

Jean-Patrick Manchette  
PORTRAIT IN NOIR



**Das Buch:** *Portrait in Noir* versammelt auf deutsch bisher unveröffentlichte Texte von Jean-Patrick Manchette. Neben Kriminalgeschichten, Erzählungen und einem Drehbuch von 1968 enthält der Band auch Essayistisches: Texte zum Film, Reflexionen über den Krimi und den Roman noir sowie Auskünfte zum eigenen Schreiben. Mit *Portrait in Noir* lässt sich »der große Desillusionist unter den französischen Erzählern« (*Süddeutsche Zeitung*) erstmals in seiner ganzen Vielfalt entdecken. Ein Vorwort des Sohns Doug Headline (Tristan Jean Manchette) führt in das Werk ein.

**Der Autor:** Jean-Patrick Manchette, geboren 1942 in Marseille, hat – an die Tradition Chandlers und Hammetts anknüpfend – eine moderne, auf Europa zugeschnittene Form des amerikanischen »hard-boiled« Krimis erfunden. Er gilt als Begründer des neueren sozialkritischen Kriminalromans und veröffentlichte u. a. zehn Romane in der *Série Noire*, von denen die meisten verfilmt wurden. Manchette starb 1995 im Alter von nur 52 Jahren in Paris. Er wurde zur Leitfigur einer neuen Generation von Krimiautoren in Frankreich.

Jean-Patrick Manchette

# PORTRAIT IN NOIR

Herausgegeben von  
Doug Headline

Aus dem Französischen von  
Leopold Federmair

Mit einem Nachwort von  
Dominique Manotti



Alexander Verlag Berlin

Dieses Buch erscheint im Rahmen des Förderprogramms des  
Institut français.

Deutsche Erstausgabe

© für alle Texte by The Estate of Jean-Patrick Manchette 2014  
© für die deutsche Erstausgabe by Alexander Verlag Berlin 2014  
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin  
[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | [info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)

Redaktion: Katharina Broich und Katarina Grän. Dank an  
Florian Marker  
Satz und Gestaltung: Antje Wewerka  
Druck und Bindung: Interpress, Budapest  
Printed in Hungary (September) 2014  
ISBN 978-3-89581-341-2

# INHALT

- 7 Vorwort des Herausgebers
- 15 Antworten (1982)
- 23 Mélanie White. Eine Erzählung für die Jugend (1979)
- 45 Versuch über die Methode (1980)
- 59 Verlies (1980)
- 70 Die Randfiguren (1985)
- 74 Naturreich (1985)
- 85 Ohne Argwohn (1985)
- 88 Irrungen und Zerfall der Todestanztruppe. Ein Drehbuch (1968)
- 164 Die Augen der Mumie. Texte zum Film (1979–1981)  
Endlich alte Filme! 164 – Ein verlorenes Paradies: die Armut (*Irving Rapper*) 165 – It can't be wrong (*Irving Rapper*) 166 – Die Waffe der Konzerne 167 – Umwege (*Louise Brooks*) 167 – Weitere Umwege (*Bernardo Bertolucci*) 168 – Renovierung (*G.W. Pabst*) 169 – Ekstase (*Gustav Machaty*) 170 – Die Moorsoldaten (*Fritz Lang*) 172 – Erstaunliches (*Fritz Lang*) 173 – Illusionen (*Fritz Lang*) 174 – Das Notwendige (*Fritz Lang*) 177 – Erstaunliches II (*Fritz Lang*) 177 – Bett und Thron (*Erich von Stroheim*) 178 – Twinkle, twinkle (*Erich von Stroheim/Gloria Swanson*) 178 – Deutschland soll siegen (*Rainer Werner Fassbinder*) 179 – Kolossales Mittelmaß (*Rainer Werner Fassbinder*) 180 – Die Spielregel (*Rainer Werner Fassbinder*) 183 – Love at second sight (*Alfred Hitchcock*) 185 – Naughty boy (*Alfred Hitchcock*) 186 – Der Fremde (*Orson Welles*) 188 – Museum (*Orson Welles*) 189 – Der Warner-Brothers-Stil 190 – Demokratie und Leidenschaft (*Howard Hawks*) 191 – Gefährliche Berufe (*Howard Hawks*) 193 – Langdon und Capra (*Harry Langdon/Frank Capra*) 193 – Ein Tod im Kreis der Familie (*Nicholas Ray*) 194 – Betuliche Revolution (*Elia Kazan*) 196 – Die Wahrheit über Cassavetes (*John Cassavetes*) 197 – Die Füße in Karbolwasser (*Roberto Rossellini*)

	200 – Reiche Armut ( <i>Roberto Rossellini</i> )	201 – Armer Reichtum ( <i>Federico Fellini</i> )
	202 – Verweht ( <i>Ettore Scola</i> )	204 – Zetetik ( <i>Ingmar Bergman</i> )
	205 – Godards Erfindungen ( <i>Jean-Luc Godard</i> )	207 – Kubrickiana ( <i>Stanley Kubrick</i> )
	208 – Shining ( <i>Stanley Kubrick</i> )	209 – Vereinigte Säbelfechter ( <i>Akira Kurosawa</i> )
	210 – Der Fötus ist im Treppenhaus ( <i>John Stahl</i> )	212 – Anmerkungen zum Begräbnis einer Mumie
217	Anmerkung zum Kriminalroman (1974)	
219	Die Prohibition (1983)	
221	Der Löwenanteil: Léo Malet (1982)	
224	45 unverwüsthche Gemeinplätze über den Roman noir (ca. 1980)	
227	Notizen zum Roman noir (1984–1986)	
232	Feuer (1995)	
240	Briefwechsel mit einer Schulklasse (1994)	
249	Nachwort von Dominique Manotti	
252	Textnachweise	

## VORWORT

In Frankreich ist Jean-Patrick Manchette (1942–1995) heute der angesehenste französische Autor des Roman noir seit Georges Simenon, angesehen bei seinen Kollegen wie auch bei der Leserschaft und der Kritik. Fachleute vertreten häufig die Auffassung, er habe Anfang der siebziger Jahre den wichtigsten Beitrag zur Revolutionierung des Genres geleistet. In Deutschland und in anderen europäischen Ländern liegen alle seine Romane übersetzt vor. In englischer Sprache sind seine Werke sowohl in England als auch in den USA erschienen – eine Seltenheit für einen französischen Noir-Autor. Und zweifellos ein weiteres Indiz für seine herausragende Begabung.

Um dem Leser die Orientierung in diesem Auswahlband, der Texte aus einem Vierteljahrhundert enthält und alle Facetten des Autors zeigt, zu erleichtern, mag ein zeitlicher Abriss von Nutzen sein, um Manchette und sein Werk in einen historischen Kontext zu stellen.

»Ein guter Roman noir ist ein Gesellschaftsroman, oder genauer: ein gesellschaftskritischer Roman, der Kriminalgeschichten erzählt, aber zugleich ein Portrait der Gesellschaft – oder eines Teils der Gesellschaft – an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit entwirft«, sagte Manchette 1993 in einem Radio-Interview auf France Culture. Mit den Mitteln des Roman noir ein scharfes Portrait der Gesellschaft zu zeichnen, ist in der Tat die Aufgabe, die sich zuerst Manchette und in der Folge auch andere Autoren Ende der sechziger Jahre zur Aufgabe machten.

1969 wirkt der französische Kriminalroman – der Polar – ausgelagert. Er greift auf abgenutzte Archetypen zurück: ehrenwerte Gauner und hartgesottene Polizisten in den populären Romanen eines Albert Simonin, Auguste le Breton oder José Giovanni, die allesamt in der berühmten *Série Noire* bei Gallimard erscheinen und oft auch verfilmt werden: *Touchez pas au Grisbi* (*Wenn es Nacht wird in Paris*), *Rififi chez les hommes* (*Rififi*), *Le Deuxième Souffle* (*Der zweite Atem*) ...

Diese Romane sind nicht mehr auf der Höhe der gesellschaftlichen

Verhältnisse in Frankreich. Bis 1968, unter der Präsidentschaft de Gaulles, mochten die künstlichen Geschichten von Gaunern und Polizisten, in denen das Verbrechen auf ein überschaubares Milieu fern vom Alltagsleben der Leser begrenzt war, noch hingehen. Doch die ruhigen Zeiten sind nun vorbei. Die Folgen des Mai 1968 sind in Frankreich wie in den übrigen Ländern deutlich zu spüren. Marcel Duhamel, Leiter der berühmten *Série Noire* im Verlagshaus Gallimard, erkennt, daß sich der Wind dreht. Die Leser verlangen nach frischem Blut, nach Krimis, die ohne den abgetragenen Trenchcoat auskommen. Duhamel nimmt in relativ kurzer Zeit eine Reihe von französischen Manuskripten an, die sich vom klassischen Genre unterscheiden. Es handelt sich um die ersten Krimis von Manchette, Vautrin und A. D. G., denen alsbald weitere Autoren der jungen Generation folgen werden.

Die Originalität und der Realismus dieser Romane fesseln sogleich das französische Publikum. Die erzählten Geschichten haben Tuchfühlung zur Wirklichkeit (so greift zum Beispiel der erste Roman Manchettes, *Die Affäre N'Gustro*, die nur wenige Jahre zurückliegende Affäre Ben Barka auf), sie reflektieren aktuelle Ereignisse und zeigen schonungslos eine Welt, in der es weder gute Polizisten noch gute Ganoven oder Spione, ja letztlich überhaupt keine guten Figuren gibt. Nur Leute, die durch ihre Umwelt gewalttätig oder verrückt geworden sind. Die Antihelden dieser Romane sind meistens entweder gewöhnliche oder randständige Figuren, die durch das kapitalistische System, entwürdigende Klassenverhältnisse, Konsumgesellschaft, institutionelle Korruption und Machtintrigen zerstört worden sind.

Die Presse nimmt unverzüglich die Existenz einer *Nouvelle Vague* des französischen Krimis zur Kenntnis, einer Bewegung, für die Manchette, der die Texte der Situationisten (Guy Debord ...) kannte, nicht ganz ohne Spott den Namen *néopolar* erfand. Die Massenmedien nahmen den Begriff ernst und verliehen seinem Erfinder den Titel »Vater des *néopolar*«, den er verabscheute: »Damals erfand ich das Wort *néopolar*, Neokrimi, so wie man von Neobrot, Neowein und einem Neopräsidenten redete. Die radikale Kritik sieht darin Ersatzwörter, die die alte Sache durch eine schicke Worthülse aufpäppeln. Viele Journalisten und Krimi-Fans haben dieses Etikett im positiven Sinn aufgenommen, sie dachten sich nichts dabei, und das finde ich lustig.« (Interview in *Le Matin de Paris*, 1981)

Wie auch immer, der *néopolar* ist geboren. Die gesellschaftskritischen, aggressiven, gewaltschwangeren Bücher finden rasch ihr Publikum und



werden bald zur gängigen Ware auf dem Literaturmarkt. Die politisierte Weltsicht – mit linken oder linksextremen Standpunkten wie bei Manchette und den meisten seiner Nachahmer, aber auch rechtsextremen wie bei A. D. G., einem eifrigen Mitarbeiter der antikommunistischen Wochenzeitung *Minute* – ist eines der grundlegenden Kennzeichen des neuen französischen Roman noir. Diesen Aspekt findet man noch heute in den meisten Büchern des Genres: Viele Autoren zimmern ihre Romane zusammen, indem sie mehr oder minder »linke« Standpunkte kundtun, eine Zeitungsnotiz aus dem Chronikteil verbraten und dem herrschenden politischen System die Schuld an der Schlechtigkeit der Welt geben. Leider haben sie nur die äußerlichen Merkmale von Manchettes Romanen erfaßt, nicht aber die mehrdimensionale Komplexität seiner Werke. »Eines sollte klar sein. Wer Manchette auf seine politischen oder ästhetischen Überzeugungen reduziert, übersieht den entscheidenden Punkt: Ein echter Schriftsteller ist zum Glück weitaus mehr als die Summe seiner Überzeugungen«, schrieb Maurice G. Dantec 1997 in der Zeitschrift *Polar (spécial Manchette)*.

Natürlich hat Manchette politische Überzeugungen. Als Student engagierte er sich in linksextremen Gruppen, demonstrierte gegen den Algerienkrieg und verfaßte Anfang der sechziger Jahre Artikel für *La Voie Communiste*, ein Blatt, das die algerische FNL unterstützte. Von seiner Lektüre situationistischer Schriften zeugen seine frühen Drehbücher, die von Komik und subversivem Geist nur so sprühen. Bis zuletzt war er Parteigänger der extremen Linken. Doch seine politischen Überzeugungen sind eng mit den literarischen verknüpft, besonders mit dem Glauben an die unwiderstehliche Macht des Stils, und genau aus diesem Grund bewunderte er das Werk Célines ebenso wie das von George Orwell.

Ab 1970 beschränkt sich das politische Engagement Manchettes weitgehend auf das Feld der Literatur. Für ihn ist der Polar »ein moralisches Genre, das wichtigste ethisch motivierte Literaturgenre unserer Zeit« (*Charlie mensuel*, 1977). Er konzentriert folglich seine schöpferischen Kräfte auf diesen Bereich. Um seine Familie ernähren zu können, hatte er Auftragsarbeiten verschiedenster Art angenommen, bevor er Romane für die *Série Noire* zu schreiben begann. Er sollte nie vergessen, daß er sich bei diesen oft mühevollen, schlecht bezahlten Schreivarbeiten das Handwerkszeug für das spätere Werk aneignete. Die Stilfrage hat für ihn etwas von einer Waffenwahl: Seine Waffe ist die Schrift, und die Arbeit am Ausdruck, die er als Perfektionist immer weiter vorantrieb, hat sich

nach Maßgabe strenger moralischer Redlichkeit zu vollziehen. Wenn die Aufgabe des engagierten Romanschriftstellers darin besteht, das Bewußtsein der Leser zu schärfen, so erledigt Manchette sie mit bemerkenswerter Eleganz. Wie mit einer Tarnkappe bewegt er sich in der Zone eines verachteten, »trivialen« Genres, das gewöhnlich nicht in Betracht kommt, wenn es darum geht, Ideen zu vermitteln. Heimlich schleicht er sich in das Bewußtsein der Leser ein, um ihnen die Augen für einen neuen Blick auf die Welt zu öffnen. Allerdings wird er niemals die literarische Qualität zugunsten gleich welcher Botschaft opfern. Mit diesen Eigenschaften sticht er bald aus der Truppe der Neopolar-Autoren hervor.

Manchette unterscheidet sich von seinen Kollegen durch einen sehr persönlichen Stil. Mit Spürsinn und Erfindungsgabe verbindet er sein Ideal, die Schreibweise in der Art Flauberts, mit seiner Leidenschaft, dem frühen Hardboiled-Roman eines Dashiell Hammett oder Horace McCoy. Ihm liegt der »behavioristische« Stil der Amerikaner, die in drei trockenen Sätzen den Zustand einer heruntergekommenen Welt beschreiben (wie am Anfang von Hammetts *Rote Ernte*), weil er literarischem Schwulst den Boden entzieht. »Der amerikanische Roman noir ist mir sehr nahe, und ich meide jedes literarische Gehabe in diesem Genre wie die Pest. Der überzogene Ehrgeiz hat mich immer angewidert«, sagte er 1991 in einem Interview mit *Libération*. Manchettes stilistische Fähigkeiten liegen auf der Hand, zumal er die aufmerksameren Leser gelegentlich überrascht, indem er von der für ihn charakteristischen Trockenheit abweicht. Nehmen wir zum Beispiel den ersten Satz von *Position: Anschlag liegend*, wo sich der Autor, wie Maurice G. Dantec schreibt, »mehr als zehn Zeilen zugesteht, um mit klimatologischer Genauigkeit das Auftreffen eines Windstoßes auf dem Gesicht eines Mannes zu beschreiben, der auf irgend etwas wartet, man weiß noch nicht, was.« Während Manchette sich zum behavioristischen Stil Hammetts und der besten Hardboiled-Autoren bekennt, wandelt er zuweilen auf den Pfaden eines Huysmans oder Flaubert. »Man kann einfach nicht behaupten«, schreibt er 1993 in der Zeitschrift *Polar*, »daß der objektive Stil der einzig gute Stil sei. Ich sage nur, daß er in jedem Fall eine starke Offensivkraft besitzt.«

Im Verlauf der siebziger Jahre, als in rascher Folge seine Romane erscheinen, wird klar, daß Manchette einer der großen französischen Schriftsteller seiner Zeit ist. 1981, als sein letzter zu Lebzeiten veröffentlichter Roman herauskommt, befindet er sich auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn. Im Zeitraum von zehn Jahren ist es ihm gelungen, den fran-

zösischen Polar aus der Apathie zu reißen, in der er dämmerte, und eine literarische Bewegung auszulösen, zu der sich eine Menge junger Autoren bekennt, darunter auch einige mit Talent. Manchettes Bekanntheit geht weit über die Krimi-Leserschaft hinaus, da einige seiner Bücher verfilmt wurden, drei davon mit Alain Delon, damals einer der beliebtesten Schauspieler Frankreichs. (Diese drei Filme sind keine großen Kunstwerke und entfernen sich weit von der literarischen Vorlage, waren aber sehr erfolgreich.) Manchette hat überzeugte Anhänger, treue Leser und ein außergewöhnliches Charisma.

1981 ist der Roman noir dabei, von der besseren Gesellschaft als ernstzunehmendes Genre akzeptiert zu werden. Er hat nicht mehr den Leumund von Schundliteratur, sondern genießt den Status einer Kulturware wie jede andere auch. Seine besondere Offensivkraft als »Kampfliteratur« im harmlosen Gewand eines trivialen Genres hat sich innerhalb weniger Jahre verbraucht.

In gewisser Weise hat Manchette mit seinem zehnten Roman, *Position: Anschlag liegend*, sein Ziel erreicht. Und zwar, »um es ballistisch auszudrücken: mit großer Schlagkraft«, wie er selbst einmal über James Ellroy schrieb, den großen Amerikaner, den er bewunderte und den er dem französischen Publikum ans Herz legte. In seinem letzten Roman in der *Série Noire* treibt er das stilistische Raffinement auf die Spitze, indem er ausgehend von einer schon oft abgehandelten Konstellation – ein Killer will aussteigen, doch seine Auftraggeber hindern ihn daran – eine Bilanz des Krimi-Genres zieht. In diesem nach dem Spiegelungsprinzip konstruierten Buch findet man zahllose bemerkenswerte Sätze. Es ist der Höhepunkt einer literarischen Entwicklung: »Der berühmte trockene Stil ist die Ausdrucksform des Argwohns und der stillen Verzweiflung angesichts der List der Vernunft« (»Toast à Dash«, *Le Matin de Paris*, 1980).

Doch die List der Vernunft wird für einige Zeit auch Manchette selbst besiegen. »In jenen Nächten schläft Terrier ruhig. Im Schlaf hat er gerade die Position »Anschlag liegend« eingenommen.« Der letzte Satz aus *La Position du Tireur Couché\** besiegelt das Ende seines Werks als Romancier. Nach dem Scheitern der revolutionären Hoffnungen, die ihren Ursprung Ende der fünfziger Jahre hatten, im Mai 1968 eine Bekräftigung fanden,

---

\* Wörtliche Übersetzung des Titels: »Die Haltung des liegenden Schützen«. Die derzeit lieferbare deutsche Übersetzung des Buchs trägt den Titel *Position: Anschlag liegend*. (A. d. Ü.)

Mitte der siebziger Jahre aber von der Konterrevolution erstickt wurden, steht der Autor mit dem Rücken zur Wand. Zermürbt von der weltweit negativen Entwicklung, beginnt für ihn nun eine lange Periode des Zweifels. Tag für Tag verzeichnet Manchette in seinem Journal die kleinen Ereignisse, die das Abgleiten der Weltordnung ins Chaos ankündigen. Er stellt sich die Frage, ob seine alte Waffe, das Schreiben in der von ihm bevorzugten Form, dem Roman noir, überhaupt noch ein Minimum an Schlagkraft gegenüber der Brutalität der kapitalistischen Ordnung besitzt, die nun allenthalben ihre Herrschaft festigt. Macht die unweigerliche Vereinnahmung jeder künstlerischen und literarischen Regung durch dieses System solche Bestrebungen nicht von vornherein zunichte? Manchette wird die kommenden zehn Jahre mit der Suche nach einem Ausweg aus dem Dilemma verbringen.

In dieser langen Zeit wird er nicht müde, zu lesen und zu schreiben und Tausende Seiten zu füllen, von denen die meisten unveröffentlicht bleiben. Sein Tagebuch umfaßt mehr als 5000 Seiten, er schreibt brillante Artikel über den Roman noir, das Genre, das ihm nach wie vor am Herzen liegt, über Strategiespiele und über das Kino, wobei er die meisten neuen Filme links liegen läßt, weil ihn nur das Kino der Vergangenheit interessiert. Er nimmt Aufträge von Kino und Fernsehen an und schreibt Drehbücher, adaptiert zahlreiche Romane anderer Krimi-Autoren. Außerdem übersetzt er Bücher von Autoren, die er schätzt, darunter Donald Westlake, Robin Cook und Ross Thomas. Mit ihnen unterhält er eine ausführliche Korrespondenz. Und er schreibt zahllose Romananfänge, von denen ihn keiner befriedigt. Er hat die Richtung, nach der er sucht, noch nicht gefunden.

Ross Thomas lernte er 1988 in Spanien kennen, bei der ersten *Semana Negra* in Gijón, dem berühmten Krimi-Festival. Die beiden Männer verstehen sich bestens und schließen Freundschaft, ihr Briefwechsel endet erst mit Manchettes Tod im Jahr 1995, auf den wenige Monate später das Ableben von Ross Thomas folgt. Die Begegnung mit ihm scheint Manchette neue Kraft gegeben zu haben, so daß es ihm endlich gelingt, das Schreibprojekt zu definieren, an dem er seit Jahren herumtütelt. Er nimmt bestimmte Elemente seiner abgebrochenen Versuche auf und entwirft eine neue Serie von Romanen, die sich von allem unterscheiden, was er selbst oder ein anderer französischer Krimi-Autor bis dahin geschrieben hat. Es handelt sich um einen Zyklus von planetarischen Thrillern, in denen sich Aspekte des Roman noir, des Spionageromans

und der politischen Geschichte mischen. Sein Vorhaben: den Verlauf der Zeitgeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verfolgen, vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis zur Gegenwart, dabei immer die Frage vor Augen: »Wie zum Teufel sind wir an den Punkt gekommen, an dem wir uns befinden?« Oder anders gefragt: Wie konnte es geschehen, daß alle unsere Hoffnungen auf Veränderung von der herrschenden Ordnung vernichtet wurden? Indem er seine kritisch-realistische Haltung auf die Zeitgeschichte anwandte, gelang es ihm, noch einmal eine neue Form des Roman noir zu schaffen: den Neothriller in Hard-boiled-Manier.

Leider wurde Manchette im selben Jahr von einer Krebskrankheit befallen, gegen die er während der kommenden Jahre kämpfte, wobei Zeiten der Besserung und Perioden von Erschöpfung, auch psychischer Zerrüttung, aufeinander folgten. Die Schreibweise des einst so fruchtbaren Autors wird unter dem Ansturm der Krankheit langsam und komplex. Bei seinem Tod im Juni 1995 hat Manchette sechs Jahre am neuen Roman gearbeitet. Mit dem unfertigen Manuskript der *Blutprinzessin* hat er lediglich das erste, Fragment gebliebene Buch seines Zyklus hinterlassen, der zweifellos ein weiteres Mal die französische Literaturlandschaft in Bewegung gebracht hätte. Die letzten von Manchette geschriebenen Seiten gehören zu den schönsten seines Werks.

Der vorliegende Auswahlband versammelt die verschiedenen Aspekte dieses vielseitigen, schreibfreudigen Autors: Liebhaber, Theoretiker und Analytiker des Krimi-Genres, schonungsloser Kritiker seiner eigenen schriftstellerischen Praxis, Drehbuchautor und Kinokritiker, Verfasser von Erzählungen ... Bleibt zu hoffen, daß diese Auswahl jene Leser, die Manchettes Romane noch nicht kennen, zum Eintauchen in diese anregt.

Doug Headline



## ANTWORTEN

*1. Wo würden Sie den Kriminalroman innerhalb der literarischen Werke im allgemeinen einordnen? Was halten Sie vom Begriff einer »Paraliteratur« und von der Kategorie der Werke, die dieser Begriff erfaßt? Würden Sie Ihr eigenes Werk als »Paraliteratur« bezeichnen?*

Natürlich hat der Kriminalroman die Besonderheit, immer die negative Seite der Gesellschaft zu thematisieren, wie sie sich in Mord und anderen Verbrechen materialisiert.

Davon abgesehen ist der Kriminalroman durch die Tatsache bestimmt, daß er unmittelbar für den Markt geschrieben wird. Insofern unterläuft er den alten Gegensatz von hoher Kunst und volkstümlichem Schaffen (oder Folklore). Während die künstlerische und die folkloristische Literatur nach einer langen autonomen Geschichte zur Kulturware *werden* mußten, gehört der Kriminalroman seit seinem Auftauchen als Genre *von vornherein* in den Bereich der Kulturwarenproduktion. (Alle kulturellen Innovationen teilen seit mehr als einem Jahrhundert diese Besonderheit, zum Beispiel der Comic, das Kino usw.)

Der mittlerweile überholte Ausdruck »Paraliteratur« ist von spezialisierten Literaturkritikern gebildet worden, als verkaufsfördernde Bezeichnung für ihr Spezialgebiet. Ein vager Begriff, der sich zugleich auf literarische Genres für den Massengeschmack, auf Überreste der Folklore und allerlei Skurrilitäten (»art brut«) bezog, zu einem Zeitpunkt, als es darum ging, gleiche Wettbewerbsbedingungen für künstlerische und konsumorientierte Literatur zu schaffen, und noch mehr vielleicht darum, die Literaturkritiker beider Bereiche auf eine Stufe zu stellen.

Ich ziehe es vor, den Kriminalroman, darunter auch meine eigenen Werke, mit dem Etikett »Brotliteratur« zu versehen, was zumindest historisch legitim ist und zwei weitere Vorteile hat: Erstens ist die Bezeichnung ironisch, weil sie das verachtet, was der Kulturbetrieb aufwerten will, und zweitens ist sie poetisch, denn jeder denkt dabei sogleich an

»Kommerz«, obwohl dieser Bedeutungsaspekt sowohl bei »Literatur« als auch bei »Brot« fehlt – erst die Wortverbindung schafft das Gemeinte.

*2. Was halten Sie überhaupt vom Konzept des Krimi-Genres? Sehen Sie darin eine Verbindung zwischen der sogenannten klassischen Kriminalerzählung und der Hardboiled-Literatur? Wie ist ihre eigene Stellung zur Gesamtheit der Kriminalliteratur?*

Ich neige dazu, im Bereich des Krimis den Whodunit, der einer Zeit der Unruhe angesichts der gesellschaftlichen Negativität, die sich in Mord und anderen Verbrechen materialisiert, entspricht, deutlich von der Hardboiled-Literatur abzugrenzen, die in einer Zeit der Verbitterung der Kritik nach dem weltweiten Sieg der Konterrevolution über die Revolution entsteht und sich mit eben jener Negativität auseinanderzusetzen hat, die sich nicht mehr in einigen Verbrechen erschöpft, sondern versucht, die ganze Welt in den Abgrund zu stürzen.

Da ich die Frage hier nicht ausführlich und im Detail beantworten kann, werde ich einfach nur meine Meinung äußern, die dem sozialistischen Realismus überdies nicht ganz fernsteht. Sei's drum ... So wie es im Bereich des Whodunit keine nennenswerte Entwicklung nach Conan Doyle gab, hat sich auch beim Hardboiled-Krimi nach Dashiell Hammett nicht mehr viel getan. (Trotzdem wurden beide Genres – oder Subgenres – weiterhin gepflegt, ja, es gibt immer noch hervorragende Autoren, die sich darin betätigen und alle möglichen Details und Verfeinerungen beisteuern, ohne daß eine wesentliche Erneuerung zu erwarten wäre.)

Ende der sechziger Jahre begann eine neue revolutionäre Periode, ihre Entwicklungen konnte man überall in der Welt verfolgen. Etwa zur gleichen Zeit wurde endgültig klar, daß auf dem Gebiet des Kriminalromans, diesem unwesentlichen Genre, der seit langem dahindämmernde Roman noir endgültig obsolet geworden war. Seine bittere Kritik wirkt verfehlt, nachdem die Kritik der Welt neuerlich aktiv und offensiv geworden ist, also das Gegenteil von bitter. Die zaghafteste und simpelste Reaktion auf diese neuen Bedingungen kann man in der raschen Entwicklung eines »Subgenres« sehen: Der Retro-Krimi flüchtet sich in die Vergangenheit, um dort die alten, vertrauten Bedingungen wiederzufinden. In Frankreich entstand nach der Erschütterung von 1968 auch eine modernistische Spielart des Roman noir: Romane, die die politische Bewegung



begleiten wollten und deren politische und soziale Inhalte mitunter radikalisierten, in anderen Fällen aber auch all die formalen Explosionen ins Krimi-Genre einführten, die das Ende der künstlerischen Literatur markiert hatten (Joyce und die Avantgarden des Jahrhundertanfangs). Davon abgesehen beschränken sich natürlich viele Autoren darauf, in aller Ruhe das Genre zu bedienen, ohne sich um die reale Bewegung zu kümmern, der sie allenfalls ein paar pittoreske Details entnehmen.

Was mich betrifft, so ist mein Platz offensichtlich auf der Seite des modernistischen Roman noir. Die Kritiker haben in der Regel bemerkt, daß einige meiner Themen mit Politik, vielleicht sogar mit der politischen Linken zu tun haben. Nicht immer haben sie bemerkt, daß meine Schreibe einen klaren Wirklichkeitsbezug hat (in dieser Hinsicht sind ihnen lediglich »Collagen« und *private jokes* aufgefallen). Und sie sind oft zu der Einschätzung gelangt, daß ein wesentlicher Teil meiner Arbeit gleichzeitig und übereinstimmend sowohl durch den Inhalt der Form als auch die Form des Inhalts (ja, verflixt) darauf abzielt, einen »Meta-Polar« zu fabrizieren (in dem Sinn, wie ein gewisser Ideologe von »Meta-Sprache« gesprochen hat), daß dieser Teil aber diskret bleiben möchte, damit die schlichte Unterhaltung, die alles in allem doch im Vordergrund stehe, nicht beeinträchtigt werde.

Man zählt mich gewöhnlich zu den Begründern des »jungen französischen Roman noir« der siebziger Jahre, aber weniger bekannt ist, in welchem Maß ich mich diesem kleinen Subgenre gewidmet habe und wie bewußt ich es gegründet habe, als ich sah, daß dies unvermeidlich war.

Es ist auch kaum verstanden worden, daß ich meine eigenen guten Absichten der Kritik unterziehen mußte. Als ich vom *néopolar* sprach, begriffen die Journalisten nicht, daß ich das Wort in derselben Weise wie *néopain*, *néovin* oder *néoprésident* gebrauchte, womit die linksextreme Sozialkritik die Ersatzformen ins Visier nimmt, die überall an die Stelle der ursprünglichen Dinge getreten sind. Das Wort *néopolar* wurde dann überall aufgegriffen und zu apologetischen Zwecken verwendet. Ich glaube aber, daß es in bestimmten Kreisen im ursprünglich gemeinten Sinn aufgenommen worden ist.

3. *Die meisten Ihrer Texte sind in der Série Noire bei Gallimard erschienen. Folgen Sie damit einer Notwendigkeit, die die Vertriebsbedingungen im Kulturbereich diktieren, oder war es eine bewußte Entscheidung? Wie würden Sie das Phänomen der Série Noire erklären?*

Ich habe mich bewußt für die *Série Noire* entschieden. Man kann aber von einer Wahl aus Notwendigkeit sprechen. Mit künstlerischem Anspruch zu schreiben, halte ich für verwerflich. Und ich will mein Geld nicht von den Lesern beziehen, die ich mir wünsche. Die Brotliteratur ernährt einen nicht, außer vielleicht, wenn man pfuscht. Ich hielt es aber für angemessen, diesem Genre meine ganzen schreiberischen Fähigkeiten und den Großteil meiner Zeit zu widmen.

Das »Phänomen« der *Série Noire*, wie Sie es nennen, ergibt sich aus einer Vielzahl von Umständen. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg entdeckte Frankreich, das zuvor völlig von Amerika – damals das Zentrum der Weltkultur – abgeschnitten gewesen war, plötzlich das Hardboiled-Genre, von dem zahlreiche Titel in der erwähnten Reihe erschienen. Es wäre auch darauf zu verweisen, daß das Prestige eines Marcel Duhamel\* und seiner berühmten Freunde (Boris Vian, Pablo Picasso, Jacques Prévert) dazu beitrug, die historische Bedeutung des Hardboiled-Krimis herauszustellen (eine Bedeutung, die bis dahin nur vereinzelt wahrgenommen worden war, etwa von André Gide und einigen Liebhabern des Krimi-Genres), und daß zugleich eine Art kultureller Werbung für den Hardboiled-Krimi betrieben wurde, die bewirkte, daß er heute sowohl im »imaginären Museum« von André Malraux als auch in den Verkaufsständen der Supermärkte zu finden ist (was letztlich aufs selbe hinauskommt), gleich neben der Mona Lisa, der Negerkunst und dem Berufsfurzer Pujol. (Ich übertreibe, die Leidenschaft geht mit mir durch: In Wahrheit hat der Furzer noch nicht den Stellenwert der anderen oben genannten Werke erreicht; das wird erst die Zukunft bringen.)

4. In einem allgemeineren Sinn, wie erklären Sie sich die derzeitige Begeisterung für den Krimi in Frankreich? Wie stehen Sie persönlich dazu?

Ich glaube, ich habe die Bedingungen für den Erfolg des Hardboiled-Krimis in der gegenwärtigen Epoche schon ausreichend erklärt.

Fragt man nach der französischen Besonderheit, so wird man sie vielleicht in der Tatsache finden, daß die Gruppe der führenden Intellektuellen, die während der letzten Jahre in den Medien und Verlagen entscheidenden Einfluß hatten, aus der Achtundsechziger-Bewegung hervorgegangen sind. In einer Tageszeitung wie *Libération*, aber auch

---

\* Herausgeber der *Série Noire*. (A. d. Ü.)

fast überall sonst, hat diese Lobby eine chaotische Begeisterung für den *néopolar* (wie auch für den *néorock* usw.) an den Tag gelegt.

Diese Lobby repräsentiert de facto die Generation der Achtundsechziger-Konsumenten. Allerdings waren diese Konsumenten nicht zahlreich genug, um eine Mode im Bereich des preisgünstigen Genre-Romans herbeizuführen und die Position des traditionellen, publikumswirksamen Kriminalromans zu schwächen. Diese Lobby und diese Konsumenten haben den kommerziellen Erfolg von populären Luxusausgaben wie zum Beispiel der ziemlich teuren Bände der »Neuen Philosophie« bewirkt. Aber nicht einmal in diesem Randbereich hatte der Neokrimi besonderes Gewicht; er mußte seine spezifischen Merkmale ablegen, wenn er nicht ganz verschwinden wollte. (Beispielhaft ist die Entwicklung der Reihe *Engrenage*, die als Forum für extreme Ausprägungen des Neokrimis eingeführt wurde, mit Büchern, die sowohl Gewaltszenen als auch radikale Gesellschaftskritik enthielten, sich am Ende aber nur halten konnte, indem sie ihren Ton milderte und sich in die Abhängigkeit des Verlags Fleuve Noir begab, dessen gemäßigt-innovativen Flügel sie nunmehr bildet.) Wenn ich diesen Entwicklungen gegenüber eine »persönliche« Haltung einnehme, dann die einer halbherzigen Zustimmung, gepaart mit flüchtigem Kummer.

*5. Angenommen, man würde Ihnen die Leitung einer Bibliothèque de la Pléiade\* des Kriminalromans anbieten. Würden Sie die Stelle annehmen? Scheint Ihnen eine solche Sammlung prinzipiell akzeptabel? Wie würden Sie die Leitung gestalten? Welches wären die ersten Titel?*

Würden mich die Umstände – schon wieder der Brotberuf! – zwingen, eine feste Stellung anzunehmen, würde mich die Stelle des Leiters einer »Kriminalbibliothek der Plejade« am wenigsten langweilen. Das »Prinzip« einer solchen Reihe kann mich weder für noch gegen sie einnehmen, da mir die gesamte Entwicklung der Kultur »inakzeptabel« erscheint und ich trotzdem gezwungen bin, sie zu akzeptieren, wenigstens vorläufig. In der Situation, die Sie sich ausgedacht haben, hätte ich auf Kosten meiner Vorlieben vor allem auf ein gutes Management der Reihe zu achten – ich habe nicht die Geduld, das hier weiter in Betracht zu ziehen. Und

\* Die textkritische, luxuriös ausgestattete Reihe für Weltliteratur im Verlag Gallimard. (A. d. Ü.)

die musealen Gesichtspunkte einer solchen Tätigkeit interessieren mich auch nicht besonders.

Ich gebe aber gerne zu, und die echten Kenner werden mir da zustimmen, daß die französischen Übersetzungen zahlreicher Kriminalromane weder sehr klug noch korrekt, noch vollständig sind. Allerdings, je mehr mich die Verachtung anzog, die dem Krimi bis heute oft entgegengebracht wird, desto weniger lag mir daran, diese Mängel aus dem Zeitalter seiner Unschuld verbessert zu sehen.

*6. Welche Bedeutung haben die folgenden Elemente für Sie in Kriminalromanen, die Sie mögen (sowohl die eigenen als auch die von anderen Autoren): a) Logik der Handlung, b) Psychologie der Figuren, c) Gewalt, d) Ideologie oder Politik, e) Humor?*

Die tayloristische Unschuld dieses Fragenkatalogs ist bemerkenswert, aber handelt es sich wirklich um Naivität, oder wollen Sie provozieren?

Auf alle Fälle kann ein Kriminalroman heutzutage nicht mehr unschuldig fabriziert werden. Seine Fabrikation ist in einem Maß mit Selbstreflexion verbunden, daß die »Dosierung der Zutaten« unwesentlich geworden ist; wesentlich ist heute die Idee der Dosierung. Um diese Idee anschaulich zu machen, ist der Autor bei jedem Buch aufs neue versucht, die Dosierung zu übertreiben, mal bei diesem, mal bei jenem Element. Das Verhältnis der Elemente darf niemals ausgeglichen sein. Die Art, wie ein Roman seine Einheit im Ungleichgewicht findet, hängt von der Verteilung der Zutaten ab.

Möglich, daß die Rückkehr zu den ausgeglichenen Proportionen, also ein flach gewordener Klassizismus, bald das letzte Refugium für den sogenannten Genre-Schriftsteller sein wird.

*7. Was denken Sie als Krimi-Autor über das wachsende Interesse der Literaturwissenschaft an diesem Genre? Was halten Sie von der Idee eines Zeitschriftenschwerpunkts wie diesem, und was bedeutet für Sie Ihre Teilnahme daran?*

Das Interesse der Literaturwissenschaft und des gebildeten Publikums für die Brotliteratur ist im Rahmen der kulturkommerziellen Bewegung zu sehen, über die ich vorhin ein paar Worte verloren habe – eine Dynamik, die das Ziel hat, die Gleichheit zwischen allen kulturellen Werken herzustellen, wobei das gemeinsame Maß nichts anderes als das Geld ist.

Diese Bewegung nimmt mittlerweile hysterisch-abergläubische Formen an. Sie versucht, ein gemeinsames Maß zwischen, sagen wir, Homer und Manchette einzuführen.

Man könnte über diesen wahnsinnigen Aberglauben lächeln, würde es sich nicht um den kulturellen Sektor eines viel wesentlicheren Phänomens von religiösem Fanatismus handeln: die Ökonomie, die tatsächlich überall die Gleichheit – im Sinne der vergleichenden Meßbarkeit – von allem und jedem verwirklicht hat.

Wie die Dinge stehen, empfinde ich gegenüber diesem hysterischen Aberglauben ein doppeltes Entsetzen. Einerseits hat der Fanatismus alle Bereiche menschlicher Betätigung erfaßt, mein gesamtes Tun, das niedrigste wie das edelste (Essen und Schlafen, Sex und Kunst usw.), und wenn ich im Ausdruck »Brotliteratur« Poesie und Ironie finde, dann versteht man, daß hier von Verworfenheit die Rede ist. Andererseits hat dieser Fanatismus alle spezifischen Systeme aufgelöst, und er kann seinerseits nur noch durch den totalen Krieg erschüttert werden. Deshalb sehe ich hinter dem subalternen Fragenkatalog, den mir eine kleine Zeitschrift vorlegt, die Wiederkehr der Figur, die der Kriminalroman auf eine Anekdotenebene zu transponieren versuchte, die in Wahrheit aber der größte aller Meister ist: der Tod.

Manchette (24. Juni 1982)



# MÉLANIE WHITE

Eine Erzählung für die Jugend

Aus der Ferne betrachtet war die Raumfähre nur ein orangefarbener Punkt, der einen schmalen Kondensstreifen im blauen Himmel des Planeten April hinter sich zurückließ. Aus der Nähe sah die Maschine einfach aus wie ein schwerfälliges Transportvehikel mit einem winzigen Cockpit und einem austauschbaren Frachtbehälter.

Als sich die Fähre schon in geringer Höhe und sehr langsam – 0,5 Mach, also fast im Spaziertempo – bewegte, nahm sich Mélanie White die Zeit, die Landschaft zu betrachten. Was sie sah, war eher friedlich und beruhigend. Etwas Schnee glitzerte auf fernen Bergen, ansonsten gab es weithin grüne Hügel, grüne Prärien, grüne Wälder, ockerfarbene Savannen, rötlichen Sand. Aus dem Augenwinkel sah Mélanie für einen Sekundenbruchteil ein Rudel großer grauer Tiere, die im Fluß badeten. Man hätte sie für Elefanten halten können (es waren natürlich keine).

Ja, das alles wirkte vollkommen natürlich, das heißt friedlich und beruhigend. Zumindest für einen Menschen, der die Natur friedlich und beruhigend findet.

Im Vergleich zu dem, was sie in den vergangenen vier oder fünf Jahren in der Menschenwelt erlebt hatte, fand Mélanie White die Natur wunderbar beruhigend und friedlich ...

In diesem Augenblick entdeckte das Raumschiff sein Ziel: ein halbes Dutzend Bungalows, von Kletterpflanzen überwachsen, am Rand einer künstlichen Lichtung, die die Vegetation teilweise zurückerobert hatte. Mélanie hätte gern die Automatik ausgeschaltet; sie war ohne weiteres imstande, ein solches Gefährt sicher aufzusetzen, sogar in einer kleinen Lichtung wie dieser. Sie war bloß zu faul dazu. Keine Lust, zu arbeiten; nur Lust, wie ein kleines Mädchen zu spielen. Sie war fröhlich und zum Lachen aufgelegt wie ein Kind bei dem Gedanken, daß es endlich angekommen ist, beispielsweise in den Ferien.

Und vor allem in Sicherheit sein wird: in Sicherheit vor der Welt aus Blut, Eisen und Feuer, in der sie die letzten vier oder fünf Jahre verbracht hatte.

Sie ließ die Fähre also ganz von allein aufsetzen, eine Blume inmitten der Blumen der Lichtung.

»Auf Wiedersehen, Mademoiselle«, sagte die automatische Raumstation plötzlich in Mélanies Kopfhörern. »Ich wünsche Ihnen einen glücklichen Aufenthalt. Wenn Sie irgend etwas brauchen, rufen Sie mich an.«

»Danke, auf Wiedersehen«, sagte Mélanie mit stillem Lachen.

Sie lachte, weil sie glücklich war, angekommen zu sein, und auch, weil die automatische Raumstation die Stimme und die Höflichkeit eines alten Gentleman besaß (ihre synthetische Stimme hatte sogar einen ganz leichten britischen Akzent).

Natürlich war die automatische Raumstation kein alter Gentleman. Es handelte sich um einen mit allen möglichen Antennen und Detektoren gespickten Satelliten mit einem elektronischen Gehirn in seiner Mitte. Die Station hatte den Planeten April ständig unter Beobachtung, und sie schickte in regelmäßigen Abständen Berichte an die Ökologische Gilde. Sie war auch damit betraut, den Reisenden mitzuteilen, daß die Gilde den Planeten April als planetarische Schutzzone eingestuft hatte und daß es untersagt war, dort zu landen. Außer, man hatte wie Mélanie White eine spezielle Genehmigung. Allerdings war es fast unmöglich, eine solche Genehmigung zu erlangen, und es suchte auch nie jemand darum an. Niemand interessierte sich für den Planeten April, der fernab von den kommerziellen und militärischen Verbindungswegen des menschlichen Universums lag. Freilich, wenn irgendeine Organisation, zum Beispiel die Bruderschaft der Drachenkönige oder ein Bankkaiser oder auch nur ein kleines Piratenschiff, beschlossen hätte, April in ihren Besitz zu bringen, hätten weder die Raumstation noch die Ökologische Gilde etwas dagegen machen können.

Seit der Mensch ins ganze Universum ausgeschwärmt war, gab es keine Zentralmacht mehr. Hier und da entstanden im unendlichen Weltraum Einflußzonen, Herrschaftsbereiche wuchsen heran, bekämpften einander häufig, brachen manchmal zusammen. Hier und da wurden in dem unendlichen Weltraum unzählige Kriege geführt. Seit der Mensch überall im Weltraum anzutreffen war, glich das Universum der ehemaligen Erde, der Erde Attilas, Alexanders des Großen, Napoleons, Josef Stalins, Adolf Hitlers und all der vergessenen Leute, deren Portrait und Biographie man in den Datenbanken der Geschichtsinstitute ausfindig machen konnte, wenn man sich für diese frühe Phase der Erde interessierte.



Mélanie White wäre auf der einstigen Erde nicht glücklich gewesen; aber sie war auch im heutigen Universum nicht glücklich. Ein paar Jahre lang glaubte sie glücklich zu sein. Sie war eine *Infó*, das heißt, sie sprang mit ihrem Material (eine Menge Aufnahmegeräte aller Art), von einem Planeten zum anderen, von System zu System, und nahm Videobänder auf, die sie an die großen Informationsorgane verkaufte. Und sie war ein Star geworden, weil sie eine sehr schöne junge Frau war und weil sie sich nicht scheute, die Schauplätze der gewaltsamsten Ereignisse aufzusuchen, wo sonst niemals schöne junge Frauen auftauchten, sondern nur dreckige, todmüde Soldaten, die im Dreck starben, und fliehende Zivilisten, die meistens ebenfalls dran glauben mußten. Durch ihre Risikobereitschaft und gewaltschwangeren Reportagen, die man ihr gut bezahlte, war Mélanie ziemlich reich geworden. Wenn sie nicht gerade mitten in einem Krieg war, wo sie Feuer, Eisen und Tod filmte, lebte sie in Palästen, trug atemberaubende Kleider, trieb sich auf den Abendgesellschaften der Mächtigen herum.

Sie war abgemagert, trank zuviel Champagner bei den Empfängen der Mächtigen, und wenn sie zuviel Champagner getrunken hatte, lachte sie zu laut. Und alle fanden sie charmant.

Doch eines Abends oder Morgens – wer kann schon sagen, ob es Abend oder Morgen ist in den großen weißen Metallpalästen, die in der Schwärze des Raumes schweben – betrachtete sich Mélanie White im Spiegel, und sie fand sich nicht charmant. Sie sprach zu ihrem Spiegelbild. Selbstgespräche zu führen, diese Gewohnheit hatte sich mit der Magerkeit, dem Champagner und der Gewalt eingestellt.

»Hau ab!« schrie sie ihre Doppelgängerin an. Und fuhr in ruhigem Ton fort: »Verschwinde von hier. Du bist dabei, deine Seele zu verkaufen. Die Mächtigen laden dich zu sich ein, du trinkst ihren Champagner und gefällst ihnen, weil du deine Seele verkaufst. Du bringst ihnen Bilder vom Krieg, Bilder von Blut und Tod, und diese Bilder unterhalten sie, weil sie ihnen von einer schönen jungen Frau geliefert werden. Es bereitet ihnen Vergnügen, zu wissen, daß eine schöne junge Frau für sie im Dreck, Blut und Leiden der Weltraumkriege gewühlt hat. Du bist ihr Kasper, ihr Clown. Hau endlich ab!«

Sechs Monate später landete sie auf dem Planeten April, um dort ein volles Jahr zu verbringen und die langsame Arbeit der Natur, das gedul-

dige Leben der Tiere zu photographieren. Und auch, um vergessen zu werden. Und vor allem, um ein ganzes Jahr lang nicht mehr zu sprechen, zu keinem Menschen außer zu sich selbst.

Doch während sie aus dem Gefährt stieg und sich den Helm vom Kopf mit dem kurzgeschorenen Haar riß, wurde sie von jemandem – oder von etwas – beobachtet ...

Kaum hatte Mélanie die Fähre verlassen, löste sich diese automatisch vom Frachtbehälter (der Nahrungsmittel, Geräte und Material enthielt) und hob sachte ab, ehe sie stark beschleunigte und sogleich im Blau des Himmels verschwand, um zu ihrem Ruheplatz an der Flanke der automatischen Raumstation zurückzukehren.

Mélanie schaute nicht zu, wie sie sich entfernte. Fröhlich wie ein Kind hüpfte sie zwischen den Blumen der Wiese herum, sie füllte ihre Lungen mit reiner Luft (sechs Monate hatte sie ausschließlich Recyclingluft geatmet), und eine Weile wälzte sie sich sogar auf der Erde.

Dann, ruhiger, aber immer noch sehr ausgelassen, richtete sie sich ein.

In den Bungalows hatte vor langer Zeit die Abordnung gewohnt, die April ökologisch evaluieren sollte und schließlich entschied, den Planeten zur Schutzzone zu erklären. Die Häuser waren bestens erhalten. In einem davon bezog Mélanie ein Zimmer im ersten Stock und ein anderes im Erdgeschoß, das ihr als Wohn- und Arbeitsraum diente. Am schwierigsten war es, die Sachen aus dem Frachtbehälter in den Bungalow zu schaffen, vor allem das *Info*-Material, ungefähr eine Tonne Magnetbänder, Kameras, Filme, Kassetten, Objektive und Auslöser aller Art ...

Als sie damit fertig war, duschte sich Mélanie und wechselte die Kleider, weil sie geschwitzt hatte wie ein Stier. Mit einer selbstaufwärmenden Konserve machte sie sich eine Mahlzeit. Selbstverständlich soll man auf einem geschützten Planeten keine Tiere jagen, und Mélanie hatte ohnehin keine Lust, das zu tun. Sie hatte in ihrem Leben schon genug Blut gesehen.

Als sie mit vollem Bauch in einem Sessel saß, während die Dämmerung ins Zimmer einbrach und der Himmel hinter den Plastikfensterscheiben violett wurde, fiel der Blick der jungen Frau auf den Videorecorder und die Kassetten, die am anderen Ende des Zimmers auf dem Boden gestapelt waren. Holz knisterte im Kamin, und der Widerschein der Flammen spielte mit dem Material.

»Es war unnötig, das Zeug mitzunehmen«, sagte sie laut zu sich selbst, und sie antwortete sich: »Doch! Du weißt, warum: um damit Schluß zu machen.«

Während es Nacht wurde in dieser Hemisphäre des Planeten April, legte sie die erste Kassette in den Recorder; sie machte es sich mit einer dieser kleinen Rigel-34-Zigaretten, die einem den Kopf leicht machen, bequem und drückte auf die Start-Taste. Die Bilder strömten in den Raum, denn es handelte sich um 3-D-Videos, die beim Zuseher den Eindruck hervorrufen, er befinde sich mitten im Geschehen.

Und Mélanie sah sich einige der besten Bänder wieder an, die sie aufgenommen hatte. Wieder sah sie, wie Soldaten im Schlamm starben und der erdbeerrote Laserstrahl den Himmel, die Panzer und Fleisch durchschnitt. Sie sah die brennenden Häuser. Sie sah verwundete Kinder, die vor ihren toten Eltern weinten. Und dann sah sie den Großen Liberzon, den mächtigsten der Bankkaiser, der ihr ein Exklusivinterview an Bord seines Admiralsschiffs gab und mit einem freundlichen Lächeln sagte, der Krieg sei wahrscheinlich eine gute Sache, weil er Arbeitsplätze schaffe und für Recht und Ordnung Sorge. (Im Dunkeln im Sessel sitzend, weinte Mélanie leise und merkte es nicht, oder es war ihr egal.) Und sie sah sich selbst, ihre schlanke, sehnsüchtige, betörende Gestalt bei einem glänzenden Empfang auf der Station des Großen Steiner, einem anderen Bankkaiser, sah sich bei einem anderen Empfang schwerelos tanzen, bevor der Krieg wieder ins Bild rückte.

Mélanie White hielt den Apparat an, nahm die Kassetten und warf sie ins Feuer, wo sie schmolzen und mühsam verbrannten, einen stinkenden Rauch absondernd. Mit den Fingern trocknete sie die Tränen auf ihren Wangen.

»Es ist vorbei«, sagte sie. »Es ist vorbei.«

Und sie ging in den ersten Stock, um zu schlafen. Sie fand ihre Zahnbürste nicht. Anstelle der Bürste steckte im Glas, in das sie sie gesteckt zu haben glaubte, eine lange blaue Feder. Mélanie schüttelte lächelnd den Kopf.

»Du bist nicht nur mit den Nerven fertig«, sagte sie, »du führst nicht nur Selbstgespräche, sondern weißt nicht einmal, wo du deine Sachen hingetan hast. Na bravo!«

Sie putzte sich die Zähne mit den Fingern, legte sich hin und schlief sofort ein.

Nicht weit entfernt, im dunklen Wald, hatte jemand oder etwas, der (oder das) sanft über die Zahnbürste strich, das Erlöschen der Lichter im Bungalow beobachtet.

Es war gerade drei Wochen her, daß Mélanie White auf dem Planeten April lebte, als sie eines Morgens einen Wandschrank öffnete, um die Marmelade für ihr Frühstück herauszunehmen, und feststellen mußte, daß der Behälter verschwunden war. An seiner Stelle befand sich ein großer roter, gelb gesprenkelter Kieselstein.

»Jetzt reicht es dann aber!« rief sie aus.

Drei Wochen. Drei Wochen, die sie damit zugebracht hatte, die Natur aufzunehmen, Insekten, Vögel und die kleinen Nagetiere des Hochwalds zu filmen, auch die großen gutmütigen Pflanzenfresser in den Savannen und die geschmeidigen Raubtiere, die keine fünfhundert Meter vom Bungalow entfernt zur Tränke kamen. Drei Wochen Einsamkeit ohne anderen Kontakt mit der Außenwelt als eine lakonische, von der automatischen Raumstation übermittelte Botschaft: Eine Videofirma von der Wega-Allianz hatte erfahren, daß sich die berühmte *Info* Mélanie White aus der Welt zurückgezogen hatte, um die Natur zu filmen, und sie schlug vor, Aufnahmen von Tieren teuer zu kaufen, die sie in ihren Kultursendungen ausstrahlen wollte.

Mélanie hatte auf dieses Angebot noch nicht geantwortet. Sie fühlte sich faul, aber sie war nicht faul. Im Gegenteil, sie stand jeden Tag im Morgengrauen auf, verharrte dann stundenlang regungslos, indem sie ein Wildschweinlager, einen Bau, eine Wasserstelle belauerte. Am Abend kam sie zerschlagen nach Hause, aß wie ein Oger, schlief wie ein Murmeltier. Sie hatte einige Kilo zugenommen, das stand ihr gut. Ihre Haare waren gewachsen, die Ringe um die Augen verschwunden, die Haut bekam Farbe. Um es ohne Umschweife zu sagen: Sie war wirklich gut drauf. Alles lief so, wie sie es sich erträumt hatte.

Nur daß da diese kleinen Diebstähle waren.

Eine Zahnbürste, ein Ring, ein Schuh, drei Messer, ein Feuerzeug, Sonnenbrillen, ein Kameraobjektiv, zwei Kassetten, ein Spiegel. Das alles war in drei Wochen aus dem Bungalow verschwunden.

Aber jedesmal, wenn ihr ein Ding gestohlen wurde, wurde dafür ein anderes zurückgelassen. Eine Feder anstelle der Zahnbürste; eine Art Kiefernzapfen anstelle eines Rings; zwei samtige Purpurblumen anstelle der Sonnenbrillen und so weiter. Und jetzt der rote, gelb gesprenkelte Kieselstein anstelle des Marmeladenglases.

»Es ist ein Tier«, sagte Mélanie, die an ihrem Tisch saß und ihren Kaffeebecher abstellte.

Beruhigende Hypothese. Aber tauschen Tiere Gegenstände aus? Warum eigentlich nicht? Alles war möglich, seit das Universum keine Grenzen mehr hatte. Es hieß sogar, daß auf der alten Erde bestimmte kleine Tiere Diebe waren, zum Beispiel die Elster (ein Vogel, oder vielleicht eine Eidechse, Mélanie hatte darüber gelesen, aber sie erinnerte sich nicht genau); und in einem Gebiet der Erde, das seinerzeit Nordamerika genannt wurde, gab es Nagetiere, die einen Tauschhandel trieben.

»Ich werde dir eine Falle stellen, denn langsam habe ich genug von dem Spiel«, erklärte Mélanie ihrem Kaffeebecher.

Hastig trank sie ihren Kaffee aus und brachte überall im Haus Fallen an. Keine richtigen Fallen, sondern Kameras. Falls irgend etwas in Mélanies Abwesenheit in das Haus eindringe, würden die automatischen Auslöser klicken, die Kameras würden sich einschalten, alle Bewegungen des Eindringlings würden aufgenommen.

Diese Installierungsmaßnahmen bewirkten, daß Mélanie hinter dem üblichen Zeitplan zurück war. Die große blaßgelbe Sonne des Planeten April stand hoch am Himmel, als sie den Bungalow verließ, um ihren Arbeitstag zu beginnen. Vorsichtig begab sie sich zu einem schlammigen Wasserloch, wo sie tagelang vergeblich darauf gewartet hatte, daß eine besonders scheue Sorte von Pflanzenfressern auftauchte, deren Spuren sie entdeckt hatte.

Mit einsatzbereiter Kamera lag sie im Schutz eines Vorhangs von Lianenblättern auf der Lauer.

Es waren keine zehn Minuten vergangen, als die junge Frau wie durch ein Wunder ein Paar jener großen Tiere mit glattem, schimmerndem Fell, hinter denen sie seit Anfang der Woche her war, zwischen den Stämmen erscheinen sah. Die dickbauchigen Pflanzenfresser mit glattem Fell ohne Namen hatten eine entfernte Ähnlichkeit mit Elchen. Sie näherten sich mit finsterem, mißtrauischem Blick dem Wasser und zogen dabei ihre großen schwarzen Nüstern kraus. Melanie war furchtbar aufgeregt, sie hielt den Atem an, um nicht zu zittern, und folgte den Tieren mit dem Sucher der Kamera.

Im Augenblick, als sie auf den Auslöser drückte, strachelte einer der beiden Pseudo-Elche, er machte einen gewaltigen Satz und fiel schwer zur Seite, in einer Fontäne aus rotem Blut. Im selben Sekundenbruchteil hallte unter dem Hochwald ein Schuß. Der zweite Pflanzenfresser galoppierte im Höllentempo davon. Der andere, tödlich getroffen, bewegte sich nicht mehr, seine Augen waren schon glasig. Auch Mélanie,

den Finger auf dem Auslöser, bewegte sich nicht, als wäre sie selbst tödlich getroffen.

Da kam aus dem Dickicht der Mann hervor, der sich Maurer nannte.

»Was wollen Sie machen?« fragte Maurer. »Die Raumstation anrufen und mich verpfeifen?«

Maurer und Mélanie White redeten jetzt seit gut einer Viertelstunde miteinander und begannen langsam, die gegenseitige Angst abzulegen. Zuerst, als der Mann mit seinem altertümlichen Karabiner aus dem 20. Jahrhundert aus dem Gestrüpp gesprungen war und Mélanie seinen riesenhaften Körper, seine schmutzigen Lumpen und das verdeckte, bärtige Gesicht vor sich sah, war sie schreiend vor Schreck und Entsetzen aufgesprungen und wie von der Tarantel gestochen aus ihrem Lianenversteck gerannt. Und der Mann hatte mindestens ebensoviel Angst gehabt wie sie. Auch er hatte Hals über Kopf die Flucht ergreifen wollen, doch dann hatte er gesehen, daß er es nur mit einer schwächtigen jungen Frau zu tun hatte, ganz allein, die nur eine banale Kamera auf ihn richtete. Er hatte sich ihr zugewandt und den Lauf seines Karabiners fast zerstreut auf sie gerichtet. Dann hatte er sich beruhigt und seine Waffe sinken lassen, während Melanie stotternd fragte, was das zu bedeuten habe, was hier los sei und wer er sei.

»Sieht man das nicht?« erwiderte der Mann. »Ich bin auf einem geschützten Planeten und jage Tiere. Demnach bin ich ein Wilderer. Ich heiße Maurer.«

Er trat näher und reichte Mélanie die nicht gerade saubere Hand; die junge Frau schüttelte sie automatisch.

»Und Sie?« fragte er seinerseits.

»Und ich was?« Mélanie war völlig verdattert.

»Ihr Name.«

»Mélanie White.«

»Angenehm.«

»Das ist doch vollkommen verrückt«, sagte Mélanie schroff, während sie zwei Schritte zurücktrat, um den Mann namens Maurer zu mustern. »Diese Unterhaltung ist vollkommen verrückt! Wir tauschen hier Höflichkeiten aus, und ich weiß nicht einmal ... Ich weiß nicht einmal ... Das ist vollkommen verrückt.«

Also gab er ihr noch ein paar weitere Erklärungen. Ziemlich vage Erklärungen ... Er wollte nicht über seine Vergangenheit reden. Er war

früher ein »nicht ganz sauberer Typ« gewesen (das waren seine Worte, die Mélanie eher komisch fand, denn in diesem Moment war er völlig verdreckt und zerlumpt). Er war professioneller Spieler in den Kasinos des Bankkaisers gewesen, später dann Croupier, schließlich Handlanger und vielleicht Schlimmeres. Er wollte sich darüber nicht weiter auslassen. Derzeit hielt er sich illegal auf dem Planeten April auf, er war allein, lebte im Wald und wilderte, um sich Nahrung zu verschaffen.

»Machen Sie das schon lange?«

»Sechs Jahre.«

»Sechs Jahre«, wiederholte Mélanie.

»Vielleicht werde ich mein ganzes Leben hier bleiben«, sagte Maurer.

»Ein zweites Leben, besser als das erste. Sie können das nicht verstehen.«

»Doch«, erwiderte Mélanie White. »Oh doch!«

Er schüttelte den Kopf, sah sie dann neugierig an. Schon war sie dabei, von sich selbst zu erzählen, wie auch sie mit ihrer Vergangenheit gebrochen hatte und auf den Planeten April gekommen war.

So daß sie, als Maurer sie fragte, was sie nun machen wolle und ob sie die Raumstation anrufen und ihn verraten werde, die Antwort auf diese Frage beide schon kannten: Nein. Mélanie beschränkte sich darauf, lächelnd die Schultern zu heben, und Maurer lachte still. Dann drehte er sich plötzlich zur Seite, bückte sich und schulterte mit einer geschmeidigen Bewegung den Körper des getöteten Pflanzenfressers.

»Wir sehen uns wieder«, rief er, und war gleich darauf im Unterholz verschwunden.

Mélanie blieb mit offenem Mund zurück.

»Maurer!« rief sie. »He, hallo! Maurer!«, wiederholte sie und wollte hinter ihm herlaufen, doch er war spurlos verschwunden und antwortete nicht auf ihre Rufe.

Erst da wurde ihr bewußt, daß sie die Diebstähle gar nicht erwähnt hatte.

»Er macht das«, sagte sie laut. »Sicher ist er es, der dir die Sachen klaut. Der Typ ist total gestört, und du plauderst mit ihm wie auf einer Party! Hör mal, altes Mädchen, du bist hier auf diesem Planeten allein mit einem Gestörten! Sei so gut und ruf dalli-dalli die Raumstation an, damit sie ihn holen kommen!«

Sie lief zurück in den Bungalow. In ihrem Zimmer stand der Schrank offen, die Kleider waren durchwühlt. Sie hatte vor allem Hosen aus grobem Stoff und Arbeitshemden mitgebracht, schließlich war sie nicht zum

Tanzen auf den April gekommen. Trotzdem war auch ein Kleid dabei, ein hübsches, leichtes, schillerndes Ding, nur um manchmal das Vergnügen zu haben, mit der Hand darüberzustreichen, es von Zeit zu Zeit anzusehen und es vielleicht eines Abends anzuziehen, wenn sie sich melancholisch fühlte und Lust hatte, sich, wie man sagt, »schön zu machen« und sich zu trösten.

Und jetzt war ihr das hübsche Kleid gestohlen worden. Aber diesmal war nicht einmal ein Ersatzgegenstand zurückgeblieben. Als Mélanie die Kassette aus der Spionagekamera genommen und in das Wiedergabegerät im Wohnzimmer gelegt hatte, sah sie endlich ihren Dieb. Es war nicht Maurer. Es war nicht einmal ein Mensch.

Die Kamera war automatisch ausgelöst worden, als der Eindringling durch das Fenster ins Zimmer eingedrungen war. Zu dieser Tageszeit brannte die große blaßgelbe Sonne voll ins Zimmer, sie brannte voll ins Kameraobjektiv, so daß das Videoband überbelichtet und die Bilder sehr hell, ja fast weiß waren. Man konnte nur die Umrisse des Diebs erkennen: ein kleingewachsenes Wesen, etwa hundert bis hundertfünfzig Zentimeter groß, wahrscheinlich android, mit einer schweren, üppigen Mähne auf dem Kopf. Das Wesen hatte das Kleid angelegt und sich im Schrankspiegel betrachtet. Es hatte sogar eine Reihe fast menschlicher Gesten vor dem Spiegel gemacht. Dann war es durch irgend etwas, Mélanies Rückkehr vielleicht, erschreckt worden und mit erstaunlicher Gewandtheit durch das offene Fenster gesprungen und verschwunden. Mélanie hielt den Recorder an und lief hinaus. Sie schaute nach der Stellung der Sonne. Es war keine Viertelstunde her, daß sich der Einbrecher aus dem Staub gemacht hatte. Mit gesenktem Kopf lief die junge Frau durch die Lichtung. Bevor sie auf den April gekommen war, um die Tiere zu filmen, hatte sie fleißig trainiert. Eine zertretene Blume, ein Strich auf dem Boden, ein abgebrochener Zweig genügten ihr, um eine Spur auszumachen. Die Spur des Eindringlings war deutlich zu erkennen. In seiner Panik war er einfach geradeaus gelaufen, er hatte Pflanzen niedergetreten, Büsche gestreift, Lianen zerbrochen, Blätter geknickt. In gebückter Haltung und im Laufschrift nahm Mélanie die Fährte auf, stieß gegen Sträucher, taumelte durch Farnfelder.

Nach ungefähr einem Kilometer wurde sie langsamer. Auch das Tier war langsamer geworden. Ruhiger und umsichtiger, wich es Hindernissen jetzt aus, statt blind gegen sie zu stoßen. Die Spur wurde schwächer,