

Komplot(t) - Wie plant der Autor den perfekten Plot

Es soll Menschen geben, die planen das perfekte Verbrechen. Alfred Hitchcock hat zwei von ihnen vorgeführt, in **Cocktail für eine Leiche**, im **Original Rope**, und ihr vermessener Versuch scheitert daran, daß sie, wie der Zuschauer von Anfang an vermutet, eine Kleinigkeit übersehen, die dem von James Steward gespielten Professor auffällt. Hitchcocks Drehbuch hingegen ist perfekt, so weit ich es beurteilen kann, und so könnte man zu dem Schluß gelangen, es sei eher möglich, den perfekten Plot auszuhecken, als den perfekten Mord zu begehen. Darin liegt der Reiz der besten Kriminalromane – sie sind besser konstruiert, als das Verbrechen, das sie beschreiben.

Nun ist der Plot nicht gerade eine Stärke der deutschsprachigen Literatur, ja, es war lange Zeit geradezu verfemt zu ploten. Das liegt gewiß nicht daran, daß es in unseren sprachlichen Gefilden einen Mangel an krimineller Energie gäbe, doch was immer die Gründe dafür sein mögen (dieser Vortrag richtet seinen Spürsinn nicht auf dieses Rätsel), unsere Unplotigkeit spiegelt sich schon in der Lexik, denn der Plot ist ein englisches Wort, das eigentlich ein Stück Land bezeichnet, was zu dem Irrschluß verleiten könnte, plotbemühte Autoren seien bodenständig, und es bedeutet laut Universalduden das *Handlungsgerüst einer epischen oder dramatischen Dichtung, eines Films*; also die Fabel eines Romans oder eines Dramas. Mit anderen Worten: der Plot ist die Grundversorgung des Lesers, seine Wegzehrung auf der langen Wanderung durch den Roman, und wie sehr der gemeine Leser

diese wertschätzt, läßt sich schon an der Tatsache ablesen, daß er besonders beglückende Lektüreerfahrungen als „fabelhaft“ bezeichnet.

Nehmen wir einmal an, ein Inspektor, der es leid ist, sich mit mittelmäßigen Verbrechern herumzuschlagen, die seine Intelligenz beleidigen und ihn professionell kaum herausfordern, beschließt statt dessen, die verschwörerische Arbeit eines Autors aufzudecken, mit den ihm eigenen Fähigkeiten der Deduktion und der Analyse, mit allen pathologischen und forensischen Hilfsmitteln. Und nehmen wir an, er stellt diese seine Arbeit in den Dienst der Literatur, um einem Autor wie mir aus der Patsche einer Poetikvorlesung zu helfen.

1. Whodunit

Die erste Frage, die Vaterfrage, muß lauten: wer begeht das Verbrechen, auf englisch *whodunit*. Auf unseren Fall angewandt: wer erzählt? Am einfachsten und naheliegendsten wäre es natürlich, Gott erzählen zu lassen, den Schöpfer von allem. Das hätte eine Reihe von Vorteilen, vor allem betreffs der Glaubwürdigkeit und der Autorität der Geschichte. Gott wird vieles abgenommen, was bei einem sterblichen Erzähler als „an den Haaren herbeigezogen“ abgeschmettert werden würde. Doch unser Inspektor weiß, wie wenige Autoren sich trauen, Gottes Handschrift zu behaupten. Denn dies wäre ein hoch riskantes Spiel. Der Autor muß von seinen genialischen Fähigkeiten überzeugt sein, der Text sollte zumindest teilweise so volltrefflich geformt sein,

daß man ihn einem Sterblichen nicht zutrauen würde. Wenn dieses All-In, um mit Pokerspielern zu sprechen, durchgeht, steigt der Autor zum Propheten auf, und sein Plot wird Mythos. Wenn es aber mißlingt, wird der Text verbrannt, und der Autor nicht selten dazu.

In Frage käme als Täter auch der Teufel, dem man ebenfalls alles zutraut, vor allem auf dem Feld der Verführung, die ja eines der zentralen Ziele jedes Plot ist. Doch trotz weiträumigen Absuchens muß der Inspektor überrascht konstatieren, daß nur wenige Autoren die Fabel dem Satan in die Hufen schieben, und er speichert diese Information gewissenhaft ab, denn noch ungeschehene Verbrechen warten nur darauf, begangen zu werden. Besonders raffiniert wäre es, die Frage nach der Erzählschuld zwischen Gott und Teufel in der Schwebe zu lassen, eine geradezu grandiose Variation des whodunit-Rätsels, doch nicht minder risikobehaftet, wie das Beispiel der **Satanischen Verse** von Salman Rushdie nachdrücklich belegt.

Eine bequemere und sein jeher immer wieder angewandte Technik erhebt den Autor in den quasi-göttlichen Stand als allwissender Erzähler. Doch unserem Inspektor dünkt dies etwas zu simpel, um nicht zu sagen plump. Dafür hat er sich nicht von den Verbrechern ab- und den Literaten zugewandt. Besonders geläufig ist ihm die andere klassische Vorgehensweise, nämlich das Geständnis, gemeinhin die „Ich-Erzählung“ genannt, und er selber würde ohne Zögern zugeben, mit Blick zurück auf den Verlauf seiner Untersuchung, daß er in unserem Fall, dem Fall des Weltensammlers, zuerst diesen Verdacht hegte, denn es lag auf

der Hand, daß der Hauptdarsteller, ein enzyklopädisch bekannter Mann namens Richard Burton, der fast überall hin gereist ist, der an so vielem beteiligt war, selbst Zeugnis ablegt. Aber nach einigem Grübeln, und die großen Kommissare halten von dem Grübeln mindestens so viel wie von Spurenlesen oder Lupenschauen, ging ihm auf, welche immanente Schwäche das Geständnis ausmacht: es entlarvt den Gestehenden, es legt seine Geheimnisse offen, und gerade das soll nicht geschehen, der Plot soll bis zum Ende undurchschaubar bleiben (wer erinnert sich nicht an die Enttäuschung, die man beim Lesen über die finale Offenlegung durch ein Geständnis empfindet – das *dénouement*, die Auflösung erfüllt selten das Versprechen des Rätsels).

So schwer hat es der Autor dem Inspektor gar nicht gemacht, schließlich steht schon in einer Vorbemerkung der klare Hinweis: „Dieser Roman ist inspiriert vom Leben und Werk des Richard Francis Burton (1821-1890). (...) Jeder Mensch ist ein Geheimnis; dies gilt um so mehr für einen Menschen, dem man nie begegnet ist. Dieser Roman ist eine persönliche Annäherung an ein Geheimnis, ohne es lüften zu wollen.“ Die Ich-Perspektive ist angesichts dieser auktorialen Absicht ausgeschlossen, es sei denn das Geständnis wäre erstunken und erlogen, aber wiewohl eine derartige Vorgehensweise geeignet wäre, eine einzige Leiche im Keller zu verbergen, kann sie nicht das vielfältige, komplexe Geheimnis einer Persönlichkeit vertuschen. Weitaus geschickter wäre es, die Figur durch hinterlassene Aufzeichnungen zu Wort kommen zu lassen. Ein beliebter Griff in die Zauberkiste. Da findet der Autor – zufällig, oder auf einen anonymen Hinweis hin – auf einem Dachboden in einer verstaubten Truhe ein bis dato

unbekanntes Manuskript, er blättert es mit staunenden Fingern durch und fällt seinem Fund so sehr anheim, daß er diesen umgehend dem geneigten Leser ans Herz legt. Doch auch diese Variante hat der Autor verbaut, das hat der Inspektor schon bei der flüchtigen Erstbesichtigung des Tatorts erkannt, denn die Tagebücher dieses Mannes sind verbrannt worden, von seiner Ehefrau, im Glauben, sie handele im Einvernehmen mit Gott, eher aber den Zuflüsterungen des Teufels untertan.

Doch so schnell gibt er nicht auf, unser Inspektor. Immerhin ist es denkbar, daß der Autor in einem indischen Städtchen, sagen wir im Himalaja, in ein Antiquariat stolpert, und dort neben manch anderer Rarität auch die Erstausgabe von Burtons Übersetzung von *Tausendundeiner Nacht*, verlegt zwischen 1885 und 1888 in Varanasi von der 'Kamashastra Society' findet. Gewiß ist Ihnen bekannt, würde der Antiquar sagen, daß diese Bücher nicht in Varanasi erschienen sind. Sie wurden halb legal von einem dubiosen Drucker in London gedruckt. Im Stadtteil Southwark, um genau zu sein. Und per Abonnement verkauft. Tausend Stück, die im Nu vergriffen waren. Die einzige finanzielle Unternehmung von Burton, die sich je gelohnt hat. Wenn Sie sich für Richard Burton interessieren, sollte ich Ihnen einen ungewöhnlichen Katalog zeigen. Antiquar und Autor würden sich an einem Computer und einer halboffenen Hintertür vorbei zwängen, auf eine Leiter steigen und sich Sprosse um Sprosse nach unten tasten. Bis zu einer Nische, die unter dem Angriff des dichten Lichts einer Taschenlampe Kartons und Aktenordner offenbart. Aus einem der Kartons würde der Antiquar einen Drucksache ziehen und dem Autor reichen. Auf dem Titelblatt stünde:

Katalog vernichteter Manuskripte

Der Katalog sähe nicht anders aus als jene, die von Auktionshäusern publiziert werden. Nur wäre der rechte Rand etwas zerfranst, die Seiten brüchig. Das alphabetische Ordnungsprinzip richtete sich nicht nach den Autorennamen, sondern nach den Namen der Vernichter der Werke. Das würde die Suche ungemein erschweren, es sei denn man verfügt über ein profundes biblio-kriminologisches Wissen. Der Autor schlug den Katalog auf und der Blick fiel auf den Eintrag mit der Nummer 33: Gunadhya: *Der Ozean der Flüsse der Geschichten. Fünf Bände*. Die Eintragung endete mit dem längsten Code, der dem Autor je untergekommen ist, eine mehrzeilige und völlig unentzifferbare Aneinanderreihung von Chiffren. Er würde vor und zurückblättern, erregt, und zugleich bemüht, sich nichts anmerken zu lassen. Nummer 57 notiert einen gewissen JOHN MURRAY II, der sich um die Vernichtung der Tagebücher von Lord Byron verdient gemacht hat. Nummer 69 stellt alle sechs Bände der *Milesiaca* von Aristeides in Aussicht. Nummer 103 führt an: JOHN RUSKIN; William Turner: *Aktstudien von Londoner Prostituierten*. Und das Manuskript Nummer 23 springt ins Auge: NIKOLAI GOGOL; Nikolai Gogol: *Die toten Seelen. Band II*. Benommen würde der Autor weiterblättern. Es wimmelt in dem Katalog von Ordensträgern, von Kardinälen und Bischöfen, von Mullahs und Imams. Mehrfach sind Handschriften von *Tausendundeiner Nacht* (die tunesische etwa), von Ibn al-Haytham und von Ibn al-Arabi aufgeführt. Der Katalog diskriminiert nicht zwischen Epochen oder Religionen. Alte Sanskrit-Manuskripte sind aufgeführt, die den Wahrhaftigkeitstest nicht bestanden hatten, die untergegangen waren, als sie ins heilige Wasser geworfen wurden. In der Zeile darunter ist ein

Offizier verzeichnet, ein Pilot wahrscheinlich, aus dessen Flugzeug die Bomben abgeworfen wurden, die eine Bibliothek zertrümmerten, eine Privatsammlung zerstörten; an anderer Stelle sind SA-Schergen und NKWD-Knechte aufgeführt, die ganze Lebenswerke vernichtet haben. Der Oberst der indonesischen Armee, der einen Roman von Pramoedya Ananta Toer verfeuert hat, fehlt ebensowenig. Selten gibt sich der Katalog geschlagen und notiert knapp: 'Während des Dreißigjährigen Krieges verschollen'. Der Autor würde spätestens jetzt unter ISABEL BURTON nachschauen, und ihm würde der Atem stocken. Hier wären sie aufgeführt, die verbrannten Notizbücher. Doch damit er wäre noch lange nicht am Ziel.

Sie können sich natürlich denken, würde der Antiquar sagen, daß wir die verbrannten Manuskripte nicht lieferbar halten. Und daß wir sie nicht verkaufen. Ihnen ist gewiß aufgefallen, daß in dem Katalog jegliche Preisangabe fehlt. Sie müssen sich selbst auf die Suche machen. Ich kann Ihnen nur eine kleine Hilfestellung geben. Sie müssen mir aber etwas abkaufen, und zwar ein Buch von dem Autor sein, dessen verschollenes Werk Sie suchen. In Ihrem Fall also von Richard Burton.

– Welche Titel haben Sie von ihm? Würde der Autor fragen.

– Ich fürchte, nur die Erstausgabe von *Tausendundeiner Nacht*.

Und hier würde der Plot eine traurige Wendung nehmen, weil der Autor den sehr hohen Preis für diese extrem seltene Erstausgabe nicht aufbringen könnte.

Halt, der Inspektor muß sich selbst maßregeln. Intuition ist gut, Instinkt ist nützlich, und wer parapsychische Fähigkeiten entwickeln kann, der ist zu beneiden, aber solche Phantasieflüge führen eher selten zur Lösung. Diese ausgefallene Alternative ist abzuheften, ein Irrweg, eine Sackgasse seiner Ermittlungen.

Es bleibt somit nur ein Verdächtiger übrig: der teilwissende Erzähler, der wie eine unsichtbare Eule auf der rechten Schulter von Burton sitzt, der alles beobachtet und wahrnimmt, der auch hört, wie Burton dieses und jenes ausplaudert, wie er laut vor sich her redet, wie er im Schlaf spricht, der aber keinen Zugang zu den geheimsten Gedanken der Hauptfigur hat.

Dies ist der richtige Zeitpunkt um mitzuteilen, mit einem gerüttelten Maß an Bewunderung, daß der Inspektor mit einer geradezu beängstigenden Geduld ausgestattet ist. Eine Sackgasse eröffnet noch lange nicht den Königsweg. Er hat inzwischen den ganzen Roman mehrmals gelesen, und ihm schwant Konspiratives in einer Szene aus dem dritten Kapitel, die folgendermaßen endet:

Er sieht einige Affen, beachtet sie zunächst nicht weiter, bis aus dem Augenwinkel etwas seinen Kopf zurückreißt: Einer der Affen, er hält einen Ölsack in den Krallen, Burton weiß nicht, wie viele Ölsäcke die Expedition mit sich führt, aber er ist sich sicher, der Affe spielt mit seinem Ölsack, der alles enthält, wofür er jahrelang gearbeitet hat. Burton brüllt, er brüllt lauter als die Affen, sie bemerken ihn, und der Affe läßt den Sack fallen, als wolle er Burton verhöhnen, ein anderer Affe reißt ihn an sich, aus dem Geäst des Baumes, Burton brüllt in keiner Sprache, er brüllt

Laute der Einschüchterung, die keine Wirkung zeitigen, der andere Affe versucht, in den Sack zu greifen, er hat die Öffnung gefunden, er hält eines der Notizbücher in der Hand, Burton hat sich nicht getäuscht, der Affe widmet sich dem Notizbuch, der Sack entgleitet ihm, Burton eilt ins Wasser, er geht unter und er schlägt um sich, und als er am anderen Ufer angelangt ist, liegt der Sack vor ihm, wie hingestellt zum Abholen, aber die Affen sind verschwunden, nur ihre Rufe hört er noch für eine kurze Weile, dann weichen sie zurück und er weiß, es gibt nichts Vergeblicheres, als die Verfolgung aufzunehmen. Er öffnet den Sack, er zählt die Notizbücher. Eines fehlt, ein Verlust, der kaum zu ihm durchdringt, denn er hat etwas anderes bemerkt, die Feuchtigkeit, er hat geglaubt, der Ölsack sei wasserdicht, aber er spürt überall das Wasser, eingeweichte Kladden, und mit einem sinkenden Gefühl im Magen schlägt er eines der Notizbücher auf – die Schrift ist verschwommen. Nicht überall, ein lesbarer Kern ist erhalten. Wie die Fäulnis, die eine Frucht von außen befällt, ist die Nässe an den Rändern eingedrungen, sie hat den Sinn der oberen und unteren Zeilen verwischt, sie hat die letzten Buchstaben jeder Zeile zerbissen, etwa ein Drittel, und sein Eindruck bestätigt sich bei jedem Notizbuch, das er aufschlägt, ein Drittel seiner Beobachtungen, Nachforschungen, Beschreibungen und Reflexionen ausgelöscht. Einen Teil würde er aus der Erinnerung rekonstruieren können, aber auch in der Erinnerung, das wußte er, schwimmt die Schrift.

Bingo! Heureka! Der halbwissende Erzähler, das ungewisse Wissen jeder Figur in diesem Roman, basiert auf die Verschwommenheit aller Dokumente, aller Zeugnisse. Dieser Roman gibt höchstens

einen Indizienprozeß her, bei dem die verschiedenen Beweise nicht nur unvollständig sind, sondern sich zudem gegenseitig widersprechen.

Allerdings kann sich unser Inspektor nun keineswegs zufrieden zurücklehnen. Denn die Perspektive dieses Richard Burton macht nur die Hälfte des Romans aus, er hat somit nur den halben Fall gelöst, und die andere Hälfte, genauer gesagt, die anderen Hälften, sind von anderen verschuldet, das ist offensichtlich. Es gibt etwa einen Diener, einen Gouverneur und einen ehemaligen Sklaven. Sie alle sind alle – mehr oder weniger – involviert. This is not a plot, my dear Watson, dies ist ein Komplott, eine regelrechte Verschwörung, an der eine Reihe von dubiosen und teilweise nicht aktenkundigen Gestalten beteiligt sind. Merkwürdig nur, daß sie nicht zusammenwirken, obwohl sie Teil eines Netzwerkes sind, ja, sie operieren sogar gegeneinander und aneinander vorbei. Er wird diese Gegenerzähler der Reihe nach demaskieren müssen.

2. Das Motiv

Nun sind wir schon so weit und doch fast nicht vom Fleck gekommen. Denn die zweite Frage, die Mutterfrage, muß selbstverständlich lauten: was ist das Motiv, oder auf unseren Fall bezogen: wieso wird erzählt? Eines hat der Inspektor gelernt: willst Du das Motiv einer Verschwörung aufdecken, so folge der Geldspur. Finde heraus, wer von wem wie abhängig ist, wer wem was schuldet. Hinweise darauf erfolgen schon früh. Der schon erwähnte Diener namens Naukaram ist Analphabet und von Burton nach acht

Jahren Dienst in Schimpf und Schande davongejagt worden. Er kehrt in seine Heimatstadt Baroda zurück und sucht einen öffentlichen Schreiber auf, damit dieser formvollendet notiere, was Naukaram für den britischen Offizier alles geleistet habe, damit er wenigstens etwas in der Hand hält, mit dem er sich bei einem anderen Briten bewerben kann. Zu seinem Unglück fällt dieser Auftrag in den Hitzemonat Mai, die Konjunktur steht für öffentliche Schreiber schlecht, und der gerissene ältere Schreiber weitet seine Aufzeichnungen immer mehr aus, er bohrt nach, er besteht auf Detailkenntnis, um – nach eigener Aussage – erzählerisch aus dem Vollen schöpfen zu können, mit anderen Worten, er geht wie ein Autor vor, denn er hat inzwischen literarisches Blut geleckert, diese ideelle Gier paart sich mit der monetären, und schließlich ist der Diener ruiniert, steht bei allen, die er kennt, in der Kreide, so daß er den Schreiber nur noch darum bitten kann, den Auftrag zu terminieren und das schon Niedergeschriebene an ihn auszuhändigen. Doch nun erfolgt eine Umkehrung der Verhältnisse, der Abhängigkeiten, und darin erkennt der Inspektor eine Schlüsselstelle des geschmiedeten Komplotts: Der Schreiber bittet den Diener inständig, den weiteren Verlauf seine Geschichte erfahren zu dürfen, und zahlt ihm dafür, wie erst am Ende des Kapitels bekannt wird, von nun an Geld, ein Gegenhonorar sozusagen. Mitverschwörer sind halt auf Gedeih und Verderb aufeinander angewiesen.

Eines hat der Inspektor gelernt: willst Du das Motiv einer Verschwörung aufdecken, so folge der Machtspur. Im zweiten Kapitel sind drei Machthabende mit jener Form der Kommunikation beschäftigt, die Mächtigen besonders entspricht – dem Verhör. Es

handelt sich um den osmanischen Gouverneur des Hidjaz (das Hidjaz, das große Teile des heutigen Saudi-Arabiens umfaßt, war eine Provinz des Osmanischen Reich), der führende Kadi Mekkas, ein Rechtgelehrter und Richter, der seiner strengen Auslegung des göttlichen Gebots mehr Durchsetzungskraft verleihen will, sowie der Sharif von Mekka, dessen Familie ununterbrochen seit mehr als 700 Jahre über Mekka und Medina regiert. Die Machtverhältnisse zwischen diesen drei Männern sind komplex. Der Sharif wird als Hüter der Heiligen Stätten vom Gouverneur patronisiert (ich weiß, dieses Wort existiert im Deutschen nicht, aber es sollte, denn wie sonst soll man ausdrücken, daß jemand sowohl unterstützt und gefördert, wie auch herablassend behandelt wird), er selbst ist abhängig von den osmanischen Soldaten, die ihn gegen die aufständischen Wahhabi im Landesinneren schützen. Seine halbe Autonomie wird angereichert durch die Steuern, die er von den Pilgern und dem Pilgerhandel erheben darf. Der Kadi andererseits gefällt sich in der Rolle des strebsamen Rebellen, des opportunistischen Revolutionärs. Er will reinigen, ohne das alte Bad auszuschütten, er würde am liebsten Kadi und Gouverneur loswerden, aber es weiß nicht, wie er das anstellen soll. Alle drei Männer schnuppern eine Chance, den anderen durch den Fall „Burton“ in Verlegenheit zu bringen, doch gleichzeitig paart sich auch bei ihnen, wie schon bei dem öffentlichen Schreiber aus dem ersten Kapitel, eine egoistische Ambition mit einer reinen und wachsenden Neugierde. Je länger das Verhör andauert, desto angeregter versuchen sie herauszufinden, ob Richard Burton alias Hajji Abdullah ein Spion, ein Frevler oder ein wahrer Gläubiger war. Der Inspektor wähnt ein weiteres kniffliges Rätsel dekodiert zu haben (übrigens möchte ich Ihnen nicht vorenthalten, mit

welchem Sinn für das Thema dieser Vorlesung der Universalduden das Wort „dekodieren“ erklärt: „eine Nachricht aus einem Code kleiner Redundanz in einen Code größerer Redundanz übersetzen“): Die Spannung beim Leser entwickelt sich manchmal parallel mit der Anspannung der Figuren, die auf der Suche nach einer Wahrheit oder einem Schatz sind. Leser und schnüffelnde Helden bilden eine Schicksalsgemeinschaft, sie marschieren Schulter an Schulter durch die Mysterien des Plots, die erfreuen sich gemeinsam an jeder Entlarvung, und runzeln synchron die Stirn, wenn sie in eine Sackgasse, oder, noch schlimmer, auf eine noch nicht fertiggestellte Brücke geraten.

Eines hat der Inspektor gelernt: willst Du eine Verschwörung aufdecken, so folge der Ruhmspur. Sozusagen der Ökonomie des Prestiges. Sidi Mubarak Bombay, der uns wohlvertraute Cicerone aus Sansibar, hat als alter, gut versorgter Mann nichts mehr zu gewinnen: weder Geld noch Macht. Aber er möchte mit seinen Geschichten unter seinen Freunden und Bekannten als Mann von Format gelten, als weltläufiger Weiser, dem nichts fremd ist. Er möchte jeden Abend Gehör finden. Und er will sich gegen die Darstellung seiner Frau durchsetzen, die vom Fenster hinab ihre tadelnde Version der Ereignisse, an denen sie beteiligt war, hinabschmettert, zum Leidwesen von Sidi Mubarak Bombay, dessen Prestige unter jeder weiblichen Korrektur leidet. Das ist ein weiteres, nicht zu unterschätzendes Element des Komplotts, die feminine Perspektive, die schon im ersten Kapitel zum Tragen kommt, in dem eine Kurtisane namens Kundalini, Geliebte von Burton und seinem Diener Naukaram zugleich, nur dann frei zum Erzählen kommt, wenn der Mann im Liebesakt gefangen ist und

ihre paradoxen, die Haltung des Mannes hinterfragenden Geschichten als einen Trick mißversteht, seinen Höhepunkt zu verzögern. Der Inspektor notiert sich dies in seinem Notizbuch, von dem bisher aus unerklärlichen Gründen nicht die Rede war: Kundalini als Anti-Sherazade! Kann es Zufall sein, daß Burton 'Tausendundeine Nacht' vollständig übersetzt hat? Diese Frage muß allerdings einer weitergehenden Untersuchung harren.

3. Das „wie“ der Tat

Der Inspektor hat ein Berufsleben lang geglaubt, daß man zuerst das Offenkundige durchsuchen sollte, bevor man das Versteckte aufspürt. Hinweise hängen manchmal so sichtbar wie Fahnen im Wind, und wenn die Spatzen etwas von allen Dächern pfeifen, muß es deswegen noch lange nicht falsch sein. In unserem Fall ist das Indienkapitel durchnumeriert, es besteht aus 64 Szenen, und es dünkt dem INSPEKTOR kein Zufall, daß es als einziges der drei Kapitel numeriert und daß es gerade aus 64 Unterkapiteln besteht, und nicht etwa aus 59. Ein Anruf bei dem Indologen seines Vertrauens läßt Erstaunliches zu Tage treten. Die Zahl 64 ist eine heilige Zahl in einer mathematischen Mystik, die aus Potenzen der Zahl vier besteht, die als Grundzahl die vier Richtungen und die vier Ecken des Quadrats repräsentiert, was wiederum von Bedeutung ist, erklärt der Indologe, weil das Mandala meist aus einem Quadrat mit vier gleichen Teilen besteht ... das reicht schon Professor, unterbricht der Inspektor, ich habe wohl verstanden. Aber bevor er sich verabschieden kann, fügt der redselige Spezialist hinzu, es gebe noch eine weitere Bedeutung dieser Zahl,

in dem Kamasutra nämlich, dem klassischen Lehrbuch der ... ich weiß schon Professor, unterbricht der Inspektor, sagen Sie mir nur, was 64 dort für eine Rolle spielt. Es ist die Zahl der sexuellen Stellungen, antwortet der Professor. Wenn der Verdächtige etwas mit dem Kamasutra zu tun haben sollte ...? Er hat es nur übersetzt, murmelt der Inspektor und legt auf. Desweiteren sind diese 64 Szenen in zwei Zyklen unterteilt, wobei beim zweiten Zyklus (Szenen 33-64) manches ausgeführt und erklärt wird, was im ersten Zyklus ausgespart worden ist. Diese zyklische Vorgehensweise weist, das ist dem Inspektor klar, dazu muß er nicht erneut den Indologen kontaktieren, auf das hinduistische Zeitverständnis hin, nach dem die Welt immer wieder vier Existenzdauern durchläuft, um dann zu erlöschen und erneut geschaffen zu werden.

Im arabischen Kapitel sind die Verhörkapitel, zwölf an der Zahl, wie die zwölf Monate, datiert und chronologisch aneinandergereiht. Jetzt hat der Inspektor einen Lauf, alles ordnet sich fein säuberlich und zufallsfrei: die Plotordnung entspricht dem islamischen Zeitverständnis, das eine lineare Entwicklung von Offenbarung zu Letztem Gericht annimmt. Und das letzte, das afrikanische Kapitel, das ist natürlich fragmentarisch angeordnet, Zeit wird an Ereignissen aufgehängt, und der Inspektor langweilt sich schon, so automatisch entwirrt sich nun alles, wie zum Schluß bei einem Sudokurätsel. Schon sitzt er nach getaner Arbeit zu Hause im Sessel, mit einem Glas burgenländischen Blaufränkischen in der Hand, und er liest entspannt die Zeitung, da fällt sein Blick auf eine Annonce, ein berühmter französischer Philosoph ist in der Stadt, hält einen Vortrag über „Entre écriture et oralité“, und der Inspektor hat eine Vision, er sieht auf einmal, was er bislang

übersehen hat, er springt auf, greift nach seinem Hut und seinem Macintosh, denn es hat wieder angefangen zu regnen, und er hastet in die Alte Schmiede, die Gott sei Dank nur eine Brücke weit entfernt ist, um gerade rechtzeitig zur Vorlesung anzugelangen. Leider versteht er nicht viel von dem Vortrag, weil er im Gang stehen muß – diese französischen Philosophen sind erstaunlich beliebt –, vor allem aber, weil ihm die französische Kultur vor allem von den Jacques Tati-Filmen her vertraut ist, und da kommt bekanntlich wegen Dialog vor. Aber nach dem Vortrag stellt er sich dem Gelehrten vor, und dessen Augen funkeln, als er vernimmt, daß er in einem Kriminalfall als Gutachter herangezogen wird und er gibt ausgiebig Antwort: „Alles Erzählen vollzieht sich innerhalb der Parameter von *écriture* und *oralité*. Allerdings dürfen Sie sich diese beiden Parameter nicht als rein gegensätzlich vorstellen. Eher wie zwei Achsen eines Diagramms, und fast jede Erzählung ist ein Punkt zwischen der x-Achse und der y-Achse ...“ Es ist also denkbar, unterbricht ihn der Inspektor, daß sich Verschwörer in diesem weiten Feld verstecken, daß sie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit hin- und her lavieren, um ihre Spuren zu verwischen? „Mais bien sur, mon commissaire. Gerissene Autoren verschieben spielerisch die verschiedenen Trennwände zwischen *écriture* und *oralité*.“ Der Inspektor bedankt sich eifrig und driftet in die Schönlaterngasse hinaus. Das letzte Rätsel ist gelöst, der letzte Teil des Komplotts aufgedeckt. Im ersten Kapitel fertigt der Diener mündlich vor, was der Schreiber dann in die Schriftlichkeit preßt. Es gibt sogar einen frühen, bislang jedoch nicht aufmerksam gedeuteten Anhaltspunkt: *Aus Vermutungen werden Andeutungen, aus Andeutungen werden Schemen, aus Schemen werden Personen, aus Unbekannten werden Menschen mit Namen,*

Eigenschaften und Gesichtern. Zudem beginnt der Schreiber während des zweiten Zyklus, die Geschichte seines Kunden nach eigenem Gutdünken fortzuschreiben, beweist damit, wie sich die Schriftlichkeit der Mündlichkeit bemächtigt und sie verfälscht. Das Verhör im zweiten Kapitel hängt zwar auch von mündlichen Zeugnissen ab, wird aber als amtliche Dokumentation in eine noch strengere Schriftlichkeit gezerrt. Und im dritten Kapitel, da herrscht offensichtlich unbeschwerte vielstimmige Mündlichkeit. Diese Verschwörung hat basisdemokratische Züge, denkt sich der Inspektor und reibt sich zufrieden die Hände. Er hat genug zusammengetragen, um die Beteiligten des Komplotts zu überführen. Literaten können ihm, wie zuvor schon die Kriminellen, nichts vormachen. Er hat sie ebenfalls durchschaut.