ins Wort, und ich führe, das Steuer herumreißend, meine Kritik weiter aus: »Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche« ist in Wirklichkeit (ja!) ein zutiefst ernstes, kluges und vielseitiges Werk, das nicht nur über eine sekundäre Befindlichkeit (wo denken Sie hin: sekundäre Befindlichkeit!), vielseitiges Werk ..., das nicht nur über eine sekundäre Befindlichkeit, sondern auch indirekt über den Zustand der Gesellschaft, ja, über die Welt im allgemeinen Bescheid gibt.

Jenseits von kulturbetrieblichen Vernetzungen setze ich auf die Kraft der Sehnsucht. Aber im allgemeinen versöhnt eine gute Kritik den Verleger sowieso mit dem dümmsten Werk, das er herausgibt. Na gut, sagt der Verleger, aber die Kritik muß unbedingt noch enthalten: Statt simplen Kausalitäten

huldigt der Autor von »Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche« einer ironisch-verzweifelten Moral (und Ästhetik) – *und Ästhetik, und Ästhetik* krähe ich nicht ohne Ironie in die verlegerischen Konzepte hinein – und der Verleger führt weiter zu meinen Gunsten aus: huldigt einer ironisch-verzweifelten Moral und Ästhetik ... des Andersseins. Gerne, sage ich, gerne, Anderssein! Jawohl, sich selbst fremd, natürlich, und ich kann dir, mein lieber Verleger, noch einen Schritt weiter entgegenkommen, und dann sage ich zu ihm das Schönste, das ich seit langem gehört habe, nämlich: Die euphorisch-melancholischen Grenzgänge des Anti-Helden Franz Schuh halten wundersame Überraschungen bereit ...

Zwei

Zwei Intellektuelle
Heben ein Blatt Papier auf.
Dem einen ist es runtergefallen,
Dem anderen ist es aufgefallen.
Der eine, dem es aufgefallen ist,
Hebt als erster das Blatt Papier auf.
Auf halber Strecke schließlich,
Mit dem Papier schon in der Hand,
Fällt ihm auf, daß der zweite,
Dem das Blatt Papier runtergefallen ist,
Sich zum Aufheben überhaupt nicht anschickt.
Und da läßt der erste das Blatt Papier wieder fallen,
Worauf der, dem das Blatt Papier runtergefallen ist,
Als zweiter das Blatt Papier aufhebt,
Das weiße, weiße, leere Blatt Papier.

Denktraum. Alle Hingaben haben etwas vom Zugeben. Der Augenblick der Hingabe ist ein Augenblick, in dem gestanden wird: Das Wesen öffnet sich dem anderen und zeigt sich; es zeigt, daß, vor allem aber, wie es geliebt sein möchte. In Geräuschen führt es seinen Rhythmus des Lustlärms vor, die Schallmauer der Scham ist durchbrochen. Solche Augenblicke verleihen dem, dem sie gewährt werden, der sie in sich aber nicht gewähren lassen kann, der krank, neurotisch von außen zusieht, eine Art richterlicher Souveränität. In diesen Augenblicken (und in den Augen des beteiligten Unbeteiligten) ist alles, was das hingebende Wesen ist und tut, als Eingeständnis zugleich da und verschwunden, zugleich vorhanden und abwesend. Im sektiererischen Medium des Intimen läßt sich ein jeder Mensch, auch wenn darin nur Details von ihm zum Vorschein kommen, als »Ganzes« beurteilen. Es ist wie in den Momenten, in denen einer vor dem Richter steht. Der Richter sieht stellvertretend für den Staat von außen zu, wie einer sein Verbrechen gesteht. Das Verbrechen wird dem Gestehenden freilich nur zum Verbrechen, weil ihm einer, der Richter, von außen zusieht. Der Verbrecher hat in der Identität mit seinem Verbrechen gelebt; sich entfremdet, »zerrissen« war er nur, wenn er sich selber von außen gesehen hat, also in den Amtsperioden seines Gewissens. Der Verbrecher muß vor dem Richter seine – von außen her gesehen – »geheime«, aber – vom verbrecherischen Innen aus gesehen – unverborgene, selbstverständliche und daher auch unschuldige Identität auspacken. Der Richter muß den Verbrecher »schuldig sprechen«, das heißt, er muß ihm das Vertrauen zu seiner verbrecherischen Identität nehmen. Der Richter ist dazu bestellt, kein Verbrechen von innen her zu sehen, obwohl er, weil er von Staats wegen sieht, selbst inmitten des Verbrechens steht, dem kein Staat, wie die Geschichte

lehrt, immer und überall, früher oder später fernbleibt. Einerseits tut der Richter von Staats wegen so, als wäre ihm jedes Verbrechen fremd, andererseits aber, dem Verbrechen des Verbrechers gegenüber, so, als wäre ihm jedes Verbrechen bekannt. Der richterliche Liebhaber (die Geschlechter kann man hier tauschen) tut – nach außen, also gegenüber seiner Geliebten – so, als wäre ihm keine Intimität fremd, als wäre er zu jeder in der Lage, und andererseits tut er für sich – nach innen hin – so, als wäre ihm jede fremd und er zu keiner in der Lage. Der richterliche Liebhaber sieht auf die Geliebte, die er nicht liebt, herab, während er sie »liebt«. So liebt nur noch der Staat seine Ungeliebten, auf die er herabsieht, mit denen er sich aber unaufhörlich befaßt. Ficken heißt auf österreichisch auch Pudern, und so sagt der Sträfling: »I hob mi anpudern lassen«, wenn ihm das richterliche Verhör ein Stück seiner intimen Verbrecheridentität hat entlocken können.

Literatur und Verbrechen. In den sechziger Jahren weilte ich an einem Schauplatz des Verbrechens. An diesem Schauplatz werden Verbrechen nicht begangen, sondern – Schauplatz – sie werden dort ausgestellt. Dieser Schauplatz ist in den literarischen und filmischen Verarbeitungen des Verbrechens eines der Zentren, ein Mittelpunkt, zu dem man durch Verbrechen oder durch die Befassung mit dem Verbrechen, gesetzt den Fall, es ist ein schweres Verbrechen, hinkommt.

Ich spreche von Old Bailey, dem Londoner Strafgericht, das über die schweren Verbrecher hereinbrechen kann und das in seiner filmischen Dimension keine geringeren als Marlene Dietrich und Charles Laughton vorzuzeigen hatte. Ich kam damals zum Schauen ins wirkliche Old Bailey, wo meiner Schaulust zuliebe, die keine Straflust ist, ein wirklicher Verbrecher abgeurteilt werden sollte.

Jeder Prozeß in einem ordentlichen Gericht ist auch ein Schauprozeß, man bekommt dabei immer etwas zu schauen, und ich hatte damals im Old Bailey einen Richter, der sich seiner Rolle bewußt war; das heißt: Er war sich bewußt, daß es auch eine Rolle war, die er im Ernst zu spielen hatte. Dieser Mann, der Richter, folgte in seiner Rollenauffassung auf eigenartige Weise dem Brechtschen Verfremdungsprinzip: Auf dem Theater steht man neben seiner Rolle in »der Wirklichkeit«. Der Richter stand mitten in der Wirklichkeit (oder besser: neben der Wirklichkeit) zugleich auch in einer Rolle, nämlich in seiner Rolle, und zugewiesen wurde ihm diese nicht nur durch das Castingbüro, das ein jeder Mensch, der sich selbst besetzt, im eigenen Kopf hat. Zugewiesen wurde dem Richter seine Rolle auch durch das Ritual, durch die Inszenierung, mit der ein Imperium, das Empire, Verbrechen und Strafe vorstellt, ausstellt und aburteilt. Jeder Prozeß ein

Schauprozeß, und wir lernen: Das Ästhetische, das Literarische, das Filmische ist nicht eine Erfindung der Literatur, des Films, der ästhetischen Artefakte, sondern dieses Ästhetische ist schon der Wirklichkeit, der sozialen Realität des Umgangs mit dem Verbrechen eigen. Um so deutlicher, um so intensiver ein Staat etwas von sich hält, um so mehr wird er seine Justiz dazu anhalten, einen Stil zu entwickeln, und man kann sagen, was die Aufgabe eines Stils ist: Die Aufgabe eines Stils – in der Literatur wie im Leben – ist es zu beeindrucken. Vor Gericht heißt das unter anderem auch, dem Verbrechen, mit dem einer aus dem Rahmen gefallen ist, einen pathetischen Rahmen zu schaffen. Ein Gerichtsverfahren ist unter anderem ein Verfahren, das in seinen Routinen die Öffentlichkeit mit der Existenz des Verbrechens versöhnt; es ist die Inszenierung einer Wiedergutmachung von etwas nicht Wiedergutzumachendem, von einem Verbrechen.

Im Old Bailey tragen die Richter und die Anwälte Roben und Perücken, also Kostüme. Das nimmt in den Stil gleichsam das Historische mit herein: Ein Imperium, geschweige denn das Empire, umfaßt nicht nur die Gegenwart, sondern es spricht auch im Namen einer Vergangenheit Recht, von der die Inhaber der tragenden Rollen wohl hoffen, daß sie ewig währt, daß sie auch die Gegenwart überragt, um in der Zukunft fortzudauern. Ich glaube, das nennt man Tradition; ein Schauprozeß in einem Staat, der etwas auf sich hält, stellt auch seine Tradition aus: Er inszeniert sein letztes Wort über einen Verbrecher als historisches Drama. Mit jedem neuen Verbrecher werden die alten von neuem abgeurteilt, und mit jedem präsenten Richter sitzen die alten, die längst schon toten, wieder einmal zu Gericht. Und – das ist zusätzlich beeindruckend – wie die Hochzeit, das Abitur, der erste Kuß und dergleichen wendet der auratische Augenblick im Gericht

sich an die Tradition des Individuums, an das, was mit dem einzelnen verschwunden sein wird, weshalb man es in ver-räterisch übertriebener Wertschätzung »das Persönliche« zu nennen pflegt: Im Gerichtssaal bekommt der Angeklagte et-was zum Erinnern, und die juristische Inszenierung mit ihren dramaturgischen Momenten soll sich in der Seele des Ver-brechers breitmachen. Sie soll zusammen mit der Erinnerung an die Tat in die Geschichte des schuldig gewordenen Indivi-duums eingehen; es wird eine Geschichte sein, die Gefahr läuft, sich beim Absitzen der Strafe zu verflüchtigen. Sie ver-läuft sich in den Routinen der Gefängnisalltage, und daher sind die Highlights von Tat und Prozeß einerseits Reminis-zenzen an die endliche Verdammnis des Sträflings, anderer-seits hat so ein Sträfling, dem allmählich alles Persönliche aus-getrieben wird, in der langen Weile der Strafe etwas, woran er sich wenigstens eine Zeitlang halten kann. Die Highlights von Tat und Prozeß sind Wegweiser im permanenten Zeit-verlust seines abgeschlossenen Lebens.

Mein Richter – durch sein neben und in der Rolle Stehen dazu prädestiniert – war ein Ironiker ungeheuren Ausmaßes. Das Wort ungeheuer steht hier nicht als Floskel, denn mir kam der Mann wirklich wie ein Ungeheuer vor: Sein Antlitz glänzte dick, fett, schweißtriefend unter der Perücke; seine Stimme hob und senkte sich, füllte den Raum, entzog sich dem Raum nach Belieben, denn manchmal murmelte er Un-verständliches, rein Persönliches, und in diesen Momenten wirkte er besonders bedrohlich. Mit sich selbst beschäftigt – was wird er nur ausbrüten? –, machte er den Eindruck, alles um ihn herum würde ihn persönlich beleidigen, und schon wurde er strafend ironisch, aber – überraschenderweise – nie-mals von oben herab, niemals aus der Position seiner gerade-zu absurden Stärke; nein, er verteilte seine Ironie im Saal ge-

recht, ein jeder kam dran, und dabei geschah etwas sehr Merkwürdiges: Gleich zu Anfang des Prozesses hielt der Staatsanwalt seine Rede; er las – meiner Erinnerung nach – die Anklageschrift nicht vor, sondern er rezitierte sie – zumindest in großen Teilen – by heart, also auswendig. Dabei war eine unendlich lange Passage, in der dieser öffentliche Ankläger die einmalige, die außerordentliche, die nie wiederkehrende, die niemals noch gewesene, die entsetzliche Verwerflichkeit des Angeklagten in allen Farben malte. Auf dem Richtertisch wurde das Ungeheuer lebendig, das heißt unruhig, und schließlich unterbrach der Richter die Tirade des Anklägers. Er sagte – und auf deutsch kann man weder seinen besonderen schneidenden Ton noch die geradezu opernhafte Qualität der englischen Sprache wiedergeben – folgendes:

»Sehen Sie einmal mich an, sehen Sie mich genau an, und dann« – er wies auf die Bänke der Barristers, in meiner Wahrnehmung Anwälte, die sich dem Verfahren als Privatkläger angeschlossen hatten –, »und dann sehen Sie diese Herren an, sehen Sie sich diese Herren genau an – und dort« – er wies auf Justizwache und Polizei –, »sehen Sie diese Herren? Sehen Sie sie sich genau an«, und dann erhob er seine Stimme, wie es heißt, donnergrollend: »Alle diese Herren sind doch ehrenwerte Herren, und alle diese ehrenwerten Herren leben davon, daß dieser Herr da« – und er wies auf die Anklagebank – »straffällig geworden ist. Und nun kommen Sie, Herr Staatsanwalt, und sagen uns allen, die wir von diesem Herrn da leben, daß dieser Herr da, der uns Brot gibt, eine Ausgeburt der Hölle wäre, daß er das Verächtlichste wäre, das jemals unter Menschen gewelt hätte?«

Literatur und Verbrechen: Es ist klar, daß dieses Old-Bailey-Ensemble aus den sechziger Jahren, das sich hier meiner Nachdichtung erfreute, ein Stoff ist, der sich anbietet, Litera-

tur zu werden. Es ist eine spezifische Literatur, nämlich der heutzutage bereits überstrapazierte Gerichtssaalkrimi. Dialektik und Rhetorik haben in unserem Kulturkreis einen altgriechischen Ursprung, und zwar nicht zuletzt einen juristischen: Beim Verteidigen und Anklagen – und noch dazu, wenn's ums Leben geht – schärft sich der Sinn; es entsteht eine Wechselwirkung, eine Dramaturgie von Rede und Gegenrede, von Enthüllen und Verbergen. Aber im Gerichtssaal ist man schon im Banne der Aufklärung, also schon dort, wo auf das Verbrechen Licht fällt, wo es seinen eigentümlichen, furchtbaren Charakter höchstens noch in Form der Rekonstruktion beibehält. Das Verbrechen wird im Prozeß nachgestellt, und zwar coram publico, und das Publikum befindet sich bereits in Sicherheit. Nur der Täter, der noch mutmaßliche, befindet sich in Gefahr, er kann verurteilt werden.

Die sonderbare Dialektik, die moralisierende Geschichten vom Verbrechen so gerne zudeckt, ist altbekannt: Das Gesetz benötigt, um sich einzubürgern, um stabil und glaubwürdig zu sein, diejenigen, die es übertreten. »... und gäbe es die Nacht nicht«, heißt es bei Nietzsche, »wer wüßte noch, was das Licht wäre.« In der Nüchternheit, die der sozialen Mechanik angemessen ist, erscheint das Verbrechen als Garantie für das Gesetz. Nur dadurch, daß das Gesetz übertreten wird, kommt es in Anwendung, was wiederum viele auf die Idee bringt, es einzuhalten. Nur dadurch, daß gegen das Gesetz verstoßen wird, kann es den Eindruck erwecken, nötig zu sein. Diese soziale Mechanik mag überraschen, paradox wirken, aber gefährlich erscheint sie nicht mehr: In ihr ist das Verbrechen in seiner stets lauernenden Furchtbarkeit entschärft.

Mein Richter übrigens – ist er nun Fiktion oder habe ich ihn wirklich erlebt? – war in seiner ironischen Äußerung eine Art

von Marxist. Marx nämlich hat die Geste des nüchternen, geschäftsmäßigen Umgangs mit dem entschärften Verbrechen analysiert und zugleich karikiert, indem er einmal mehr – und nun eben auch auf dem Gebiet des Rechts – der bürgerlichen Gesellschaft jede moralische Legitimation entzieht. Ihr Umgang mit dem Verbrechen ist ökonomisch, auch die Jurisdiktion steht unter dem Diktat der Produktion. Marxens berühmte Sätze aus dem Jahre 1862 lauten: »Ein Verbrecher produziert Verbrechen. Der Verbrecher produziert nicht nur Verbrechen, sondern auch das Kriminalrecht und damit auch den Professor, der Vorlesungen über das Kriminalrecht hält, und zudem das unvermeidliche Kompendium, worin dieser selbe Professor seine Vorträge als ›Ware‹ auf den allgemeinen Markt wirft. Damit tritt Vermehrung des National Eigentums ein ... Der Verbrecher produziert ferner die ganze Polizei und Kriminaljustiz, ... Strafgesetzbücher und damit Strafgesetzgeber.«

Ohne Zweifel: Der Verbrecher produziert auch die Literatur über das Verbrechen. Die schöne Kunst des Schreibens nimmt sich des Verbrechens an und vermehrt durch diese Annahmen den eigenen Reichtum: Sie bereichert sich. Ich weiß aber nicht, ob Marxens zynische Nüchternheit nicht erst recht auf einer klassischen literarischen Romantisierung beruht oder mit ihr zumindest verwandt ist, nämlich: der Verbrecher als der wahre Produzent, und alles folgt auf ihn; er, der Verbrecher, schafft – wie ein Gott – die Welt: die Polizei, die Justiz und sogar den Professor. Er, der Verbrecher, ist der Eigenmächtige, der Abhängige produziert. Die Vorstellung vom allmächtigen Verbrecher ist eine Phantasie, der man nicht leicht auf den Grund kommt. Warum sollte man sich ausgerechnet das Böse, das Gefährliche als übermächtig phantasieren? Aus Angstlust oder gar aus kleinlicher Furcht davor, das

Gute zu tun, sodaß man sich gleich das Böse als allmächtig phantasiert?

Am Schluß der »Verlorenen Illusionen«, einem Roman von Balzac, als es dem jugendlichen Helden an den Kragen geht (das heißt: als er Hand an sich legen möchte), erscheint ihm, dem keineswegs Unschuldigen, ein Deus ex machina in Gestalt eines spanischen Priesters. Dieser geheimnisvolle Retter im Kleide der Kirche, also des anspruchsvoll, des präventiv Guten, ist in Wahrheit der Großverbrecher Vautrin. Balzacs grandiose Umheimlichkeitskolportage läßt diesen Verbrecher als Unternehmer auftreten, der – ausgestattet mit dämonischen, Abhängigkeit produzierenden Kräften – zunächst einmal unangreifbar erscheint. (Vautrin versucht in the long run den Selbstmörder zu verführen mit einer Kalkulation von der Art: Wenn dich dein bisheriges Leben schon in den Tod treibt, dann versuch's doch mit dem richtig schweren Verbrechen; ist doch eh schon Wurscht.) Zwischen den Zeilen erhebt sich die Frage: Wird Vautrins Macht gebrochen, und zieht er schließlich den Geretteten in ein noch viel schlimmeres Unglück mit hinein als das, das mit einem Selbstmord schon hätte beendet sein können?

Über solchen Fragen entsteht, was die Literatur über das Verbrechen zu einer hervorragenden Ware macht, nämlich die Spannung, oder mit einem englischen unübersetzbaren Wort: *suspense*, und ich stehe nicht an, die Auffassung zu vertreten, daß *suspense* mit einer Modifikation, mit einer ungeheuren Modernisierung, also mit einer Kommerzialisierung dessen zusammenhängt, was in der griechischen Tragödie die Katharsis, die Läuterung des Zuschauers auslösen sollte: Erregung von Furcht und Mitleid angesichts des Schrecklichen!

So bin ich von den hellen, aufgeklärten Seiten des ausgemachten, verabredeten Umgangs mit dem Verbrechen allmählich

zu den schwarzen Seelen gekommen, zum Dunklen und seiner ergreifenden Herrschaft. In der Tat ist die Literatur eine Institution, die es ermöglicht, das Verbrechen nicht moralisch beurteilen, verurteilen zu müssen. Die literarische Phantasie ermöglicht eine Spekulation, eine Selbstbespiegelung, in der das mehr oder minder gutbürgerliche Subjekt des Autors und seines Lesers sich in Gedanken entgrenzt. Ist der Mensch in der Zivilisation nicht das bloße Objekt von Regeln, die auf ihm lasten und von deren Übertretungen zu träumen er ebenso gelernt hat, wie man ihm beibrachte zu gehorchen, also auf die Regeln zu hören? *Entfesselung* ist eine Vision, und sie bedarf der symbolischen Ebene. Ach, was für ein Verbrecher wäre Goethe geworden, wäre er kein Dichter gewesen. Das Läuternde der Phantasie, Hannibal the Cannibal, also Hannibal Lecter, eine Verbrecherfigur von Thomas Harris, der gänzlich Freie, der vollkommen Entfesselte – entfesselt auch noch im Gefängnis, wo ihm, wo seinesgleichen stets die Freiheit winkt (während den anderen, nicht genialen Verbrechern in der Freiheit das Gefängnis droht); Hannibal Lecter, dessen mörderische Grausamkeit sowohl Suchtcharakter hat, als sie in schöner ästhetischer Zweckfreiheit da steht – seine Grausamkeit ist primitiv archaisch und zugleich ausgeklügelt, sein Wahnsinn ist kein Verfall, sondern ein die Normalität besiegender Scharfsinn, von dem die Polizei nicht nur etwas lernen kann, sondern muß –, dieser Hannibal Lecter, ein Unmensch, eine verbrecherische Intelligenzbestie, er gewinnt die Sympathien eines nicht kleinen Publikums. Was für einen Platz auch immer der unmenschliche Übermensch, diese verfilmte Figur aus der Kriminalliteratur in der ästhetischen Hierarchie, in der künstlerischen Rangordnung einnehmen mag, seine Funktion teilt er mit den Verbrechern aus der anerkannten Hochliteratur; es ist die Funktion der

Vorstellung von einer fundamentalen Regelübertretung, also nicht von einer Übertretung eines gesetzlich festhaltbaren und beschreibbaren Details, es ist die Vorstellung von einem Entsetzlichen, das so entsetzlich ist, daß man es ebensowenig wie den bewunderten Mörder fassen kann. Kein Prozeß kann dem Entsetzen gerecht werden, und wenn der Schrecken auch nur Literatur ist, so existiert doch die Vermutung, daß hinter aller Kultur das Entsetzliche lauert und damit eine fundamentale Freiheit, die ungebunden, bestialisch sein könnte. Nichts ist ungeheurer als der Mensch, und so bildet das Verbrechen in der Literatur eine der Phantasiebrücken, eine der phantasierten Brücken zum Herz der Finsternis, von dem man zu keiner Zeit wissen kann, wie weit man von ihm entfernt ist.