

Leseprobe

Andreas Erb (Hg.)

Bernhard Jaumann:
Tatorte und Schreibräume
– Spurensicherungen



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2015

Abbildung auf dem Umschlag:
© Andreas Erb 2014.

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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2015
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Lektorat: Anna Beughold, Melanie David
Fotos S. 6: © Andreas Erb
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1096-2
www.aisthesis.de

Tatorte und Schreibräume: Spurensicherungen

Die Welt im Krimi ist durch das Verbrechen bestimmt. Jede Figur ist ein potentieller Täter, jeder Gegenstand ein potentielles Indiz, jeder Ort ein potentieller Tatort. Das Verbrechen schafft Chaos, in dem jemand „aufräumen“ muss, um unser aller Zuhause am Ende wieder kuschelig erscheinen zu lassen. Krimiautoren erledigen das für den Leser – und leiden gern unter dem Nullsummenspiel, das innerhalb des Genres erwartet wird. Doch es gibt Möglichkeiten zum Widerstand, zur Ausweitung der Schreibräume, sei es innerhalb der selbst erschaffenen Fiktion oder – zunehmend – durch Ausbrüche in die Topographie des realen Verbrechens, wo oft genug weder die Guten noch die Wahrheit ihren Platz behaupten. Das ist riskant, denn bei solchen (Re)Konstruktionen kann der Kriminalroman selbst zu dem werden, was die Spurensicherung in ihm auszuwerten und zu interpretieren hat: zu einem Tatort.

Inhalt

Andreas Erb

Ungeheuerlichkeiten

Bernhard Jaumann und der Kriminalroman 11

I

Bernhard Jaumann

Tatorte und Schreibräume – Spurensicherungen

Mord und Ort 25

Die Kunst des Ausbrechens 39

Tatort Krimi 53

II

Essays

Werner Jung

Kunst und Kulinarik

Zu Bernhard Jaumanns Poetik des Krimis 69

Joachim Feldmann

Empathisches Erzählen

Narrative Strategien in Bernhard Jaumanns *Montesecco*-Trilogie 77

Walter Delabar

Die kleine Stadt

Bernhard Jaumanns Suspensierung eines demokratischen Märchens 83

Anschreiben gegen das Vergessen

Hans-Volker Gretschel und Marianne Zappen-Thomson

im Gespräch über Bernhard Jaumann, Namibia und die SWAPO 101

Bruno Arich-Gerz	
„Meine Erlebnisse mit dem Stasimann“	
Bernhard Jaumanns deutsch-deutsch-namibische Kriminalnovelle	
<i>Geiers Mahlzeit</i> zwischen literarischer Brillanz und	
großbundesrepublikanischer Attitüde	117
Julia Augart	
Vexierbild Vergangenheit	
Bernhard Jaumanns Namibia-Krimi <i>Die Stunde des Schakals</i>	131
Christof Hamann	
Politik und Paranoia	
Zur Komplottdform in Bernhard Jaumanns <i>Die Stunde des Schakals</i>	153

III

Anhang

Bibliographie Bernhard Jaumann	
Eine Auswahl der Primärtexte	171
Thomas Przybilka	
Bernhard Jaumann – Eine Auswahlbibliographie	
der Sekundärliteratur	173
Auszeichnungen	191
Beiträgerinnen und Beiträger	192

Andreas Erb

Ungeheuerlichkeiten

Bernhard Jaumann und der Kriminalroman

1

„Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an.“ Das unbestimmte „das“, so Ernst Bloch, ist der Kriminalroman – an dessen Anfang eben das Nicht-Geheuerliche steht, mithin das Unheimliche, das Verdächtige. Eine andere Umschreibung findet sich als (Figuren)Redewendung im ersten Roman der Trilogie von Bernhard Jaumann, die in einem italienischen Dorf angesiedelt ist. In *Die Vipern von Montesecco* ist die „Welt aus den Fugen“ geraten.

Die Welt, das ist ein Bergdorf in der Region Marken (Le Marche) in Mittelitalien, das sich durch die ökonomisch bedingte Landflucht ab den sechziger Jahren langsam entvölkerte. „Die drei Läden Monteseccos gingen einer nach dem anderen pleite, die Schule machte zu, und das einzige, was im Lauf der Jahre wuchs, war die Zahl der Gräber auf dem Friedhof, da man wenigstens zu Hause beerdigt sein wollte, wenn man schon sein Leben in der Fremde verbringen mußte.“ Topographisch ist es imposant auf einem Höhenzug gelegen und verfügt über einen zentralen Platz, von dem aus man einen großartigen Blick hat. „Nicht nur wegen der Aussicht nannten die Bewohner von Montesecco die Piazzetta ihren Balkon. An diesem luftigen Platz war man zu Hause, hier schlug das Herz der Dorfgemeinschaft, hier traf man sich vor der einzigen Bar des Orts, einem unscheinbaren Häuschen mit abblätterndem rosa Putz, das sich an die Kapelle des heiligen Sebastian anlehnte.“ Dieses beschauliche ‚Biotop‘ mit seinen verbliebenen 27 Einwohnern läuft nicht nach den Gesetzen der Welt ‚draußen‘ ab. Auch wenn die Zeitläufe bestimmt werden von Missernten, Lotteriegewinnen, Todesfällen, Geburten, Dorffesten, wenn die dörflichen Rollenmuster allseitig bekannt sind, wenn der Alltag durch und durch alltäglich ist, so scheint in Montesecco immer auch ein Rest archaischen Denkens durch die gegenwärtige gesellschaftliche Praxis. Zu Montesecco gehört weiterhin, dass die Dorf-Öffentlichkeit ein wesentliches Merkmal darstellt, das das private Leben durchdringt und formt. Die Erbschaft eines Bewohners etwa weckt sofort kollektive Begehrlichkeiten, die auch an den Erben herangetragen werden – bemerkenswert

ist dabei, dass nahezu all diese Begehrlichkeiten zu Projekten führen, die die gesellschaftliche Ordnung Monteseccos grundlegend verändern:

Jahre und Jahrzehnte hatten die Bewohner Monteseccos das Feld bestellt und die Hühner gefüttert, waren morgens in die Fabrik gefahren und hatten es nicht erwarten können, abends gemütlich auf der Piazzetta zu sitzen. Sie hatten ein paar Tomaten und Zucchini verkauft und auf die EU geflücht, die ihnen verbieten wollte, den Schafskäse so herzustellen, wie man ihn immer hergestellt hatte. Man hatte sich recht und schlecht durchgeschlagen und war dabei zufrieden gewesen, doch plötzlich schien das alte Leben nicht mehr zu genügen. Es war zu eng geworden, zu unbequem und unmodisch, wie ein Hochzeitsanzug, in den man sich zwanzig Jahre später zu zwängen versuchte.

Konsequent und im Sinne der Erhaltung des Alten verpufft die erwähnte Erbschaft im Laufe des Romans, noch überwiegen die restaurativen, lokalen gegen die neomodischen, globalen Kräfte. Auf diese Weise baut sich jenseits des Falles im eigentlichen Sinn Spannung auf über den Bestand bzw. den Wandel des eigentlichen Protagonisten der Trilogie: Das Dorf Montesecco ist der wahre Held, der jedoch deutliche Spuren von Auflösung in sich trägt. Seine Existenz steht unablässig auf dem Prüfstand, muss beständig neu begründet und verteidigt werden.

Diese raumzeitliche und strukturelle Konstruktion von Montesecco ist nun Bedingung für das Ungeheuerliche, das sich in den Romanen entfaltet. Rasch wird dabei deutlich, dass Jaumanns Kriminalfälle als Ausgangspunkt des Geschehens nicht nur aufgedeckt werden müssen, sondern selbst aufdecken. Sie legen Strukturen frei, zeigen auf, wie dünn die Panzerungen des Ichs sind, wie brüchig die Normalität des Kollektivlebens ist. Damit wird mit der Aufklärung des Kriminalfalles eine Ordnung im juristischen und ggfs. moralischen Sinne (möglicherweise) wiederhergestellt, gleichzeitig der unverbrüchliche Glaube an den normativen Bestand des Gegenwärtigen unterlaufen bzw. gar aufgebrochen.

Wenn in Montesecco der Täter überführt wird, geschieht das nicht durch ein überlegenes oder intuitiv erfassendes oder rationalisierendes, detektivisches Ich, sondern wird zur Aufgabe der Dorfgemeinschaft. Sie nimmt sich des Gegenstands an, und setzt sich – vielleicht am deutlichsten im letzten Roman der Trilogie, *Die Augen der Medusa* – als handelnde Instanz über die staatlichen Ermittlungsbehörden. Wenn das System des Staates kollabiert, seine Politik stagniert und Recht nicht wiederherzustellen vermag, bleibt nur die Selbsthilfe. In unterschiedlichen Akten der Selbstautorisation

übernehmen die Dorfbewohner analytisch und praktisch die Aufgabe, Licht in die dunkle Welt der Ungeheuerlichkeit zu bringen, decken sie die Tatbestände und Hintergründe des Verbrechens auf. Damit einher geht so auch die Entlarvung der staatlichen Ordnung als korruptes und handlungsunfähiges System, dem jede Legitimität, ja in Teilen selbst die Legalität, abgesprochen wird. Nebenbei werden aber auch die Medien infrage gestellt, die in ihrem rücksichtslosen Kampf nach Einschaltquoten die Sensation über jede journalistische Redlichkeit bzw. Ethik stellen. Am Ende ist der eigentliche Fall gelöst, die gesellschaftliche Ordnung aber in ihren Grundfesten erschüttert. In Montesecco wird die höchste Form der Enttäuschung inszeniert: des Täters, der kollektiven Vorstellungen von Recht und Moral, des Dorfes selbst. Es vergewissert sich im Moment der Aufklärung seiner selbst, rückt zusammen und legt zudem auch seine überholte archaische Grundstruktur frei, um schließlich zu erkennen, dass sich mit jedem Fall, der Montesecco trifft, die ursprüngliche Gemeinschaft mehr und mehr auflöst:

Die hilflosen, von vornherein zum Scheitern verurteilten Versuche, wieder in eine Normalität zurückzufinden, die es nie mehr geben würde, weil sie zu gründlich zerstört worden war. Nicht nur von außen. Sie hatten selbst bereitwillig daran mitgearbeitet. Und niemand [...] war in der Lage, das Rad einfach zurückzudrehen.

Insofern scheint Montesecco tatsächlich mit einem Fluch belegt zu sein, an dessen Ende die Selbstentfremdung steht: „Äußerlich war alles, wie man es seit Jahrzehnten kannte, und doch wirkte das Vertraute fremd.“ Auf diese Weise wirkt die mythologische Grundierung der Trilogie nicht bloß als überflüssiger, gar postmodernistischer Gimmick, sondern verleiht den drei Kriminalromanen von vornherein eine nicht zu vernachlässigende, grundsätzlich zu verstehende Tiefenstruktur und unterstreicht nebenbei die archaische Sonderstellung von Montesecco. Und so erstaunt es auch nicht, dass die Trilogie mit einer Episode aus dem Labdakidenmythos einsetzt.

„Ungeheuer ist viel und nichts ungeheurer als der Mensch“ – die Verse Antigones bilden das Motto in dem Kapitel des ‚Vipern‘-Romans, in dem die Wahrheit aufscheint: Das Ungeheuerliche ist damit Ausgangspunkt des Erzählens, es ist aber auch Teil des doppelten Erkennens. Das Aufgedeckte und das Aufdeckende teilen sich die Ungeheuerlichkeit, an deren Ende die Katharsis steht – vor allem für die Dorfgemeinschaft. Insofern gilt auch für Montesecco, dass jeder Erkenntnis ein Machtkampf vorausgeht, hier als

unbarmherzig geführte Auseinandersetzung zwischen dem Einzelnen und dem Dorf, zwischen Moderne und Tradition, zwischen partikularem und kollektivem Denken. Und wenn sich das Dorf gegen traditionale wie kirchliche Normen weigert, einen Toten zu bestatten, bevor der Täter überführt ist, weil dies der Wunsch des Vaters des Opfers ist, so zeigt sich hierin eine im kollektiven Bewusstsein selbstverständlich eingelagerte tiefe Ordnung, gleichzeitig steht sie wiederum im Kontext der Fluchgeschichte um die Labdakiden und bezieht von hier aus ihre überzeugende Kraft.

2

Bilden die drei Montesecco-Romane ein dramaturgisches Ganzes, das über die Einheit von Ort, Zeit und Charaktere hergestellt wird, werden die ersten fünf Arbeiten von Bernhard Jaumann, erschienen zwischen 1998 und 2002, von einer anderen Klammer gefasst. Die räumlich auseinanderstrebenden Spielorte werden über die fünf Sinne, die das zentrale Handlungsgerüst der jeweiligen Romane prägen, zusammengehalten. So wird in *Hörsturz* dem Hörsinn die Stadt Wien zugeordnet, *Seh Schlachten* spielt in Sydney rund um den Sehsinn, der Tastsinn wird in *Handstreich* nach Mexiko-Stadt verlagert, in *Dufffallen* geht es, nun in Tokio, ums Riechen, schließlich führt der Geschmackssinn in *Saltimbocca* nach Rom. Aber auch hier werden keine linear gebauten Geschichten erzählt. Kriminalfälle führen wie in Montesecco zu Erkenntnissen jenseits der Aufklärung von Delikten und bisweilen funktionieren die Romane wie die Walzer von Wien: Sie folgen einem „klaren Rhythmus, der so eingängig ist, daß er natürlich wirkt, obwohl er gezielt konstruiert wurde.“ Selbstverständlich komponiert Jaumann seine Texte und er macht immer wieder deutlich, dass es Konstruktionen sind: des Erzählens. Gerade in *Saltimbocca* wird das Spiel um die diegetische Bauweise des Romans auf die Spitze getrieben, die ‚narrative Metalepse‘ bestimmt die Gesamtstruktur des Romans, der an zahlreichen Stellen auch Auskunft gibt über den empirischen Autor samt seinen bisherigen Romanen.

Ich rief den Verlag in Berlin an und fragte nach den Umsatzzahlen. Der Mexiko-Krimi war genau 321mal verkauft worden. Im letzten halben Jahr! Also hatte ich daran ungefähr das Doppelte der Summe verdient, die ich mit dreimal Schlafen in einem fensterlosen Zimmer auf den Kopf gehauen hatte. Cynbulk sprach mir gut zu, sagte, daß ihm das Manuskript von *Dufffallen*

ausgezeichnet gefalle, fragte, ob ich den Roman nicht auf der Buchmesse präsentieren wolle, und schlug vor, die Covergestaltung noch einmal zu überdenken.

Der Kriminalroman deckt damit nebenbei die Arbeitsweisen des Autors Jaumann auf, stellt unter anderem Poetologie bruchlos neben monetäre Interessen, zeigt mithin auf, wie symbolisches Kapital mit ökonomischem konkurriert, und alles wird wiederum in der ‚bizarren‘ Schwebelage der narrativen Rahmenebene gehalten.

Darüber hinaus inszeniert Jaumann in seiner Sinnespentalogie einen spezifischen Umgang mit dem kulturellen Gedächtnis, das sich im Erzählen fragmentarisch und spielerisch verzerrt entäußert. So schleichen überall die Zitate und Anspielungen herum, mäandern durch die Texte und beanspruchen andere Aufmerksamkeitsenergien als die Lösung des Falles benötigt. Wenn ein Polizist Leo Blum durch die tönende Stadt Wien irrt, ist es nicht weit zu Leopold Blooms Dublin von James Joyce; und wenn er sich nach einem nächtlichen Exzess – meine Lieblingsszene – als Niemand in einer Zelle der psychiatrischen Anstalt wiederfindet, einer Zelle mit einer ‚starrenden Tür‘, die wiederum „nur ein Auge“ besitzt, dann ist es nicht weit zu Polyphems Ziegenhöhle in Homers *Odysee*. Solche und weitere Subtexte sind neben den diversen Verbrechen und terroristischen Anschlägen Teil einer Unordnung, die in den Texten von Jaumann zu Verunsicherungen führen – Subversion, so wird deutlich, ist ein nicht negierbarer Teil der gesellschaftlichen Befindlichkeit, zu der natürlich auch das Erzählen gehört. Und gilt den einen Subversion als utopischer Vorschein, ist sie den anderen das zu unterdrückende, zu eliminierende Fremde, Störende. Der Kriminalroman bei Bernhard Jaumann wird damit zur Bühne, auf der Grenzauslotung bzw. Grenzüberschreitung erprobt und studiert werden können. Gewissheiten wie Tat-Täter-Schuld-Gerechtigkeits-Ketten sind bloße Oberflächenphänomene und letztlich unerheblich, was bleibt, ist die Beunruhigung. So ist es nicht verwunderlich, dass sich zu der Wahrheit oftmals der Wahnsinn gesellt – mehr noch, das Ver-rückte ist es, das auf die aufklärende Lösung hinweist, während die Normalität den Blick auf jenes Ungeheure des Alltags bewusst/unbewusst verstellt. Subversion und Wahn unterlaufen Autorität und hegemoniale Behauptungsinszenierungen der bürgerlichen Welt. Der Kriminalroman kann, das zeigen Bernhard Jaumanns Texte, diese schlichte Erkenntnis hinter dem Vorwand der Störung qua Verbrechen aufscheinen lassen.

Wie sehr die Ermittlung, die Aufklärung, das heißt die Restitution einer wie auch immer gearteten Ordnung in den Hintergrund geraten kann, lässt sich schön ablesen an einer kleinen Geschichte, die 2008 mit dem Friedrich-Glauser-Preis für Kurzgeschichten ausgezeichnet wurde. In *Schnee an der Blutkuppe* sind es zwei Todesfälle, die letztlich in der Schwebelage bleiben, bei denen nicht geklärt wird, ob überhaupt ein Gewaltverbrechen vorliegt. Entscheidend ist weder der Tathergang, noch die Schuldfrage – allein das Imaginationspotential des Sachverhalts ist Gegenstand des Ungeheuerlichen, mithin des Erzählten.

Ich habe keine Ahnung, wieso für euch Weiße die Schuld immer schwarz sein muss. Ich kann mir aber vorstellen, wie jemand auf die Idee kommt, sie Heiseb zu nennen. Heiseb war ein Halbgott der Nama und Damara, über den der Tod keine Macht hatte. Jedes Mal, wenn er starb und unter einem Steinhaufen begraben wurde, erstand er wieder auf und fuhr fort, seine geheimnisvollen Lieder aus den Büschen heraus zu singen. Er war jemand, den man genauso wenig loswurde wie das eigene Gewissen.

Eine bemerkenswerte Passage. Im Binnenraum der Erzählung wird darauf verwiesen, wie sich eine Geschichte als Kopfgespinnst verselbständigt, wie sich Gewissen zu einer Figur, hier eben zu Heiseb, materialisiert, wie Vorgänge des psychischen Apparats Gestalt gewinnen und letztlich nicht mehr sind als eine Wahnvorstellung. So weit so gut, wenn jedoch am Ende der Kurzgeschichte diese Figur, bislang nur Bild, plötzlich leibhaftig auftritt, kippt das Verstehen und stellt die Gesamtlektüre infrage.

Damit bin ich beim dritten Werkkomplex von Bernhard Jaumann angelangt, seinen großen Namibiakriminalromanen: *Die Stunde des Schakals* von 2010, *Steinland* von 2012 und *Der lange Schatten* von 2015. Die beiden erstgenannten Romane spielen in Namibia, der dritte in Namibia und Deutschland, in allen gibt es (erstmalig bei Jaumann) eine ermittelnde Zentralfigur, Clemencia Garises, eine schwarze Frau aus dem Windhoeker Stadtteil Katutura. Ihre Ermittlungen führen hinein in die jüngere und gegenwärtige Geschichte Namibias. In *Die Stunde des Schakals* geht es um die Ermordung des weißen Apartheidgegners und SWAPO-Mitglieds Anton Lubowski, der am 12. September 1989 in seinem Haus in Windhoek ermordet wird. Die Umstände der Tat, die Verstrickungen des südafrikanischen Geheimdienstes,

die mögliche Beteiligung der SWAPO selbst, all dies ist bis heute nicht bekannt und Gegenstand unterschiedlicher Gerüchte, Vermutungen, Verschwörungstheorien. Jaumann greift diesen historischen Fall auf und erarbeitet sich eine mögliche Erklärung; aber nicht das ist das Entscheidende an diesem Kriminalroman – vielmehr macht er deutlich, wie die politischen und gesellschaftlichen Verdrängungs- und Unterdrückungsmechanismen in der Postapartheid funktionieren, schließlich gab es bis heute keinen Gerichtsprozess in der Sache Lubowski – mit einem entsprechenden Hinweis endet der Roman.

In *Steinland* berührt Jaumann eine nicht minder brisante und höchst aktuelle Thematik.

MINISTER Alpheus !Naruseb we want our land back. Some of these commercial farmers don't even use this land effectively for farming. Stop auctioning our land to whites we want our land back, comrade.

Der sms-Leserbrief aus *The Namibian*, gefunden im Frühjahr 2013, verweist auf das schwierige und höchst brisante Problem der Bodenreform, der Enteignung der (überwiegend) weißen Großfarmen und der damit einhergehenden Landverteilung an schwarze namibische Agrarbetriebe. Vor dem Hintergrund der Politik in Simbabwe sind die Eigentums- und Nutzungsrechte an Grund und Boden bis heute eine politisch und emotional hoch besetzte Frage, die nach über 20 Jahren Unabhängigkeit vor allem aus sozialen Gründen dringend gelöst werden muss. Ob das Ziel von 1995, „bis 2020 15 Millionen Hektar umzuverteilen“, wie es auf der entsprechenden Internetseite des Auswärtigen Amtes der Bundesrepublik Deutschland steht, „inzwischen zu deutlich über 50 Prozent erreicht worden“ sei, mag überprüft werden, ändert aber nichts an der Tatsache, dass das Thema bis in den namibischen Wahlkampf von 2014 virulent war und noch immer ist. Jaumann gelingt es damit auch hier im Rahmen einer fiktionalen Kriminalgeschichte (samt Mord, Entführung, etc.), die unterschiedlichen Diskurse, die letztlich immer auch die Frage einer erfolgreichen Dekolonisierung betreffen und schon deshalb kaum miteinander in Einklang zu bekommen sind, herauszuarbeiten. Das gilt letztlich auch für *Der lange Schatten* von 2015.

Wen juckte es, wenn in irgendwelchen Universitätskellern ein paar alte Schädel herumlagen?

In Namibia hatte es gejuckt, es hatte gebrannt und geschmerzt. Der Schmerz hatte die Schatten der Vergangenheit lang und länger werden lassen, er hatte