

Spuren lesen: Religion im Kriminalroman

Eine praktisch-theologische Lektüre von P. D. James „Was gut und böse ist“¹

Kristian Fechtner

Karl-Fritz Daiber zum 70. Geburtstag

I. Einführende Bemerkungen

Wie über alle anderen Spielarten populärer Literatur² äußert sich die Literaturkritik traditionell naserümpfend über Krimis. Dies ist für niemanden eine Überraschung und ebenso wenig, dass im Kanon derjenigen Sujets, die in der zünftigen Theologie Aufmerksamkeit verdienen, populäre Kriminalromane nicht vorkommen. Bahnhofsbuchhandlungen sind schließlich keine theologischen Bibliotheken.³ Gleichwohl befindet sich, wer sich mit dem Kriminalroman beschäftigt, in guter Gesellschaft:

Siegfried Kracauer und *Ernst Bloch* haben philosophische Traktate zum Detektivroman geschrieben, *Walter Benjamin* hat Überlegungen dazu beigetragen, ebenso *Bertolt Brecht* und *Helmut Heißenbüttel*.⁴ Eine ganze Ahnenreihe reputierlicher Referenzen lässt sich also beibringen. Und immerhin ließe sich darauf verweisen, dass *Karl Barth* mit *Dorothy Sayers*, der großen alten Dame des englischen Kriminalromans, korrespondierte, deren Krimis er regelmäßig las – im Original, um sein Englisch zu schulen, wie der Biograph geradezu entschuldigend anführt.⁵ Mit dem Hamburger Praktischen Theologen *Hans-Martin Gutmann* mag es genügen zu bekennen: „Ich lese in meiner Freizeit gern Krimis.“⁶ Damit bin ich in der Jetzt-Zeit angekommen und im gegenwärtigen praktisch-theologischen Diskurs.⁷

¹ P. D. James: *Was gut und böse ist*, München 1999 (engl.: *A Certain Justice*, London 1997). Als Taschenbuch: München 2000. Seitenangaben im Text beziehen sich auf die erstgenannte gebundene Ausgabe.

² Ich verzichte auf den geläufigen Begriff der „Trivilliteratur“, weil er tendenziell abschätzig verwendet wird.

³ „Anspruchsvolle“ Literatur hingegen ist bereits seit längerem Gegenstand theologischer Interpretation. Vgl. etwa die jüngeren Beiträge von G. Volz: „Nicht das Leben besitzen wollen, fremd bleiben in ihm“. Religiöse Deutungen von Fremdheit und Heimatlosigkeit bei Klaus Mann; und L. Friedrichs: „Heilige Leere“. Spätmoderne Autobiographik als Provokation für Theologie und Kirche, in: K. Fechtner/M. Haspel: *Religion in der Lebenswelt der Moderne*, Stuttgart u. a. 1998, 150–166; 167–188.

⁴ Vgl. die vorzügliche Textsammlung von J. Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München 1998.

⁵ Vgl. D. Sayers: *Das größte Drama aller Zeiten. Drei Essays und ein Briefwechsel zwischen Karl Barth und der Verfasserin*, hg. v. H. Stoevesandt, Zürich 1982.

⁶ H.-M. Gutmann: *Im Dunkeln. Religion im Kriminalroman – Religion des Kriminalromans*, in: ders.: *Das Geschenk, das die Gewalt verschlingt. Über Krimis, Kino und Gott oder Geld*, Wuppertal 2001, 7–29 (7).

⁷ Man kann im Blick auf populäre Kultur als Thema der Praktischen Theologie in den letzten Jahren durchaus von einer Kehrtwende sprechen. Stand *Karl-Fritz Daibers* Studie zu „Religion in deutschen Hefromanen“ (ÖZS 11 (1986), 80–93) seinerzeit mehr oder minder allein, so mehren sich mittlerweile praktisch-theologische Arbeiten zu populärer Literatur, zuletzt insbesondere zu „Harry Potter“. Für diese Wendung steht auch der wissenschaftliche Arbeitskreis „Populäre Kultur und Religion“.

P.D. James, „Was gut und böse ist“ – das Buch und das Genre, das durch den Roman vertreten wird, ist ein vergleichsweise betuliches. Anders als Popmusik oder Film handelt es sich um eine gleichsam alt-europäische Gattung, ästhetisch ganz und gar un-avantgardistisch und eine, wenn man so will, literarische Nachhut: Gebrauchs- und Unterhaltungsliteratur, Lektüre für Eisenbahnreisen oder den Urlaub. Man muss das Genre selbst mögen, will man ihm praktisch-theologisch etwas abgewinnen.

II. Das Buch: Eine Kurzvorstellung

1. Zur Autorin

P.D. James firmiert als eine der „Grand Old Ladys“ des englischen Kriminalromans. Was sie von sich biographisch preisgibt, liest sich fast wie eine Persiflage auf das von ihr verkörperte literarische Genre, wenn es heißt, sie sei 1920 in Oxford geboren und in Cambridge aufgewachsen. Auch berufsgeschichtlich scheint sie selbst geradezu eine Figur ihrer Bücher zu sein: Arbeit in der Krankenhausverwaltung, dann Leitung psychiatrischer Kliniken, schließlich Tätigkeit in der Kriminalabteilung des Innenministeriums. Das Bild wird abgerundet, als sie 1991 zur Baroness James of Holland Park geadelt wird. Biographie erscheint hier wie die Fortsetzung des Krimi-Interieurs mit anderen Mitteln: Aus solchem lebensgeschichtlichen Stoff lässt sich unschwer ein Roman spinnen.

P.D. James bewegt sich mit ihren Büchern auf dem traditionsreichen Pfad des klassischen englischen Detektiv-Romans, der eine Domäne weiblicher Autorinnen ist. Die bekannteste dürfte neben *Agatha Christie* *Dorothy Sayers* sein, als deren Nachfolgerin James nicht zu Unrecht gilt. Den Part, den bei jener der Aristokrat Lord Peter Wimsey einnimmt, ein Detektiv der alten Schule, spielt bei ihr Commander Adam Dalgliesh, im Gegensatz zu seinen Vorläufern nicht nur bürgerlicher Herkunft, sondern auch bei Scotland Yard als Polizist verbeamtet. Als Zentralfigur verbürgt Adam Dalgliesh den Zusammenhang der einzelnen Bände: Detektivromane sind Fortsetzungsreihen – Ermittlungen von Fall zu Fall. Mag der Kreis der Beteiligten und der Verdächtigen auch demokratisiert sein – vom Unterhausabgeordneten bis zur Putzfrau können alle verdächtig sein – so sind die Kriminalfälle gleichwohl in der Regel in den alten Institutionen der Gesellschaft platziert: im ehrwürdigen Verlagshaus der gehobenen Klasse, in der Sakristei einer Londoner Kirche oder, wie in unserem Fall, in der gediegenen Anwaltskanzlei der upper class. Anders als die sog. realistischen Krimis spielen diese Detektivromane mit dem Reiz eines imaginierten aristokratisch-großbürgerlichen Milieus (mit Herrenclubs und Bedienstetenwohnungen, alteingesessenen Familien und William-Blake-Zitaten). Der englische Kriminalroman hat – anders als sein skandinavischer Vetter – einen sozialromatischen, keinen sozialkritischen Zug.⁸

⁸ Die LeserInnenschaft des Genres ist – nach der etablierten Skala des Soziologen *Gerhard Schulze* –

Mit *Dorothy Sayers* verbindet *P.D. James* der selbstverständliche Bezug auf die anglikanische Kirche. Wieder ist es kaum zu unterscheiden, ob sie Auskunft über ihre Person oder über ihren Roman gibt, wenn sie im SPIEGEL-Interview zum Buch erklärt, sie sei zu ihrer Geschichte inspiriert worden durch einen Gottesdienstbesuch in der romanischen Kirche des Londoner Viertels, in dem die alten Anwaltskanzleien ihren Sitz haben.⁹ Die „tröstlichen Choräle der anglikanischen Kirche“ – so heißt es im unverwechselbaren Idiom britischer Kriminalliteratur – motivierten sie zu den Verbrechen ihrer neuen Story. Es dürfte jedenfalls kein Zufall sein, dass ihre Romane immer wieder theologische Titel tragen: „Wer sein Haus auf Sünden baut“ (im engl. noch strenger „Original Sin“) hieß das vorhergehende Buch und das aktuelle steht unter einem biblischen Wort: „Was gut und böse ist“.

2. Plot des Romans

Die Staranwältin Venetia Aldridge – dies ist das zentrale aufzuklärende Verbrechen des Romans – wird in ihrer Kanzlei ermordet aufgefunden, grotesk entstellt mit Allongeperücke, die offensichtlich mit Blut überschüttet worden ist. Kurz zuvor hatte die Rechtsanwältin einen des Mordes angeklagten jungen Mann vor Gericht freibekommen, unbeschadet der Tatsache, dass dessen Unschuld mehr als zweifelhaft geblieben war. Ausgerechnet jener ist nach dem Freispruch ein Verhältnis mit der gerade erst volljährig gewordenen Tochter der Anwältin eingegangen – eine Verbindung, gegen die die Mutter mit allen Mitteln versucht hatte vorzugehen. Aber nicht nur der Schwiegersohn in spe kann als einer der Tatverdächtigen für den Mord an der Anwältin gelten. Commander Dalgliesh und sein Stab finden in ihren Ermittlungen im Umfeld von Venetia Aldridge mehr als genug Motive für ein Verbrechen: Kanzleikollegen geraten unter Verdacht, der geschiedene Mann und ebenso der heimliche Liebhaber, der sich gerade von ihr getrennt hat. Auch die Reinemachefrau, der zur Entlassung anstehende Bürovorsteher und selbst die eigene Tochter hatten reichlich Gründe, der Toten böse zu wollen.

Die Ermittlungen, als Abfolge von Gesprächsszenen im sich ausweitenden Kreis der Beteiligten und Verdächtigen inszeniert, führen in ein Labyrinth „sekundärer Geheimnisse“. Sie legen Charakterzüge und Beziehungen der Personen, vor allem aber auch immer neu zu Tage tretende Vorgeschichten des Mordes frei. Gleichzeitig treiben die Ermittlungen aber auch die Handlung voran, sie decken also nicht nur bereits Geschehenes auf, sondern evozieren Folgehandlungen: die Flucht des verdächtigen Freundes, Garry Ashe, mit der Tochter, einen vermeintlichen Selbstmord, eine Geiselnahme und einen weiteren Mord bis dahin, dass der flüchtige Ashe von der Polizei erschossen wird. Doch erst danach, jenseits von 500 Seiten Lektüre, wird der Täter des ur-

vornehmlich im sog. „Integrationsmilieu“ angesiedelt, mit der Tendenz zu höherer Bildung. Vgl. zur Differenzierung von Schulze im Blick auf kirchliche Milieus *E. Hauschildt*: Milieus in der Kirche, PTh 87 (1998), 392–404.

⁹ Die hohe Kunst des Tötens. SPIEGEL vom 25.01.1999.

sprünglichen Verbrechens entlarvt: Desmond Ulrick, der unbestritten beste Jurist der Kanzlei und brilliant-zynische Kollege der Ermordeten Venetia.

Das Verbrechen ist nicht nur veranlasst durch eine aktuelle Auseinandersetzung, sondern wurzelt – wie alles Wesentliche innerhalb des Romans – in lange zurück liegenden Begebenheiten: Letztlich stirbt das Opfer in Folge einer Schuld, die es nicht selbst zu verantworten hat.

Die kompliziert versponnenen Fäden der Geschichte erzeugen sowohl Rätselspannung („Wer war es?“) als auch Zukunftspannung („Was wird passieren?“). Stilistisch nimmt der Krimi alle Konventionen seiner Gattung auf und spielt doch gleichzeitig mit ihnen, ohne sie preiszugeben. Um seine „Funktionsweise“ zu verstehen, ist es nötig, sich kurz und knapp literaturwissenschaftlich kundig zu machen.

III. Der Roman auf dem Hintergrund seines Genres: Wie Detektiv-Romane funktionieren

1. Allgemeines

Kriminalliteratur ist die verbreitetste Gattung literarischer Produktion überhaupt – so viel nur zur quantitativen Bedeutung des Gegenstandes: Nichts wird mehr gelesen. Ein Krimi funktioniert dann, wenn er die Leserin/den Leser fesselt, indem er elementare Antriebe entfesselt – und zwar die dunklen, bösen oder böartigen, die ins Verbrechen führen. Kriminalliteratur lebt aus dem Zusammenspiel von Stimulation und Vergewisserung: Es beginnt mit einer unerhörten Untat als Verletzung geltender Ordnung und es endet in der Wiederherstellung derselben. Spannung wird so zu einem Elixier der Entspannung und das ist im guten Fall unterhaltsam.

2. Grundunterscheidung

Dabei gliedert sich das Genre in zwei Grundtypen auf: den Detektiv-Roman und den Thriller, wenn man so will: die klassisch englische und die amerikanische Variante.¹⁰ Beide sind sowohl dramaturgisch wie in ihrer Funktionsweise zu unterscheiden. Der Thriller erzählt die Geschichte eines Verbrechens, er ist also Action-Literatur. Es geht um die Verhinderung des Verbrechens. Der klassische Detektiv-Roman dagegen erzählt die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens, er ist Mystery-Literatur und lebt primär von der Rätselspannung. Seine narrative Logik ist rekonstruktiv: Die Tat liegt im Grunde schon hinter ihm, wenn er beginnt. Die Unterscheidung ist m.E. wichtig, insbesondere auch für seine Interpretation und die Frage nach Religion im Kriminalroman. Ich werde mich im Folgenden auf den Detektivroman konzentrieren

¹⁰ Vgl. auch zum Folgenden P. Nusser: Der Kriminalroman, Stuttgart 2. Aufl. 1992.

3. Die Modernität des Detektivromans

Als Gattung gehört der Detektivroman zur modernen Literatur. Er lebt soziologisch und psychologisch von „modernen“ Voraussetzungen: Zum einen setzt er ein etabliertes bürgerliches Rechtssystem voraus mit institutionalisierten Rollen, Regeln und Verfahren, die allgemein gelten. Mit Ernst Bloch gesprochen: Erst wo an die Stelle der durch Folter erpressten Geständnisse der Indizienprozess getreten ist, macht der Detektivroman literarisch Sinn.¹¹ Der Krimi zielt auf LeserInnen, die ein bürgerliches Rechtsempfinden haben. Zum anderen setzt die Gattung eine verantwortliche Subjektivität der Personen voraus: im Blick auf den Täter, der persönlich zur Rechenschaft gezogen werden kann und muss; aber auch und insbesondere im Blick auf den Ermittler, den Detektiv als individuell handelndes und denkendes Subjekt. Das Opfer hingegen spielt klassisch als Person nur sehr eingeschränkt eine Rolle, es tritt als Subjekt im Grunde nicht in Erscheinung. Psychologisch modern ist auch die Individualität der Tat, die wesentlich zu einer Suche nach Motiven, d. h. inneren Antrieben und persönlichen Gründen provoziert. Aufklärung heißt dann, die unerkannte Tat dadurch zu rekonstruieren, dass ihre Rätselhaftigkeit durch die Verknüpfung von Motiven mit Gelegenheiten gelüftet wird.

4. Moralität und Introspektion

Damit sind wir allerdings bereits in der Entwicklungsgeschichte der Gattung. Der Detektivroman englischer Provenienz psychologisiert sich zusehends – dafür stehen klassisch *Dorothy Sayers* und heute insbesondere *P.D. James*. Sherlock Holmes als Prototyp der Gattung¹² ist noch erklärter Rationalist, er fungiert als Indiziensammler, um eine Kausalkette der Ereignisse zu knüpfen. Im Grunde ist er „seelenlos“ und verkörpert die „Selbstgenügsamkeit“ der *ratio* (*Siegfried Kracauer*)¹³, es geht ihm ja keineswegs um Gerechtigkeit im moralischen Sinne. Genau dies ändert sich nun, wenn der Kriminalroman und zwar in der Person des Detektivs moralisch qualifiziert wird. Die Detektivfigur wird zur „Repräsentantin des Ethischen“ – auch dies hat im Übrigen Kracauer schon in den 20er-Jahren gesehen. Die Frage, die damit eröffnet wird, ist die nach dem Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit. Diese wird über die Ausdifferenzierung der Rollen beantwortet: Der Detektiv ist eine unabhängige Person neben der Polizei als Vertretung der legalen bürgerlichen Ordnung – bei *Dorothy Sayers* eben Lord Peter Wimsey, als Aristokrat exzentrischer Außenseiter. Erst in der „Überführung“ des Schuldigen wird beides zusammengeführt, wobei die eigentliche Übereignung des Täters an die Justiz nicht mehr erzählt werden muss. In der jüngeren Detektivliteratur, exemplarisch bei *P.D. James*, wird der Detektiv hingegen rechtsverbeamtet, d. h., der Zwiespalt zwischen

¹¹ E. Bloch: Philosophische Ansicht des Detektivromans, in: Vogt 1998, 38–51 (38 f.).

¹² Sherlock Holmes ist die Detektivfigur von *Arthur Conan Doyle*, der an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert mit seinen Kriminalerzählungen das Genre etabliert.

¹³ Vgl. S. Kracauer: Der Detektivroman. Ein philosophischer Traktat (1925), Frankfurt 1979, 50 ff.

legalem Recht und menschlicher Gerechtigkeit wird – noch einmal forciert psychologisierend – in die Person des Detektivs selbst hineingelegt. Damit gewinnt er an Seelenleben und erhält biographische Konturen. Die Ermittlungen am Fall werden für Adam Dalglie eben auch zur Introspektion, zur Innenschau. Der Detektiv ermittelt gleichsam auch im Blick auf die eigene Person, er wird zu einem „reflexiven Ich“.¹⁴ Und gerade weil die Diskrepanz zwischen Recht und Gerechtigkeit hier in einer Person verkörpert und durchgespielt wird, wird sie am Ende gerade nicht (mehr) aufgehoben: Der Täter wird in einem Vier-Augen-Gespräch entlarvt, in einem als Fiktion getarnten Geständnis, aber weil es „nicht den kleinsten juristischen Beweis gibt“ (so erklärt der Schuldige trocken), kann er nicht vor Gericht gestellt werden. „Sie trennten sich ohne ein weiteres Wort“ (548), heißt es lapidar.

5. Zur Dramaturgie des Detektivromans: Wirklichkeit als Ermittlungsprozess

Die Dramaturgie des Detektivromans ist hoch konventionalisiert. Seine Lektüre beruht wesentlich darauf, sein ihm eigenes Schema wieder zu erkennen. Alle einzelnen Elemente sind vertraut. Seine Kraft liegt in der Variation. Davon lebt er und darin funktioniert er. Um mit Bertolt Brecht zu sprechen: „Wer, zur Kenntnis nehmend, dass ein Zehntel aller Morde in einem Pfarrhof passieren, ausruft: „Immer dasselbe!“, der hat den Kriminalroman nicht verstanden.“¹⁵ Seine Dramaturgie lässt sich mehr oder minder genau auf die strukturelle Abfolge abbilden: erstens das rätselhafte Verbrechen, zweitens die Fahndung nach dem Täter (also Rekonstruktion des Tathergangs, Klärung der Motive) und drittens die Lösung des Falls und die Überführung des Schuldigen. Das Verbrechen als Ausgangspunkt ist durchweg ein Mord. Es ist die schlechthin unwiderrufliche Untat, existentiell geht es immer um Schuld ohnegleichen. Und diese erste Tat, welche die Geschichte in Gang setzt, liegt im Dunkel des Anfangs verborgen. Aus diesen dramaturgischen Maßgaben erwächst so etwas wie die „Philosophie des Kriminalromans“, die in sieben Grundsätzen formuliert werden kann:

- Der Ursprung sozialer Verhältnisse liegt in einer verdeckten Unrechtstat. Gelebte Beziehungen sind immer schon gestörte Beziehungen.
- Die Wirklichkeit liegt nicht offen zu Tage, sie muss in einem dialektischen Prozess von Verrätselung und Enträtselung aufgedeckt werden. Alles Geschehene ist nur rekonstruktiv zugänglich.

¹⁴ Nicht zufällig kann umgekehrt Ulrich Beck spätmoderne Identität im Bild des Detektivs interpretieren: „Das reflexive Ich ist der Detektiv seiner selbst, der, so muss man genauer sagen: ewige Detektiv, der nicht aufhören kann, über sich zu ermitteln und zu berichten. [...] Aber gerade dieser unauslöschlich detektivische Zwang, mit dem das Ich das Ich begleitet, ihm hinterherfragt und vorweggäugt, seine Spuren und Perspektiven sammelt, verbürgt die Einheit des eigenen Lebens. Eigenes Leben ist ein anderes Wort für die Reflexion des eigenen Lebens.“ (U. Beck: Die Entfaltung des eigenen Raumes, in: *ders. u. a.: Eigenes Leben*. Ausflüge in die unbekannte Gesellschaft, in der wir leben, München 1995, 41–51 (45), Herv. im Original).

¹⁵ B. Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans, in: Vogt 1998, 33–37 (33).

- Jede Handlung, so lautet die Erkenntnistheorie des Detektivromans, hinterlässt Spuren in der Welt. Wirklichkeit wahrzunehmen bedeutet, sie auf diese Spuren hin zu lesen und zu entziffern.
- Niemand ist, was er oder sie auf den ersten Blick zu sein scheint. Ermittlung als Prozess, Wirklichkeit aufzuklären, fördert aus jedem Keller bislang Verborgenes ans Licht. Gesellschaft konstituiert sich als ein Kreis von Verdächtigen.
- In diesem Unheilszusammenhang – nämlich: dass jeder es gewesen sein könnte – ist durch den Detektiv eine Figur hineingesetzt, die durch Aufklärung Recht herzustellen vermag. Die enträtselte Welt ist keine erlöste, wird aber wieder zu einer intakten Wirklichkeit.
- Der Ausgang der Geschichte, der am Täter das Prinzip „Keine Schuld ohne Strafe“ exekutiert, vergewissert die LeserInnen, dass sie in einer sanktionierten und damit gesicherten Welt leben.
- Dafür entrichten Opfer wie Täter ihren Tribut – ersteres in Form seines Lebens, letzterer in Gestalt seiner Freiheit: Von seinem Ende her wird die Ursprungstat zu einem „gesühnten Opfer“.¹⁶

Man kann eine solche Metaphysik des klassischen Kriminalromans theologisch gegenlesen. Ich will an dieser Stelle darauf verzichten, um nicht in den Verdacht zu geraten, die Interpretation vorschnell theologisch zu überziehen. Stattdessen möchte ich die spezifisch religiöse Codierung von *P.D. James* Roman nachzeichnen. Auf diesem Hintergrund lässt sich dann m.E. eine „Theologie des Kriminalromans“ formulieren.

IV. Der Fluchtpunkt: Die Frage nach „Gerechtigkeit“ zwischen Recht und Religion

Ich beginne mit dem, was ins Auge springt: dem Titel. Sowohl der deutsche wie der englische beziehen sich auf das abschließende Geständnis des Schuldigen. Dies ist hier allerdings eher eine Art Plädoyer zur Belehrung von Detektiv und Leserin oder Leser.

Desmond Ulrick, der Täter, interpretiert die Unfähigkeit der Justiz, ihn gerichtlich zu belangen, im Rekurs auf Gen 2 f.: „Trösten Sie sich“, so sein Rat an Adam Dalgliesh, „mit dem Gedanken, dass, wie es im ersten Buch Mose heißt, nur Gott weiß, „was gut und böse ist“, und dass die menschliche Gerechtigkeit zwangsläufig immer unvollkommen bleibt.“ (547) Und der englische Originaltitel spielt auf ein weiteres Argument des Täters an: „A Certain Justice“. Mit dieser Wendung hebt er auf die biblische Unterscheidung von menschlicher Gerechtigkeit und göttlicher Gerechtigkeit ab: „Aber vielleicht ist es auch ganz heilsam“, so hält er dem Repräsentanten des Rechts vor, „einmal zu verlieren. Es kann uns nur gut tun, wenn wir uns ab und zu daran erinnern, dass unser Rechtssystem von Menschen gemacht und daher nicht

¹⁶ Zur Bedeutung und Interpretation des Opfers im Kriminalroman auf dem Hintergrund einer Theorie des mythischen Opfers (*René Girard*) vgl. Gutmann 2001, 9 ff.

unfehlbar ist und dass das Äußerste, was wir uns erhoffen dürfen, nur ein gewisses Maß an Gerechtigkeit ist.“ (548)

Die biblische Codierung im Titel des Romans führt dazu, dass das Thema Gerechtigkeit auf zwei Ebenen eingeführt ist: zum einen als ethisches Thema mit dem Zwiespalt „geltendes Recht vs. Gerechtigkeit im moralischen Sinne“. Zum anderen wird dieser Zwiespalt gleichzeitig durch den Gegensatz „Gerechtigkeit Gottes vs. menschliche Gerechtigkeit“ überspannt und transzendiert.

Unschwer lässt sich erkennen, dass der gesamte Roman in vielen Facetten christlich-religiös konnotiert ist: in den Biographien und in den Topographien, in den Selbstdeutungen der Akteure, in den Beziehungskonstellationen und schließlich auch in der Handlungs dramaturgie. Ich beschränke mich auf drei Aspekte, die mir interpretatorisch wichtig erscheinen:

1. Orte

Der topographische Code, also die fast aufdringliche Symbolik der Handlungsorte, verknüpft Recht und Religion und zwar wechselseitig: Im Gerichtssaal, so heißt es schon in der ersten Szene, wirkt der Zeugenstand wie „eine Kanzel in Miniaturformat“ (9). Im Gegenzug fungiert die Sakristei der alten Kirche im weiteren Verlauf als Ort einer Zeugenbefragung, die dem Ermittlungsprozess eine entscheidende Wende beibringt. Der gesamte Fall spielt sodann im sog. Temple-District, dessen Sinnbild das Wappen des Templer-Ordens darstellt. Auf diesem prangt als Insignie das Passah-Lamm. Dieser Distrikt wird beschrieben als ein fest umgrenzter Bezirk der Jurisprudenz mit kontrollierbaren Pforten, ein ausgesonderter „heiliger Bezirk“, der durch Verbrechen „entweiht“ wird. Ich will die Topographien nicht weiter im Detail vertiefen. Wesentlich ist jedenfalls die topographische Transparenz zwischen beiden Sphären und damit der Verweis-Charakter der einen auf die andere.

2. Figuren-Konstellation

Das Ineinander und Gegenüber von Recht und Religion spiegelt sich auch in der Konstellation der Figuren. Die Mitte bildet – dem Genre entsprechend – der Detektiv Adam Dalglie. Auf ihn sind die anderen Figuren als Gegenspieler bzw. Mitspieler bezogen. Man kann dies von ihm aus gesehen nach zwei Seiten hin auffächern. Auf der einen Seite stehen ihm zwei Repräsentanten menschlichen Rechts gegenüber. Sie verkörpern je unterschiedliche Spielarten der Rechtspflege, die beide scheitern:

Sir Hubert Langton, der Kronanwalt und Kanzleivorsteher, steht in seiner Person für das moralisch gebundene Recht alter Ordnung. Für ihn ist „der schlichte, schöne Ritus des Gottesdienstes“ seiner anglikanischen Kirche immer wie ein „Spiegelbild“ seines Anwaltsberufs erschienen, „zu dem er [sich] von Geburt an bestimmt“ sah. (68) Langton verliert im Zuge der Geschichte immer mehr an Verstand und er verliert sein Gedächtnis. Er wird zum wandelnden Anachronismus.

Venetia Aldrige hingegen verkörpert Recht im modernen Sinne und steht für einen instrumentell-formalen Umgang mit dem Recht. Sie kann ohne Gewissensprobleme auch denjenigen Straffreiheit verschaffen, die nach ihrer Meinung schuldig sind. Sie verliert ihr Leben und zwar durch eine Tat, die juristisch nicht verfolgt werden kann und die nach ihren eigenen Maßgaben im Grunde auch nicht als Unrecht qualifiziert werden kann. Beschrieben wird im präzisen Sinne ein Tun-Ergehen-Zusammenhang: „Die meisten Menschen sind gezwungen, mit den Folgen dessen, was sie einmal angerichtet haben, zu leben. Und jede Tat zieht Konsequenzen nach sich.“ (435) So schreibt eine der Hauptverdächtigen in einem Bekennerinnschreiben und erklärt, dass Venetia Aldrige diese Lektion – zu Lebzeiten – nie gelernt habe.

Die beiden Figuren des Rechts stehen also auf der einen Seite. Auf der anderen Seite ist dem Detektiv ein geistlicher Repräsentant des Religiösen gegenüber gestellt, Pfr. Presteign, „ein außergewöhnlicher Mensch. Man sagt, es gibt in London keinen Zweiten, der so viele Geheimnisse hütet wie er“ (416). Der Geistliche spielt insofern innerhalb der Dramaturgie eine besondere Rolle, weil er einer der Hauptverdächtigen die Beichte abnimmt – über die er aber, in der religiösen Sphäre gilt das Beichtgeheimnis, keine Auskunft geben darf. Die Folge ist, dass wiederum ein Mord geschieht – der religiöse Akteur kann mit seinen Mitteln die Verletzung menschlichen Lebensrechts nicht verhindern. Beichte ist nicht Aufklärung. Komplementär zur religiösen Priesterrolle erscheinen die Ermittlungsgespräche des Detektivs gleichsam wie „säkulare Beichtgespräche“: Verborgenes wird enthüllt, Dunkles kommt ans Licht, Schuld – in Worten, Taten und Gedanken – wird eingestanden. Genau dort liegt auch die Grenze solch säkularer Beichte: Ermittlung trägt keine Vergebung und kein Vergessen.

3. Die Detektiv-Figur

Recht auf der einen Seite, Religion auf der anderen Seite: in dieser Konstellation wird die Figur des Detektivs religiös aufgeladen und theologisch in Stellung gebracht. Schon immer hat im Genre des Kriminalromans der Detektiv priesterliche Züge: Er ist als Ermittler immer auch Mittler. Im Ritus der Überführung ist er traditionell derjenige, der die gestörten Verhältnisse zurechtbringt. Für das Ganze der sozialen Welt ist sein Tun heilsam. Aus seiner Hand empfängt der Leser die Auflösung und damit Gewissheit im umfassenden Sinne wie ein Geschenk: verdient und unverdient gleichermaßen. In *P.D. James* „Was gut und böse ist“ wird nun das religiöse Grundmuster gerade dadurch betont, dass es literarisch verzweideutigt wird: In der Auflösung wird der Täter in seinem Unrecht überführt, aber er wird nicht dem Recht übereignet. Zwischen dem Unrecht, das aufgedeckt wird, und dem Recht, das nicht eingelöst wird, entsteht ein Zwischenraum, den der Roman aufreißt und nicht wieder schließt. Literarisch wird das Gesetz des Genres erfüllt und es wird doch nicht erfüllt. Im komplexen Geflecht von Schuld und Vergeltung ist am Ende nicht schlüssig zu entscheiden, welche Gleichung aufgegangen ist und welche

nicht. Der Detektiv als Garant weltlichen Rechts stößt an dessen eigene Grenze: Das Ende dieses Gesetzes ist keineswegs seine Erfüllung. Solange es nicht erfüllt wird – und unter eben den geschilderten Bedingungen menschlicher Existenz kann es das nicht – verweist es zurück auf eine „höhere“ Gerechtigkeit. Diese Sphäre aber bleibt unzugänglich und undurchdringlich. Sie entzieht sich der Enträtselung einer kriminalistischen Ermittlung. Kurzum: Der Detektiv erweist sich als ein Priester-Abkömmling ohne priesterliche Macht: Er kann nicht binden, weil er nicht lösen kann. (Mt 16, 9)¹⁷

V. Zwei theologische Thesen zum Schluss

P.D. James, „Was gut und böse ist“ führt Recht und Religion in der Frage nach „Schuld“ zusammen, die sich unabweisbar in dieser Suche nach „Gerechtigkeit“ stellt. Im Zentrum der populären Literaturgattung findet sich ein zentrales Thema der christlichen Tradition, das in der kirchlichen Praxis heute vielfach mit großen Sprachschwierigkeiten verbunden ist. Kriminalliteratur bringt als Unterhaltung thematisch und existentiell etwas zurück, was kirchlich oft kaum übersetzbar als (bloßes) Erbe mitgeführt oder heute – weil es „unzumutbar“ erscheint – zurückgelassen wird.

Eine Kernsequenz in der Mitte des Romans ist ein Gespräch zwischen Detektiv und Täter. Es geht darum, ob das Opfer, also Venetia Aldridge, in ihrer Jugend für den Tod eines Jungen Verantwortung trägt. Der Bruder von Desmond Ulrick, Marcus, ist zum Selbstmord getrieben worden.

Adam Dalgliesh führt an: „Es war nicht ihre Schuld.“

Desmond Ulrick erwidert: „Schuld? Das Wort kommt in meinem Vokabular nicht vor. Es setzt voraus, dass wir Herr über unsere Handlungen sind, was ich weitgehend für einen Trugschluss halte. Aber Sie sind Polizist, und als solcher müssen Sie an die These von der Willensfreiheit glauben. [...] Nein, es war nicht ihre Schuld. Vielleicht ihr Pech. [...] *Irgendjemand* ist in höchstem Grade verantwortlich für den Tod meines Bruders, aber das ist und war nicht Venetia Aldridge.“ (371, Herv. K. F.)

Zwei Thesen zu diesem Roman, die über ihn hinausweisen:

(1) In *P.D. James* jüngstem Kriminalroman wird das Genre gleichsam selbst-reflexiv: Es wird literarisch auf seine eigenen Voraussetzungen zurückgeführt. Das Ritual der Aufklärung bricht sich selbst, indem es vollzogen wird. Seine theologische Wendung wäre dann: dass Schuld nicht (mehr) dadurch geklärt wird, indem sie zugewiesen oder nachgewiesen, sondern (erst) dort, wo sie übernommen und akzeptiert wird.

(2) Als theologischer Unterhaltungstraktat lässt sich „Was gut und böse ist“ verstehen, weil im Text zwei Texturen enthalten sind. Seine Lektüre beinhal-

¹⁷ In der Biografie der Detektiv-Figur wird diese Stellung noch einmal deutlich: Der großstädtische Polizist Adam Dalgliesh wird als Sohn eines Landpfarrers vorgestellt, repräsentiert also gewissermaßen die Übertragung einer gesellschaftlichen Funktion, die traditional religiös ausgeübt wurde, in das moderne Rechtssystem. In diesem bleibt implizit ein Rückverweis auf ein wesentlich religiöses Moment erhalten, das hier aber nicht eingelöst werden kann.

tet zwei Lesarten der Wirklichkeit. In der ersten geht es darum, die Wirklichkeit als Rätsel zu lesen und lösen, mithin Verborgenes aufzuklären. In der zweiten geht es darum, die Wirklichkeit als Gleichnis zu lesen und darin das Geheimnis der Welt zu wahren und – von Seiten der Leserin/des Lesers – auf es zu vertrauen.