

» Blutig-mystische Morde Zur Ästhetik des Verbrechens in Romanen von Miloš Urban

Nora Schmidt

An zwei Morden aus den Romanen *Sedmikostelí* (1999; *Die Rache der Baumeister*, 2001) und *Stín Katedrály* (2003; *Im Dunkel der Kathedrale*, 2008) wird im vorliegenden Artikel beispielhaft der dezidiert ästhetische Umgang des tschechischen Schriftstellers Miloš Urban mit den Möglichkeiten der Horror- und Kriminalliteratur vorgestellt. Die Romane nutzen die Massentauglichkeit solcher Gattungen¹, weshalb Urbans Werke mit ihrem ausgeprägten ‚Erzählcharakter‘ („příběhovost“, Bílek 2005) auf dem neugeordneten tschechischen Buchmarkt einen festen Platz einnehmen. Die bewusste Ausrichtung auf den Buchmarkt geht einher mit einer postmodernen Kombination ‚trivialer‘ und ‚hoher‘ Elemente, weswegen die Romane dem sog. ‚midcult‘ zuzuordnen wären (Zizler 2008:19). Urbans Bücher erleben regelmäßig mehrere Auflagen und werden übersetzt; *Sedmikostelí* wurde in acht Sprachen übertragen und erlebte bisher insgesamt zwölf Auflagen.

Jedoch unterlaufen gerade die Ästhetisierungen oder ästhetischen Überzeichnungen in der Verbrechensdarstellung die Gattungskonventionen² von

1 Auf dem deutschen Markt wurden die Romane als Krimis vermarktet, tatsächlich weisen sie aber eine Vielzahl von Gattungsbezügen auf. Im Folgenden werden kriminalliterarische Aspekte behandelt, wobei diese als einzelne Elemente behandelt werden und nicht als Kriterien zu einer Gattungszuweisung nach den Subgattungen der Kriminalliteratur (dazu vgl. Nusser 2003:2–7).

2 Der Kriminalroman ist ein Genre, das durch Schemata oder Muster charakterisiert ist. Der Krimi hält oder bricht Regeln, und dies schon seit den „Rules“ des 1928 gegründeten ‚Detection Clubs‘. Die Gattung festigt sich intertextuell und es entstehen erwartbare Schemata, die als Ausweis ‚trivialer‘ Krimis gelten mögen (vgl. Zimmermann 1979) oder „zu einer Musterstruktur der postmodernen Literatur“ (Bremer 1999:11)

(Massen-)Krimis. Die Darstellung der Mordopfer und Tatorte kostet ihre Möglichkeiten in einer detaillierten und poetischen Beschreibung des Schrecklichen und Ekelhaften aus. Die Folge ist ein Zerreißen des kriminalistischen Rätsels unter der Last und der Fülle von Einzelheiten. Das Zerreißen – oder Auseinanderbrechen – des gattungskonventionell gestellten und gelösten Rätsels umschreibt in Anlehnung an Viktor Šklovskij's Analyse zu *Tristram Shandy* das Verfahren Urbans. Dort spricht Šklovskij von der drohenden Möglichkeit, dass das eingeschobene ‚Material‘ den „Roman zerrissen“ hätte, würde er nicht „mit Hilfe durchgehender Motive gebunden“ (Šklovskij 1971:269).

Insbesondere *Sedmikostelí* veranschaulicht eine derartige Subversion der Gattung. Der Protagonist namens K.(větoslav Švach), ein suspendierter Polizist, ist als eher schüchtern und ein wenig tollpatschig zu charakterisieren. Aufgrund von nicht näher geklärten außerpolizeilichen Machtverhältnissen ist die Polizei jedoch gezwungen, seine Mitarbeit zu akzeptieren, die Zusammenarbeit funktioniert aber nur schlecht.

Im Handlungsverlauf des Romans kommt einigen Beweisstücken eine wichtige Funktion zu. Unter diesen Beweisstücken sind eine Reihe von Fotos, die den Ermittlern zugespielt werden – wahrscheinlich von den Tätern. Die ersten Bilder lassen alles Abgebildete nur undeutlich erahnen. Auf weiteren Fotos, die ca. 30 Seiten später auftauchen, ist der gleiche Ort abgebildet, doch sind nun Leichen erkennbar. Es gibt also eine auffällige Variation von der ersten zur zweiten Fotoreihe, die desgleichen eine Veränderung der Reaktionen der Figuren auf diese Fotos hervorhebt. Zwei Szenen zu einem Beweisstück – das provoziert zu einer Analyse dieser Verschiebung.³

Im Kriminalroman ist das Beweisstück konstruiert, d. h. es hat keine faktische Referenz. Der Kausalzusammenhang des Beweisstückes mit dem erzählten Mord ist ebenso textuell konstruiert. Der Zeichencharakter des Beweisstückes im Kriminalroman ist damit ein ganz besonderer, weil seine Si-

werden. Abweichungen von Gattungskonventionen, d. h. von ‚idealtypischen Strukturen und Elementen‘ (vgl. Nusser 2003), sind daher nur relativ zu erfassen – oder als Dysfunktionalität der Krimi-Elemente.

³ In *Subtile Differenzen* (Schmidt 2011:129–136) habe ich diese Szene bereits einer Analyse unterzogen. Folgende Ausführung versteht sich als Ergänzung und Vertiefung unter einem neuen Aspekt – dem der Ästhetisierung.

gnifikanz nicht über den Text hinausweist, sondern nur innerhalb des Textes auf weitere (textuelle) Zeichen weiterweist: „Blut (krov‘) ist in der Kunst nicht blutig, sondern reimt auf Liebe (ljubov‘), es ist entweder Material für eine Lautkonstruktion oder Material für eine Bildkonstruktion.“ (Šklovskij 1971:275, modifizierte Übersetzung zit. n. Schmid 2009:105)

Die Wahl eines Gegenstandes als Beweisstück ist einerseits kontingent, als sie nur eine Realisation von unendlich vielen Möglichkeiten des Krimis darstellt, andererseits erhält der Gegenstand in seiner Funktion als Beweisstück eine große Bedeutung. In *Sedmikostelí* ist der Umgang der Figuren mit den verschiedenen Beweisstücken ein Parameter für die Bedeutung oder Wichtigkeit der Dinge für den Text, der aber keineswegs mit logischen Überlegungen zu Lösung des Falls in Einklang zu bringen ist. Eine Tatwaffe z. B. findet kaum Beachtung. So offenbart sich die Arbitrarität der Beweisstücke und dies lässt den Text einerseits und den Fall andererseits auseinandertreten.

Steigen wir in die Handlung ein: Eigentlich mit der Mordwaffe im Gepäck kommt K. ins Büro des Polizeichefs, dem jedoch die Fotos wichtiger sind, die K. folgendermaßen beschreibt:

Vzal jsem [K.] je od něj a pozorně si je prohlížel. Byly velmi tmavé, ale tu a tam černotou prosvítalo světlejší místo, odstín tlumené červeně. Na prvním obrázku nebylo vidět skoro nic, snad prašná zem s úlomky suti a tři čtyři oblázky. Nedalo se určit, jak jsou velké. [...] Snímky byly pořízeny v noci nebo pozdě večer, bez použití blesku. Třetí záběr se opět posunul vpravo. Modrých míst v pozadí přibylo, obzvlášť tu vynikala jakási podlouhlá mlhovina. [...] Na samém okraji zakrývala rozmazanou bílou křivku černá skvrna. Měla zakulacený okraj a odshora až dolů zabírala asi šestinu výjevu.⁴ (Urban 1999:188 f.)

4 „Ich [K.] nahm sie von ihm und betrachtete sie aufmerksam. Sie waren sehr dunkel, aber hier und dort durchleuchtete die Schwärze eine hellere Stelle, Abstufungen gedämpften Rots. Auf dem ersten Bild war fast nichts zu sehen, vielleicht staubiger Grund mit Bruchstücken von Schutt und drei, vier Kiesel. Es ließ sich nicht ausmachen, wie groß sie waren. [...] Die Aufnahmen waren bei Nacht angefertigt oder spät abends, ohne Blitz. Das dritte Foto verschob sich wieder nach rechts. Die blauen Stellen im Hintergrund blieben, insbesondere trat hier eine verlängerte Nebelwolke hervor. [...] Am äußeren Rand verdeckte ein schwarzer Fleck die verwischte weiße Kurve. Er hatte einen abgerundeten Rand und von oben bis unten nahm er etwa ein Sechstel der Szene ein.“ [Übersetzungen hier und im Folgenden – sofern nicht anders gekennzeichnet – Ü. d. A.]

Die Fotos lösen im Kontext der Mordserie neue Verdachtsmomente (*suspense*) aus: Handelt es sich um eine Warnung? Wenn ja, an wen? Verunsicherung verursacht aber insbesondere die Frage: Was ist hier abgebildet? An dieser Frage hängt sich der Stellenwert des Bildes als Zeichen auf: Nach einem engen Zeichenbegriff des Bildes „sind nur gegenständliche Bilder Zeichen“ (Nöth 2009:236), d. h. solche, die etwas Erkennbares abbilden und also repräsentieren. Zugrunde liegt hier der Dualismus von Zeichen und Wirklichkeit: Die abgebildete Welt selbst ist nicht zeichenhaft. Das Bild – insbesondere das Foto – ist demnach ein Verweis auf die Wirklichkeit, seine indexikalische Komponente ist dominant (245).⁵ Nach dieser Auffassung sind die bildhaften Elemente wie Farben und Formen weniger wichtig, was sich im Versuch abzeichnet, ein Dargestelltes zu vermuten und die Aufnahmesituation deduktiv mit einzubeziehen.

Dennoch lässt das Foto nichts Konkretes erkennen, weshalb es für den Polizeichef nur eine vage Bedeutung hat, jedenfalls noch keine Spur darstellt. K. liest dieses Bild aber trotzdem, und zwar gerade in Hinblick auf Farben und Formen.⁶ Demnach behandelt er das Foto als autonomes Zeichen (das selbst auf Zeichen verweist), also nicht nur als Verweis auf eine dahinterliegende Wirklichkeit. In diesem Sinne nimmt er eine Beschreibung des Bildes vor, die in der Fiktion zwar ekphrastisch ist, d. h. einem in der Fiktion existierenden Bild folgt, im Text aber das Bild als solches allererst entstehen lässt. Konventionellerweise müsste uns als Leser eines Krimis interessieren, was auf dem Foto zu sehen ist, was abgebildet ist. Wir erhalten aber eine Beschreibung von Bildelementen, die nichts abbilden, also nicht ikonisch sind. Es handelt sich um eine Abweichung von der Erwartung, die die konventionalisierte Gattung als Folie aufscheinen lässt, auf der der Text Abweichungen realisiert. Sie lässt die Differenz zwischen einem Foto als funktionierendem, weil klar denotierendem Beweismittel und einem im Verhältnis zum Foto immer ungenaueren Bild, hier einem sprachlich konstituierten Bild, spürbar werden.⁷ Zugleich schürt diese Beschreibung neue

5 Roland Barthes, der das Werbefoto analysiert, spricht von der „Botschaft ohne Code“, von einem tautologischen Verhältnis zwischen Signifikat und Signifikant, das aber genau genommen nur für eine (dritte) Ebene des fotografischen Bildes zutrifft (Barthes 1990:31 f.).

6 Bereits dieser unterschiedliche Umgang der Figuren mit dem Beweismittel etabliert seinen ambivalenten Status zwischen Foto und Bild.

7 In Anlehnung an Barthes lässt sich hier differenzieren zwischen einer Ausrichtung auf die nicht-kodierte bildliche Botschaft (durch den Polizeichef) und auf die kodierte bildliche Botschaft (durch K.), an die sich der changierende Status des Beweismittels zwischen Foto und künstlerischem Bild jeweils knüpft (vgl.

Momente von *suspense*, die nun aber *auf den Text* – und nicht auf den Fall – gerichtet sind: Wieso steht das so hier?

Das beschriebene Bild fasst K. als ein *plastisches Zeichen* auf, d. h. als ein Bild, dessen Zeichencharakter auf Farbe, Form und Textur der Bildelemente basiert (Nöth 2000:473).⁸ In dieser Betrachtungsweise fundieren die plastischen Zeichenaspekte die folgenden Vermutungen und Interpretationen, die durch die „vagen und diffusen Inhalte“ (Nöth 2009: 250) von Rot und Schwarz als Ausdrucksebene des plastischen Zeichens vermittelt sind. Die vage Bedeutung des plastischen Zeichens schürt weitere Vermutungen und wird so *doch* zu einer Spur. K.s Beschreibung etabliert einen „semisymbolischen Kode“ (248 ff.), der sich in die mystischen Handlungszusammenhänge integriert. Der ‚semisymbolische Kode‘ ist eng verknüpft mit der durch die Figur K. repräsentierten Mystik und steht in Opposition zu der durch den Polizeichef repräsentierten und parodierten Scharfsinnigkeit. Trotz seiner auf Formelemente fokussierten Lesart trägt K. doch auch den noch nicht erkennbaren Gegenständen auf dem Bild Rechnung, eben indem er ihre Noch-nicht-Erkenntbarkeit akzeptiert. Die Inhaltsseite der Zeichen bleibt in der Beschreibung ebenso vage und verschwommen wie die Abbildung. Der ‚semisymbolische Kode‘ des Bildes bleibt im Text bestehen und wird in seiner spezifischen Vagheit funktionalisiert, weil an dieser Stelle keine Semiotisierung der Bildelemente erfolgt. Derart konstituiert der Text zuerst das Bild, ohne den sprachlichen Kode, der durch die Beschreibung unweigerlich zum Bild hinzutritt, vor das Bild zu schieben.

Wenn nun später auf neuen Fotos Leichen erkennbar sind, dann verbinden sich diese ersten ‚semisymbolischen‘ Lektüren für K. mit den nun hinzukommenden ikonischen Zeichenelementen, d. h. mit den abgebildeten Körperteilen. K. ist dann in der Lage, die Fotos anders als der Polizeichef zu lesen. Im Kontext des Romans heißt das: K., „ten nejneschopnější policajt na světě“⁹ (Urban 1999:276), ist als Einziger kompetent dafür.

Das neue Foto beschreibt K. mit einer besonderen Sensibilität für die Anordnung der toten Körper, für den Winkel des Lichteinfalls oder helle und

Barthes 1990:32).

8 Bilder werden in der Semiotik grundlegend entweder als ikonische (abbildende, figurative) oder plastische (abstrakte) Zeichen beschrieben (Nöth 2000:473).

9 „der unfähigste Bulle der Welt“

dunkle Bereiche und versieht alles mit den vergleichenden Beschreibungen nur unzureichend erkennbarer Elemente. Die detaillierte Beschreibung wirkt objektiv, weil sie dicht an der Perzeption bleibt und nicht ein Abgebildetes abstrahiert oder rationalisiert. *Obwohl* Leichen erkennbar sind, beschreibt K. das Foto ästhetisch, weil er der zuerst etablierten Lesart folgt und das Bild als ein künstlerisches wahrnimmt. Die Dominanz der ästhetischen Betrachtung überdeckt dann andere mögliche Bewertungsmaßstäbe, denn „ästhetisch zu werten“ schreibt Mukařovský, „bedeutet, alle übrigen möglichen Werte eines gegebenen Objektes inaktiv zu machen“ (Mukařovský 1997:11). Und um die deutliche Trennung von künstlerischem und referentiellen Zeichencharakter zu unterstreichen, ist das obige Šklovskij-Zitat fortzuführen: „Deshalb ist die Kunst erbarmungslos oder steht jenseits des Erbarmens.“ (Šklovskij 1971:275)

K. selbst ist über seine durch die ästhetische Beschreibung erzeugte innere Distanz zum Dargestellten und sein erbarmungsloses Urteil, die Opfer hätten den Tod wohl verdient, überrascht:

Nepoznával jsem sám sebe, své vlastní nitro, které nad truchlivým výjevem ne a ne pociťit lítost. Nebo jsem také obětí zločinu? Ne vykuchal mi někdo všechny city? Nezapnul mě do tenké kombinézy, která nepopouští život? To přece ne! Ne; snad jakási morbidní estetika toho obrázku mi zabránila se nad tím dvěma ustrnout. Fotografie z divadelního představení, přišpendlená na nástěнку. Ano, přesně tak jsem to cítil. Takto aranžovaná smrt přece nemůže být skutečná. Závěr inscenace ji dozajista ospravedlní, a možná přidá vysvětlení dvou utržených nohou, plápolajících ve větru nad Vyšehradem, a jedné oběšené stařeny, kterou stejný vítr roztácel pod Nuselským mostem. Je to však dostatečná výmluva pro okoralé srdce?¹⁰ (Urban 1999:214 f.)

10 „Ich erkannte mich selbst nicht wieder, mein eigenes Inneres, das über die traurige Erscheinung kein, aber auch kein Mitleid empfand. Oder war ist selbst Opfer eines Verbrechens? Hatte mir nicht jemand alle Gefühle herausgeschnitten? Hatte mich nicht jemand in einen engen Overall gesteckt, der kein Leben hindurchlies? Das nun wohl nicht! Nein; vielleicht schützte mich irgendeine morbide Ästhetik dieses Bildes über diesen beiden zu erstarren. Eine Fotografie aus der Theatervorstellung, aufgehängt im Schaukasten. Ja, genauso fühlte ich mich. Dieser arrangierte Tod kann einfach nicht wirklich sein. Das Ende der Inszenierung wird ihn sicher aufklären, und bringt womöglich eine Erklärung für die zwei abgesägten Beine, die im Wind über Vyšehrad flattern und diese erhängte Alte, die derselbe Wind unter der Nusler Brücke drehte. Ist das jedoch eine genügende Ausrede für ein hartes Herz?“

Die Distanz erzeugt eine Differenz zwischen den eher auch emotional affizierenden Bildern und der eher rationalen Sprache. War die sprachliche Beschreibung in ihrer Unbestimmtheit zuerst noch dem Bild angemessen, so verändern die erkennbaren Leichen die Situation. Eine moralische oder ideologische Positionierung scheint nun angebracht. Doch K., der mit seiner Beschreibung durch das Bild führt, lenkt die Rezeption des Bildes in eine andere – ästhetizistische Richtung, die mit der eigentlich erwartbaren moralischen Entrüstung kollidiert. Erst das Hinzufügen eines sprachlichen Codes zum Bild verankert ideologische und moralische Konnotationen im wesentlich polysemischen/offenen Bild (Barthes 1990:34 f.). Derartige Konnotationen sind, so Roland Barthes weiter, kulturell bestimmt.

Im Kontext des Genres und der europäischen Kultur sind demnach Erschrecken und Entrüstung zu erwarten, die verbunden werden mit der Intention, das Verbrechen aufzuklären und den Täter zu fassen. Entrüstung zeigt der Polizeichef zwar, allerdings handelt er absurd: Die von K. angeführte Theatralität der Fotos, die K. vermuten lassen, dass hier mehr herauszulesen sei, als mit bloßem Auge sichtbar, versteht er wörtlich. Computertechnik soll das Nicht-Sichtbare durch Vergrößerung auslesen. Er scheint sich mit Übereifer als Scharfsinnsheld vor K. profilieren zu wollen, doch bringt die Vergrößerung nur „hranatě rozpitě skvrny“¹¹ (Urban 1999:216). Der Polizeichef kann nicht mit der Abweichung der Fotos von ihrer indexikalischen/ikonischen Funktion umgehen, weil ihnen ihre gattungskonventionelle Funktion, eine fiktive Wirklichkeit abzubilden und damit auch zu bestätigen, fehlt. Er versucht deshalb den Fotos eine Indexikalität zu entlocken, die sie nicht haben. Im Text kommt es hier zu einem Bruch, indem die ‚hard boiled‘-Methoden des Polizeichefs in ihrer Absurdität die Genrekonventionen untergraben. Sie ziehen seine Entrüstung in Zweifel, vor allem aber werden diese klassischen Krimielemente unmotiviert aufgerufen, nur um diesen Erzählstrang ins Leere laufen zu lassen.

Dagegen ist die ästhetische Haltung K.s ein verbindendes Element, das sich zu einem zentralen Thema des Romans entwickelt. Sie bestimmt das spezifische Konnotationsverfahren der Bildbeschreibung¹² K.s, die im Widerspruch

11 „eckig verschwommene Flecken“

12 Barthes differenziert die Konnotationsverfahren der Fotografie (Fotomontage, Pose, Objekte,

zu erwartbaren denotierenden Beschreibungen von Beweismitteln sowie zur kulturell vorbestimmten Reaktion auf die abgebildeten Leichen steht. Eben dieses Verfahren legt die richtige Spur – es weist auf ein ästhetisches Motiv¹³: K. vermutet die Lösung des kriminalistischen Rätsels in der Architektur, während das den polizeilichen Ermittlern unsinnig erscheint. In dieser Diskrepanz wird für K. das zum entscheidenden Beweisstück, was für sie unerklärlich und sinnlos bleibt. Aus der Art und Weise, wie die Mordopfer gefoltert und geschändet worden sind, liest K. die Vergehen und Motive der Mörder. Das Arrangement des Tatortes wird ihm zu einem komplexen System von Verweisen und Verbindungen, deren einzelne Funktionen er darzulegen weiß. K. liest die Fotos in Zusammenhang mit von der Polizei unbeachteten Fakten¹⁴ anders, d. h. als komplexe und vor allem als ästhetische Zeichen. Er gesteht den Fotos einen künstlerischen Wert zu, als künstlerische Fotografie einer Inszenierung.

Sein derart beschreibendes Sprechen bewirkt bei K. die Übernahme der ästhetisch motivierten Ideologie der Verbrecher. Der inszenierte Tatort, die Schönheit des Verbrechens bewirken während der Übersetzung in einen sprachlichen Kode gleichzeitig die Übernahme der in diesem Kode mitgetragenen Ideologie. K.s Analyse führt ihn zu einem undenkbaeren Gedanken: „Jak strašná spravedlnost! Ale jak ... Ne. Ne, pryč s tak nelidskou myšlenkou.“¹⁵ (Urban 1999:222)

Dieses Beispiel unterläuft die genremäßige Affirmation der Rationalität durch die Affirmation der Ästhetik, d. h. die kriminalistisch scharfsinnige Deduktion kontrastiert mit jener untergründig sich mitteilenden dunklen Erkenntnis der Ästhetik, die insbesondere auch im zweiten hier analysierten Roman stilisiert wird. Die ästhetische Erkenntnis steht, auch wenn die Krimi-

Fotogenität, Ästhetizismus, Syntax; vgl. Barthes 1990:16 ff.). Weil hier nicht ein Foto im Roman abgebildet, sondern nur beschrieben ist, wird die Beschreibung zu einem vergleichbaren literarischen Konnotationsverfahren des ekphrastisch vermittelten Bildes. Wie die von Barthes ermittelten Konnotationsverfahren steht auch die Beschreibung unter dem Verdacht der verschleierte Intentionalität. K.s Beschreibung gibt sich objektiv, so wie sich die Konnotationsverfahren Barthes' natürlich geben.

13 Analogien sind ein im Krimi beliebtes paralogisches Schlussverfahren (vgl. Sayers 1998). In *Sedmikostelí* ist die Verknüpfung von ästhetischer Haltung und ästhetischem Motiv ein Instrument zur Erzeugung von Ambivalenz: Wer ist K.? (Vgl. Schmidt 2011:143).

14 Die Polizei geht einem scheinbar verworrenen Hinweis aus der Bevölkerung nicht nach, der sich hier als entscheidender *clue* erweist: Auf den Fotos ist die vermisste Turmspitze der Stephanskirche erkennbar. 15 „Was für eine schreckliche Gerechtigkeit! Aber wie ... Nein. Nein, fort mit diesem unmenschlichen Gedanken.“

nalliteratur selbst eine Kunstform ist, doch in einem paradoxalen Verhältnis zu den Prinzipien des Genres. Von dieser Spannung sind Urbans Krimis getragen. Die ästhetische Haltung, nicht die Beweisstücke, erweisen sich als das den Roman verbindende Element. In diesem Zurücktreten von textuell geschaffenen logisch-kausalen Zusammenhängen distanziert sich der Roman von einem ‚reinen‘ Kriminalroman.

Das zweite Beispiel aus *Stín Katedrály* verdeutlicht die Dominanz der Ästhetik in den Romanen Urbans unter einem anderen Blickwinkel. In *Sedmikostelí* motivierte die Ästhetik die Figuren, sie ist in erster Linie thematisch und verdichtet die mystischen und kryptischen Zusammenhänge. In *Stín Katedrály* gibt es neben der Thematik von Kunstgeschichte, Malerei und der Architektur des Prager Veitsdoms ein ästhetisches Strukturprinzip. Auch *Stín Katedrály* überfrachtet das kriminalistische Rätsel durch eine Fülle von Details und ist dabei äußerst selbstreflexiv: „Že tenhle případ není v žánru nic novýho, spíš naopak, a přece je na něm něco strašně zvrácenýho.“¹⁶ (Urban 2003:152) Akzentuiert werden aber insbesondere die expliziten oder nur halbverstandenen Bedeutungen der Details. Steinmetzzeichen und Ornamentdetails scheinen wichtige *clues* zu sein, die gleichzeitig die im Roman etablierte Differenz zwischen Laien und Eingeweihten manifestieren. Spannung erzeugt die unerträgliche Unfähigkeit zu entschlüsseln.

Intertextuelle Bezüge, z. B. zu Dantes *Göttlicher Komödie*, fungieren in diesem verworrenen Netz von Querverweisen als wichtige Indizien. Textualität wird in diesem Kontext ambivalent: Auch geheimnisvolle, in den Stein des Veitsdoms gemeißelte Kreise können als ein komischer Bezug auf die Höllenkreise in Dantes Text gelesen werden. Die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit durchbrechen Bezüge wie jene auf ein reales alchemistisches Buch, dessen Kenntnis vorausgesetzt zu werden scheint, oder auf schon aus Urbans Erzählungen in *Mrtvý holky* (2007; *Tote Mädchen*) bekannte Figuren, sowie das Spiel mit den Namen Unterwasser (ein früheres Pseudonym Urbans), Urban und Růt (Illustrator der Romane Urbans).

16 „Dieser Fall hier stellt innerhalb des Genres nichts Neues dar, eher im Gegenteil, und doch sei etwas schrecklich Verqueres an ihm. Und er fügte ein kleines Detail hinzu [...]“ (Urban 2008:139)

Auch hier bestechen die Morde durch ihre Inszenierung. Diese ist im zu analysierenden Beispiel eine doppelte, denn zuerst wird der Ort – die Sakristei des Veitsdoms – genau beschrieben. Erst danach offenbart er sich als Tatort und der Leser erfährt, warum ein schriller Schrei einen Gottesdienst störte, wieso der Protagonist Roman Rops „[proletěl] jak černej netopejr řídkým půlkruhem přelátu“¹⁷ (Urban 2003:246) und eine Touristin in Ohnmacht fiel. Die Inszenierung unterbricht die gattungsmäßig eher schnelle Krimihandlung. Als Retardierung des Geschehens fordert sie Zeit für die ästhetische Betrachtung, die eine Mordszenarie vorbereitet. Deshalb hier ein längeres Zitat:

Ale nebyl jsem [Roman Rops] v sakristii první. U ležící cizinky už klečel poručík Mravenec [...]. Zvedl jsem oči ke stropu a ihned si vybavil vše, co jsem o sakristii napsal do *Kamenného hvozdu*: „Je to jedna místnost o dvou klenebních polích, rozdělených mohutným středním pilířem. Východní pole ještě zaklenul Matyáš z Arrasu, první stavitel katedrály, západní pole je dílem jeho nástupce Petra Parlěře. Obě mají na vrcholku, v křížení žeber, unikátní rovinku, [... visutý svorník]. Způsob zaklenutí levého a pravého pole se liší. Zatímco Matyáš spojil se svorníkem jen čtyři žebra a jeho kemenná hvězda se podobá složitému geometrickému obrazci v krasohledu, Petr vsadil na jednoduchost s světlost, ovšem ke svorníku spustil dvojnásobek tenkých paprsků. Matyášův obrazec je mohutnější, Petrův elegantnější, Matyáš má nad hlavou hvězdu v mračnech, Petr na čistém nebi.“

Teď se oba svorníky proměnily ve zkamenělý Boží hněv. Ze západního, Parlěřova svorníku visel na špagátu předčasný vánoční strom [...]. Byl [...] vyšňořen s obzvláštním vkusem, s ojedinělým smyslem pro proporce s symetrii. Ozdoby na spodních větvích byly těžší a větší, na vrchních lehčí a docela malé, nabodnuté na ulámané větve jako špekáčky před opékáním. Matně se leskly. Játra a plíce tu visely rozsekané na kusy, ledviny zůstaly vcelku, stejně jako žaludek a měchýř, šikovně zauzlované, aby se nevytilily – ty nejvíc připomínaly kulaté ozdůbky z barevného skla. Beztvarý chuchvalec na větvi uprostřed mohl být slinivka nebo

17 „wie ein schwarzer Vampir [...] durch den spärlichen Halbkreis der Prälaten [stürzte]“ (Urban 2008:223)

slezina, to bych těžko poznal, ale na horní větvi napichlý a provázkem zaškrčený sáček s dvěma kulovitými prověšeninami mě na pochybách nenechal. [...] Korunu ozdob tvořilo malé, černorudé, bílými blankami potažené srdce, naražené na zašpičatělém kmeni.

Sešli jsme se u stromečku. Párové orgány tu byly v párech, jednotlivé po jednom. Horečnatě jsem je počítal. [...]

Z východního, Matyášova svorníku viselo na černé mašli prase. Neotáčelo se. Neviselo za zadní nohy jako při zabijačce, nýbrž za hlavu.¹⁸ (Urban 2003:247–251)

Aus der recht distanzieren, sich an das Eigentliche erst herantastenden Beschreibung des fiktiven Sachverhalts erwächst ein Verdachtsmoment: Sind es menschliche Organe? Um wie viele Opfer handelt es sich? Wer ist das Mordopfer? Aufschluss bringt das Nachzählen, insbesondere der paarigen Organe, denn es gibt ein Organ zweimal, das nicht zweimal da sein dürfte: das Herz. Im Schwein ist nur das Schweineherz zurückgelieben, das Herz am Baum muss

18 „Aber ich [Roman Rops] war nicht als erster in der Sakristei. Neben der am Boden liegenden Frau kniete bereits Leutnant Marvenec [...]. Ich blickte zur Decke hoch und erinnerte mich sogleich an alles, was ich im ‚Steinernen Wald‘ über die Sakristei geschrieben hatte: ‚Es handelt sich um einen Raum mit zwei Gewölbefeldern, die durch einen mächtigen Mittelpfeiler getrennt werden. Das östliche Feld hat noch Matthias von Arras, der erste Baumeister der Kathedrale, eingewölbt, das westliche ist das Werk seines Nachfolgers Peter Parler. Beide Felder haben in ihrem Scheitel, im Kreuzpunkt der Rippen, ein einzigartiges Element, [...] einen Hängeschlussstein [...]. Das linke und das rechte Feld sind unterschiedlich gewölbt. Während Matthias nur vier Rippen mit dem Schlussstein verband und sein steinerner Stern an das komplizierte geometrische Muster eines Kaleidoskops erinnert, setzte Peter auf Schlichtheit und Helle, führte jedoch doppelt so viele schlanke Strahlen zu dem Schlussstein herab. Das Muster des Matthias ist mächtiger, das des Peter eleganter, bei Matthias schwebt der Stern in den Wolken, bei Peter am klaren Himmel.‘

Jetzt waren beide Abhänglinge steinerne Inbilder des Zorns Gottes geworden. Von dem westlichen, Parler'schen Schlussstein hing an einem Seil der verfrühte Weihnachtsbaum herab, [...]. Der Baum war [...] mit einem eigentümlichen Geschmack herausstaffiert worden, mit einem seltsamen Sinn für Proportionen und Symmetrie. An den unteren Zweigen waren die Dekorationen schwerer und größer, an den oberen leichter und eher klein, auf die abgebrochenen Zweige gespießt wie Speckwürste vor dem Rösten. Sie glänzten leicht. Eine Leber und eine Lunge hingen in Stücken gehackt dort, die Nieren waren ganz geblieben, ebenso der Magen und eine Blase, die beide geschickt verknotet waren, damit sie nicht ausliefen – sie erinnerten noch am ehesten an Schmuckkugeln aus farbigem Glas. Der formlose Klumpen an einem Zweig in der Mitte mochte eine Bauchspeicheldrüse oder Milz sein, das wusste ich nicht zu sagen, aber das auf einem oberen Zweig aufgespießte und mit einem Faden zusammengeschnürte Säckchen mit zwei runden Wölbungen ließ mir keine Zweifel. [...] Die Krönung des Baumschmucks bildete ein kleines schwarzrotes, von weißen Häutchen durchzogenes Herz, das auf den zugespitzten Stamm gerammt worden war. Wir versammelten uns vor dem Baum. Paarige Organe befanden sich paarweise dort, einzelne allein. Ich zählte fieberhaft. [...] Am östlichen Schlussstein des Matthias hing an seiner schwarzen Schleife das Schwein. Es drehte sich nicht, man hatte es nicht wie ein Schlachtvieh an den Hinterbeinen aufgehängt, sondern am Kopf.“ (Urban 2008:224–226)

ein menschliches sein. Die zitierte Inszenierung ist demnach nur ein Verweis auf eine weitere Inszenierung: Der Rest der Leiche findet sich nach langer Suche im Hochaltar.

Die Art und Weise, wie der Mord inszeniert ist, legt ein Verfahren des Textes offen: Die paarweise Zuordnung beim Zählen der Organe folgt einem Strukturprinzip des Romans, nach dem alles ein Doppel hat. Dies lässt sich z. B. schon in der Anlage des Romans als Wechsel von Kapiteln mit dem Kunsthistoriker Rops und solchen mit der Polizistin Klára als Erzählerfiguren erkennen. Dieses Zuordnungsprinzip ist ein Schlüssel zu der Kryptik des Romans. Unverständliche Bedeutungszuschreibungen werden im Roman oft durch eine Zuordnung zu weiteren Zeichen oder Ereignissen scheinbar erhellt, also durch eine Verdopplung eines Zeichens durch ein In-Bezug-Setzen mit einem weiteren Zeichen (bzw. einem Text). Der Bezug bleibt dabei dunkel.¹⁹

Die Dopplung ist das Strukturprinzip des Romans, das zur Setzung von Verdachtsmomenten funktionalisiert wird. Demnach basiert auch hier *suspense* nicht auf den verbrecherischen Verwicklungen oder den logischen Folgerungen aus der Deduktion, sondern auf ästhetischen Aspekten. Das Auseinanderbrechen des kriminalistischen Rätsels in *Stín Katedrály* erfolgt mitunter über eine Reihe von Erscheinungen, die überirdisch zu nennen sind. Immer wieder sehen Rops und auch andere Romanfiguren riesenhafte Gestalten: einen Mann in Begleitung einer Frau, der über die Burghöfe schreitet und etwas aussät, was dann im Verlauf des Romans auch als dunkles Gewächs in allen Ritzen zwischen den Steinen aufgeht. Diese fantastischen Elemente erschaffen eine mystische Atmosphäre, in der die Verdächtigungen Rops und anderer, dass es sich um teuflische Machenschaften handelt, plausibel werden. Letzten Endes haben sie aber nichts mit dem Fall zu tun, der sich zum Schluss ganz profan erklärt. Diese Diskrepanz von Verdächtigungen im Bereich der Mystik und der rationalen Aufklärung macht die Lösung unbefriedigend.

¹⁹ Es sind (vage) Ähnlichkeiten, die Rops und eine weitere Figur in den ornamentalen Details des Doms zwischen sich selbst und anderen Figuren erkennen. (Urban 2003:242; 2008:218) Das Wiedererkennen der eigenen Gesichtszüge in Fresken ist ein schon klassisches Motiv u. a. des ‚Prager Textes‘ das der Roman überspitzt. In anderen Texten ist der Moment des Wiedererkennens dramatisch, oft Zeichen einer Umkehr: Hier ist es eine Sightseeing-Tour durch den Dom, die ein gewisses Gruseln vermittelt: All die in den Ornamenten erkannten Personen scheinen irgendwie mit dem Teufel im Bunde und also in den Fall verstrickt zu sein.

Man möchte deshalb nach einer anderen ‚Lösung‘, nach einer anderen Lesart suchen: Einen Ansatz bieten die bereits erwähnten intertextuellen Bezüge, die die Lektüre zu einer doppelten machen. Die Intertextualität etabliert die beständige Unterstellung eines möglicherweise (noch) nicht erkannten Bezugstextes und schürt dadurch die anhaltende Verdachtsatmosphäre. Im Kontext der thematisierten Kunstformen ist diese vom Text provozierte In-Bezug-Setzung nicht beschränkt auf Texte im engeren Sinne. Ein wichtiger Bezug besteht zu Ausschmückungen des Veitsdoms selbst. Es handelt sich also präziser um Formen von ‚intermedialen‘ Bezügen, da das Medium nicht Text sein muss. Damit sprengt der Text eine gewisse Gerichtetheit von Verweisen, ein ganzes Spektrum möglicher Hinweise scheint auf und multipliziert die Referenzialisierungsbewegungen. Es kommt zu einem Wuchern von Zusammenhängen und Bedeutungen, die in ihrer Unübersichtlichkeit das Rätsel verdecken.

Die dunkle Saat des Sämanns ist eine deutliche Metapher für dieses Strukturprinzip des Romans. Das in der Diegesis unverbundene Element des wiederkehrenden Sämanns erschließt sich über eine doppelte Lektüre von Text und Dom: Der Text nimmt Bezug auf eine Schmiedearbeit, die sich am Gitter vor der sogenannten ‚Goldenen Pforte‘ findet. Es handelt sich um Darstellungen verschiedener Tätigkeiten, die jeweils über einem Tierkreiszeichen angebracht sind. Im Handlungsverlauf des Romans werden verschiedene Beschädigungen am Dom festgestellt, u. a., dass diese Schmiedearbeiten ausgesägt wurden (Urban 2003:165 f., 2008:151). Dieses nebensächliche Detail erweist sich nun als ein Schlüssel zu den verwirrenden überirdischen Gestalten. Sie sind aus der Wirklichkeit ‚ausgesägt‘ und in den Text eingetreten: Ihr im Roman festgestelltes Fehlen am Gitter korrespondiert mit der im Roman fehlenden Beschreibung der Schmiedearbeiten, sodass ein Wiedererkennen der Figuren hier erst durch ein Abgleichen mit der Realität möglich wird, was eine deutliche Realitätsfiktion erzeugt.

Die Schmiedearbeiten sind im Kontext der Domarchitektur ein recht nebensächliches Detail, das sich an einem höchst bedeutungsschweren Ort, dem Eingang zur Wenzelskapelle, befindet. Dieses Detail und der bedeutende Ort bilden einen Konnex, auf dessen Basis in *Stín Katedrály suspense* erzeugt wird. Doch das Verweisungsspiel ist zum Prinzip erhoben und so verweist auch das



Detail 1: Der Sämann



Detail 2: Ein Schwein wird geschlachtet

im obigen Zitat nachzulesende Schlachtfest in der Sakristei nur auf einen anderen Schauplatz und auf ein anderes Verbrechen.

Die Inszenierung des Mordes folgt demnach vor allem einem ästhetischen Prinzip, das die Struktur des Textes nicht nur offenbart, sondern auch selbst erfüllt. Der intermediale Bezug ist dabei nicht Zitation, sondern die ‚Referenztexte‘ werden funktionalisiert und variiert. Der Verweisungszusammenhang wird ambivalent und erzeugt neue, weitere Anklänge. Im angeführten Beispiel entsteht eine neue diffuse Ahnung dadurch, dass das Schwein nicht wie ein Schlachtvieh, sondern wie ein Mensch am Hals aufgehängt wurde. Die Verkehrung entspricht der für die Semiotik des Romans wichtigen Dichotomie von Himmel und Hölle, sie mag aber auch in Bezug zu der scheinbar umgekehrten Statik von Rippengewölben mit Hängeschlussstein liegen. Also, so scheint es, muss der Teufel im Spiel sein, denn solch atemberaubende Dachkonstruktionen gelingen ja bekanntlich nur – das erzählt eine Sage zur Karlsruher Kirche in Prag – wenn der Baumeister seine Seele dem Teufel verschreibt. Das umge-

kehrt aufgehängte Schwein schürt also weiterhin *suspense*: Hat das etwas zu bedeuten?

Die Antwort auf diese latent immer mitschwingende Frage nach dem Bedeuten gibt der Roman selbst: Nach einem anderen Leichenfund (ein mit einem Steinmetzzirkel erstochener Mann ist an der Rückseite des Kruzifixes aufgehängt) antwortet die Polizistin Klára resigniert: „Jistě to nevím. [...] Ale Rops tvrdí, že tady [...] má význam všechno.“²⁰ (Urban 2003:164)

In der Überfülle der Bedeutungszuschreibungen lässt sich die Inszenierung der Morde nicht mehr lesen. Wenn in *Sedmikostelí* die ‚Terrorisierung‘ (Eshelman 2004/5) des Lesers darin bestand, dass er sich unweigerlich in der Situation wiederfindet, die ästhetische Ideologie K.s bzw. der Verbrecher zu übernehmen, wird er in *Stín Katedrály* desorientiert zurückgelassen. Der Text bietet das alchemistisch-mystische Weltbild zwar als eine Position an, doch wird diese Weltsicht in den von Klára erzählten Passagen immer mit einer Außenperspektive konfrontiert. Die Dopplung der Perspektiven wirkt relativierend. Während in *Sedmikostelí* eine bestimmte ästhetische Haltung als eine Diskursmacht etabliert wurde, steht die ästhetische, d. h. kunstvolle Strukturierung in *Stín katedrály* einer solchen Etablierung entgegen. Dieser Diskurs wird nicht im Sinne einer Ideologie geordnet, sondern bleibt doppelt und offen.

Anders betrachtet ist diese Verdopplung aber auch ein Statement in Bezug auf das Genre: Der Kriminalroman als stark konstruiertes und strukturiertes Genre wird genutzt, um die Subversion bzw. Parallelisierung von Strukturen durch andere Weltsichten zu demonstrieren: Es gibt nicht nur eine Wahrheit; jeder muss die eigene Perspektive einnehmen. In diesem Sinne steht *Stín Katedrály* im Kontext der postsozialistischen Umbrüche, die in der Literatur auf ihre Art reflektiert werden.

²⁰ „Genau weiß ich es nicht. [...] Aber Rops behauptet, dass [...] hier einfach alles Bedeutung besitzt.“ (Urban 2008:149)

» Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M. 1990.
- Bílek, Petr: Próza a Poezie. 2005 <<http://www.czechlit.cz/literatura-po-r-1945/proza-a-poezie/>> (letzter Zugriff am 09.02.2013).
- Bremer, Alida: Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane. Würzburg 1999.
- Eshelman, Raoul: Checking out of the Epoch: Performatism in Olga Tokarczuk's ‚The Hotel Capital‘ vs. Late Postmodernism in Ali Smith's ‚Hotel World‘ (with remarks on Arundhati Roy's ‚The God of the Small Things‘ and Miloš Urban's ‚Sevenchurch‘). In: *Anthropoetics* 10/2 (Herbst/Winter 2004/2005) <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1002/transhotel.htm>>.
- Mukařovský, Jan: Einführung in die Ästhetik. In: *Prager Schule. Kontinuität und Wandel*. Hg. von Wolfgang Schwarz u. a. Frankfurt/M. 1997, S. 5–43.
- Nöth, Winfried: Bildsemiotik In: *Bildtheorien*. Hg. von Klaus Sachs-Hombach. Frankfurt/M. 2009, S. 235–254.
- Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart 2000.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart 2003.
- Sayers, Dorothy L.: Aristoteles über Detektivgeschichten. Vorlesung in Oxford am 5. März 1935. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 13–22.
- Schmid, Wolf: Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie. In: *Geisteswissenschaften in der Offensive. Hamburger Standortbestimmungen*. Hg. von Jörg Dierken. Hamburg 2009, S. 100–116.
- Schmidt, Nora: *Subtile Differenzen. Fantastik, Krimi und Geschichte in Miloš Urbans Roman Sedmikostelí*. Berlin 2011.
- Šklovskij, Viktor: Der parodistische Roman. Sternes Tristam Shandy. In: *Texte der russischen Formalisten*. Hg. von Jurij Striedter. München 1971, S. 245–299.
- Urban, Miloš: *Sedmikostelí*. Praha 1999.
- Urban, Miloš: *Stín Katedrály*. Praha 2003.
- Urban, Miloš: *Im Dunkel der Kathedrale*. Aus dem Tschechischen von Sophia Marzloff. München 2008.

Zimmermann, Hans-Dieter: Schema-Literatur. Ästhetische Norm und literarisches Prinzip. Stuttgart u. a. 1979.

Zizler, Jiří: Otevřená dekáda. In: V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích. Hg. von Petr Hruška et.al. Praha 2008, S. 11–34.