

Die Narrativik des Geheimen und Erzähl*plots* in John le Carrés Spionageromanen

Dissertation

zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie
beim Fachbereich Sprachwissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Elena Jenssen

aus Bad Oldesloe

Hamburg, im April 2000

Als Dissertation angenommen vom Fachbereich Sprachwissenschaften
der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten
von Prof. Dr. Peter Hühn
und Prof. Dr. Bruno Schultze.

Hamburg, den 3. November 1999.

Inhalt

1	Einleitung.....	6
2	Erzählbare Welten: Die Selbstreferentialität von <i>Mystery Fiction</i>	17
3	Geheimnisse, Erzählen und die Kontingenz der Welt	38
3.1	Vom Mysterium zum geheimen <i>Plot</i>	38
3.1.1	Absolute Herrschaft und Spionage.....	46
3.1.2	Geheimnisse und das Beobachten des Beobachtens im Drama.....	49
3.2	Geheimnis, Erzählen und Aufklärung.....	57
3.2.1	Geheimnis und soziale Identität in Defoes <i>Robinson Crusoe</i> und <i>Moll Flanders</i>	60
3.2.2	Geheime Gesellschaften: Aufklärung und Wirklichkeitsflucht.....	64
3.2.3	Latenz und das Erzählen von Liebesgeschichten.....	68
3.2.4	Geheimnisse und das Erzählen von Verbrechen.....	71
3.3	Geheimnis und Erzählen im englischen Detektivroman.....	75
3.4	Geheimnis und Erzählen im englischen Spionageroman.....	83
3.5	Geheimnisse und Erzähl <i>plot</i>	92
3.6	Geheimnisse und Gestaltungsanliegen von Romanen bzw. Erzählungen.....	101
4	Geheimnisse, Erzählen und Erzählkrisen bei le Carré.....	110
5	Inszenierte Zusammenbrüche des Erzählens.....	127
5.1	Veröffentlichung verhindert das Erzählen von Geschichte: <i>The Spy Who Came in From the Cold</i> (1963).....	128
5.1.1	Immobilisiertes Erzählen.....	128
5.1.2	Mächtiges Erzählen.....	131
5.2	Aufklärung erfindet Geschichte: <i>The Looking Glass War</i> (1965).....	133
5.2.1	Vom geheimen <i>Plot</i> zum Mysterium.....	134
5.2.2	Erzählen als Distanzierung von der Spionageromantradition.....	137
5.3	Unterdrückung von Aufklärung: <i>A Small Town in Germany</i> (1968)	140
5.3.1	Individuelles Wissen versus institutionelle Verbergung.....	141
5.3.2	Erzählen zwischen Geheimnissen und Unheimlichem	143
6	Die Gewalt des Erzählens.....	146
6.1	Selbstreferenzblockierung als Verbergungs <i>plot</i> : <i>Tinker Tailor Soldier Spy</i> (1974)	148
6.1.1	Lesen als Dekonstruktion des Mythos <i>Service</i>	151
6.1.2	Erzählwiderstände.....	154
6.1.3	Erzählen von Erzählwiderständen.....	156

6.2	Aufklärung als Postimperialismus: <i>The Honourable Schoolboy</i> (1977).....	158
6.2.1	Lesen als Besetzung individueller Lebensentwürfe.....	160
6.2.2	Kontrollverluste über Aufklärung.....	164
6.2.3	Zusammenbrüche rationaler Erzählbarkeit.....	169
6.2.4	Erzählen zwischen Spionagewelt und Romanwirklichkeit.....	172
6.3	Die Unbekanntheit des Autors: <i>Smiley's People</i> (1980).....	176
6.3.1	Erzählen als Geheimnissen inhärente Zukunft.....	178
6.3.2	Erzählungen überleben Erzähler.....	180
6.3.3	Erzählen als Erpressung von Handlung.....	182
6.3.4	Lesen als Verlust des Autors.....	184
6.3.5	Erzählen als Gratwanderung zwischen Leben und Erzählen.....	186
6.4	Heterogenes Lesen von Welt und die Geschlossenheit der Romane.....	190
7	Spionage als Dekonstruktion von Identität.....	195
7.1	Produktion eines Spionageromans: <i>The Little Drummer Girl</i> (1983)	198
7.1.1	Konstruktion einer Doppelagentin	201
7.1.2	Erzählen als Dekonstruktion individueller Selbstdarstellung.....	203
7.1.3	Fremdgelenkte Entfiktionalisierung eines Selbstentwurfs.....	207
7.1.4	Distanzierungsstrategien des Erzählens.....	209
7.2	Erzählen als Selbstzerstörung eines Spions: <i>A Perfect Spy</i> (1986)	212
7.2.1	Lesen als Dekonstruktion von Geschichte.....	214
7.2.2	Täuschen als Existenzform.....	217
7.2.3	Erzählen als Selbstkonsumierung.....	222
7.2.4	Die Erzählbarkeit der Selbstzerstörung als <i>Mystery</i>	226
8	Geheimnisse des Erzählens.....	230
8.1	Aufklärung als Diffusion aufklärenden Erzählens: <i>The Russia House</i> (1989).....	230
8.1.1	Ein Geheimnis verschwindet im Publikationsvorgang.....	231
8.1.2	Erzählen als Gratwanderung zwischen Geheimdienstwelt und "life outside"	238
8.1.3	Ein Spionageroman über das Scheitern von Spionagegeschichten.....	243
8.2	Erzählen als Selbstkonstitution des Erzählers: <i>The Secret Pilgrim</i> (1990)	245
8.2.1	Inkompatibilität von Spionage- und Liebesgeschichten.....	249
8.2.2	Autobiographisches Erzählen als Suche nach verlorener Zukunft.....	257
9	Romanwelt jenseits der Spionagewelt.....	261
9.1	Lesen politischer Wirklichkeit: <i>The Night Manager</i> (1993)	263
9.1.1	Das Erzählen des Romanplot.....	268

9.2	Jenseits des Kontrollbegehrens der Spione: <i>Our Game</i> (1995)	269
9.2.1	Unbesitzbarkeit anderer.....	271
9.2.2	Weltbegreifen ohne Erzählplot.....	274
9.2.3	Erzählen zwischen Welt- und Selbstbeschreibung.....	277
9.3	Erzählen als Katastrophe: <i>The Tailor of Panama</i> (1996).....	280
9.3.1	Individuelle Blindheiten als Motor von <i>Plot</i>	282
9.3.2	Die Irrelevanz von Wirklichkeit für politisches <i>Plotting</i>	284
9.3.3	De- und Rekonstruktion der Rolle des Autors.....	286
10	Geheime Erzählplots in und von le Carrés Weltentwürfen	289
10.1	Partielle Erzählverweigerungen	290
10.2	Private Geheimnisse.....	292
10.3	Erkenntnisgrenzen und Eigenkonstruktionen.....	294
10.4	Unerzählbare Welt und unvereinbare Erzählstimmen.....	296
10.5	Geheime Rahmungen der Erzähler.....	302
10.6	Erzählen: Vom Unterwerfungsinstrument zur Selbstbildung.....	308
10.6.1	Geheimes Schreiben eigener Geschichte.....	311
10.6.2	Verbergen und Erzählen eigener Geschichte.....	312
10.7	Geheimnisse, Entgrenzungen und Ausblendungen der Spionageromane.....	315
11	Literatur.....	321
11.1	Primärliteratur.....	321
11.2	Sekundärliteratur.....	323
12	Anhang.....	336

1 Einleitung

Die Zentralität des Erzählens von Geschichten für die individuelle und kollektive Weltbewältigung ist ein Grundgedanke der verschiedenen narratologischen Richtungen der Literaturanalyse.¹ Erzählungen helfen uns, in bezug auf die Wirklichkeit unendlich verschiedener, simultaner Ereigniskomplexe mit einer jeweils eigenen Vergangenheit und offenen Zukunft bedeutungstragende Formen zu bilden. Sie formen kausal und temporal kohärente, durch einen Anfang und ein Ende begrenzte Sequenzen, aufgrund derer Erkenntnis möglich wird und Wissen über die Welt entstehen kann.² Beispielsweise findet Ricoeur in Aristoteles' Definition von "Mythos" als literarische Gestaltung einer in sich abgeschlossenen, erinnerbaren und kausal stimmigen Handlung³ den Ausgangspunkt seiner eigenen hermeneutischen Beschreibung von Erzählungen. Ricoeur definiert das Erzählen als unser grundsätzliches Medium des Gestaltens von Ereignissen in der Zeit zu Geschichten.⁴ Auch die Wahrnehmung und Erwartung der Handlungen anderer und die entsprechende Planung der eigenen Handlungen werden in diesem Beschreibungsansatz zu Produkten von Erzählungen, die fortlaufend korrigiert werden. Von dieser Prämisse aus gesehen, lassen sich literarische und nichtliterarische Erzählungen insofern miteinander vergleichen, als es sich in beiden Fällen um narrative Konstruktionen handelt, die einen Ausschnitt der Wirklichkeit aufgrund bestimmter Erzählinteressen zu einer Geschichte gestalten. Diese Erzählungen unterscheiden sich von der fiktiven oder realen Welt, auf welche sie sich beziehen, weil sie aus einem Horizont an Möglichkeiten, den sie abhängig von Gestaltungsinteressen selbst setzen, etwas wählen, es auf einen Ablauf festlegen und alle anderen möglichen Geschichten ausgrenzen. Geschichten sind folglich immer kontingente Produkte von Erzählungen. Solange sie stimmig wirken, ermöglichen sie Sinnorientierung. Inkohärenzen schärfen als Erzählprobleme das Bewußtsein für die narrative Konstruiertheit von Geschichte und den grundsätzlichen Unterschied zwischen Erzählung und Wirklichkeit.

In dieser Arbeit geht es um Detektiv- und Spionageromane als besondere Gruppe literarischer Erzählungen, die trotz dieser Kontingenz von Geschichte an der Vorstellung festhalten, Erzählungen könnten eine umfassende Aufklärung von Wirklichkeit leisten. Sie konstituieren sich als Erzählungen von *Geschichten über*

-
- 1 Siehe u.a. J. Hillis Miller, "Narrative" in: Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1995² [1990]), S. 66-79.
 - 2 In bezug auf die Relevanz von Erzählungen findet sich daher ein Anknüpfungspunkt von Literatur- und Wissenschaftstheorie. White zeigt die Bedeutung von Erzählungen in der Geschichtswissenschaft. Siehe Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" in: W.J.T. Mitchell, ed., *On Narrative* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1981), S. 1-25.
 - 3 Aristoteles, *Poetik*, übersetzt von Olof Gigon (Stuttgart: Reclam, 1961), §6, §7, S. 36 f.
 - 4 Paul Ricoeur, *Time and Narrative* Vol. 1 (Chicago & London: University of Chicago Press, 1983), für Ricoeurs Rezeption des Mythosbegriffs siehe S. 46-49, für die Narrativität menschlicher Zeiterfahrung siehe z.B. S. 9.

das *Erzählen von Geschichten*, mittels dessen die Kontrolle von Wirklichkeit ermöglicht werden soll. Für die traditionellen Romanformen und ihre Variationen, wenn auch in zunehmend eingeschränktem Maße, gilt, daß innerhalb der Romanwelten die Erzählbarkeit von Ereignissen als kausal stimmige Geschichte darüber entscheidet, was als gesellschaftliche und politische Wahrheit gilt. Diese Selbstreferentialität nutzen die Romanformen zugleich zur Verdunklung ihrer Künstlichkeit. Die narrative Struktur, die diese besondere Form der Kombination von Selbst- und Weltbezug ermöglicht, ist das Geheimnis.¹ Das Geheimnis ist dabei grundsätzlich selbst schon eine Erzählung. Sie erzählt, daß etwas nicht erzählt wird. Sie setzt sich aus Wirkungen in der fiktionalen Welt zusammen, in bezug auf welche sich keine stimmige Geschichte formen läßt. Diese Erzählung ist durch Erzählwiderstände unterschiedlicher Intensität gekennzeichnet, wie Inkohärenzen, und unglaubwürdige Geschichtskonstruktionen. Sie "erzählen", daß Geschichte entweder (vorläufig) nicht erzählbar ist oder fingiert wird. Sie schärfen also das Bewußtsein für die narrative Konstruiertheit von Wirklichkeit innerhalb der Romanwirklichkeit, implizieren aber zugleich, daß es dort eine verbergens- und daher auch erzählenswerte Geschichte gibt. Diese narrative Funktion von Geheimnissen, literarische Erzählungen zugleich in eine narrative konstruierte Wirklichkeit einzuhängen und die Bedingungen zu schaffen, unter welchen die Erzählung dieser Welt entsteht, wird im folgenden genauer betrachtet. Hierüber ergibt sich im folgenden eine Vergleichsmöglichkeit literarischer und nichtliterarischer Kommunikation, an welche theoretische Überlegungen zu einem Beschreibungsmodell der Funktion von Geheimnissen für die Selbstherstellung und Dynamik von Erzählungen anschließen.

Geheimnisse als Erzählungen

In der Regel beginnen Spionage- und Detektivromane den Aufbau ihrer fiktionalen Welten und folglich ihre Selbstherstellung als Roman damit, daß die Existenz eines Geheimnisses, einer Täuschung oder die Notwendigkeit von Geheimhaltung innerhalb der Romanwelt sichtbar wird. Das Geheimnis manifestiert sich in der Romanwirklichkeit als mehrdeutiger, nichtentzifferbarer oder unglaubwürdiger Text. Letzterer weigert sich, eine Geschichte preiszugeben, oder täuscht eine Geschichte vor, hinter der die "wahre" Geschichte verborgen wird. Im Erzähltext des Geheimnisses taucht das von Genette beschriebene wechselseitige Gestaltungsverhältnis zwischen der *Erzählung* (dem narrativen Diskurs) und der *Geschichte* (den erzählten Ereignissen)² **innerhalb** der fiktionalen Welt als sichtbare

1 Die Geheimhaltung von Geschichten als Gelenk der Kombination von Selbstbeobachtung und realistischem Erzählen im Detektivroman behandelt Peter Hühn, "The Politics of Secrecy and Publicity: The Function of Hidden Stories in Some Recent British Mystery Fiction" in: Jerome H. Delamater & Ruth Prigozy, eds., *Theory and Practice of Detective Fiction* (Westport, Conn u.a.: Greenwood Press, 1997), S. 39-50.

2 Gérard Genette, *Die Erzählung* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1998²) [zuerst als "Discours du récit" in: *Figure III*, 1972], S. 16.

Diskrepanz zwischen Erzählung und Geschichte wieder auf.¹ In den Welten des Detektiv- und Spionageromans, die durch Interessen an rationaler Kontrollier-, Beobacht- und Erzählbarkeit politischer Wirklichkeit bestimmt sind, schafft das Auftauchen eines Geheimnisses für unterschiedliche Romanfiguren in zwei Richtungen Kommunikationsbedarf: Sie konstruieren täuschende Erzählungen, um sich dagegen zu wehren, daß andere ihre Handlungen oder Handlungspläne als Geschichte erzählen können, oder sie versuchen, die täuschenden oder unvollständigen Erzählungen so zu (re)konstruieren, daß die verborgene Geschichte doch erzählbar wird. Beides sind Kommunikationsabläufe, die romanintern dadurch erzeugt werden, daß die Existenz eines Geheimnisses verraten worden ist oder sich zu verraten droht. Der Roman wird zur Erzählung der Geschichte des Arbeitens der Figuren an täuschenden Erzählungen und/ oder an der Erzählung, mittels derer Geschichte erkannt werden soll. Über diese narrative Wirkung eines Geheimnisses kann sich ein Roman folglich selbst herstellen. Es sorgt dafür, daß die Konstruktion und die Manipulation von Wissen über die Welt mittels der Planung, der Konstruktion, der Erkenntnis und des Erzählens von Geschichten die wesentlichen Handlungsmomente der Romanfiguren sind. Ihre Handlungen lassen sich in metaphorischer Anwendung narratologischer Begriffe als "Schreiben", "Lesen" und "Erzählen" von Geschichten bezeichnen.² In diesem Sinn wird die dargestellte Interaktion zur Metapher eines Ringens zwischen dem "Autor" bzw. den "Autoren" von Fiktionen und dem "Leser" bzw. den "Lesern" darum, ob, wie und von wem Geschichte erzählt werden kann. Der Roman beschreibt sich in der Interaktion der Figuren selbst als mit narrativen Mitteln ausgetragener Kampf um Geschichte, der ein Kampf darum ist, wessen Erzählung schließlich die Gestalt des Wissens anderer über die Romanwelt kontrolliert. Dabei zeigt sich in der Interaktion innerhalb der Romanwelten deutlich, daß Handlungen als konstitutive Elemente von Geschichten, ebenso wie Geschichten selbst, ein Gestaltungsprodukt von Erzählungen sind.

Diese Definition von Handlungen als Ergebnis von Erzählungen, die sich an der Wirkung von Geheimnissen besonders deutlich illustrieren läßt, läßt sich mit Hilfe von Luhmanns Kommunikationsbegriff aus der soziologischen Systemtheorie genauer begründen. Luhmann definiert *Kommunikationen* und nicht Handlungen als konstitutive Elemente gesellschaftlicher Prozesse. Handlungen sind erst Ergebnisse von Zuschreibungen, die in der Kommunikation über Kommunikation entstehen.³ Dieser abgeleitete Handlungsbegriff geht davon aus, daß man sich gesellschaftlicher Kommunikation nicht entziehen kann, weil alles, z.B. auch Schweigen, prinzipiell

1 Für diese Reapplikation von Genettes Unterscheidung auf den Kriminalroman, mit der das narratologische Interesse an der Gattung begann, siehe Tzvetan Todorov, "Typologie des Kriminalromans", in: *Poetik der Prosa* (Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972), S. 54-65.

2 Diese Anwendung narrativer Begriffe auf die erzählte Interaktion schlägt Peter Hühn vor. Siehe Peter Hühn, "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction", *Modern Fiction Studies*, 33/3 (1987), S.451-466.

3 Siehe Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984), S. 193.

beobachtbar ist, und das heißt im Verhältnis zu anderen kommuniziert.¹ Diese Kommunikation (oder Nichtkommunikation) wird dann auf Motive zurückgeführt und dem Beobachteten als Handlung zugerechnet. Auf diese Weise entstehen Anschlußmöglichkeiten für weitere Kommunikation. Geheimhaltung wäre in diesem Modell als Widerstand gegen die Attribution einer Handlung, also gegen das Beschriebenwerden durch andere, zu bezeichnen. Geheimhaltung setzt aber voraus, daß man in bezug auf das eigene Verhalten selbst schon bedacht hat, daß es kommuniziert. Man versteht sich selbst schon als Handelnder, wie andere das eigene Verhalten aus ihrer institutionell oder persönlich bestimmten Sicht interpretieren würden, und erwartet an diese Zuschreibung anschließende, die eigene Handlungsfreiheit einschränkende, sanktionierende Reaktionen. Erst der Umweg der Selbstbeschreibung aus der Sicht anderer ermöglicht gezielten Widerstand gegen die Attribution einer Handlungsbeschreibung von außen.²

Geheimnisse als Bedingungen und Stoppregeln von Erzählungen

Mit dem Import systemtheoretischer Begrifflichkeit läßt sich nun formulieren, daß Spionage- und Detektivromane Geschichten über die Selbst- und Fremdattribution von Handlungen und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten der Kontrolle der eigenen Geschichte oder der Geschichte anderer erzählen.³ Geheime (für andere unsichtbare) Geheimnisse⁴ können dem Selbstschutz dienen, bedeuten aber einen Verzicht auf gesellschaftliche Wirksamkeit. Da es im Spionage- und Detektivroman jedoch in der Regel um Machtkämpfe zwischen Individuen, Institutionen und Spionageapparaten geht, die um Einfluß auf die politische Weltkonstruktion konkurrieren, wird Geheimhaltung innerhalb der Romanwirklichkeit immer irgendwann beobachtbar. Sie taucht als **Zurechnungsproblem** auf. Da bewußte Geheimhaltung eine besonders genaue Selbst- und Weltbeschreibung in bezug auf die Planung und Kontrolle von Kommunikation erfordert, suggeriert ein Geheimnis in diesen Romanformen in der Regel, daß es schon eine Erzählung in der Romanwelt gibt, mit Hilfe derer sich der Verbergende oder die Verbergenden über die Gründe und Ziele der Geheimhaltung orientiert und ihre Handlung geplant haben. Es impliziert die Existenz eines strategisch geplanten, geheimen *plot* eines Autors bzw. Autorenteam. Der Versuch anderer Figuren, das Zurechnungsproblem zu lösen, kann sich dann als aufklärende Rekonstitution der vorhandenen, aber verdunkelten

1 So Niklas Luhmann, "Geheimnis, Zeit und Ewigkeit", in: Niklas Luhmann und Peter Fuchs, *Reden und Schweigen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992²[1989]), S. 136.

2 Eine andere Möglichkeit ist es, nicht in die Richtung zu kommunizieren, in der man Probleme erwartet, also nicht zu handeln. Dann bewirkt man jedoch nichts.

3 Den Vergleich zwischen literarischer und nichtliterarischer Kommunikation über den systemtheoretischen Handlungsbegriff schlägt Dietrich Schwanitz vor. Siehe Dietrich Schwanitz, "Systemtheoretischer Handlungsbegriff und literarische Kommunikation", *Spiel*, 12/1 (1993), S. 72-82.

4 Burkard Sievers unterscheidet zwischen "reflexiver", also geheimer Geheimhaltung und "einfacher", für andere sichtbarer Geheimhaltung. Burkard Sievers, *Geheimnis und Geheimhaltung in Sozialen Systemen* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1974), S. 30-34.

Beschreibung und nicht als Erfinden einer Handlung ausgeben. Im frühen Spionageroman und im klassischen Detektivroman "erzählt" die Interaktion der Romanfiguren Geschichten darüber, wie und von wem Wirklichkeit mittels des Erzählens von Geschichten kontrolliert werden kann. In der Geschichte der Gattungsvariationen wird auf der Ebene dieser "Erzählung" die Differenz zwischen narrativ konstruierten, zugeschriebenen Handlungen und Romanwirklichkeit immer deutlicher. Die Kriterien, wie z.B. Wahrscheinlichkeit und Beweisbarkeit, sowie die Beobachtungsinteressen und institutionellen Zwänge, nach denen Wirklichkeit konstruiert wird, werden ebenfalls zum Gegenstand kritischer Betrachtung.

Strategische Geheimhaltung sorgt als Grundelement der Selbstkonstitution der Romane darüber hinaus dafür, daß eine in sich geschlossene Geschichte entsteht. Das Geheimnis strukturiert das Geschehen hin auf Aufklärung oder das Scheitern von Aufklärung. Ob das Erzählen der Geschichte schließlich möglich ist oder täuschende Erzählungen Geschichte bestimmen, hat immer soziale oder politische Relevanz in der Romanwelt. Auf der Ebene der Romanerzählung ist das Erzählprojekt von vornherein begrenzt,¹ ohne daß es besonderer selbstreferentieller Erklärungen hinsichtlich des Erzählinteresses und der Auswahl dessen, was erzählt wird, bedarf. Die Selbstreferentialität ist weitestgehend in das Erzählte verlegt, in dem die Dringlichkeit und bis zu einem gewissen Grad auch die Komplexität des Erzählproblems auch die extradiegetische Erzählung noch notwendig und alternativenlos erscheinen lassen.²

Die für *mystery fiction* typische Form der Selbstkonstitution im Spannungsfeld von Geheimnissen, Täuschungen, ihrer Aufklärung und Erzählung antwortet auf das menschliche Bedürfnis nach durchschaubarer Wirklichkeit mit einer Bestätigung des Modells realistischen Erzählens, von dem sich die Entwicklung des modernen Romans seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts endgültig distanziert hat.³ Die Distanzierung von dieser Form realistischen Erzählens liegt darin begründet, daß sie nicht zugesteht, daß andere Beobachter, wie z.B. der Romanleser, die Romanwelt anders als die gewählte Erzählinstanz sehen. Ohne die Berechtigung dieser Beobachtung in Frage stellen zu wollen, argumentiert die vorliegende Arbeit, daß Romane, die ihre Selbstkonstitution hartnäckig an der Narrativik des Geheimen

1 Diese Vorsorge für die eigene Abgeschlossenheit beschreibt Ulrich Suerbaum, "Der gefesselte Detektivroman: Ein gattungstheoretischer Versuch" [1967], in: Jochen Vogt, ed., *Der Kriminalroman: Poetik - Theorie - Geschichte* (München: Fink, 1998), S. 86.

2 Ich verwende Genettes Begriffe *extra-* und *intradiegetisch*, um zwischen dem Erzählen eines Romans und dem Erzählen innerhalb der erzählten Geschichte zu unterscheiden. Genette, *Die Erzählung*, für eine schematische Gegenüberstellung der beiden Ebenen siehe S.178.

3 Diese Entwicklung begann in England bereits als Reaktion auf den Roman der Aufklärung, dessen Modell insbesondere Defoe und Richardson prägten. Ein Beispiel sind die Romanwelten in der *Gothic Novel* bei Walpole und Lewis, die keinen Anspruch auf Realismus stellen. Eine Analyse der "Krise" des Erzählens von Wirklichkeit kurz nach dem Entstehen des Romans versucht Jürgen Schlaeger, "Die Unwirtlichkeit des Wirklichen: Zur Wandlungsdynamik des Romans im 18. Jahrhundert", *Poetica*, 25 (1993), S. 319-337.

orientieren, einen besonderen analytischen Blick für die Unzulänglichkeiten und Zusammenbrüche entwickeln, die auf umfassende realistische Durchschau- und Erzählbarkeit von Wirklichkeit drängende Kommunikationsmodelle heimsuchen. Diese Störungen treten gerade an den Gelenken ihres Selbst- und Weltbezuges, also am Geheimnis und seiner Erkenntnis, auf.¹

In dieser Arbeit wird exemplarisch am Beispiel der Spionageromane des britischen Autors John le Carré herausgearbeitet,² daß sich Spionage- und Detektivromane sowohl als Geschichten über Möglichkeiten rationaler Kontrolle von Wirklichkeit über das Erzählen von Geschichten, wie als Geschichten über "Realitätsschäden"³ und Widerstände beschreiben lassen, die aufgrund dieser Rationalisierung und Simplifizierung von Vorgängen in der Welt entstehen. Die Detailanalyse der Spionageromane le Carrés (Kap. 4-10) rekonstruiert diese daher auch als Erzählungen über Erzählstörungen und narrative Kontrollprobleme, die erst aufgrund des Druckes entstehen, welchen die Forderung nach Erzählung auf die Romanwirklichkeit ausübt. Auch diese Erzählstörungen werden von mir unter dem Begriff des Geheimnisses behandelt. Hierbei handelt es sich nicht nur um Geheimhaltungen im strategischen Sinn, sondern ebenfalls um Erzählgrenzen, an denen Momente von Schweigen, von Ausblendung und Inkohärenz andeuten, daß die fiktive Welt sich der Beschreibbarkeit entzieht bzw. sich ihrer erwehrt.

Erzählwiderstände, Geheimnisse des Erzählens und der Verrat des Erzählers

Le Carrés Romanwerk bietet sich als Explikationsgegenstand der Analyse der Rolle von Geheimnissen für die narrative Konstruktion von Wirklichkeit zu Geschichten zum einen an, weil le Carré über die Achse des Geheimnisses das Erzeugen und Zurechnen von Handlungen sowie verschiedene Formen des Widerstands gegen diese Zurechnungen in immer komplexer werdenden Konstellationen erprobt. Das Beobachten von Kommunikation, weniger von Romanwirklichkeit, wird anders als bei anderen Spionageautoren⁴ zum zentralen Anliegen der Romane. Die

-
- 1 Diese latente Anwesenheit dessen, was sich rationalem Erzählen als inkommensurabel erweist, behandeln z.B. David Trotter, "Theory and Detective Fiction", *Critical Quarterly*, 33/2 (1991), S. 66-77, und Peter Gendolla & K. Ludwig Pfeiffer, "Der Gesellschaftliche Kommunikationsdruck und sein Anderes: Zur Spezialisierung des Erhabenen im zeitgenössischen Kriminalroman", in: Gumbrecht & Pfeiffer, eds., *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), S. 292-312.
 - 2 David Cornwell (John le Carré) wurde 1931 in Dorset geboren. Für einen knappen Überblick über le Carrés Romanwerk bis 1986 und seine Biographie siehe Eric Homberger, *John Le Carré* (London: Methuen, 1986), S. 14-24.
 - 3 Diesen Begriff übernehme ich von Niklas Luhmann, *Beobachtungen der Moderne* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992), S. 65.
 - 4 Unter dem Begriff *secret histories of the War* werden Spionageromane zusammengefaßt, die den Eindruck vermitteln, Geheimnisse des wahren Ablaufes des zweiten Weltkrieges aufzudecken. Siehe Jost Hinderstmann, *Der Britische Spionageroman: Vom Imperialismus bis zum Kalten Krieg* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995), S. 56. Der vergleichbare Anspruch, die öffentlich unbeobachtete Geschichte des Golf Krieges zu erzählen, prägt auch Frederick Forsyths *The Fist of God* (New York u.a.: BantamBooks, 1995[1994]).

Werkgeschichte le Carrés umfaßt verschiedene Geheimnisformen aus der Geschichte der Gattungsvariationen, die in unterschiedlicher Hinsicht produktiv für die Selbstkonstitution der Fiktionen sind. Sein literarisches Schreiben beginnt mit am Detektivroman orientierten Aufklärungsgeschichten. In ihnen zeigt sich, daß aufklärende Erzählung, die sich durch das Geheimnis herausgefordert sieht, Romanwirklichkeit nur unangemessen erfassen kann. Die darauf folgenden Spionageromane benutzen Geheimnisse, um anhand komplexer Beobachtungsverhältnisse zwischen den Spionageapparaten im Kalten Krieg die Bedingungen zu beschreiben, unter denen sich die Spionagekonstruktionen politischer Welt in unterschiedlich ausgerichtete interne Welten verlieren. Die thematische Gruppierung der Romananalysen folgt im wesentlichen der Chronologie des Romanwerkes, in der deutlich wird, daß die fiktionale Welt sich mit fortschreitend komplexer werdenden Kommunikationsabläufen auch den Kontrollversuchen der einzelnen Charaktere und der Erkenntnis der Erzähler der Romane immer umfassender entzieht. Das Romanwerk läßt sich als Zusammenspiel verschiedener "Erzählungen" über die Kontrollierbarkeit von Geschichte rekonstruieren, die sich aus der Konstellationen von Erzählwiderständen, Erzählversuchen und deren Wirkung innerhalb der Romanwelt ergeben. Eine zentrale "Geschichte" innerhalb des Romanwerks ergibt sich z.B. aus dem Widerstand einzelner Agenten gegen die Verletzung ihrer individuellen Selbstbeschreibung durch die Kommunikationsauflagen der Apparate und dessen Konsequenzen für die Richtung des Romangeschehens.

Zum anderen erstreckt sich le Carrés Analyse der Grenzen und Probleme der Konstruktion von Wirklichkeit über die Spannung von Geheimhaltung und Aufklärung bis zu einem Punkt, an dem der Vorgang der Selbstkonstitution der Romane unter Verbergungs- bzw. Verdunkelungsverdacht gerät, weil auf der Ebene der Romanerzählungen Geheimnisse entstehen. In der Regel drängt die Repräsentation der Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit in Form von Geheimnissen innerhalb der Romanwelt die Unterscheidung zwischen Roman und Wirklichkeit in den Hintergrund. Die Hinweise auf täuschende Fiktionen innerhalb der Fiktion implizieren eine geheime, erzählenswerte Wirklichkeit. Der Klärungsbedarf, den das Geheimnis innerhalb der Romanwelt signalisiert, lenkt davon ab, daß das Geheimnis selbst nur eine Konstruktion ist, die auf Erzählinteressen rückführbar ist. Dies kann z.B. das Bedürfnis des Erzählers sein, sich als Wissenden darstellen zu können. Um nun Geheimnisse im Vorgang des Erzählens dieser Wirklichkeit beschreiben zu können, schlägt die vorliegende Arbeit vor, Genettes Unterscheidung von *Erzählung* und *Geschichte* auch auf die Erzählung anzuwenden. Dies trägt Luhmanns Beschreibung der Gesellschaft als Kommunikation Rechnung, die wir, um sie beobachten zu können, als Handlung beschreiben und zurechnen. Unter der vorgeschlagenen Analyseperspektive wird die Erzählung als textuelles Resultat einer

Erzählgeschichte¹ beschreibbar, auf welche sich die eingeführten narrativen Begriffe erneut rekursiv anwenden lassen. Die Erzählhandlung läßt sich dann im metaphorischen Sinn als "Schreiben" der narrativen Konstruktion von Wirklichkeit verstehen. Der "Autor", dem man es als Handlung zurechnet, ist der Erzähler eines Romans. Seine Situierung des Geheimnisses, die Art, wie das Erzählerwissen getarnt und enttarnt wird, Analepsen und Prolepsen sind ebenso wie Erzählwiderstände, Aussparungen und fragwürdige Zurechnungen Ereignisse in der "Geschichte" des Erzählbarmachens von Welt, von welcher sich auf Erzählinteressen und Erzählprobleme schließen läßt. Die hier vorgeschlagene rekursive Anwendung narrativer Begrifflichkeit auf die Erzählung selbst ermöglicht es, partielle Beobachtungen, wie le Carré kritisiere die Form des Thrillers, innerhalb derer er arbeite,² weiter hinsichtlich der Funktion dieser kritischen Selbstbeobachtung für die Selbstkonstitution der Romane auszuwerten.

Die Beobachtbarkeit von Täuschungen und Selbsttäuschungen im Verlauf des Erzählens stellt eine extreme Herausforderung der Erzählbarkeit der Wirklichkeit der Romanwelt dar, die le Carrés Romanwerk meines Wissens von anderen zeitgenössischen Spionage- und Detektivromanen unterscheidet. Beispielsweise dienen Geheimnisse, die der Erzähler Bernard Simpson in Len Deightons Romantrilogie *Berlin Game* (1983), *Mexico Set* (1984), *London Match* (1985) nicht zu einer erklärenden Geschichte auflösen kann, der Kennzeichnung seiner individuellen Wissensgrenzen. Sie verleihen dem Erzählten gerade die Authentizität komplexer politischer Wirklichkeit. Der Erzähler gerät nicht in den Verdacht problematischer Konstruktion. Demgegenüber stellt le Carrés Verrat der verunsicherten Beziehung einiger seiner Erzählerfiguren zur Wirklichkeit die Authentizität der erzählten Geschichte in einem Maße in Frage, das diese Romane mit den Erzählungen und Romanen Joseph Conrads vergleichbar macht. Die Erzählungen Conrads und Henry James' werden für die Re-applikation der Differenzierung von Geschichte und Diskurs auf die Erzählung selbst, die diese Arbeit im Teilkapitel 3.5 vorschlägt, zur Illustrierung der theoretischen Argumentation gewählt, weil beide Autoren für die Konstruktion der erzählten Geschichte an der für *mystery fiction* charakteristischen Selbstkonstitution über die Narrativik von Geheimnissen festhalten. Daher werden sie häufig als Autoren gewertet, die dem realistischen Erzählen verpflichtet bleiben.³ Zugleich

1 Als erster hat m. W. Schmid diese Erweiterungsmöglichkeit des Beschreibungsmodells des französischen Strukturalismus vorgeschlagen. Von der "Erzählgeschichte", die in Schmid's Beschreibungsmodell das Ergebnis expliziter und implizierter Darstellung des Erzählens (z.B. in Erzählerkommentaren zur erzählten Geschichte und zum eigenen Erzählprojekt) ist, unterscheidet er das "Erzählgeschehen". Wolf Schmid, "Die Narrativen Ebenen *Geschehen, Geschichte, Erzählung* und *Präsentation der Erzählung*", *Wiener Slawistischer Almanach*, 11/5, (1982), S. 95. Nicht zuletzt aufgrund meines Beobachtungsinteresses von "Geheimnissen" des Erzählens, die auf unerzählte Aspekte der *Geschichte des Erzählens* verweisen oder eine andere Geschichte implizieren, als jene, die der Erzähler erzählt, verzichte ich auf diese Differenzierung.

2 So Stephen Knight, "Re-formations of the Thriller: Raymond Chandler and John le Carré", *Sydney Studies in English*, 12 (1986-1987), S. 79.

3 Die Zuweisung dieser Vorläuferrolle in bezug auf die ästhetische Moderne an Conrads und James'

führen beide vor, daß gerade ein betontes Bemühen darum, Fiktionalität und Obskürität aus dem Erzählten zu verbannen, dazu führt, daß die Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit die Erzählung selbst zu unterwandern beginnt. Die Erzählungen beginnen, ohne daß dies von den Erzählerfiguren geplant scheint, Geschichten über das Verhältnis der Erzähler zur Wirklichkeit zu erzählen.¹ Diese Geschichten werden beobachtbar, wenn man Inkohärenzen, merkwürdige Metaphern, Auslassungen, Doppeldeutigkeiten, unangemessen wirkende Zurechnungen von seiten des Erzählers ebenso wie besondere Beteuerungen von Authentizität etc. als Ereignisse in der Geschichte des Erzählens betrachtet. Sie machen darauf aufmerksam, daß auch die Erzählung sich nur über konstruierte Geschichten auf die Romanwirklichkeit beziehen kann. Kermode bezeichnet diese Aspekte erzählter Wirklichkeit als "Geheimnisse", die im Vorgang der narrativen Sequenzierung erst entstehen. Sie zeigen, daß die Erzählung nur eine Interpretation von Wirklichkeit ist.² Hier zeigen sich Grenzen literarischer Selbstkonstitution, die sich über die Narrativik von Geheimnissen als Aufklärung von Wirklichkeit ausweist. Tauchen **Geheimnisse des Erzählens** auf, gerät die Geschichte unter Verdacht. Sie legen wie auch Geheimnisse innerhalb der Romanwelt die Beschreibung der Kommunikation, also nun der Erzählung, als bedürfnisgeleitete Handlung nahe. Geschichte innerhalb der Romanwelt wird unter dieser Beobachtungsperspektive zum Produkt einer Erzählhandlung, die, bewußt oder unbewußt, den Erzähler selbst und andere täuschen kann.

Für Romane wie Spionage- und Detektivromane, die Geheimnisse benutzen, um an der Erzählbarkeit von Wirklichkeit festzuhalten, ist mit derartigen Geheimnissen des Erzählens, die den Wirklichkeitsbezug der Erzählung als narrative Konstruktion ausweisen, eine Grenze möglicher Selbstbeschreibung erreicht. Jenseits ihrer verliert die Romanform insgesamt ihren Weltbezug. Dies geschieht z.B. in Dibdins Variation des Detektivromans *A Rich Full Death* (1986). Die Erzählung wird hier als Produkt des Verlangens des Erzählers nach erlebter Geschichte enttarnt, welche ihm seine Krankheit nicht erlaubt.³ In der Detailanalyse der Romane le Carrés wird diese extreme Selbstherausforderung der eigenen Kapazität, Wirklichkeit zu erhellen, im Abschnitt "Geheimnisse des Erzählens" (Kapitel 8) beschrieben. Um begründen zu können, daß auch diese Geheimnisse der Bestätigung der Erzählbarkeit von Wirklichkeit, und zwar nun der subjektiven Welterfahrung des Erzählers und seiner problematischen Orientierung in der Romanwelt dienen, muß man nochmals die Betrachtungsperspektive wechseln.

Werk diskutiert Herman Josef Schnackertz, "Die Entwicklung der literarischen Moderne in der englischen Prosa: Henry James und Joseph Conrad", in: Hans Joachim Piechotta, ed., *Die Literarische Moderne in Europa* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994), S. 185-218.

1 In bezug auf Conrad zeigt dies z.B. Mark Troy, "Of no particular significance except to myself: Narrative Posture in Conrad's 'The Secret Sharer'", *Studia Neophilologica*, 56 (1984), S. 35-50.

2 Frank Kermode, "Secrets and Narrative Sequence" in: W.J.T. Mitchell, ed., *On Narrative* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), S.79-97.

3 Michael Dibdin, *A Rich Full Death* (London: Faber, 1988).

Im vorhergehenden wurde argumentiert, daß man besser sehen kann, daß eine Erzählung Wirklichkeit nicht nur klärt, sondern auch verdunkelt, wenn man sie als Geschichte des Erzählens, als Erzählhandlung, beschreibt. Auf diese Weise werden Geheimnisse beobachtbar, die Erzähler im Vorgang des Erzählens nicht sehen können. Damit wirkt das Erzählen wirklich, obgleich es nur eine Abstraktion aus einem literarischen Text ist. Um auch diese Verdunklung von Fiktionalität beschreiben zu können, wird vorgeschlagen, nun in einer weiteren Anwendung von Genettes Unterscheidung auch den Roman insgesamt als Erzählung zu betrachten, die auch die Konstruktionsgeschichte der fiktionalen Welt repräsentiert. Das Auftauchen von Geheimnissen im Erzählen ist dann wie die Erzählerfigur selbst ein Ereignis in der **Konstruktionsgeschichte des Romans**. Die Veröffentlichung von Geheimnissen des Erzählens wird, so betrachtet, zur einer Konstruktionshandlung des Romanautors, der seinem Erzähler Ausblendungen, Selbsttäuschungen und Verdrängungen zurechnet und ihn verrät. Angesichts einer Romanwelt, in der Geschichten zugerechnet werden, um geheime *plots* zu konstruieren, zu tarnen und zu erkennen, erscheint es legitim, auch in bezug auf den Roman Kommunikationsmotive zu unterstellen, z.B. ein Verdunkelungsinteresse der Fiktionalität der Romanwelt, solange man sich bewußt bleibt, daß der beschriebene Roman*plot* aus den eigenen Beobachtungsinteressen resultiert. Die theoretische Argumentation im Unterkapitel 3.6 beschreibt, was man an Beobachtungskapazität mit der vorgeschlagenen rekursiven Anwendung der Unterscheidung zwischen Geschichte und Erzählung auf einen Roman insgesamt gewinnt.

Das vorgeschlagene Analysemodell, das die Unterscheidung zwischen dem Gestalten einer Erzählung und der erzählten Geschichte auf die dargestellte Interaktion, auf das Erzählen und auf den Roman selbst anwendet, beruht nicht auf einem Dekonstruktionsinteresse. Der Perspektivenwechsel in der Literaturanalyse, den das Modell erleichtert, soll dazu beitragen, Erzählphänomene beobachten und funktional beschreiben zu können, die leicht überlesen oder als funktionslose Inkohärenzen übergangen werden. Die metaphorische Anwendung narrativer Beschreibungskategorien ("lesen", "schreiben", "erzählen") auf die Konstruktion von Geschichte innerhalb der Fiktion und die Konstruktion der Fiktion wirkt zunächst verwirrend, hat aber den Vorteil, daß Kommunikation innerhalb der fiktionalen Welt und die Kommunikation dieser Welt nach den gleichen Kriterien beschrieben und hinsichtlich der Wirksamkeit und der Verunsicherungen realistischen Erzählens verglichen werden können. Die Analyse des Romanwerkes le Carrés ist demzufolge nicht als allgemeine Monographie über das Werk des Autors beabsichtigt.¹ Sie soll

1 Zu le Carré gibt es bereits einige Monographien und Aufsatzsammlungen u. a. David Monaghan, *The Novels of John le Carré* (Oxford: Blackwell, 1985); Tony Barley, *Taking Sides: The Fiction of John le Carré* (Milton Keynes: Open University Press, 1986); Peter Wolfe, *Corridors of Deceit: The World of John le Carré* (Bowling Green State University Press, 1987); Harold Bloom, ed., *John le Carré* (New York: Chelsea, 1987); Alan Bold, ed., *The Quest for le Carré* (New York: St. Martin's, 1987).

illustrieren, daß man Romane gewinnbringend daraufhin beobachten kann, wie Kommunikation Handlungen konstituiert, welche Instanz "Autor" dieser Konstruktionen ist und was dies auf verschiedenen Ebenen über die Vorstellung der Durchschau-, Plan-, rationalen Kontrollier- und Vermittelbarkeit von Wirklichkeit und über ihre Unzulänglichkeit erzählt.

Die These, daß Erzählungen in bezug auf Geheimnisse selbstreferentiell werden, bzw., daß Kommunikation über Kommunikation beginnt und Handlungen gestaltet werden, wird in diese Arbeit zunächst mit einer narratologischen (Kap.2) und darauf folgend einer erkenntnis- und literaturgeschichtlichen (Kap.3.1-3.4) Begründung untermauert. Geheimnisse als Aufforderungen zu verstärkter Selbst- und Weltbeschreibung sind beispielsweise nicht nur die Entstehungsbedingungen, sondern auch die Gelenke interner Differenzierung so unterschiedlicher Kommunikationsabläufe wie der Interaktion in Shakespeares Dramen und politischer Spionage zu Beginn des modernen Staatswesens in England im 16. und 17. Jahrhundert. Im Laufe der literarischen Geschichte des Romans taucht das Geheimnis, nachdem die religiös bestimmte Grenze zwischen Alltagswelt und unkommunizierbarem Mysterium aufgebrochen war,¹ in unterschiedlicher Form auf. Zum Beispiel repräsentiert es die Differenz zwischen Zukunft und Vergangenheit im bürgerlichen Roman der Aufklärung, zwischen unbewußt und bewußt im Roman der Empfindsamkeit, zwischen vertraut und unvertraut, also unheimlich, im Schauerroman und zwischen unrecht und recht im Verbrechensroman. In diesem Sinn bedeutet Geheimnis nicht ausschließlich strategische Geheimhaltung, sondern die Beobachtung, daß sich etwas der Beobachtung entzieht. Da das sich Entziehende in Kommunikation eingetreten ist oder hineingezwungen wurde, weil es beobachtbare Wirkungen hinterläßt, scheint es legitim, Geheimnisse in diesem allgemeinen Sinn als Erzählungen von Erzählwiderständen zu bezeichnen. Über diese breite Definition des Begriffs Geheimnis läßt sich das Verhältnis zwischen Kommunikation und Handlung in so unterschiedlichen Romanen wie Defoes *Robinson Crusoe*, in dem das Geheimnis der offenen Zukunft die Handlung in Richtung der Sicherung gegenwärtigen Besitzes drängt, und Jane Austens Romanen, in denen das Nichtwissen um eigene Gefühle die Handlung ermöglicht, miteinander vergleichen.

1 Dies zeigt Lumann in "Geheimnis, Zeit und Ewigkeit", S. 102.

2 Erzählbare Welten: Die Selbstreferentialität von *Mystery Fiction*

Shaw zeigt, daß schon in viktorianischen Romanen, die sich über Geheimnisse und ihre Erkenntnis konstituieren, gerade die Referenz der Romanerzählungen auf die verborgene Wirklichkeit häufig durch Repräsentationskrisen gekennzeichnet ist.¹ In *Great Expectations* (1861) zeigt z.B. Pips Unfähigkeit, Miss Havishams Geheimnis anderen zu erzählen, wie traumatisch die Konfrontation mit der skelettgleichen Figur für ihn gewesen ist.² Sein irrtümliches Zurechnen der Rolle seines mysteriösen Gönners an Havisham ist auch eine Selbsttäuschung. Diese hilft, die Erinnerungen an die subjektive Realität dieses Erlebnisses zu vertuschen.³

Hinsichtlich des Bedürfnisses nach einer mittels des Erzählens von Geschichten auch in ihren dunklen Aspekten erklär- und vermittelbaren Wirklichkeit, das seine Erzählerfiguren motiviert, knüpft Joseph Conrad an das viktorianische Erzählmodell an. In Conrads Romanwelten bleiben klärende Erzählungen jedoch grundsätzlich brüchige narrative Strukturen. Zum Beispiel zeigt Marlows Erzählung in "Heart of Darkness" (1899), daß kein abgeschlossenes Verständnis seiner Erlebnisse im Kongo möglich ist.⁴ Marlows Versuche, erzählbare Ordnung zu stiften, schützen ihn vielmehr vor der erschütternden Wirkung des Wirklichkeitserlebens. Sie verdunkeln die Wirklichkeit, auf welche er sich bezieht.⁵ Der Erzähler in *Under Western Eyes* (1911) verspricht Aufklärung, gerät aber selbst u.a. aufgrund von Widersprüchen in der temporalen Kohärenz der Geschichte unter Verdacht, Geschichte unangemessen zuzurechnen.⁶ Derartige Verbergungen im Verlauf des Erzählens fordern zur Beobachtung der Funktion des Erzählens auf. In Conrads *The Secret Agent* (1907) führt schließlich das aufklärende Erzählen von Geheimnissen zum absoluten Zusammenbruch des Anscheins familiärer Ordnung, die, ebenso wie die Stabilität aller gesellschaftlichen Institutionen, darauf beruht, daß man die Geheimnisse des anderen nicht kennt.

Demgegenüber benutzen der englische Detektivroman, dessen Konvention Edgar Allan Poes Detektivgeschichten begründen,⁷ und der sich zu Beginn des 20.

1 David W. Shaw, *Victorians and Mystery: Crises of Representation* (Ithaca & London: Cornell UP, 1990), S. 16-19.

2 Für diese Erzählkrise siehe den Beginn des 9. Kapitels in Charles Dickens' *Great Expectations* (London: Penguin Books, 1985), S. 95.

3 So läßt sich erklären, warum der alpträumhafte Gedanke, Havisham wolle ihn nach seiner Lehre aufnehmen, sich plötzlich zu einem Wunschtarum transformiert, als ihm die Gönnerschaft angeboten wird: "My dream was out, my wild fancy was surpassed by sober reality; Miss Havisham was going to make my fortune on a grande scale". *Ibid.*, S. 165.

4 Siehe Hermann J. Schnackerts, "Die Entwicklung der Literarischen Moderne in der englischen Prosa: Henry James und Joseph Conrad," in: Hans Joachim Piechotta, ed., *Die Literarische Moderne in Europa* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994), S. 209.

5 So verstehe ich Skilleas' Diskussion von "restraint" in "Heart of Darkness". Ole Martin Skilleas, "Restraint in the Darkness", *English Studies*, 76/1 (1995), S. 52-63.

6 Dies zeigt Terence Cave, "Joseph Conrad: the Revenge of the Unknown", in: *Recognitions: A Study in Poetics* (Oxford: Clarendon Press, 1990), S. 464-480.

7 "The Murders in the Rue Morgue" (1845) gilt als Beginn dieser Gattung.

Jahrhunderts als Romanform etablierende Spionageroman¹ Geheimnisse, um die Les- und Erzählbarkeit von Wirklichkeit entgegen nationaler Verunsicherungserfahrungen und gesellschaftsinternen Krisen traditioneller Sinnstrukturen zu behaupten. Das Geheimnis ist die Erzählkategorie, die in den klassischen Formen dieses Genres schwelende gesellschaftliche Beunruhigungen aufnimmt und ihnen mit einer erkenn- und erzählbaren Geschichte ein konkretes Objekt gibt. Geheimnisse inszenieren das bedrohlich Mysteriöse der Welterfahrung innerhalb der erzählten Welt als Verschwörung, die als Erzählproblem sichtbar wird.² Dessen narrative Lösung, d.h. das Erzählen der verborgenen Geschichte, wendet dann auch die gesellschaftliche Gefahr ab, welche sie darstellt, oder entschärft sie zumindest.³ Thompson beschreibt z.B. Doyles Detektivromane (Erstausgabe in *The Strand* 1891-92) und Kiplings *Kim* (1901) in dieser Hinsicht als Bestätigungen der britischen imperialistischen Ideologie. Da auch sie sich über eine Störung dieser Ordnung konstituieren, zeigt das Geheimnis ebenfalls die Präsenz einer nationalen Verunsicherungserfahrung.⁴ Im Kontext tiefgreifender sozialer Veränderungen wird die als bedrohlich empfundene, vielschichtige Veränderung bestehender Strukturen über das Geheimnis auf den Tatbestand eines meist individuellen verbrecherischen Ausbruchs aus den Diskursen gesellschaftlicher Ordnung gebündelt.⁵

Letzteres gelingt durch einen narrativen Trick. Im Geheimnis taucht die Dualität des von Genette beschriebenen Verhältnisses von Geschichte und Erzählung,⁶ das alle narrativen Texte konstituiert, innerhalb der Romanwelt wieder auf.⁷ Diese strukturalistische Unterscheidung, die u.a. von Chatman in den Begriffen *story* und *discourse* übernommen wurde,⁸ beschreibt eine wechselseitig konstitutive Beziehung, deren Dialektik darin besteht, daß die Erzählung die Existenz einer Geschichte als kausale und temporale Verkettung von Ereignissen in der Wirklichkeit voraussetzt, Geschichte aber immer erst über das Erzähltwerden als Ergebnis der

1 Zur Entwicklung des Spionageromans aus der Invasionsliteratur des späten 19. Jahrhunderts, siehe Bruno Schultze, *Studien zum Verständnis Moderner Englischer Unterhaltungsliteratur* (Heidelberg: Carl Winter, 1977), S. 36ff.

2 Schultze zeigt, daß das Geheimnis im Spionageroman als Fokus des Mysteriösen, Bedrohlichen dient, der latente Verunsicherungen nationaler Identität zwar nicht mehr ganz zerstreuen kann, sie aber doch "mit fiktionalen Mitteln verständlich [macht]". Schultze, *Studien*, S. 38.

3 Siehe Kayman: "What we call 'detection' is most usefully construed as a historically specific strategy for mastering what are designed as the mysteries which [...] a range of discourses, structures and institutions claim the privilege and power of being able to read / write." Martin A. Kayman, *From Bow Street to Baker Street: Mystery, Detection and Narrative* (New York: St. Martin's Press, 1992), S. 4f.

4 Siehe Jon Thompson, *Fiction, Crime and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism* (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1993), S. 8f.

5 Auch von der klassischen Form des Detektivromans läßt sich in dieser Hinsicht die konservative Grundhaltung der Fiktionen ableiten, so Franko Moretti, "Clues" in: *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms* (London & New York: Verso, 1988²), S. 137.

6 Genette, *Die Erzählung*, S. 16f.

7 Siehe Tzvetan Todorov, "Typologie des Kriminalromans", in: *Poetik der Prosa* (Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972), S. 54-65.

8 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), S. 19.

Erzählung entsteht.¹ In Detektiv- und Spionageromanen übertüncht die Semantik von Geheimnissen diese Widersprüchlichkeit. Das Geheimnis gibt Geschichte als existent, aber verborgen aus. Damit wird Geschichte zu einem temporären, in der Regel strategisch konstruierten, aber nicht grundsätzlichen Erkenntnis- und Erzählproblem. Über diese mittels des Geheimnisses ermöglichte und in ihrer Dialektik entzerrte Neuanwendung der Konstellation von Geschichte und Erzählung innerhalb der erzählten Geschichte läßt sich erklären, inwiefern das Geheimnis die Voraussetzungen für die Erzählbarkeit von Geschichte innerhalb der Romanwelt und für die Erzählbarkeit der Romanwirklichkeit schafft. Ein Geheimnis stellt zwar zunächst eine Störung der unproblematischen Weltdeutung dar, denn es zeigt die Kontingenz von Geschichte, dies allerdings bereits in reduzierter Form. Es impliziert, daß es diese geheime motivgeleitete Geschichte in der Romanwelt gibt.

Am Geheimnis als Erzählproblem entzündet sich nun eine Konkurrenz um Wissen über die Geschichte in der Romanwirklichkeit, die als metaphorische Reflexion des Verhältnisses zwischen dem Schreiben und Lesen eines *Mysteryromans* beschrieben werden kann.² Der "Autor" bzw. die "Autoren" der geheimen Geschichte sind der Verbrecher bzw. die Spione der gegnerischen Nation, wobei im frühen englischen Spionageroman, etwa bei Childers und später bei Buchan, die Autorenschaft der geheimen Verschwörung meist auf einen einzelnen "Autor" zurückzuführen ist. Der Detektiv oder die aufklärenden englischen Agenten lassen sich im metaphorischen Sinn als "Leser" bezeichnen. Insbesondere die inhärenten Konzepte des *Lesens*, in welche sich die Auseinandersetzungen um die Bedeutung von Geschichte zwischen Verbergenden und Aufklärenden im metaphorischen Sinn übertragen lassen, sind Gegenstand rezeptionstheoretischer und semiotischer, also zeichentheoretischer Analysen dieser Romanformen geworden.³ Ein Detektiv oder mutige Amateuragenten übernehmen für die häufig hilflosen gesellschaftlichen Institutionen die Rekonstruktion der geheimen Geschichte. Dies geschieht, indem sie die mehr oder weniger offensichtliche Spur der geheimen Geschichte (die obskure, problematische Erzählung) als manipulierte, fragmentarisierte Verkettung von Signifikanten

-
- 1 Stierle schlägt aus diesem Grund vor, zwischen *Geschehen*, *Geschichte* und *Text der Geschichte* zu unterscheiden. Karlheinz Stierle, "Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte", in: R. Koselleck & W.D. Stempel, eds., *Geschichte - Ereignis und Erzählung*. Poetik & Hermeneutik 5 (München: Fink, 1973), S. 530-535. Vgl. auch Bals Differenzierung *fabula*, *story*, *narrative text*. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto & London: University of Toronto Press, 1985). Dies hat den Nachteil, daß die Dynamik, welche sich in der Widersprüchlichkeit des Verhältnisses begründet, unsichtbar und unbeschreibbar wird.
 - 2 Für die Möglichkeit des Vergleichs romaninterner Strukturen mit der Strukturierung des Romans, die sich aus der metaphorischen Anwendung der Begriffe des Schreibens, Lesens und Erzählens auf die Romanhandlung ergibt, siehe Peter Hühn "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction", *Modern Fiction Studies*, 33/3 (1987), S. 451-466.
 - 3 Für die Modelle des Lesens siehe u. a. William W. Stowe, "From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler", in: Glenn Most & William W. Stowe, eds., *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory* (San Diego: Harcourt, 1983), S. 366 - 383; für spezifisch semiotisch orientierte Analysen auch Umberto Eco & Thomas A. Sebeok, eds., *The Sign of the Three: Dupin, Holmes, Pierce* (Bloomington: Indiana University Press, 1983).

behandeln. Das Lesen gruppiert letztere neu, verknüpft sie mit und unterscheidet sie von anderen Zeichen, bis ihre vordem blockierte Referenz auf das zutreffende Signifikat und damit die ursprüngliche Bedeutung des Zeichens wiederhergestellt ist.¹ Als Wahrheit gilt, was sich am stimmigsten sprachlich konstruieren läßt. Je nach Zeitdruck, Widerständen ihres "Autors" und Komplexität der geheimen Geschichte sind andere Lesemethoden erforderlich, die den Leser direkter mit der Geschichte konfrontieren. Zumindest im klassischen Detektivroman und im frühen Spionageroman produziert das Lesen schließlich die Erzählung der geheimen Geschichte. Ihre Veröffentlichung wendet die Bedrohung ab, welche sie für die Gesellschaft darstellt. Erskine Childers' Helden Carruther und Davis gelingt es in *The Riddle of the Sands* (1903) beispielsweise, den geheimen Plan einer deutschen Invasion Großbritanniens zu enttarnen, der dann in einer Herausgeberfiktion am Ende des Romans so rechtzeitig veröffentlicht wird, daß Carruthers und Davis' Forderung nach der Intensivierung britischer Verteidigungsanstrengungen noch Abhilfe schaffen kann. Ähnlich ist auch der Detektiv ein Außenseiter, der gesellschaftliche Störungen nur bearbeiten kann, weil er als exzentrische, einsame Figur außerhalb gesellschaftlicher Bindungen und Sinnsysteme steht. Von außen kann er Erkenntnisprobleme lösen, an denen die zuständigen gesellschaftlichen Institutionen scheitern, und so ihre Schwächen ausgleichen. Die Erzählung des Geheimnisses ermöglicht den Zugriff gesellschaftlicher Ordnungsinstrumente auf die Vergangenheit im klassischen Detektivroman oder das Abwenden der die Nation bedrohenden Zukunft im Spionageroman.

In der Einleitung wurde argumentiert, daß Detektiv- und Spionageromane sich über die Kategorie des Geheimnisses "narrativen Raum" öffnen,² der die kognitiven Momente des Erfindens, Verbergens und Erkennens von Geschichten als zentrale Handlungsmomente festlegt und so die Richtung bestimmt, in welche Romane ihre Welt konstruieren. Es geht um Geschichten des Verbergens und Erkennens in einer prinzipiell erkennbaren Romanwelt. Die Romane vergeben die eigenen "Kommunikationsformen" des *Entwerfens*, *Verbergens*, *Lesens* und *Erzählens* von Geschichten an verschiedene Akteure wie Spione, Verbrecher, Detektive, Geheimdienstapparate oder Zeugen, die als "Autor", "Erzähler" und "Leser" aufklärend oder verbergend um die Kontrolle der Bedeutung von Geschichte ringen. An den Handlungsprojekten der Romanfiguren kann dann die Wirksamkeit und Macht der eigenen Kommunikationsformen beobachtet und bestätigt werden, der Roman kann aber ebenfalls ihr und damit im metaphorischen Sinn auch sein eigenes partielles Scheitern, ihren bzw. den eigenen Zusammenbruch oder ihre bzw.

1 Zur dualistischen Natur des Zeichens siehe Ferdinand De Saussure, "The Nature of the Linguistic Sign" in: Robert Con Davis & Ronald Schleifer, eds., *Contemporary Literary Criticism* (New York & London: Longman, 1989²), S. 158-160.

2 Die Formulierung ist übernommen von Philip J. M. Sturges, *Narrativity: Theory and Practice* (Oxford: Clarendon Press, 1992), S. 11. Sturges behandelt allerdings den Aspekt des Anliegens der Eröffnung narrativen Raums, also das *Motiv der Richtungswahl*, nur am Rande.

seine Verunsicherungen vorführen. Das Geheimnis wird damit auch, so kann man es zumindest gewinnbringend sehen, zum Variationsmoment der verwandten Romanformen. Insbesondere die amerikanische Variante des Detektivromans beruht in dieser Hinsicht auf einer konstitutiven Paradoxie. Dort beruht die scheinbare Realitätsnähe der Romanerzählung u.a. darin, daß sich innerhalb der Romanwelt die Bestrebung des Detektivs, das Geheimnis zu erkennen, angesichts der Korruptiertheit der Vertreter aller gesellschaftlichen Institutionen als sinnlos erweist. Er versucht nicht mehr, die Geschichte innerhalb seiner Welt zu erzählen, weil dies keine Konsequenzen hätte. Während der Spionageroman und der amerikanische *hard boiled* Detektivroman in bezug auf das Geheimnis häufig Geschichten über die nur noch partielle Erkennbarkeit von Wirklichkeit erzählen, so den Realismus ihrer Weltsicht untermauern und ihre Fiktionalität vertuschen, verweisen betont semiotische und rational deduktive Erkenntnisprozesse in einer künstlich begrenzten Welt¹ selbstreferentiell auf die Konstruiertheit dieser Wirklichkeit.² Aufgrund der künstlichen Zeichenhaftigkeit der fiktiven Welten bezeichnet Pfeiffer die Entwicklung des klassischen englischen Detektivromans auch als "zweiten Weg in die Moderne". Sinn als subjektive, erfahrbare Dimension des Erlebens von Welt wird, so Pfeiffer, in einer Welt, die aus potentiell dechiffrierbaren Informationen zusammengesetzt ist, bewußt wegrationalisiert.³

Das zentrale Thema in der theoretischen Literatur zu den verschiedenen Romanformen der *mystery fiction* ist neben Kategorisierungen typischer Formen⁴ die besondere Macht kognitiven Durchschauens, welche vor allem der Detektivroman mit der Lösung des Geheimen als Erkenntnisproblem verbindet. Die narrative Funktion von Geheimnissen sowie ihre Beziehung zum Unverstandenen, Mysteriösen und Nichterzählbaren hat bislang nur wenig Beachtung gefunden, obgleich das Geheimnis als Bedrohung rationaler, öffentlicher Kontrolle diese Erkenntnis- und Erzählprozesse erst herausfordert und ermöglicht.⁵ Diese Romane sind jedoch nicht nur Erzählungen darüber, wie unzugängliche Geschichten schließlich gelesen und in

1 S.E. Sweeney macht auf die Selbstreflexivität des Detektivromans insbesondere am Beispiel des sogenannten *Locked Room Mystery* aufmerksam, bleibt aber in bezug auf analytische Schlußfolgerungen hinter den vorhergehenden Arbeiten zurück. *Vergl.* S. E. Sweeney, "Locked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory, and Self- Reflexivity" in: Ronald G. Walter, June M. Frazer & David Anderson, eds., *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction* (Macomb.: Western Illinois UP, 1990), S.1-14.

2 Eine derartige Selbstentlarvung des eigenen Modells betont rationalisierender Erkenntnis beschreibt Hodgson an Conan Doyles Erzählung "The Speckled Band" (1927). Hier wird eine Giftschlange als Instrument einer nach natürlichen Gesetzmäßigkeiten unmöglichen Mordgeschichte eingesetzt, die Holmes mit den üblichen Bekräftigungen der deduktiven Logik seines Vorgehens aufklärt. *Siehe* John A Hodgson, "'The Recoil of the Speckled Band': Detective Story and Detective Discourse", *Poetics Today*, 13/2 (1992), S. 309-324.

3 K. Ludwig Pfeiffer, "Mentalität und Medium: Detektivroman, Großstadt Oder Ein Zweiter Weg in die Moderne", *Poetica*, 20 (1988), S. 245.

4 John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1976).

5 Z.B. der theoretische Ansatz von Martin A. Kayman, *From Bow Street to Baker Street: Mystery, Detection and Narrative* (New York: St. Martin's Press, 1992).

der kohärenten Ordnung einer Geschichte mit einem eindeutigen Anfang und einem Ende als wißbare Einheit erfaßt und kontrolliert werden. Sie erzählen auch Geschichten darüber, wie Wissen über die Welt mittels Geheimhaltung und Täuschungen, also über das Erfinden und Zurechnen von Geschichten, konstruiert werden kann. Die Entwicklung der Interaktion der Figuren wird zumindest in der Regel betont über die kognitive Dimension als Konflikt zwischen Verbergungs- und Erkenntnisinteressen von Romanwirklichkeit gelenkt.¹ Im folgenden wird nun gezeigt, inwiefern die Differenz zwischen Erzählung und Geschichte in den Verbergungsstrategien der Akteure immer weiter in die Romanwelten hineingeschachtelt wird und auf welche Art von Störungen, Krisen, Unzulänglichkeiten und Schwächen Detektiv- und Spionageromane in dieser selbstreferentiellen Beschreibung des eigenen erkenntnisorientierten Erzählmodells stoßen können.

Um das Geheimnis entsteht innerhalb der Romanwelten ein Konflikt zwischen Figuren, deren Verlangen danach, individuelle oder nationale Geschichte kontrollieren zu können,² sich in Handlungen des Planens, Verbergens und Erkennenwollens von Geschichten ausdrückt. Dieses Begehren der einzelnen Konfliktparteien nach dem Geheimnis resultiert daraus, daß sie ihre Position in der Welt als bedroht oder ihre Handlungsfreiheit als eingeschränkt erfahren und Einfluß auf die Bedeutung der eigenen Geschichte oder der Geschichte eines anderen, einer Institution oder einer ganzen Nation ausüben wollen. In einer rationalisierten Welt bedeutet auch die Selbstwahrnehmung dieses Mangels schon **Erzählung**. Man hat die Welt oder sich selbst daraufhin beschrieben, d. h. sich sein Handlungsmotiv konstruiert und selbst zugeordnet, plant dann, wiederum als Erzählung, wie man ausgleichend handeln kann, was dies in der Welt bewirkt und wie sich diese Wirkungen zu einer verbergenden oder täuschenden Erzählung formen lassen. Die ursprünglichen Bedürfnisse werden in die Planung eines geheimen *plot* oder in den *plot* seiner Aufklärung investiert. Ich verstehe *plot* nach Brooks als interessen geleitetes Projekt, das sich über Erzählungen verwirklicht, in denen Geschichten gestaltet und einer Person oder einer Gruppe zugerechnet werden, um die Richtung der eigenen Geschichte und /oder jener anderer zu beeinflussen.³

Die ursprünglichen Bedürfnisse jenseits von Handlungsmotiven, die Wirklichkeit eines Verbrechens, eigene und fremde Gedanken und Gefühle sind zwar die Impulse für dieses Konstruieren von Geschichten, sie kommen aber in den gestaltenden

1 Siehe hierzu Hühn, "The Politics of Secrecy and Publicity", S. 42f.

2 Brooks benutzt den Ausdruck "desire for narrative", um die Dynamik von Handlungen in Anlehnung an Freuds psychoanalytisches Modell als Ausgleich von Mangelserfahrungen zu beschreiben. Siehe Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Oxford: Clarendon, 1984), S. 54 ff.

3 Brooks findet in der alltagsweltlichen Bedeutung "geheimer Plan" eine Bestätigung seiner eigenen Definition von *plot* als Design, Dynamik und Intentionalität von Erzählungen. Peter Brooks, *Reading for the Plot*, S. 12.

Erzählungen, wenn sie nicht ganz ausgegrenzt werden, nur als Konstruktionen vor. Motive und Ziele sind Produkte einer Vorstellung, also einer Geschichte, die man sich über sich selbst oder andere erzählt. Die Planung ebenso wie die Aufklärung geheimer Geschichten bezieht sich immer nur auf dieses Erzählprojekt, also auf eine Simplifizierung eigener und fremder Wirklichkeit. Doyles' Holmes hat aus diesem Grund die Vorstellung aufgegeben, die von ihm über Erzählung konstruierte Geschichte ließe sich in der Art eines umfassenden, sinnhaften Begreifens in die Romanwirklichkeit verlängern.¹ Holmes' Erzählmodell gibt sich damit zufrieden, daß Erzählungen sich nur auf Erzählungen beziehen und nicht die Wirklichkeit imitieren können.² Der einzelne ist ebenso wie die Welt "an insoluble puzzle", "infinitely stranger than anything which the mind of man could invent".³ Dies entspricht eher einem konstruktivistischen Wirklichkeitsbegriff, wie ihn z.B. de Saussure ebenso wie die soziologische Systemtheorie formulieren.⁴ Le Carrés berühmte Figur George Smiley erlebt es demgegenüber wiederholt als desillusionierend, daß sich die Romanwirklichkeit seinen geheimdienstlich erfolgreichen Erkenntnisplots entzieht,⁵ und erschrickt vor dem ihm selbst unkontrollierbar scheinenden eigenen Racheverlangen,⁶ das seine Erkenntnisversuche der Geheimnisse seines sowjetischen Gegners antreibt.

Vergleichbare Geheimnisse der Selbstintransparenz und Selbsttäuschung unterwandern in Le Carrés Romanen zunächst das Lesen und Erzählen von Wirklichkeit innerhalb der Romanwelt dann das extradiegetische Erzählen. Über Brooks' Beschreibung der Dynamik narrativer plots lassen sie sich als Resultat der grundsätzlichen Differenz zwischen ursprünglichem Begehren und selbstformuliertem Handlungsbedarf bezeichnen,⁷ dessen Kommunikation in mehr oder weniger deutlichen Spuren auch auf das verweist, was unerzählbar ist oder ausgeblendet wird.

1 Pfeiffer, "Mentalität und Medium", S. 241.

2 Pfeiffer belegt dies u. a. an Beispielen aus Doyles *The Sign of the Four* [1890], *Ibid.*, S.248.

3 In *The Sign of the Four* belehrt Holmes Dr. Watson " [...] while the individual man is an insoluble puzzle, in the aggregate he becomes a mathematical certainty. Sir Arthur Conan Doyle, *The Annotated Sherlock Holmes*, ed. William S. Baring-Gould (New York: Clarkson N. Potter, Inc., 1967), S. 666.

4 Zur Arbitrarität der Beziehung des sprachlichen Zeichens zur Wirklichkeit siehe De Saussure, in: Davis & Schleifer, eds., *Contemporary Literary Criticism*, S. 160f.

5 Dies zeigt sich z.B. darin, daß Smileys Zurechnungsversuch der vielen sowjetischen Verbrechen-geschichten an "Karla" nicht mehr funktioniert, als er dem Mann, der "Karla" genannt wird, am Ende von *Smiley's People* begegnet (London: Pan Books, 1980, S. 333).

6 "a darker motive infinitely more obscure" *The Honourable Schoolboy* (London: Pan Books, 1978), S. 120.

7 Brooks beobachtet an den Handlungsmotiven literarischer Figuren, daß es sich immer um ein Begehren nach Veränderungen handelt, das nur in enttäuschenden Ersetzungen erfüllt werden kann. Er findet hierfür ein Erklärungsmodell in Freuds Psychoanalyse. *Desire* resultiert bei Freud aus der frühkindlichen Erfahrung der Differenz zwischen Bedürfnissen (z.B. nach Nahrung) und Verlangen nach aufgehobenheit. Das Begehren, die ursprüngliche Ungeteiltheit von Individuum und Welt wiederzuerlangen, ist uneinlösbar. Es wird zu einem sich fortsetzenden Begehren nach etwas anderem. Siehe Brooks, *Reading for the Plot*, S. 54 ff.

Geheimhaltung ist, wie unten (Kapitel 3) auch in historischer Perspektive begründet wird, eine Reaktion darauf, daß sich die Bedeutung von Ereignissen und damit auch der Sinn eigener Handlungen immer erst von ihrer Wirkung auf andere her, in der Art und Weise, wie sie verstanden werden, also auf dem Weg der Kommunikation, konstituiert. Über Luhmanns systemtheoretisches Kommunikationsmodell läßt sich herleiten, warum sich gerade an der Narrativik von Geheimnissen die generelle textuelle Konstruiertheit von Welt, die Detektiv- und Spionageromane in der Interaktion der Figuren vorführen, besonders deutlich zeigt. Als Widerstand gegen das Erzähltwerden bezieht sich die Kommunikationsform Geheimnis auf Kommunikation selbst.¹ Wer verbirgt, muß sich selbst als Teilnehmer an gesellschaftlicher Kommunikation beobachten, die er über das, was sein Verhalten anderen sagt bzw. vorenthält, in bestimmter Weise beeinflusst.

Luhmann beschreibt Kommunikation als dreistelligen Selektionsprozeß.² Er unterscheidet zunächst zwischen den Aspekten *Information*, dem Bezug auf den ausgewählten und so von anderen Möglichkeiten unterschiedenen Gegenstand in der Welt, und der *Mitteilung*, in der diese Wahl aufgrund bestimmter Interessen getroffen wird. Diese Dualität läßt sich mit dem wechselseitigen Bedingungsverhältnis von *Geschichte* und *Erzählung* vergleichen. Informationen sind (wie Geschichten) erst das Ergebnis von Wahl und Konstruktion in der Mitteilung (der Erzählung). Obgleich die Information erst in dieser *Fremdreferenz* der Mitteilung auf die Welt entsteht, sich also wie eine Geschichte von der Wirklichkeit unterscheidet, wird sie doch als notwendige, bereits existente Auswahl konstituiert, die aufgrund ihrer Weltzugehörigkeit mitteilenswert ist. Da die Information jedoch aufgrund bestimmter Kommunikationsanliegen an die Umwelt konstruiert wird, ist auch das Mitteilungsverhalten eine absichtlich oder unabsichtlich getroffene Wahl, in deren Auswählen des einen und Ab- und Ausgrenzen von anderem immer auch die *Selbstreferenz* auf Mitteilungsinteressen mitschwingt. Ausschlaggebend dafür, wie (auch wie bewußt) der Mitteilende diese Differenz zwischen der Information und dem eigenen Mitteilungsverhalten handhabt, sind die Verstehenserwartungen. Die dritte konstitutive Unterscheidung ist also das *Verstehen* (das "Lesen"), da hier "gegenläufig zum Zeitablauf des Prozesses" die Bedeutung, d.h. die Richtung und Wirkung, der Kommunikation zustande kommt.³ Der Verstehende beobachtet den Mitteilenden und unterscheidet zwischen der Fremdreferenz der Mitteilung auf eine Information über die Welt und dem Mitteilungsverhalten, das selbstreferentiell auf die Interessiertheit der Mitteilung, auf die Motive des Mitteilenden und auf seine

1 Niklas Luhmann argumentiert: "Die Semantik des Geheimen ist eigentlich eine Semantik der Kommunikation - wenngleich unter negativem Vorzeichen". Niklas Luhmann, "Geheimnis, Zeit und Ewigkeit", in: Luhmann & Peter Fuchs, *Reden und Schweigen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992²), S. 104.

2 Für Kommunikation als Prozeß dreifacher Selektion siehe Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985²), S. 194 ff.

3 Luhmann, *ibid.*, S. 198.

Vorstellung über die Welt zurückweist. Vergleichbares formuliert Culler für Erzählungen. Man kann sie hinsichtlich ihres Weltbezugs oder hinsichtlich ihres Selbstbezugs verstehen, was Culler als *referentielles* und *rhetorisches Lesen* unterscheidet.¹ Das rhetorische Lesen beobachtet die Erzählung auf den Gestaltungsakt hin, also auf das Erzählen und seine Motive. Im referentiellen Lesen steht das Verstehen der erzählten Geschichte im Vordergrund.

Erst mit diesem Verstehensprozeß entstehen *Handlungen* als Ergebnis kommunikativer Konstruktion. Der Verstehende schreibt dem anderen die Mitteilung zu, indem er sie auf Motive zurückrechnet. Diese Selbstbeschreibung der Kommunikation ist die Voraussetzung dafür, daß weitere Kommunikation angeschlossen werden kann.² Wie die Mitteilung verstanden wird, ist zum Zeitpunkt des Mitteilens offen.³ Da man aber weiß, daß sich von dieser Zukunft her die Bedeutung der Mitteilung entscheidet, wird man in der Planung von Kommunikation versuchen, diese Unterscheidung zwischen Information und Mitteilungsverhalten vorwegzunehmen, um den Kommunikationsprozeß über diese Beobachtung steuern zu können.⁴ Es ist aber auch möglich, daß man selbst nur auf die Umwelt zu reagieren meint, das heißt die Wahl des eigenen Verhaltens der Welt zuschreibt, andere das Verhalten jedoch auf Mitteilungsinteressen zurückrechnen.⁵ Man wertet die eigene Kommunikation als optionsloses *Erleben*. Andere verstehen die Kommunikation aber als Mitteilung, schreiben sie dem Mitteilenden als *Handlung* zu und unterstellen Motive.⁶

Diese noch ausstehende Unterscheidung zwischen der Fremd- und der Selbstreferenz der Mitteilung muß insbesondere dann bedacht werden, wenn man etwas verbergen will. Geheimhaltung bedeutet, vorausgesetzt daß man nicht ganz darauf verzichten will oder kann von anderen verstanden zu werden, daß man im Vorfeld kommunikative Vorkehrungen treffen muß, die Handlungsbeschreibung und Attribution blockieren oder so manipulieren, daß die Handlung anderen zugerechnet wird. Geheimhaltung fordert daher eine besonders aufmerksame Antizipation zukünftigen Verstehens. Ein aufmerksames Beobachten von sich selbst und anderen auf das, was man verraten könnte und woraufhin sie die Kommunikation beobachten, ist die Bedingung dafür, daß Verbergende sich zeitweise die Freiheit ermöglichen zu handeln, ohne dem Kommunikationsdruck der Umwelt, seinen Einschränkungen und Verboten unterworfen zu sein. Die Systemtheorie beschreibt dieses Beobachten des Beobachtens über das Konzept der *Beobachtung zweiter*

1 Siehe Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1983), S.78.

2 Für diese Darstellung siehe auch Dietrich Schwanitz, "Systemtheoretischer Handlungsbegriff und literarische Kommunikation", *Spiel: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*, 12/1 (1993), S. 73.

3 Für die temporale Paradoxie, die sich mit der zentralen Rolle des Verstehens in die Kommunikation einschleicht, siehe Luhmann, *Soziale Systeme*, S.202f.

4 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 198.

5 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 229.

6 Für die Unterscheidung zwischen *Erleben* und *Handeln* siehe Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 124.

Ordnung.¹ *Beobachtung erster Ordnung* umfaßt hier alle Formen strukturierender Operationen, die etwas sichtbar machen (*bezeichnen*), indem sie es von anderem unterscheiden. Beobachten beschreibt also zunächst eine Operation, derer man sich im Vollzug nicht in besonderem Maße bewußt ist. Der Vorgang des Beobachtens kann nicht zugleich zum Gegenstand eigener Beobachtung werden. Die Kriterien, nach welchen man beobachtet, das heißt eine Information von anderen unterscheidet und sich so auf die Umwelt bezieht, verschwinden ebenso wie alle abgewählten Möglichkeiten im "blinden Fleck" des Beobachtens.² Die bewußte Planung und Kontrolle des eigenen Verhaltens erfordert *Beobachtung zweiter Ordnung*, das heißt die rückblickende Beobachtung des eigenen Beobachtens.³ Erst auf der Ebene des Beobachtens *zweiter Ordnung* wird es möglich, eigene oder fremde Vorstellungen über die Welt zu beschreiben, auf denen die eigenen oder fremde Weltkonstruktionen beruhen. Der Beobachter *zweiter Ordnung* kann an seinen früheren Beobachtungen und den Beobachtungen anderer zwischen der Selbstreferenz auf Beobachtungs- bzw. Mitteilungsinteressen und dem Weltbezug unterscheiden und sehen, was der *Beobachter erster Ordnung* nicht sehen konnte. Strategische Täuschung beruht in dieser Hinsicht auf einem noch komplexeren Beobachtungsverhältnis. Will man den Erfolg der Täuschung kontrollieren, beobachtet man andere beim Beobachten des eigenen Beobachtens, ist also Beobachter "dritter" Ordnung.

In le Carrés bekanntestem Roman *The Spy Who Came in From The Cold* (1963)⁴ konstruiert der Leiter des britischen Geheimdienstes "Control" in dieser Hinsicht einen besonders komplexen Verbergungsplot. Er führt vor, daß sich Kommunikation über die Antizipation der Unterscheidung von Information und Mitteilung und die entsprechende Verschachtelung von Mitteilungen ineinander strategisch auf einen Punkt hin vorstrukturieren läßt, ab welchem Kommunikation nicht mehr glaubwürdig auf die verborgene Information verweisen kann. Es geht darum, die Identität eines britischen Agenten im Geheimdienst der DDR zu verbergen. Obgleich der ostdeutsche Geheimdienstler Fiedler, dieses Geheimnis schließlich "liest", kann er es nicht mehr mitteilen. Sein eigener Verstehensprozeß ist in einer Weise fremd gelenkt worden, daß seine Mitteilung der geheimen Geschichte nicht mehr als Information, sondern ausschließlich im Hinblick auf Mitteilungsinteressen verstanden wird. Sein eigener Apparat wertet seine veröffentliche Erzählung der geheimen Geschichte nicht mehr hinsichtlich ihrer Fremdreferenz auf die Welt, sondern nur

1 Niklas Luhmann, "Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft", in: Ders., *Beobachtungen der Moderne* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992), S.97-103.

2 Siehe Niklas Luhmann, "Weltkunst", in: Ders., Frederick Bunsen, & D. Becker, eds., *Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur* (Bielefeld: Cordelia Haux, 1990), S.8-12.

3 Siehe z.B. Niklas Luhmann, *Beobachtungen der Moderne*, S. 117.

4 John le Carré, *The Spy Who Came in From the Cold* (London: Pan Books, 1990). In Hacketts Aufstellung des Erfolges von *fiction* auf dem US amerikanischen Markt führte *The Spy Who Came in From the Cold* 1964 die Liste an. Lars Ole Sauerberg, "Literature in Figures: An Essay on the Popularity of the Thriller", *Orbis Literarum*, 38 (1983), S. 101.

noch hinsichtlich ihrer Selbstreferenz aus. Dem Aufklärer werden von seinen Kollegen geheime Täuschungsmotive unterstellt. In den Augen der Verstehenden wird die Erzählung des Geheimnisses zur Strategie eines geheimen Täuschungs*plot* und der detektivische Leser zum verantwortlichen Täuschenden. Letzterer erkennt zwar im nachhinein, daß diese Zurechnung von Control von Beginn an als Verbergungsstrategie des Geheimnisses vorgesehen war, kann dies aber, da er selbst verdächtigt wird, nicht mehr mitteilen. Insbesondere im Umgang mit der offenen Zukunft, den Geheimhaltung erfordert, zeigt sich, daß Geheimhaltung und Täuschung nur oberflächlich betrachtet das Gegenteil von Kommunikation scheint. Strategische Verbergung erfordert einen aufmerksamen Umgang mit dem Spannungsfeld von Bedingungen und möglichen Zukünften einer komplexen kommunikativen Situation.

Auch wenn innerhalb der Romanwelten das Erzählen der geheimen Geschichte nicht mehr möglich ist, bieten Detektiv- und Spionageromane zumindest in den traditionellen Romanformen grundsätzlich eine Lösung des Geheimnisses auf der Ebene extradiegetischen Erzählens an, deren Weltbezug nicht in Frage gestellt wird. Dennoch erzählen sie über das Geheimnis, daß sich die textualisierenden Konstruktionen von Wissen über die Welt, mittels derer wir Wirklichkeit wahrnehmen, grundsätzlich von der Welt unterscheiden und leicht zu abweichenden, täuschenden Interpretationen von Wirklichkeit manipuliert werden können. Geht man davon aus, daß sich Detektiv- und Spionageromane generell in der Spannung zwischen dem geheimen *plot* innerhalb der Geschichte und dem *plot* seiner Aufklärung selbst beschreiben, zeigt sich im Geheimnis auch ein besonderes Bewußtsein der Doppelbezüglichkeit von Erzählungen.¹ Zwar werden auch von den planenden Akteuren Handlungen in der Welt vorausgesetzt, zumindest im Hinblick auf geplante Geheimhaltung kommen diese Handlungen jedoch nur über Erzählungen zustande. Im genannten Beispiel bestimmt der *plot* Controls, der für den Verbergungsbedarf des britischen Geheimdienstes steht, das gesamte Romangeschehen. Die Kommunikation dient gerade dann der Verbergung, wenn die Handelnden meinen, nach individuellen Maßstäben oder den Aufklärungsinteressen des gegnerischen Apparates zu handeln, das eigene Beobachten also anders beschreiben. Die Komplexität dieser Täuschung innerhalb der Romanwelt, deren Attributionsstrategien man als Romanleser erst allmählich durchschaut, strukturiert auch das Verstehen der extradiegetischen Erzählung vor. Da die Zuschreibung von Geschichten innerhalb des Erzählten derart komplex und schwer zu durchschauen ist, drängt das referentielle Lesen auf der Suche nach den tatsächlichen Zielen des geheimen *plot* innerhalb der Romanwelt die Möglichkeit rhetorischen Lesens in den Hintergrund. Die Komplexität der rahmenden

1 Culler nennt dies die "double logic" narrativer Diskurse. Sie ermöglicht "a reading in two registers, one of which assumes the priority of acts to their narrative representation or presentation, the other of which sees plot as a tropological product of narrative requirements" Jonathan Culler, "Fabula and Szuzhet in the Analysis of Narrative", *Poetics Today*, 1 (1979), S.27-37, zit. S.31.

Erzählungen innerhalb des Erzählten lenkt davon ab, auch die extradiegetische Erzählung nicht nur hinsichtlich ihrer Fremdreferenz zu verstehen, sondern auch hinsichtlich ihrer Selbstreferenz auf Mitteilungsinteressen zurückzuführen und als *plot* zu beschreiben.

Das Geheimnis bzw. der Verbergungs*plot* verlegt die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität, die das Verhältnis zwischen dem Roman und seiner Umwelt bestimmt, als Differenz zwischen fingierter und realer Romanwirklichkeit in die fiktionale Welt. Nach Luhmanns Begriff der Form, der Kunst generell als Formgebrauch definiert, läßt sich das Geheimnis als ein Wiedereintritt der Form in die Form bezeichnen.¹ Form wird von Luhmann als Unterscheidung definiert, durch die Beobachtungs- und Gestaltungsmöglichkeiten gewonnen werden, da an die eine Seite mit weiteren Unterscheidungen angeknüpft werden kann.² Oben ist mit Controls *plot* ein Beispiel genannt worden, in dem seine Unterscheidung zwischen tatsächlicher und täuschender Erzählung des Geheimnisses, also sein Täuschungs*plot* als Form, dem gesamten weiteren Formgebrauch aller Figuren eine Funktionen in seiner Verbergung zurechnet, was die Macht rationaler Gestalt- und Kontrollierbarkeit von Wirklichkeit extrem aufwertet. Ihm gelingt es, die Differenz zwischen täuschender und enttarnender Erzählung progressiv durch weitere Erzählungen zu kontrollieren, bis die Täuschung zur Enttarnung und die Enttarnung zur Täuschung wird. Der Erfolg liegt unter anderem darin begründet, daß er die Absicht, die dem zugrunde liegt, also den eigenen Erzähl*plot*, auch aufgrund institutionsinterner Geheimhaltung aus dem Kommunikationsablauf auskoppeln kann. Andere Romanwelten le Carrés führen im Formgebrauch der Figuren vor, daß sich die Wirkung eines Aufklärungs- bzw. Täuschungs*plot* ab einem gewissen Grad an Komplexität nicht mehr in diesem Maße kontrollieren läßt. Dies muß z.B. Smiley in *The Honourable Schoolboy* (1977) erfahren. Er kann sein Projekt der Enttarnung eines sowjetischen Agenten in der Volksrepublik China nur verwirklichen, indem er mit verschiedenen Interessengruppen kollaboriert. Schließlich wird er selbst zum Instrument eines geheimen *plot* anderer, weil er sich aufgrund der Vielschichtigkeit der von ihm geschaffenen Form, den disparaten Interessen, die sie zu integrieren versucht, und den Kommunikationsmöglichkeiten, die sie eröffnet, nicht dem Verrat durch andere entziehen kann. Control bleibt, wie am Anfang von *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974) berichtet wird, am Ende seines Lebens nicht mehr genügend Zeit, um die Störungen, welche sich in seinem eigenen Formgebrauch ergeben haben, rückblickend genau zu beschreiben und einem seiner eigenen Agenten als Verrat zuzuordnen. Dies sind Beispiele für temporalitäts- und komplexitätsbedingte Kontrollkrisen, welche sich auf beiden Seiten der erkenntnisorientierten Formen des Gestaltens von Geschichten abzeichnen.

1 Luhmann entwickelt den Formbegriff im Anschluß an George Spencer Browns Logik der Form bildenden Operationen, in der auch die Figur des "re-entry" vorkommt. *Soziale Systeme*, S. 230.

2 Für den Formbegriff, siehe Niklas Luhmann, "Weltkunst", S.12-16.

Le Carrés Werkgeschichte zeigt zum einen, daß das Modell rationaler Erzählbarkeit von Wirklichkeit auch unter extremen Herausforderungen und Verunsicherungen zunächst weiter fortgesetzt werden kann. In der Geschichte von Le Carrés fiktionalen Welten zeigen sich jedoch mit zunehmender Komplexität auch vermehrt verschiedene Geheimnisformen, die auf die Grenzen der Möglichkeit hinweisen, die Welt über verbergende und aufklärende Erzählungen bzw. ihre Verschachtelung ineinander zu kontrollieren. Unter Bedingungen, die an den Romanen herauszuarbeiten sind, verliert das gesellschaftliche Erkenntnisinstrument *Secret Service* in seiner Selbstkonstitution, die sich über das Beobachten der Geheimnisse des Gegners und dessen Beobachten der eigenen Geheimnisse organisiert, seinen realistischen Bezug zur Welt. Der Erkenntnisapparat driftet in Scheinwelten ab. In der Spätphase des Kalten Krieges, der den bekanntesten Smiley-Romanen Le Carrés *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974), *The Honourable Schoolboy* (1977) und *Smiley's People* (1980) als zeitgeschichtlicher Hintergrund dient, wird besonders deutlich, daß die auf diese Weise geführte Auseinandersetzung zwischen ideologischen Apparaten durch den Druck, welchen ihre Forderung nach Erzählungen der Geheimnisse des Gegners und ihre Geheimhaltungen auf die fiktionale Wirklichkeit ausüben, immer häufiger partielle Zusammenbrüche und Störungen des Erkenntnismodells von Wirklichkeit erzeugen.¹ Ein Beispiel für einen Zusammenbruch der Kontrolle von Kommunikation auf der Ebene rationaler Kognition, den Geheimhaltung bewirkt, ist die psychische Krankheit der Tochter von Smileys Widersacher im sowjetischen Geheimdienst. Dies ist das Geheimnis, über dessen Aufklärung sich *Smiley's People* konstituiert. Le Carrés vorläufig letzter Roman *The Tailor of Panama* (1996) führt in der Tradition von Greenes *Our Man in Havana* (1958) vor,² wie gerade die Forderung nach erzählbaren Geheimnissen nicht ein differenzierteres Erkennen von der Romanwelt bewirkt, sondern den Aufbau einer Fiktion erzwingt.

Die Motivation des Lesens im Detektivroman und des Lesens von Detektivromanen läßt sich neben dem Bedürfnis danach, die Welt zu begreifen, ebenfalls als Reaktion der Abwehr, der Ausgrenzung und Verarbeitung von Schrecken, Grauen, Tod erklären, die sich auch über die Narrativik des Geheimnisses verwirklicht. Trotter argumentiert, daß es in diesen Romanformen auch um Aspekte der menschlichen Existenz jenseits rationalisierender Erkenntnis und Erzählbarkeit geht, die die Aufklärung des Geheimnisses innerhalb der Romanwelt unterdrückt. Das Geheimnis als narrativer Ausdruck temporärer und strategisch angelegter Nichterzählbarkeit ist bereits Teil eines Prozesses gesellschaftlicher Sinnbildung, der Ereignissen in der Welt Form gibt, die zunächst die Auflösung von sinnkonstituierender Form bedeutet.³

1 Allgemein betrachtet läßt sich dies an der "Narrativik" von Folter illustrieren, die darauf zielt, Erzählungen zu erpressen, die nicht an der Realität, sondern an Verstehensinteressen orientiert sind.

2 In Graham Greenes *Our Man in Havana* (1958) erfüllt Wormold die Spionageforderung des britischen Geheimdienstes, indem er den Schaltplan eines Staubsaugers als Karte einer geheimen Raketenabschußrampe ausgibt.

3 Siehe David Trotter, "Theory and Detective Fiction", *Critical Quarterly*, 33/ 2 (1991), S. 66-77.

Geht es um Mord, stehen hinter dem Geheimnis die Spuren der Mordgeschichte, die zunächst auf Zersetzung, Deformation, das Ende möglichen Sinns und den Zusammenbruch gesellschaftlicher Kommunikation verweisen und daher *moral* und *material horror* auslösen.¹ In bezug auf diese Aspekte von Wirklichkeit erzeugt Erkenntnis keine Geschichte, sie deformiert das, was Tod bedeutet, und grenzt es aus der erzählbaren Geschichte aus. Trotter zeigt an verschiedenen Beispielen, daß die Spuren dieser dunklen Seite gesellschaftlicher Sinnbildungen auch von den Detektiven oder detektivischen Lesern zuallererst als das registriert werden, was sie sind, bevor sie zu Zeichen beziehungsweise zu einer widerständigen Erzählung transformiert werden. Vor dem Erkenntnisverlangen, welches sich an das Geheimnis anschließen läßt, stehen Horror, die Faszination des Bösen, Ekel oder Schrecken, die die Erkenntnis des Geheimnisses nicht auflöst.² Das Geheimnis bietet vielmehr eine rationale Umgangsform mit dem geordneten Kommunikation Widerständigen, das ausgegrenzt wird, als Zurückgedrängtes aber präsent bleibt.³

In der Geschichte des Detektivromans erscheinen innerhalb der erzählten Welten immer deutlicher Verhaltenskomponenten als ursächliche Dynamik von *plot*, die sich nicht mehr in diesen rationalistischen, zwischen täuschenden und aufklärenden Erzählungen unterscheidenden Erzählformen auflösen lassen.⁴ Das Geheimnis als Erzählform, deren Widerständigkeit sich über Erzählung auflösen läßt, grenzt zumindest im klassischen Detektivroman diese "andere" Seite der Wirklichkeit aus. Erzählt wird die Geschichte eines "Falls", der Verbergung und der Aufklärung einer Verbrechen Geschichte. Dieses "containment of the unknown",⁵ dessen Erfolg Grossvogel noch an den Romanen Agatha Cristies beschreiben kann, ist in moder-

-
- 1 Trotter basiert sein Konzept von *moral* und *material horror* auf Kristevas Definition von *abjection*, womit sie den Umgang mit ausgegrenzten tabuisierten Aspekten unserer Existenz in Prozessen individueller und kollektiver Sinnbildung beschreibt. Wie im formalisierten Bedürfnis nach betont rational orientierter Aufklärung überleben Spuren des Ausgegrenzten auch in diesen Verarbeitungsformen. *Siehe ibid*, S. 70.
 - 2 Vgl. Ffrangcon C. Lewis, "Unravelling a Web: Writer versus Reader in Edgar Allan Poe's Tales of Detection", in: Ian A Bell & Graham Daldry, eds., *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction* (London: Macmillan Press, 1990), S. 101.
 - 3 *Ibid*. S. 70 & 74. In seiner spielerischen Dekonstruktion des Detektivromans *The Last Sherlock Holmes Story* (1987) erfindet Michael Dibden seine Version der grausigen Wirklichkeit, die Dr. Watson aus seinen Erzählungen der Holmesfälle ausgegrenzt hat. Der Roman bezieht sich auf Doyles Erzählung "The Final Problem", die mit dem Zusammentreffen von Holmes und Moriarty, dem Herrscher des Verbrechens, endet, dessen Ausgang offen bleibt. Dibdens Roman ist eine Erzählung aus Watsons Nachlaß. Watson enthüllt, daß Holmes Moriarty war. Er habe Holmes dabei beobachtet, wie der eine Mordserie beging, die er dann aufklärte. Die pathologische Störung, welche Dibdin als Geheimnis der Figur auftauchen läßt, die zur Metapher für rationalistische Aufklärung geworden ist, erklärt allerdings ungelöste Rätsel, wie Watsons Eindruck, Holmes sei "deficient in human sympathy", "a brain without a heart". Sir Arthur Conan Doyle, *The Greek Interpreter*, in: *The Memoirs of Sherlock Holmes* (London: Penguin, 1950), S. 179.
 - 4 Peter Gendolla & K. Ludwig Pfeiffer, "Der Gesellschaftliche Kommunikationsdruck und sein Anderes: Zur Spezialisierung des Erhabenen im zeitgenössischen Kriminalroman", in: Gumbrecht & Pfeiffer, eds., *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), S. 292- 312.
 - 5 David J. Grossvogel, *Mystery and its Fictions: From Oedipus to Agatha Christie* (Baltimore: John Hopkins UP, 1979), S. 39.

neren Variationen des Detektivromans häufig nicht mehr möglich. Gendolla und Pfeiffer nennen Beispiele von Detektiv- und Verbrechensromanen, in denen Handlungsbegehren der Figuren "Ausbrüche aus einem allgegenwärtigen gesellschaftlichen Kommunikationsdruck" darstellten, die, wie lustvolle Gewalt in Gaddas Detektivromanen oder das Erhabene der situativen Extremerfahrung des Mordes für Highsmiths Figur Tom Ripley, erst durch den Zwang zu kontrollierter Kommunikation provoziert würden, welche gesellschaftliche Beobachtung auf die Subjekte ausübe.¹ In le Carrés Romanwelten sind Ausbrüche einzelner Agenten aus den ihnen von ihren Apparaten zugeordneten Erzählungen und Täuschungen als Widerstand gegen die Ausgrenzung individueller Begehren und Gefühle, z.B. Liebe, motiviert. Sie verwirklichen sich aber in der Regel in eigenen Verbergungs- und Aufdeckungsplots, die ebenfalls um die Kontrolle des Geheimnisses konkurrieren. Gelegentlich provoziert der Zwang zu Verbergung und Erkenntnis der Geheimnisse des eigenen und gegnerischen Apparates jedoch individuelle Ausbrüche, die motivlos scheinen, wie das Angebot des polnischen Geheimagenten Colonel Jerzy, innerhalb seines Geheimdienstes für die Briten zu spionieren in *The Secret Pilgrim* (1991). Es scheint einzig dadurch motiviert, daß er sich von der permanenten Drohung des Enttarntwerdens ein intensiveres Erleben der Wirklichkeit verspricht (*The Secret Pilgrim*, S.180). Nicht nur von geheimdienstlichen, sondern auch von anderen sich globalisierenden Kommunikationsabläufen der Instrumente weltpolitischer Ordnung unbegriffene oder ausgegrenzte Wirklichkeit bestimmt immer deutlicher das Romangeschehen, wie z.B. die Spuren der Morde und der ethnischen Säuberung im Kaukasus in *Our Game* (1995) zeigen, die Lust am Töten verraten.

Im vorhergehenden wurde argumentiert, daß sich Detektiv- und Spionageromane in der dargestellten Interaktion selbst beobachten und beschreiben. Wie die Romane selbst organisiert sich auch die erzählte Handlung über die Konstruktion von Geheimnissen, Täuschungen und ihre Erkenntnis. Die Versuche der Akteure, narrative Formen zu konstruieren, mittels derer Wissen über die Wirklichkeit kontrolliert werden kann, zeigen die Bedeutung, die dem ordnenden, verbergenden und aufdeckenden Erzählen innerhalb der Romanwelt zukommt. Neben der Macht ordnender, rationalisierender und verbergender Erzählung über ihnen widerständige Wirklichkeit zeigen Erfolge und Mißerfolge der plots der Figuren auch ihre wunden Punkte, ihre inhärenten Widersprüche und den Einfluß von Gestaltungsbegehren, die sich rationaler Kontrolle entziehen. Die Romane führen auch mögliche Zusammenbrüche des Modells der Geheimnisse klärenden und auflösenden Erzählung von Wirklichkeit innerhalb der Romanwelt vor. Oben wurde bereits am Beispiel des verborgenen plot Controls in *The Spy Who Came in From the Cold* gezeigt, daß gerade die Kompliziertheit dieser strategischen Lähmung der Erzählbarkeit von Wirklichkeit innerhalb der Romanwelt auf der Ebene extradiegetischen Erzählens die Erzählbarkeit dieser

1 So verstehe ich die Rezeption des Erhabenen bei Gendolla und Pfeiffer, "Der Gesellschaftliche Kommunikationsdruck und sein Anderes", zit. S. 307.

Welt ermöglicht. Eine Erzählung läßt sich, wie Luhmann es für die Mitteilung formuliert, entweder hinsichtlich als Information über die Welt oder als Ergebnis einer Erzählhandlung, ihrer *Geschichte des Erzähltwerdens*, verstehen.¹ Im genannten Beispiel lenkt die Komplexität der Täuschung innerhalb der Romanwelt die Aufmerksamkeit des Romanlesers auf die erzählte Geschichte. Sie dient daher im Hinblick auf die extradiegetische Erzählung dazu, das Erzählen weitgehend zu vertuschen. Auch ein Detektivroman der klassischen Form fordert den Romanleser, oft noch ermutigt durch die inkompetenten Beobachtungen einer Erzählerfigur wie Watson, dazu auf, den Detektiv dabei zu beobachten, wie er den Fall beobachtet. Die Regelmäßigkeit der Geschichten, die Glattheit der Lösung des Falls und die Präsenz der Erzählerfigur machen jedoch zugleich darauf aufmerksam, daß es sich um eine erzählte Welt handelt. Le Carrés Erzähler bietet uns in diesem Roman hingegen über die Wahl verschiedener Beobachter die Möglichkeit des Vergleichs unterschiedlicher, romaninterner Beobachtungen des Geschehens z.T. an verschiedenen Orten an. Der Romanleser kann aus den Widersprüchen, die dieser Vergleich ergibt, ableiten, daß der geheime *plot* Controls ein anderes Ziel hat, als die Figuren annehmen. Man beobachtet, daß andere Beobachter getäuscht werden oder aufgrund ihrer professionellen Loyalitäten blind für die wenigen Spuren des Geheimnisses bleiben, erkennt aber den tatsächlichen geheimen *plot* erst, kurz bevor er gegen Romanende erfolgreich verwirklicht wird. Der Romanleser wird zum Beobachten zweiter (auch dritter) Ordnung der Beobachtungsverhältnisse innerhalb der Romanwelt aufgefordert. Das rhetorische Lesen der Geschichte des Erzählens dieser Romanwirklichkeit, oder anders formuliert, das Beobachten der Erzählung als Gestaltungs*plot*, der sich u.a. über die oben genannten Elemente z.B. die Beobachtungslenkung über eine mobile Fokalisierung verwirklicht, tritt angesichts der Vielschichtigkeit der Kommunikation innerhalb der erzählten Geschichte in den Hintergrund.

Um auch derartige Tarnungsstrategien des extradiegetischen Erzählens hinsichtlich ihrer Funktion in der Selbstkonstitution eines Romans beschreiben, das bedeutet, von einer Position des Beobachtens zweiter Ordnung beobachten zu können, soll der Begriff *plot* als Motivation und Dynamik der Erzählhandlung auch auf der Ebene der Erzählung eine genauere Analyse von Fragen nach den Motiven und Bedürfnissen ermöglichen, aufgrund derer Wissen über die fiktionale Welt konstruiert und vermittelt wird.² Hierin orientiere ich mich an Brooks' Unterscheidung

- 1 Auch Sturgess beschreibt auf dieser Ebene eine "story of narrativity". Er konzentriert sich auf den narrativen Diskurs, "seeing it both as an aggregation of [...] story-events, and as a story in its own right, possessing a syntagmatic logic". Sturgess, *Narrativity*, S. 29. Sturgess abstrahiert jedoch nicht, wie ich es im folgenden vorschlagen möchte, *plot* als Erzähl- und Roman*plot*, wobei es sich in der Analyse vieler Romane als fruchtbar erweist, auch auf dieser Ebene noch konsequent zwischen ihren "Geschichten" und Gestaltungsinteressen zu unterscheiden.
- 2 Während z.B. Prince in seiner Einführung in die Narratologie *plot* mit *Geschichte* gleichsetzt und argumentiert, im modernen Roman gäbe es häufig lange Erzählsequenzen, die auf keinen *plot* verweisen würden, werden solche Erzählereignisse in dem in dieser Arbeit vorgeschlagenen Modell als Wirkung eines Erzähl*plot* gedeutet. Siehe Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Berlin u.a.: Mouton Publ., 1982), S. 57.

zwischen dem Verlangen literarischer Figuren nach erkennbaren, sinnvollen und beeinflussbaren Geschichten (*desire for narrative*) und dem Gestaltungsverlangen (*narrative desire*) der Erzählung.¹

Auch die in der charakteristischen Form des klassischen Detektivromans lückenlose Integration aller seltsamen Aspekte in erkennbare Strukturen, insbesondere wenn sie in einer intradiegetischen *Erzählung* dieser Geschichten nochmals narrativ untermauert wird, verrät somit selbstreferentiell ein besonderes Gestaltungsverlangen im Sinne eines verborgenen Erzählprojektes. Symmetrie, besonders glatte Lösungen und eine rational durchleuchtbare Welt erzählen von einem *Gestaltungsinteresse* der Romane daran, die grundsätzliche Verstehbarkeit mysteriös scheinender Aspekte der Wirklichkeitserfahrung in der fiktionalen Welt zu retten. Aus der besonderen Dringlichkeit dieser Selbstversicherung läßt sich hinsichtlich der Beziehung zwischen Literatur und sozialer Wirklichkeit schließen, daß das narrative Modell semiotisch rationaler Ordnung und Verstehbarkeit in der realen Welterfahrung der 20er und 30er Jahre in Großbritannien und den Vereinigten Staaten soweit unter Druck geraten war, daß es sich nur noch in einer künstlichen, begrenzten Welt als Erkenntnispiel fortsetzen ließ, für welches wiederholt eigene Kommunikationsregeln formuliert wurden.² Ein für die amerikanische Variante des Detektivromans charakteristischer Roman, dessen Erzähler meist nicht alle Unbekanntheiten und geheimen Verwicklungen der fiktionalen Welt erzählen kann, betont mit diesen ungelösten Geheimnissen hingegen die Realitätsnähe der erzählten Welt. In bezug auf die Gestaltungsgeschichte der narrativen Form kann dies als selbstreferentielle Verbergungsstrategie gedeutet werden. Sie soll vermeiden, daß die Erzählung selbst zum Gegenstand der Beobachtungen des Romanlesers wird. Da der Detektiv, wie Chandlers Figur Marlowe, häufig selbst als extradiegetischer Erzähler von seinem Fall berichtet, erhält die narrative Deutung der erzählten Geschichte auch auf der Ebene der Erzählung zunächst verstärkte Authentizität. Seine Erzählung unterscheidet sich als Aufklärung deutlich von den dargestellten, moralisch korrumpierten Täuschungen, die er in seiner Welt als beherrschend erfährt. Die Romane fordern nicht dazu auf, Marlowes eigene Vorstellung über individuelle Moral und Ehrenhaftigkeit auch kritisch zu beobachten, welche gelegentlich hinter der hartgesottenen Maske hervortritt.

Während in le Carrés Romanwerk zunächst auf der Ebene extradiegetischen Erzählens verstärkt Wissensgrenzen eingeräumt werden müssen, aufgrund derer die Präsenz von zunächst anonym bleibenden Erzählerfiguren immer deutlicher wird, fordern in den Romanen *The Russia House* (1989) und *The Secret Pilgrim* (1991)

1 Für die Unterscheidung dieser zwei Ebenen von *plot* siehe Peter Brooks, *Reading for the Plot*, S. 37.

2 Ein Beispiel sind die von Van Dine festgelegten "Twenty Rules for Writing Detective Stories" [1928]. Siehe David Lehman, *The Perfect Murder: A Study in Detection* (New York: Macmillan, 1989), S. 47.

unangemessene Zurechnungen von seiten der Erzähler auch zur Beobachtung des extradiegetischen Erzählens auf. Beispielsweise rechnet der Erzähler in *The Russia House* dem Protagonisten innerhalb der erzählten Geschichte Gedanken zu, die weder er noch der Protagonist an sich selbst beobachtet haben kann. Der Romanleser beobachtet, wie eine Vorstellung konstruiert wird, deren Verankerung in der Romanwirklichkeit labil scheint. Auch hier gibt es Spuren, die, wie beim Auftauchen eines Geheimnisses innerhalb des Erzählten, auf die Differenz von Geschichte und Erzählung verweisen.¹ Sie deuten an, d.h. sie "erzählen", daß sich die Romanwirklichkeit dem Erzählen entzieht und das Erzählte an dieser Stelle eher als Selbstreferenz auf Erzählbedürfnisse als als Fremdreferenz auf die Welt zu verstehen ist. Der Erzähler selbst "liest" die Differenz zwischen Fremd- und Selbstreferenz nicht, die an dieser Stelle seiner Erzählung darin sichtbar wird, daß die Form etwas auf die Welt projiziert und daher etwas über ihn selbst mitteilt. Generell betrachtet liegt dies darin begründet, daß ein Erzähler sich während des Erzählens nicht gleichzeitig auf die Unterscheidung hin beobachten kann, nach der er etwas sichtbar und vermittelbar macht. Das eigene Erzählen verschwindet, wie alles, was im Unterscheidungsprozeß unerfaßt bleibt, im unbeobachtbaren Raum. Es kann nur im Rückblick aus der Perspektive des Beobachtens zweiter Ordnung selbst zum Erzählgegenstand, also zur erzählten Geschichte, werden.² Ähnlich beschreibt auch Paul Ricoeur die grundsätzliche Retrospektivität von Narrativität. Ereignisse können erst rückblickend und nicht während des Handelns, das ist hier die Erzählhandlung, als Geschichte erkannt und erzählt werden.³ Das Beobachtungsinteresse der Erzählung in *The Russia House* ist jedoch nicht in erster Linie die eigene Geschichte, sondern die Darstellung eines geheimdienstlichen Falls aus zwei Perspektiven. Das Begehren des Erzählers nach einem anderen Leben bricht wiederholt als Störung in Form von Verzögerungen, Verzerrungen und Ablenkungen der Erzählung, in denen der Erzähler zwischen der eigenen Gebundenheit an den Geheimdienst und der individuellen Freiheit des Protagonisten unterscheidet, in das selbstformulierte Erzählprojekt ein.

Diese verallgemeinernden Darstellungen der Romantypen zeigen, daß die Erzählbarkeit von Geschichte auf verschiedenen Ebenen der Gestaltung fiktionaler Welten auf der Narrativik des Geheimen beruht. An die Frage nach seiner Erzählbarkeit und Gestaltungsmacht über *plot*-Entwicklungen lassen sich Schlußfolgerungen hin-

-
- 1 Diese "Geheimnisse" der Erzählung bzw. des Erzählens sind m.W. erstmals Gegenstand analytischer Betrachtung in Fank Kermodes Interpretation von Conrads *Under Western Eyes* in "Secrets and Narrative Sequence", in: W.J.T. Mitchell, ed., *On Narrative* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), S. 79-97.
 - 2 Für die Umöglichkeit, das eigene Beobachten zeitgleich zu beobachten, siehe Luhmann, "Weltkunst", S.14f. Für die Übertragung des Gedankens auf das Erzählen siehe Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur: Ein neues Paradigma* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990).
 - 3 Für diese Beziehung zwischen Temporalität und Narrativität als wiederholendes Durcharbeiten von Ereignissen siehe Paul Ricoeur, "Narrative Time", in: W. J. T. Mitchell, ed., *On Narrative* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), S. 179.

sichtlich der gesellschaftlichen Funktion rational ordnender Erzählstrukturen und des übergeordneten Weltbildes von Romanen der verschiedenen Gattungen der *Mystery Fiction* anschließen. Die Narrativität von Geheimnissen läßt sich daher meines Erachtens gewinnbringend als eine Art Sensor benutzen, über welchen zum einen beschreibbar wird, wie sich Detektiv- und Spionageromane für ihr Modell rationaler Erzählung (das auch Verbergung einschließt) über die erkenntnisorientierte semantische Form des Geheimnisses Möglichkeiten der Selbstbeobachtung, Selbstfortsetzung und Selbstbestätigung schaffen. An Geheimnissen und ihrer Narrativität wird jedoch auch deutlich, daß diese Erzählformen sich selbst in Erzähl- und Kontrollkrisen verwickeln, welche die Verunsicherung und Fragilität von Verbergungs- und Aufklärungsplots, die auf eine grundsätzlich rational kontrollierbare Welt vertrauen, auf verschiedenen Gestaltungsebenen verraten.

Das Modell umfassender Erkenn-, Erzähl- und Gestaltbarkeit von Welt fordert sich, wie dargestellt, im wesentlichen über seine eigene Umkehrung zum geheimen Erkenntnisproblem selbst heraus. Für dessen Konstruktion und Auflösung benutzen die intradiegetischen Akteure diskursive Gestaltungsstrategien, die jenen des extradiegetischen Erzählers oder des Romanautors gleichen. Geheimnis, rationale Erkenntnis und ordnende Erzählungen dienen jedoch nicht nur der definierenden Eingrenzung einer "wahren" Geschichte und der Definition von Wissensgrenzen innerhalb unterschiedlich komplexer Konflikte um die Bedeutungskontrolle von Geschichte. Sie grenzen, wie die Ansätze von Trotter und Gendolla und Pfeiffer in verschiedener Hinsicht andeuten, auch Aspekte von Wirklichkeitserfahrung aus, die sich als rationaler, diskursiver Kontrolle und Ordnung inkommensurabel erweisen, und lassen sie gerade daher sichtbar werden. Auch tendieren sie dazu, verschiedene, auch nicht kontrollierbare geheime Widerstände, über deren ordnende Erzählversuche sie sich als Erzählung bzw. Roman konstituieren, im Druck ihrer nach umfassender Durchschaubarkeit strebenden Diskurse auf die Wirklichkeit erst zu erzeugen. Das extradiegetische Erzählen kann sich darüber hinaus durchaus in einer *Geschichte des Erzählens* erfolgreich verwirklichen, deren *plot* innerhalb der erzählten Welt unter vergleichbaren Bedingungen an Wissensgrenzen und Krisen narrativer Kontrolle der Entwicklung von Ereignisverkettungen scheitern würde. Während diese Paradoxie insbesondere komplexere Variationen des Detektiv- und Spionageromans kennzeichnet, ist es ebenfalls möglich, in diesen Gattungen aber selten, daß ein übergeordneter Romanentwurf durch Hinweise auf besondere Unzuverlässigkeiten des extradiegetischen Erzählers den Romanleser dazu auffordert, die Unterscheidungen des narrativen Diskurses insbesondere auf derartige Krisen zu lesen, um Aufmerksamkeit dafür zu evozieren, daß auch die Erzählung etwas verbirgt und/oder zurückdrängt.

Um diese verschiedenen Ebenen und ihre Beziehung wechselseitiger Konstitution und Unterminierung in der Romankonstitution analytisch klarer erfassen zu können,

schlage ich unter Heranziehung verschiedener erzähltheoretischer Ansätze eine Anwendung des Begriffes *plot* auf unterschiedlichen Gestaltungsebenen eines literarischen Werkes vor. Dies soll für die Literaturanalyse ermöglichen, die Beobachtungsperspektive zu wechseln, und unter Umständen das, was innerhalb des Erzählten inkongruent, ausgegrenzt, mysteriös oder fragwürdig erscheint, in anderer Hinsicht funktional zu deuten. *Plot* kann, wie im Verlauf des Kapitels 3 herausgearbeitet und abschließend noch einmal systematisiert wird, als narratives Konzept ein geeignetes Beschreibungsinstrument für die Dynamik von Gestaltungsprozessen auf verschiedenen Ebenen darstellen, für welche sich bislang keine einheitliche Terminologie in der Narratologie durchgesetzt hat.

Die erzähltheoretischen Definitionen von *plot* sind heterogen.¹ *Plot* wird mal der Geschichte² mal der Erzählung zugeordnet.³ Gerade die Unterscheidung zwischen verbergender bzw. täuschender und erklärender Erzählung, die Geheimhaltung bewirkt, zeigt, daß zumindest diese Art geheimer und aufklärender *plots* immer ein aktives Gestalten von Geschichten bedeutet. Im Hinblick auf das Verstehen anderer werden bestimmte Bedürfnisse nach Einfluß und Macht durchzusetzen versucht. *Plots* sind Entwürfe von Geschichte, die sich wie Brooks in psychoanalytischer und Ricoeur in hermeneutischer Hinsicht beschreibt, über Erzählungen verwirklichen, die die Welt begreifen, gestalten und manipulieren, indem sie anderen, sich selbst oder anderen Umständen Geschichten zuschreiben oder die Zuschreibung von Geschichten blockieren. In der allgemeinen Kommunikationstheorie entspricht dies dem Begriff der *Rahmung*.⁴ Ich möchte die Rahmungen, die innerhalb fiktionaler Welten zu beobachten sind, den Rahmen, den das Erzählen konstruiert, und den Rahmen, den der Roman insgesamt (als Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit) darstellt, als *plotting* in der Interaktion der Figuren innerhalb der erzählten Geschichte, *Erzählplot* und *plot* eines Romans voneinander abgrenzen. Auf diese Weise lassen sich Beziehungen zwischen den verschiedenen Ebenen beschreiben, die

-
- 1 Häufig zeigt sich Mißtrauen hinsichtlich des alltagsweltlichen Sprachgebrauchs. So z.B. Shlomith Rimmon - Kenan in ihrer Zusammenstellung narratologischer Ansätze, in welcher sie *plot* in eine Fußnote verbannt: "If I use 'plot' at all - and I am rather wary of a term which has become too vague in ordinary critical usage - I take it to designate one type of story (the type which emphasizes causality) rather than a narrative form opposed to the story". *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 1991 repr. [1983]), S. 135, Anm. 12.
 - 2 Für Chatman ist *plot* das Ergebnis einer Erzählung: "story-as-discoursed". Chatman, *Story and Discourse*, S. 43.
 - 3 Culler gibt einen Überblick formalistischer und strukturalistischer *plot* Definitionen beginnend mit Propps Komponentenanalyse des Märchens. Er selbst fordert eine Definition, die den Gestaltungsprozeß auch im Hinblick auf die Rezeptionswirkungen in den Vordergrund stellt. Hierfür findet er z.B. einen Ansatz in Barthes' hermeneutischem Code des Erzeugens und Lösens von Rätseln. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge, 1975), S. 205-224.
 - 4 Goffman unterscheidet zwischen einfachen Rahmen (*primary frameworks*), die die Erkenntnis von Welt ermöglichen, und verschiedenen Formen komplexerer, strategischer Rahmungen (*fabrications*) (Kap. 2 & 4), die die Weltkonstruktionen der Gerahmten von jener der "Autoren" des Rahmens unterscheiden. Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* (New York: Harper and Row, 1974).

die Spannung zwischen Selbstermöglichung, Selbsttherausforderung und Selbstverunsicherung bzw. -bestätigung in der Selbstkonstitution dieser Romanformen genauer erklären. Die detaillierte Modellentwicklung zeigt ebenfalls, wie sich über die erzähltheoretische Analyse von *plot* als strukturierender Vermittlung der Differenz von Selbst- und Weltbezug in narrativen Diskursen Aussagen darüber treffen lassen, wie sich literarische Werke im Kontext der prägenden Diskurse ihrer kulturellen und literarischen "Geschichte" selbst verorten, deren Geschichte modifizieren, fortsetzen oder sich von ihr distanzieren.

3 Geheimnisse, Erzählen und die Kontingenz der Welt

Im europäischen Mittelalter gründete die Vorstellung einer natürlichen Kosmologie die übergeordnete Sinnhaftigkeit der Weltordnung in das Geheimnis göttlicher Fügung, in das sich auch das soziale Ordnungsgefüge des Lehnswesens und der Hierarchie der Stände im Feudalismus nahtlos einfügen ließ. Vom Geheimnis im oben definierten Sinn des Nichterzählens (*siehe* Einleitung) unterscheidet es sich vor allem darin, daß es Kommunikation dagegen abschirmt, es als Kommunikationsproblem zu bearbeiten.¹ Im folgenden wird nun zunächst gezeigt, unter welchen sozialhistorischen Bedingungen sich die Bedeutung des Geheimnisses von einer Kategorie des Nichterzählbaren zum Geheimnis als Bedingung von Erkenntnis und Kommunikation wandelt. Dabei wird deutlich, daß der dem Geheimnis inhärente kommunikative Umgang mit der Dimension der **Zeit** und der des **Beobachtens** von anderen und sich selbst zu den Bedingungen der Herausbildung einer realistischen Welt- und Selbstauffassung gehören. Dies illustrieren der Beginn politischer Spionage und die Herausbildung des Dramas besonders deutlich. Zugleich zeigt sich sowohl in sozialgeschichtlicher Perspektive als auch in der Geschichte der Funktionalisierung des Geheimnisses in der Literatur, daß das Modell rationalistischen Erzählens über die Kategorie Geheimnis auch auf seinen Halt in der Welt hin getestet wird. Hierbei werden nur einige wenige Konstellationen des Verhältnisses zwischen Geheimnissen und der Erzählbarkeit fiktionaler und nichtfiktionaler Wirklichkeit gewählt, die in verschiedener Hinsicht literatur- und kulturgeschichtliche (Kapitel 3.1-3.4) sowie theoretische (Kapitel 3.5 u. 3.6) Bezugspunkte für die Analyse der Romane le Carrés (Kapitel 4-10) bilden.

3.1 Vom Mysterium zum geheimen *plot*

Das undurchschaubare Geheimnis des Wissens und Willens Gottes ließ sich überall dort einsetzen, wo der einzelne an die Grenzen individuell erklär- und kontrollierbaren Sinns gelangte.² Die Grenze zwischen Transzendenz und dinglicher Welt, die nur die göttliche Offenbarung überwinden kann (nicht der Erklärungsbedarf der Menschen) konstruiert eine dauerhafte Erkenntnissymmetrie. Die naturgegebene Unerklärbarkeit des transzendenten Geheimnisses sichert dem göttlichen Mysterium eine zeitlose Dimension. Es ist eine konstante Größe, auf welche alle Vorgänge ursächlich rückführbar sind. Daher kann die Welt noch als Einheit der Schöpfung gedacht werden. Die Inkommunikabilität und damit zusammenhängend die Unbeobachtbarkeit des göttlichen Mysteriums ermöglichen

1 Niklas Luhmann & Peter Fuchs, "Geheimnis, Zeit und Ewigkeit", S. 101.

2 So Luhmann & Fuchs, "Geheimnis, Zeit und Ewigkeit", S. 102f.. *Vgl.* auch Tacussel zur sozialen Funktion des Schweigens und der Stille, die in bestimmten christlichen Gemeinschaften eine besondere Beziehung untereinander und zum ewigen Gott ausdrücken "to counteract the temporality of worldly affairs". Partrick Tacussel, "The Laws of the Unspoken: Silence and Secrecy", *Diogenes*, 144 (1988), S. 18.

eine paradoxe Lösung für Probleme des Nichtverstehens. Alles Unerklärbare kann auf eine unerklärbare Vernunft zurückgeführt und so "erklärt" werden.¹ In archaischen Gesellschaften werden grundsätzliche Fragen an die Existenz über einen Schatz ritueller mythischer Erzählungen abgedeckt, die Orientierungsmodelle aus einer Dimension zeitloser Wahrheit anbieten.² Solange sich die Gesellschaft nicht grundlegend ändert, lassen diese keinen Klärungsbedarf offen.

Im Vergleich dazu bündelt die christliche Tradition das Unerklärbare auf das Geheimnis der Planung eines Gottes, das zugleich Kommunikationsbedarf über die Welt sichtbar macht und die Grenze des Kommunizierbaren festlegt. Zunächst diente die analoge Wahrung der unauflösbaren Differenz zwischen der Transzendenz und weltlicher Orientierung in Religion (*arcana Dei*), Politik (*arcana imperii*) und früher Wissenschaft (*arcana naturae*) noch jenen, die innerhalb der verschiedenen gesellschaftlichen Bereiche Einfluß hatten, zur wechselseitigen Stabilisierung ihrer Macht.³ So beschäftigte sich die Wissenschaft, die sich im mittelalterlichen Europa als Bildungsschicht zu konstituieren begann, vor allem mit Schriften, in denen es um die Offenbarung des göttlichen Geheimnisses ging. Die graduelle Säkularisierung des göttlichen Mysteriums zeigte sich z.B. in der großen Popularität des *Secretum Secretorum*, des Buches des Geheimnisses aller Geheimnisse.⁴ Es begann vermutlich als kurzer Brief Aristoteles' an Alexander den Großen. Anonyme Zusätze dehnten jedoch die Originalabhandlung zu einer Art Enzyklopädie mittelalterlicher Wissenschaft aus. Der angebliche Autor erklärt hier, er habe bewußt eine enigmatische Terminologie für die Verbreitung der Geheimnisse göttlichen Wissens gewählt, um es vor jenen zu schützen, die nicht für diese Offenbarungen auserwählt seien. Die Metapher des göttlichen Siegels ("the seal of divine justice") symbolisiert das Selbstbild der Alchemie als göttliche Wissenschaft. Die Grenze zwischen Wissenden und Nichtwissenden wird als Unterschied zwischen Auserwählten und Unwürdigen erklärt.⁵

Während das religiöse Mysterium auch weiterhin zur Entlastung von Kontingenz- und Komplexitätsproblemen dient, wird das Geheimnis als Unterscheidung zwischen Wissen und Nichtwissen im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts in anderen gesellschaftlichen Bereichen zur Voraussetzung für die genauere Beobachtung der Welt. Es ermöglicht, die Grenze vom Bekannten zum Unbekannten in Richtung Erkenntniszuwachs zu überqueren. Auf der Seite des Unbekannten werden dann über weitere Unterscheidungen neue Beobachtungen möglich. Diese Dimension des

1 Niklas Luhmann & Peter Fuchs, "Geheimnis, Zeit und Ewigkeit", S. 104.

2 Siehe Mircea Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères* (Paris: Edition Gallimard, 1957), S. 21.

3 Diese Funktionalisierung des religiösen Mysteriums zeigt Carlo Ginzburg, "High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Century", *Past and Present*, 73 (1976), S. 28 - 41, insbes. S. 32.

4 William Eamon, "From the Secrets of Nature to Public Knowledge: The Origin of the Concept of Openness in Science", *Minerva*, 23 (1985), S. 323 ff.

5 Siehe *Ibid*, S. 321f.

Erkennens durch Unterscheidungen ist auch in der Etymologie des englischen *secret* angelegt.¹ In seiner philosophischen Schrift *Instauratio Magna* [1620] kritisiert Francis Bacon die Ansicht scharf, daß das Erforschen der Natur verboten sei.² Die von der Religion der Natur auferlegte Inkommunikabilität des göttlichen Geheimnisses habe nur religiösen Machtinteressen gedient und Aberglauben geschürt. Diesem Irrglauben müsse die wissenschaftliche Erforschung der Geheimnisse der Natur entgegenwirken, da sich über ein Verständnis der Natur auch eine tiefere Achtung vor dem göttlichen Mysterium gewinnen ließe.³ Bacons Position zeigt eine neue Forschungsethik, die sich von der mittelalterlichen Vorstellung einer natürlichen Entsprechung von Dingen und Worten abwendet. Während die Alchemie versuchte, Ausschnitte der Schöpfung über eine den Worten innewohnende Kraft in geheimnisvollen Formeln hervorzubringen, verweist Bacon auf die Selbstreferenz der Sprache und ihre Geprägtheit durch allgemeine Vorstellungen, die in der Wissenschaft das Arbeiten mit definierten Methoden verlangt, die für andere nachvollziehbar sind. Wissenschaftliche Beobachtung beginnt also, so zumindest Bacons Forderung, sich hinsichtlich der eigenen methodischen Geschichte selbst zu beobachten und ihre kommunikative Konstruktion der Welt nach der Struktur der experimentellen Überprüfung von Hypothesen zu standardisieren.⁴ Systemtheoretisch formuliert ergeben sich aus der **Beobachtung zweiter Ordnung** des eigenen und fremden Beobachtens Regeln der empirischen Analyse.⁵ Erst auf der Grundlage der Selbstbeschreibung entsteht eine bestimmte Kommunikationsform, die es ermöglicht, verschiedene einzelne Beobachtungen zueinander in Beziehung zu setzen.

Auch in der Politik kann sich der absolute Herrscher im 16. und 17. Jahrhundert nicht mehr ganz in das göttliche Mysterium zurückziehen. Die Vorstellung von einer sakralen, unbegreifbaren geheimen Ordnung wurde zunächst auch in den säkularen Machtverhältnissen fortgesetzt.⁶ Die öffentliche Demonstration der Macht der

-
- 1 Diesen kognitiven Aspekt der Ethymologie von lat. *Secretum*, (u.a. Geheimnis, geheime Zusammenkunft) *secernere* (teilen, unterscheiden) betont Sissela Bok, *Secrets: On the Ethics of Secrecy and Concealment* (New York: Pantheon, 1982), S. 6. Ebenfalls deutlich wird dies in der indoeuropäischen Wurzel *skeri-*, auf welche sich Wörter wie *to cut*, *to separate* ebenso wie *crime*, *crisis*, *discernment*, *discrimination* zurückführen lassen. *Ibid.* S. 286, Fußnote 6.
 - 2 Francis Bacon, "The Great Instauration", in: *The Philosophical Works of Francis Bacon*, übersetzt v. James Spedding & Robert Leslie Ellis, ed. John M. Robertson (London: Routledge, 1905), S. 241-387, insb. S. 243-48.
 - 3 Bacon, *Works*, Novum Organon LXXXIX, S. 285f.
 - 4 Bacon, *Works*, Novum Organon LXX, S. 274f.
 - 5 Siehe Luhmann, *Beobachtungen der Moderne*, S. 119. Vgl. Dietrich Schwanitz, *Englische Kulturgeschichte* Bd.I (Tübingen & Basel: Francke, 1995), S.118.
 - 6 Das zeigt sich z.B. darin, daß im juristischen Diskurs der Tudors die Existenz des Königs doppelt gedacht wurde: Die Paradoxie der Gleichzeitigkeit von Ewigkeit (des Göttlichen) und Vergänglichkeit (des weltlichen Herrschers) zerteilte ihn in eine ewige und eine vergängliche Existenz. Auf diese Darstellung von Ernst H. Kantorowicz *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Thought* (Princeton: Princeton University Press, 1957) verweist John Michael Archer, *Sovereignty and Intelligence: Spying and Court Culture in the English Renaissance* (Stanford: Stanford University Press, 1993), S. 2f.

Monarchen im höfischen Leben knüpfte betont an die "repräsentative Öffentlichkeit" der feudalen Aristokratie an,¹ indem auch die absoluten Herrscher die staatliche Macht noch als metaphorische Repräsentation der transzendenten Ordnung inszenierten. Beispielsweise benutzte James I die öffentliche Exekution der enttarnten Verschwörer des *Gunpowder Plot* von 1605 als Präsentation der eigenen Macht in einem prunkvollen Zug. Die Inszenierung diente dazu, die Widernatürlichkeit der geheimen Verschwörung öffentlich zu zeigen, das Auslöschen ihrer Ursachen mittels der Exekution der Verschwörer darzustellen und so die Wiederherstellung der natürlichen Ordnung der Gesellschaft vorzuführen.²

Parallel dazu zeigt jedoch die durch Machiavellis Abhandlung zur Kunst politischer Machtausübung beeinflusste Diskussion um die Fähigkeit des Herrschers,³ zur Wahrung der Macht geheimhalten und täuschen zu können, an den europäischen Höfen des 16. Jahrhunderts, daß die Position des Monarchen in der praktischen Politik als kontingent, durch Umsturzpläne gefährdet und damit stabilisierungsbedürftig gedacht wurde. Bacon rät in seinem Essay "Of Councill" (1597)⁴, in dem er auf den engsten Beraterkreis des Königs, den *Privy Council*, Bezug nimmt, den Herrschern dringend, ihre Pläne nur mit ausgewählten Beratern zu diskutieren. Es drohe immer die Gefahr, daß ein einzelner dieses Wissen (XX Z.95) ausnutzen könne. Der König müsse sicherstellen, daß die Berater ihre Kollegen kritisch beobachteten, sich so selbst kontrollierten (Z.95) und dem König über verdächtige Äußerungen anderer Bericht erstatteten. Weiterhin rät Bacon, die gemeinsame Entscheidungsfindung in der öffentlichen Repräsentation der Macht geheimzuhalten. Maßgeblicher Einfluß von Ratgebern stelle ein sichtbares Zeichen von Autoritätsverlust dar (Z.45f.). In "Of Followers and Friends" (1625) warnt Bacon vor Spionen, die sich als besonders verlässliche Ratgeber tarnten.⁵

In der mittelalterlichen Politik war die Unterscheidung zwischen öffentlich, geheim und privat kaum relevant. *Heimliche* (lat. *secretarii*) waren Ende des 15. Jahrhunderts Beamte des Verwaltungsapparates,⁶ was sich auch in den Begriffen

-
- 1 Habermas unterscheidet zwischen der *repräsentativen Öffentlichkeit* des Feudalismus, in welcher man die soziale Macht in Insignien der Macht nach außen demonstriert, und der *bürgerlichen Öffentlichkeit*, die sich darüber entfaltet, was sie an Kompetenz und Wissen von innen produziert. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Neuwied & Berlin: Luchterhand, 1971⁵), S. 20-26.
 - 2 Siehe Steven Mullaney, *The Place of the Stage: Licence Play, and Power in Renaissance England* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1988), S. 115.
 - 3 Das Erscheinen von Niccolò Machiavellis *Il Principe* (1513) fiel zeitlich zusammen mit der Verbreitung Luthers reformatorischer Thesen (seit 1517). Siehe Eamon, "From the Secrets of Nature to Public Knowledge", S. 333f.
 - 4 Die folgenden Zeilenangaben im laufenden Text beziehen sich auf Sir Francis Bacon, "Of Councill. XX", in: Michael Kiernan, ed. & intr., *Sir Francis Bacon: The Essayes or Counsell Civill and Morall* (Oxford: Clarendon Press, 1985), S. 63-66.
 - 5 "There is a kind of followers likewise which are dangerous; being indeed espials; which inquire the secrets of the house and bear tales of them to others. Yet such men, many times, are in great favour, for they are officious". (*Of Followers and Friends* 6.494)
 - 6 Lucian Hölscher, *Öffentlichkeit und Geheimnis: Eine Begriffsgeschichtliche Untersuchung zur*

Geheimer Rat und *Privy Council*¹ für das Beratergremium des Monarchen fortsetzte. Die neue Bedeutung von Geheimhaltung als strategisches Kommunikationsinstrument weist darauf hin, daß sich auch die staatliche Herrschaft als abhängig von gesellschaftlicher Beobachtung verstand. Die praktische Politik mußte an den Erwartungen verschiedener gesellschaftlicher Gruppen orientiert werden. Man betrachtete die Zukunft der Herrschaft als offen. Die mittelalterliche Vorstellung von Zeit als natürlichen Vorgängen innewohnende, zyklische Bewegung hatte sich in der praktischen Weltbewältigung überlebt und auf das abstrakte Konzept eines progressiven Verlaufs zwischen determinierter Vergangenheit und offener Zukunft umgestellt.² Geheim, d.h. grundsätzlich nichtbeobachtbar, ist jetzt die Zukunft. Sie ist jedoch nicht mehr wie das transzendente Geheimnis determiniert, sondern ungewiß. Gleichzeitig zeigt das Interesse für die Geschichte staatlicher Herrschaft in der politischen Theorie und im Theater, daß man die Zukunft nicht als absolut unbestimmt, sondern als Horizont von Möglichkeiten sieht, die sich aus der Vergangenheit ergeben. Dies bedingt ein allgemeingesellschaftliches Gefühl der Unsicherheit, schafft aber erst die Voraussetzung für gesellschaftliche Veränderungen und individuelle Gestaltungsmöglichkeiten gesellschaftlicher Geschichte.³ Auch die temporale Differenz zwischen determiniert und offen ist nun eine Grenze, die Kommunikation über das Unbekannte (die Zukunft) ermöglicht und erfordert. Aus der Offenheit der Zukunft ergibt sich ein grundsätzliches Planungsproblem politischen Handelns. Die Entscheidungen des Herrschers und die Stabilität der Macht hängen in der durch verschiedene Bedürfnisse gekennzeichneten Öffentlichkeit am Hof und der internationalen Öffentlichkeit von den möglichen Reaktionen auf sie ab. Diese liegen in der Zukunft, sind also unbestimmt. Aus diesem Grund, so läßt sich in Bacons Ratschläge hineinlesen, muß der absolute Herrscher das eigene Verhalten als Erzählung sehen, die daraufhin gestaltet werden muß, wie und nach welchen möglicherweise verborgenen Interessen sie verstanden wird. Zu den möglichen Zukünften gehören auch Verrat und Täuschung, die man in der Planung dessen, was man wem wie erzählt, mitbedenken muß. Hat man etwas erst einmal erzählt, treten einige der möglichen Zukünfte ein, auf die man reagieren muß. Solange man noch schweigt, kann man andere auf ihre Verstehensinteressen hin beobachten, um ihre Reaktionen einzuschätzen und in die Planung der Kommunikation einzubeziehen. Die Systemtheorie beschreibt dies Problem der Offenheit der Wirkung von Kommunikation, mit dem die Grundlage gegenwärtiger Planung offen bleibt, als "doppelte Kontingenz".⁴ Geheimhaltung wird zu einer Strategie der Kontrolle von

Entstehung der Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit (Stuttgart: Klett- Cotta, 1979), S. 130.

1 Richard Sennet, *The Fall of Public Man* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), S. 16.

2 Koselleck beschreibt die "De-Naturalisierung" überlieferter zyklischer Zeitvorstellung als Kennzeichen des Übergangs zur modernen Gesellschaft. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik Geschichtlicher Zeiten* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979).

3 Für die Umstellung der Bedeutung des Geheimnisses auf die Zeitdimension siehe Luhmann und Fuchs, "Geheimnis, Zeit und Ewigkeit", S. 125.

Kommunikation, die mit der temporalen Differenz zwischen determinierter Vergangenheit und offener Zukunft taktiert. Geheimhaltung erlaubt es, über Zeit in beide Richtungen zu verfügen: Sie öffnet die eigentlich schon determinierte Vergangenheit für andere Möglichkeiten (man muß sich nicht für Handlungen verantworten, wenn andere sie nicht kennen). Die offene Zukunft kann im Schutz von Geheimhaltung in der Gegenwart geplant, d.h. vergegenwärtigt, werden, ohne daß man anderen Gelegenheit gibt, die gewünschte Zukunft zu vereiteln.

Später wird in der Staatstheorie Thomas Hobbes' (1651) nochmals versucht, die absolute Herrschaft um der staatlichen Stabilität willen aus der gesellschaftlichen Beobachtung herauszunehmen. Dies wird aber nicht mehr im Rückgriff auf das göttliche Geheimnis, sondern durch die weltliche Geschichte begründet. Die historische Erfahrung der Rosenkriege hatte gezeigt, daß der Totalitätsanspruch von dissidenten Parteien, die sich auf die Moralität eigenen Handelns berufen, zu blutigen Auseinandersetzungen führte. Daher spricht Hobbes dem Staat, den er als "Leviathan", den "sterblichen Gott", bezeichnet,¹ dem göttlichen Gebote vergleichbare absolute Macht zu,² über die nicht geurteilt werden dürfe. Allerdings billigt er den Menschen auch individuellen Raum außerhalb der vom Staat geregelten Sphäre des Sozialen zu.³ In England erwiesen sich Hobbes' Befürchtungen als unbegründet. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte sich bereits das Parlament herausgebildet, in dem nun derartige Glaubenskriege über politisches Engagement ausgetragen werden konnten. Auf dem europäischen Kontinent zeigte sich jedoch, daß der absolute Staat über eine derart dauerhaft installierte Differenz zwischen rein privater, daher folgenloser Beobachtung des staatlichen Geschehens und umfassender staatlicher Macht die Sensibilität für gesellschaftliche Veränderungen einbüßte, da er sich nicht selbst vor dem Hintergrund der Erwartungen bestimmter Gruppen beobachten mußte. Damit destabilisierte er sich selbst, da Forderungen nach politischer Veränderung zu Geheimhaltung, also in den politischen Untergrund, gedrängt wurden.⁴

Zunächst hatte jedoch die verstärkte wechselseitige Beobachtung zwischen Adel, Bürgertum und König am absolutistischen Hof, wo sich im 16. Jahrhundert die Macht zentrierte und neue soziale Aufgaben den humanistisch Gebildeten neue Karrieremöglichkeiten eröffneten, das gesellschaftliche Miteinander befriedet.⁵ Elias hat die generelle Umbildung des Verhaltens von mittelalterlicher Ritterlichkeit zu

4 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, S.179.

1 Thomas Hobbes, *Leviathan: The Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil* [1651], ed. J.C.A. Gaskin (Oxford & New York: Oxford University Press, 1996). Part 2, Chap. 17, § 13, S. 114.

2 Hobbes, *Leviathan* Part 2, Chap 17, § 1, S. 111.

3 Hobbes, *Leviathan*. Part 2, Chap. 31, § 12, S. 240.

4 Vgl. Koselleck, *Kritik und Krise: Ein Beitrag zur Pathogenese der Bürgerlichen Welt* (Freiburg & München: Karl Alber, 1959), S. 30.

5 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* Bd.I (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989¹⁴[1969], S. 106.

neuzeitlichem zivilisiertem Benehmen (*civilité*)¹ im Verhöflichungsprozeß beschrieben. Er betont, daß die komplexen Abhängigkeiten von Förderern und Kontakten, in welche sich die Menschen am Hof eingebunden erfuhren, das Bewußtsein für Interessenskonflikte eher verschärften. Um sich in einem engen Geflecht wechselseitiger Beurteilung Zukunftschancen nicht zu verbauen, können Begehren nach Macht jedoch nicht mehr direkt ausgekämpft werden. Kommunikation wird nun zum Medium, innerhalb dessen man eigene Bedürfnisse in Form langfristiger Projekte verwirklichen kann. Man beginnt, sich mit sich selbst über eigene Motive zu verständigen, um sie gezielt in die Planung der Kommunikation zu investieren. Die Intrige wird zu einer bestimmenden Interaktionsform des sozialen Lebens:

Die "Affairen", die Rang- und die Gunststreitigkeiten brechen nicht ab. [...] Intrigen, Kämpfe, bei denen um Karriere und sozialen Erfolg mit Worten gestritten wird, [...] verlangen und züchten andere Eigenschaften als die Kämpfe, die mit der Waffe ausgefochten werden konnten: Überlegung, Berechnung auf längere Sicht, Selbstbeherrschung, genaueste Regelung der eigenen Affekte, Kenntnis der Menschen und des gesamten Terrains werden zu unerläßlichen Voraussetzungen jedes sozialen Erfolges.²

In der höfischen Gesellschaft wurzelt sozialgeschichtlich gesehen, was eingangs an der Handlungsdynamik im Spionage- und Detektivroman beschrieben wurde. Die soziale Wirklichkeit konstituiert sich über Kommunikation. Das wird sehr bewußt wahrgenommen, wie das Problematisieren des Verhältnisses von Wissen, Selbstdarstellung und Macht in der Diskussion um die Täuschungskompetenz des Herrschers zeigt, weil es eine neue Welterfahrung ist, neben der die Zauberwesen der Vorstellung der kosmologischen natürlichen Ordnung noch eine Weile fortbestehen.

Da man die Vorstellung der Konstanz intentional gelenkter Handlungen brauchte, um das eigene Verhalten entsprechend den eigenen Bedürfnissen an die soziale Interaktion anzuschließen, wurden Verhaltensschwankungen, die man an anderen und sich selbst beobachtete, weniger auf Veränderungen des natürlichen Kosmos und immer mehr auf individuelle Dispositionen zurückgerechnet. Umsichtiges *plotting* des eigenen Verhaltens als Text, der von verschiedenen Gruppen auch unterschiedlich verstanden wird, wird in dem Maße wichtiger, in dem man das Verhalten der anderen interpretieren muß. Neben dem Bild von sich selbst, das sich aus der wachsenden Notwendigkeit zur Selbst- und Weltbeobachtung ergibt, beginnt man auch die Verhaltenskomponenten, die sich bewußter Selbstkontrolle widersetzen und später als individuelle Psyche beschrieben werden, unter anderer Perspektive als der eines Zeichens kosmologischer Unordnung zu beobachten.³

1 Dieser Begriff ging von einer Schrift Erasmus' von Rotterdam mit dem Titel "De Civilitate Morum Puerilium" (1530) aus. Sie wurde schnell zu einem Handbuch der Erziehung an den europäischen Höfen. Siehe Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation* Bd. 1, S. 66.

2 Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation* Bd. 2, S. 370.

3 *Ibid.* S.102-109.

Auch brauchte man Informationen über die zu erwartende Konkurrenz, um Karrierechancen abschätzen, sich entsprechend ausbilden, sich von anderen unterscheiden und sich gegen sie durchsetzen zu können. Man begann, zwischen der öffentlichen Rolle und individuellen Gefühlen zu unterscheiden. Erst die Distanzierung von der sozialen Rolle ermöglichte es, sich flexibel zu inszenieren, und da man dies an sich selbst erfuhr, sah man das Verhalten anderer ebenso. Hieraus resultierte eine neue Selbst- und Fremdwahrnehmung.¹ Informationen darüber, wie man selbst von anderen gesehen wurde und was sie mit ihrer eigenen Selbstdarstellung planten, wurden immer wichtiger. Da man sich allgemein bedeckt hielt, waren sie zugleich aber immer schwerer zu erhalten. Das taktische Verzögern von Entscheidungen und Geheimhalten der eigenen Pläne, das als besondere diplomatische Fähigkeit Elizabeths gewertet wird,² zeigt, daß das Nichtwissen in bezug auf die Bedingungen und Konsequenzen ihrer Entscheidungen für sie ein entscheidendes Handlungsproblem darstellte. Sie versuchte, Zeit zu gewinnen, um die Bedingungen ihres Handelns zu beeinflussen. In der internationalen Kommunikation und in der Kommunikation am Hof vervielfachte sich die Bedeutung des Gesagten in Möglichkeiten mehr oder weniger verlässlicher und strategisch täuschender Mitteilungen, irrtümlicher Annahmen und Fehleinschätzungen. Man mußte also in bezug auf das, was man wußte, auch bedenken, unter welchen Voraussetzungen und aufgrund welcher Interessen die Informationen, auf welchen dieses Wissen beruhte, konstruiert wurden, und in der Planung der eigenen Kommunikation mitbedenken, daß andere dies ebenso tun.³ Das Gestalten der individuellen Zukunft am Renaissancehof⁴ ebenso wie die Zukunft der Herrschaft hingen davon ab, wie geschickt man eigene Pläne tarnen konnte. Da man auch bei unverschuldeten Mißerfolgen die Karriere, häufig gar die Todesstrafe riskierte, kam es unter den einzelnen Staatsdienern auch zu täuschenden Rahmungen, die bestimmte Handlungen Unbeteiligten zurechneten.⁵ Hieraus resultierten komplexe Beobachtungsverhältnisse zweiter Ordnung,⁶ d.h. das Beobachten eigenen und fremden Beobachtens, um möglichen Verrat zu erkennen. Diese konnten weder der

1 Siehe Dietrich Schwanitz, *Englische Kulturgeschichte* Bd.I (Tübingen & Basel: Francke, 1995), S. 55-61.

2 Siehe Alan Haynes, *Invisible Power: The Elizabethan Secret Services 1570-1603* (Phoenix Mill: Alan Sutton, 1992), S. 11.

3 Neben diesen Möglichkeiten der Wertung von Kommunikation existierte in der elisabethanischen und jakobinischen Zeit auch die mittelalterlichen Vorstellung weiter, geistige Einsicht würde durch kosmologische Zustände geprägt.

4 Greenblatt spricht von "self fashioning" im höfischen Rollenspiel Siehe Stephen Greenblatt, *Renaissance Self Fashioning from More to Shakespeare* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

5 Alan Haynes, *Invisible Power*, S. XIV.

6 Niklas Luhmann, "Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft", in: *Beobachtungen der Moderne* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992) S.97-103. Für die Definition des Beobachtungsbegriffs und für die These "Beobachten zweiter Ordnung [sei] die operative Grundlage für die strukturelle Ausdifferenzierung bestimmter gesellschaftlicher Funktionssysteme" siehe S. 118.

einzelne Funktionsträger am Hof noch der Herrscher kontrollieren, insbesondere dann nicht, wenn man sich in Kommunikation verstrickt erfuhr. Politische Spionage und das Drama bildeten sich als neue Kommunikationsformen heraus, die auf diesen Beobachtungsbedarf der Vielschichtigkeit von Kommunikation reagierten.

3.1.1 Absolute Herrschaft und Spionage

Die Voraussetzungen zur Herausbildung eines zunehmend funktional differenzierten, modernen Staates wurden in England während der Regierung Heinrich VII. (1485-1509) geschaffen, mit der die Herrschaft der Tudor begann. Heinrich VII. vereinigte die verfeindeten Häuser Lancaster und York durch seine Heirat und befriedete so den in den Rosenkriegen ausgetragenen Konflikt um den Anspruch beider Adelshäuser auf die Macht. Die Stabilisierung im Innern der Nation wurde u.a. dadurch erreicht, daß vornehmlich Juristen aus dem nach sozialem Einfluß strebenden Bürgertum in den *King's Council* (auch *Privy Council*) aufgenommen wurden. Die geheimen Räte sorgten im Parlament für die Verabschiedung von Verordnungen, die zugleich dem Interesse der gebildeten, wohlhabenden Mittelschicht entsprachen und der Machtsicherung des Königs dienten.¹ Bacon beschreibt den ersten Tudorherrscher in seiner *History of the Reign of King Henry VII.* (1622) als ambivalente Figur. Sein diplomatisches Geschick, sein Mißtrauen und seine Fähigkeit, geheime Pläne historischer Tragweite umzusetzen, seien nach Bacon intellektuelle, kommunikationsstrategische Qualitäten, die das Erbrecht als primäre Legitimation staatlicher Herrschaft ablösten. Bacons politische Begründung der Macht zeigt, daß sich der geheime göttliche Plan auf die Zukunft der Monarchie nicht mehr anwenden ließ. Die Ansprüche Heinrichs legitimieren sich darüber, daß er den Informationsfluß geschickter manipulieren konnte als diejenigen, die seinen Umsturz planten. Hier bezieht sich Bacon auf die Affäre um Perkin Warbeck, den Duke of York, der angeblich von Margaret für ihren eigenen Spionageapparat rekrutiert worden war, um den Sturz des Königs vorzubereiten. Heinrich enttarnte ihn. Die Ereignisse um Warbecks Gefangennahme, sein erzwungenes öffentliches Geständnis und seine Exekution schürten schon zu Heinrichs Regierungszeit den Verdacht, der König und seine Spione hätten den geheimen *plot* selbst inszeniert, um dessen Enttarnung zur Selbstdarstellung der Macht des Königs zu nutzen. Die Rolle der Spionage zeige nach Bacon, daß schon ihr Ruf viele geheime Intrigen abgeschreckt habe ("the fame and suspicion of them [secret espials] kept many conspiracies from being attempted" 6.241ff.).²

Auch diese Theorie der Abschreckung impliziert Beobachtung zweiter Ordnung. Dem Herrscher ist daran gelegen, die öffentliche Meinung dahingehend zu beobachten,

1 Siehe Dietrich Schwanitz, *Englische Kulturgeschichte* Bd. 1, S. 16 u. 24f.

2 Francis Bacon, *The History of the Reign of King Henry VII.*, e.d., J. Rawson Lumby (Cambridge: Cambridge University Press, 1888), S. 216.

wie seine Herrschaft im Hinblick auf das Thema Staatssicherheit gewertet wird, um dies in die Gestaltung seiner Herrschaft einzubeziehen.¹ Bacons Darstellung zeigt, daß die politische Aufgabe der Spionage unter Heinrich VII. nicht mehr in der bloßen Überwachung der Einhaltung königlicher Vorschriften bestand. Die Politik von Heinrich VII. verstärkte wechselseitige Abhängigkeiten innerhalb des Staatswesens und erforderte erheblich mehr Wissen über die Erwartungen der gesellschaftlichen Kräfte in bezug auf seine Entscheidungen. Heinrich richtete den ersten organisierten Sicherheitsdienst ein. Er unterschied zwischen den Positionen *secret agent*, *informer* und *spy*.² Ein *secret agent* war eine ortsansässige Person in guter Stellung; *informer* wurden aus den niedrigen Ständen für einzelne Informationen rekrutiert; *spys* waren professionelle Geheimdienstler, die gute Verbindungen zu verschiedenen Amtsinhabern des öffentlichen Lebens hatten. Heinrichs Spione sollten als Beobachter zweiter (bzw. dritter) Ordnung darüber informieren, was vom Herrscher erwartet wurde.

Besonders ausführlich ist die politische Funktion der Spionage, die Handlungsoptionen in mehrere Richtungen offen halten soll, für die Regierungszeit Elizabeths dokumentiert. Mit der inneren Differenzierung des Staatsapparates, verstärkten wirtschaftlichen Verflechtungen und wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen wächst die Notwendigkeit geheimer Beobachtung der jeweiligen und auch potentiellen nationalen und internationalen Interaktionspartner. Die Position der Königin war abhängig von Kommunikationsnetzen, innerhalb derer sie sich auch von anderen Nationen, z.B. hinsichtlich ihrer Heiratspläne, beobachtet wußte.³ Der Machterhalt hing von Informationen über Pläne anderer ab, die nur eingeschränkt und in unzuverlässiger Form zu haben waren. In dieser Situation gewann das höfische Beobachtungssystem der Spionage einen großen Stellenwert. Es wurden immer mehr Agenten ins Ausland entsandt. Wer sich am Spionagedienst beteiligte, konnte Informationen über andere in Form von Erzählungen gegen Gestaltungsmöglichkeiten der eigenen Karrieregeschichte am Hof tauschen.⁴ Sir William Cecil (der spätere Lord Burgley), sein Nachfolger im Amt des Staatssekretärs, Sir Francis Walsingham, und der Earl of Leicester, Robert Dudley, waren innerhalb des *Privy Council* mit der Beschaffung geheimer Informationen betraut. Sie unterhielten jeder

1 In der Politik wird diese grundlegende Operation der Beobachtung zweiter Ordnung in der Ausdifferenzierung moderner Funktionssysteme mit dem wachsenden gesellschaftlichen Einfluß der Medien noch deutlicher. Siehe Niklas Luhmann, *Beobachtungen der Moderne*, S. 121.

2 Siehe Janusz Piekalkiewicz, *Weltgeschichte der Spionage*, S. 110 -127.

3 Zur Beobachtbarkeit des Herrschers siehe Luhmann "Geheimnis, Zeit und Ewigkeit", S. 119.

4 Daß dies für die individuelle Geschichte der im Spionagedienst funktionalisierten Agenten keine Garantie für Sicherheit war, klingt in einem Epigramm Ben Jonsons mit dem Titel "Of Spies" an: *Spies you are lights in state, but of base stuffe,/ Who, when you have burnt your selves down to the snuffe,/ Stinke, and are throwne away. End faire enough.* (Verm. 1597) Ben Jonson, *The Oxford Authors*, ed. Ian Donaldson (Oxford: Oxford University Press, 1985), S. 241.

ihr privates Netz von Spionen. Cecil gilt als Begründer elisabethanischer Spionage, Walsingham als engagiertester Fahnder nach geheimen Verschwörungen.¹

In ihrer öffentlichen Selbstdarstellung beruhte die Sicherung der Herrschaft von Elisabeth I. weiterhin auf pompösen Inszenierungen ihrer Macht. Sie nutzte ihre Position als Oberhaupt der anglikanischen Kirche dahingehend aus, daß sie sich als "England's Virgin Queen", d.h. ihre weltliche Herrschaft als Verkörperung sakraler Ordnung darstellte.² Das betont aufwendige Fortsetzen der Tradition des göttlichen Geheimnisses³ läßt sich auch als Reaktion auf eine Krise repräsentativer Autorität werten. Die Abhängigkeit von Spionage zeigt einen gesteigerten Informationsbedarf über weltliche Erwartungen und damit einhergehend ein Bewußtsein für die Folgen eigener Erkenntnisgrenzen für die praktische Politik.⁴ Elisabeth I. konnte es unter anderem Walsinghams Spionagenetzen verdanken, daß sie gerade die Aufklärung geheimer Verschwörungen gegen sich ausnutzen konnte, um sich als unbesiegbar zu präsentieren. Beispielsweise ist der Sieg der englischen Flotte über die spanische Armada (1588) vermutlich dem Frühwarnsystem von Walsinghams Geheimdienst zuzurechnen. In der Selbstdarstellung der Herrschaft ließ er sich jedoch als göttliche Intervention beschreiben, die den Mythos der Einheit der Herrschaft Elisabeths mit dem göttlichen Willen belegte.⁵

Aus den Stationen der Entwicklungsgeschichte der Beobachtungsinstitution Spionage läßt sich ableiten, daß die soziale Öffentlichkeit, die sich im Verhöfischungsprozeß herausbildete, im 16. Jahrhundert aus der Sicht der staatlichen Autorität zu einer unbekannteren und daher auch gefährlicheren Größe wurde. Sie konfrontierte die Herrschenden mit Beobachtungsproblemen, die wiederum Impulse zur inneren Differenzierung des Staatsapparates lieferten. Spionage wurde nicht nur als Medium des Machterhalts des Herrschers umso wichtiger, je weitgehender die Kontingenz zukünftiger Entwicklungen als Problem der Machtausübung erfahren wurde. Spionage war selbst eine Quelle weiterer Unsicherheit. Die gelieferten Informationen mußten vor dem Hintergrund anderer möglicher Darstellungen auf Täuschungen hin beobachtet werden. Rivalitäten um

1 Siehe Alan Haynes, *Invisible Power*, S. 21-35.

2 An einer zeitgenössischen Beschreibung des Auftritts der Königin anlässlich des Jahrestages ihrer Thronfolge im Jahr 1590 zeigt Greenblatt z.B., wie die jungfräuliche Empfängnis auf die weltliche Herrschaft projiziert wird, und dann als Einheit "England's Virgin Queen" auftaucht. Stephen Greenblatt, "The Improvisation of Power", in: John Drakakis, ed., *Shakespearean Tragedy* (London & New York: Longman, 1992), S. 160/161; zuerst erschienen in Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), S.222-54.

3 Archer spricht von einem "regime of pomp and display". John Michael Archer, *Sovereignty and Intelligence: Spying and Court Culture in the English Renaissance* (Stanford: Stanford University Press, 1993), S. 149.

4 Die später für die Aufklärung typische Lichtmetaphorik verwendend, soll Bacon die Königin 1590 davor gewarnt haben, das "Licht ihres Staates", den Geheimdienst, durch zu geringe finanzielle Aufwendungen verlöschen zu lassen. Piekalkiewicz, *Weltgeschichte der Spionage*, S.120.

5 Siehe Susanne Scholz, "Tales of Origin and Destination: The Uses of History in the Narrative of the Nation", *Journal for the Study of British Cultures*, 2/1 (1995), S. 6.

Positionen waren dafür verantwortlich, daß die Berichte, welche die Spione lieferten, nicht nur auf die erzählte Geschichte (die Information), sondern ebenfalls als Erzählungen (als Mitteilungen) auf Erzählinteressen hin "gelesen" werden mußten. Man mußte zwischen der Fremdreferenz auf die internationale Lage und der Selbstreferenz auf Mitteilungsmotive (z.B. Karriereinteressen) unterscheiden und beides gegeneinander abwägen, um auf verborgene Erzählplots rückschließen zu können. Ein Beispiel sind die regelmäßigen Berichte des ersten nachweislichen Doppelagenten der Neuzeit, Sir Eduard Stafford, der als britischer Botschafter und Agent nach Paris entsandt wurde. Staffords Beziehungen zu Maria Stuart und die Eifrigkeit seiner Berichterstattung schürten bei dem überzeugten Protestanten Walsingham, der selbst Gesandter in Paris gewesen war, den Verdacht der Doppelspionage. Da Staffords Informationen über die Vorbereitungen einer Invasion Englands am spanischen Hof aber glaubwürdig waren, hielt Walsingham sein Wissen um Staffords Geheimnis ebenfalls geheim.¹ Er ließ den unzuverlässigen Spion von weiteren Spionen beschatten. Während Stafford nun sein Land zu verraten meinte, teilte er Walsingham unwissentlich zugleich mit, was man in Frankreich und Spanien über England wußte, so daß die weitere Gestaltung der internationalen Beziehungen daran orientiert werden konnte.²

Spionage kann also als eine Erzählinstitution beschrieben werden, die steigenden Wissensbedarf im Weltbezug des Herrschers decken soll. Zugleich verkompliziert sie diesen aufklärenden Bezug zur Umwelt durch neue Unbekanntheit: Spionage wird selbst zum unbekanntem System in der Umwelt der Herrschaft. Es stellt neue Beobachtungsanforderungen, die dann - durch institutionelle Differenzierung im Medium der Spionage selbst - als Beobachtung der Beobachtung bearbeitet werden. Da die Möglichkeit von Geheimhaltung in den Erzählungen wieder vorkommt, wird Spionage selbstreferentiell. Ihre Erzähl- bzw. Beobachtungsstrukturen setzen sich fort, indem sie aus sich selbst heraus Erkenntnisprobleme in bezug auf sich selbst und die internationale Umwelt erzeugen, die weitere Spionage fordern. Die Herausbildung des gesellschaftlichen Subsystems politischer Spionage ist somit zugleich als Konsequenz und Ursache des wachsenden Bewußtseins der grundsätzlichen Konstruiertheit von Informationen über die Welt beschreibbar.

3.1.2 Geheimnisse und das Beobachten des Beobachtens im Drama

Auch die mittelalterlichen Literaturformen verstehen sich als direkte Verlängerungen der göttlichen Ordnung in die Welt im Sinne einer allegorischen Versinnbildlichung der Verkündigung. Letztere ist der mysteriöse "Erzähltext", der den Sinn der vermittelten Ereignisse konstituiert und sie zu Geschichten formt. Das Mysteriöse in

1 Es handelte sich um Spielschulden, aufgrund derer Stafford 1586 ein lukratives Angebot aus dem Ausland annahm, Informationen über England zu verraten. Alan Haynes, *Invisible Power*, S. 92.

2 Siehe Janusz Piekalkiewicz, *Weltgeschichte der Spionage*, S. 113f.

der Welt wird nicht erklärend aufgelöst, sondern durch andere ebenso geheimnisvolle Bilder ersetzt.¹ Die biblischen Erzählungen begründen Traditionen, welche sich unverändert wiederholen und so zur Grundlage einer Interpretationsgemeinschaft werden, die sich durch ihre besondere Auslegung mysteriöser Ereignisse von anderen unterscheidet und sich so in ihrer sozialen Identität bestärkt.² Auch die *mysteries* oder *miracle plays* der mittelalterlichen populären Tradition des religiösen Theaters in England, in denen fahrende Schauspieler Episoden aus der Bibel oder religiöse Rituale an den Höfen aufführten, sowie die *morality plays*, die in allegorischen Darstellungen den Kampf personifizierter Werte und Laster um Rettung oder Verführung des Menschen auf der Bühne zeigten, dienten der Verkörperung und dem Erleben des transzendenten Geheimnisses. In den *moralitys* des 15. Jahrhunderts zeigt sich jedoch ebenfalls eine neue Strategie der Dramatisierung biblischer Stoffe. Die Schauspieler benutzen Geheimnisse, die nicht in den biblischen Texten vorgegeben sind, um zwischen verschiedenen Informiertheitsgraden zu unterscheiden. Dies zeigt Diller am Beispiel des *mystery play* "Mankynde" aus dem späten 15. Jahrhundert.³ Das Hauptlaster Tityvillus flüstert dem schlafenden Mankynde Täuschungen ins Ohr, weicht das Publikum in seinen geheimen Plan ein und verpflichtet es zur Geheimhaltung. Das Dargestellte wird so doppelbödig. Das Publikum soll zwischen der Perspektive der Figur und der geheimen Bedeutung ihres Handelns unterscheiden.

Im oben genannten Beispiel wird der Verrat des Geheimnisses an das Publikum zwar zur Spannungssteigerung eingesetzt, er läßt die Zuschauer, da sie direkt angesprochen werden, jedoch auch erleben, daß es sich nur um ein für sie aufgeführtes religiöses Spektakel handelt. Demgegenüber konstituiert sich das Bühnengeschehen im Drama der Renaissance über diesseitige geheime *plots*. Strategische Intrigen um höfische Macht in der Tragödie und wohlmeinende Rahmungen im Verwechslungsspiel der Komödie werden nicht zum Anlaß für die Kommunikation mit dem Publikum, sondern für die Kommunikation auf der Bühne.⁴ Wie es eingangs für die Rolle von Geheimnissen in der Selbstkonstitution von

1 Dies zeigt Todorov am anonymen Epos der *Queste du Saint Graal* aus dem 13. Jahrhundert. Erzählung und Geschichte stehen in einer metaphorischen Relation zueinander, die beide auf die Meta-Erzählung der Offenbarung verweist. Tzvetan Todorov, "Die Suche nach der Erzählung" in: *Poetik der Prosa* (Frankfurt a.M. Athenäum, 1972), S. 128.

2 Zugleich entstehen gerade an den Stellen der Interpretation des Mysteriösen, auf denen sich der gemeinsame Glaube aufbaut, Geheimnisse des Erzählens. Die unterschiedlichen Interpretationen der verschiedenen Erzähler der Evangelien zeigen, daß sie keinen homogenen Zugang zum vergangenen Geschehen vermitteln. So Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative* (Cambridge, Mass. & London: Harvard UP, 1979), S. 113- 123.

3 Hans-Jürgen Diller, "Theatrical Pragmatics: The Actor- Audience Relationship from the Mystery Cycles to the Early Tudor Comedies", in: Clifford Davidson & John H. Stroupe, eds., *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays; Second Series* (New York: AMS, 1990), S. 321-330, insb. S. 328.

4 Dies zeigt Dietrich Schwanitz, "Zeit und Geschichte im Roman - Interaktion und Gesellschaft im Drama: Zur wechselseitigen Erhellung von Systemtheorie und Literatur" in: Dirk Baecker, ed., *Theorie als Passion* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987), S. 181-213.

Spionage- und Detektivroman beschrieben wurde, taucht im Geheimnis die für das Drama konstitutive Differenz von Inszenierung und Wirklichkeit innerhalb des Dramas wieder auf. Das Bühnengeschehen ergibt sich aus dem Umgang der Figuren mit diesem Kommunikationsproblem. Sie lassen sich täuschen, versuchen das Rollenspiel anderer auf verborgene Motive zu beobachten oder ihr eigenes zu tarnen. Der Beginn einer Intrige und ihre Enttarnung bilden einen Rahmen, der es ermöglicht, in einer in sich geschlossenen Inszenierung eine fiktionale Welt mit eigener Vergangenheit und Zukunft zu erzeugen. Daher wird der geheime *plot* im Drama der Renaissance zu einem häufig eingesetzten Gelenk, das die Abkoppelung des Bühnengeschehens von der Wirklichkeit der Zuschauer als eigendynamische Interaktion organisiert. Zugleich schafft er im historisch-sozialen Kontext des Rollenspiels im höfischen Leben die Voraussetzung dafür, daß das Bühnengeschehen der realen Erfahrungswelt ähnelt. An der dargestellten Interaktion kann der Zuschauer Wechselwirkungen zwischen Erklärungsbedarf, Verdächtigungen, tradierten Vorstellungen, Mißverständnissen etc. beobachten, die man, solange man in sie verflochten ist, nur mehr oder weniger bewußt und immer nur teilweise wahrnehmen kann.¹ Das Theater ermöglicht die Distanz des Beobachtens zweiter Ordnung. Der Unterschied zwischen künstlicher und wirklicher Welt schafft "neue Möglichkeiten des Sehens"² von Kommunikationsproblemen der realen Erfahrungswelt.

An Ausschnitten aus Shakespeares Tragödien wird im folgenden gezeigt, daß im Renaissancedrama der Unterschied zwischen Inszenierung und Wirklichkeit innerhalb der Theaterinszenierung nicht nur in Form von Intrigen, sondern häufig auch noch deutlicher als Theateraufführung in der fiktionalen Welt, als *play within the play*, wiederauftaucht. An den Inszenierungen innerhalb der inszenierten Welt kann das Theaterpublikum beobachten, daß die unterschiedliche Informiertheit der verschiedenen Figuren, welche sich aus Täuschungen ebenso wie aus verschiedenen Verstehensinteressen und individuellen Vorstellungen über die Welt ergibt, auch zu ganz unterschiedlichen Deutungen des dargestellten Geschehens führt. Das Prinzip der ungleichen Informationsverteilung organisiert hier anders als in den mittelalterlichen Theaterformen die Kommunikation der Figuren untereinander (und nicht mehr eindimensional von der transzendenten Wahrheit zum Publikum) zu einer eigendynamischen Handlungsentwicklung. Dies ist von Evens als "discrepancies in awareness" an Shakespeares Komödien beschrieben worden.³

1 Greenblatt beschreibt die neue Erfahrung der Sphäre des Sozialen in der Renaissance als "felt community". Das elisabethanische Theater greift kollektive Verunsicherungen in einer maskierten und daher neu bearbeitbaren Form auf. Durch die spannungsreichen Beziehungen, welche die Fiktion zur Wirklichkeit knüpft, nimmt sie an einer Art gesellschaftlichem Energiefluß (*social energy*) teil. Siehe Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1988), S. 5 u. 11-14.

2 Niklas Luhmann, "Weltkunst", S.14.

3 Bertrand Evans, *Shakespeare's Comedies* (Oxford: Clarendon Press, 1960), S. IX.

Geheimnisse sind innerhalb der repräsentierten Interaktion in der Regel Herausforderungen gesellschaftlicher Autorität, die sich auf Risse und Verunsicherungen beziehen, welche das gesellschaftliche Gefüge der elisabethanisch-jakobinischen Erfahrungswelt kennzeichnen. Sie stehen für den Konflikt zwischen einer beginnenden neuen Gesellschaftsordnung und dem alten Weltgefüge. Zugleich verweisen geheime *plots* auf das literarische Medium selbst. Inszenierte Interaktion wird in der Tragödie meist mit dem Verbrechen assoziiert. Sie ist auf ein Publikum innerhalb der fiktionalen Welt hin geplant. Die Kategorien Autor und Leser lassen sich folglich wiederum im metaphorischen Sinn auf die dargestellte Interaktion anwenden. Die neue Funktion des Dramas besteht nun u.a. darin, die wechselseitigen Beobachtungsverhältnisse weltlicher Kommunikation und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten, die Zukunft zu entwerfen, beobachtbar zu machen. Der folgende Vergleich zwischen dem anonymen Versroman *The Squire of Lowe Degre* (wahrscheinlich Ende des 15. Jahrhunderts)¹ und Ausschnitten aus Shakespeares Tragödien illustriert diesen Übergang.

Auch im mittelalterlichen Ritterspos besteht nach Spearing eine auffällige kausale Beziehung zwischen Verbergung, Spionage - häufig der Liebesaffären anderer - und im Medium des Erzählens ausgeübter, auf Wissen basierender Macht über die Geschichte anderer:

The narrator of a medieval love story, if his position is realised in any other way than as one of unquestioned omniscience, tends to be envisaged as a spy, telling publicly what he can know only as the witness of private words and acts; correspondingly, spies in romances are would-be storytellers, using the power gained from secret knowledge in attempts to shape the futures of those on whom they spy.²

Die mittelalterliche Romanzendichtung unterscheidet zwischen privaten intimen Räumen, wie "curtained beds", dem "bedchamber", "enclosed gardens", auch dem "king's chamber", und dem öffentlichen Raum der Anwendung und Vollstreckung gesellschaftlicher Herrschaft in Form von Gesetzen und Strafen in der "halle".³ In der frühen höfischen Gesellschaft öffentlicher Repräsentation entspricht diese Differenz zwischen der Intimsphäre und den politischen Entscheidungsprozessen der Herrschenden einerseits und der Öffentlichkeit andererseits noch dem göttlichen Entwurf der Welt. Spionage ist eine Verletzung dieser Ordnung.

In *The Squire of Lowe Degre* werden die Zuhörer gleich zu Beginn Zeugen, wie ein Landjunker der Tochter des Königs im von Mauern eingeschlossenen Garten vor ihren Privatgemächern seine verborgene Liebe gesteht. Später, in der Verarbeitung

1 Die Ausführungen zu diesem spätmittelalterlichen Text beruhen auf A.C. Spearing, "Secrecy, Listening, and Telling in *The Squire of Lowe Degre*", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 20/2 (1990), S. 273-292.

2 Spearing nennt z.B. Chaucers Pandarus, der Troilus und Criseydes Liebesgeschichte plant, für ihre Verwirklichung sorgt und letztere aus dem Verborgenen beobachtet. Spearing, "Secrecy, Listening, and Telling", S. 274.

3 *Ibid.*, S. 283.

der Konvention der höfischen Liebe in der petrarkischen Sonettichtung an den Renaissancehöfen, wird die Unnahbarkeit der Angebeteten zum entscheidenden Merkmal. Dies wirft das sprechende lyrische Ich auf das "Geheimnis" der als bedrohlich und mysteriös empfundenen Intensität der eigenen Gefühle zurück. Der Sprecher entwickelt über die bewußte, sprachlich strukturierte Selbstanalyse eine stabilere Vorstellung eigener Individualität. In diesem Versepos gibt die Angebetete dem Werber diese Möglichkeit der Selbstkonstitution noch nicht. Sie wird vielmehr selbst zur "Autorin" eines geheimen *plot* für die Verwirklichung der Liebesgeschichte. Dies wird aber vom Steward des Königs belauscht, der ebenfalls geheime Heiratsinteressen hegt. Er verrät das Geheimnis der anderen, nicht aber sein eigenes an den König. Die Geschichte entwickelt sich nun nach dem geheimen *plot* des Königs und endet mit einer Liebesheirat und der vom Herrscher insgeheim vorgesehenen Thronfolge. Das Geheimnis des Königs bildet den einzigen *plot*, der an keiner Stelle durch Spionage (geheime Beobachtung zweiter Ordnung) bedroht ist. Daher erfordert seine Verwirklichung auch noch keine komplizierte Selbst- und Weltbeobachtung und Handlungsplanung. Diese Wissensasymmetrie zwischen dem König und seinen Untertanen, denen auch der extradiegetische Erzähler und seine Zuhörer zugeordnet werden, verleiht dem Geheimnis des Königs die Macht des Mysteriums göttlicher Fügung.

Diese Metapher des göttlichen *mystery of the state*, verkörpert in der Zentralperspektive des Herrschers, der selbst die Geheimnisse der Untertanen sehen, sich selbst aber der Beobachtbarkeit entziehen kann, bleibt auch am elisabethanischen und jakobinischen Hof eine gängige, wenngleich altmodische Vorstellung.¹ Diese Gottesattribute des unbegrenzten Wissens staatlicher Macht erweisen sich in Shakespeares Dramen als trügerische Vorstellung. Als "blinder Fleck" im Weltbild des Herrschers stellt letztere eine tiefgreifende Gefahr für die Autorität höfischer Herrschaft dar. In *King Lear* (1606) wird Lears Weigerung, die Liebeserklärungen seiner älteren Töchter als "Erzählung" auf die Differenz zwischen der Fremdreferenz auf ihre Liebe zum Monarchen und Vater und der Selbstreferenz auf mögliche Motive (wie Habsucht) hin zu beobachten, mit der Metapher kognitiver Blindheit belegt. Lear unterscheidet nicht zwischen **Information** und **Mitteilungsverhalten**. Dieses Versäumnis führt zu der unverantwortlichen Übergabe des Schicksals der Nation an die zwei älteren Töchter. Mit Glosters Blendung erhält die Metapher physische Realität in einer Form, die zeigt, daß der König mit seiner Blindheit nicht nur seine eigene Position, sondern auch das Leben anderer und letztlich die Stabilität des nationalen Gefüges gefährdet. Ein König, der in bezug auf

1 Vor der allgegenwärtigen, unbeobachtbaren Beobachtung individueller Geheimnisse durch die staatliche Macht warnt z.B. Ulysses Achilles in Shakespeares *Troilus und Cressida* (1602): "The providence that's in a watchful state/[...] Keeps place with thought, and almost like the gods/ Do thoughts unveil in their dump cradles./ There is a mystery[....] in the soul of state,/Which hath an operation more devine/ Than breath or pen can give expression to."(III.3, 190-203).

sich selbst den Unterschied zwischen Schmeichelei und Wahrheit nicht sieht, so warnt Kent seinen König, gefährde den Staat:

Kent [...] What would' st thou do, old man?
When power to flattery bows ? To plainness hounour's bound
When majesty falls to folly. Reserve thy state; (I.1, 145-148)

Lear entläßt Kent und verstümmelt so seine eigene Wahrnehmung weiter. Mit ihm verliert er einen Beobachter zweiter Ordnung, der die Öffentlichkeit der höfischen Funktionsträger daraufhin beobachtet, wie die Entscheidungen des Königs beurteilt werden:

Lear Out of my sight.
Kent See better Lear; and let me still remain
The true blank¹ of thine eye. (I.1, 156-158)

Die Geblendetheit, die Lear schließlich an Gloster beobachten muß, der sie stellvertretend für seinen König im wörtlichen Sinn lebt, läßt Lear erkennen, daß es in der Vernetzung in Kommunikation nicht auf das Sehen des Offensichtlichen, sondern auf das Hören der Motiviertheit von Mitteilungen ankommt: "A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears" (IV.4,148-149). Die Vorstellung natürlicher hierarchischer Ordnung wird zum täuschenden "great image of authority" (IV.4,158), in dessen Schutz unrechtmäßige Interessen durchgesetzt werden können:²

Through tattered clothes small vices do appear;
robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold,
and the strong lance of justice breaks;
Arm it in rags, a pigmy's straw does pierce it. (IV.4,162-165)

Als geheime Vergangenheiten und Zukünfte, die von menschlichen Entscheidungen abhängen, werden Geheimnisse in der elisabethanischen Literatur zum Bezugspunkt für die Gestaltung und Entschlüsselung der sozialen Welt. Die Figur des geheimen Verbrechers in den Tragödien ist daher die des Individuums "im modernen Sinn". Er entwickelt ein Bild seiner Individualität, indem er sich selbst und andere beobachtet.³ Als Intrigant ist er ein aufmerksamer Beobachter der sozialen Ordnung, der sich, wie Glosters unehelicher Sohn Edmund in *King Lear* oder Iago in *Othello*, nicht mit der Rolle begnügen will, die ihm die Tradition im gegenwärtigen Machtgefüge zuspricht. Beide Figuren bewerten ihre soziale Position im Kontext möglicher Alternativen. Geheimhaltung und das Ablenken von Verdachtsmomenten durch die Zuschreibung von Handlungen an andere sind die kommunikativen Medien, die ein individuelles Gestalten der eigenen Geschichte zeitweise zulassen.

1 Muir erklärt "blank" als "the white spot in the centre of the target". *King Lear*. The Arden Shakespeare, ed. Kenneth Muir (London & New York: Routledge, 1991), S. 13 Anmerkung.

2 Siehe Robert Weimann, "Representation and Performance: The Uses of Authority in Shakespeare's Theatre", *PMLA*, 107 (1992), S. 497-510.

3 Siehe Niklas Luhmann, "Das Moderne der Modernen Gesellschaft", in: *Beobachtungen der Moderne*, S. 22.

Auch *Othello* (1604) zeigt, daß die moderne Erfahrung der Elisabethaner jene der Mehrdeutigkeit von Kommunikation ist, die immer auch die vergleichende Beobachtung von Erzählungen auf die Differenz zwischen erzählten Geschichten und geheimen Erzählintressen, zwischen Fremd- und Selbstreferenz, verlangt. Iago "liest" am Verhalten des venezianischen Staatsdieners Othello, daß der es versäumt, andere auf die mögliche Differenz zwischen gespielter Rolle und tatsächlichen Intentionen zu untersuchen. Diese Erkenntnis wird zur Voraussetzung für den Erfolg von Iagos Intrige:

Iago Cassio's a proper man, let me see now,
To get his place, and to make up my will, [...]
After some time, to abuse Othello's ear,
That he is too familiar with his wife:
He has a person and a smooth dispose,
To be suspected fram' d to make women false:
The Moor, a free and open nature too,
That thinks men honest that but seems to be so [...]" (I.3, 390/398).

Iagos unheimliche "Modernität" zeigt sich in einer Zeit, in der man erst begann, psychologische Tiefenstrukturen zu beschreiben, u.a. darin, daß er Othellos latente Verunsicherungen hinsichtlich der eigenen Situation "lesen" kann. Er verbalisiert den an Othello beobachteten Zweifel an der Beständigkeit der Liebe Desdemonas und wandelt ihn in Handlungsimpulse um.¹ Die erzählte Welt wird von Iagos suggestiven Diskursen soweit unterwandert, daß eine eigendynamische Entwicklung von Unterstellungen und Fehlinterpretationen entsteht. Bis zur "Ermordung" Desdemonas untermauern alle Mitteilungen Iagos Täuschung, ohne daß sich die Charaktere dieser Rahmung ihrer Kommunikation bewußt sind.²

Das Theater ermöglichte den Zuschauern die Analyse von Beobachtungsverhältnissen, deren geschickte Handhabung auch in der realen Welt zu einer wichtigen sozialen Kompetenz wurde. Die Funktion des Theaters, Perspektiven der Beobachtung zweiter und dritter Ordnung auf das Erleben von Wirklichkeit einzurichten, zeigt sich besonders deutlich an Hamlets Inszenierung des *Murder of Gonzago* in Shakespeares *Hamlet* (1601).³ In diesem *play within the play* nimmt das Drama einerseits Bezug auf das Theater selbst. Es schärft beim realen

-
- 1 Iagos Hinweis, Desdemona habe mit der Heirat Othellos gesellschaftliche Konventionen skandalös übertreten, weil sie sich von Othellos Aussehen und seinen Erzählungen von fremden Ländern faszinieren ließ, ist für Othello überzeugend genug, um an ihrer Liebe zu zweifeln. Er erteilt Iago einen Spionageauftrag (III.3,210-11 u. 243-45).
 - 2 Nach Greenblatt besteht das eigentliche Geheimnis des Dramas in der Frage, warum sich Othellos rationale Suche nach Zeichen zum irrationalen Wahn steigert. Iagos Andeutungen beschwören, so Greenblatt, die Unterscheidung von züchtigem und unzüchtigem Verhalten in der Ehe der religiösen Doktrin der Zeit. Iago dränge das Verbot lustvoller Liebe in Othellos Wahrnehmung. Dies erklärt z.B., warum Othello die Ermordung Desdemonas als Reinigung ihrer Liebe von Sünde erscheint ("smooth as monumental alabaster [.....] Be thus, when thou art dead, and I will kill thee,/ And love thee after", V.2,5 u.17f.). Siehe Stephen Greenblatt, "The Improvisation of Power", S. 181-183.
 - 3 Es handelt sich um die sogenannte "mousetrap scene" Akt III Szene 2. Für die Beobachtungskonstellation, welche diese Szene einrichtet, siehe Dietrich Schwanitz, "Das Welttheater Shakespeares" in: *Englische Kulturgeschichte* Bd. I, S. 71-77.

Publikum das Bewußtsein dafür, daß man ein Rollenspiel im Theater beobachtet, das von Schauspielern aufgeführt wird. Gleichzeitig nimmt es Bezug auf die elisabethanische Erfahrungswirklichkeit, in der das öffentlich Repräsentierte immer deutlicher als inszeniertes Rollenspiel gesehen wurde, mittels dessen verschiedenen Zuhörern etwas anderes mitgeteilt werden konnte. Hamlet setzt das Theater zur Aufklärung eines Geheimnisses ein. Es soll zeigen, ob sein Vater, der verstorbene König Hamlet, durch den Bruder und Thronfolger Claudius ermordet worden ist. Da es sich um eine vergangene Verbrechen Geschichte handelt, für die es keine Zeugen gibt, soll der verantwortliche "Autor" anhand seiner Reaktion auf die Reinszenierung der Verbrechen Geschichte ermittelt werden. Das Theater im Theater bietet die Möglichkeit, das Vergangene in der fiktionalen Gegenwart künstlerisch konstruiert wiederauferstehen zu lassen. Hamlet integriert eine Mitteilung in die Dialoge der Schauspieler, die der, der die geheime Geschichte kennt, also der Mörder, anders versteht als das restliche Publikum. In der Hoffnung, ihn überführen zu können, wird der Verdächtige also beim Beobachten beobachtet.¹

Die Theaterzuschauer beobachten an der Rezeption des Stückes im Stück, daß das Verstehen von Mitteilungen nicht homogen ist, sondern je nach individuellem Wissen anders ausfällt. Das Geheimnis wird dementsprechend auch nicht in der Handlung auf der Bühne, sondern in der Differenz zwischen der Rezeption des neuen Königs und der Art und Weise sichtbar, wie das restliche höfische Publikum die Aufführung versteht. Claudius' Reaktion erzählt, daß er die inszenierte Mordgeschichte als Anspielung auf die vergangene Ermordung seines Bruders versteht. Die anderen Zuschauer deuten die Aufführung als Drohung Hamlets, den neuen König zu stürzen. Sie beziehen sie also nicht auf den vergangenen Mord, sondern auf die Zukunft. Diese verschiedenen Zurechnungen konstituieren die Spannung im folgenden Gesprächsausschnitt zwischen Hamlet und seiner Mutter über seine versehentliche Ermordung von Polonius. Hamlet vergleicht seine Tat mit dem vergangenen Königsmord. Gertrud bezieht diesen Vergleich auf die Zukunft:

Hamlet: A bloody deed. Almost as bad, good mother, as kill a king and marry with his brother.
Queen: As kill a king? (III.4.27-29.)

Die wirklichen Zuschauer beobachten an der Interaktion auf der Theaterbühne, daß Kommunikation je nach dem, was die einzelnen Charaktere wissen, befürchten, ahnen oder zu erreichen hoffen, verschiedene Perspektiven auf die fiktionale Wirklichkeit einrichtet. Hamlets Mitteilung wird auf unterschiedliche Weise als **Handlung** "gelesen". Wissen um das Geheimnis hat Hamlet und das tatsächliche

1 Sich der Subjektivität der eigenen Beobachtung bewußt, plant Hamlet sogar, seine und Horatios Beobachtung von Claudius' Beobachtung zu vergleichen, um beurteilen zu können, ob Claudius im Dargestellten die eigene Tat wiedererkennt. Hamlet informiert Horatio: "There is a play tonight before the King:/ One scene of it comes near the circumstance/ Which I have told thee of my father's death./ I prithee when thou seest that act afoot./ [...] Observe my uncle./ [...] And after we will both our judgement join/ In censure of his seeming." (III.2, 75-87).

Publikum zu einem individuellen Verstehen der Wirklichkeit gezwungen. Die Erkenntnis, weniger oder mehr zu wissen als andere und entsprechend handeln zu müssen, individualisiert die Akteure.¹ Die Formen, in denen das Geheimnis kommuniziert wird (die Erzählung des Geistes und die Aufführung), bleiben uneindeutige Erzählungen,² die keinen gesellschaftlichen Halt für die Zukunft anbieten können.

3.2 Geheimnis, Erzählen und Aufklärung

Die verunsichernde Perspektive der offenen Zukunft, welche von Shakespeare in *Hamlet* noch vor allem auf das Schicksal des Hofes bezogen wird, wird im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert insbesondere für jene, die sich zum auf politischen Einfluß drängenden Bürgertum zählten, zu einem grundsätzlichen Problem individueller Existenzplanung. Zwar bleibt auch in der calvinistischen Lehre der Prädestination des menschlichen Schicksals die Unaufklärbarkeit des göttlichen Geheimnisses um die bereits festgelegte Zukunft noch zentral.³ Entscheidend für die neue puritanische Bewegung, die zu einer treibenden Kraft der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung im 16. und 17. Jahrhundert in Westeuropa und Nordamerika wurde, ist jedoch, daß persönlicher Erfolg im Diesseits als göttliches Zeichen der Erwählung gewertet wurde. Man konnte sich nicht nur Wissen um die Zukunft, sondern auch die Gestalt der Erzählung ihres Geheimnisses auf dem Weg individuellen Engagements erarbeiten. Im Vergleich zur mittelalterlichen Theologie ist der Puritanismus als "Demokratisierung" des Umgangs mit dem göttlichen Geheimnis bezeichnet worden.⁴ Jeder konnte paradoxerweise trotz der Prädeterminiertheit der Zukunft bereits im Diesseits entscheidend beeinflussen, wie das persönliche Schicksal ausfiel, wenn man die entsprechenden Zeichen richtig interpretierte.⁵

In einer sich immer schneller verändernden Welt machte man die Erfahrung, daß sich auch die Voraussetzungen eigener Projekte in unvorhergesehener Weise änderten. Hieraus gewinnt der bürgerliche englische Roman seine realistischen Themen und eine neue Art des Erzählens. Vor dem Hintergrund der unsicheren

1 Anthony Brennan, *Shakespeare's Dramatic Structure* (London: Routledge, 1988), S.130.

2 Die Paradoxie des erzählbaren Geheimen, das doch nicht erzählt werden kann, arbeitet Pierre Iselin heraus. Pierre Iselin "'Do my ear that violence' (I.2.171): 'Hamlet ou la Rhétorique du Secret'", *Etudes Anglaises*, 49/4 (1996), S. 400.

3 In der *Christianae religionis institutio* (1536) warnt Calvin die Christen vor Erkenntnisneugier, die eine Verletzung der von der transzendenten Ordnung festgelegten Grenzen des Reiches göttlichen Wissens sei. Siehe Bok, *Secrets*, S. 33.

4 Edwin Black, "Secrecy and Disclosure as Rhetorical Forms", *The Quarterly Journal of Speech*, 74 (1988), S. 136.

5 Die populären Erzählungen übernatürlicher Erscheinungen in der Restauration unterstützten diese Vorstellung der Beobachtbarkeit des unbeobachtbaren Mysteriums. Siehe Michael McKeon, *The Origins of the English Novel 1600-1740*. (Baltimore & London: John Hopkins UP, 1987), S. 83-87. Keon nennt Defoes *A True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal* (1709) als Beispiel.

Zukunft, die im Gegenwärtigen entschieden wird, wird das alltägliche Leben besonders. Im Alltag wird ausgehandelt, wie die individuelle Vergangenheit und Zukunft zu sehen sind. Um die Zeichen, nach denen man die Orientierung der eigenen Existenz richten muß, ebenso wie Abweichungen vom vorherbestimmten Weg (z.B. ins Verbrechen) beobachten zu können, wird das normale Leben zum Gegenstand minutiöser Beschreibung. Daher wirkt das Erzählen von alltäglichen Ereignissen (z.B. bei Defoe) und von Bewußtseinsvorgängen und Gefühlen (z.B. bei Richardson) häufig sezierenderisch.¹ Auch das Entstehen neuer Kommunikationsformen in anderen gesellschaftlichen Bereichen läßt sich als Reaktion auf das Problem doppelter Kontingenz für die Handlungsplanung beschreiben, also der Offenheit zukünftiger Wirkung, von der gegenwärtige Entscheidungen abhängen. Zum Beispiel nehmen Versicherungs- und Kreditwesen die Zukunft in die Gegenwart hinein, um kontrollierbare Bedingungen für ihre Planung zu ermöglichen.²

Die Öffentlichkeit gebildeter Bürger traf sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den neuen wissenschaftlichen *societies*, literarischen Gesellschaften und Kaffeehäusern. In diesen "privaten Öffentlichkeiten" diskutierte und definierte man unter anderem das bürgerliche Ideal des Gentleman, der sich durch seine umsichtige Arbeit und seine moralische Selbstkontrolle und Bildung vom Adel unterschied.³ Anders als die kleinen Öffentlichkeiten der Renaissancehöfe, in denen man beim Schließen neuer Bekanntschaften immer schon auf einen öffentlichen Ruf zurückgreifen konnte, beruhte die bürgerliche Sphäre des Sozialen eher auf funktional definierten Beziehungen, in welchen die persönliche Biographie weniger relevant war.⁴ Entsprechend entwickelten sich Konventionen, die das soziale Miteinander unabhängig von persönlicher Herkunft und gesellschaftlichem Stand organisierten. Dies verstärkte die Differenz zwischen öffentlicher Rolle und persönlichem privaten Selbst weiter. Die Regeln des Verhaltens wurden aber zugleich internalisiert, so daß die Selbstkontrolle automatischer ablief als in der höfischen Gesellschaft.⁵ Man sah die Unbekanntheit der anderen, mit denen man nur in einer bestimmten Hinsicht nach bestimmten Regeln sozial verkehrte. Man wurde sich auch selbst unbekannt. Bewußte und automatisierte Selbstbeherrschung verdrängen einen Teil der individuellen Begehren aus der rationalisierten Selbst- und Weltwahrnehmung, die dann z.B. als unbewußte, latente Gefühle im Liebesroman bei Richardsons Protagonistin Pamela wiederauftauchen. Bevor diese

1 Für die sozialen Voraussetzungen der neuen "wissenschaftlichen" Analyse des Lebens im englischen Roman siehe Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Harmondsworth: Penguin, 1963[1957]), S. 1-35.

2 Versicherungen definieren mögliche, unerwünschte Zukünfte, um deren Wirkungen im vorhinein zu korrigieren. Das Kreditwesen schafft die finanziellen Bedingungen für ansonsten nur zukünftig oder gar nicht mögliche Handlungsprojekte.

3 Siehe Dietrich Schwanitz, *Englische Kulturgeschichte*, Bd.1, S. 225f.

4 Für die Aufspaltung in öffentliches und privates Selbst sowie die genannten Beispiele siehe Richard Sennet, *The Fall of Public Man*, S.62-68.

5 Für die Automatisierung des Zwangs zum Selbstzwang, Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation* Bd. 2, S. 329-332.

Funktionalisierung des Unbewußten im bürgerlichen Liebesroman genauer betrachtet wird (Kapitel 3.2.3), geht es zunächst um Geheimhaltung und geheime Beobachtung, die nun der Kontingenzreduktion für private bürgerliche Bedürfnisse dienen. Ein zentrales Interesse ist das Sichern und Erwerben von Besitz.

Nicht zuletzt weil sich der Staat über das von seinen Bürgern erwirtschaftete Eigentum durch Staatsanleihen finanzierte, fand die strikte Trennung zwischen privater Gesinnung und staatlicher Gewalt in der bürgerlichen Öffentlichkeit keine Anerkennung.¹ Man forderte das Recht, die staatliche Gesetzgebung nach moralischen Maßstäben zu beurteilen.² In seiner Abhandlung zu den drei Formen des Rechts erhob John Locke daher in der Erkenntnislehre, die er im *Essay Concerning Human Understanding* (1690) entwickelte,³ das nach gesetzlichem Recht erwirtschaftete Eigentum zur moralischen Grundlage bürgerlicher Freiheit. Diese sollte das zivile Recht vornehmlich schützen.⁴ Neben dem göttlichen Gesetz, nennt Locke auch das Gesetz der öffentlichen Meinung ("The Law of Opinion and Reputation")⁵. Es entstehe als stillschweigende Übereinkunft darüber ("by a secret and tacit consent"), nach welchen Kriterien Handlungen beurteilt werden. Da das öffentliche Urteil trotz fehlender schriftlicher Fixierung einen großen Einfluß auf Handlungen hat, nennt Locke es "the invisible Lawmaker".⁶

In Daniel Defoes *Robinson Crusoe* und *Moll Flanders* ist die Erkenntnis des Geheimnisses göttlicher Fügung (des zweiten der von Locke formulierten Gesetze) Voraussetzung dafür, daß die Protagonisten ihre Geschichte erzählen und nach puritanischem Modell leben können. Während Spionage und Geheimhaltung in Crusoes Geschichte seines individuellen Aneignens des puritanischen Lebensmodells dem Schutz seines Besitzes dient, versucht Moll Flanders, sich mittels der Täuschungen ihrer kriminellen Lebensgeschichte Respektabilität vor dem dritten der von Locke formulierten bürgerlichen Gesetze, dem des Anstands, zu erwerben. Sowohl Flanders' geheime *plots* als auch Crusoes Geheimhaltung sind Bedingungen und Wirkungen eines rationalisierten Weltverständnisses. Hieraus ergeben sich "Geheimnisse" des Verdrängten, die später in der Geschichte des realistischen Romans das Erzählmodell unterlaufen, welches sich hier etabliert.

1 Koselleck führt dies am Beispiel der Regierungszeit Ludwig XIV in Frankreich aus. Dort spitzte sich der Konflikt zwischen Absolutismus und Bürgertum sehr viel weiter zu als in England, wo die "Glorious Revolution" den Absolutismus ein Jahrhundert vor der französischen Revolution, allerdings weniger radikal beendete. Koselleck, *Kritik und Krise*, S. 49f.

2 In England kontrollierte das bürgerlich dominierte Parlament die Gesetzesentwürfe des Königs. Siehe Dietrich Schwanitz, *Englische Kulturgeschichte*, Bd. 1, S. 183 u. 193f.

3 Der vollständige Text erschien erstmals 1690. Die folgenden Angaben beziehen sich auf John Locke *An Essay Concerning Human Understanding*, ed., Peter H. Niddich (Oxford Clarendon Press, 1975).

4 *Ibid.* Buch II Ch. XXVII, § 9.

5 *Ibid.* Buch II Ch. XXVII, § 10.

6 *Ibid.* Buch II Ch. XXVII, § 14.

3.2.1 Geheimnis und soziale Identität in Defoes *Robinson Crusoe* und *Moll Flanders*

In Daniel Defoes *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (1719)¹ zeigt Crusoes Schiffbruch, was passieren kann, wenn man gegen das bürgerliche Gebot vorausschauender Sicherung von Eigentum verstößt und Zukunft aufs Spiel setzt. Abgesehen von seinen Werten und Erfahrungen sowie einer Grundausrüstung der wichtigsten Instrumente aus der Ladung des Schiffswracks, verliert Crusoe das bisher Erreichte. Seine Zukunft ist nun erstmals ganz offen.

Mit diesem Schicksal konfrontiert, erkennt er das geheime Wirken der göttlichen Vorsehung in seinen Erlebnissen und interpretiert seine Geschichte neu.² Unglücksfälle in der Vergangenheit versteht er nun als Warnung Gottes, die er durch sein Abweichen von bürgerlichen Grundsätzen herausgefordert hat.³ Diese Erkenntnis des göttlichen Geheimnisses und damit der richtigen Interpretation seiner Geschichte ist, wie es später auch im Detektivroman hinsichtlich der geheimen Verbrechensgeschichte der Fall ist, die Voraussetzung dafür, daß Crusoe seine Geschichte erzählen kann. Defoe läßt den Romanleser an den Tagebuchaufzeichnungen Crusoes beobachten, daß der Erzähler mit Hilfe dieser Selbstbeobachtung seine weitere Geschichte, jetzt autorisiert über die Prädetermination, als Geschichte individuellen Fortschritts entwirft und kontrolliert.⁴ Crusoe ist nun Autor und Erzähler seiner neuen Existenz, die er über genaues Wirtschaften mit den vorhandenen Ressourcen in Kosten-Nutzen Abwägungen streng nach puritanischem Modell orientiert. Sich nur des Beobachtetseins durch den unbeobachtbaren Beobachter Gott bewußt, fühlt er sich als rechtmäßiger "lord of all this country" (101) und liest, d.h. strukturiert, die Insel auf ihr Potential für seine Bedürfnisse hin.

Erst als Crusoe Spuren der Präsenz anderer findet, kommt zu den begrenzten Ressourcen, die er z.B. durch seine Buchführung wertsteigernd eingesetzt hat, eine neue Unsicherheit hinzu: Das Nichtwissen um die Pläne anderer in einer "Gesellschaft". Um Autor der eigenen Geschichte zu bleiben, verbirgt er seinen Besitz und beginnt mit der geheimen Beobachtung der anderen.⁵ Er versucht, ihr Verhalten zu kategorisieren, um es in den Entwurf seiner eigenen Zukunft

1 Die Seitenangaben im laufenden Text beziehen sich auf Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* [1719] (Harmondsworth: Penguin Classics, 1994).

2 Er hält in seinem Tagebuch fest: "Sure we are all made by some secret Power, [...] it is God that has made it all, [...] for the Power that could make all things must certainly have power to guide and direct them. [...] He has appointed all this to befall me." (93f.)

3 Kay zeigt an Defoes Aufzeichnungen zu *Robinson Crusoe*, daß Defoe selbst daran glaubte, in mysteriösen Ereignissen im Leben Botschaften der Vorsehung zu sehen, deren "invisible hand" die Welt lenke. Carol Kay, *Political Constructions* (Ithaca & London: Cornell UP, 1988), S. 76.

4 Er findet die übergeordnete Sinnhaftigkeit seines bisherigen Schicksals, "a sense of my condition, and [...] a true Scripture view of hope" (98) im biblischen Wort.

5 "I [...] began to be mighty impatient for intelligence abroad, for I had no spies to send out" (179).

einbeziehen zu können, ohne selbst zum Objekt ihres *plotting* zu werden.¹ Dies erfordert verstärkte Selbstdisziplinierung und Beobachtung der Umwelt, um die neuen Bedingungen seiner Existenz auszuloten. Das Wissen, welches Crusoe über den kannibalischen Stamm und über den Mann, den er vor ihnen rettet und "Freitag" nennt, konstruiert, ist allein durch sein Bedürfnis geprägt, die eigene Existenz auszubauen. Andere kommen in Crusoes Weltinterpretation nur reduziert auf die Informationen vor, die er benötigt, um ihr Verhalten für sich einschätz- und verfügbar zu machen. Geheimhaltung und Spionage gehören in diesem Roman zu einer Eroberungsstrategie, die die Umwelt auf Information reduziert, die für die Selbststabilisierung nötig sind. Bei Defoe ist dies eine durch die göttliche Fügung autorisierte Weltkonstruktion.² In le Carrés Romanen, die das sich hier herausbildende realistische Erzählen fortsetzen, wird diese Art des Konstruierens von Wissen über fremde Welten aufgrund von Spionageinteressen auch zu einer gewalttätigen Besetzung fremder Wirklichkeit (*siehe die Analyse von The Honourable Schoolboy* Kapitel 6.2).

Mit der Lebensgeschichte der *Moll Flanders* (1722)³ führt Defoe komplementär zur respektablen Existenzgründung Crusoes außerhalb eine Verbrecherkarriere innerhalb der englischen Gesellschaft vor. Die an materiellen Werten orientierte bürgerliche Ordnung wird hier aus der Sicht der Protagonistin zum Gegner ihres Strebens nach einer ehrenhaften Existenz. Zwar betont Flanders in der Erzählung ihrer Verbrechen, wiederholt ihre Reue, sie ist aber bemüht, die Zwangsläufigkeit ihrer Täuschungen und ihrer Deviation ins Verbrechen zu vermitteln. Verbrechen, Verbergung und Rollenspiel scheinen die einzigen Möglichkeiten, individuelle Autorität über ihren Lebensplot zu gewinnen und streckenweise den Anschein der Bürgerlichkeit zu bewahren. Sie kann so die eigene Geschichte wiederholt abkoppeln und sich an einem anderen Ort neu erfinden. Im dialektischen Zusammenspiel von Handlungsfreiheit und Bindung an die Ordnungsstrukturen der Welt, das nach Ricoeur die individuelle Orientierung grundsätzlich bestimmt,⁴ entlastet Geheimhaltung von den Einschränkungen, welche die gesellschaftlichen Regeln für Flanders' individuelle Wünsche bedeuten.

Auch der Deckname "Flanders" ist Teil einer Erzählung, die ihre Herkunft verbirgt. Die Selbsttarnung wird aber ebenfalls Ursache des ersten wirklichen Verbrechens.

1 William Ray, *Story and History: Narrative Authority and Social Identity in the 18th Century* (Oxford Blackwell, 1990), S. 67.

2 Deren Erfolg zeigt sich auch darin, daß Crusoe die Besiedlungsgeschichte in einer Erzählung als Fortsetzungsmodell an andere weitergibt. Die Seeleute, deren Meuterei Crusoe beendet, sollen wie er auf der Insel eine zweite Chance auf eine ehrenhafte Existenz erhalten: "I told them I would let them into the story of my living there [...]. In a word I gave them every part of my own story." (270f.) *Siehe William Ray, Story and History*, S. 52.

3 Angaben im Text beziehen sich auf Daniel Defoe, *Moll Flanders* (London u.a.: Dent Everyman's Library, 1982).

4 Paul Ricoeur, "Narrative Time", in: W.J.T. Mitchell, ed., *On Narrative* (Chicago: University of Chicago Pr., 1981), S.173.

Sie heiratet ihren Bruder, zunächst ohne daß sie oder ihr Mann dies wissen. Als Flanders erkennt, daß der Vater ihrer zwei Kinder ihr eigener Bruder ist (75), muß sie sich selbst als Verbrecherin zu "lesen". Den hieraus resultierenden Konflikt zwischen Selbstverurteilung und ihrem individuellen Interesse, Respektabilität zu wahren, entzerrt sie durch weitere Geheimhaltung. Sie gewinnt Zeit, um selbst den Zeitpunkt zu bestimmen, an dem sie durch die Veröffentlichung des Geheimnisses das Erreichte aufs Spiel setzt. Sie weiß, daß mit dem Eintritt in Kommunikation eine unsichere Zukunft beginnt, da ihr Mann nach seinen eigenen Vorstellungen reagieren wird. Daher versucht sie, Zukunft solange offen zu halten, bis sie sie weitestgehend vorstrukturiert hat. Beispielsweise läßt sie ihren Mann vor der Enthüllung des Geheimnisses einen Vertrag unterzeichnen, der bestimmte Reaktionen ausschließt. Er verpflichtet sich, sie nicht zu verurteilen, d.h. die zu Vertragsabschluß noch zukünftige Erzählung nicht in diese Richtung zu "lesen".¹

Anders als Crusoe muß Moll Flanders die Bedeutung ihrer Geschichte in einer dichten sozialen Umwelt einschränkender Regeln, die sie immer wieder unterläuft, um ihr Bedürfnis nach einer gesicherten Existenz zu verwirklichen, mit ihren jeweiligen "Lesern" ständig neu aushandeln. Dies geschieht über je nach Situation flexibel adaptierbare Erzählungen. Ray bezeichnet Flanders' Selbststabilisierung ihrer sozialen Identität daher als "dialogic negotiation of the self".² In ihrer Komplexität, vor allem hinsichtlich des Mitbedenkens gesellschaftlicher Strukturen und Regeln, unterscheidet sich ihre Selbstbehauptung deutlich von den Strategien des "self fashioning" (Greenblatt) der Renaissance. Verschiedene Geheimhaltungsstrategien ermöglichen es ihr, ihr Verlangen nach Wohlstand trotz gesellschaftlicher Einschränkung lange Zeit in erfolgreiche Betrugsgeschichten zu investieren. Obgleich sie verantwortliche Autorin der Verbrechen ist, schützen geschickte Tarnungen ihre Geschichten immer wieder davor, nach gesellschaftlichem Recht auch als solche beschrieben zu werden. Während die Kategorie Geheimnis im Verlauf des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch Verhaltensaspekte und Handlungsantriebe jenseits des rational Begreif- und Erzählbaren repräsentiert, steht Geheimhaltung in Robinson Crusoes Existenzgründung und Moll Flanders' Geschichte für das Ringen um größtmögliche Autonomie in der Kontrolle individueller Lebensentwürfe.³ Geheimhaltung beruht auf detaillierter Beobachtung der Gesellschaft, der Kenntnis ihrer Regeln und Schwächen und der Analyse der eigenen Geschichte auf Zukunftsoptionen.

1 Auch das Zustandekommen dieses Vertrages bis zu seinem erfolgreichen Abschluß - "He wrote the condition down in the very words, I had proposed it, and signed it with his name" (87) - berichtet Moll Flanders daher in allen Einzelheiten.

2 William Ray, *Story and History*, S. 79.

3 Diese gewinnen nach Watt im sich als neue Literaturform herausbildenden Roman des 18. Jahrhunderts Vorrang über gesellschaftlich und mythologisch festgelegte Plattformen. Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Harmondsworth: Penguin, 1963[1957]), S. 15.

Im Versuch, Autorin ihrer Lebensgeschichte zu bleiben, ist Zeit für Flanders nicht in gleicher Weise verfügbar wie für den Autor eines Romans. Letzterer kann das Schreiben seiner Welt an jedem Punkt anhalten, die Erzählung lesen und Korrekturen vornehmen. Für Handelnde, die in ihrer Lebenswelt Veränderungen einzufordern versuchen, wird das Selbstlesen problematisch. Es ist Teil der Welt, in welcher man mehr Raum gewinnen will. Die Welt verändert sich aber ständig. Defoe zeigt an Moll Flanders' Geschichte auch, daß jede Handlung in einer Welt wie der wachsenden Metropole London zu Beginn des 18. Jahrhunderts prinzipiell als Erzählung über die Handelnden "gelesen" wird. Flanders' Täuschungen sind ein Selbstschutz, der nicht nur individuelle Freiheit ermöglicht, sondern auch Aufmerksamkeit für möglichst viele Details der Umwelt erfordert. Sie kann die eigene Geschichte nicht als Beobachterin erster Ordnung erleben. Verbergung setzt voraus, daß sie ihre Geschichten aus der Perspektive jener interpretiert, deren Lesen sie verhindern will. Dies erklärt, warum ihre Erzählung streckenweise eher einer Anleitung zur Verbrechensplanung als einem Geständnis gleicht.¹ Die Antizipation von Enttarnung, eine genaue Kenntnis des Rechtssystems und genereller Verhaltensmuster bestimmen ihre Existenzplanung.

Voraussetzung für den Erfolg ihrer Täuschungen ist eine extrem rationale Weltsicht. Andere sind für sie nur als stabilisierende oder destabilisierende Funktionen ihrer eigenen geheimen *plots* relevant. Emotionale Bindungen für Flanders ebenso wie für Agenten in den an strategischer Informationsverteilung orientierten fiktiven Spionagewelten des 20. Jahrhunderts Bedrohungen rationaler Kontrolle von *plot* und werden von der Notwendigkeit zur selbstreflexiven Selbstkontrolle überlagert. Eine umfassende Kontrolle von Selbsttarnungen wäre theoretisch nur möglich, wenn man auch das Verbergen selbst beobachtet, alle möglichen Wirkungen antizipiert, Rückwirkungen auf Vergangenes auslotet und Maßnahmen trifft, um sie zu blockieren. Man unterscheidet sich also gleich zweifach bzw. im Versuch der Kontrolle mehrschichtiger Rahmungen² mehrfach von einem Erleben von Welt. Gegenwärtige Handlungen werden mit einer Vielzahl möglicher Geschichten semantisch aufgeladen. Für Flanders wie für Geheimagenten ist die Zukunft immer schon eine belastende Verdichtung möglicher Geschichten, die mitreflektiert werden müssen. Defoe funktionalisiert die Enttarnungsdrohung von Geheimnissen, um die alltägliche Welt erzählenswert zu machen.³

1 Auch entspricht die Darstellung ihrer Verbrechen als Verteidigungsrede häufig dem Diskurs der geltenden Rechtsprechung. Dies zeigt Beth Swan, "Moll Flanders: The Fellow as Lawyer", *Eighteenth Century Fiction*, 11/1 (1998), S. 33-48.

2 Für mehrschichtige Rahmungen siehe Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* (New York: Harper and Row, 1974), S. 83f.

3 In *A Continuation of Letters Written by a Turkish Spy at Paris (1718)* nutzt Defoe die literarische Figur des Spions, um den Pariser Alltag aus der Sicht eines Fremden zu erzählen. Defoe war selbst Spion, diese besondere Perspektivierung des Normalen ist jedoch seine einzige Verarbeitung der Spionage. Siehe hierzu Schultze, *Studien*, S. 18f.

3.2.2 Geheime Gesellschaften: Aufklärung und Wirklichkeitsflucht

Eine andere Form "privater" bürgerlicher Öffentlichkeit, anhand derer sich die Funktion des Verbergens für die Bildung eines gemeinsamen Selbstverständnisses verdeutlichen läßt, sind die Freimaurerlogen. Sie gehen auf die mittelalterlichen Handwerksvereinigungen zurück, deren Verbergungsstrategien der kontrollierten Weitergabe fachlichen Wissens dienten. Für die erste Großlogengründung aus vier Maurerlogen in London im Jahr 1717 galt die handwerkliche Schöpfung nur noch als Metapher für die Gestaltung gesellschaftlicher Werte und den Entwurf moralisch vernünftiger Gesetze. Das Freimaurertum ist die Konsequenz eines gemeinsamen bürgerlichen Rechtsgefühls in bezug auf gesellschaftlichen Einfluß, für das man außerhalb des privaten familiären Raums nach gesellschaftlichen Foren suchte.¹ In England kennzeichnete informelle Geselligkeit und Wohltätigkeit das Wirken der Freimaurer.² Die Mitglieder waren zu Diskretion hinsichtlich der innerhalb der Loge diskutierten Vorstellungen aufgefordert, um offene Konflikte mit der staatlichen und religiösen Umwelt zu vermeiden. In Abwandlung einer Argumentation des Soziologen Georg Simmel aus seinem Aufsatz "Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft" (1908), die Simmel auf die geistige Freiheit des Individuums bezieht, läßt sich schlußfolgern, daß hier eine ganze Gruppe ihr "geistiges Privateigentum" über das kommunikationsstrategische Mittel der Diskretion vor der "Lädierung" durch staatliche Beobachtung schützt.³

Konfrontiert mit schärferer staatlicher Überwachung, gewannen die deutschen Bruderschaften den nötigen Freiraum für eigene soziale Utopien über Geheimhaltung als Organisationsform. Schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigen die zahlreichen Ordensgründungen jedoch ein Nebeneinander der widersprüchlichen Tendenzen von Mystifikation und überzogener geheimer Ritualisierung einerseits, und von öffentlicher Präsenz durch gesellschaftliche Aktivitäten andererseits.⁴ Die Ambivalenz der Wirkung von Geheimhaltung als Organisationsform der Logen ist dahingehend beschrieben worden, daß Geheimhaltung zum einen kommunikativen Schutz vor staatlichem Zugriff bot, der die Erfüllung von Bedürfnissen nach gesellschaftlichem Einfluß und Erkenntnisstreben ermöglichte. Zum anderen entstanden im Schutz des Geheimen,

1 Für die folgende kulturgeschichtliche Darstellung siehe Michael Voges, *Aufklärung und Geheimnis: Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts* (Tübingen: Niemeyer, 1987), S. 22-46.

2 Mit diesem Verständnis von "conviviality" und "charity" für alle sozialen Schichten grenzten sie sich auch in ihrer öffentlichen moralischen Selbstdarstellung gegen die adlige Tradition des Mäzenatentums aus der höfischen Gesellschaft ab.

3 Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Darmstadt: Dunker & Humboldt, 1968⁵[1908]), S. 266.

4 so z.B. die Wiener Loge "Zu wahren Eintracht" (1781), die als fachübergreifende Gemeinschaft einer wissenschaftlichen und künstlerischen Elite eine Frühform der Akademie der Wissenschaften darstellt, zu der auch Hayden gehörte.

abgeschlossen von kritischer öffentlicher Diskussion, z.T. irrealen Welten,¹ die häufig lediglich Scheinlösungen des Problems mangelnder gesellschaftlicher Anerkennung boten, weil sie sich von der gesellschaftlichen Welt abkoppelten.² Diese Gefahren von Geheimhaltung,³ die Tendenz zu Selbstisolation, unangemessener Selbstaufwertung und Selbsttäuschung hinsichtlich der eigenen gesellschaftlichen Relevanz, tauchen im 18. Jahrhundert Seite an Seite mit der bürgerlichen Aufklärung auf. Lessings Dialog zwischen Ernst und Falk (1780) beschreibt in bezug auf die deutschen Freimaurerlogen in der Spätaufklärung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, daß sich Kommunikationsform und Ziel vieler geheimer Gesellschaften mit zunehmender Mystifizierung soweit einander annähern, daß sie blind für reale politische Veränderungen wurden, mit denen die ursprüngliche Schutzfunktion der Verbergung ihre Notwendigkeit verlor.⁴ In der Literaturwissenschaft ist die Doppelheit von gesellschaftsbezogenem Handeln und Realitätsflucht insbesondere an der Verarbeitung des Geheimnisses der Geheimbünde im deutschen Roman der Aufklärung beschrieben worden.

Voges zeigt, daß viele Romane das Geheimnis dieser geheimen Gesellschaften gerade aufgrund der paradoxen Doppelheit der Semantik des Geheimen von Vernunft und Selbstbestimmung einerseits und undurchschaubarer Mystifizierung andererseits als Motiv der Romanhandlung aufgreifen. Es nimmt die gesellschaftliche Sehnsucht nach Kompensation des Verlustes metaphysischer Geborgenheit auf.⁵ Gleichzeitig ermöglicht es die Verarbeitung aufklärerischer Gedanken: Es schafft Raum für Enttarnungsgeschichten mysteriöser Kräfte und erlaubt so, die rationale Erklärbarkeit der Welt vorzuführen.⁶ Das geheime Wirken der Logen ermöglicht die Abgrenzung zu den fiktionalen Welten des barocken Romans, in denen mysteriöse Geschehnisse für das Wirken des göttlichen Heilsplans im Schicksal der Protagonisten stehen.⁷ Im Geheimbundroman erhalten Ereignisse, die die

-
- 1 Lessing warnt seine Leser im Gedicht "Das Geheimnis" (1753) davor, Erkenntnisenergie in bezug auf das freimaurerische Geheimnis zu verschwenden. Es enthalte der Welt Wissen vor, das nicht wissenschaftlich sei. Lessing "Das Geheimnis" [Gotthold Ephraim Lessings *Schriften* 1753], *Sämtliche Gedichte*, ed. Gunter E. Grimm (Stuttgart: Reclam, 1987), S. 186-188.
 - 2 So argumentiert z.B. Freiherr von Knigge 1786 in seinem "Beitrag zur neuesten Geschichte des Freimaurerordens". Siehe Michael Voges, *Geheimnis und Aufklärung*, S. 44.
 - 3 Bok beschreibt dies für verschiedene sozialen Gruppen aus unterschiedlichen Kulturkreisen. Sissela Bok, S. 45-56.
 - 4 Falk, selbst Mitglied einer Loge, befürwortet in Lessings Dialog *Ernst und Falk: Gespräche für Freimaurer* (1778/1780) eingangs die reformerischen Ziele der Freimaurer. Ernst, sein Gesprächspartner, läßt sich zunächst überzeugen, wendet sich nach eigener Logenerfahrung jedoch enttäuscht ab. Freimaurerische Wesenszüge wie Irrationalität und Mystifikation, die er erlebt, widersprechen dem Leitgedanken rationaler Vernunft der Aufklärung.
 - 5 So Rosemarie Haas, *Die Turmgesellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahren: Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert* (Frankfurt a.M.: Lang, 1975), S. 7ff.
 - 6 So wird z.B. in Friedrich Schillers *Der Geisterseher. Aus den Papieren des Grafen von O.*** (1787-1789) ein schwärmerischer Prinz zum Skeptiker erzogen, indem ein scheinbares Wunder als Konstruktion einer geheimen Gesellschaft entlarvt wird. Siehe Haas, *Die Turmgesellschaft*, S. 12.
 - 7 Für die Gegenüberstellung von Barockroman und Roman der Aufklärung siehe Voges, *Aufklärung und Geheimnis*, S. 336-341.

Protagonisten zunächst nicht als Geschichte deuten können, demgegenüber ein weltliches "Autorenkollektiv". Wundersame Begebenheiten werden rückblickend als Wirkungen eines verbrecherischen oder wohlmeinenden geheimen *plot* der Gesellschaft erkennbar.¹

Damit wird das Geheimnis der Vorsehung im Geheimbundroman im späten 18. Jahrhundert radikaler als in Defoes Romanen ersetzt, wo es als interpretationsbedürftige Erzählung auf dem Lebensweg der Protagonisten präsent bleibt. Zugleich sind Geheimhaltung und täuschende Konstruktionen bei Defoe Ausdruck des individuellen Bemühens der Romanfiguren, die Richtung der eigenen Geschichte im Kontext der Regeln und Einschränkungen, welche die soziale Umwelt für sie bedeutet, als "Autor" des eigenen Schicksals auch individuell auszuhandeln. Die Untersuchungen zur Funktion des Geheimnisses der geheimen Gesellschaften im deutschen Roman der Aufklärung zeigen demgegenüber, daß zwar das Magische der Welt gebrochen, aber durch geheime Autoritäten in anderer Form ersetzt wird, die das Individuum bei der Orientierung seines Lebens*plot* in der Welt beeinflussen und eine Auseinandersetzung zwischen Individuum und Vereinigung um die Selbst- oder Fremdgelenktheit individueller Geschichte provozieren.² Die Spionageromane le Carrés lassen sich als späte Variationen des Modells literarischen aufklärenden Welterfassens, trotz der offensichtlichen Unterschiede in Thema und sozialgeschichtlichem Kontext, hinsichtlich der Funktionalisierung der Geheimnisse des Spionageapparates und ihrer Konsequenzen für die Autorität der Romanfiguren über ihren Lebensentwurf in beide literarische Traditionsbezüge stellen.

An der Dramatik des Bühnengeschehens bei Shakespeare ließ sich zeigen, daß Wissen um ein Geheimnis die Weltauffassung der Figuren nicht nur individualisiert, sondern die im Geheimnis bedingten Kommunikationszwänge unter Umständen auch sozial isolieren können. Für Defoes Moll Flanders erfordert die Reflexivität der Geheimhaltung, also die Tarnung ihrer Verbrechensgeschichten, ein sehr viel intensiveres "Lesen" eigener und fremder Kommunikation, mittels dessen sie ihre Autorenschaft ihrer Geschichte nur im Ansatz bewahren kann. Le Carrés Agenten bietet das Geheimnis, wie es Simmel für die Mitglieder einer geheimen Gesellschaft formuliert, "die Möglichkeit einer zweiten Welt neben der offenbaren".³ Die geheime Welt, in der man sich um die Erzähl- und Nichterzählbarkeit der Geheimnisse des Gegners und jener des eigenen Apparats bemüht, entlastet von den sozialen Orientierungsproblemen, die sie persönlich in der Welt erfahren. Im Vergleich zur

1 Der Geheimbund in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1794-1796), hier die Turmgesellschaft, ermöglicht Wilhelm ein reflektierteres Welt- und Selbstverständnis. Die Gesellschaft hat Wilhelm als geheime Chronistin begleitet und erzählt ihm seine Geschichte, um ihm eine neue Perspektive des Beobachtens zweiter Ordnung auf sein Leben zu ermöglichen. Siehe Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 7. Buch, 9. Kapitel, *Sämtliche Werke* (Zürich: Ex Libris, [Nachdruck der Arthemis Gesamtausgabe, ed., Ernst Beutler, 1950] 1979).

2 Beispielsweise emanzipiert sich der Protagonist in Jean Pauls höfischem Gesellschaftsroman *Titan* (1800-1803) von der Intrige, die sein Leben bestimmt, und durchschaut die Täuschungen.

3 Georg Simmel, *Soziologie*, S. 272.

Umwelt erscheint sie weniger komplex, da man das eigene Verhalten nicht ständig hinsichtlich seiner Wechselwirkungen mit anderen Interessen prüfen muß. Auf Mission für die geheime Welt ist man von der selbstverantwortlichen Autorenschaft seiner individuellen Geschichte befreit. Der Apparat bedeutet für viele von le Carrés Agenten eine Entlastung von ihrer eigenen Geschichte. Ihre Handlungen sind als Aufklärungen und Täuschungen im Dienst der Nation definiert, deren Orientierung der Spionagedienst als verantwortlicher Autor übernimmt. Da sie das Systemgeheimnis vor der normalen gesellschaftlichen Welt schützt, müssen sie die eigenen Handlungen nur vor dem Hintergrund des Erfolgs des Auftrages aber nicht anderer Möglichkeiten, z.B. ihres grundsätzlichen Sinns, reflektieren.

Für die einzelnen Teilnehmer bedingt die geheime Organisationsform damit neue Möglichkeiten des "Lesens" als auch des "Nichtlesens" von Welt. Le Carrés Romane führen vor, daß das geheimdienstliche Geheimnis den einzelnen vor Selbstbeobachtung schützt, dies aber ab einem gewissen Grad als Identitätsverlust erfahren wird.¹ Probleme der Lebenslüge und des Verdrängens, also des Nichtsehens und Nichterzählens, hinterlassen immer deutlichere Spuren in den Erzählungen le Carrés. Eine vergleichbare Ambivalenz zeigt sich in der Beziehung der Spionageorganisationen zur fiktiven Wirklichkeit. Aufgrund der Geheimhaltung, die ihre Beziehung zur Umwelt regelt, gewinnen die Konstruktionen der Apparate entweder eine extreme Autorität über das Romangeschehen oder konstruieren eine sich von der Wirklichkeit abkoppelnde Welt innerhalb der Romanwelt. Letzteres geht mit einer kollektiven Selbsttäuschung einher, wie sie am Beispiel der geheimen Logen beschrieben wurden.²

Auch Geheimdienste benutzen, wie es oben fürs Theater beschrieben wurde (3.1.2), die Differenz zwischen sich und der Umwelt für ihre innere Differenzierung. Geheimhaltung unterscheidet Wissensräume innerhalb der Geheimdienste, um die Wirkungsmöglichkeit des Apparats insgesamt zu erweitern.³ In der Spionageliteratur wird dies häufig über Rahmungen der Agenten von seiten des eigenen Geheimdienstes thematisiert. Durch die Verbergung der Bedeutung von Spionageaufträgen werden dem einzelnen Handlungen zugerechnet, die sich seiner Kontrolle entziehen. Er hat die Geschichte, die er schreibt, weder entworfen, noch kann er sie lesen. Folglich kann er sie auch nicht erzählen. Aus der Sicht des Agenten **entindividualisiert** dies das Handeln. Hinsichtlich der Umwelt wird die Geschichte jedoch **individualisiert**, denn nur er kann stellvertretend für den eigentlichen "Autor" zur Verantwortung gezogen werden. Das Gelesenwerden durch

1 Das eindringlichste Beispiel ist der Erzähler des Romans *The Russia House*, de Palfrey.

2 Dies zeigt die Gegenüberstellung von *The Spy Who Came in From the Cold* (1963) und *The Looking Glass War* (1965) in Kapitel 5 dieser Arbeit.

3 In der Soziologie ist die Funktionalisierung von Geheimhaltung zur Differenzierung gesellschaftlicher Einrichtungen und zur Herausbildung von Hierarchien ausführlich beschrieben worden. **Siehe** Joachim Westerbarkey, *Das Geheimnis: Zur Funktionalen Ambivalenz von Kommunikationsstrukturen* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991), Kapitel 5.8 u.5.9.

andere gefährdet so nur den Ausführenden und nicht den "Autor" der Handlung, den Apparat. Die Organisation erreicht auf diese Weise Freiheitsgrade gegenüber der zukünftigen Wirkung ihrer Geschichtsprojekte und steigert ihre Risikobereitschaft auf Kosten des Individuums. Diese Grundkonstellation öffnet hinsichtlich der Wirkung der Verbergung auf das Individuum weitere Optionen für das Romangeschehen, die die Vorstellung individueller Identität unterminieren oder untermauern.¹

Über die grundsätzliche Zuordnung der Motive für Handlungen von außen, wie sie die Geheimhaltung ausnutzt, läßt sich auch die Unvereinbarkeit von Liebes- und Spionagegeschichten erklären,² deren Konflikt in der Spionageliteratur seit der Einführung der modernen Spionageapparate das Romangeschehen mitbestimmt. Liebe ist ein häufiges Motiv des Widerstands von Agenten dagegen, ihre Selbstbeschreibung den Erzählplots der Apparate zu unterwerfen.³ Auch le Carrés Spionageromane zeigen, daß man zwar aus Liebe zum Spion werden kann,⁴ aber Liebe um der Spionage willen immer als unaufrichtige Erzählung verstanden wird (Kapitel 8.2.1). Diese Opposition zwischen Liebe und Spionage, die sich darin begründet, daß Liebe keine Motive außerhalb der Liebe haben darf,⁵ läßt sich in den Traditionsbezug der Liebeskonvention im bürgerlichen Roman stellen. Im folgenden werden die Konsequenzen der Unvereinbarkeit von Liebe und Geheimhaltung für die Erzählbarkeit von Geschichte am Beispiel von Richardsons Roman *Pamela* illustriert. Hier wird das Problem, daß Liebe zur Täuschung wird, wenn sie andere Ziele verfolgt, durch die Geheimnisform der **Latenz** gelöst. Letztere ermöglicht die Erzählung, bedingt aber Erzählwiderstände, die darauf hindeuten, daß sich das Erzählte zweifach, als Tugendmodell und als strategisches Rollenspiel, interpretieren läßt.

3.2.3 Latenz und das Erzählen von Liebesgeschichten

In der Geschichte des englischen Romans wird die Semantik des Geheimen in der Strömung der *Sensibility* auch als Unterscheidung zwischen bewußten unbewußten Motiven als Bedingung von Handlungen funktionalisiert. Dies Problem der Latenz von Bedürfnissen, das Bok als "compartmentalization" des Bewußtseins durch Geheimhaltung vor dem Selbst bezeichnet,⁶ läßt sich als Abschirmen individueller

1 Dies ist z.B. das Thema von Somerset Maugham, *Ashenden or The British Agent* (1928).

2 Dies konstatiert u.a. John Atkins, *The British Spy Novel: Styles in Treachery* (London & New York: John Calder, 1984), S. 159ff.

3 Liebe, individuelle Loyalität und seine eigene politische Überzeugung unabhängig von der binären Opposition zwischen Kommunismus und Kapitalismus motivieren z.B. Castles Verrat am britischen Geheimdienst (*the firm*) in Graham Greenes *The Human Factor* (1978).

4 Dies zeigen z.B. Jerry Westerby's geheimer *plot* in *The Honourable Schoolboy* und Barley Blairs Geheimnis in *The Russia House*.

5 Diese Selbstreferenz unterscheidet diese Semantik der Liebe vom höfischen Liebescode, der die Ursachen von Liebe als Weltbezug z.B. auf die Schönheit oder den Reichtum der Geliebten formulierte. Siehe Niklas Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), S. 34-37.

Wünsche, Ängste, Gefühle und Eindrücke vor dem Zugriff der eigenen Gedanken verstehen. Der Unterschied zwischen Nichtwissen und Wissen unterscheidet hier nicht zwischen einzelnen Menschen oder Gruppen, sondern zieht eine Grenze durch das individuelle Bewußtsein. Wie *plots* strategischer Verbergung kann Verdrängung ebenfalls die Funktion des temporären Entschärfens von Interessenskonflikten zwischen dem Druck, den gesellschaftliche Ordnungssysteme über Ge- und Verbote auf die individuelle Lebensorientierung ausüben, einerseits und individuellen Bedürfnissen andererseits erfüllen. Auch Verdrängung verhindert, daß Geschichten beschrieben werden, und hinterläßt als Widerstand gegen Erzählbarkeit Spuren. Verdrängung ermöglicht Handlungen, die zum Beispiel im Falle eines Konfliktes zwischen dem nach gesellschaftlichen Normen geprägten Selbstverständnis und damit unvereinbaren Gefühlen blockiert wären.

Samuel Richardsons Briefroman *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740/41)¹ zeigt, wie die Blockierung der Selbstbeobachtung seiner Protagonistin *plot* in ihrem eigenen Interesse in die Richtung der Heirat mit dem sozial höhergestellten Hausherrn Mr. B. lenkt, die ohne diese Selbstverdunkelung versperrt wäre. Voraussetzung für den Erfolg ihrer Geschichte ist hier aber nicht das verbergende und aufdeckende Verhandeln individueller Bedürfnisse in der sozialen Dimension, sondern gerade ihr Nichtwissen um ihre eigenen Handlungsmotive. Auch das Erzählen ihrer Geschichte (in Briefen und Tagebuchaufzeichnungen) spielt gerade deshalb eine wichtige Rolle, weil es diese Geheimhaltung vor ihr selbst untermauert. Die Latenz ihrer Gefühle macht das veröffentlichende Erzählen paradoxerweise zu einem wirkungsvollen narrativen Erpressungsinstrument anderer.

Pamela kann nur handeln und erzählen, weil sie nicht weiß, daß sie liebt. Das uneingestandene Gefühl wird ganz auf den Hausherrn projiziert, an dem sie es dann, wie es der Anstand gebietet, beobachten, bewerten, abweisen und dies ebenfalls erzählen kann. Gelegentliche Ohnmachten weisen Pamela selbst als erlebendes Opfer und nicht als "Autorin" der Geschichte aus. Andererseits wirken sie innerhalb des Haushalts als *Erzählung*, als öffentliche Anklage des Hausherrn, die sein Verhalten als Handlung von ihrem optionslosen Erleben der Welt unterscheidet.² Die Briefromanform als Bericht im Eindruck des gerade Erlebten, ermöglicht, daß auch die Erzählung der Selbstverbergung und der öffentlichen Anklage des anderen dient.³ Vor allem die Tugendhaftigkeit ihrer Erzählung läßt B., als er Pamelas Bücher

6 Sissela Bok, *Secrets*, S. 69.

1 Die Angaben im laufenden Text beziehen sich auf Samuel Richardson, *Pamela, or Virtue Rewarded* (London: Penguin, 1980).

2 In Brief XV berichtet Pamela ihrer Mutter, wie sie, für sich selbst das Recht der Wahrheit in Anspruch nehmend, B.'s Aufforderung zur Diskretion in den Bereich der Lüge und Täuschung verweist (67). Seine Versuche sich gegen das zu wehren, was ihr Verhalten über ihn kommuniziert, untermauern ihre Opferrolle (63).

3 Wie Mr. B. selbst formuliert, gefährden ihn Pamelas Erzählungen "in my own house and out of my house" (62). Er überlegt, sich von ihr aufgrund der Gefahr, die ihr veröffentlichendes Schreiben darstellt, zu trennen: "I can't let her stay [...] because of her writing out of my family all the secrets

liest, seine wahre Liebe zu ihr entdecken. Der Erfolg dieser "Erzählstrategie" beruht darauf, daß die hier wirkenden narrativen Kräfte nicht bewußt geplant sein dürfen. Verdrängung ist in der modellhaften weiblichen Rolle, die Richardson konstruiert, die Bedingung dafür, daß individuelle Wünsche als Geschichte verwirklicht werden. Sie hält die Zukunft solange kontingent, bis in ernstgemeinte, auf wechselseitiger Liebe gründende Heiratsanträge eingewilligt werden kann.¹ Moll Flanders' geheime Täuschungen, die die ständig gefährdete gesellschaftliche Zukunft sichern sollen und sie dem Verbrechen zuordnen, werden im gesellschaftlich vorgeschriebenen weiblichen Verhalten durch die Geheimnisform der Selbsttäuschung ersetzt.

Es gibt jedoch auch in *Pamela* einen Moment, in welchem die Möglichkeit rhetorischen Lesens ihres Handelns und Erzählens auf strategische Interessen angedeutet wird. Pamela berichtet, wie die Schwester ihres Verlobten sich eingehend danach erkundigte, wann Pamela ihre Liebe erkannt habe (472), und darum bittet, Pamelas Tagebücher lesen zu dürfen (473). Pamela besteht auch diesen Test des Beobachtens zweiter Ordnung und gewährt bereitwillig Einblick. Die Unterstellung von Motiven, mit der hier implizit gedroht wird, weist auf die Problematik hin, daß Pamelas Erzählung in dem Moment nicht mehr alternativlos scheint, in welchem zwischen Selbst- und Fremdreferenz unterschieden und sie auf Erzählinteressen zurückgeführt wird. Wissen und Aufklärung ist hier eine Bedrohung der Integrität der Erzählung. Beides kann die Liebesgeschichte zum Täuschungsplot umcodieren.

In bezug auf die Frauenrolle bleibt die Verdrängung der Liebe bis zum Liebesroman Jane Austens die Voraussetzung der Geschichte, die zugleich Richtung und Ende als Selbsterkenntnis vorgibt. Wie strategische Verbergung konstruiert sie Entscheidungsfreiräume in der Zeit, um sich noch nicht auf eine möglicherweise falsche Zukunft festzulegen. In *Pamela* liegen Erzählen und Erzähltes temporal so dicht zusammen, daß auch ihre Tagebücher dem angedrohten Test auf Selbstinteressiertheit standhalten werden. Die Geheimnisform der Latenz bedingt jedoch in der weiteren Entwicklung der Liebesgeschichte ein Erzählproblem. Es liegt darin begründet, daß das Nichtwissen der Figur entscheidend bleibt, die Geschichte aber erst nach der Erkenntnis des Geheimnisses in der Zukunft der Figur erzählbar wird. Seine Lösung ist die Entwicklung einer Erzählform, die es ermöglicht, Erlebnishöhe und Beobachtung zweiter Ordnung so zu koppeln, daß die Differenz zwischen Nichtwissen (dem Erleben der Figur) und Wissen (dem Erzählen) in einer Weise vermittelt wird, die es erlaubt, die Geschichte aus der Perspektive des Nichtwissens zu dramatisieren. Dies geschieht erstmals in der Literatur in der

in it" (105).

- 1 Für die Funktion der Verdrängung der Zukunft in der Konvention der Liebesgeschichte, im Kult der Sensibility und im realistischen Roman insbesondere bei Jane Austen, die Handlung im Sinne der verborgenen Wünsche trotz des Verbotes strategischer Zukunftsplanung ermöglicht, siehe Dietrich Schwanitz, "Zeit und Geschichte im Roman - Interaktion und Gesellschaft im Drama", in: Dirk Baecker, ed., *Theorie als Passion* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987), S. 191- 193.

Erzählform der *Erlebten Rede* bei Jane Austen.¹ Hier tarnt sich das Erzählen. Die Erzählstimme redet aus der Perspektive der denkenden oder redenden Figur und behält nur die Erzählzeit bei. Auch diese Geheimhaltung des Erzählerwissens ist nicht absolut, sie hinterläßt insbesondere bei Austen textuelle Spuren in der Ironie der Erzählung. Die Funktion der Geheimhaltung des Erzählens im Entwurf eines Romans wird in den Kapiteln zum Erzählplot und Gestaltungsanliegen von Erzähltexten (3.5 u. 3.6) genauer beschrieben.

3.2.4 Geheimnisse und das Erzählen von Verbrechen

Auch in der allgemein gesellschaftlichen und literarischen Kommunikation über das Verbrechen spielt die Semantik des Geheimen als Voraussetzung seiner Erzähl-, Erklär- und Kontrollierbarkeit eine zentrale Rolle. In England und auf dem europäischen Kontinent sind die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und das 19. Jahrhundert durch die systematische Industrialisierung und Rationalisierung der Gesellschaft bestimmt. Zur Kontrolle der Aspekte gesellschaftlichen Lebens, die in diesem Prozeß als Abweichungen und Unkontrollierbares sichtbar werden, bilden sich besondere Systeme verschärfter Beobachtung wie z.B. die Rechtsprechung und die institutionalisierte Verbrechensaufklärung heraus,² die diese Störungen über ihre systeminterne Rekonstruktion zu erzählbarem Wissen z.B. als aufklärbaren juristischen Fall bearbeiten.³ Diesen "Disziplinierungsprozeß" des gesellschaftlich Widerständigen über die Konstruktion von Wissen hat Foucault am Beispiel der Geschichte des Bestrafungssystems insbesondere in England und Frankreich beschrieben.⁴

Foucault wertet den Entwurf des von Bentham 1791 veröffentlichten "panoptischen" Modells eines "Inspektion House" für öffentliche Einrichtungen (Gefängnisse, Irrenanstalten, Schulen, Manufakturen und Armenhäuser) als architektonische Metapher für den sich verschärfenden gesellschaftlichen Bedarf nach Beobachtung, Kontrolle und Korrektur des von der Norm Abweichenden. Die Beobachtungsverhältnisse werden durch die Anlage des Gebäudes so eingestellt,

1 Siehe hierzu Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur: Ein Neues Paradigma* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990), S. 174 -176.

2 In England wurde die vordem privat organisierte Verfolgung einzelner Täter durch von Kopfgeldern lebende *thief taker* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich durch über öffentliche Mittel finanzierte Polizeitruppen abgelöst. Ab 1773 wurde vom zentralen Büro in der Bow Street, in dem Verbrechen aufgenommen und katalogisiert wurden, die Aufklärung des großstädtischen Verbrechens organisiert. Siehe Clive Emsley, *Crime and Society in England 1750-1900* (London & New York: Longman, 1987), S. 171-183.

3 Für die funktionale Differenzierung voneinander abgegrenzter gesellschaftlicher Systeme, die sich durch systemeigene Beschreibungen ihrer Umwelt selbst fortsetzen, als Kennzeichen der Moderne siehe Niklas Luhmann, "Das Moderne der Modernen Gesellschaft", in: *Beobachtungen der Moderne* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992), S. 22 u. S. 35 ff.

4 Michael Foucault, *Überwachung und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp tb, 1994[1975]).

daß die Insassen die Prinzipien, nach welchen sie beobachtet werden, für ihre Selbstkontrolle internalisieren.¹ Von einem Überwachungsturm im Zentrum des Komplexes aus können alle Handlungen innerhalb der Einrichtung beobachtet werden. Ob und von wem der Turm besetzt ist, bleibt geheim. Die Insassen müssen daher permanent mit der Möglichkeit der Beobachtung rechnen und übernehmen die Kriterien der Beobachtung, um sich entsprechend selbst zu disziplinieren. Diese im architektonischen *plot* angelegte, über Verbergung verwirklichte Asymmetrie der Beobachtungsverhältnisse entpersonalisiert den formenden Druck, der auf das Verhalten der einzelnen ausgeübt wird. Benthams Konzept beruhte auf der Vorstellung des *utilitarianism*, den größtmöglichen Ertrag aus der dergestalt überwachten, aber auch z.B. gesundheitlich betreuten Arbeitskraft der Insassen zu gewinnen.²

Während der architektonische Entwurf Bentheims auf ein Training zu Konformität unabhängig von der individuellen Geschichte zielt, wird in bezug auf das, was sich verstärkter Rationalisierung als widerständig erweist oder als mysteriöse Bedrohung sichtbar wird, die detaillierte Aufklärung der Ursachen in Form einer erklärenden Geschichte immer wichtiger.³ Im 17. Jahrhundert befriedigte noch das öffentliche Schuldeingeständnis der Verurteilten den gesellschaftlichen Erklärungsbedarf des Verbrechens als Abweichen von der religiösen Ordnung. Zwar gehörte das Geständnis auch zum Grundaufbau der Verbrechenserzählungen, die im sogenannten *Newgate Calender* (erschieden ab 1773) gesammelt wurden, zur Zeit Defoes wurde ihre Authentizität jedoch bezweifelt.⁴ In den literarischen Verbrechenserzählungen gilt das Beobachtungsinteresse zunächst den verborgenen Ursachen des Verbrechens in der Lebensgeschichte des Individuums, da nur ein genaues Verstehen seiner Genese davor schützen kann, selbst auf Abwege zu geraten.⁵ Mit dem Entstehen der literarischen Figur des detektivischen Lesers in der Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt sich diese Konstellation von Verbrechen und Erklärung auf die Aufklärung des Geheimnisses um einen Kriminalfall durch die

1 Siehe Michael Foucault, *Überwachung und Strafen*, S. 258-268.

2 Benthams Vorschlag für den Bau eines neuen Modellgefängnisses wurde zwar nicht finanziert, Aspekte seines Entwurfs zeigen sich jedoch in der Architektur vieler Einrichtungen der Zeit. Clive Emsley, *Crime and Society in England 1750-1900*, S. 226.

3 So sind auch der Beginn der wissenschaftlichen Untersuchung bestimmter gesellschaftlicher Gruppen wie der Armen, der psychisch Kranken und der *working class* als Bestreben der bürgerlichen Gesellschaft beschrieben worden, diese mysteriöse und bedrohliche Größe zwecks verschärfter Kontrolle zu erzählbarem Wissen zu transformieren. Martin A. Kayman, *Mystery, Detection and Narrative*, S. 72.

4 Es war allgemein bekannt, daß von den Geistlichen in *Newgate* Geständnisse durch das Versprechen auf Erlösung erpreßt oder erfunden wurden. Lincoln B. Faller, *Crime and Defoe: A New Kind of Writing* (Cambridge: Cambridge UP, 1993), S. 23.

5 Das gesteigerte Aufklärungsbedürfnis der Umstände, die auf verbrecherische Abwege führen, zeigt Dainat an der deutschen Kriminalerzählung. Holger Dainat, "Wie wenig irgend ein Mensch für die Unsträflichkeit seiner nächsten Stunde sichere Bürgschaft leisten könne!" Kriminalgeschichten in der deutschen Spätaufklärung", in: Jörg Schönert, ed., *Erzählte Kriminalität: Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991), S. 193-204.

rationale Analyse eines individuellen Detektivs zu verschieben.¹ Das Verbrechen ist nicht mehr etwas, das jedem geschehen kann, es wird zum lösbaren Fall, über welchen es sozial ausgegrenzt werden kann. Auch die Herausbildung der neuen Wissenschaft der kriminalistischen Anthropologie am Ende des 19. Jahrhunderts, als deren Beginn Lombrosos Kategorisierung physiologischer Merkmale krimineller Typen gilt, zeigt, wie wissenschaftliche gesellschaftliche Kommunikation das gesellschaftlich Abweichende als Objekt ihres Kontrollverlangens in ihren eigenen Kategorien erzeugt.² Die Konstruktion von Wissen soll den Zugriff gesellschaftlicher Instrumente auf ein gesellschaftsinternes Problem wie das Verbrechen gewährleisten. Poes und später gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch Doyles Detektiv Erzählungen bestätigen diese Möglichkeit der Lösung des Problems, das das geheime Verbrechen darstellt, welches insbesondere Doyle häufig mit Merkmalen des kulturell Fremden und physiologisch Abnormen assoziiert, durch rationale Auf- und Erklärung.³

In der *Gothic Novel*, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts populär wurde, stehen Geheimnisse demgegenüber für die Wiederkehr dessen, was die rationalisierenden Tendenzen der bürgerlichen Aufklärung ausgrenzen. In ihnen treten Aspekte, welche bürgerliche Vorstellungen von Sicherheit und Rationalität ausgrenzten, wie übernatürliche Kräfte, Grausamkeit und das Böse als Unheimliches zumindest als Lesevergnügen wieder in den bürgerlichen Alltag ein.⁴ Die Welt der Mittelklasse kennzeichnete unter anderem die Aufwertung der Kleinfamilie als sicherer privater Ort im Gegensatz zur Unsicherheit, die man im gesellschaftlichen Leben erfahren mußte. Die dunklen Schlösser des Schauerromans sind als Metaphern für das Wiederbeleben verdrängter Ängste und Phantasien im privaten Leben beschrieben worden,⁵ aufgrund derer das vertraute "Heim" unheimlich erscheint.⁶ Allerdings werden im Schauerroman anders als im realistischen Roman Defoes und Richardsons und später im Detektivroman nicht gegenwärtige, sondern vergangene Welten evoziert. Geheimnisse repräsentieren Störungen in der Vergangenheit dieser Vergangenheit. Schon allein die zeitliche Distanz unterscheidet die unheimliche Welt deutlich von der sozialen Gegenwart. Horace Walpoles Roman

1 Stephen Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction* (London & Basingstoke: Macmillan Press, 1980), S.35f.

2 Seine Veröffentlichung zu charakteristischem Wuchs und typischen Schädelformen *Of Criminal Man* (1876) markiert den Beginn dieser neuen Wissenschaft. Siehe Marie Christine Leps, *Apprehending the Criminal: The Production of Deviance in 19th Century Discourse* (Durham & London: Durham UP, 1992), S. 6.

3 Siehe Ronald R. Thomas, "The Fingerprint of the Foreigner: Colonizing the Criminal Body in 1890s Detective Fiction and Criminal Anthropology", *ELH*, 61 (1994), S.655-683.

4 Siehe Fred Botting, *Gothic* (London & New York: Routledge, 1996), S. 2.

5 Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology* (Urbana & Chicago: University of Chicago Press, 1989), S. XI.

6 Dies entspricht Freuds Begriffsbestimmung des Unheimlichen als "das ehemals Heimische". Die Vorsilbe "un-" wertet Freud als "Marke der Verdrängung". Sigmund Freud, "Das Unheimliche" (1919) *Studienausgabe Psychologische Schriften* Bd. 4, ed. Alexander Mitscherlich u.a. (Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1970), S. 267.

The Castle of Ontrato (1764), der als Beginn dieser neuen Romanform gilt, konstruiert so eine vergangene Welt, die unheimlich ist, weil rationales Aufklären und Erzählen in ihr keine Rolle spielt. Eine übernatürliche Kraft, nicht rationalen Analyse deckt hier ein Verbrechen auf. Die groteske Gestaltung der Erscheinungsszenen zeigt ebenfalls, daß der Roman nicht mit Lesern rechnet, die ihre alltägliche Erfahrungswelt mit der Romanwelt identifizieren.¹ Indem sie sich deutlich unterscheidet, bestätigt die merkwürdige Koppelung von metaphysischer Ordnung und aristokratischer Erbfolge in der Fiktion die Vernünftigkeit der bürgerlichen Welt.²

Demgegenüber lassen sich in Ann Radcliffs *The Mysteries of Udolpho* (1794) alle Geheimnisse und Gespenster ausnahmslos entweder als Effekte des geheimen *plot* einer Räuberbande, als natürliche Phänomäne oder als abergläubische religiöse Rituale erklären. Auch dieser Roman konstituiert sich jedoch nicht über die Aufklärung dieser Geheimnisse. Die Erzählung lenkt die Beobachtung nicht auf die ursächliche Geschichte des obskuren Geschehens, sondern sie erzählt eine Geschichte über die Wirkungen der unheimlichen "Erzählungen" auf die Wahrnehmung der Protagonistin Emily. Deren Empfindsamkeit wird derart sensibilisiert, daß sie auch die kleinsten Veränderungen der Umwelt im Sinne ihrer alptraumhaften Deutung des Spukes konstruiert.

In ihrem Essay "On the Supernatural in Poetry" (posthum veröffentlicht 1826) unterscheidet Radcliff die das Bewußtsein lähmende Wirkung von Brutalität und den die Produktivität der Vorstellungskraft erweiternden Schauer des Unerklärbaren mit den Begriffen *horror* und *terror*.³ Das Erschauern (*terror*), welches Konfrontationen mit Mysteriösem auslösen, ist eine mögliche Erhabenheitserfahrung, wie sie Burke mit dem Begriff des Sublimen beschrieben hat.⁴ Der Roman fordert den Leser trotz des "terrors", den man über Emilys Wahrnehmung der "mysteries" von Udolpho erlebt, mittels der sorgfältigen Aufklärung aller Geheimnisse auf, die imaginierte Welt von der Wirklichkeit der fiktionalen Welt zu unterscheiden. Aufklärung und Erzählung innerhalb der Romanwelt bedingen schließlich, daß auch Emily ihre Weltinterpretation als Beobachterin zweiter Ordnung auf die Intensität der eigenen Imagination beobachtet.⁵ Dies löst jedoch das Geheimnis der unheimlichen Kapazität des individuellen Bewußtseins nicht auf, das Radcliff herausarbeitet.⁶

1 Hans-Ulrich Mohr, "The Beginnings of the Gothic Novel from a Functional and Sociohistorical Point of View", in: Günther Ahrends & Hans Jürgen Diller, ed., *English Romantic Prose* (Essen: Die blaue Eule, 1990), S. 25.

2 Siehe Botting, *Gothic*, S. 52.

3 Siehe Dobrée's Einleitung zu Ann Radcliff, *The Mysteries of Udolpho: A Romance*, ed. & introd. Bonamy Dobrée (London, Oxford & New York: Oxford University Press, 1970), S. XI.

4 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London: Routledge, 1958), S. 57-64.

5 Dieses betont Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel* (London & New York, 1985), S. 155f.

6 Castle nennt dies "the supernaturalization of the mind". Terry Castle, "The Spectralization of the Other in *The Mysteries of Udolpho*" in: Felicity Nussbaum & Laura Brown, *The New 18th Century: Theory - Politics - English Literature* (New York & London: Methuen, 1987), S. 248.

Radcliffs Geheimnisse schaffen Raum für subjektive Imagination, die die Rationalisierung gesellschaftlicher Kommunikationsabläufe im bürgerlichen Alltag weitgehend ausgrenzte. Letztlich geht jedoch die rationalisierende Weltsicht bestärkt aus der Konfrontation mit den furchteinflößenden Geheimnissen hervor.¹ Die Protagonistin lernt, ihre Phantasie rational zu kontrollieren.² Matthew Lewis' Roman *The Monk* (1796) verzichtet hingegen ganz darauf, die Kausalität von Geschichte über die Semantik des Geheimen zu rationalisieren. Er konstruiert eine alptraumhafte Welt, in der ekelerregende, schockierende Ereignisse sich nicht als Effekte von Täuschungen oder Selbsttäuschungen auflösen lassen. Aufklärung intensiviert vielmehr den "horror", da sie Ereignisse auf Ursachen wie das Irrationale, Teufliche in der Welt zurückführt, die sich mittels der Konstruktion von Wissen nicht kontrollieren lassen.³

3.3 Geheimnis und Erzählen im englischen Detektivroman

Geheimnisse, also zunächst obskure Erzählungen, dienen in den Beispielen der *Gothic Novel* dazu, den Einfluß von Angst auf die Wahrnehmung zu beobachten (Radcliff) oder Welten zu erzeugen, in denen das Irreale und Irrationale real wird (Walpole u. Lewis). Beides verlangt auf der Ebene extradiegetischen Erzählens eine besondere Einsicht der Erzähler in die Wirklichkeit der Romanwelt. Im Vergleich dazu besteht eine Entwicklung in die literarische Moderne, die unten an Conrads und James' Erzählungen herausgearbeitet wird (Kap. 3.5 u. 3.6), darin, die Wirklichkeit der Romanwelt ins Verschwommene driften zu lassen, indem das Erzählen der Welt selbst merkwürdig wird. Hier zeigt sich im Erzählen, daß etwas geheimgehalten wird. Dies fordert den Romanleser zum Beobachten des Erzählens auf. Probleme realistischen Erzählens werden den einzelnen Erzählern zugeordnet. Dies bewahrt die Romane und Erzählungen insgesamt davor, ganz vom Projekt des Aufklärens von Wirklichkeit über die Semantik des Geheimen Abstand nehmen zu müssen.

Anders als dieses Problematisieren extradiegetischen Erzählens in der literarischen Moderne und das Verzerrern der erzählten Welt ins Phantastische im Schauerroman findet der Detektivroman, der sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts als eigene Romanform herausbildet, eine andere Möglichkeit, die Vorstellung aufklärbarer und erzählbarer Welt entgegen aller Zweifel am realistischen Erzählen fortzusetzen. Der Detektiv, den z.B. Poes Erzählungen der Fälle von "C. August Dupin" als neue literarische Figur etablieren, gibt das Verlangen nach einem umfassenden Durchdringen der Wirklichkeit zugunsten seiner rationalistischen Wirklichkeitsauffassung auf. Dies unterscheidet Dupin von seinen literarischen

1 Fred Botting, *Gothic*, S. 96.

2 Siehe Glen Cavaliero, *The Supernatural and English Fiction* (Oxford & New York: Oxford UP, 1995), S. 27.

3 Siehe Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, S. 159.

Vorgängern, wie z.B. dem aufklärenden Protagonisten und Erzähler Caleb Williams in William Godwins Roman *The Adventures of Caleb Williams* (1794). In Godwins Roman wird Caleb aufgrund einer unkontrollierbaren Neugier in die Aufklärung einer geheimen Mordgeschichte getrieben, deren "Autor" Calebs eigener Protektor Falkland ist. Letzterer setzt nun seine soziale Macht gegen ein, vor allem indem er Gerüchte über ihn verbreitet. Das Erzählen von Geschichten hat vor allem die Funktion der Täuschung anderer.¹ Calebs Wahrheitsverlangen stabilisiert die soziale Ordnung nicht, sondern führen zur einer individuellen Auseinandersetzung zwischen "Leser" und "Autor" der geheimen Geschichte, in welcher sich beide (fast) selbst zerstören. Auch zeigt der Romanautor, daß sich die Geschichte an bestimmten Punkten der Erkenntnis seiner Erzählerfigur entzieht.² Demgegenüber wird das Erklärungsverlangen des intellektuellen Detektivs bei Poe zum sozial wirksamen Medium der Lösung von Störungen des gesellschaftlichen Ordnungsgefüges, die das Geheimnis repräsentiert. Die Suche nach einer das Geheimnis erklärenden Erzählung wird nicht über das Erzählbare hinaus in die tieferen Ursachen des Verbrechens verlängert. Es entsteht eine aus Informationen zusammengesetzte und daher erzählbare Romanwirklichkeit. Aus diesem Grund bezeichnet Pfeiffer den Detektivroman als psychohistorischen Kompromiß zwischen der realistischen Romantradition des 19. Jahrhunderts und der Literatur der Moderne.³ Die Störung der Ordnung der Welt, welche das geheime Verbrechen darstellt, läßt sich durch die Lösung des Geheimnisses und das Erzählen der verborgenen Geschichte beheben.

Die meisten klassischen Detektivromane betrachten innerhalb ihrer fiktionalen Welt nicht nur das "Lesen" des Verbrechens als kognitive Aktivität des Interpretierens von Zeichen.⁴ Auch das Planen und das Verbergen der Geschichte wird als Entwerfen und Manipulieren von Zeichen verstanden, zumindest kann es in dieser Hinsicht ebenso wie die Aufklärungsgeschichte des Detektivs schließlich "erzählt" werden. Nicht nur der Verbrecher selbst, sondern auch die Verdächtigen manipulieren die Signifikantenketten, welche ihre Handlungen als Spuren in der Welt hinterlassen. Auf diese Weise entstehen falsche Versionen von Geschichte. Häufig gibt es eine ganze Reihe vertuschender "Erzählungen", mittels derer einzelne Romanfiguren mit dem Detektiv um die Kontrolle von Aspekten der geheimen Geschichte oder von für den Fall irrelevanten persönlichen Geheimnissen konkurrieren.⁵ Der Erfolg der "Lesemethode" des Detektivs besteht nun darin, daß er die verschiedenen

1 Diese Funktion des Erzählens betont Botting, *Gothic*, S. 97.

2 Für die soziale Relevanz des Erzählproblems in Godwins Roman siehe Stephen Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, S. 20-24.

3 K. Ludwig Pfeiffer, "Mentalität und Medium: Detektivroman, Großstadt oder ein zweiter Weg in die Moderne", *Poetica*, 20 (1988), S. 252.

4 Die Semiotik der Lesemethode Dupins zeigt z.B. Harrowitz, indem sie sie mit Pierces Begriff *abduction* vergleicht. Nancy Harrowitz, "The Body of the Detective Model: Charles Pierce and Edgar Allan Poe" in: Umberto Eco u. Thomas A. Sebeok, eds., *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce* (Bloomington: Indiana University Press, 1983), S. 193.

5 Hühn, "The Detective as Reader", S. 456.

Erzählungen nach ihrer Relevanz für das zu lösende Problem ordnen, die Signifikanten ihren ursprünglichen Signifikaten zuordnen und zu sinnerzeugenden Mustern zusammenfügen kann. Die rationale Methode des schrittweisen Ausschließens möglicher Geschichten, begründet die Überlegenheit des klassischen englischen Detektivs über die offiziellen Aufklärungsorgane (die Polizei, die Medien) und andere Beobachter, wie Conan Doyles Figur des Chronisten der Sherlock Holmes' Fälle Dr. Watson, die zu vorschnellen Deutungen neigen. Auch in Poes "The Murders in the Rue Morgue" (1841) und "The Purloined Letter" (1844) ist Dupin den aufklärenden Inspektoren überlegen, weil er für Möglichkeiten offen bleibt, die jene mit ihren ersten Annahmen ausgrenzen. Er kann schließlich auch inkompatibel scheinende Zeichen zu einer erklärenden Deutung zusammenfügen.¹ In der Regel ist die Erzählbarkeit aller geheimen Geschichten im klassischen Detektivroman gleichbedeutend mit der Auflösung der Bedrohung, welche das Verbrechen für die Gesellschaft darstellt.² Der Detektiv erzählt die Geschichte des Verbrechens und seiner Aufklärung. Kommunikation sorgt dafür, daß das Widerständige in den gesellschaftlichen Ordnungssystemen weiter bearbeitet werden kann.

Allerdings bildet gleich die Erzählung Poes, die als Beginn der Gattung gewertet wird, in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Das Geheimnis um die Morde in "The Murders in the Rue Morgue" ist nicht die Konsequenz eines rational geplanten Verbrechens. Sie beruhen auf dem unkontrollierbaren Ausbruch natürlicher Triebe. Der Täter ist ein ausgerissener Orang Utan, der versucht, Menschen zu imitieren und seine Opfer zu rasieren. Folglich lassen sich die Morde weder auf verbrecherische Motive zurückführen, noch gibt es eine strategisch tarnende "Erzählung". Schon die ersten Fragen der Interpretierenden nach nach Motiven der Täter gehen daher von einer zu engen Prämisse aus. Nur Dupins Deutung wird nicht durch die Vorstellung beschränkt, daß das Unerklärbare das Ergebnis eines geheimen *plot* sein müsse. Da er nur den Zeichen folgt, kann er das Geheimnis in eine Erzählung überführen. Dies bedeutet hier allerdings nicht, daß die Gefahr gebannt ist, die von einem derartigen Kontrollverlust ausgeht.³

In der von Sir Arthur Conan Doyle und Agatha Christie serialisierten Form des klassischen britischen Detektivromans bildet demgegenüber grundsätzlich eine bewußt auf ein Ziel hin geplante und strategisch verborgene Verbrechensgeschichte die Basis der Selbstkonstitution der Romane. Während hinsichtlich der Geheimnisstruktur bei Poe auch argumentiert wurde, rationalisierende Erklärungen blieben brüchige Strukturen,⁴ die nur zum Teil vor dunklen Kräften, die seine

1 Stowe, "From Semiotics to Hermeneutics", S. 371.

2 Hühn, "The Detective as Reader", S. 457.

3 Lewis argumentiert daher, daß es in dieser Erzählung um Gewalt geht, für deren Kontrolle es kein soziales Instrument gibt. Ffrangcon C. Lewis, "Unravelling a web: Writer versus Reader in Edgar Allan Poe's Tales of Detection" in: Ian A. Bell & Graham Daldry, eds., *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction* (London: Macmillan Press, 1990), S. 101.

4 U.a. Harrowitz, "The Body of the Detective Model", S. 190.

fiktionalen Welten regierten, schützen, ermöglichen strategische Geheimhaltungen im klassischen Detektivroman betont rationalistische Wirklichkeitskonstruktionen.¹ Da das Verbrechen selbst schon als Geschichte geplant, verborgen und meist mittels besonderer Tarnungen übertüncht wurde, gewinnt der aufklärende Detektiv die Bedeutung einer Erzählung wieder, die in der Romanwelt bereits existiert. Häufig werden die einzelnen Schritte der geheimen Geschichte in der Aufklärung wiederholt,² nun mit dem entgegengesetzten Ziel des Enttarnens der Geschichte mittels einer erklärenden Erzählung. Die Erklärung grenzt jedoch zugleich Aspekte von *plot* wie die Ursprünge des kriminellen Begehrens sowie des Wahrheitsverlangens des Detektivs aus. Der Ursprung von *plot* kommt in den Diskursen des Detektivs nur in Form von ebenfalls auf die Funktion von Signifikanten reduzierten Motiven vor. Voraussetzung dafür, daß verborgene Romanwirklichkeit hier als Erzählung beobachtbar wird, ist, daß gar nicht erst versucht wird, das unlösbare Geheimnis individueller Handlungsimpulse des Menschen zu erkennen. Holmes konstatiert: “[...] while the individual man is an insoluble puzzle, in the aggregate he becomes a mathematical certainty”.³ Handlungen werden aus rekonstruierbaren Bedingungen heraus erklärt. Solange man sich innerhalb der Grenzen des Erklärbaren bewegt, ist das Erkennen und Erzählen von Geschichte möglich.

Die Voraussetzung dafür, daß schließlich das Ende der Geschichte und ihre Erzählbarkeit zusammenfallen, bildet innerhalb der Geschichte ein weiteres Geheimnis, das eine der klassischen Form des englischen Detektivromans eigene Beobachtungsasymmetrie einrichtet. Da letztere in der Regel unverschiebbar ist, wurde sie auch mit der von Bethem entworfenen panoptischen Architektur verglichen.⁴ Sie beruht auf den Verbergungsstrategien des Detektivs. Der Detektiv selbst verbirgt mittels obskurer Bemerkungen die Richtung und Bedeutung seiner eigenen Handlungen vor dem Erzähler, der auch als intradiegetischer Beobachter der Lösung des Falles präsent ist, vor allen anderen Beobachtern innerhalb der Romanwelt und vor dem Romanleser.⁵ Der Detektiv wird so zum Beobachter, dessen Handlungen vor den Kommunikationszwängen seiner Umwelt in der Regel so weit geschützt sind, daß andere sie nicht als Geschichte, die es zu verhindern gilt, in die eigene Handlungsplanung hineinnehmen können.⁶ Für diese Möglichkeit der

1 Siehe Peter Hühn, “The Politics of Secrecy and Publicity: The Fiction of Hidden Stories in Some Recent British Mystery Fiction” in: Jerome H. Delamater & Ruth Prigozy, eds., *Theory and Practice of Classic Detective Fiction* (Westport, Conn. u.a: Greenwood Press, 1997), S. 43.

2 Brooks, *Reading for the Plot*, S. 24.

3 Sir Arthur Conan Doyle, *The Sign of the Four* [1890] in: *The Annotated Sherlock Holmes*, ed. William S. Baring-Gould (New York: Clarkson N. Potter, Inc., 1967), S. 666.

4 Thompson argumentiert, daß nur über diese “panoptic vision” die absolute Erkenntnis und damit die Kontrolle des unbekannt Fremden im klassischen Detektivroman möglich wird. Jon Thompson, *Fiction, Crime and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*, S. 69-73.

5 Hühn, “The Politics of Secrecy and Publicity”, S. 42.

6 Dies dient auch dazu, den Romanleser als Watson überlegenen Spieler in die Aufklärung zu integrieren. In “The Read Headed League” (1887) gibt Watson zu. “I was always oppressed with a

Beobachtung, die zwar Teil der fiktionalen Welt ist, sich aber doch ihrer Kommunikationsabläufe widersetzen kann und daher kaum Zeitdruck unterworfen ist, gibt der Detektiv außerhalb des rationalen Begehrens, die Welt zu enträtseln, die Möglichkeit eines normalen individuellen Lebensentwurfs auf.

Neben der Geheimhaltung des Detektivs sorgt in der klassischen Form des Detektivromans auch die temporale Differenz zwischen der Vergangenheit des Verbrechens und der gegenwärtigen Aufklärung dafür, daß Rückkoppelungen zwischen dem "Schreiben" und dem "Lesen" der Verbrechensgeschichte ausbleiben.¹ Das Geheimnis um die beendete Geschichte des Verbrechens und die Geheimhaltung der Erkenntnisgeschichte stellen sicher, daß die erzählte Geschichte und ihre Erzählung selbst mit der Aufklärung des Geheimnisses als in sich geschlossene Form enden kann. Das Geheimnis ist die Ursache von Aufklärungsgeschichte und extradiegetischer Erzählung und gibt ihr Ende vor, das mit der Lösung und der Veröffentlichung aller Geheimnisse erreicht wird. Meist wird die Autorität des Detektivs über die Bedeutung der Romanwirklichkeit am Ende der erzählten Geschichte durch seine eigene intradiegetische Erzählung des eigenen Vorgehens und des Hergangs des Verbrechens nochmals untermauert. Hier erklärt er, wie die einzelnen Ereignisse des Geschehens kausal zusammenhängen, die der extradiegetische Erzähler wie Doyles Figur Dr. Watson nur aus der Perspektive eines inkompetenten "Lesers" bzw. Beobachters berichtet hat. Da die Erzählung so die sich mit dem Geheimnis selbst gesetzten Grenzen erreicht, muß sie weder in Richtung der Wirklichkeit des Verbrechens und seiner tieferen Bedeutung noch hinsichtlich der Motivation der Aufklärung und der Erzählinteressen weiter fortgesetzt werden.

Eine Romanform, in der sich *plot* ausschließlich über die Erzählbarkeit von Geheimnissen und das Beenden von *plot* definiert, konsumiert sich mit der Auflösung aller Geheimnisse zu erzählter Geschichte selbst. Es gibt nichts mehr zu erzählen. Alles, was noch interpretierenswert wäre, ist für das Informationsproblem, aufgrund dessen Wirklichkeit hier rekonstruiert wurde, nicht relevant.² Die Komplexität der Romanwirklichkeit ist mittels der Semantik des Geheimen soweit reduziert worden, daß sich alles das, was dem Erzählen zunächst Widerstand leistet, auf dem Weg individueller rationaler Analyse in geordnete narrative Strukturen auflösen läßt. Das zugrundeliegende *desire* dieser Romanform nach einer in sich

sense of my own stupidity in dealings with Sherlock Holmes. [...] I had seen what he had seen, and yet from his words it was evident that he saw clearly not only what had happened, but what was about to happen while to me the whole business was still confused and grotesque". *The Annotated Sherlock Holmes*, ed. William S. Baring-Gould, S. 432.

1 Tzvetan Todorov, *Poetik der Prosa*, S. 56.

2 Da alle Geheimnisse veröffentlicht werden, fordert die Romanform den Romanleser nicht zu wiederholtem Lesen auf. Calinescu unterscheidet zwischen Geheimnissen, die das erste Lesen eines literarischen Textes strukturieren, und Geheimnisspuren, die erst im Verlauf des ersten Lesens aufkommen und zum "rereading" auffordern. Calinescu, Matei, *Rereading* (New Haven u. London: Yale University Press, 1993), S. 240 f.

geschlossenen Form ist daher als literarisches Gegengewicht zu einer Wirklichkeit beschrieben worden, in der sich Konzepte umfassenden rationalen Begreifens der Welt in eindeutigen, beendbaren Formen aufzulösen begannen. Sie wurden durch konstruktivistische Beschreibungsmodelle von Wirklichkeit, wie beispielsweise die Evolutionstheorie, abgelöst, in deren Einsatz man sich bewußt war, daß andere Erklärungsmodelle die Welt auf andere Weise sichtbar machen.

Die umfassende Disziplinierbarkeit widerständiger Wirklichkeit, die, wie oben argumentiert, die besondere Geheimniskonstellation in der klassischen Form des englischen Detektivromans garantiert, wird in der Geschichte der Gattungsentwicklung, in ihren Variationen und verwandten Formen immer weitgehender in Frage gestellt. Zunächst gelegentlich dann immer grundsätzlicher erscheinen Risse in den Erzählungen, die gerade in dieser die Welt auf Erklärbares kondensierenden Form das miterzählen, was zugunsten der Auflösung in erzählbare Geschichten ausgegrenzt bleibt, was sich als widerständig erweist oder sich dem Verlangen nach umfassender kognitiver Kontrolle von Welt ganz entzieht. Ein Aspekt der Romanwirklichkeit, der auch in Holmes' Lesen und in seiner eigenen klärenden Erzählung der Aufklärungs- und der Verbrechensgeschichte nur als Ausgegrenztes vorkommt, ist der Tod, den die Leiche, die meist in der extradiegetischen Erzählung sehr detailliert beschrieben wird, in einem Mord in erster Linie repräsentiert.¹ Auch diese Diskrepanz zwischen der Erzählung der Romanwirklichkeit und der Erzählung der Geschichte eines Falles "erzählt" von einer Ausgrenzung, die sich im weitesten Sinn unter dem Begriff Geheimhaltung fassen läßt. Sie verrät die Labilität der Verankerung von betont rationalen narrativen Weltkonstruktionen in der Romanwirklichkeit, ohne daß diese Möglichkeit pragmatischen Umgangs mit Erklärungs- und Orientierungsbedarf aufgegeben würde. In der klassischen Form des Detektivromans gibt es weitere Elemente, die in keiner Weise zur Lösung des Geheimnisses beitragen, auf welche sich die Erzählung konzentriert. Bei Doyle ist dies die Melancholie Holmes' zwischen den Fällen, seine Langweile am Alltag, auch am alltäglichen Verbrechen, sein Drogenkonsum, der wie andere Verhaltensaspekte ein romantisches Motiv im streng realistischen Roman darstellt.² Diese Elemente können insofern als Geheimnisse verstanden werden, als sie auch nach dem Ende der Erzählung und jenseits der Geschichte der Aufklärung eines Falls unkontrolliertes Material bleiben, das, sofern man als Leser in seiner Beobachtung nicht dem folgt, was die Erzählung betont, zu weiterer Interpretation auffordern. Pfeiffer deutet sie als Hinweise auf Holmes' Reaktionen auf den Verlust der Möglichkeit tieferer Sinnerfahrung, der zwar in seiner Lust an der Beherrschung von Wirklichkeit in Informationen zeitweise kompensiert werden kann. Diese

1 Dies zeigt David Trotter, "Theory and Detective Fiction", *Critical Quarterly*, 33/2 (1991), S.66-77.

2 "The Musgrave Ritual" (1879) beginnt damit, daß Watson all das aufzählt, was ihm an seinem Freund unnormal und bisweilen unerträglich scheint. Dazu gehören Holmes' Schießübungen auf seinem Zimmer, mit dem Ziel, eine Zimmerwand mit dem patriotischen V. R im Kugeleinschlagsmuster zu zieren. *The Annotated Sherlock Holmes*, S. 133.

Leidenschaftlichkeit reagiere jedoch ebenso wie die latente Aggressivität auf die Leere zwischen den Fällen und zeige die Unzulänglichkeit dieser Kompensation.¹ Auch die Romane insgesamt verraten in diesen Widerständen gegen das erklärende Erzählen, daß sich die Romanwirklichkeit im Grunde jenseits der Struktur von Verrätselung und Aufklärung abspielt, über welche sie erst konstruiert wird.

Auch für das rationalistische Erzählmodell selbst ist schon an der klassischen Form des Detektivromans, z.B. an Christies Romanen, gezeigt worden, daß das Erzählen als Instrument der sozialen Kontrolle geheimer Geschichten wiederholt zu versagen droht. Während das Verbrechen in Doyles Erzählungen und Romanen häufig auch mit dem gesellschaftlich (oder der sozialen Schicht des gehobenen Mittelstandes) Fremden assoziiert wird, entsteht das Geheimnis in Christies Romanwelten grundsätzlich aufgrund von Störungen, die zwar einem einzelnen zugerechnet werden können, der aber zur Gesellschaft der *upper middle class* gehört.² *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) fordert die Erzählstruktur der klassischen Konvention heraus, weil Christie den Mörder, den Landarzt Sheppard, zum Erzähler des Romans macht. Der Erzähler weiß also zunächst mehr als der Detektiv, dessen Aufklärungsgeschichte er beobachtet, nicht nur um sie dem Romanleser zu erzählen, sondern vor allem, um die Verbergung seines Geheimnisses zu überwachen. Erst im vorletzten Kapitel des Romans überführt der Detektiv den Erzähler, der dann den Roman mit einem Geständnis des Mordes beendet. In *Curtain: Poirot's Last Case* ist das Erzählen der geheimen Verbrechen Geschichte hingegen (fast) nicht mehr möglich.³ Hier kann dem Autor eine sich fortsetzende Serie von Morden nicht zugerechnet werden, weil er die Aggressionen anderer so schürt, daß sie die Morde für ihn begehen. Der Detektiv liest dies, sieht aber auch, daß sich kein Fall gegen den geheimen Autor konstruieren läßt. Er ermordet den Mörder und bestraft sich für die Autorenschaft dieses geheimen Verbrechens selbst, indem er sich das Leben nimmt. Erzählbar werden die Geheimnisse nur, weil der Erzähler nach dem Tod des Detektivs von ihm einen erklärenden Brief erhält.

In der in den 30er und 40er Jahre populären nordamerikanischen Variante des Detektivromans, die vor allem von Dashiell Hammett und Raymond Chandler geprägt wurde, entsteht unter anderem aufgrund des größeren Widerstands,⁴ den das Geheimnis den Leseversuchen des *hard boiled* Detektivs leistet, der Eindruck einer komplexeren Romanwelt. Da Verbrechens- und Aufklärungsgeschichte zeitlich parallel ablaufen, kommt es zu Wechselwirkungen zwischen dem "Schreiben" und "Lesen" der geheimen Geschichte. Der Privatdetektiv kann die Wirkungen seiner Leseversuche nicht absehen und wird selbst in moralische Verantwortlichkeit für

1 Pfeiffer, "Mentalität und Medium", S. 252.

2 Knight, *Form and Ideology*, S. 112.

3 Für eine ausführliche Analyse der narrativen Organisation des Romans siehe Hühn, "The Politics of Secrecy and Publicity", S. 44f.

4 Siehe Stowe, "From Semiotics to Hermeneutics", S.376. Vgl. Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, S. 137.

Folgemorde verwickelt. Sie sind Reaktionen auf sein Eindringen ins Geheimnis, die jene, die Aspekte der verborgenen Verwicklungen kennen und daher zu "Erzählern" werden könnten, zum Schweigen bringen. Der individuelle Aufklärer besitzt also nicht mehr die Autorenschaft der Bedeutung seiner eigenen Handlungen, welche sich der klassische englische Detektiv meist sichern kann. Auch hat er die Position des Beobachters verloren, der sich aus Kommunikation der Welt weitgehend auskoppeln kann.¹ Chandlers Protagonist Marlowe ist in einer dichten großstädtischen Umwelt nie vor anderen Beobachtern sicher, deren Reaktionen er nicht kontrollieren kann. Zwar kann er meist die verschiedenen Verbrechen Geschichten in ihren wichtigsten Zügen lesen. Fast alle Romanfiguren profitieren jedoch als mitverantwortliche "Autoren" aufgrund unterschiedlicher Interessen an der geheimen Geschichte. Aufgrund der Verstrickungen von Politik, Polizei und Rechtssystem erweist sich das erlangte Wissen in gesellschaftlicher Hinsicht folglich als wertlos. Es gibt niemanden, der Interesse an der Enttarnung des Geheimnisses hätte. Am Ende von *The Big Sleep* (1939) entscheidet sich Marlowe sogar aus moralischen Gründen, sein Wissen auch vor seinem Auftraggeber, dem General Sternwood, zu verbergen, der der als einziger nicht in die geheimen Verflechtungen verwickelt ist,² um ihm nicht alle Illusionen über seine Familie zu nehmen.³ Damit läßt sich die Gewalt, welche der Detektiv im Zuge der Aufklärung des Geheimnisses erst provoziert hat, auch von der sozialen Wirkung der Erkenntnis her nicht rechtfertigen.

Der klassische englische Detektiv wird in der Regel durch das Lesen des geheimen *plot* nicht verändert. Die Beschäftigung mit dem Geheimnis zwingt ihn nicht zur Selbstbeobachtung und Selbstdefinition, sondern beschneidet vor allem die Freiheit des Verbrechers, seine Geschichte im Schutz des Geheimen nach individuellen egoistischen Bedürfnissen auch außerhalb gesellschaftlicher Regeln zu "schreiben". Letztlich konstruiert hier also der Leser innerhalb des Erzählten die Romanwirklichkeit. Für den amerikanischen *hard boiled* Detektiv bedeutet Wahrheit demgegenüber, daß er die Begrenztheit seiner individuellen Möglichkeiten, gesellschaftlich etwas zu bewirken, erfahren, seine moralische Verwicklung erkennen und sein eigenes Welt- und Selbstverständnis neu konstruieren muß. Sein "Lesen" ändert die eigene Vorstellung von seiner Umwelt radikal - er verliert sein Vertrauen in die gesellschaftlichen Ordnungsinstanzen ebenso wie in die Moralität seiner Mitmenschen - kann aber die Gesellschaft nicht ändern.

1 Siehe Todorov, *Poetik der Prosa*, S. 62.

2 Auch Marlowe muß sich als Teil der Intrige sehen. Im vorletzten Absatz heißt es: "Me, I was part of the nastiness now. [...] But the old man didn't have to be." Raymond Chandler, *The Big Sleep* (London: Penguin, 1984, 30. Aufl), S. 220.

3 Rabinowitz weist auf die Parallelität zwischen der Funktion dieser Verbergung und der Lüge von Joseph Conrads Figur Marlow gegenüber der Verlobten von Kurz am Ende von *The Heart of Darkness* hin. Peter J. Rabinowitz, "Rats behind the Wainscoting: Politics, Convention, and Chandler's *The Big Sleep*", *Texas Studies in Literature and Language*, 22/2 (1980), S. 240.

3.4 Geheimnis und Erzählen im englischen Spionageroman

Der Spionageroman, der sich Ende des 19. Jahrhunderts als neue Gattung zunächst noch in der Tradition der edwardianischen Invasionsgeschichten und viktorianischen Abenteuerromane herausbildet,¹ benutzt die Kategorie Geheimnis, um das allgemeine Gefühl der Brüchigkeit des Diskurses nationaler imperialistischer Identität und Vormachtstellung in der Welt aufzunehmen. Die meist erst im letzten Moment erkennbaren Geheimnisse des Gegners deuten darauf hin, daß die weltpolitische Situation rivalisierender imperialistischer Staaten die Vorstellung, die Gesamtheit sozialer Relationen ließe sich weiterhin im Sinne des Mythos des Empire kontrollieren, verunsichert hatte.²

In Abenteuerromanen wie Rudyard Kiplings *Kim* (1901) dient das Geheimnis, das hier die koloniale Ordnung in Indien bedroht, noch dazu, die Notwendigkeit des *Great Game* der Spionage als befriedenden Schutz der fremden Nation vor ihr inhärenten Konflikten zu rechtfertigen. Erkenntnis schützt die fremde Welt vor sich selbst und kann den Mythos der Vernünftigkeit des britischen Empire bestätigen.³ In der Realität war Englands Vormachtstellung unter den imperialistischen Nationen aufgrund verschärfter Konkurrenz um Bodenschätze, Arbeitskräfte und Absatzmärkte brüchig geworden. Innerhalb der Länder, die dem Imperium einverleibt worden waren, verschärften sich Auseinandersetzungen um politische Selbstbestimmung. Zur Kontrolle derartiger Entwicklungen gründet der damalige Kriegsminister Lord Cardwell 1872 das britische *Military Intelligence Department* (MID), das sich zunächst auf ehrenamtlichen Spionagedienste junger Offiziere verließ.

Dem innerhalb Großbritanniens wachsenden Eindruck der Bedrohtheit der Nation⁴ gaben die geheimen *plots* einer Invasion Großbritanniens in der sogenannten Invasionsliteratur, die als weiterer Vorläufer des britischen Spionageromans gilt, ein konkretes Objekt. Als Beispiel wird in der Literatur zum Spionageroman häufig die Kurzgeschichte *The Battle of Dorking* (1871) genannt, die der britische General Sir Chesney kurz nach dem Ende des Deutsch-Französischen Krieges (1870/1871) verfaßte.⁵ Was Chesney seinen Lesern als der Nation drohende reale Zukunft präsentiert, nämlich eine deutsche Invasion Großbritanniens, die zum nationalen

1 Für die verschiedenen Traditionen, an die der Spionageroman anknüpft, siehe Bruno Schultze, *Studien zum Verständnis moderner Englischer Unterhaltungsliteratur* (Heidelberg: Carl Winter, 1977), S.32-48.

2 So argumentiert Michael Denning, *Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller* (London and New York: Routledge, 1987), S.14f.

3 Für diese Interpretation siehe Jon Thompson, *Fiction, Crime and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism* (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1993), S.91.

4 Dieser resultierte aus der unbegründeten Angst vor Anarchismus und der erstmals notwendigen britischen Bündnispolitik. Siehe Schultze, *Studien*, S. 42 u. 54.

5 Für Chesneys Bezug auf die reale politische Lage siehe Jost Hindersmann, *Der Britische Spionageroman: Vom Imperialismus bis zum Ende des Kalten Krieges* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995), S. 9ff.

Identitätsverlust führt, ist in der Welt seiner Fiktion bereits historische Vergangenheit. Ein homodiegetischer Erzähler klärt fünfzig Jahre nach der erfolglosen Verteidigung Großbritanniens seine Enkel darüber auf, daß gerade der Verzicht der Briten auf Erkenntnisversuche der Geheimnisse des politischen Gegners für den Niedergang verantwortlich sei. Die britische Nation habe Hinweise auf die geheimen waffentechnischen Entwicklungen der Marine des militärisch erstarkten Deutschland nicht gelesen, obgleich der Deutsch-Französische Krieg sie mit ihnen konfrontiert habe.¹

Die neue literarische Gattung Spionageroman reagiert auf die durch diese und ähnliche Invasionsgeschichten geschürte Angst mit der Einführung der literarischen Figur des Spions. Diese "Leser", deren mutige geheime Aufklärungsplots und deren Erzählen der Geheimnisse an die britischen Institutionen die unschuldige Nation im letzten Moment retten können, sind zunächst Amateure, die den Typ des englischen patriotischen Gentleman aus der britischen Führungsschicht verkörpern. Sie begreifen die eigene Spionage grundsätzlich nur als Reaktion auf geheime plots, die die englische Nation bedrohen. Der Gegner zwingt zum schmutzigen Geschäft des Täuschens.² Erskine Childers' *The Riddle of the Sands* (1903) gilt als erster Roman dieses neuen Genres, das sich über Geschichten des Beobachtens geheimer Verschwörungen gegen die Nation konstituiert. Zwei englische Segler entdecken an der friesischen Küste Spuren der Vorbereitungen einer deutschen Invasion Großbritanniens und verfolgen sie bis zu einem geheimen Marinestützpunkt. Das Geheimnis einer für die nahe Zukunft geplanten Invasion erzeugt hier wie in anderen Romanen dieser Tradition den Eindruck, die Zukunft habe bereits begonnen. Sie ist jedoch nicht wie bei Chesney als weltpolitisch "geschriebene" Geschichte unwiderruflich festgelegt. Während die offiziellen Aufklärungsorgane noch an die nationale Unangreifbarkeit glauben, kann der Held, der die internationalen Beziehungen als darwinistischen Konkurrenzkampf der Völker interpretiert,³ das Geheimnis aufklären, Großbritanniens Verteidigungsstrategien mobilisieren und so die im geheime Zukunft abwenden, bevor sie nationale Geschichte wird. Das Erkenntnisverlangen eines patriotischen Individualisten und öffentliches Erzählen entscheiden über die Geschichte der Nation. Im Vorwort des Autors schreibt Childers in der Rolle des Verlegers seiner Helden, daß es der Nation an gesundem Mißtrauen gegenüber den internationalen Beziehungen mangle. Dies zeige die nationale Krankheit der "inadequacy of their own secret service", die öffentliche Aufklärung heilen kann. Der Roman selbst solle als "drastic cure" wirken.⁴

1 Hindersmann zitiert aus G.T. Chesney, *The Battle of Dorking* (Edinburg, 1871, S. 63): "There, across the narrow Straits, was the writing on the wall, but we would not choose to read it". Hindersmann, *Der Britische Spionageroman*, S. 10.

2 David Stafford, "Spies and Gentleman: The Birth of the British Spy Novel, 1893-1914", *Victorian Studies*, 24 (1981), S. 491.

3 Siehe Schultze, *Studien*, S. 47.

4 Erskine Childers, *The Riddle of The Sands* (Ware: Wordsworth Classics, 1993), Preface, I.

Schon das Beispiel eines der ersten Spionageromane, E. Philip Oppenheims *The Mysterious Mr. Sabin* (1898), zeigt, daß das Undurchschaubare der Wirklichkeitserfahrung in der reduzierten Form der Intrige eines einzelnen, der die Nationen gegeneinander aufhetzt, in der Romanwelt wiederauftaucht.¹ Die Wirkung von Le Queuxs Roman *Spies for the Kaiser: Plotting the Downfall of England* (1909) belegt, daß die Geheimnisse, über welche sich die Spionageromane vor dem ersten Weltkrieg konstituierten, in der Gesellschaft schwelenden Ängsten Projektionsflächen in Form von geheimen *plots* der politischen Gegner anboten und sie so von internen Ursachen auf eine Bedrohung der Nation von außen verlagerten. Le Queux erzählt von Dokumenten, die die Präsenz eines Heeres deutscher Spione an der englischen Ostküste belegen, und erklärt seine Absicht, Regierung und Öffentlichkeit hierüber aufzuklären und auf die Schwächen des *Military Intelligence Department* aufmerksam zu machen. Diese Veröffentlichung traf den Nerv einer regelrechten gesellschaftlichen Paranoia. Viele Leser des Romans werteten alles, was in ihrer Alltagswelt mit Deutschland assoziiert wurde, als Beleg der Wahrhaftigkeit des geheimen *plot* der Fiktion Le Queuxs. Le Queux leitete eine Flut von Leserzuschriften, die von verdächtigem Verhalten von Ausländern mit einem deutschen Akzent berichteten, an den *MID* weiterleitete. Dort benutzte man die Leserzuschriften, um Pläne der möglichen Vernetzung deutscher Spione in England aufzustellen.² Auch die Interpretation der nationalen und internationalen Lage Großbritanniens durch die ab 1910 für Spionageabwehr zuständige Inlandabteilung *MI5* und die Abteilung für Auslandsspionage *MI6*, die neue *Home* und *Foreign Section* des *Secret Service*, beruhte zu einem nicht unerheblichen Anteil auf literarischen Konstruktionen.³

Die Aufklärung weltpolitischer Intrigen durch John Buchans Serienhelden Richard Hannay suggeriert weiterhin, daß der individuelle Gentleman durch seinen Mut, seine nationale Loyalität und seinen Intellekt selbst in einem Krieg, wie dem Ersten Weltkrieg, der in *Greenmantle* (1916) als "big machine, where the parts are standardized" charakterisiert wird,⁴ die Ursachen des Krieges enttarnen und den Kriegsverlauf entscheidend beeinflussen kann. In *The Thirty Nine Steps* (1915) klärt Hannay das Geheimnis um die Ermordung des österreichischen Thronfolgers in Sarajewo auf. In Buchans fiktionaler Wirklichkeit wird die für die Romanleser jüngste politische Vergangenheit, der Ausbruch des Ersten Weltkrieges, durch das Geheimnis wieder verzukünfftigt. Auf diese Weise schafft sich Buchan Raum dafür, in der fiktionalen Welt eine eigene Version der geheimen Kausalität des vergangenen

1 "Was die große Politik an Unverständlichem, Geheimnisvollem barg, wurde auf das Mysteriöse an Mr. Sabin reduziert". Schultze, *Studien*, S. 39.

2 David French, "Spy Fever in Britain, 1900-1915" in: Westley K. Wark, ed., *Spy Fiction, Spy Film, and Real Intelligence* (London: Franc Cass, 1991), S. 357.

3 Siehe David Trotter, "The Politics of Adventure in the Early British Spy Novel", in: Wesley K. Wark, ed., *Spy Fiction, Spy Film and Real Intelligence* (London: Frank Class, 1991), S. 30f.

4 John Buchan, *The Complete Richard Hannay* (London: Penguin, 1992), S.111.

realen politischen Geschehens zu entwickeln. Hannay findet kurz vor Kriegsausbruch heraus, daß ein deutscher geheimer *plot* den Ersten Weltkrieg provoziert hat. In den folgenden Romanen klärt Hannay in offiziellem Auftrag geheime *plots* gegen Großbritannien auf, deren Autorenschaft einem einzelnen zugleich faszinierenden und extrem gefährlichen deutschen *Mastermind* zugerechnet wird. Sein Auftrag in *Mr. Standfast* (1919) charakterisiert diese *Plot*konstellation des Konflikts zwischen dem aufklärenden und verbergenden *plotting* mutiger, patriotischer oder machtbesessener Individuen, das die Geschichte der Nation bestimmt:

'Is it a really big thing we're after? 'A - really - big - thing,' she said slowly and very gravely. 'You and I and some hundred others are hunting the most dangerous man in all the world. Till we succeed everything that Britain does is crippled. If we fail or succeed too late the Allies may never win the victory which is their right'. (367)

Erst Mitte der 30er Jahre entstanden *Plot*formen, die sich von diesen patriotischen Aufklärungsgeschichten unterschieden. Die neue Richtung wird von Becker als realistischer Spionageroman, der mit Eric Amblers und Graham Greenes Romanen begann, von den Romanen der abenteuerlichen Suche nach dem faszinierenden Verbrecher abgegrenzt.¹ Sie ist insbesondere dadurch gekennzeichnet, daß nun moderne Spionageapparate und Firmen als Akteure, häufig in der Rolle des "Autors" einer geheimen Geschichte, eingeführt werden. Ihre geheime Informationsbeschaffung über Konkurrenten dient dazu, organisationseigene Interessen in den politischen und industriellen Entwicklungen in Europa durchzusetzen. In dieser neuen Richtung des Spionageromans bestimmt nun auch die Opposition zwischen Apparat und Individuum das Romangeschehen. Das Problem der Begrenztheit individuellen "Lesens" der Bedeutung der eigenen Handlungen wird erstmals in Maughams *Ashenden: The British Agent* (1928) als neues Thema der realistischeren Variante des Spionageromans verwertet. Er führt den modernen Spionageapparat als anonymen "Autor" ein, der seinen Agenten Ashenden nicht in die Ziele seiner Missionen geheimer Informationsbeschaffung einweiht. Der Erzähler des Romans vergleicht Ashendens Wirklichkeitserfahrung mit dem Rezeptionserlebnis moderner Literatur, die ihre Leser dazu auffordere, Geschichte selbst zu konstruieren:

Being no more than a tiny rivet in a vast and complicated machine, he never had the advantage of seeing a completed action. He was concerned with the beginning or the end of it, perhaps, or with some incident in the middle, but what his own doings led to he had seldom a chance of discovering. It was as unsatisfactory as one of those modern novels that give you a number of unrelated episodes and expect you by piecing them together to construct in your mind a connected narrative.²

-
- 1 Jens- Peter Becker differenziert zwischen dem *spy thriller*, den die Aneinanderreihung abenteuerlicher Episoden charakterisiert, und dem *realistischen* Spionageroman. Siehe Jens- Peter Becker, *Der Englische Spionageroman: Historische Entwicklung, Thematik und Literarische Form* (München: Goldmann, 1973), S. 33f. & 105ff.
 - 2 W. Somerset Maugham, *Ashenden or The British Agent* (Leipzig: Tauchnitz Collection of British Authors, 1928), S. 14.

Maugham benutzt das Thema geheimer Aufklärung weltpolitischer Geheimnisse, um den Romanleser aus der Sicht des einzelnen Agenten beobachten zu lassen, daß sich die individuelle Einsicht nicht in die Komplexität weltpolitischer Wirklichkeit verlängern läßt. Ashenden wird nach 1917 nach Rußland geschickt, um die bolschewistische Revolution zu verhindern. Anstatt entsprechend den von ihm selbst als extradiegetischem Erzähler geweckten Lesererwartungen die Spionagegeschichte seines fehlgeschlagenen Auftrags darzustellen, erzählt er die grotesk-tragische Geschichte eines anderen Fremden, der aufgrund seiner absoluten Mißachtung der historischen Tragweite der Ereignisse um ihn herum stirbt. Ashenden selbst liest und erzählt nicht einmal ansatzweise die großen politischen Ereignisse, die er eigentlich verhindern sollte.¹ Eine vergleichbare Unterscheidung zwischen individueller Erfahrung und weltpolitischem Geschehen beschreibt Denning auch an Amblers Romanen.²

Ambler dekonstruiert vor allem die Vorstellung, daß die abnormen Motive eines einzelnen "Autors" für die Bedrohtheit der nationalen Einheit und ihrer Werte verantwortlich seien. In seinen Romanen manifestiert sich die kapitalistische Kontrolle von Wissenschaft, technologischer Entwicklung und Politik in komplexen Vernetzungen ökonomischer Interessen, in welche z.B. auch der britische Waffenkonzern *Cator & Bliss* verwickelt ist. Das Großkapital ist das eigentliche "Autorenkartell" des Faschismus in Europa. Der Protagonist verkörpert nicht mehr den britischen Gentleman in der patriotischen Tradition des *Great Game* der Spionage. Er ist ein Wissenschaftler, Ingenieur, Journalist oder Schriftsteller, den z.B. ein Auslandsauftrag für seine Firma in geheime Spionagestrukturen verwickelt. Aufgrund seines Wissens versuchen ihn verschiedene Gruppierungen anzuwerben und verstricken ihn in komplexe *plot*strukturen, die er nicht durchschaut.³ Zwar gewinnt er meist eine abstrakte Einsicht in die Richtung der geheimen Verwicklungen, dies aber nicht aufgrund eigener Interpretationsversuche, sondern weil ihn ein politisch verlässlicher Bekannter aufklärt. Während sich Maughams "Ashenden" Erzählungen ganz vom Aufklärungsanspruch weltpolitischer Geheimnisse distanzieren, zeigt dieses Erzählen der geheimen Intrigen innerhalb Amblers Spionagewelten, daß Ambler an der Verdunkelungs- und Aufklärungsstruktur des Spionageromans gelegen ist.⁴ Bei Ambler tauchen jedoch auch erstmals in der Geschichte des englischen Spionageromans Erkenntnis- und Erzählprobleme auf, die darauf hinweisen, daß die auf einer bestimmten Weltsicht beruhenden Konstruktionen von Geschichte die Komplexität der geheimen

1 Denning, *Cover Stories*, S. 86.

2 Denning, *Cover Stories*, S. 87.

3 Für das Grundmuster der Geschichten in Amblers Romanen siehe z.B. Jost Hindersmann, *Der Britische Spionageroman*, S. 46f.

4 Bruce Merry zeigt, daß es auch im Spionageroman immer einen Moment gibt, in welchem das Geheimnis von einer Figur als Geschichte erzählt und zu verlässlichem Wissen wird, z. B. in einer Aussprache zwischen einem Agenten und seinem "Controler". Bruce Merry, *Anatomy of the Spy Thriller* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 1977), S. 172.

Verstrickungen nicht vollständig erfassen.¹ Das gewonnene Wissen über die Welt dient dem Amblerschen Protagonisten ähnlich wie dem *hard boiled* Detektiv dazu, seine individuelle Position in der politischen Auseinandersetzung zu definieren und sich individueller Werte bewußt zu werden, die die Konfrontation mit dem Geheimnis bestärkt. Seine Erkenntnis trägt aber nicht zur Lösung des Problems der Interessensverbindungen zwischen Industrie und Verbrechen bei, die das Geheimnis repräsentiert.

Ian Fleming kehrt mit seiner Serie der James Bond Romane, die mit *Casino Royal* (1953) beginnt, ganz von dem Anspruch der Aufklärung weltpolitischer Geheimnisse ab und schafft die Romanform eines Spionagemärchens. In dessen betont künstlich konstruierten Welten, die sich, über eine begrenzte Anzahl von Oppositionspaaren und ihren Variationen konstituieren,² sind die absolute Aufklärung und Auflösung der geheimen *plots*, die die Ordnung der Welt bedrohen, wie in den Welten Buchans und Childers wieder möglich. Ähnlich wie im klassischen Detektivroman und im frühen Spionageroman wird das Geheimnis auch bei Bond mit einer allerdings ins Groteske gesteigerten pathologischen Störung assoziiert. Der "Autor" der geheimen Geschichte trägt die Züge des aus der britischen Sicht Fremden, häufig ist er auch körperlich deformiert. Dies spiegelt seine psychische Abnormität sowie die Maßlosigkeit seines Machtverlangens und zeigt zugleich die Singularität der Störung, die Bond allerdings nicht mehr durch das Lesen von Zeichen, sondern im wesentlichen aufgrund seiner riskanten Handlungen löst. Der geheime *plot* läßt Bond keine Zeit, die Romanwirklichkeit wie einen Roman zu lesen oder seine eigenen Handlungen entsprechend zu entwerfen. In seinem Kampf um das Schicksal der Welt, in der ihn Agenten des Geheimnisses unvorbereitet treffen, muß er improvisieren und schnell reagieren. Dies zeigt sich z.B. in seinem Kampf mit einem sowjetischen Auftragsmörder in *From Russia with Love* (1957). Er wird mit Büchern ausgetragen, die als Tarnung realer Waffen dienen, deren Einsatz das betont rationale Lesen und Schreiben von Geschichte hier ablöst.³

Die andere Richtung des Spionageromans, deren bekannteste Vertreter Graham Greene und später John le Carré und Len Deighton sind, benutzt die narrative Spannung zwischen Geheimhaltungs- und Aufklärungsversuchen von Geschichte, um Auseinandersetzungen der bürokratischen und anonymen Spionageapparate untereinander um Beobachtungsmöglichkeiten des gegnerischen Apparates zu konstruieren. Dabei löst sich das Ringen der Apparate um die Geheimnisse des anderen insbesondere während der Zeit des Kalten Krieges fast vollständig von den ursprünglichen Zielen des Schutzes nationaler Interessen. Der Doppelagent wird zur

1 Auf diese neuartige Betonung von "point of view" und Erzählproblemen bei Ambler macht Denning aufmerksam. Siehe Michael Denning, *Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller* (London & New York: Routledge, 1987), S. 80-82.

2 Umberto Eco, "Narrative Structure in Fleming", in: Glenn Most & William W. Stowe, eds., *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory* (San Diego: Harcourt, 1983), S. 93-117.

3 Für diesen "battle of books" siehe auch Denning, *Cover Stories*, S. 114.

neuen literarischen Figur, die diese Beschäftigung der Spionageapparate mit sich selbst trägt. Der "Official Secrets Act" hatte den realen britischen Geheimdienst bis in die 30er Jahre davor geschützt, zum Gegenstand öffentlicher Beobachtung und Diskussion zu werden. Für die Spionageliteratur bedeutete dies, daß die literarischen Spionagewelten der realen Spionage nicht zu ähnlich werden durften.¹ Auch weiterhin bleibt gesetzlich geregelt, daß sich der britische Geheimdienst staatlicher Kontrolle sehr viel umfassender entziehen kann und eigenes Versagen sowie kriminelle Freiheiten besser tarnen zu können scheint² als etwa der Bundesnachrichtendienst. In Großbritannien führten jedoch die Flucht von Guy Burgess und Donald Maclean, zweier sowjetischer Agenten im britischen Außenministerium, nach Moskau (1951) und die Enttarnung des Direktors der Informationsbeschaffung über die Sowjetunion im *Secret Service*, Kim Philby, nachdem er sich 1963 nach Moskau abgesetzt hatte, zum Vertrauensverlust der Öffentlichkeit in den Geheimdienst. Hatten sich vordem mit dem geheimen Dienst für die Nation, der wie die traditionellen englischen Erziehungsinstitutionen das Establishment verkörperte, nostalgische Erinnerungen an die verlorene nationale Vormachtstellung verbunden, mußte man nun erkennen, daß Philbys Verrat an der Nation, der wie auch Burgess und Maclean aus der *upper middle class* stammt und in ihren Ausbildungsinstitutionen geprägt wurde, auch dem Schutz der Diskretion zuzuschreiben war, dessen sich der *Service*, gestützt durch Verbindungen zum Parlament, zur Presse und zu den traditionellen Universitäten, sicher war.³

Greene und le Carré benutzen ihre jeweils eigenen Versionen des Geheimnisses des Doppelagenten, um die Informationsbehörde auf ihre blinden Flecken und ihre moralische und politische Fragwürdigkeit hin zu beobachten. Le Carrés *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974) erzählt die Geschichte der Enttarnung des sowjetischen Agenten Bill Haydon im britischen Geheimdienst, den le Carré *Circus* nennt. Obgleich George Smiley den geheimen Verrat schließlich "lesen" kann, ist eine überzeugende Erzählung der Geschichte des Verrats in diesem Roman nicht möglich. Hierfür steht die Metapher der "Russian doll", also einer Puppe, in der sich weitere, jeweils kleinere Puppen verbergen.⁴ Während also jede klärende Erzählung des Geheimnisses nur darauf verweist, daß andere Erzählungen dichter an der Wahrheit liegen, muß sich der detektivische "Leser" mit seinen persönlichen Illusionen und

1 Als Compton Mackenzie in seinen *Greek Memoires* den Namen des Geheimdienstchefs mit "C" angab, wie es seit der Führung durch Sir Mansfield Cummings (1910) der Realität entsprach, wurde er wegen dieser Verletzung des *Secrets Act* zu einer Geldstrafe verurteilt. Siehe Becker, *Der Englische Spionageroman*, S. 107.

2 Dies kritisiert Chapman Pincher in *A Web of Deception: The Spycatcher Affair* (London: Sidgwick and Jackson, 1987)

3 So le Carrés Einschätzung im Vorwort zu Page, Leitch und Knightleys *The Philby Conspiracy* (1968). Bruce Page, David Leitch & Philip Knightly, *The Philby Conspiracy* (New York: Doubleday & Co., 1968).

4 Sie wurde auch zum Emblem der Adaption des Romans für das Fernsehen. Vgl. Michael Denning, *Cover Stories*, S. 138.

den Schwächen seiner Institution in allen Einzelheiten auseinandersetzen. Graham Greenes Roman *The Human Factor* (1973) erzählt die Geschichte drohender Enttarnung des Verrats geheimer Informationen aus dem britischen an den sowjetischen Geheimdienst im wesentlichen aus der Perspektive des Doppelagenten Castle. Hier geht es darum, die privaten Loyalitäten nachzuvollziehen, die Castles Verrat an Apparat und Nation motivieren.

Während es in der parallelen Tradition der Spionageabenteuer auch weiterhin um die rechtzeitige Enttarnung von Geheimnissen geht, die die Welt bedrohen, nutzen le Carré und Deighton die interne Differenzierung der modernen Spionageapparate, um immer komplexere Erkenntnis- und Verbergungsgeschichten zu konstruieren. Geheimhaltung staffelt die Diskrepanz zwischen Erzählung und Geschichte ins Innere der Apparate, die auf diese Weise das Verhalten ihrer Agenten vollständig den Kommunikationsbedürfnissen der Apparate unterwerfen können, ohne das System insgesamt zu gefährden. Dies zeigt die Geschichte Leamas' in le Carrés *The Spy Who Came in From the Cold* (1963). Da Leamas sich aufgrund seines langjährigen Dienstes nicht mehr für ein den politischen Gegner überzeugendes Rollenspiel einsetzen läßt, läßt man ihn eine letzte Rolle spielen, die durchschaut werden soll, um ein wichtigeres Geheimnis zu schützen. Hieraus ergibt sich das Thema des fremdbestimmten Aufreibens individueller Lebensentwürfe, die den spezifischen Eigeninteressen der Apparate und nicht mehr dem Dienst für die Nation, wie im heldenhaften Spionageroman, geopfert werden. So wird z.B. Fiona Samson, die Frau des Protagonisten und Erzählers in Deightons Trilogie *Berlin Game* (1983), *Mexico Set* (1984), *London Match* (1985), im strategischen Spiel der Apparate mehrfach funktionalisiert und muß dafür die individuelle Autorenschaft ihrer Geschichte ganz aufgeben. Sie läuft im ersten Roman der Trilogie aus London in die DDR über und enttarnt sich als Agentin der Stasi. In den zwei folgenden Romanen ist sie dann die geheime "Autorin" von gegen ihren ehemaligen Arbeitgeber gerichteten Täuschungen. In einem weiteren Roman *Spy Sinker* (1990) wird ihr Überlaufen wiederum als "tarnende Erzählung" eines geheimen britischen plot dargestellt, der britische Agentin in den gegnerischen Apparat eingeschleust hatte. Für diese Dreifachrolle hat sie ihre Familie verraten, was mit dem Wandel der politischen Verhältnisse zu einem sinnlosen Opfer wird. Le Carrés loyale Agenten verdrängen die Fragwürdigkeit des Opfers ihrer individuellen Loyalitäten für ein höheres Ziel, was dann in *The Secret Pilgrim* (1990) zum nur im Ansatz eingestandenen Motiv des Erzählens wird. Deightons Protagonisten haben demgegenüber in der Regel keine Illusionen hinsichtlich des Sinns ihrer Arbeit, sondern versuchen, sich selbst im Machtgerangel ihrer Umwelt zu schützen.¹

1 Der Erzähler in *London Match* (1985) betont: "I couldn't start thinking I was part of a struggle of good against evil or freedom against tyranny. The only way I could work, was to concentrate on the nuts and bolts of the job", (London: Harper Collins, 1995), Kapitel 16, S. 251.

Für Maughams Ashenden versteht es sich von selbst, daß er weder Dank noch Hilfe dafür erwarten kann, daß er sein Leben für geheime Täuschungen riskiert, deren Sinn er nicht kennt.¹ Widerstand dagegen, daß individuelle Lebensgeschichten vollständig nur für die Erkenntnis - und Verbergungsbedürfnisse des Apparates funktionalisiert werden, regt sich dagegen z.B. in Amblers *The Intercom Conspiracy* (1970) in Form eines gemeinsamen geheimen Erpressungsplot zweier pensionierter Spione, indem sie ihren ehemaligen Arbeitgebern mit der Drohung, ihre Geheimnisse zu veröffentlichen, viel Geld abringen.² In Deightons *The Ipcress File* (1962) gibt es eine geheime, die ideologischen Systemgrenzen überschreitende Loyalität der Agenten untereinander, da sie den Ideen ihrer "Autoren" mit jedem Auftrag zum Opfer fallen könnten.³ Während sich der Geheimdienst in Deightons und le Carrés Romanwelten, immer weniger um die eigentliche Aufgabe der Erkenntnis politischer Wirklichkeit bemüht und immer mehr durch interne Konkurrenz um Positionen bestimmt wird,⁴ provoziert bei le Carré die Unterwerfung des Individuums unter die Kommunikationsbedürfnisse der Apparate wachsenden individuellen Widerstand. Die Agenten beginnen, eigene Verbergungen und Täuschungen zu entwickeln, die das Romangeschehen weiter verkomplizieren.

Eine derartige interne Komplexität stellt das Erzählen dieser verschiedenen Geheimnisse in doppelter Hinsicht vor immer größere Herausforderungen. Geht es darum, die Diskrepanz zwischen verschiedenen Weltkonstruktionen und deren Ausblendungen innerhalb der Romanwelt beobachtbar zu machen, muß die grundsätzliche Differenz zwischen dem Erzählen und dem erzählten Geschehen weitestgehend durch eine mobile Erzählperspektive vertuscht werden, die an der Wahrnehmungsgegenwart der Figuren orientiert ist. Auch dies ist insofern mit dem Begriff Geheimhaltung beschreibbar, als das Wissen des Erzählers über die aus der Sicht des Geschehens noch ausstehende Zukunft verborgen wird. Die aus der Sicht des Erzählens vergangene Geschichte scheint wieder offen. Diese mobile, verdeckte Perspektivierung kennzeichnet das Erzählen der Romane le Carrés von *The Spy Who Came in From the Cold* bis *The Honourable Schoolboy*. Das extradiegetische Erzählen kann jedoch, wie jede geheime Kommunikation auch, nicht spurlos verborgen werden. Schon die Verwendung eines besonderen technischen Vokabulars und spezifischer Bezeichnungen für unterschiedliche Abteilungen impliziert ein besonderes Weltwissen des Erzählers. Daher taucht in vielen Spionageromanen ein personalisierter Erzähler auf, der zur Geheimdienstwelt gehört, von der er erzählt, dessen Perspektive auf sie aber auf seine individuelle

1 Maugham, *Ashenden*, S. 12.

2 Siehe John Cawelti & Bruce Rosenberg, *The Spy Story* (London & Chicago: University of Chicago Press: 1987), S. 49.

3 Siehe hierfür Jost Hindersmann, *Der Britische Spionageroman*, S. 167.

4 Bernard Lenz, "Game, Set & Match: Konstanten und Varianten in Len Deightons geheimer Welt", *anglistik & englischunterricht* Bd. 37, Crime and Treachery: Neuere Kriminal- und Spionageliteratur ed. Hans- Jürgen Diller u.a. (Heidelberg: Winter, 1989), S. 84f.

Sicht begrenzt ist. Auch kann er die Kommunikationsmotive anderer und seine eigenen nur rückblickend als Beobachter zweiter Ordnung konstruieren. Gerade wenn die konsequente Übernahme der Perspektive seines vergangenen Selbst, wie in den Erzählungen von Deightons Protagonisten und Erzähler Samson, ein direktes Erleben suggeriert, versteht der Romanleser das Erzählte als eine, aber nicht die einzig mögliche Version der Geschichte.

Damit wird auch die politische Überzeugung der Figur, über welche beobachtet wird, zum Gegenstand kritischer Beobachtung. Man fragt sich z.B., ob Samsons Verurteilung des KGB ("They must surely be the most ruthless, the most unscrupulous and the most powerful instrument of tyranny that the world has ever known")¹ nicht eher seinem Bedürfnis zuzurechnen ist, sich selbst zu versichern, daß er trotz allem auf der richtigen Seite steht, d.h. also letztlich impliziert, daß es auch anders sein könnte. Außerdem wirkt die Rekonstruktion der Geschichte aus der Perspektive des in täuschende Kommunikation verwickelten Samson auch als Geheimhaltungsstrategie. Mittels ihrer *rahmt* der Erzähler den Romanleser auf ähnliche Weise, wie er sich selbst in der Vergangenheit von anderen hat täuschen lassen. In *London Match* läßt er die Romanleser z.B. das Geschehen aus der Perspektive des getäuschten Samson erleben, der einen Kollegen der Doppelspionage zu verdächtigen beginnt, obgleich der Erzähler Samson weiß, daß seine Frau die Doppelagentin ist. Aussagen über die Erzähltechnik dieses Romans, wie die folgende: "Der Irrtum des Erzählers führt fast zu einem Fiasko",² unterliegen daher selbst einem Irrtum. Es wird nicht konsequent zwischen dem Erzählen und der Perspektivierung des Beobachtens unterschieden. Letztere nimmt die Erzählerfigur strategisch vor, um die Erzählung für verschiedene Versionen von Geschichte offenzuhalten, sei es nur, um die Spannung des Rezeptionserlebnisses zu steigern. Im nächsten Kapitel geht es darum, die Analyseperspektive zu lokalisieren, derer es u.a. für die genaue Unterscheidung zwischen dem Erzählen und der Perspektivierung bedarf, für welche häufig Genettes Begriff *Fokalisierung* verwendet wird.³ Vorschläge für eine neue Begrifflichkeit sollen verdeutlichen, welche Funktion diese Geheimhaltung in der narrativen Organisation eines literarischen Werkes erfüllt.

3.5 Geheimnisse und Erzählplot

Geheimhaltung ist im vorhergehenden als Strategie der Reduktion von Kontingenz und von Zwängen beschrieben worden. Sie ermöglicht Charakteren in den fiktiven Welten des Romans des 18. Jahrhunderts, in gewissem Rahmen "Autor" ihrer Geschichte zu bleiben, obwohl bindende Kommunikationsregeln ihre Zukunft so

1 Len Deighton, *Berlin Game* (London: Grafton, 1984), Kapitel 15, S. 194.

2 Bernard Lenz, "Konstanten und Varianten in Deightons geheimer Welt", S. 85.

3 Genette, *Die Erzählung*, S. 134ff.

eingeschränken, daß diese Selbstbestimmtheit unwahrscheinlich scheint. Die Kontrolle der kausalen und temporalen Sequenzierung von Ereignissen in diesem selbstgestaltenden Umgang mit der Welt setzt mindestens die Distanz des Beobachtens zweiter Ordnung zu sich selbst und der Umwelt voraus. Andere Aspekte von Romanwirklichkeit, die diesem rationalistischen flexiblen Selbst- und Weltentwerfen widerstreben, werden in den narrativen Untergrund gedrängt. Dies zeigt z.B. die Selbstreferenzblockierung, die die Geheimnisform des Unbewußten leistet. Bislang sind die Begriffe des "Erzählens", "Lesens" und der Autorenschaft von Geschichte als Metaphern verwendet worden, um die kommunikativen Machtverhältnisse innerhalb der fiktionalen Welten darzustellen. Im folgenden wird nun diskutiert, inwiefern Geheimhaltung im Verhältnis zwischen dem extradiegetischen Erzähler und dem angesprochenen bzw. tatsächlichen Leser zum einen zur Lösung von Kontrollproblemen über die Bedeutung der erzählten Geschichte beiträgt und zum anderen die narrative Konstruiertheit und damit Labilität dieser Kontrolle sichtbar werden läßt.

Das Auftauchen eines Geheimnisses ist seit dem Beginn der modernen Prosa ein häufiger Beginn von Erzählungen, der den Unterschied zwischen dem Erzählen und der zu erzählenden Geschichte als Differenz zwischen Wissen und Nichtwissen festlegt und zugleich den Sinn des Erzählens als Aufklärung vorstrukturiert. Erzählt ein Roman von der Existenz eines Geheimnisses impliziert er die Existenz einer Geschichte, die es wert ist, erzählt und verstanden zu werden. Zugleich weist das Geheimnis dem Erzähler Klärungsautorität zu. Es bezieht sich selbstreferentiell auf die Erzählhandlung, die diesen Wissensmangel auszugleichen verspricht und die beim Leser erweckte Klärungserwartung dann entweder nach dem von ihm bestimmten Muster erfüllt oder sie enttäuscht. Indem sie von der Existenz eines Geheimnisses erzählt, wählt eine Erzählung also selbst, wie es im folgenden weitergehen soll. Sie impliziert ihr eigenes Erzählprojekt und ordnet dem Erzähler (im metaphorischen Sinn) die Rolle seines "Autors" zu. Das Geheimnis begrenzt das Erzählprojekt insofern, als der Erzähler nur das zur Aufklärung Relevante erzählen muß.

Wie wichtig diese Begrenzung des Erzählten ist, die (neben anderen Möglichkeiten) mittels der Narrativik des Geheimen gesichert werden kann, zeigt Laurence Sterne schon zu Beginn des modernen Romans in *Tristram Shandy* (1767). Shandys Versuch, seine Lebensgeschichte in ihrer Gesamtheit zu erzählen, führt vor, unter welchen Bedingungen das Erzählen notwendigerweise scheitern muß. Da der Erzähler keine ausreichenden Selektionskriterien für den Beginn seiner Erzählung gesetzt hat, droht sie, unaufhaltsam in die Vergangenheit zu driften. Auch Ereignisse, die er zunächst als absoluten Beginn wertet, haben eine Vorgeschichte, die er dann mitzuerzählen versucht. Aus den gleichen strukturellen Gründen läßt sich auch kein Ende finden. Da das gegenwärtige Erzählen zu seiner Geschichte gehört,

müßte er es miterzählen. Der Versuch, dies zu tun, bedingt ebenfalls Erzählkrisen, da sich das Erzählen grundsätzlich vom Erzählten unterscheiden muß. Da die Erzählhandlung kontinuierlich in die offene Zukunft fortschreitet, läßt sie sich nicht in eine abgeschlossene Geschichte überführen.

Demgegenüber signalisiert das Erzählen der Existenz eines Geheimnisses, also die Mitteilung, daß etwas verborgen wird, zumindest in der Geschichte des Romans bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, daß Wissen und die entsprechende Möglichkeit, es vorzuenthalten und zu vermitteln, die Erzählerfiguren von den Charakteren innerhalb der Geschichte unterscheidet, die sich um Aufklärung oder die Konstruktion von Geheimnissen zur Kontrolle der eigenen Zukunft bemühen. Auch wenn es sich um die eigene Lebensgeschichte handelt, sind ihre Geheimnisse für den Erzähler bereits selbst zu Vergangenheit und damit feststehender Geschichte geworden. Das Erzählvorhaben der Aufklärung eines Geheimnisses setzt auch im vorhinein das Ende der Geschichte fest. Geheimnisse schützen also in der Regel davor, daß sich das Erzählen, wie in Sternes Roman, in der erzählten Geschichte wiederfindet. Die Stoppregele für die Erzählung ist die Klärung des Geheimnisses, und nicht wie bei Tristram Shandy das Ende seines Lebens, das noch aussteht. So ist es z.B. auch der erklärte Anspruch von Fieldings Erzähler in *The History of Tom Jones* (1749) mit der Geschichte der Abenteuer des Titelheld auch die gesellschaftliche Wirklichkeit in ihrer Totalität darzustellen. Dies Vorhaben gefährdet den Erfolg seines Erzählprojekts nicht, weil er nicht selbst in der Welt vorkommt, von der er erzählt. Hinsichtlich der erzählten Welt ist er allwissend und allmächtig. Seine Fähigkeit, darüber zu entscheiden, was in bezug auf die fiktionale Welt geheim bleiben und was veröffentlicht werden soll, ist Ausdruck seiner Macht über die Richtung und den Sinn der Geschichten der Figuren. Er kennt ihre Geheimnisse, weil er sie selbst inszeniert. Daher kann er einerseits eine Geschichte erzählen, die relevanten *storylines* je nach seiner Beurteilung von moralischem Instruktionswert aufarbeiten und nach Belieben Wissen um Ursachen geheimhalten oder vorwegnehmen. Andererseits kann er die Auswahlkriterien seines Erzählvorgangs, z.B. den gewünschten Effekt seiner Geheimhaltung, kommentieren, ohne daß diese Digressionen, in welchen er darlegt, inwiefern sein Vorgehen seinem Erzählinteresse entspricht und wie er die erzählte Welt beurteilt (was der Unterscheidung von Selbst- und Fremdreferenz entspricht), die Geschlossenheit der Erzählung (die Einheit von Selbst- und Fremdreferenz) gefährden. Solange der Erzähler der Kommunikation in der Welt nicht selbst als für andere beobachtbarer Beobachter unterworfen ist, verbraucht das selbstreferentielle Erzählen, die Selbstbeschreibung seiner Autorenschaft, in der fiktionalen Welt keine Zeit. Er kann als unbeobachtbarer, gottgleicher Beobachter über Zeit verfügen, rafft oder dehnt das Geschehen, verweigert seinem Leser lange angekündigtes Wissen, klärt an anderer Stelle auf, friert Figuren ein und lenkt sie gemäß seines geheimen Plans zum für sie vorgesehenen Ziel. Fieldings Erzähler unterscheidet anders als Sternes Tristram

Shandy deutlich zwischen seiner epischen Konstruktion und der Wirklichkeit. Die Leser sollen die Fehleinschätzungen der Figuren distanziert beurteilen und belächeln. Sie sollen nicht die Welt mit ihnen erleben.

Am Beispiel von Richardsons Briefroman *Pamela* ist bereits im Hinblick auf die konstitutive Funktion der Verdrängung von Gefühlen für den Erfolg der Geschichte und ihrer Erzählung gezeigt worden, daß hier die Differenz zwischen dem Erzählen und der erzählten Geschichte, d.h. also Wissen um das Erzählte, zu einer Bedrohung wird (Vgl. Kapitel 3.2.3). Die Briefromanform kann das Versäumnis der Selbsterkenntnis als Effekt eines quasi authentischen Berichts unter dem Eindruck des Erlebens verwässern. In dem Versuch der Protagonistin, der Rolle der wissenden Erzählerin ihrer eigenen Geschichte am Ende des Romans auszuweichen, zeigt sich jedoch, daß auch hier die temporale Differenz zwischen dem Erzählen und erzählter Geschichte und die Differenz zwischen Wissen und Unwissen über ihre Geheimnisse miteinander korrelieren könnten.

In der weiteren Entwicklung des Romans findet sich sowohl eine narrative Lösung wie eine weitere Zuspitzung des Problems der Differenz zwischen dem Erzählen und der erzählten Geschichte. Die Lösung besteht in der Verbergung des Erzählens hinter der Welterfahrung einer Figur innerhalb der erzählten Welt in Form der erlebten Rede, wie sie zum ersten Mal von Jane Austen eingesetzt wird.¹ Die Zuspitzung besteht darin, daß Erzählerfiguren, die in der Art eines Fieldingsschen Erzählers ihre Autorität über die verborgene Wirklichkeit in besonderer Weise betonen und zugleich versichern, daß ihre Erzählung mit der von ihnen selbst oder anderen erlebten Geschichte korrespondiert, immer mehr in Verbergungs- und Täuschungsverdacht geraten. Im extradiegetischen Erzählvorgang selbst tauchen Geheimnisse auf, die auf etwas verweisen, das die Erzähler nicht "lesen" können oder nicht "lesen" wollen.²

Das Untertauchen des Erzählens läßt sich insofern als Geheimhaltung von *plot* nun auf der Ebene des Erzählens darstellen, als es verhindert, daß das Erzählen als motivgeleitete Handlung beschrieben und einem Verantwortlichen zugerechnet wird. Erzählstimme und Fokalisierung sind so nicht mehr aneinander gebunden. Das Erzählen wird von den Fesseln des Wissens um vergangene Geschichte befreit, taucht in die Erlebnisperspektive einer Figur ein und kann so auch die Zukunft des Erzählens für den Erkenntnisprozeß der Figur öffnen. Auch für den Leser erscheint so gegenwärtig und offen, was vom Standpunkt des Erzählens schon Vergangenheit ist. Zugleich bleibt die Erzählstimme, da sie keine eigene Identität, also keine individuelle Weltgebundenheit erhält, nicht an diese Perspektive gebunden. Die der Erzählung als narrative Form grundsätzlich implizite Selbstreferenz kann nie ganz

1 Siehe hierzu im Detail Dietrich Schwanitz, "Zeit und Geschichte im Roman", S. 190ff.

2 Die erste Arbeit, die auf "Geheimnisse" auf der Ebene des Erzählens aufmerksam macht, ist m.W. Frank Kermodes Aufsatz "Secrets and Narrative Sequence" in: W.J.T. Mitchell, ed., *On Narrative*, S. 79-97.

verschwinden.¹ In der Erzählform der erlebten Rede gibt es jedoch für den Romanleser nur wenige, unaufdringliche "Indizien" dafür, daß erzählt und nicht erlebt wird. Neben dem Präteritum als Tempus des Erzählens sind dies z.B. die für Jane Austen typischen Spuren von Ironie, welche deutlich machen, daß das Welterleben einer Figur beobachtet wird. Anhand dieser Spuren des Wissens um das aus der Perspektive der Protagonistin unsichtbare Geheimnis läßt sich am Erzähltext zwischen dem Erzählen (Selbstreferenz) und der erzählten Geschichte (Fremdreferenz) unterscheiden. Mit der Ausblendung des extradiegetischen Erzählens gewinnt Austen im Weltbezug ihrer Romane Raum dafür, daß Figuren sich rückblickend gegenseitig die Geschichte, welche sie, während sie sie gelebt haben, nicht lesen konnten, in einer intradiegetischen Erzählung erklären können. Innerhalb der erzählten Geschichte wird ein Standpunkt erreicht, von welchem aus das Erzählen von Geschichte möglich wird.

Während bei Austen die Erzählbarkeit von Geschichte anzeigt, daß alle Geheimnisse gelöst sind, entstehen im Übergang zur modernen Erzählliteratur gerade im Verlauf der Erzählungen von personalisierten Erzählerfiguren, in denen es um die Erkenntnis und Vermittlung von Verborgenen, Unbekanntem und Mysteriösem geht, Geheimnisse als Widerstände gegen narrative Definition, die auf die Fragwürdigkeit der Verankerung ihrer Rekonstruktion von Geschichte in der Romanwirklichkeit verweisen.

Geheimnisse dienen im Roman des 19. Jahrhunderts häufig zur Konstruktion von Erzählungen über Geschichten der Selbsterkenntnis (z. B. Jane Austens *Emma* 1816), der Erziehung zu rationaler Betrachtung der Welt (*Northanger Abbey* 1818) sowie der Suche nach *plot*, nach der Autorität und Bedeutung des Textes, nach welchem das eigene Leben entworfen wird. Parallel zur Herausbildung des Detektivromans taucht *plot* innerhalb der fiktionalen Welten im Roman des 19. Jahrhunderts häufig als Geheimnis auf, das mit dem Verbrechen, mit einem Unterlaufen des Gesetzes und mit dem gesellschaftlich Abweichenden assoziiert wird.² Beispielsweise transformiert die Deviation von der Norm, welche der geheime *plot* des Sträflings in Dickens' *Great Expectations* (1861) darstellt, Pips Leben erst zu einer erzählenswerten Geschichte. Die Erkenntnis der geheimen Wahrheit innerhalb der Fiktion ist hier Pips vermeintliche "'cure' from *plot*", das vermeintliche Ende der Abwege, Mißinterpretationen und Irrwege seiner vergangenen Geschichte.³ Mit dem Wissen um das Geheimnis gewinnt er Autorität über die Bedeutung seiner Geschichte. Er wird selbst zum Erzähler, der sein gegenwärtiges Wissen zunächst hinter der Fokalisierung des jungen heranwachsenden Pip verbirgt, um die eigene Geschichte der fehlattribuierten großen Erwartungen bis zur unangenehmen Erkenntnis des Geheimnisses als Geschichte an andere zu vermitteln, die nun

1 Es ist als formgebende Operation sichtbar. Luhmann, "Weltkunst", S. 9.

2 Peter Brooks, *Reading for the Plot*, S. 138f.

3 *Ibid.* S. 138.

beendet ist. Seine Erzählung definiert in bezug auf ihn selbst das Ende der Suche nach anderen Autoritäten. Das Erzählen distanziert ihn aufgrund der Differenz zur erzählten Geschichte in eine für eigenes "plotting" offene Zukunft.

Ein modernes Experiment mit der *Mysteryform*, in welchem diese Funktion der Semantik des Geheimnen, die Differenz zwischen dem Erzählen und der Geschichte zu sichern und den Erzähler vom Erzählten zu unterscheiden, zusammenbricht, ist Martin Amis' *London Fields* (1989). Dort kennt der Erzähler das Geheimnis nicht, welches die Geschichte bestimmt, über die er, während sie sich ereignet, einen Roman schreibt. Die Protagonistin Nicola Six hat in ihrem Tagebuch festgehalten, wann und wie sie ermordet werden wird. Nur wer die Rolle des Mörders übernehmen wird, bleibt offen. Als dem Erzähler des Romans ihre Tagebücher zufallen, stellt er sich bei Six als Chronist des weiteren Geschehens vor. Sie selbst bleibt die "Autorin" der geheimen Verbrechensgeschichte ihrer eigenen Ermordung. Ihre Geschichte holt den Erzähler am Ende des Romans ein, als er selbst die Rolle des Mörders übernimmt, um ein passendes, d.h. weder offensichtliches noch enttäuschendes (weil offenes) Ende für seinen Roman zu ermöglichen. Erst im nachhinein erkennt er, daß dies ein von Six geplantes Ende ihrer Geschichte war. Anders als bei Sterne kollabiert hier die Differenz zwischen Geschichte und Erzählen nicht in verstreuten Erzählkatastrophen. Amis konstruiert eine perfekte Erfüllung der Form, in der die Distanz zwischen dem Erzählen und der Geschichte in dem Moment aufgebraucht ist, in welchem die Verwirklichung des geheimen Plans, das Erzählen und die Erkenntnis der verborgenen Bedeutung der erzählten Geschichte in der Gegenwart der Romanwelt zusammentreffen. Das Erzählen, das von Beginn an eine Funktion in der erzählten Geschichte hatte, geht vom Schreiben im wörtlichen Sinn des Aufschreibens zum "Geschichte-Schreiben" im metaphorischen Sinn des Handelns in der Welt über. In diesem Roman muß der Erzähler nichts verbergen, da die Zukunft der Geschichte bis kurz vor dem Ende der Erzählung offen ist. Seine eigene vorschnelle Attribution der Mörderrolle an einen anderen täuscht zwar den Romanleser, diese Täuschung beweist jedoch nicht seine Macht über die Geschichte. Sie führt vielmehr seine Gerahmtheit und sein Ausgeliefertsein an die Mechanik der Geschichte vor und läßt sich als *plot* der Romanfigur Six und natürlich in letzter Instanz dem Romanautor zuschreiben.

Das "Erzählen-Können" von Geschichten, insbesondere von Geschichten, die die Erzähler selbst beobachtet und erlebt haben, steht in Pips Erzählung und anderen literarischen Erzählungen und Romanen, die sich wie Wilkie Collins' *The Woman in White* (1868) mit der Aufklärung mysteriöser Geschehnisse zu erzählbaren Geschichten beschäftigen,¹ für den Besitz von Wissen über geheime Ursachen von

1 Collins' Haupterzähler Hartwright, der seine private Aufklärungsgeschichte eines geheimen Verbrechens erzählt, läßt verschiedene Erzähler in der Art von Zeugen vor Gericht ihre eigenen Beobachtungen der Geschichte vermitteln. Wilkie Collins, *The Woman in White* (London: Penguin, 1994), S. 1.

Deviationen und Fehlinterpretationen und schließlich für die verlässliche Autorität über die Bedeutung erzählter Geschichte. Innerhalb der Erzählliteratur der Moderne gewinnen demgegenüber Geheimnisse nun auf der Ebene des Erzählens an Raum, die die Autorität der Erzähler über den Sinn des Erzählten in Frage stellen. Die Interpretation der Erzähler von Geheimnissen in der fiktionalen Welt läßt die Verankerung der erzählten Geschichte in der Romanwirklichkeit häufig zumindest fragwürdig erscheinen. Das Erzählen gerät selbst unter den Verdacht, mehr oder weniger bewußt zu verbergen. Es wird als motivgeleitete Handlung, als *plotting*, enttarnt, das sich nicht mehr als reines Wahrheitsverlangen darstellen läßt. Erzählwiderstände, Diskrepanzen innerhalb der erzählten Geschichte, auch Erzählmomente des Aussparens, des Umgehens und übermäßigen Betonens bestimmter Ereignisse verweisen darauf, daß den Erzählern Aspekte von Wirklichkeit verborgen bleiben oder daß sie etwas vor sich selbst und vor anderen verbergen. Die Romanleser werden dazu aufgefordert, das Erzählen selbst auf seinen *plot*, auf das zugrundeliegende *narrative desire* hin, zu beobachten.

Die Art und Weise, wie Romanwirklichkeit über bestimmte Unterscheidungen und Strukturierungen nach kausaler und temporaler Kohärenz und nach bestimmten Auswahlkriterien als erzählbare Geschichte konstruiert wird, läßt sich wie schon die Handlungen der Romanfiguren im übertragenen Sinn als "Geschichte", und zwar als *Geschichte des Erzählens* bezeichnen.¹ Sie besteht aus Erzählereignissen, die der Erzähler während des Erzählens nicht auf das beobachten kann, was sie über ihn selbst, über seine Gestaltungsbedürfnisse und die Gründe seiner Ausblendungen und Ausgrenzungen verrät. Der Romanleser, bzw. der Verstehende der Erzählung, kann von der Position des Beobachtens zweiter Ordnung in bezug auf die Erzählung zwischen der *erzählten Geschichte* und der *Geschichte des Erzählens* unterscheiden.² Insbesondere dem Verstehen widerständige Aspekte in der Fremdreferenz der Erzählung, z.B. Inkonsistenzen in der erzählten Geschichte, können so, anstatt sie als Fehler zu übergehen, als *Ereignisse* der Geschichte des Erzählens verstanden werden, für die man in selbstreferentieller Perspektive hinsichtlich des Erzählinteresses nach Erklärungen sucht. Im folgenden wird anhand

-
- 1 Die hier dargestellte Unterscheidung zwischen "erzählter Geschichte" und einer "Geschichte des Erzählens" wird in ähnlicher Form auch von Sturgess in seinem Modell einer "logic of narrativity" vorgeschlagen. Für ihn ist die Erzählung "both as an aggregation of devices and story-events, and as a story in its own right, possessing a syntagmatic logic". Sturgess beschreibt die "story of narrativity" jedoch nicht als Wirkung einer Erzählhandlung, die neben kausalen und temporalen Zwängen auch durch Gestaltungsmotive gelenkt wird, wie es Brooks psychoanalytisches Beschreibungsmodell der Dynamik von Erzählvorgängen beinhaltet. Phillip J. M. Sturgess, *Narrativity: Theory and Practice* (Oxford: Clarendon Press, 1992), S. 29.
 - 2 Anders als Schmid's Beschreibungsmodell, in dem sich der Begriff *Erzählgeschichte* nur auf die implizit oder explizit erzählte Entwicklung der Erzählhandlung bezieht, gehe ich also davon aus, daß jeder Roman grundsätzlich eine *Geschichte des Erzählens* beinhaltet, die die Romangestaltung veröffentlicht oder verbirgt, aber nie ohne Spuren zu hinterlassen. Vgl., Wolf Schmid, "Die Narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation' der Erzählung", S. 93 u. S. 95.

einiger Beispiele gezeigt, daß diese Unterscheidung zwar nicht in einem einzig gültigen Verstehen der Bedeutung einer Erzählung resultiert. Sie ermöglicht es aber, genauer zu erklären, warum Erzählungen ganz unterschiedlich verstanden werden. Das, was innerhalb der Geschichte als merkwürdig oder störend auffällt, wird häufig als Wirkung des Erzählens erklärbar, die Annahmen über Ursachen ermöglicht, welche möglicherweise und in kommunikationstheoretischer Hinsicht grundsätzlich nicht dem vom Erzähler mitgeteilten Erzählinteresse entsprechen.

Ein Beispiel, in welchem der Autor offen läßt, ob das mysteriöse, rational unerklärbare Geschehen der erzählten Welt zuzurechnen ist oder sich als Geheimnis des Erzählens erklären läßt, das erst in der gestörten Wahrnehmung der Erzählerin entsteht, ist Henry James' Erzählung "The Turn of the Screw" (1898). Abgesehen von der Unglaublichkeit des Geschehens vor dem Hintergrund einer rationalen Weltsicht, gibt es in der Erzählung der Erzieherin keine Geheimnisse, die verraten, ob die von ihr erzählte Geschichte der Besessenheit der ihr anvertrauten Kinder von bösen Geistern oder ihrer krankhaften Psyche zuzuordnen ist. Die Rahmung ihrer Erzählung durch einen unbeteiligten extradiegetischen Erzähler, der ihre Geschichte in ihrer Abwesenheit berichtet, macht allein durch die räumliche und temporale Distanz der Rezipierenden zur eigentlichen, intradiegetischen Erzählerin besonders deutlich, daß es keine Möglichkeit gibt, an die hinter verschiedenen Diskursschichten verborgene wahre Geschichte zu gelangen. Für die Frage nach der Macht des Erzählers hinsichtlich der Wirkung der Erzählung ist "The Turn of the Screw" insofern interessant, als der extradiegetische Erzähler durch die Vermittlung eines unaufklärbaren Geheimnisses die aus der Sicht des Erzählens kontingente Zukunft des Unbehagens der Zuhörer weitgehend vorherbestimmt.

In James' Novelle "The Figure in the Carpet" (1896), in der ein Literaturkritiker die Geschichte der eigenen erfolglosen Versuche erzählt, das Geheimnis der Bedeutung des Werkes des Autors Vereker interpretieren zu können, gibt es hingegen Überbewertungen, Aussparungen und Inkohärenzen, die sich als Wirkung von *Geheimnissen des Erzählens* beschreiben lassen und auf Diskrepanzen zwischen der Geschichte und der Erzählung hindeuten. Die Erzählung beginnt damit, daß der Autor dieses Werkes den Erzähler darauf aufmerksam macht, daß seine Kritik den verborgenen Sinn seiner Texte nicht erkennen würde. Der Kritiker wertet diese Bemerkung als Veröffentlichung der Existenz eines Geheimnisses. Von dieser

Enthüllung an gewinnt das Begehren nach dem vorenthaltenen Wissen um dieses Geheimnis eine sich bis ins Irrationale steigende Relevanz in seiner Interpretation der Welt. An seiner Erzählung wird deutlich, daß er die von der vermeintlichen Geheimhaltung ihm gegenüber getroffene Unterscheidung zwischen Wissen und Nichtwissen, die ihn als Unwissenden ausschließt, überall dort erlärend einsetzt, wo er sich in Konfrontationen mit Zufällen, mit unglücklichen Umständen und mit der Enttäuschung seiner Gefühle in anderer Hinsicht ausgegrenzt fühlt. Heterogene Ereignisse, wie die Heirat von Bekannten, das berufliche Fortkommen anderer, ihr Umgang mit existentiellen Erfahrungen wie dem Tod des Partners, werden vom Erzähler als "extraordinary chain of accidents" oder "series of phenomena strangely interlinked"¹ interpretiert, deren Kausalität er mit dem Wissen über das Geheimnis assoziiert. Er selbst sieht sich demgegenüber in die Rolle des ausgeschlossenen Beobachters gezwungen,² der den anderen beim Leben zusieht.

Für den Leser der Novelle ist die Lösung des literarischen Geheimnisses kaum relevant, da wir ohnehin keinen Zugang zu den Texten in der Fiktion erlangen, um deren Geheimnis es geht.³ Das interessantere Geheimnis ergibt sich aus der Frage, warum die Bedeutung von Literatur in der *Geschichte des Erzählens*, d.h. in der Art und Weise, wie er selbst seine Erlebnisse als Geschichte vermittelbarer Erfahrungen konstruiert, einen derart überproportionalen Einfluß erlangen kann. Gerade an den Knotenpunkten der Geschichte, an denen die dem Geheimnis implizite Unterscheidung zwischen Nichtwissen und Wissen als Erklärung für persönliche Enttäuschungen dient, scheint die Erzählung ihren Bezug zur fiktionalen Wirklichkeit zu verlieren. Es entstehen, wie Kermode in bezug auf eine andere Erzählung formuliert, "clues to what is not narrative".⁴ Diese Überbewertungen lassen als Selbstreferenz auf ein verborgenes Erzählinteresse vermuten, daß der im Weltbezug konstruierte Geheimhaltungsplot im Grunde dazu dient, den Erzähler vor einer sehr viel deprimierenden Erkenntnis über sein eigenes Leben zu schützen.⁵

Der Leser der Erzählung kann zwischen erzählter Geschichte und dem Erzählen unterscheiden und das Geheimnis der fiktionalen Welt oder der *Geschichte des Erzählens* zuordnen. Je mehr es zu einer geheimen Intrige aufgewertet wird, desto deutlicher wird, daß der Erzähler versäumt, andere Dinge zu sehen und sein Leben

1 Henry James, *Selected Tales* (London: The Richard Press, 1956), S. 204.

2 Er ist "coerced spectator", *ibid.*, S. 205.

3 Anderer Ansicht ist hier Johnson, der davon ausgeht, daß der Leser sich in einem uneinlösbaren Erkenntnisverlangen in bezug auf das Geheimnis verfängt. Warren Johnson, "Parabel, Secrecy, and the Form of Fiction: The Example of 'The Figure in the Carpet' and *The Portrait of a Lady*", *Journal of English and Germanic Philology*, 87 (April 1988), S. 233

4 Frank Kermode, "Novel and Narrative", in: Glenn Most & William W. Stowe, eds., *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory* (San Diego: Harcourt, 1983), S. 178.

5 Todorov zeigt, daß das Geheimnis, das bei James den Motor der Novellen darstellt, da es immer für eine abwesende, nichterzählbare Ursache steht. Dies bedingt, daß "die Erzählung [...] immer die Geschichte einer anderen Erzählung ist", Tzvetan Todorov, "Das Geheimnis der Erzählung", in: *Poetik der Prosa* (Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972), S. 166.

zu leben.¹ Der tatsächliche Leser sieht, anders als der Erzähler selbst, daß die Spannung von Geheimhaltung und Aufklärung als Gerüst des Erzählens Geschichte nur in einer äußerst labilen Form zusammenzwingen kann. Diese schützt den Erzähler davor, seine Geschichte nicht in anderer Hinsicht, z.B. in bezug auf andere Ursachen der Differenz zwischen dem eigenen unerfüllten Lebensentwurf und dem erfüllt scheinenden Leben der anderen, interpretieren zu müssen.

3.6 Geheimnisse und Gestaltungsanliegen von Romanen bzw. Erzählungen

Tendenzen des Prozesses der Moderne in der Literatur sind im vorangegangenen anhand weniger Beispiele darüber rekonstruiert worden, wie letztere Geheimhaltung in ihrer Selbstkonstitution einsetzen. Im Geheimnis in Form der geheimen Intrige im Drama und geheimer Geschichten und ihrer Tarnung im Roman taucht zunächst die Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit als Unterschied zwischen fingierter und realer Romanwelt innerhalb der Fiktion wieder auf. Dies ermöglicht Geschichten der Neuinterpretation der Welt und der Position des einzelnen in ihr nach diesseitsbezogenen, gesellschaftlichen Kriterien. Während Geheimhaltung in der Verbürgerlichung der Gesellschaft ein sich steigerndes Maß an Selbstbeobachtung und rationaler Selbstkontrolle - vor dem Hintergrund der Erwartungen anderer und gesellschaftlicher Regeln von Moral und Legalität - voraussetzt, tauchen zugleich Geheimnisse innerhalb des individuellen Bewußtseins auf. Diese ermöglichen über die Unterscheidung zwischen Nichtwissen und Wissen über sich selbst Geschichten der Aufklärung der individuellen Psyche. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts beginnt Geheimhaltung auch, die Funktion der Selbstabschirmung gegen Selbstaufklärung anzunehmen. Geheimnisse schützen das Individuum gegen das von der gesellschaftlichen Moralvorstellung ausgehende Drängen auf absolute Erklär- und Erzählbarkeit, denn dieses droht, selbst geheimste Begehren transparent zu machen und die Geschichten, welche sie entwickeln können, zu zerstören. Ein Beispiel ist die impulsive Abwehr von Wissen über sich selbst von Kleists *Marquise von O.* (1808). Obgleich die Protagonistin ihre eigene Geschichte selbst auf die Aufklärung des Geheimnisses um den Vater ihrer Kindes lenkt, wehrt sie sowohl dessen gestehende Erzählung als auch seine spätere Nachfrage nach ihren Gründen für diese Ablehnung ab.² Ihr Erzählwiderstand bleibt ein deutlicher Bruch in der klärenden Erzählung.³ Anders als in Richardsons *Pamela* verweist diese Leerstelle darauf, daß

1 Die Interpretation der Obsession des Kritikers als Flucht vor Einsichten in sein Leben erklärt auch seine Aussage "all my life had taken refuge in my eyes". James, *Selected Tales*, S. 205.

2 Forget macht auf diesen Widerstand dagegen, das Geheimnis bezeugen zu lassen, aufmerksam. Philippe Forget, "Vom Geheimnis Zeugen: Zu Kleists *Die Marquise von O.*", *Athenäum: Jahrbuch für Romantik*, 4 (1994), S.261-283.

3 Auch nach zweiten Hochzeit aus Liebe zum Vater ihres Kindes ist der Beginn ihrer Liebe nicht erzählbar und wird, wie der letzte Satz der Erzählung zeigt, religiös umcodiert. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe* Bd.2., ed., Helmut Sembdner, (München: Carl Hanser, 1984), S. 143.

es ein bewußtes Verstehen der eigenen Geschichte gibt, dessen Erzählung die Protagonistin umgehen muß, um die prekäre Stabilität ihrer Geschichte im Kontext religiöser und moralischer Normen nicht zu gefährden.

In der Literatur der Romantik reagiert die Geheimnisform des Unheimlichen auf den wachsenden Druck, den die in der Verhaltenskontrolle auch internalisierten Kriterien der Rationalität auf das Individuum ausübt. Sie evoziert Potentiale unter der immer stärker nach Vernunfts- und Nützlichkeitsprinzipien überwachten Oberfläche des alltäglichen bürgerlichen Lebens, die für ausgegrenzte Aspekte menschlichen Welterlebens stehen, welche sich auch den Kontrollversuchen klärender Erzählung als Unkommensurables entziehen. Gerade durch die Verdrängung in den Bereich des Irrationalen, Unbewußten außerhalb der beobachtbaren Form, erlangen diese Geheimnisse eine unheimliche, da für die individuelle Ratio selbst nicht erklär-, erzähl- und kontrollierbare Macht über die Bedeutung von Handlungen.¹ Es geht nicht mehr primär um das Erklären der Geheimnisse der Welt, sondern um Geheimnisse der Wahrnehmung von Wirklichkeit, die zum Beobachten des Beobachtens der Welt auffordern. Auch weisen Geheimnisse immer deutlicher auf Widersprüche hin, die die Religion, Moral, und Wissenschaft der Aufklärung erst erzeugt haben. Sie sind unheimlich, weil sie Transformationen von etwas vordem Vertrauten sind. Je deutlicher sich auch innerhalb der fiktiven Welten die Differenz zwischen Kognition als Konstruktion von Wirklichkeit zu erzählbaren Geschichten und fiktionaler Wirklichkeit in Widerständen gegen Aufklärung und das Erzählen manifestiert, desto schwerer fällt es der Erzählliteratur des beginnenden 20. Jahrhundert, die im allgemeinen heute rückblickend als Moderne bezeichnet wird, zu unterschlagen, daß die erzählte Geschichte selbst ein Konstruktionsergebnis motivgeleiteter Kognition und Erzählung ist. Während die Semantik von Geheimhaltung und Aufklärung sich im Weltbezug der Erzählungen zunehmend als labile Konstruktionshilfe in der Erfahrung von Wirklichkeit erweist, unterwandern Geheimnisse den Erzählprozeß. Sie erzeugen Aufmerksamkeit für seine Geschichte, seine ursächlichen Motive, sein Konstruktionsverlangen und die Stabilität des Erzählprojektes. Dies ist der Stand, den die Argumentation in dieser Arbeit im vorangehenden Kapitel erreicht hat.

Insbesondere an der Wirkung derartiger "Geheimnisse" in der Geschichte des Erzählens auf die Rezeption einer Erzählung wird deutlich, daß noch eine weitere Abstraktionsebene von *plot* fehlt, die von dem Erzähl*plot* unterschieden werden muß. Der Eindruck einer die eigene Vorstellung von Wirklichkeit versichernden Geschlossenheit von Geschichte oder aber das verunsichernde Gefühl, daß die vom

1 Ein Beispiel ist das Schicksal Nathanaels in Hoffmanns *Der Sandmann* (1817). Hier wird Nathanaels Selbstmord mit dem mysteriösen Oppela assoziiert, der für die technischen Neuerungen der Zeit steht. Er evoziert latente Ängste in Nathanael, die mit unverständenen Beobachtungen in seiner Kindheit zu tun haben. Im gegenwärtigen Erleben Nathanaels sind letztere einflußreich, aber nicht in ihrer Ursächlichkeit als erzählbare Geschichte greifbar.

Erzähler behauptete Weltkonstruktion extrem gestört ist, sind Wirkungen der narrativen Gestaltung eines Romans oder Erzähltextes, denen Motive unterstellt werden können. Ein Werk insgesamt läßt sich als "Mitteilung" verstehen, die zum Beispiel vorsieht, daß der Leser von der vom Erzähler konstruierten, gelegentlich auch erzwungenen Welt eine wirklichere, fiktive Welt unterscheidet.¹ Die Geheimnisse, die auf diese Differenz aufmerksam machen, sind wiederum nicht zufällige Störungen, sondern Ereignisse in der *Geschichte des Romans oder Erzähltextes* insgesamt, die wir dem "Autor" als *Handlung* zurechnen. Obgleich der Begriff dem tatsächlichen Autor näher als die bisherigen Anwendungen kommt, ist "Autor" hier wiederum nur als Metapher zu verstehen. Unabhängig davon, was ein Autor zu einem bestimmten Zeitpunkt plant, mit seinem Roman zu bewirken, rechnen Leser von dem, was sie im Text insgesamt entdecken, wie Besonderheiten der Perspektivierung, der Tarnung oder Kritik des extradiegetischen Erzählers, also der Gestaltung der Beziehung zwischen dem Erzählen und der Geschichte, dem Thema und der Figurenkonstellation etc. auf Gestaltungsinteressen zurück.

Da man Literatur generell unterstellen kann, daß sie geschrieben wird, um gelesen zu werden, sie sich also selbst an gesellschaftlicher, öffentlicher Kommunikation beteiligt, scheint es legitim, einen Roman als Handlung dem Bild des Autors, welches wir aus seinem Werk ableiten, zuzuordnen, mit anderen Worten den Roman als *plot* zu beschreiben. Auch auf dieser Ebene läßt sich am Diskurs eines literarischen Werkes insgesamt zwischen der Fremdreferenz auf die konstruierte Wirklichkeit, in der z. B. Erzählerfiguren bestimmte Dinge nicht sehen können oder wollen, und der Selbstreferenz auf das Gestaltungsinteresse unterscheiden, das damit verfolgt wird, daß blinde Flecken und verborgene Motivationen des Erzählens erzählt werden. In bezug auf Jane Austens Romane ist in dieser Hinsicht schon angedeutet worden, daß Romane, deren fremdreferentiell konstruierte Welt deutlich autobiographische Züge aufweisen, in selbstreferentieller Hinsicht die Vermutung nahelegen, daß ein Autor sich fiktionale Doubles schafft, deren Leben sich von der eigenen Realität unterscheidet. Die Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit ermöglicht es, an der Geschichte des Doubles die Wirkungen von Ausblendungen und deren Erkenntnissen durchzuspielen und in Zukünfte zu verlängern, die im eigenen Lebensentwurf erstrebenswert, besonders erschreckend oder unmöglich scheinen.

Der Gestaltungsvorgang, der sich als Selbstreferenz eines Erzähltextes von dessen Referenz auf die Welt unterscheiden läßt, läßt sich wiederum im metaphorischen Sinn als "Geschichte" bezeichnen. Für das Beobachtungsanliegen dieser Arbeit

1 Rabinowitz unterscheidet zwischen der deutlichen Konstruktion des Erzählens ("assertion"), die Leser auf einer Ebene nachvollziehen sollen, und der ebenfalls dem literarischen Werk impliziten Annahme einer Wirklichkeit ("assumption"), mit der der Autor vorsieht, daß seine Leser z.B. die Selbsttäuschungen seiner Erzählerfigur durchschauen. Peter J. Rabinowitz, "Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the Real World", *PMLA*, 96 (1981), S. 408-419.

besonders interessante Ereignisse der "Geschichte des Diskurses", die den Text in seiner Gesamtheit umfaßt, sind z.B. die Veröffentlichung der Persönlichkeit des Erzählenden und das Auftauchen der Existenz seiner Geheimnisse ebenso wie die Konstruktion von Geheimnissen in der Fiktion. Mit ihnen wird jeweils eine Richtung gewählt, in welche in verschiedener Hinsicht weitergeschrieben werden kann, während andere Möglichkeiten ausgeschlossen werden.¹ In bezug auf die Komplexität und Art der Störung, welche Geheimnisse darstellen, der Art ihrer Widerständigkeit gegen Beobachtung, der Instanzen, die sie nach Wahl des "Autors" kontrollieren oder nicht kontrollieren können, und ihrem Einfluß auf den Erzählvorgang lassen sich auch Aussagen über das einem Roman zugrundeliegende Gestaltungsbegehren und das übergeordnete Wertesystem ableiten, nach dem fiktive Wirklichkeit gestaltet wird. Dies wird häufig unter dem Konzept des "impliziten Autors" verstanden.² Da das "desire" des Romans und die Gestaltungsgeschichte, die sich von der Erzählung abstrahieren lassen, wiederum nur eine mögliche Konstruktion des Interesses eines Autors sein kann, die selbst auf einem bestimmten Beobachtungsinteresse beruht (also auch blinde Flecke hat), muß bei diesen Schlußfolgerungen über das zugrundeliegende *desire* eines Romans folglich auch mitbedacht werden, daß es andere Indizien und andere mögliche Interpretationen gibt und daß Interessen, die man dem "Autor" zurechnet, immer nur eine Eigenkonstruktion der *Geschichte eines Romans* bleiben.

Für eine fiktionale Welt lassen sich darüber, daß nicht nur *plot* innerhalb der erzählten Geschichte im *plotting* der Charaktere sondern auch *plot* auf der Ebene des Erzählens als *Geschichte des Erzählens* beobachtet wird, Gestaltungsmöglichkeiten gewinnen. Ein Autor kann eine Geschichte erzählen (lassen) und zugleich auf ihre Erzähltheit, das narrative Verlangen und die unbewußten Wünsche, die Zwänge und Freiheiten aufmerksam machen, welche den Erzählprozeß mitbedingen. Der Romanautor **präsentiert** den extradiegetischen Erzähler und dessen Handlung und fordert den Romanleser so dazu auf, je nach dem wo z.B. Geheimnisse auftauchen und Klärungsbedarf erzeugen, die Erzählung mal auf die Geschichte (die Einheit von Selbst- und Fremdreferenz) und mal auf das Erzählen hin zu lesen, also zwischen Fremd- und Selbstreferenz zu unterscheiden. Dieses zweigleisige Erzählen verhindert, daß das Romanprojekt trotz mitformulierter Zweifel an der Erzählbarkeit von Wirklichkeit seine Verankerung in der Welt verliert. Gerade wenn ein Erzähler sich selbst und seine Leser betrügt, wenn seine Weltsicht verzerrend scheint und Undurchschautes oder Geheimes deutlich wird, impliziert das

1 In Sturges' Modell entspricht das, was hier als "Gestaltungsgeschichte" eines Roman bezeichnet wird, der "unspoken or unnarrated story of why the discourse should manifest itself in the way that it does at the times and stages that it does". Philip J. M. Sturges, *Narrativity*, S. 59.

2 Nach Booth ist der implizite Autor ein "implied image of the artist" (73) und verkörpert in einer Art idealisierter Version des schreibenden Bewußtseins zur Zeit der Romanproduktion das höchste Wertesystem des Romans. Siehe Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1961), "Neutrality and the Author's Second Self" insbes. S. 67-75.

für die Romanleser die Existenz einer fiktionalen Wirklichkeit, an der aus bestimmten "realen" Gründen vorbei erzählt wird. Die Differenz zwischen Erzählung und Wirklichkeit taucht in den Geheimnissen des Erzählens als beobachtbares Erzählproblem auf. Im Kontext eines Werkes insgesamt bedeutet dies, daß nun nicht mehr der extradiegetische Erzähler die Existenz von Geheimnissen verrät, sondern der Autor *verrät*, daß der Erzähler sich selbst oder die Leser täuscht, um den Romanleser zum Beobachten des Erzählens aufzufordern. Auf diese Weise wird die Verankerung der erzählten Geschichte in der Romanwelt fragwürdig, das Erzählen scheint jedoch wirklich (nicht konstruiert). Die Differenz zwischen fiktionaler Welt und ihrer Konstruktionsgeschichte in der realen Welt wird in letzter Instanz verborgen.

Dies läßt sich an Joseph Conrads Werk illustrieren, in dem es den extradiegetischen Erzählern immer wieder darum geht, die verborgene Bedeutung von Ereignissen für andere und sich selbst transparent zu machen. Zwar stößt Erkenntnisverlangen in bezug auf diese "Geheimnisse", die für nichterklärbare, nur schwer zu erfassende, dunkle, amoralische, sinnleere und unkontrollierbare Aspekte menschlicher Existenz stehen, immer wieder an die Grenzen des Erklär- und Erzählbaren. So bekommt das Erzählen beispielsweise in "Heart of Darkness" (1902) die Funktion rationaler Disziplinierung, die Marlow davor schützt, die Wirkungen von Chaos, Sinnlosigkeit und der Grausamkeit der Ausbeutung anderer zu genau wahrzunehmen.¹ Aufgrund der Sehnsucht nach sinnhafter Ordnung, welche sich im Weltbezug der Erzählungen über diese Geheimnisse trotz des ebenfalls häufig formulierten Bewußtseins der Unmöglichkeit dieses Erzählprojekts ausdrückt, wurde Conrads Werk auch als Fortsetzung des epischen Erzählens im viktorianischen Roman gewertet.² Dieses Problematisieren der Erzählbarkeit von geheimen Aspekten der Romanwirklichkeit ist insofern interessant, als Conrad in der Regel die Verantwortlichkeit für das Erkenntnisbemühen geheimer Aspekte von Wirklichkeit, das innerhalb der erzählten Geschichten meist eine Bedrohung der Orientierung der Charaktere in der sozialen Umwelt darstellt, häufig einer Erzählerfigur zurechnet, deren Welt- und Selbstwahrnehmung weniger stabil scheint, als der Erzähler sich selbst und andere glauben macht.

Im Roman *Under Western Eyes* (1911), dessen Erzähler sich mit den verborgenen Gründen sozialer, moralischer und politischer Bindungslosigkeit einer Geschichte des Verrats in Russland bzw. in Conrads eigenen Worten "the very soul of things Russian" beschäftigt,³ und der während dieser Arbeit entstandenen Erzählung "The Secret Sharer" (1910) verrät der Romanautor seine Erzähler durch Geheimnisse, die er auf der Ebene des Erzählens auftauchen läßt. Verborgene Aspekte der

1 Siehe z.B. Ole Martin Skilleas, "Restraint in the Darkness", *English Studies*, 76/1 (1995), S. 52-63.

2 Diese Zuordnung problematisiert Herman Josef Schnackertz, "Die Entwicklung der literarischen Moderne in der englischen Prosa: Henry James und Joseph Conrad", in: Hans Joachim Piechotta, ed., *Die Literarische Moderne in Europa* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994), S. 185-218.

3 So Conrad in einem Brief an Galsworthy, zitiert aus Boris Fords Einleitung zu Joseph Conrad *Under Western Eyes* (Harmondsworth: Penguin, 1985), S. 9.

Wirklichkeit der Erzähler, die hier an den Rändern des Erzählten durchscheinen, schützen den Roman und die Erzählung insgesamt davor, ihren Weltbezug etwa im Sinne eines postmodernen Spiels als bloße Simulation zu verlieren. Der Erzähler in *Under Western Eyes* konstruiert den Raum für seine Erzählung zunächst über die strategische Verbergung seines Wissens um die zwei zentrale Geheimnisse der Geschichte. Diese sind Razumovs Rekrutierung als Geheimagent und Razumovs geheimer *plot* aus Rache dafür, daß Haladin ihm seine politischen Geheimnisse aufgedrängt und Razumov selbst zum Verräter und Geheimagenten gemacht hat, die Seele von Haladins Schwester Natalia zu rauben. Diese Geheimhaltung des Erzählers bedingt einen inhärenten Widerspruch zwischen dem manipulativen Druck, den diese Informationsverweigerung auf sein Material (Razumovs Tagebuch) und den Verstehensprozeß des Lesers ausübt einerseits, und der selbstreferentiellen Versicherung des Erzählers "I wouldn't invent a transition" andererseits.¹ Diese Verzögerung von klärender Erzählung kann noch als Erzählstrategie wirkungsvoller Aufklärung gewertet werden.

Darüber hinaus zeigt Kermode andere Momente von Geheimhaltung, welche als Störungen von kognitiver Beherrschung mit diesem Prozeß des kontrollierten, aufklärenden Erzählens interferieren.² Insbesondere solange man als Leser noch mit den erstgenannten Geheimnissen innerhalb der erzählten Geschichte zu tun hat, lassen sich die Spuren dieser "anderen" Geheimnisse leicht überlesen.³ Kermode stellt fest, daß wiederkehrende Motive wie dunkle Schrift und Muster auf weißem Grund, die der Erzähler auf die Konstruktion von Wissen bezieht, auch die Bedeutung von Rissen in der klaren Fassade anzunehmen beginnen. Zugleich lösen sich Referenzen auf die dunklen Abgründe der Seele aus der vom Erzähler betonten Zuschreibung zu Razumovs geplagtem Gewissen. Der Erzähler legt den Charakteren Diskursfragmente in den Mund, die nicht von ihnen stammen können und sich daher bei genauerem Hinsehen aus der fremdreferentiellen Verankerung lösen und in Richtung der Selbstreferenz auf das Erzählen driften.⁴

Der Roman legt den Verdacht verborgener Motive des extradiegetischen Erzählens insofern nahe, als der Erzähler in seinem betonten Bemühen um Klärung der nach seinem Urteil für das westliche Verständnis fremden, zugleich dunklen und lächerlichen Geschichte von Spionage und Verrat nicht nur bevormundend wirkt. Im Verlauf der *Geschichte des Erzählens* entsteht auch der Eindruck, das Erzählen

1 Sturgess, *Narrativity*, S. 177.

2 Kermode beschreibt Erzählungen generell als Produkt der zwei sich wechselseitig konstituierenden und ausschließenden Prozesse der Aufdeckung einer Geschichte einerseits und ihrer progressiven Interpretation andererseits. Die Geheimnisse, welche ihn interessieren, entstehen in der Interpretation. "Secrets and Narrative Sequence", S.82.

3 Ähnlich argumentiert Calinescu in bezug auf Geheimnisse, welche sich mit dem ersten Lesen eines Textes nicht erschließen, sondern Effekt der Form sind: "(Re)reading for the secret [...] will direct the reader's attention to the structural or strategic aspects of a work". Matei Calinescu, *Rereading* (New Haven & London: Yale University Press, 1993), S. 242.

4 Kermode, "Secrets and Narrative Sequence", S. 94

verzerre die Bedeutung des Erzählten, z.B. mittels der ständigen simplifizierenden Unterscheidung zwischen westeuropäischer Klarheit und russischer Obskurität.¹ Diese Simplifizierungen verleihen dem Erzählen selbst Spuren der Eigenschaft der Verdunkelung, die der Erzähler am russischen Charakter kritisiert.² Vor diesem Hintergrund gewinnt auch das erzählstrategische Verbergen von Wissen von seiten des Erzählers noch tiefgreifendere Bedeutung, als nur zu zeigen, "that any claim to a true account is deceptive".³ Cave beschreibt den Erzählplot als geheimen Verführungsplot gegen den Leser.⁴ Obgleich der Erzähler um das Geheimnis des Racheverlangens Razumovs weiß, enthält er dies dem Leser bis zum Geständnis Razumovs vor. Er verführt den Leser zu Verständnis für Razumov, dessen Einsamkeit und moralische, politische Bindungslosigkeit er betont. Folgt der Leser dem Verlangen der Erzählung, das darauf gerichtet ist, daß Natalia und Razumov zusammenkommen, paktiert er, ohne dies zu wissen, mit dem teuflischen Plan Razumovs. In dieser Hinsicht ist nicht nur die nur scheinbar neutrale Beobachterposition des Sprachenlehrers innerhalb der Geschichte durch sein eigenes Begehren Natalias und durch die Spuren sexueller Eifersucht kontaminiert. Auch die Art und Weise, wie er in der *Geschichte des Erzählens* Wissen verbirgt und enttarnt, verrät einen Verkupplungsplot gegen den Romanleser.

Mit der Betitelung des Romans, der sich auf Beobachtung und damit eher auf die *Geschichte des Deutens von Wirklichkeit* als auf Razumovs Geschichte bezieht, und über die Geheimnisse des Erzählens macht der Romanautor hier deutlich, daß der Roman insgesamt eine Geschichte über die Art und Weise des westlichen Beobachtens russischer Wirklichkeit erzählt. Dies erklärt, warum Conrad den Romantitel von *Razumov*, wie der Erzähler seinen Bericht vielleicht genannt hätte, in *Under Western Eyes* änderte.⁵ Die Geheimnisse des Erzählens sind wie der Titel, der sich auf das Erzählen und nicht auf das Erzählte bezieht, Ereignisse in der *Geschichte der Romankonstruktion*. Sie zeigen ein den Roman bestimmendes *desire*, sich auch vom extradiegetischen personalisierten Erzähler zu distanzieren. Conrad benutzt Razumovs "Zu-Wort-Kommen" als intradiegetischer Erzähler, um zu unterstreichen, daß die das Romangeschehen bestimmende Spannung zwischen unvereinbaren Beobachtungen der Wirklichkeit im extradiegetischen Erzählen nicht aufgelöst, sondern fortgesetzt wird. Der Roman insgesamt fordert dazu auf, den extradiegetischen Erzähler in seinem Bemühen zu beobachten, die Unterscheidung

1 Ein anderes Beispiel ist das unangebrachte Urteil "cynicism", das der Erzähler, bevor der Leser weiß, was er verstehen soll, als Schlüsselwort zum "spirit of Russia" anbietet (105).

2 Ihm selbst ist nach eigenen Aussagen in bezug auf Razumovs Tagebuch und die mysteriösen Gründe seines Schreibens "inconceivable that he should have wished any human eye to see it" (56). Auch ist ihm das Verstehen des russischen Charakters aufgrund der "illogicity of their attitude" (56) unmöglich. In bezug auf politische geheime plots bemerkt er, noch bevor er von Razumovs Geheimnis erzählt: "To us Europeans of the West all ideas of political plots and conspiracies seem childish, crude inventions for the theatre or a novel" (138).

3 Sturgess, *Narrativity*, S. 187.

4 Cave, *Recognitions*, S. 472f.

5 Siehe Boris Ford in der Einleitung zu *Under Western Eyes*, S. 24.

zwischen West und Ost durch weitere Gegensätze wie hell/dunkel, rational/irrational, klar/unklar zu untermauern. Zugleich zeigt Conrad, daß die auf diese Unterscheidungen gegründete Erzählbarkeit dieser Geschichte selbst mit den Mitteln des Verschwörens und des Unterdrückens anderer möglicher Geschichten arbeitet, von welchen Razumovs Stimme eine in den Roman hineinragt. Der Autor versucht für den Roman insgesamt, auch eine Position außerhalb der Erzählung zu erreichen, die es ermöglicht, nach den Motiven der Unterscheidung zwischen aufklärender Erzählung und der durch Geheimhaltung bestimmten Geschichte zu fragen.

In "The Secret Sharer" ist die Diskrepanz zwischen Erzähltem und verborgener Wirklichkeit weniger eindeutig. Der Autor entlarvt seinen Erzähler, einen Kapitän, der von seinem Geheimnis um einen blinden Passagier auf seinem ersten Kommando erzählt, nicht durch verschiedene diskrepante Erzählungen von Wirklichkeit. Es fällt vielmehr auf, daß der Erzähler bemüht ist, andere Erzählungen zu blockieren und generell alle Informationen auszugrenzen, welche ein anderes Licht auf die fiktionale Wirklichkeit werfen könnten. Der Erzähler erzählt, wie ihm das Geheimnis um den in seiner Kabine verborgenen blinden Passagier während seines ersten Kommandos ermöglicht hat, sich in seiner neuen Rolle zu stabilisieren. Besonders auffällig ist, daß der junge Kapitän in der Geschichte kein Interesse daran hat, die Geschichte des des Mordes angeklagten Flüchtigen in der Art eines aufzuklärenden Geheimnisses zu bearbeiten. In den Momenten, in welchen klärende Erzählung droht, verhält er sich desinteressiert oder blockiert sie.¹ Elipsen geraten aufgrund der Art, wie die Relevanz des Ausgelassenen heruntergespielt wird, unter Verbergungsverdacht.² Erst die Unterdrückung der geheimen Geschichte ermöglicht es, den anderen dem eigenen Selbststabilisierungsbedarf entsprechend als seinen "secret sharer", zu konstruieren. Seine soziale Umwelt, in der er vordem in den kleinsten Gesichtsregungen, Kritik an seinen Entscheidungen las, wird von ihm nun in bezug auf mögliches Wissens um sein Geheimnis interpretiert. Sein Geheimnis wird auch zu einem zwingenden Grund dafür, seine Autorität zum Schutz des anderen gegenüber der Mannschaft durchzusetzen. Das Geheimnis, welches die Erzählung unter anderem durch die auffällige Blockierung von Klärungsbedarf aufwirft, aber ungelöst läßt, ist, inwieweit der Erzähler sich der Spuren von Paranoia in seiner damaligen Weltbeobachtung bewußt ist und ob er tatsächlich zu einem weniger gefährdeten Weltbezug gefunden hat.³ Indem Conrad den extradiegetischen

1 In bezug auf die Darstellung des Mordes, dessen sein geheimer Gast angeklagt wird, durch den Kapitän des Flüchtigen heißt es z.B. "It is not worth while to record that version" (163). Schon sein geheimer Gast mußte ihm seine Version der Ereignisse aufzwingen: "I did not think of asking him for details [...] I needed no more." (147). Die Textverweise beziehen sich auf Joseph Conrad *Heart of Darkness and the Secret Sharer* (New York, Toronto, London: Bentam Books, 1981).

2 In Genettes Terminologie handelt es sich um *explizite Elipsen*, deren Schweigen etwas über das Erzählen verrät. Genette, *Die Erzählung*, S. 76.

3 Für eine Analyse des Erzählplot in "The Secret Sharer" siehe Mark Troy, "... of no particular significance except to myself": Narrative Posture in Conrad's "The Secret Sharer", *Studia Neophilologica*, 56 (1984), S. 35-50.

Erzähler an den Stellen, an welchen man Klärung erwartet, deutlich ausweichen läßt, fordert er den Leser dazu auf zu beobachten, daß auch in dieser Form des Erzählens, das sichtlich versucht, andere Position aus dem eigenen Diskurs herauszuhalten, immer Spuren anderer möglicher Erzählungen zurückbleiben.¹

1 Bakhtin formuliert dies Phänomen der Präsenz des Ausgeschlossenen in seinen Gedanken zum "monologischen Roman". Siehe Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostojewsky's Poetics* (Minneapolis: University of Minnesota, 1984), S. 221 u. S. 293.

4 Geheimnisse, Erzählen und Erzählkrisen bei le Carré

Vor dem Hintergrund des vorgeschlagenen Beschreibungsmodells für die Prozesse, in denen sich an der Aufklärung von Romanwirklichkeit orientierte Romane über Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung selbst erzeugen, läßt sich le Carrés Schreiben als Geschichte einer zunehmend kritischen Auseinandersetzung mit dem rationalisierenden Erkenntnis- und Erzählmodell im Dienst der Spionage rekonstruieren. Diese *Geschichte der Erzähl- und Verbergbarkeit von Geschichte*,¹ als welche das Romanwerk im folgenden analytischen Teil dieser Arbeit beschrieben wird, kreist in unterschiedlichen Konstellationen des Konflikts von Erkenntnis- und Verbergungsinteressen um das Grundthema des Zwangs, den Aufklärung und rationalisierende Erzählungen auf die Romanwirklichkeit ausüben. Sie reduzieren die Welt auf erkenn- oder verbergbare Geschichten, um sie für institutionelle, politische, wirtschaftliche und individuelle Zwecke verwerten zu können.

Schon in le Carrés ersten, am Detektivroman orientierten Romanen *Call for the Dead* (1961) und *A Murder of Quality* (1962) gelingt es George Smiley, den le Carré als detektivischen Leser einführt, zwar, geheime Mordgeschichten ihren Autoren zuzuschreiben. Smileys Erzählen nach den Kriterien beweisbaren Wissens zeigt jedoch deutlich, daß diese simplifizierenden Konstruktionen von Geschichte die Ursachen der Störungen, welche die Geheimnisse darstellen, nicht erfassen.² In *A Murder of Quality* rekonstruiert er die Indizienlage des Falls, ohne die Konstellation von extremem gesellschaftlichen Druck, der Furcht vor Ausgrenzung und die Irrationalität der Privatschulwelt, die die eigentlichen Bedingungen eines extrem brutalen Mordes darstellen, auch in eine erklärende Erzählung zwingen zu können.³ In Smileys geheimdienstlichem Bericht über den "Fennan Case" in *Call for the Dead* kommen Elsa Fennans Motive für ihre Spionage für den ostdeutschen Agenten Frey, deren Verbergung zur Ermordung ihres Mannes führt, nicht vor.⁴ Beide Widerstände gegen das umfassende Erzählen der geheimen Geschichte innerhalb der Geschichte führen in verschiedener Hinsicht in das Geheimnis der Obskürität menschlicher Handlungsimpulse ein ("the obscurity of motive in human action" *A Murder of Quality*, 135; "the mystery of human behaviour" *Call for the Dead*, 8). Die Abwesenheit einer erklärenden Erzählung in *A Murder of Quality* bezieht sich insbesondere auf den Einfluß der Kommunikationsauflagen der traditionellen Privatschulwelt auf das Individuum, deren eigentliche gesellschaftliche Funktion des

1 Diese Formulierung ist eine Ausweitung von Sturgess' Konzept einer *story of narrativity*, das er nur auf die Form bezieht, in der ein einzelner Roman seine extradiegetische Erzählung entwickelt. Er rekonstruiert z.B. die *story of narrativity* in Joyces *Ulysses*. Sturgess, *Narrativity*, S. 189.

2 Dies bestätigt Caves Analyse literarischer Erkenntnisplots, die ergibt, daß Erkenntnis immer eine labile narrative Struktur bleibt, die nie den Markel einer durch spezifische Interessen bestimmten Aufgezwungenheit narrativer Form verliert. Vgl. Terence Cave, *Recognitions*, z.B. S.19 & 24.

3 John le Carré, *A Murder of Quality* (London: Hodder & Stoughton, 1991), S. 174-176. Die Angaben im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

4 John le Carré, *Call for the Dead* (London: Penguin, 1972), Kap. 17. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Bildens des einzelnen in ihr Gegenteil umschlägt. Das Geheimnis in *A Murder of Quality* zeigt, daß die exklusive Schule Carne, die sich selbst gern als die transzendente Ordnung verkörpernde Ausbildungsinstitution beschreibt,¹ durch den Zwang zur Selbstverleugnung, den das Training des Verzichts auf emotionale und körperliche Bedürfnisse sowie des Wahrens von Fassaden um jeden Preis dem einzelnen auferlegt, selbst eine gesellschaftliche Störung ist. In diesem Roman schafft die Schule die Ursachen für die Bereitschaft zu morden, in *A Perfect Spy* (1986) prägen vergleichbare schulische Verbergungszwänge den perfekten nationalen Verräter.² In Smileys Erzählen der geheimen Geschichte bleibt die institutionelle Autorenschaft des Verbrechens in *A Murder of Quality* unerfaßt. In *Call for the Dead* markiert Smileys Auslassung die individuelle Wirklichkeit der Agentin Elsa Fennan, welche nicht nur der Autor der geheimen Geschichte, sondern auch Smiley selbst in der Rolle des aufklärenden Lesers funktionalisiert haben, um die Kontrolle der Verbergung bzw. der Aufklärung der Geschichte nicht an den Gegner zu verlieren. *Call for the Dead* zeigt weniger an der geheimen Verbrechensgeschichte als vielmehr an Smileys Lesen des Geheimnisses, wie umfassend die Kommunikationsformen der Spionage auch vermeintlich individuelle Handlungen prägen. Mit Smileys Erzählwiderstand in diesem Roman beginnt eine Geschichte wachsenden individuellen Widerstands gegen institutionalisierte Erzählzwänge des bürokratisierten Apparates, die parallel zur Negierung von Individualität durch Verbergungs- und Täuschungszwänge der Spionage das Romanwerk bestimmt. Die Romane werden daher in dieser Reihenfolge als Vorgeschichte und Beginn der Geschichte des Erzählens von Wirklichkeit in le Carrés Romanwerk beschrieben, mit der zugleich eine Geschichte von Erzählstörungen und Erzählwiderständen beginnt.

In beiden Romanen kombiniert der Konflikt zwischen Aufklärungsbemühungen und den Geheimhaltungsversuchen Elemente des klassischen englischen und der amerikanischen Variante des Detektivromans. Auch in den späteren Spionageromanen le Carrés, die sich als Erzählungen von Aufklärungsgeschichten Smileys konstituieren (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 1974, *The Honourable Schoolboy*, 1977, *Smiley's People*, 1980), wird das Leseverlangen der Figur Smiley mit besonderer rationaler Analyse assoziiert, wie sie die Detektivromantradition als Instrument der Bändigung gesellschaftlicher Störungen einführt.³ Der gewaltbereite

1 In Carne teilt man die Überzeugung "that Great Schools, like Tudor Kings, were ordained in Heaven" (11).

2 In le Carrés *A Perfect Spy* (1986) beschreibt Magnus Pym eine ähnliche Schule in seinem autobiographischen Geständnis als seine erste Ausbildung zum Spion und Verräter. *A Perfect Spy* (London: Coronet, 1989), S. 124-134.

3 Am umfassendsten sind die Stereotypen des Umgangs mit dem Geheimen, die in den verschiedenen Romanformen der *mystery novel* wiederbelebt und verändert werden, von Cawelti beschrieben worden. John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1976), für den Detektivroman siehe Kap 5.

Konflikt der Spionageabenteurer mit den Handlungselementen Auftrag, Konfrontation, Flucht und Sieg,¹ in dem es darum geht, zukünftig Geschichten zu verwirklichen oder dies zu verhindern, tritt demgegenüber in den Hintergrund. In *A Murder of Quality* kann Smiley die geheime Geschichte lesen, weil er in der Art eines klassischen Detektivs die gesellschaftliche Kommunikation von außen beobachtet. Er ist ein Einzelgänger, der weder zur exklusiven Welt gehört, in welche ihn seine zerbrochene Ehe mit Lady Ann Sercombe gleichwohl eingeführt hat, noch in die Welt der öffentlichen gesellschaftlichen Institutionen, aus welcher ihn vor seiner Ehe sein Ausbildungsweg (von seiner "unimpressive school" über sein "unimpressive Oxford College" in den "Secret Service" kurz vor dem Beginn des zweiten Weltkrieges (siehe *Call for the Dead*, S. 8f.) herausgeführt hat. Auch das Motiv der Hilflosigkeit der gesellschaftlichen Aufklärungsorgane, das Poes Detektivverählungen einführten, taucht auf. Ihr Vertreter, der Kommissar Rigby aus dem Ort Carne, ist sich von vornherein bewußt ist, daß seine Leseversuche der geheimen Geschichte um den Mord an der Frau eines Lehrers der Privatschule Carne, Stella Rodes, an der gesellschaftlichen Kommunikationsgrenze zwischen "Town und Gown" (40) abprallen.

I'm an old policeman, Mr. Smiley, and I like to know what I am about. I don't like looking for people I can't believe in, and I don't like being cut off from witnesses. I like to meet people and talk to them. [...] But I can't do that, not at the school. [...] So we've got to rely on laboratories, but [...] I don't think it's altogether one of this cases. (51)

Während es hier also darum geht, die geheime Privatschulwelt zu enttarnen, variiert die Interaktion zwischen geheimem *plot* und Erkenntnis*plot* in *Call for the Dead* die Form des *hard boiled* Detektivromans dergestalt, daß Smiley als Leser die geheime Geschichte zunächst durch sein professionelles, dann durch sein privates Drängen auf Wissen lenkt und sich letztlich als "Co-Autor" des geheimen Verbrechens beschreiben muß.²

Unerzählbarkeit

Anstelle der Suche nach Ursachen des geheimen Verbrechens - hier Mordes an Stella Rodes, der Frau des einzigen Kollegen, der keine Privatschule besucht hat und nicht in Oxbridge ausgebildet wurde - sorgt man sich in der Schule Carne um das durch das Verbrechens bewirkte öffentliche Interesse an der eigenen Welt. "The publicity has been most unseemingly. [...] The press [...] is a constant worry here, [...] Formerly our great families and institutions were not subjected to this intrusion" (61). Gegenüber den öffentlichen Beobachtern versucht die Schulwelt, sich durch kollektive Diskretion zu schützen. Spuren und Zeugenaussagen verweisen die Leseversuche des Geheimnisses auf krankhafte Ursachen aus der Umwelt der

1 Siehe Jens Becker, *Der englische Spionageroman*, S. 36.

2 Dies zeigt Glenn W. Most, "The Hippocratic Smile: John le Carré and the Traditions of the Detective Novel" in: Ders. & William W. Stowe, eds., *The Poetics of Murder* (San Diego: Harcourt, 1983), S. 357-362.

Schule, die deren zivilisiertes Leben stören. Der Polizeikommissar faßt die Orientierung des Lesens des Verbrechens zusammen: "We 're looking for a maniac, a man who kills for pleasure or the price of a meal" (50f.). Der erste Verdacht fällt auf "mad Jenny", deren psychische Verwirrtheit das Verbrechen erklären soll. Der zweite Verdacht richtet sich ebenfalls gegen einen Außenseiter, gegen den Ehemann Stella Rodes. Das Verbrechen wird seinem sozialen Ehrgeiz zugeschrieben, den seine Frau behinderte, da sie Genugtuung darin empfand, durch ungehöriges Benehmen zu provozieren. Dieses Zurechnen der geheimen Geschichte zu Ursachen außerhalb der zu schützenden Welt entspricht der Lösung von Geheimnissen im traditionellen Detektivroman. Das Verbrechen soll individualisiert und aus dem gesellschaftlichen Raum ausgegrenzt werden, in den es einbricht.¹

Smiley wertet diese Ausgrenzung sowie die Blutigkeit und scheinbare Irrationalität des Mordes hingegen als Wirkungen eines Erzählplots: "[...] this was a murder devised to the last detail, [...] a murder planned to look unplanned" (135f.). Solange die Schulwelt nach rationalen Kriterien beurteilt wird, bleibt die geheime Geschichte unlesbar. Erst die Annahme von unterschwelligem Neid, Haß und von Vertuschungen persönlicher Schwächen, auf denen die Selbstfortsetzung der Schulwelt beruht, erlaubt es, die Mordgeschichte dem Täter zuzuschreiben.

Terence Fielding - in a sane world, no conceivable motive. Yet was it a sane world? Year in year out they must share the same life. [...]. You had to be ill, you had to be sick to understand, you had to be there in the sanatorium, not for weeks, but for years. [...]. This world was compressed into a mould of anomalous conventions: blind, pharisaical but real. (111)

In bezug auf die Ursachen des Mordes zeigt sich eine Analogie zwischen dem Mordopfer Rodes und Smiley. Auch Rodes war eine kompetente Beobachterin der internen Störungen der sich gegen die gesellschaftliche Umwelt abschottenden Privatschulwelt. Sie benutzte ihr Verlangen nach Wissen um die kleinen Geheimnisse der einzelnen Mitglieder des Kollegiums allerdings, um andere insgeheim unter Druck zu setzen und ihre individuelle Macht über sie auszukosten. Der Autor ihres Mordes, der Lehrer Fielding, war selbst Objekt ihres *plotting*. Das Mordopfer Stella Rodes, den Autor der geheimen Mordgeschichte Fielding und den Leser Smiley unterscheidet ihr analytisches Beobachten der Störungen, die die Fassade der Verhaltensregeln Carnes unterminieren, von den anderen Romanfiguren. Sie werten ihr Wissen über die Schwächen der sozialen Welt jedoch unterschiedlich aus. Rodes schrieb Geschichten die andere psychisch quälten. Fieldings Zynismus tarnt seine Mordgeschichte. Smiley benutzt sein Wissen über das Gewaltpotential der Ausgrenzungen der Schulwelt, um zu lesen, wie Rodes Drohung, ein persönliches Geheimnis Fieldings zu veröffentlichen, eine derartige Macht entfalten und einen Mord provozieren konnte.

1 Dies gilt z.B. für viele von Doyles Erzählungen, für die Prägung, die Christie dem Genre gab, aber nicht (mehr). Siehe z.B. Ronald R. Thomas, "The Fingerprint of the Foreigner: Colonizing the Criminal Body in 1890s Detective Fiction and Criminal Anthropology" *ELH* 61 (1994), S. 655- 683.

Als Ursachen dieser besonders bestialischen Sprengung der gesellschaftlichen Ordnung wirken Rodes Boshaftigkeit, der Zwang zur Selbstverbergung der sozialen Umwelt und die individuellen Labilität des Täters zusammen. Smileys theoretische Rekonstruktion des Tathergangs vor dem Autor der Tat Fielding, die hier an die Stelle der umfassenden erklärenden Erzählung des Detektivs im klassischen Detektivroman tritt, kann jedoch die Diskrepanz zwischen Ursache (einer kleinen persönlichen Erpressung) und Wirkung (einem blutigen Mord) nicht auflösen. Smiley erklärt Fielding, wie er selbst die Tat begangen haben könnte und warum sie sich keinem anderen zurechnen läßt. Smileys Drängen darauf, vom Autor der Mordgeschichte eine selbstrechtfertigende Erklärung hinsichtlich seiner tatsächlichen Motive zu erhalten, bleibt jedoch erfolglos. Smileys Frage "What did Stella threaten to do, Fielding?" (175) bleibt unbeantwortet. Dies impliziert, daß auch der Autor der Mordgeschichte in dem ihm vorgeschlagenen Motiv rückblickend nicht die Ursache seiner Handlung sieht. Der Erklärungsbedarf, welchen die geheime Geschichte aufwirft, auf welchen das Lesen und Erzählen innerhalb der erzählten Welt und das extradiegetische Erzählen hinarbeiten und von welchem folglich die gesamte Selbsterstellung des Romans abhängt, bleibt uneingelöst. Mit dem Schweigen hinsichtlich der Motivation des geheimen *plot* grenzt sich der Roman von der traditionellen Detektivromanform ab, in der Bedingungen der Möglichkeit des Erzählens zwar erschwert werden, dies jedoch letztlich immer dazu dient, zugunsten der Geschlossenheit der Erzählung die wengleich simplifizierende Erzählbarkeit von Geschichte vorzuführen.

Das Schweigen thematisiert das rationalisierende Erzählen noch in anderer Hinsicht. Es unterscheidet Smileys Lesen, sein Erzählen und die Erzählung des extradiegetischen, nicht personalisierten Erzählers deutlich von den ebenfalls auf Form bedachten Diskursen der Schulwelt. Während dort Zivilisiertheit und Wissen zur täuschenden Fassade geworden sind, um deren Aufrechterhaltung willen das Individuum nicht gebildet, sondern sozial, moralisch und physisch deformiert und zerstört wird, markiert dieses Schweigen eine Grenze, jenseits derer jede weitere Forderung nach erklärender Erzählung unter den Verdacht geraten würde, die Romanwirklichkeit zu deformieren. In bezug auf sich selbst erkennt der Romandiskurs an, daß die Wirklichkeit jenseits dessen liegt, was über die Konstruktion von Geheimnissen und ihre Aufdeckung erreichbar wäre. Auch der Romantitel betont in der ironischen Aufhebung des Gegensatzes zwischen sozial distinguiertem Benehmen und brutalem Mord ("Quality" und "Murder") die Differenz zwischen dem Romanentwurf und der Pathologie des Mordes. Die Erzählung distanziert sich von der Irrationalität und Blutigkeit der geheimen Geschichte und verschleiern so, daß diese Sprengung rationaler Kontrolle in letzter Instanz nicht den Schwächen der Romanfiguren, sondern der Vorstellung des Romanautors zuzuordnen ist.

Die Erzählgrenzen zeigen hier, daß Smileys Lesen und Erzählen darauf verzichtet, den Druck auf den Autor der geheimen Geschichte weiter zu intensivieren. In *Call for the Dead* zeigen Auslassungen in Smileys erklärendem Erzählen demgegenüber, daß sich Smiley als Leser nicht so einfach der Verantwortlichkeit für die Konsequenzen seiner Aufklärung entziehen kann. Hier beginnt Smiley seine ebenfalls private Aufklärung des Mordes an dem Beamten des Auswärtigen Amtes Samuel Fennan, um sich gegen die Rolle des Verursachers zu wehren, die ihm vom Toten und seiner Frau, hinter der der ostdeutsche Geheimdienst steht, und von Smileys eigenem Arbeitgeber, dem britischen Geheimdienst, zugeschrieben wird. Fennan wird tot aufgefunden, kurz nachdem Smiley vom Geheimdienst aufgrund einer anonymen Anzeige kommunistischer Sympathien für eine Routinekontrolle zu ihm gesandt worden war. Ein gefälschter Abschiedsbrief rahmt Fennans Tod als Selbstmord und gibt den Druck, welchen Smileys geheimdienstliche Fragen auf Fennan ausgeübt hätten, als Grund an. Smiley hatte Fennan aber versichert, daß es keinen Anlaß für einen Spionageverdacht gegen ihn gebe. Der britische Geheimdienst ist jedoch nicht daran interessiert, diesen Widerspruch zwischen Smileys individueller Wahrnehmung des Treffens und der Interpretation in dem Brief zu klären. Er folgt der Selbstmorddeutung. Tatsächlich tarnt diese jedoch einen Mord, der verhindern sollte, daß Fennan Smiley seinen berechtigten Verdacht mitteilt, seine Frau Elsa sei als Agentin der DDR auf ihn angesetzt. Smileys Lesen ist hier vor allem der Versuch, sein professionelles Selbstverständnis am individuellen Wahrheitsempfinden, und nicht an der Wirklichkeitskonstruktion des bürokratisierten Apparates zu orientieren. Um einen Skandal zu vermeiden, weigert sich der *Secret Service*, Aufklärungsbedarf zu sehen. Wie in vielen folgenden Romanen dienen die Kommunikationsauflagen des Apparates nicht der Aufklärung von Geheimnissen, sondern ihrer Verbergung.

Auch in *A Small Town in Germany* (1968) und in *Tinker Tailor Soldier Spy* wird die Distanzierung des individuellen Lesers von der Institution zur Bedingung der Beobachtbarkeit der geheimen Geschichte. Hier bleibt die Spionagebehörde für den Spionageplot in ihrer Umwelt blind, weil sie in ihrem Kommunikationsbedarf andere Prioritäten setzt. In *A Small Town in Germany* wird der Apparat, die britische Botschaft, selbst zum Autor eines Verbergungsplots. In *Tinker Tailor Soldier Spy* kann der britische Geheimdienst die sowjetische Spionagesgeschichte innerhalb der eigenen Strukturen nicht sehen, weil der institutionelle Aufbau und das Selbstbild kritische Selbstbeobachtung blockieren. In *Call for the Dead* beginnt ein das Romanwerk kennzeichnender Konflikt zwischen dem individuellen Wahrheitsverlangen von Geheimdienstlern, die sich der Sicherheit der Nation und des einzelnen verpflichtet fühlen, und dem an Selbststabilisierung orientierten Kommunikationsbedarf der bürokratischen Institution Geheimdienst, der sich in

Täuschungen und Vertuschungen äußert.¹ Zugleich verraten ein Moment der Projektion von Verantwortlichkeit und die Auslassungen von Smileys Erzählung, daß er in bezug auf sich selbst beobachten mußte, daß sein Lesen sich weniger von den Verbergungsstrategien der geheimen Geschichte unterscheidet, als er sich eingestehen möchte. Während es in *A Murder of Quality* um die Ursachen des *Schreibens* einer Mordgeschichte geht, erzählt *Call for the Dead* eine Geschichte über die Bedingungen und Konsequenzen des *Lesens* einer geheimen Geschichte.

Gewalt aufklärenden Erzählens

In *Call for the Dead* intensiviert sich der Druck, welchen die Aufklärung und das Erzählen geheimer Geschichten hier im Rahmen ideologisch geprägter geheimdienstlicher Interessen auf individuelle Lebensgeschichten ausübt. Für diese Reduktion der Wirklichkeit einzelner auf den Kommunikationsbedarf von Institutionen, führt Elsa Fennan die Metapher der Geheimdienstakte ein. Für deren Formbedarf werden individuelle Geschichten darauf reduziert, ob es sich um Spionagetatbestände handelt oder nicht, um so den Eindruck der Kontrollierbarkeit, des Bearbeitens und Abschließens von institutionsrelevanten Problemen in der Wirklichkeit zu gewährleisten.

'It's an old illness you suffer from, Mr. Smiley, [...]. The mind becomes separated from the body and rules a paper kingdom and devises without emotion the ruin of its paper victims. But sometimes the division [...] is incomplete; the files grow heads and arms and legs [...]. The names have families as well as records, and human motives to explain their sad little dossiers [...]. My husband and I have both been tidied now, haven't we?'(26f)

Dieser Vorwurf dient zunächst als wirksame Verbergungsstrategie der Spionagegeschichte, die Elsa Fennan für den ostdeutschen Agenten Dieter Frey schreibt. Die Macht der moralischen Anklage macht Smiley für kurze Zeit blind für Widersprüche in Elsa Fennans Aussage, die auf die geheime Mordgeschichte verweisen. Der Vorwurf des Negierens der Komplexität individueller Wirklichkeit verfolgt den Leseprozeß Smileys, da er selbst gerade in diesem Punkt sein professionelles Selbstverständnis des Schutzes von Individualismus und Liberalität nicht nur vom sozialistischen Gesellschaftsentwurf, sondern auch von der Wirklichkeitsauffassung seiner eigenen Geheimdienstbehörde unterscheidet. Elsa Fennans selbstbestimmter Einfluß auf die Handlungsdynamik beschränkt sich auf diese zeitweise Lähmung rationaler Beobachtung.² Damit steht die ostdeutsche

-
- 1 Auf die Opposition zwischen individuellen Loyalitäten und Institution bei Le Carré weisen verschiedenen Arbeiten hin. Vgl. u.a. Abraham Rothenberg, "The Decline and Fall of George Smiley: John Le Carré and English Decency" *Southwest Review*, 66/4, (1981), zu *Call for the Dead* S. 381ff. und Leroy L. Panek, "Espionage Fiction and the Human Condition" in: Harold Bloom, ed., *John Le Carré* (New York: Chelsea, 1987), S. 27-48. Im folgenden wird hier der Frage nachgegangen, inwiefern diese für die selbstreferentielle Thematisierung der Bedeutung des Erzählens relevant ist.
 - 2 Ihre komplexen historisch politischen Motive für Spionage unterscheiden sie von anderen weiblichen Charakteren in Le Carrés Welten, die häufig, ohne es zu wissen (so Liz Gold in *The Spy Who Came in From the Cold*), oder aus rein emotionalen Motiven (so Charlie in *The Little Drummer*

Agentin auf einer Seite mit dem britischen Geheimdienst, für den sie Smiley in seiner professionellen Rolle stellvertretend anklagt. Der britische Geheimdienst will, ähnlich wie die Privatschulwelt in *A Murder of Quality*, das Presseinteresse an der geheimdienstlichen Welt vermeiden (36). Schon im ersten Roman le Carrés, der sich mit dem Thema Spionage beschäftigt, führt die Konstellation von individuellem Leser und bürokratischem Apparat die Beziehung zwischen Mensch und gesellschaftlicher Institution als Opposition ein, die Kommunikation in bezug auf die geheime Spionagegeschichte fast verhindert. Smileys privates Lesen ist hier eine Folge der Unvereinbarkeit der besonderen Kommunikationsauflagen, über die der Spionageapparat auf Smileys Selbstorientierung einwirkt, und Smileys individuellen Erwartungen an den Geheimdienst.

Über das systemtheoretische Konzept der *Interpenetration*¹ läßt sich präzisieren, warum das Verstehen des Geheimnisses in diesem Roman zunächst blockiert wird, schließlich aber doch in einer dem Kommunikationsbedarf des Apparates entsprechenden Form zustande kommt. Geheimdienstliche Kommunikation, also die Aufklärung und Verbergung von Geschichten, bedingt eine spezifische Interpenetration zwischen dem Individuum als Bewußtseinssystem und dem Geheimdienst als Gesellschaftssystem. Der Geheimdienst stellt den an ihm beteiligten Bewußtseinssystemen die eigene Komplexität,² d.h. die geheimdienstlich bewährte Auswahl von Kommunikationsmöglichkeiten und Kommunikationsgrenzen, für ihre Orientierung in der Welt zur Verfügung und benutzt im Gegenzug die Komplexität der Menschen, um ihnen "Handlungen zu entziehen", auf denen der eigene Systemaufbau beruht.³ Smileys Rekrutierungsarbeit für den britischen Geheimdienst im nationalsozialistischen Deutschland bis 1943 wird vom Erzähler des Romans im einleitenden Kapitel "A Brief History of George Smiley" als störungsfreie Interpretation, also sich über Kommunikation verwirklichende Intersystembeziehung wechselseitiger Konstitution, beschrieben. Der Geheimdienst setzt sich aus engagierten Amateuren zusammen, die sich neben ihrer öffentlichen gesellschaftlichen Aufgabe (z.B. einer Professur) aus Überzeugung für das zukünftige Schicksal der Nation einsetzen.

Unter den veränderten Kommunikationsanforderungen, welche die politische Umwelt Nachkriegseuropas insbesondere mit der NATO und dem nordamerikanischen Einfluß auf die Projektion der Zukunft Deutschlands an die britische

Girl) zu Schreibinstrumenten von Spionageplots werden. Für eine Analyse von Frauenrollen in Bezug auf ihren Einfluß auf die Richtung und Bedeutung von Handlungen in le Carrés Welten siehe Margaret Moan Rowe, "Women's Place in John le Carré's Man's World" Alan N. Bold (ed.), *The Quest for le Carré* (London: St. Martin's Press, 1988), S. 69-87.

1 Ich beziehe mich insbesondere auf Luhmann, *Soziale Systeme*, (1984), Kapitel 6 "Interpenetration", S. 286 - 345.

2 *Erfäßbare* Komplexität ist im systemtheoretischen Sinn erst die Wirkung der Reduktion von Kontingenz durch das Wählen und Abwählen von Möglichkeiten. Siehe z.B. *Soziale Systeme*, S. 236.

3 *Ibid.*, S. 293.

Geheimdienstarbeit stellte, wurde aus dem Zusammenschluß engagierter Individuen eine nachrichtendienstliche Abteilung innerhalb des Regierungsapparates mit systemeigenen Interessen. “[.....] the inspired amateurism of a handful of highly qualified, under-paid men had given way to the efficiency, bureaucracy, and intrigue of a large Government department- [...]“ (12). Der alte *Secret Service* bot dem Universitätsabsolventen Smiley, der von einer akademischen Karriere der Forschung in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts träumte, die Möglichkeit, etwas ähnliches zu tun, wofür er noch besser geeignet war:

It was a profession [...] which mercifully [...] provided him with what he had once loved best in life: academic excursions into the mystery of human behaviour, disciplined by the practical application of his own deductions. (8)

Die neue Behörde bietet Smiley eine Position als Sicherheitsbeamter an. An der geheimdienstlichen Rezeption des Auftauchens der Existenz eines Geheimnisses führt nun dieser Roman vor, daß die Kommunikationserwartungen, die der Informationsdienst an Smiley stellt, dessen Erwartungen an den Geheimdienst so enttäuschen, daß er seine Selbstfortsetzung gefährdet sieht. Smiley liest in den Umständen des Todes von Samuel Fennan diskursive Spuren einer Mordgeschichte (insbesondere dem von Fennan für den Morgen nach seinem vermeintlichen Selbstmord bestellten Weckanruf, *siehe* Romantitel), was sein professionelles Selbstverständnis von Schuldvorwürfen entlastet. Die geheimdienstlichen Kommunikationsinteressen gehen, wie der Leiter Maston Smiley auseinandersetzt, dahin, nicht die Interpretation des eigenen Mitarbeiters, sondern die Selbstmordtheorie, zu unterstützen: “We seem to be at cross-purposes. I send you down to discover why Fennan shot himself. You come back and say he didn't.“ (41). Mastons Begründung stellt die Systeminteressen, die politischen Beziehungen nicht zu gefährden, also den Selbstbezug (“you know how tenuous our police liaison is“ 43), über ein Interesse an Wahrheit im Weltbezug des Systems, in welchem Smiley den Sinn der Behörde sieht. Der Geheimdienst als selbstreferentiell geschlossenes System sieht nur jene Informationen, die er auf sich beziehen und zur Selbstfortsetzung einsetzen kann. Da es hier keine Hinweise auf Spionage gibt, wird Smileys Interpretation als “Null-Information“¹ betrachtet. Die Selektionskriterien für die Informationsauswahl, die das Geheimdienstsystem Smiley als Mitarbeiter aufzwingt (“for Maston [...] paper was fact, Ministers were fact, Home Secretaries were hard fact“ 45f.), stellen die Fortsetzung seines eigenen professionellen Selbstbildes (es beruht auf “suspicion, experience, perception, common sense“ 45) soweit in Frage, daß er sich hinsichtlich seiner Vorstellung der eigenen Integrität individualisiert. Smiley reicht seine Kündigung ein.

1 So formuliert Werber in seiner Darstellung von Luhmanns systemtheoretischen Ansatz. Niels Werber, *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992), S. 22.

Die Interpenetration von Geheimdienst und zu seiner Konstitution beitragenden Agenten führt aufgrund des besonderen Kommunikationsdruckes, der auf die Individuen ausgeübt wird, auch in den folgenden Romanen le Carrés sowohl zu Anpassung der individuellen Weltsicht an den Kommunikationsbedarf des Apparates (bis zum Extrem, in dem die Selbstfortsetzung außerhalb der Spionagewelt nicht mehr möglich ist¹) und zu Distanzierungen und Individualisierungen.² Diese Distanzierung der *Autopoiesis* einzelner Agenten, so bezeichnet die Systemtheorie die Selbstfortsetzung selbstreferentieller Systeme mittels Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung³, äußert sich in den folgenden Romanen häufig in eigenen geheimen Geschichtsprojekten in bezug auf das Geheimnis, welche die im Roman erzählte Geschichte verkomplizieren. In *Call for the Dead* wäre allerdings die Rezeption der geheimen Geschichte auch aus der Sicht des Individuums Smiley mit seiner Kündigung beendet. Er plant, seinen Erkenntnisbedarf mit einem "solitary toast to the successful murderer" (46) zu begraben. Systemtheoretisch formuliert schafft die Interpenetration von Spionagebehörde und Individuum hier keine "Anschlußstellen" für eine Fortsetzung von Kommunikation, obgleich Smiley in einem Brief des Toten, der ihn um ein Treffen bittet ("There is something I have to tell you" 43), noch eine Art Erkenntnisauftrag für diesen Mordfall erhält.

Die Umstände des Beginns von aufklärender Kommunikation über die geheime Spionagegeschichte zeigen hier deutlich, daß Handlung, also *plot* immer erst rückblickend auf Ereignisse über Beobachtung und Beschreibung, das heißt als Ergebnis von auf Systeme zugerechneter Selektion im Verstehen von Verhaltensweisen und Umständen, entsteht.⁴ Der Autor der geheimen Spionagegeschichte, Dieter Frey, ist ein ehemaliger Student Smileys, der während des zweiten Weltkriegs in Deutschland als Smileys Agent arbeitete, sich nach dem Krieg für den sozialistischen Gesellschaftsentwurf entschied und in der DDR blieb. Frey hat das Treffen zwischen Samuel Fennan und Smiley beobachtet, Smiley als britischen Geheimdienstbeamten identifiziert und geht davon aus, daß Fennan ihm den Spionageverdacht gegenüber seiner Frau Elsa Fennan mitgeteilt hat. Daher führt er auch Smileys Besuch Elsa Fennans im Anschluß an Fennans Tod auf Aufklärungsinteressen zurück, obgleich Smileys eigener Geheimdienst ihm die

1 Dies ist die Figur de Palfrey, die le Carré als Erzähler in *The Russia House* einführt. Das Projekt, eine integrative Vorstellung eigener Identität unabhängig von den Kommunikationsformen der Spionage zu entwickeln, beschäftigt, in weniger aussichtsloser Form, aber auch die Erzähler der Romane *The Secret Pilgrim* und *Our Game*.

2 Beispiele sind die Figuren Blair in *The Russia House* und Westerby, auf den sich der Romantitel *The Honourable Schoolboy* bezieht, die aus Opposition zum Geheimdienst zu mehr oder weniger erfolgreichen Autoren ihrer eigenen Geschichte werden. Die abstrakte Beschreibung verstärkter Interpenetration (die im Verhältnis Geheimdienst und Mensch aufgrund der besonderen Kommunikationsreglementierung vorliegt) belegt dies mit den Begriffen *Inklusion* und wechselseitiger *Exklusion*, d.h. "Individualisierung". Siehe Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 290 u. 299.

3 *Ibid.*, S. 296.

4 *Ibid.*, S. 160.

Aufgabe des Schließens der Akte zuschreibt. Auf diese Beobachtung hin schreibt Frey den Verbergungsdiskurs seiner geheimen Geschichte weiter, indem er Smileys Beseitigung in die Wege leitet. Der Mordanschlag zwingt Smiley nun des eigenen Überlebens willen zum Lesen. Auch "erzählt" er Smiley etwas über die Selektionskriterien, nach denen der Autor der geheimen Geschichte die Situation gelesen hat, z.B. daß er Smiley aus der Vergangenheit kennen muß (72). Erst hiermit wird Aufklärung möglich. An ihr sind die britische Informationsbehörde und die Polizei nur insofern beteiligt, als die Privatmenschen Smiley, sein Kollege Guillam und der pensionierte Inspektor Mendel ihre Kommunikationsstrukturen benutzen.

Obgleich es sich folglich in erster Linie um einen Aufklärungsplot des individuellen Autors Smiley handelt, beeinflussen die Kommunikationsformen der Spionage, die in der vorliegenden Arbeit als Sonderform rationalisierendes, realistischen Erzählens gewertet werden, die individuelle Orientierung noch in einer anderen, subtileren Hinsicht, die sich unter dem Begriff *tradecraft* diskutieren läßt. Damit meine ich eine bestimmte Art des Verstehens von Handlungen, bzw. des Lesens und Schreibens von Geschichten, die das individuelle Bewerten von Wirklichkeit unabhängig davon prägt, ob man sich von der aktuellen politischen Linie der Spionageorganisation distanziert. Beispielsweise erkennt Smiley in den Informationen, die er nach und nach über das Geheimnis gewinnt, die Handschrift seines ehemaligen Spions Frey, die auch Smiley selbst mitentworfen hat. Wie problematisch diese Reduktion der Komplexität von Wirklichkeit auf speziell codierte professionelle Spionagegeschichten ist, zeigt sich, als Freys Geheimhaltungsbemühungen und Smileys Aufklärungsbemühungen um eine belegbare Geschichte zusammentreffen. Da Smiley zwar die geheime Geschichte erkannt hat, sie jedoch nicht semiotisch dingfest machen kann, "schreibt" er die Geschichte weiter und inszeniert als geheimer Autor selbst ihr Ende. Er arrangiert ein letztes Treffen zwischen Elsa Fennan und ihrem "agent runner" und "Autor" Frey. Smileys Dramaturgie dieses letzten Aktes sieht vor, daß beide plötzlich erkennen, daß ein Außenstehender um ihre Beziehung weiß.¹ Die Veröffentlichung des Wissens um ihr Geheimnis soll Reaktionen provozieren, in denen sich beide verraten. Die Leser (Smiley, Guillam und Mendel) hoffen, Freys und Fennans Verhalten dann als Erzählung von Spionage interpretieren zu können. Die so erzwungenen Informationen über die geheime Geschichte sollen Anlaß zur Festnahme ihres Autors geben:

'What's our game? Why can't we go down there and get them?' 'We just wait, I don't know what for. We've no proof. No proof of murder and none of espionage. But [...] Dieter doesn't know that. [...], they'll do *something*- that's certain. So long as *they* think the game is up, we've a chance. Let them bolt, panic, anything [...].(132)

1 Die Beobachtungskonstellation dritter Ordnung, die hier eingerichtet wird, weist erstaunliche Parallelen zu Hamlets Inszenierung auf, die Claudius überführen soll, wobei Smiley für die Position des Beobachtens dritter Ordnung, anders als Hamlet, noch eine zusätzliche Sicherung einführt, indem die Identität der Beobachter auf dieser Ebene verborgen bleibt.

Als Frey erkennt, daß er selbst in einem fremdbestimmten *plot* handelt, der ihn überführen soll, versucht er, die Kommunizierbarkeit des Geheimnisses durch die Ermordung seiner Agentin zu blockieren.

Smiley had been right. Let them bolt, panic, anything [...] so long as they do *something* [...]. And this was what they had done: this broken, wretched body was witness to their panic. (134)

Smileys Fokalisierung der Konsequenzen seines *plot* konstruiert auf der Motivebene ein Echo von Smileys eigener Wahrnehmung seines zweiten Gesprächs mit Elsa Fennan. Seine Hoffnung auf ein Geständnis ihrerseits, die sich in der Metapher des Zusammenbrechens ihrer Geheimhaltungsstrategie äußert ("Soon, he thought, soon you'll break. [...]. He looked at her. Soon she would break." 100), ist im wörtlichen, physischen Sinn ("this broken [...] body" 134) wahr geworden. Das vorletzte Kapitel betitelt "Echos in the Fog" beginnt damit, daß Smiley nun seinem ehemaligen Agenten in ähnlicher Weise Verantwortlichkeit zuschreibt, wie Elsa Fennan Smiley zu Beginn des Romans beschuldigt hat: "Dieter cared nothing for human life: dreamed only of armies of faceless men [...]; he wanted to shape the world as if it were a tree, cutting off what did not fit the regular image" (138). Die Kapitelüberschrift bezieht sich in erster Linie auf das rhythmische Geräusch von Freys Schritten im dichten Nebel am Ufer der Themse, wobei Freys Weg, nachdem Smiley ihn in die Themse stürzt, in absoluter Stille endet: [...] there was silence. No shout, no splash. He was gone; offered like a human sacrifice to the London fog and the foul black river lying beneath it" (141). Echos im Sinne des Wiederhallens oder Wiederholens von etwas bereits Geschehenem zeigen sich vielmehr auf struktureller Ebene. Das Echo von Elsa Fennans Diskurs in Smileys Anklage von Frey, Smileys Haß gegen Frey, der eine Projektion seiner Schuldgefühle darstellt, und vor allem die Entscheidung des *Home Secretary*, das Wissen um die geheime Spionagegeschichte zu unterdrücken ("It was felt, that publicity, whatever form it took, would ultimately rebound against the nation's interest" 144), zeigen in der Wirkung von Aufklärung eine Wiederholung ihrer Ursache. Das Lesen bleibt trotz der Opfer, die Smileys Erkenntnisverlangen erzwungen hat, folgenlos für die gesellschaftliche Kommunikation.

Auch Smileys *Erzählen* seiner Aufklärungsgeschichte und der geheimen Spionagegeschichte in einem Bericht für die Geheimdienstakten reduziert die verborgene Wirklichkeit den professionellen Kommunikationsstrukturen gemäß auf den Tatbestand des "Fennan Case" (146). Hiermit kehrt Smiley zurück zu den Kommunikationsformen, welche er zu Beginn des Romans als "unreality of containing a human tragedy in a three page report" (36) bezeichnet hat. Er bestätigt Fennans Schuldvorwurf, individuelle Wirklichkeit auf Diskurse im Aktenformat zu simplifizieren, indem er ihn nun auch auf seine eigenen Handlungen bezieht. Im Vergleich zur Geschichte, die der Erzähler des Romans unter anderem durch die Fokalisierung der Gedanken Smileys vermittelt, ist diese professionelle,

rationalisierende Rekonstruktion der Ereigniszusammenhänge jedoch eher eine Dekonstruktion der Bedeutung der geheimen Geschichte als eine realistische Darstellung. Smileys Bericht ist die einzige mögliche Form, in der institutionelles Wissen über die geheime Geschichte erzwungen werden kann ("I thought it valuable to record the events, even if they did not take place" 146). Er rekonstruiert sein eigenen *plot* und den *plot* seines Gegners Frey auf die Abfolge der Ereignisse und die verwendete "technique" (152) und "tradecraft" (152, 153) hin, grenzt aber die Komplexität der Motivation eigenen und fremden Handelns aus, die die Romanerzählung besonders betont. Diese geheimdienstliche Erzählung innerhalb der erzählten Geschichte zeigt, daß Elsa Fennan vom geheimen Autor Frey wie vom Leser Smiley in einer symmetrischen Konstellation gleichermaßen als geheimdienstliches Instrument benutzt wurde. Damit wurde sie für eine Weltkonstruktion instrumentalisiert, in der es um Wissen und das Verhindern von Wissen in Form von kontrollierbaren Geschichten geht, die der Roman mit Leitmotiven wie "tidy" (27, 73, 111), "dispassionate" (111), "academic" (8, 121), "rational" und "detached" (10) belegt. Von ihr aus läßt sich die Romanwirklichkeit beeinflussen, in der in bezug auf das Individuum hinter bewußten rationalen Entscheidungen Gefühle wie Liebe, Enttäuschung, Haß, Schuld, Bewunderung und Aversionen stehen, die Handlungen motivieren. Der Roman macht jedoch auch deutlich, daß sich die erzählte Wirklichkeit und ihre erzählerische Konstruktion innerhalb des Erzählten voneinander unterscheiden. Über diese Differenz läßt sich erklären, warum Smileys Antwort auf Mendels Frage nach Elsa Fennans Motiv für die Spionage wie ein "contradictory whitewash"¹ der Geschichte erscheint.

Differenz zwischen Spionage- und Romanwelt

Der Roman selbst impliziert als "wahren" Grund für Fennans Verrat ihres Mannes Bewunderung und Liebe für Frey, den sie als Mitgefangenen während ihrer Internierung in einem Konzentrationslager in Dresden kennengelernt hat. Smiley kann die Geschichte nur lesen, weil er diesen Zusammenhang konstruiert (120f.). Dieser ist aber ebenso wie die Projektion eigener Schuldgefühle, die Smileys unkontrollierbarer Aggression gegen Frey am Ende des Romans zugrundeliegt, in der rationalisierenden Weltauffassung, die Smiley sich für sich selbst wünscht ("the power of detachment" als Schutz vor der "oppressive intimacy" des direkten Kontakt mit anderen, 45 u. 44), nicht erzählbar. Auf diese Unterscheidung zwischen der simplifizierenden, rationalisierenden Weltkonstruktion von Spionage und der Komplexität ihrer Umwelt und nicht auf die Differenz zwischen zwei ideologischen Gesellschaftsentwürfen bezieht sich meines Erachtens der Titel "Between Two Worlds" des letzten Kapitels des Romans. Es gibt das rationalisierende narrative Welterfassen der Spionage, in dem Gefühle und individuelle Erfahrungen nur in dem

1 So liest es Abraham Rothberg, "The Decline and Fall of George Smiley" *Southwest Review*, 66/4 (1981), S. 383.

Maße als Informationen wahrgenommen werden, wie sie für geheimdienstliches *plotting* im allgemeinen Sinn des rationalisierenden Rahmens von Wirklichkeit instrumentalisiert werden können. Ihre Umwelt ist die Romanwirklichkeit, welche sich vor allem darin unterscheidet, daß auch Gefühle und individuelle Wahrnehmungserlebnisse vom extradiegetischen Erzählen als Ereignisse gewählt und konstruiert werden, welche die Geschichte erst nachvollziehbar machen.

Der Roman benutzt die Selbstreferenz innerhalb des Erzählten - das Zusammenwirken von Freys Schreiben, Smileys Lesen und Smileys Erzählen der geheimen Geschichte, in dem die Kommunikationskonstellation eines Detektiv- bzw. Spionageromans in der erzählten Geschichte wiederauftaucht - um die eigene narrative Welt- und Selbstkonstruktion von diesem reduktiven und in bezug auf das Individuum gewaltausübenden Welterfassen zu unterscheiden. Beispielsweise läßt uns die Erzählung an der Komplexität der Gründe von Elsa Fennans Spionagemotivation (u.a. ihre Internierungserfahrung im Konzentrationslager, ihre unerfüllbaren Wünsche für ihr Selbstbild, ihre Bewunderung von Freys Entschiedenheit) sehen, daß Smiley hinsichtlich der Wirklichkeit individueller Orientierung mehr weiß, als er erzählt. Nimmt man dieser Argumentation folgend an, daß es dem Roman auch darum geht, die Spionagewelt von der Romanwirklichkeit zu unterscheiden, dann liegt es im Romaninteresse, Smileys schließende Erklärung seiner Lesart von Elsa Fennans Motiven unangemessen erscheinen zu lassen: "I think she dreamed of a world without conflict, ordered and preserved by the new doctrine" (155).

Autonomie des Apparates und Verschärfung kommunikativen Drucks auf das Individuum

In seinen Spionageromanen im engeren Sinn, die mit *The Spy Who Came in from the Cold* (1963) beginnen, setzt le Carré den Komplexisierungsprozeß der fiktionalen Welten über die Ausdifferenzierung des Spionageapparates fort, der zu einem weitgehend autonomen System wird. Während Maston aus *Call for the Dead* nicht nomineller Direktor des Geheimdienstes, sondern nachrichtendienstlicher Berater des Ministers ist (13) und daher die Kommunikation seiner Abteilung (*the department*) an einer Umwelt konkurrierender Behörden orientieren muß, ist unter Controls Leitung in *The Spy Who Came in from the Cold* ein komplexer anonymer Apparat entstanden. Er agiert nun als System, dessen Handlungsprojekte nicht mehr von politischen Kommunikationsinteressen öffentlicher Selbstdarstellung abhängen. Während sich die Politik von Mastons *department* in bezug auf das Geheimnis in *Call for the Dead* in einem Desinteresse an Kommunikation manifestiert, zeigt sich die größere Freiheit der Selbstfortsetzung des neuen *Secret Service*, den le Carré *Circus* tauft, darin, daß der Apparat nun als selbstinteressierter "Autor" und "Leser" geheimer Geschichten auftritt. Damit wird der Konflikt um die kognitive Kontrolle über Geschichten zum einen in Richtung der Konfrontation ideologischer Systeme

verschoben. Zum anderen wird der einzelne Spion in seiner kognitiven und physischen Existenz den *plots* der Apparate immer umfassender unterworfen. In *The Spy Who Came in from the Cold* zeigt sich diese Unterwerfung des individuellen Zukunftsbegehrens unter apparateigene Selbstfortsetzungsinteressen darin, daß der Geheimdienst dem Agenten Handlungen abringt, die etwas anderes bedeuten, als das, was er sich selbst in bezug auf seine Rolle in der Interaktion vorstellt. Geschichte wird hier ohne sein Wissen, aber mittels seiner Handlungen geschrieben. Die besondere Radikalität der Unterwerfung des individuellen Bewußtseins unter die Kommunikationsinteressen des *Circus* besteht darin, daß selbst der Versuch des Agenten, die Geschichte über die eigene Vorstellung seiner Integrität zu lenken, noch dem Kommunikationsinteresse des Apparates dient.

Während der Geheimdienstapparat an struktureller Komplexität im Innern und Gestaltungsmacht im Weltbezug hinzugewinnt, indem man die Kommunikationsstrategien des Geheimhaltens, die die Differenz zwischen Geheimdienst und gesellschaftlicher Umwelt definieren, auch rekursiv auf die eigene Handlungsplanung anwendet, werden innerhalb des Geheimdienstes individuelle Möglichkeiten, den *Sinn*¹ eigener Handlungen zu beeinflussen, immer weiter eingeschränkt. Netzwerke angeworbener Agenten schreiben Erkenntnisgeschichten und sorgen so dafür, daß der Geheimdienst über ihre Erzählungen etwas über die Welt erfährt, welche er zu kontrollieren versucht. Die Agenten, die ihre individuellen Kommunikationsmöglichkeiten für das gesellschaftliche Informationssystem zu Verfügung stellen, nehmen in Kauf, daß Kommunikationsauflagen wie Geheimhaltung und Täuschung ihre individuelle Geschichte in der sozialen Dimension bestimmen.

Die "Autoren" von Geschichte, wie Control und in späteren Romanen der sowjetische Gegenspieler Smileys mit dem Decknamen Karla bleiben hingegen, bedingt durch die kommunikative Ausdifferenzierung ihrer Apparate, im Entwerfen und Steuern ihrer Geschichten weitgehend unberührt von der Wirkung ihrer *plots* in der Welt. Kontrastiv zu dieser Möglichkeit des Vergrößerns der Handlungsmöglichkeiten des gesellschaftlichen Systems durch das rekursive Anwenden der eigenen Kommunikationsform auf sich selbst, zeigt der Roman *The Looking Glas War* die Destabilisierungsgefahren, die dieser Prozeß der Selbstkonstitution über Geheimhaltung beinhaltet. Hier geht es um die Selbststabilisierung einer Geheimdienstabteilung, die allerdings keinen modernen Apparat, sondern ein Rudiment aus dem Zweiten Weltkrieg darstellt. Sie setzt die eigene Autopoiesis unter immer unwahrscheinlicheren Bedingungen fort. Das systemintern hergestellte Welt- und Selbstbild, mit dem dieser Dienst die Interaktion mit anderen Systemen

1 Die Systemtheorie definiert *Sinn* als Aktualisierung bestimmter Möglichkeiten und Abwahl anderer, die sich insgesamt als Horizont von Anschlußoptionen einer Kommunikation ergeben. Für eine prägnante Zusammenfassung des Sinnbegriffs siehe Dietrich Schwanitz, "Selbstreferentielle Systeme", S. 111.

seiner Umwelt steuert, entspricht den kollektiven Wünschen seiner Mitarbeiter, unterscheidet sich aber so gravierend von der sozialen und politischen Umwelt, daß der Geheimdienst in einer Fiktion zu handeln beginnt. In Kapitel 5 werden diese Prozesse narrativen Machtgewinns und Machtverlustes über die Bedeutung von Handlungen einander gegenübergestellt.

Verschärfung des Widerspruches zwischen intra- und extradiegetischem Erzählen

Die weiteren Romananalysen konzentrieren sich auf die Geschichte der wachsenden Differenz zwischen den Kommunikationsinteressen des Spionageapparats und dem Kommunikationsbedarf der Selbstfortsetzung von Agenten. Sie bedingt immer deutlichere und folgenschwerere Weigerungen einzelner Figuren, ihre Selbstbeschreibung den Weltkonstruktion der Spionage zu unterwerfen. Das Darstellungsinteresse gesteigerter Unterdrückung einzelner in den *plots* der Apparate und ihrer widerständigen Reaktionen gegen die Kommunikationszwänge der Spionage verschärft die konstitutive narrative Paradoxie, die sich schon in *Call for the Dead* abzeichnet. Dort zeigt die Beobachtungskonstellation des Mordes an Elsa Fennan, daß selbst Beobachter, die präsent sind, die Wirklichkeit von Ereignissen nie direkt beobachten, sondern immer nur von Reaktionen auf sie zurückschließen können ("this broken, wretched body was witness to their panic" 134). Innerhalb des Erzählten wird deutlich, daß alle Annahmen über andere nur narrativ konstruierte Attributionen sind, die wie Smileys Ressentiment gegen Frey in selbstreferentieller Hinsicht auch eigene Erzählinteressen (hier Smileys Versuch der Selbstdistanzierung von der Verantwortlichkeitsfrage für den von ihm provozierten Mord) verfolgen. Im Widerspruch dazu stehen die Beobachtungsmöglichkeiten des extradiegetischen Erzählens, das keiner personalisierten Erzählerfigur zugerechnet wird. Es erweckt den Anschein, die Gedanken der Figuren, wie Smileys Haß gegen Frey oder die Ablehnung, welche Smileys Sitznachbar am Ende des Romans gegen ihn empfindet ("He knew the type" 157), direkt sehen zu können, ohne selbst als selbstinteressierte Rahmung enttarnt zu werden.

Je wichtiger das Beobachten individueller Gedanken wird, die sich den Kommunikationszwängen der Spionage als widerständig oder inkommensurabel erweisen, desto mehr wird die Spannung zwischen der Einheit der Erzählung (der unproblematischen Vermittlung von Selbst- und Fremdreferenz) einerseits und der Differenz zwischen der Geschichte und dem Erzählen als narrativer Handlung andererseits gedehnt. Während die Spionageapparate in verschiedener Hinsicht dafür kritisiert werden, daß sie individuelle Schwächen und Bedürfnisse für ihre Selbstfortsetzung auf einen systemeigenen Wert reduzieren, geben die Romane diese selbstreferentielle Repräsentation des Schreibens von Spionagegeschichten als reine Fremdreferenz aus. Auf diese Weise können die Romane eben die Aspekte individueller Wirklichkeit für ihre eigenen Selbstkonstitution ausnutzen, für deren

Instrumentalisierung sie ihre metaphorischen Vertreter innerhalb der Romanwelt kritisieren. Das Nichtwissen der Charaktere wird nicht nur vom Spionageapparat innerhalb der Romanwelt ausgenutzt, um *plot* zu kontrollieren, es dient auch im Erzählen als zentrale Strategie der Verdunkelung, mittels derer das Wissen des Romanlesers kontrolliert wird.

In der Romansequenz *Tinker Tailor Soldier Spy*, *The Honourable Schoolboy* und *Smiley's People* zeigt sich mit zunehmender innerer Ausdifferenzierung des Geheimdienstes, die ihn von seiner sozialen Funktion des Schutzes des eigenen Gesellschaftssystems entfernt und systemeigene Belange wie Selbststabilisierung und Machterhalt zu dominanten Handlungsmotiven werden läßt, daß die individuellen Geschichten, die aufgrund existentieller, emotionaler und rational kalkulierter individueller Widerstände entstehen, eine wachsende Bedrohung der Kontrolle geheimdienstlicher *plots* darstellen. Zugleich wird das ursprüngliche Informationsinteresse des Geheimdienstes immer deutlicher von Bedürfnissen anderer gesellschaftlicher Bereiche wie der Politik, wirtschaftlicher Zwänge und persönlicher Machtinteressen überlagert. Die Komplexität der Handlung in *The Honourable Schoolboy* basiert unter anderem auf dem Zusammenwirken verschiedener *plots* unterschiedlicher Kommunikationsinteressen. Hinsichtlich der Verbindung von Wirtschaft und Politik wird in diesem Roman auch angedeutet, daß sich die Handlungen des Erkenntnisapparates dem Verbrechen annähern.

Dieses Steigern der Komplexität von erzählter Geschichte zu einer konfliktreichen Interaktion aus individuellem Widerstand, geheimdienstlichen, persönlichen und politischen Interessen fordert zunächst die Erzählbarkeit dieser Welt auf der extradiegetischen Ebene extrem heraus, um ihre Gültigkeit, also die grundsätzliche Möglichkeit wahrhaftigen Erzählens, gegen alle Widerstände zu beweisen. Unter besonderen Umständen (*siehe* Kapitel 8) zeigt sich, daß das Modell umfassender Erkenntnis von Welt zunächst partiell dann umfassend durch eine "konstruktivistische" Weltsicht abgelöst wird. Die Romane beginnen, die grundsätzliche Interessengeleitetheit jeder Erzählung auch auf der Ebene extradiegetischen Erzählens mitzureflektieren. Die Analyse der Romane *The Russia House* (1989) und *The Secret Pilgrim* (1990) untersucht Auseinandersetzungen mit der Logik geheimdienstlichen Welterfassens, die innerhalb des Erzählten und im extradiegetischen Erzählen ausgetragen werden.

5 Inszenierte Zusammenbrüche des Erzählens

In *The Spy Who Came in From the Cold* (1963) tritt der britische Geheimdienst, den le Carré "Circus" nennt, erstmals in der Rolle des "Autors" einer geheimen Geschichte auf. Diese Inversion der Rollen von Verbergenden und Aufklärenden im traditionellen Spionage- und klassischen Detektivroman stellt den Geheimdienst strukturell auf die Seite des Verbrechens. Das Autorenteam des *Circus* unter der Leitung von Control, zu dem auch Smiley gehört, konzipiert einen geheimen *plot*, dessen Ziel die Sicherung des Geheimnisses um den britischen Spion Mundt an der Spitze der Gegenspionage im Geheimdienstapparat der DDR ist. Trotz dieser Inversion konstruiert der Roman durchaus keine Sprengung des Modells rationaler Plan- und Erkennbarkeit von Wirklichkeit über die Konstruktion von Wissen. Der vielschichtige Täuschungs*plot* des *Circus* zeigt vielmehr im metaphorischen Sinn eine Perfektionierung der Macht eines Autors über die Erkenntnisprozesse seiner Spionagegeschichte. Das Autorenteam in der Fiktion kann die Verbergung so gestalten, daß die zukünftige Interpretation der ebenfalls zukünftigen Erzählung der geheimen Geschichte als Funktion der Täuschung im vorhinein festgelegt ist. Innerhalb der fiktionalen Welt strukturiert Control über die geschickte Re-applikation der Unterscheidung zwischen Geschichte (Selbstreferenz) und Erzählinteressen (Fremdreferenz) auf die Erzählung seiner Geschichte die Rezeption so vor, daß eine perfekte Verbergung entsteht. Die Anwendung des systemtheoretischen Kommunikationsbegriffs im folgenden Abschnitt ermöglicht es, genauer aufzuschlüsseln, wie Verdachtsmomente im Sinne der Täuschung ausgenutzt werden.¹

Ein kontrastiver Vergleich mit der Plotstruktur, die die Spannung von Geheimnis und Erkenntnis in le Carrés folgendem Roman *The Looking Glas War* (1965) produziert, bietet sich an, weil die Handlungskonstellation wieder an das traditionelle Plotschema des Spionageromans anknüpft, Aufklärung aber ebenfalls in eine Sackgasse geführt wird. Der Aufklärungs*plot* des frühen britischen Spionageromans versagt in einer Umwelt heterogener Kommunikationsinteressen, weil die aufklärende Geheimdienstabteilung (*the department*) weder in bezug auf ihre Wahrnehmung geheimer Aufrüstungsbewegungen in der DDR noch in bezug auf ihre Handlungen von einer Position des Beobachtens zweiter Ordnung zwischen Fremd- und Selbstreferenz also zwischen der Geschichte, die sie sehen und "schreiben", einerseits und eigenem Handlungsinteresse andererseits unterscheiden. Um aufklären zu können, bedarf es einer religionsähnlichen Mystifizierung des Unerklärbaren, aufgrund derer sich die Abteilung als der politischen Wirklichkeit nicht gewachsen disqualifiziert.

1 Die Anwendung des systemtheoretischen Kommunikationsbegriffs in der Analyse dieser Täuschung schlägt Hühn vor. Siehe Peter Hühn, "The Politics of Secrecy and Publicity: The Functions of Hidden Stories in Some Recent British Mystery Fiction", S. 46.

Während der Geheimdienstapparat in *The Spy Who Came in From the Cold* und in *The Looking Glass War* das "Schreiben", "Lesen" und "Erzählen" seiner Agenten und der Agenten des Gegners für seine eigenen Entwürfe von Zukunft und Vergangenheit ausnutzt, bedingt dieser Versuch, individuelle Erkenntnis aufgrund von übergeordneten Systeminteressen zu unterbinden, im folgenden Roman *A Small Town in Germany* (1968) eine Reaktion geheimen individuellen Widerstands, die sich für eine Geheimdienstabteilung des *War Office* als erhebliche Kontrollstörung von *plot* manifestiert. *A Small Town in Germany* knüpft in seiner Plotstruktur insofern an *The Spy Who Came in From the Cold* an, als es der britischen Institution, der Botschaft in Bonn, auch hier darum geht, ein Geheimnis zu sichern. Hier wird jedoch der Widerstand, den ein einzelner gegen diese Vertuschung leistet, zur Ursache der Geschichte, welche der Roman erzählt. Das *Foreign Office* agiert nicht über die Handlungen des Individuums, es muß auf individuelles *plotting* reagieren.

5.1 Veröffentlichung verhindert das Erzählen von Geschichte: *The Spy Who Came in From the Cold* (1963)

5.1.1 Immobilisiertes Erzählen

Um zu vermeiden, daß das Geheimnis des britischen Maulwurfs innerhalb des ostdeutschen Geheimdienstapparates enttarnt wird, wird die Biographie des britischen Agenten Leamas soweit manipuliert, daß er als potentieller Überläufer für den Geheimdienst der DDR interessant wird. Tatsächlich wird er angeworben und zu Informationszwecken in die DDR gebracht. Leamas' Befragung wird von Fiedler geleitet, der weiß, daß es in seiner Abteilung einen britischen Spion gibt, dessen Identität er aber nicht beweisen kann. In der Rolle des intradiegetischen "Lesers" interessiert sich Fiedler also für Hinweise auf dieses Geheimnis. Leamas' Erzählung ist von Control so präpariert worden, daß Unstimmigkeiten es dem Leser Fiedler ermöglichen, die geheime Geschichte der Spionagetätigkeit des ostdeutschen Geheimdienstbeamten Mundt für den *Circus* abzuleiten. Leamas selbst kennt weder die geheime Geschichte, noch weiß er, wie sie geschützt werden soll. Er ist jedoch davon überzeugt, daß er Mundt als britischen Spion rahmen soll, um ihn aus dem Weg zu räumen. Control bestätigt ihn in diesem Glauben. Planung und Schreibprozeß dieses *plot* werden also nicht nur räumlich und zeitlich, sondern auch kognitiv, hinsichtlich des Wissens über das Ziel der Handlung, voneinander getrennt.

Leamas erzählt, ohne sich dessen bewußt zu sein, die geheime Geschichte, denn Mundt ist tatsächlich der britische Agent. Für den Leser Fiedler wirkt die Geschichte glaubwürdig, weil sich an Leamas' Erzählung in bezug auf diese abgeleiteten Informationen keine Mitteilungsabsicht differenzieren läßt. Fiedler muß sie entgegen die Erzählabsicht Leamas' aus dem Erzählten herausfiltern. In dem Moment, in welchem Fiedler sich ausreichend informiert sieht, um seinen Verdacht gegen Mundt

zu veröffentlichen und Mundts offizielle Anklage einzureichen, streut Smiley in London Hinweise darauf aus, daß die Anwerbung Leamas' durch den ostdeutschen Geheimdienst vom Circus geplant worden ist. Er schreibt die *Geschichte der Erzählung*, indem er z.B. Zeichen dafür konstruiert, daß Leamas auch nach seiner angeblichen Entlassung vom Circus bezahlt wurde. Smiley veröffentlicht, daß es einen Erzählplot gibt.

Die von Fiedler einberufene Verhandlung gegen Mundt beginnt mit Leamas' Aussagen und Fiedlers Erzählung der Geschichte um Mundts Spionage. Mundts Verteidigung kann aber die von Smiley fabrizierten Beweise als Beleg dafür vorbringen, daß der *Circus* das von Fiedler vorgetragene Verständnis von Geschichte intendiert hat. Diese Offenbarung einer geheimen Mitteilungsentention transformiert die Information (über die wahre Geschichte) zu einer täuschenden Mitteilung. Da man nicht erwartet, daß der gegnerische Apparat seine Geheimnisse erzählt, wird die Lesbarkeit der Kommunikationsabsichten als Information und nicht als selbstinteressierte Mitteilung verstanden. Der loyale Aufklärer Fiedler gerät - so wie es von Control von Beginn an geplant war - selbst in den Verdacht des Verrats, weil er die Wahrheit vertritt.

Fiedler erkennt im Verlauf der Verhandlung, in welcher Weise seine und Leamas' Kommunikation für Controls *plot* funktionalisiert wurde. Die Erkenntnis des geheimen *plot* ist also für einzelne innerhalb der Romanwelt möglich. Fiedler und später auch Leamas haben aber keine Möglichkeit mehr, das tatsächliche Geheimnis zu erzählen. Der Täuschungsplot hat sie in die Falle der kommunikativen Paradoxie der Inkommunikabilität der eigenen Aufrichtigkeit gelenkt. Da beiden aufgrund der Umattribuierung des Verdachts auf sie selbst von ihrem Publikum Mitteilungsinteressen unterstellt werden, bleiben ihnen keine Anschlußmöglichkeiten für weitere Kommunikation.¹ Leamas versucht, ein Geständnis der Geschichte, um Fiedler von dem Spionageverdacht zu entlasten: "You are wrong about Fiedler, he's not ours", "Fiedler's all right, I tell you ideologically sound" (196)². Da Leamas jedoch gerade als infilrierter britischer Agent enttarnt worden ist, wird diese Beteuerung in selbstreferentieller Hinsicht auf ihre Mitteilungsentention hin gedeutet. Sie wird als verzweifelter Versuch gelesen, den eigenen Mann doch noch zu retten. Fiedler ist es nicht möglich, den Erzählplot zu belegen, weil seine Erzählung die entscheidende Rolle im britischen *plot* spielt. Aussagen, die auf die tatsächliche Bedeutung der Täuschung verweisen, werden von seinem gegenwärtigen

1 Nach Luhmanns Kommunikationsbegriff liegt das Paradox der Inkommunikabilität von Aufrichtigkeit, darin begründet, daß erfolgreiche Kommunikation immer auf der Differenzierung zwischen Selbst- und Fremdreferenz, zwischen Mitteilungsabsicht und Information, beruht. In diesem Beispiel läuft im Verstehensprozeß der Mitteilung immer die Möglichkeit der Täuschung mit. Siehe Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 208.

2 Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf John le Carré, *The Spy Who Came in From the Cold* (London: Coronet, 1990).

Prozeßpublikum ebenfalls rhetorisch als selbstinteressierte Versuche interpretiert, den Verdacht doch noch auf Mundt zu lenken.

Here's an odd thing, Mundt; they must have known you'd check up on every part of this story. That was why Leamas lived the life. Yet afterwards they send money to the grocer [.....]. Mundt knew what to look for. (197)

Controls *plot* ist im Gesamtkontext des Romanwerkes le Carrés ein extremes Beispiel dafür, wie umfassend jeder Bedeutungsaspekt der Handlungen eines einzelnen mittels komplexer Täuschungen von einem Geheimdienstapparat gelenkt werden kann. Die Anwerbung des antisemitischen, extrem brutalen deutschen Agenten Mundt für den *Circus* zeigt, daß für die Selbstfortsetzungsinteressen des Apparates einzig Informationsmöglichkeiten zählen. Die politische Überzeugung des einzelnen ist irrelevant. Leamas muß erkennen, daß auch loyale Agenten, wie er selbst, oder Unbeteiligte, wie seine Freundin Liz, nur nach ihrer Instrumentalisierbarkeit zu Informations- und Desinformationszwecken bewertet werden.¹ Darüber hinaus gibt es kein kommunikatives Interesse an individuellen Lebensläufen, wie Leamas schon zu Beginn des Romans bemerkt, als sein letzter Agent bei seinem Grenzübertritt in Berlin erschossen wird: "He knew he was written off- it was a fact of life which he would henceforth live with (13)". Hier rechnet Leamas das Ende seiner professionellen Geschichte allerdings noch Mundt als Vertreter des ideologischen Gegners zu.² Rückblickend muß er erkennen, daß sein eigener Apparat verantwortlich ist.³

Trotz ihrer oppositionellen ideologischen Ziele (des Schutzes eines demokratischen, liberalen Gesellschaftsentwurfs auf seiten der Briten und eines sozialistischen Gesellschaftsentwurfes auf seiten der DDR und später der Sowjetunion) entsprechen sich beide Apparate in ihren Mitteln des Wissensgewinns über den anderen. Der Widerspruch zwischen der absoluten Beherrschung des einzelnen zur Wahrung apparatinterner Interessen des *Circus* und seinem übergeordneten Ziel des Schutzes des Individuums bleibt ein zentrales Thema der weiteren Romane le Carrés. In diesem Roman zeigt sich dieser Widerspruch in latenten Gewissensbissen, die sich u.a. in Controls merkwürdiger moralischer Verteidigungsrede zu Beginn des Romans und Smileys Weigerung, Leamas zu treffen, äußern. Control entschuldigt ihn: "He doesn't like the operation. He finds it distasteful" (51). Die Diskrepanz zwischen Kommunikationsstrategien und Handlungszielen bedingt darüber hinaus ebenfalls, daß sich Leamas selbst aufgibt. Kurz nachdem Leamas seiner Freundin Liz auf der Flucht zur Grenze erklärt: "At

1 Die gesamte Kommunikation, an welcher Leamas teilnimmt, auch seine Liebesbeziehung, hat einen verborgenen informationstechnischen Wert. Vgl. B.K. Martin, "Le Carré's *The Spy Who Came in From the Cold*: A Structuralist Reading" *Sydney Studies* 15, (1989-90), S. 80f.

2 Das zweite Romankapitel beginnt damit, daß die Erzählstimme über Leamas' Fokalisation die Geschichte von Mundts Aufstieg und Leamas' korrespondierendem Fall rekonstruiert (13-15).

3 Auch die Erzählung selbst benutzt hier die Metapher des Schreibens von Geschichten: "Mundt was the writing on the wall." (13)

least you've survived. I never heard that Communists preached the sanctity of human life" (209), muß er erkennen, daß auch ihr Tod als mögliches Ende der Operation miteingeplant war. Als Liz an der Berliner Mauer erschossen wird, liest Leamas die "savage accuracy" (218), mit welcher auch dies von den Autoren mitentworfen ist. Abgesehen von dieser kurzen Fokalisierung seiner Wahrnehmung deutet nur Leamas' Zögern darauf hin, daß er sich bewußt zur Selbstaufgabe entscheidet. Er steigt auf die Ostseite der Mauer zurück und erzwingt die eigene Erschießung. Leamas' Selbstaufgabe ist die einzig verbleibende Möglichkeit, vom Plan der Autoren abzuweichen und ihm Widerstand entgegenzubringen.¹ Zugleich zwingt er den geheimen *plot* dazu, sich ihm gegenüber noch weiter als bisher zu enttarnen. Das Zögern der Schützen verrät ihm und dem Romanleser, daß Liz' Tod anders als sein eigener in der Geschichte, welche er für seinen Apparat schrieb, vorgesehen war. Auch diese widerständige Reaktion, mit welcher Leamas vom Plan der Autoren abweicht, ist jedoch keine Destabilisierung der Wirksamkeit des geheimen *plot*. Sein Tod wirkt vom Romanende her rückblickend vielmehr als zusätzliches Ereignis, welches Controls Kommunikationsziel untermauert, Mundts Geheimnis zu verbergen.

5.1.2 Mächtiges Erzählen

Auch auf der extradiegetischen Ebene bewirkt die Strukturierung der Erzählung des Romans *The Spy Who Came in From the Cold* eine vergleichbare Wirkung absoluten Ausgeliefertseins unserer Rezeption der Geschichte an die Verdunkelungs- und Enttarnungsstrategien des Erzählens. Zur Geschichte der Art und Weise, wie die fiktionale Wirklichkeit hier vermittelt wird, gehört, daß Referenzen auf das Erzählen selbst, auf die Konstruiertheit der Form und vor allem auf das Wissen des Erzählers um Controls geheimen *plot* vermieden werden. Diese Ausblendung der Differenz von Fremd- und Selbstreferenz gelingt neben langen Passagen wörtlicher Rede, in denen sich die Romanwirklichkeit quasi selbst zu erzählen scheint, vor allem dadurch, daß das Wissen um die aus der Sicht des Erzählens bereits vergangene Wirkung des geheimen *plot* hinter der Erlebnisperspektive des getäuschten Agenten verborgen wird.

In den ersten zwei Kapiteln wird für uns ähnlich wie für den Agenten Leamas durch partielle Informationen über die Operation (z.B. das Gespräch zwischen Control und Leamas im zweiten Kapitel des Romans) der Eindruck erzeugt, daß wir die zu verwirklichende Geschichte als zumindest zum Teil Eingeweihte sowohl auf der Seite der Planung als auch der progressiven Verwirklichung verfolgen. Die gesamte

1 Im Kontext der Konstellation von Freiheit und Zwang der Kommunikationssituation lassen sich Beobachtungen, wie die folgende, noch weiter hinsichtlich der Konsequenzen dieser Selbstaufgabe auswerten. Thompson schreibt: "His recognition that he has no place in the world becomes quite literal in his death at the end of the novel". Jon Thompson, *Fiction, Crime, and Empire* (Urbane & Chicago: University of Illinois Press, 1993), S. 160.

konkrete Planungsphase des Überlaufens wird jedoch ausgespart. Informationen über sie werden erst in Analepsen in Form von Leamas' Erinnerungen an sein "briefing" nachgeliefert. Auf diese Weise wird der Romanleser in eine ähnliche Situation wie der intradiegetische Leser Fiedler gedrängt. Man hat den Eindruck, immer etwas mehr als z.B. die uninformierte Circusöffentlichkeit zu wissen. Leamas' tatsächlicher Auftrag ist jedoch bereits ein Geheimnis, das man aus Leamas' Erzählung, seinen gelegentlichen Erinnerungen und seiner Wahrnehmung des Geschehens abzuleiten versucht. Unsere Interpretation des Geschehens, die über Leamas' Fokalisierung und in Anlehnung an seine Beobachtung der Geschichte entsteht, wird jedoch dadurch unterminiert, daß der Erzähler gelegentlich auch zur parallelen Planungsgeschichte in London wechselt. Kapitel 11 mit dem Titel "Friends of Alec" läßt uns z.B. beobachten, wie Smiley und Control in Leamas' Londoner Leben unter der neuen Identität Hinweise darauf implantieren, daß sie die Autoren dieser Rolle sind. Durch diese partielle Beobachtbarkeit dessen, was für Leamas unsichtbar ist, drängt der Erzählplot den Romanleser in eine Situation, in welcher er vor Leamas das tatsächliche Geheimnis zu ahnen beginnt, und besonders bewußt miterleben muß, wie das Individuum hier aufgerieben wird.

Sowohl die narrative Konstruktion innerhalb der Romanwelt als auch die narrative Konstruktion dieser Welt sind von ihren Autoren bzw. dem Romanautor strategisch geplante, in jedem Detail kontrollierte Täuschungen. Das realistische Erzählmodell narrativen Erfassens von Wirklichkeit wird dadurch bestätigt, daß kaum etwas erzählt wird, was nicht in Controls *plot* Relevanz gewinnt oder der Spannungssteigerung der Leseerwartungen dient. Die absolute Macht der Autoren und das Ohnmachtserleben, das dies hinsichtlich der Ausweglosigkeit des Konfliktes zwischen individueller Moral und Bedeutung der eigenen Handlung bewirkt, erzeugt jedoch eher eine theatralische Wirkung, die dem *Plotmodell* der Tragödie gleicht.¹ Wie Gumbrechts Anwendung des systemtheoretischen Beobachtungsbegriffs auf die antike Tragödie vorschlägt, läßt sich der Moment der Erkenntnis (*anagnorisis*) als Wechsel zum Beobachten zweiter Ordnung bezeichnen. Die tragische Figur beobachtet das eigene vergangene Beobachten. Sie *liest*, daß sie sich getäuscht hat. Vor allem aber erkennt sie, daß es unmöglich ist, die Bedeutung gehandelter Geschichte noch zu beeinflussen.² Während Erkenntnis im Detektiv- und Spionageroman als Konstruktion von Wissen über das Geheime in der Regel seine Kontrolle, also Handlungsfähigkeit ihm gegenüber, ermöglicht, ist Leamas' Wissen über das Geheimnis ähnlich der Tragödie gleichbedeutend mit der Erkenntnis, daß

1 Auch le Carré beschreibt die Erkenntnisszene in einem Gespräch über den Roman als bühnenhaften Höhepunkt, der die kommunikative Fabriziertheit der Situation betont. Auch die Bühnenhaftigkeit eines Tribunals in der nichtliterarischen Kommunikation unterstreicht die Inszeniertheit der Szene. Siehe Tony Barley, *Taking Sides: the Fiction of John le Carré* (Milton Keynes: Open University Press, 1986), S. 5.

2 Hans Ulrich Gumbrecht, "Inszenierte Zusammenbrüche oder: Tragödie und Paradox" in: Ders. & K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), S. 476-485.

es keine Möglichkeit mehr gibt, die Bedeutung seiner Handlung rückwirkend und entgegen dem Kommunikationsinteresse des Apparates zu ändern.

Dieses Ende der Geschichte der Romankonstruktion ist ein Rückgriff auf ein vormodernes Element, das vor allem die Macht des Romanautors über das Rezeptionserlebnis bekräftigt. Das Plotmodell rationalisierenden Erfassens von Wirklichkeit wird bis an einen Punkt entwickelt, an welchem Erkennen und Erleben ineinanderfallen. Im Schockerlebnis der Erkenntnis des Geheimnisses bricht die grundsätzliche Differenz zwischen dem Beobachten erster und zweiter Ordnung für einen Moment zusammen. Gleich im Anschluß erlöst jedoch die künstliche Symmetrie der Konstellation, den Romanleser von der erzählten Welt. Beispielsweise zeigt der Versuch, Leamas' Erschießung gleichzeitig zur Metapher zu transformieren und aus der Perspektive des Erlebens zu erzählen ("He stood glaring round him like a blinded bull in the arena. As he fell, Leamas saw a small car crashed between great lorries" 219), daß der Roman eine Gradwanderung geht, die die Differenz zwischen politischem Realismus und inszenierter Kommunikation zu überbrücken versucht.

5.2 Aufklärung erfindet Geschichte: *The Looking Glass War* (1965)

The Looking Glass War kehrt zur Grundstruktur des traditionellen Spionageromans zurück. Es geht Leclerc, dem Leiter des *Department* einer Schwester des *Circus*, die während des zweiten Weltkrieges zur Beobachtung deutscher Militärbewegungen eingerichtet wurde, nicht um das "Schreiben", sondern um das "Lesen" eines Geheimnisses verborgener sowjetischer Aufrüstung in der DDR. Auch in diesem Roman scheitert die Aufklärungsgeschichte im Versuch, die Romanwirklichkeit zu kontrollieren. Dies liegt jedoch nicht daran, daß die Leser, wie Fiedler, durch die strategische Fiktionalisierung der geheimen Geschichte gefesselt werden. Der Geheimdienstapparat verfängt sich vielmehr in der eigenen *Geschichte des Lesens*, da das Geheimnis im wesentlichen dem narrativen Verlangen der intradiegetischen Leser nach einem Geheimnis und nicht der Romanwelt zuzurechnen ist.

Das *Department* Leclercs hat bis in die Romangegenwart überlebt, weil seine Dokumentation von Spionagefällen seit dem Zweiten Weltkrieg gelegentlich auch in der Romangegenwart benutzt wird. Die Abteilung mußte ihr Handlungsmandat für das Schreiben von Aufklärungsgeschichten jedoch ganz an Controls *Circus* abgeben (27)¹. Die Existenzangst der Institution und ihr Bedürfnis nach Selbststabilisierung sind die eigentlichen Motive für das Begehren nach einem Geheimnis, über dessen Aufklärung sie ihre gesellschaftliche Notwendigkeit beweisen könnten. Von Beginn des Romans an wird insbesondere durch Verweise auf die Tradition des englischen

1 Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf John le Carré, *The Looking Glass War* (New York: Bantam Books, 1981).

Spionageromans vor und während des Ersten Weltkriegs der Verdacht geschürt, daß dieses Geheimnis nicht die Wirkung einer realen Störung in der politischen Wirklichkeit des Kalten Krieges, sondern des *desire for plot* von Leclercs Abteilung ist.¹ Um ihre Handlungen zu rechtfertigen, orientiert sie sich an der Romantradition, in der sich unscheinbare Merkwürdigkeiten üblicherweise als Hinweise auf eine nationale Bedrohung entpuppen. Ein Grundmotiv dieser Spionageromantradition ist das ungeheure Ausmaß des geheimen *plot*. Beispielsweise spielt Buchan in *The Thirty Nine Steps* auf die Frage nach der Verantwortlichkeit für den Ausbruch des Ersten Weltkrieges an, indem er den Krieg nicht einem Zusammentreffen verschiedener Umstände, sondern einem deutschen *plot* zurechnet, der einen Krieg provozieren will.² Hiley zeigt, daß dies der Wirklichkeitserfahrung vieler Briten in den Vorkriegsjahren entsprach: "The detection of incongruity, rather than any overt act of espionage became the clue to locating spys both in fiction and in reality".³ Diese allgemein gesellschaftliche Stimmung in Großbritannien während des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges entspricht der kollektiven Weltkonstruktion, die le Carré hier der Abteilung zuschreibt. Alle unerklärbaren Ereignisse werden als Wirkung einer Verschwörung historischer Tragweite gedeutet: "It's terribly big. More important than you can possibly understand." (110) Die Gefahr, welche in dieser Orientierung an einer anachronistischen Fiktion als Medium des Weltbezugs in einer komplexen Umwelt liegt, die reflexive Beobachtungsverhältnisse erfordert, zeigt sich schon zu Beginn des Romans in einer Paradoxie: Um mit der Aufklärung beginnen zu können, darf man nicht genau beobachten.

5.2.1 Vom geheimen *Plot* zum Mysterium

Das Geheimnis taucht im Bericht eines Informanten über die Erzählung eines Bahnangestellten aus der DDR auf, der die geheime Geschichte der Stationierung neuer sowjetischer Mittelstreckenraketen enthüllte. Die Erzählung dieses Flüchtlings sowie seine Fotos erzeugen ein Beobachtungsproblem, daß sich nur lösen läßt, indem man liest, ohne den "Text" genau zu sehen:

Something was there. You could see it if you looked quickly; something hidden in the disintegrating shadows; but keep looking [...] and the shape was gone [...] the muffled form of a gun barrel. (52)

Die Möglichkeit *rhetorischen Lesens* der Erzählung des Informanten, welche Unstimmigkeiten in der Erzählung des Flüchtlings nahelegen, wird von Leclerc zurückgedrängt. Er erstickt sie in sekundären Informationen, wie technischen

1 Für eine Charakterisierung dieser Romantradition siehe u.a. Jens Peter Becker, *Der Englische Spionageroman: Historische Entwicklung, Thematik, Literarische Form*, München: Goldmann, 1973, insb. S.56f.

2 Buchan, *The Complete Richard Hannay*, S. 36.

3 Nicolas Hiley, "Decoding German Spys: British Spy Fiction, 1908-1918" in: Westley K. Wark, ed., *Spy Fiction, Spy Film and Real Intelligence* (London: Frank Cass, 1991), S. 70.

Vergleichsdaten zu den vermuteten Waffen, der Erklärung der Gegend um Kalkstadt zum militärischen Sperrgebiet sowie dem tödlichen Unfall ihres Agenten Taylor. Taylor sollte in Finnland einen Film entgegennehmen, welchen ein Pilot beim Überfliegen des verdächtigen Gebietes aufnehmen sollte. Der intradiegetische Autor der Aufklärung schafft sich so, indem er verschiedenes Unerklärbares zu einem *Diskurs strategischer Geheimhaltung* einer Geschichte militärischer Operation in der DDR zusammenfaßt, selbst die Entstehensbedingung des von ihm gewünschten Aufklärungsplot.

Nachdem das Geheimnis im intradiegetischen Lesen als Vergangenheit konstruiert worden ist, schirmt Leclerc diese mutmaßliche Geschichte gegen weitere Interpretationen ab, die auf möglicherweise verborgene Erzählinteressen pochen. Die Möglichkeit, auf der Ebene des Beobachtens zweiter Ordnung zwischen dem Weltbezug der Erzählung und der Unterscheidung von Erzählinteressen hin und her zu wechseln, wird von Leclerc eingeschränkt, um sich selbst als Autor der Aufklärungsgeschichte beschreiben zu können. Zunächst nur von Leclerc, nach und nach vom gesamten Mitarbeiterstab wird in der Annahme der Verbergungsgeschichte eines Geheimnisses die Möglichkeit der Unterscheidung von Selbst- und Fremdreferenz (also der Zuordnung der Geschichte zu ihrem Erzählprozeß) umso mehr unterdrückt, je weiter ihre Aufklärungsgeschichte voranschreitet. Man entscheidet sich dafür, das Geheimnis auf die Welt zu beziehen, weil man es nicht der eigenen Beobachtung zuordnen will.¹ Im folgenden wird gezeigt, daß die Kommunikationsgrenzen, die hierfür eingerichtet werden, den Verweltlichungsprozeß des Geheimen (*siehe* Kapitel 3.1) umkehren.

Zweifel an der Existenz dieses Geheimnisses, wie die des Mitarbeiters Avery, der sich mit Ausstiegsgedanken aus der "dream factory"(119) trägt, werden von Leclerc mit Verweisen auf den Zweiten Weltkrieg zurückgedängt. In der Blütezeit seiner Abteilung rechtfertigte die existentielle Bedrohung auch auf bloßen Vermutungen basierende Einsätze seiner Agenten.

During the war we were in Baker Street. [...] We had to face situations where we had only one rumour [...] and we'd take the risk.[...] Sometimes you stumble on a thing like this: it could be very big, it could be a shadow [...] but you're left with a possibility you dare not discount. You get instructions: find a man, put him in [...] and many didn't come back. They were send *to resolve doubt*. (113f.m.H.)

Leclerc bezieht sich auf eine historisch spezifische Situation, in der die Bedrohung der Nation es erforderte, jedem Hinweis auf ein gegnerisches Geheimnis nachzugehen. Die Abstraktheit der ideologischen Auseinandersetzung zwischen den Machtblöcken verlangt jedoch in der Romanwirklichkeit andere Kontingenz

1 Luhmann unterscheidet auch zwischen *Beobachterzuordnung* und *Gegenstandszuordnung* als doppelte Wahrnehmungsperspektive auf die Welt, welche sich mit der *Beobachtung zweiter Ordnung*, also erst mit der reflexiven Beobachtung von Beobachtern, ergibt. Niklas Luhmann, *Beobachtungen der Moderne*, S.101.

verarbeitende Handlungsprojekte. Die politische Umwelt erlaubt genug Zeit für komplexe reflexive Verbergungs- und Aufklärungsstrategien. Die soziale Konkurrenz und der politische Konflikt erfordern, daß eigene und fremde Kommunikationen auch auf verborgene Strategien, Irrtümer oder Täuschungen und Selbsttäuschungen hin getestet werden. Leclercs Verweise auf den Krieg distanzieren sein *Department* von der Gegenwart, in welcher es sich durch die Konkurrenz des *Circus* als marginalisiert und in seinen Handlungsfreiheiten immer weitergehend eingeschränkt erfährt. Mit der vergangenen Umwelt, in welcher an jede Interpretationsunsicherheit unter großem Zeitdruck, der keine komplexe Reflexion zuließ, eine Aufklärungsoperation angeschlossen wurde, sind auch institutionelle Erinnerungen an die gesellschaftliche Relevanz der Abteilung verbunden. Die Institution beginnt so, in ihrem Innern eine eigene Welt aufzubauen, die Avery mit dem "mystery of England" (24) vergleicht. Sie bietet den Mitarbeitern eine Insel, die das Gefühl der Kontinuität nationaler Tradition und Identität vermittelt, während das institutionelle Wissen und die institutionellen Handlungsformen in der politischen Umwelt der abstrakteren Konfrontation der ideologischen Systeme im Kalten Krieg kaum noch zählen.

Erst diese systemeigene Weltbeschreibung erlaubt es, einen geheimen *plot* militärischer Aufrüstung anzunehmen. Allerdings wird auch den Mitarbeitern immer deutlicher, daß die Existenz des Geheimnisses von dieser internen Umweltkonstruktion abhängt. Weil die Abteilung Leclercs aufklärend handeln will, darf das Geheimnis nicht mehr hinterfragt werden. Damit die fiktive Welt, in welcher das Geheimnis der Institution wieder eine Zukunft eröffnet, nicht an verschiedenen Deutungsmöglichkeiten der wahrgenommenen Störungen auseinanderfällt, wird das Geheimnis gegen rationale Aufklärung abgeschirmt. Auf diese Weise entsteht die paradoxe Situation, in welcher das Verhindern von Aufklärung es erst ermöglicht, eine Aufklärungsgeschichte zu schreiben.

Zwar stellen Stimmen aus der "normalen" öffentlichen Welt gelegentlich den Weltbezug der Leser in Frage: "He [Leclerc] is building one of his card houses" (59), urteilt z.B. seine Sekretärin, "you are making it all up" (192), die Frau eines Mitarbeiters. Auch verdichten sich die Hinweise, daß der Bericht des Informanten eine Täuschung sein könnte (192). Die widersprüchliche Spannung zwischen selbstbeobachtenden Zweifeln und dem kollektiven Bedürfnis, eine Aufklärungsgeschichte zu schreiben, werden von einzelnen Mitarbeitern vor sich selbst und den anderen verborgen. Diese Geheimhaltung verstärkt die kollektive Identität und distanziert die Gruppe weiter von der realen Welt. Avery beobachtet seine Kollegen als "prisoners of silence" (114) und sich selbst als "desperate to imprint upon his sad conformity the mark of real purpose [...] to abdicate his conscience in order to discover God" (115). Leclerc begegnet Zweifeln, indem er das immer unwahrscheinlicher werdende Geheimnis sowjetischer Raketenstationierung an diesem speziellen Standort in der DDR zu einer Glaubensfrage an seine Existenz

transformiert. Ein Ritual aus dem zweiten Weltkrieg unterstützt diese Mystifizierung des Geheimnisses. Es heißt "the second vow" (114) und verlangt bedingungslose Bekenntnis zu den Zielen der Institution nach einer Phase individuellen Zweifels.

Das kollektive Verlangen nach Kontinuierung des *Great Games* britischer literarischer Spionagehelden kehrt damit die Geschichte der Säkularisierung des Geheimen um, die den Modernisierungsprozeß der Gesellschaft kennzeichnet. Diese Inversion ermöglicht eine in sich äußerst instabile Illusion einer gemeinsamen Weltdeutung, innerhalb derer u.a. "war rules" (264) Zweifel und Probleme eigenverantwortlicher Handlungen abfangen. Die Reduktion von Kontingenz durch die religiöse "Abwehrsemantik des Geheimen"¹ und die Eigendynamik ihres nur unsicher in der Realität verankerten Aufklärungsplot distanzieren die Gruppe immer weiter von der "öffentlichen Welt" und isolieren sie in ihrer geheimen Scheinwelt. Für den Preis der längstmöglichen Kontinuierung ihrer Handlungsfähigkeit wird schließlich sogar ein unausgebildeter, mit veralteter Kommunikationsausrüstung ausgestatteter Agent in die DDR infiltriert. Er wird nicht wie Leamas für die Informations- bzw. Desinformationsziele des *Circus*, sondern für die Fortsetzung einer Illusion geopfert. Alle wissen das, können dieses Wissen um die Irrealität ihres Traums jedoch solange vor sich selbst verbergen, die Nachricht der Festnahme des Agenten in der DDR sie zur Konfrontation mit der Romanwirklichkeit zwingt.

5.2.2 Erzählen als Distanzierung von der Spionageromantradition

Der Wirklichkeitsverlust des *Department* zeigt, daß die künstliche Einschränkung von Selbstbeobachtung in einer selbstgeschaffenen Umwelt ein gesellschaftliches System in der Konkurrenz mit anderen extrem gefährdet. Das narrative Verlangen nach einer grundsätzlich lesbaren Welt ist hier gleichbedeutend mit einer Flucht vor den Komplexitätsanforderungen der "wirklichen Welt" in eine einfachere Vergangenheit. Die Beobachtungsbehörde ist der Umwelt nicht gewachsen, die sich nicht mehr aus nur einem ideologischen Gegner zusammensetzt, gegen den sich die Nation vereint, sondern aus verschiedenen Systemen mit jeweils anderen Interessen besteht. Das bedeutet, daß in der Planung von Geschichten mitreflektiert werden muß, daß der eigene narrative Zugriff auf die Welt durch systeminterne Bedürfnisse nach Kontinuität und Stabilität geprägt sind.

Das *Department* verliert sich in der eigenen Fiktion, weil es seine Selbstorientierung ganz auf die Einheit von Fremd- und Selbstreferenz, also auf die Erzählung der Existenz des Geheimnisses, basiert. Die Möglichkeit der Differenz von Fremd- und Selbstreferenz, also des Unterscheidens von fremden Erzähl- bzw. eigenen Leseinteressen verschwindet jedoch nicht vollständig. Sie wird in einem plot kollektiver Selbsttäuschung verdrängt, der vor allem über die eigene Verunsicherung

1 Luhmann, "Geheimnis, Zeit und Ewigkeit" S. 101.

hinwegtäuschen soll. Dies zeigt sich z.B. in dem folgendem Gedankengang Averys, in dem der Widerspruch zwischen seinem Durchschauen der Selbsttäuschung und seinem Bedürfnis nach der Fiktion gelöst wird, indem er Leclerc zu einer religiösen Autorität erhebt.

He noticed that they ascribed -it was a plot in which all [...] compounded- legendary qualities to one another.[...] For the same reason, they lightly forgave one another their trespasses, because they dared not think for their own sakes, that the Department had room for fools. He recognized that it provided shelter from the complexities of modern life, a place where frontiers still existed. For its servants, the Department had a religious quality. Like monks they endowed it with a mystical identity [...] and they called it [their faith] patriotism. [...] He thanked Leclerc, thanked him warmly, for the privilege of knowing these men, [...]; for the opportunity to advance from the uncertainty of the past toward experience and maturity, to become a man [...], for the precision of command, which made order out of the anarchy of his heart". (72f.)

Hierin verkennen sie bis zum Ende, daß ihre eigenen Handlungen möglicherweise auf einer strategischen Täuschung beruhen. Der Erzähler läßt gegen Ende des Romans die Geschichte eines verborgenen Täuschungs*plot* auftauchen, wobei offen bleibt, ob dieser das Geschehen schon von Beginn an gelenkt hat. Wiederum ist es Control, der die Rolle des geheimen Autors in der Geschichte des Zusammenbruchs seiner Schwesterorganisation zwar leugnet, seinen geheimen strategischen Anteil am Niedergang des *Departments* und am sicheren Tod des Agenten in seiner Reaktion auf Smileys Anschuldigungen aber dennoch verrät. Smiley wirft ihm vor, der *Circus* habe Leclercs Team bewußt mit veralteten Material und bereits bekannten Kommunikationscodes versorgt, um die unliebsame Konkurrenz aus dem Weg zu räumen. Control distanziert sich von den Skrupeln seines Mitarbeiters: "Run along. And preserve the difference between us: your country needs you. It's not my fault that they have taken so long to die."(251)

Das Auftauchen dieses Geheimnisses unterscheidet innerhalb der fiktionalen Wirklichkeit ein Gegenmodell zum Scheitern jener Aufklärung, die als kollektive Selbsttäuschung enttarnt wird. Control hat die Labilität der Abteilung beobachtet und für die Kontinuierung seines eigenen Spionageapparats instrumentalisiert. Sein erfolgreicher *plot* befreit den *Circus* von der lästigen Schwester. Diese Spannung zwischen Controls Geheimnis, das die Romanwirklichkeit kontrolliert, aber nur partiell erzählt wird, und der Scheinwelt der "Leser" innerhalb dieser Romanwelt, distanziert den Roman von dem Zusammenbruch narrativer Kontrolle, von dem er hauptsächlich erzählt. Der Spionageroman zeigt, daß die alte Tradition der Spionagehelden in der politischen Wirklichkeit, in der man um Gelder und Einfluß konkurriert, nur noch in einer illusionären Vergangenheit endet. Indem der Erzähler die Sinnlosigkeit einer Operation enttarnt, die sich selbst Aufklärung nennt, beschreibt er zwar den möglichen Zusammenbruch eines Spionageromans, er weist dieses Versagen jedoch u.a. mittels der nostalgischen Erinnerungen der Charaktere der heldenhaften Romantradition zu, um diese dann als gefährliche Wiederholung eines anachronistischen Wirklichkeitsentwurfs zu entlarven.

Schon die Betitelung der Kapitel deutet an, daß weniger eine Geschichte, als vielmehr Episoden progressionsloser Wiederholung erzählt werden (*Taylor's Run*, *Avery's Run*, *Leiser's Run*). Am Ende der Erzählung erfährt der Romanleser dann, daß der *plot* der Selbsttäuschung noch von einem weiteren geheimen *plot* gelenkt wird, der die Selbsterstörung der Abteilung vorsieht. Dies deutet an, daß die Ereignisse, die zusammenhangslos scheinen, letztlich doch zu einer geplanten Geschichte gehören. Controls geheimer *plot* zeigt, wie es möglich ist, die fiktionale Wirklichkeit zu kontrollieren. Damit nimmt der Autor des Romans wie schon in *The Spy Who Came in From the Cold* eine ähnliche Position zur erzählten Welt ein wie der intradiegetische Autor Control zu Leclercs *Department*. Er benutzt den Weltbezug des Romans, um sich von einer lästigen Geschichte (dem heldenhaften Spionageroman) zu befreien, die als unrealistisch entlarvt wird. Der Romanleser wird zum Beobachten der Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit innerhalb des Erzählten aufgefordert, indem ausführlich beschrieben wird, wie sich die Leser innerhalb der Geschichte über die Kontingenz der Existenz des Geheimnisses hinwegtäuschen. Der geheime *plot* Controls, den der extradiegetische Erzähler vor seinem Adressaten bis kurz vor dem Ende des Romans verbirgt, bestätigt auf dieser Ebene die narrative Kontrolle über die Rezeption der erzählten Welt. Die offensichtliche Selbstreferenz innerhalb des Erzählten - das Schreiben und Lesen einer geheimen Spionagegeschichte durch Leclercs Leute - wird betont als Fremdreferenz ausgewiesen. Der Romantitel macht die kritische Distanz zur erzählten Geschichte über eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Beobachtungsverlangen (*The Looking Glass War*) von Beginn an deutlich. Mit Controls *plot*, der sich als weitere selbstreferentielle Thematisierung des Schreibens von Geschichte werten läßt, wird jedoch ein Gegenmodell angeboten, das die Möglichkeit rationalisierenden Welterfassens bestätigt.¹ Hinsichtlich des Romaninteresses läßt sich hieraus ein besonderes Bedürfnis ableiten, mit einer bestimmten Tradition nur scheinbar realistischen Erzählens und heldenhafter Aufklärung von Geheimnissen abzurechnen. Vor allem die Ironie der Darstellung verrät deutlicher als in *The Spy Who Came in from the Cold* die Präsenz eines erzählenden Subjekts. Auch wenn der auktoriale Erzähler nicht personalisiert wird, ist sein Bemühen deutlich, die eigene erzählerische Einsicht von den intradiegetischen Fokalisierungen des Geschehens zu unterscheiden. Er taucht in die Wahrnehmung einzelner Figuren ein, um dem Romanleser ihre Selbsttäuschungen vor Augen zu führen.

An die Stelle der tragischen Ironie in *The Spy Who Came in From the Cold*, wo Controls geheime Kontrolle der Geschichte in ihrer umfassenden Macht an die Rolle

1 Über die Differenz zwischen Selbst- und Fremdreferenz läßt sich auf diese Weise genauer begründen, wie die von Barley beobachtete realistische Wirkung des Romans konstruiert wird: "Fantasy is everywhere in *The Looking-Glass War*, which is not itself a fantasy but a realist novel about a fantasy." Tony Barley, *Taking Sides: The Fiction of John le Carré* (Milton Keynes: Open University Press, 1986), S. 50.

des Schicksals als "Autor" individueller *story-lines* erinnert, tritt eine ironische Illusionszerstörung. Der Romanleser wird nicht zu Identifikation mit, sondern zur Distanzierung von den z.T. grotesken Sinnkonstruktionen der Geschichte innerhalb der Geschichte aufgefordert. Zugleich wird mit der Ironie der Darstellung das extradiegetische Erzählen greifbarer. In Hinblick auf die Beschreibbarkeit des Erzählens als *plot* läßt sich auch diese ironische Erzählhaltung als Verbergung bzw. Tarnung verstehen. Sie ermöglicht dem Erzähler, kritisch zu beobachten, ohne seine Position zum Geschehen explizit preiszugeben. Die deutlichere Anwesenheit einer Erzählerfigur geht jedoch im Vergleich zu *The Spy Who Came in From the Cold* mit einem Machtverlust einher. Das Wissen des Erzählers in bezug auf die Kausalität der Ereignisse ist deutlich begrenzt. Es bleibt z.B. offen, worauf der Tod des ersten Agenten Taylor zurückzuführen ist. Auch bleibt unklar, wie weit Controls geheimer *plot* geht, ob z.B. bereits der erste Informant Controls Erzählinstrument war. Im Vergleich zur in jedem Detail vorhergeplanten Ereignisabfolge, die in *The Spy Who Came in From the Cold* die Inszeniertheit von *plot* auch hinsichtlich des Romanentwurfs mitschwingen läßt, ist *The Looking Glass War* insofern realistischer, als neben bestimmbareren Faktoren auch Zufälle den *plot* der Ereignisse mitbestimmen.

5.3 Unterdrückung von Aufklärung: *A Small Town in Germany* (1968)

Wie in *The Spy Who Came in From the Cold* geht es auch in *A Small Town in Germany* einer Institution darum zu verhindern, daß ein einzelner, der um ihren geheimen *plot* weiß, den Erfolg ihres institutionellen *plot* gefährden kann. Während Fielders Aufklärung des Geheimnisses durch Controls geschickte Täuschung kurz vor ihrem erfolgreichen Abschluß blockiert werden kann, gehört die Aufklärung des Geheimnisses des gesellschaftlichen Systems, in diesem Roman ist das die Britische Botschaft in Bonn, hier zur Vorgeschichte des Romans. Leo Harting, ein Mitarbeiter der Botschaft, hat die Geschichte geheimer Absprachen zwischen seinem Vorgesetzten in der Botschaft, Bradfield, und Karfeld, dem Leiter der neuerstarkenden nationalsozialistischen Partei in der Bundesrepublik Ende der 60er Jahre, die *le Carré the Movement* nennt, lesen können und ist seitdem verschwunden. Anders als in den beiden vorhergehenden Romanen, in denen Erkenntnis immobilisiert und ins Leere gelenkt werden kann, ist Wissen hier präsent, aber verborgen und bereits zu Beginn des Romans in den politischen Untergrund gedrängt. Harting plant ein Attentat gegen Karfeld. Der britischen Botschaft geht es in der Romangegenwart darum, diesen individuellen geheimen *plot* aufzudecken, um ihn zu vereiteln.

Um Harting zu finden, wird Alan Turner vom *Foreign Office* angefordert. Bradfield, der Leiter der Botschaft täuscht Turner jedoch hinsichtlich der Ursachen des Geheimnisses. Er verschweigt, daß Harting aufgrund seiner Erkenntnis eines

Geheimnisses der Botschaft verschwunden ist und unterstellt einen sowjetischen Spionageplot, dessen Existenz unbedingt vor den bundesrepublikanischen Behörden verschwiegen werden müßte (65)¹. Diese Verbergungsstrategie Bradfields entspricht den Kommunikationsinteressen der britischen Diplomatie, die, um den Weg Großbritanniens in die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft zu ebnen, die Politik der "anti- Sowjet alliance" (65) der in der Bundesrepublik regierenden Großen Koalition unterstützt. Zugleich bereitet man sich durch geheime Verhandlungen mit Karfeld, dem Leiter der Rechtsextremisten, und dem Sicherheitsbeamten des Innenministeriums Siebenkrohn auf die sogenannte "Bonn-Moscow axis" (325) vor. Karfeld propagiert die Öffnung der Bundesrepublik nach Osten für den Fall der Regierungsübernahme seiner Bewegung. Der geheime plot der Botschaft (die Bradfield-Siebenkrohn-Karfeld Absprache) dient, wie Controls geheimes plotting in *The Spy Who Came in From the Cold* und in *The Looking Glass War*, der Zukunftsplanung des Verhältnisses der Institution zu ihrer politischen Umwelt. Sie versucht, in bezug auf ihre Zukunft eine Bandbreite an Möglichkeiten offenzuhalten. Dazu gehört die Zusammenarbeit mit einer möglichen rechtsextremen Regierung.

Mit der diplomatischen Vertretung wählt le Carré eine nationale Institution, die ähnlich wie der Geheimdienst Wissen über den anderen Staat sammelt, dies aber in der Regel nicht geheimdienstlich, sondern zum diplomatischen Taktieren in der öffentlichen Kommunikation verwendet. In der Plotstruktur, welche das Geheimnisses der Botschaft bewirkt, zeigt sich daß diese Kommunikationsbehörde direkter von ihrer politischen Umwelt abhängt als Controls Circus. Geheimhaltung kann nicht die absolute Autorenschaft über die Handlungsrichtung der Behörde sichern. Vor allem wächst in Form von Leo Hartings geheimen Aufklärungsplot der individueller Widerstand gegen die Unterdrückung von Wissen über Geschichte, auf den die Botschaft wiederum reagieren muß.

5.3.1 Individuelles Wissen versus institutionelle Verbergung

Turner findet verborgene Akten, die Hartings Ermittlungsgeschichte gegen Karfeld erzählen. Harting begann seine Aufklärung während der Zeit der britischen Besatzung als offizieller "Leser", konnte sie aber bis zum Ende der Okkupation nicht abschließen. Sie bezogen sich auf tödliche Gasexperimente, die Karfeld während der Zeit des Nationalsozialismus in seiner Chemiefabrik an Gefangenen durchführte. Als Karfeld zwanzig Jahre später als Führer der Rechtsextremen im öffentlichen Leben der Bundesrepublik auftaucht, nimmt Harting die Ermittlungen diesmal im geheimen als privater Leser in einem Kellerraum der Botschaft wieder auf. Die von Karfeld unlängst verfaßte medizinische Dissertation über die toxische Wirkung von Gasen auf den menschlichen Körper, für die er auf seine Morde als Datenmaterial

1 Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf John le Carré, *A Small Town in Germany* (London: Coronet, 1991).

zurückgriff, und die grauen Busse, die heute seine Anhänger und damals Gefangene transportierten, sind die Basis Hartings neuer Ermittlungen. Er setzt sie auch fort, als die Regelung der Verjährung für Nazi-Verbrechen, die nur in le Carrés Fiktion auf diesen Fall zutrifft, nach 25 Jahren das Ende der Möglichkeit festlegt, diesen Fall als legal zu lesen und öffentlich zu erzählen. Hartings Akten zeigen auch, daß er die Aufklärung an einem bestimmten Punkt doch abgebrochen hat: "The case is dead. There's nothing anyone can do" (298). Als Motiv für Hartings Entscheidung, außerhalb der gesellschaftlichen Normen zu handeln und selbst ein Verbrechen zu planen, erkennt Turner, daß Harting das Geheimnis der Absprachen zwischen der Botschaft und Karfeld entdeckt hat (324). Die Beteiligung seiner eigenen Institution an der Verdrängung von Verbrechen Geschichten, gegen welche er sein individuelles Gerechtigkeitsempfinden nicht mehr durchsetzen kann, ist die eigentliche Ursache für Hartings Entscheidung, die Geschichte der Ermordung Karfelds zu "schreiben". Turner rekonstruiert:

Until he [Harting] saw that file, until he he actually saw and knew, he thought he might still act within the law. But when he saw the Green File he knew: it really was happening again. He knew. That's why he was in a hurry. He had to stop you [Bradfield], he had to stop Karfeld before it was too late! (324)

Der geheime Kollaborationsplot nimmt das Problem der Differenz zwischen dem an gesellschaftlicher Selbstfortsetzung orientierten Kommunikationsbedarf der Institution und dem Wahrheitsverlangen des einzelnen wieder auf, das in *Call for the Dead* und *The Spy Who Came in From the Cold* eingeführt wird. Im Vergleich zu Controls geheimer Lenkung des Individuums droht hier allerdings der Institution eine Inversion der Machtverhältnisse. Harting nutzt zunächst für seinen eigenen geheimen Erkenntnisplot die Kommunikationsmöglichkeiten der Botschaft aus, indem er sich ein geheimes Büro einrichtet, von dem aus er seine Korrespondenz im Namen der Botschaft verfassen kann (295f.). Damit schreibt er der Botschaft Ermittlungen eines Verbrechens zu, die die Selbstfortsetzung der Institution destabilisieren, weil sie sich gegen die politische Figur richten, mit welcher die Botschaft kollaboriert. Während Leamas bis kurz vor dem Ende des Romans keine Einsicht in die Kommunikationsziele Controls hat, liest Harting den plot seiner Institution, beurteilt ihn nach individuellen Moralvorstellungen und benutzt dieses Wissen, um einen widerständigen plot zu schreiben. Das Individuum wird hier, weil es um die Geheimnisse seines Apparates weiß, zum geheimen "Autor" eines Verbrechens, das die Botschaft zum Handeln zwingt.

Turner wiederholt Hartings Versuch, die Erzählung von Karfelds Geheimnis gegen die Verdrängung und Vertuschung der Botschaft durchzusetzen. Unter anderem mit von Harting zusammengestellten Beweismaterial zwingt Turner die Erzählung eines "living witness of evil" (314), eines Zeugen von Karfelds Experimenten aus dem in den entlegensten Kellerraum verdrängten "Gedächtnis" der Botschaft, ins gegenwärtige Bewußtsein Bradfields: "I'm talking fact: home grown British fact.

Exclusive. It's all in our own British files [.....] and not even you can bury them any more“ (286). Anders als Harting wird Turner von Bradfield in das diplomatische Geheimnis eingeweiht. Trotz individueller Skrupel läßt er sich zur Mitwisserschaft beordern: “You know the secret, now keep it“ (325). Turners individuelles Wissen hat folglich keinen Einfluß auf das Ende des Kampfes um Geschichte zwischen Harting und der Bradfield - Siebenkrohn - Karlfeld - Liaison. Turner muß beobachten, wie Harting bei seinem dritten Attentatsversuch auf Karlfeld von deutschen Sicherheitskräften erschossen wird. Das individuelle Bedürfnis, Wissen über historische Wahrheit nach humanitären Werten folgenreich einsetzen zu können (über Harting heißt es: "He had a lot of knowledge in him that he hadn't done anything with for a long time" 121), verlieren schließlich auch in diesem Roman gegen institutionelle Verbergungsinteressen. Die Botschaft muß hier allerdings auf einen Ausbruch aus den diplomatischen Kommunikationsabläufen reagieren, den sie durch ihr geheimes *plotting* auf der Seite der Vertuschung nationalsozialistischer Verbrechen selbst verursacht hat. Die Gewalt, mit der Hartings *plot* unterdrückt wird, zeigt jedoch im Vergleich zur Irrelevanz des Individuums in *The Spy Who Came in From the Cold* auch, daß individuelles Wissen (“He had no business to remember“ 322), hier eine weitaus größere Bedrohung der labilen Position der diplomatischen Vertretung in der bundesrepublikanischen Umwelt darstellt, deren allgemeine gesellschaftliche Kommunikation durch offene Aggressionen und das unbedingte Bedürfnis bestimmt ist, die nationale Vergangenheit zu verdrängen.

5.3.2 Erzählen zwischen Geheimnissen und Unheimlichem

Das Erzählen der fiktionalen Welt konstituiert sich in diesem Roman aus zwei *Geschichten des Erzählens*, die über unterschiedliche Geheimnisformen auf die Welt Bezug nehmen und so auf verschiedenen Arten den Eindruck von Geschichte erzeugen. Die eine erzählt eine Aufklärungsgeschichte und konstruiert kausal und temporal strukturierte narrative Formen. Hartings Geheimnis und das diplomatische Geheimnis der Botschaft werden konstruiert, indem das extradiegetische Wissen über sie vorenthalten wird. Diese *Geschichte des Erzählens* beginnt mit einer Verfolgungsszene auf den nächtlichen Straßen Bonns, wobei dem Romanleser die Identität der beiden Figuren - der dem Roman vorangestellte “Prologue“ ist betitelt *The Hunter and the Hunted* - vorenthalten bleiben. Die hier erzeugte Klärungserwartung lenkt den Lese-prozeß in die kognitive Dimension des Suchens nach weiteren Hinweisen auf den Hintergrund dieser obskuren Szene, die einen mißglückten Anschlag Hartings auf Karfeld erzählt. In unterschiedlichen Kontexten vermittelt der auktoriale Erzähler auch weitere Informationen über das Geheimnis des Prologs, zunächst ohne daß ein Zusammenhang gezogen wird. Ein Zeitungsartikel berichtet eine “incomprehensible story“ (31) über Karfelds nächtlichen Besuch in Bonn und einen Anschlag auf ihn. Schließlich rekonstruiert Turner

Hartings Reise nach Bonn (318/319) und Bradfields Treffen mit Karfeld, das der Szene des Prologs voranging (324). Der Romanleser ahnt folglich mehr als der intradiegetische Leser Turner, der das Geheimnis um das Verschwinden Hartings vor allem in Gesprächen mit einzelnen Mitarbeitern aufgerollt. Turner sucht nach dem Verschwundenen in Erzählungen anderer: "In other people. In his background. Motive, political associations, boy friends, girl friends, contacts. Who else was involved; who knew; who half knew; who quarter knew." (63) Dabei wehren sich die Zeugen gelegentlich auch dagegen, daß ihre Beziehung zu Harting in die Strukturen eines aufklärbaren Falls gepreßt wird. Hazel Bradfield bezeichnet Turners Wahrheitsverlangen als aggressiven Akt des Erzwingens durchschaubarer Geschichte: "You want all the lines joined up and all the colours flat. You haven't got the guts to face the half tones" (252). In dieser typischen Struktur eines Detektivromans gibt es weitere Hinweise darauf, daß es hier um einen Ausbruch aus gesellschaftlich kontrollierter Kommunikation geht, den Störungen **innerhalb** des Modells rationalistischen Welterfassens (seine Perversion zu Grausamkeit und Diplomatie) erst provoziert haben. Als Turner z.B. beobachtet, wie ein Student in der unruhigen Menge Bücher der Springer Presse verbrennt, erinnert er sich selbst an die aggressive Energie, mit welcher er aus Hartings Bibliothek einen russischen Spionageplot herauspressen wollte. "It burned badly choking before it died. I shouldn't have done that to the books, I'll be doing it to people next" (328). Dieser Rückverweis auf die Gewalt seines eigenen Leseprozesses, konstruiert eine Brücke zwischen seinem eigenen sowie Hartings Lesen und Karfelds Dissertationsschrift, in welcher er von den Ergebnissen seines Verbrechens erzählte. "Maybe he [Karfeld] was like Leo; he'd left a job undone and he wanted to get things straight" (297), assoziiert Turner die Motivation von Karfelds Dissertation mit Hartings Gerechtigkeitsverlangen. Diese Risse in Turners aufklärendem Lesen und Erzählen implizieren, daß die unfaßbare Unmenschlichkeit von Karfelds Verbrechen im Schutz der nationalsozialistischen Ideologie eine dem Aufklärungsmodell des Ordens und Kontrollierens von Welt inhärente Perversion ist, und stellen die Differenz zwischen dem geheimen Verbrechen und seiner Aufklärung in Frage.

Die andere *Geschichte des Erzählens* beschäftigt sich mit dem herrschenden Verdrängungsverlangen. Es wird als dunkle Größe ohne eindeutig erfaßbare Konturen eingeführt, mit der alle Geschichtsprojekte trotz ihrer Uneinschätzbarkeit rechnen müssen und die alle rationalen Strukturen zu überlagern droht. Diese Emotionen jenseits erzählbarer Geschichte dominieren insbesondere im die Detektivgeschichte rahmenden Prolog und Epilog. So versucht das Erzählen, eine gesellschaftliche Wirklichkeit zu konstruieren, in der rational nicht kontrollierbare Emotionen die Richtung politischer Geschichte in der Bundesrepublik bestimmen. Sie äußert sich nicht über Erzählungen, sondern über indifferentere "Stimmen". Hierzu gehört die drückende Atmosphäre des nächtlichen Bonn "a Balkan city, stained and secret" (7). In den Straßen sprechen die Plakate der Rechtsextremisten

und der Studenten ("Only the posters spoke" 7) und Schreie, in denen die gegenwärtige Realität und die Wirklichkeit von Karfelds Verbrechen aus der Vergangenheit als Unheimliches in die Geschichte der Aufklärung drängen. Ein Sicherheitsbeamter berichtet vom Übergriff Rechtsradikaler auf die britische Bibliothek in Hanover: "I could hear their screaming on the telephone" (43), eine Frau, die in der Nähe von Karfelds Fabrik wohnte, berichtete von nächtlichen Schreien ("She had a story about hearing screams in the night" 289).

Zu dieser Dimension der Erzählung, die versucht, der Wirklichkeit von Angst, Schmerz, Wut und Haß narrativen Ausdruck zu geben, gehören ebenfalls die unheimlichen Reaktionen der Menschenmenge auf Karfelds abschließender Kundgebung. Sie steht für verdrängte Aspekte der Wirklichkeit, die jederzeit drohen, hinter der Scheinrationalität der Demagogie Karfelds ("academic and man of reason" 333) in unkontrollierbarer Form aufzubrechen. Dieser "Lärm" der Verdrängung und Projektion von Schuldgefühlen, die nach kommunikativem Ausdruck in Form von Ressentiments gegen andere suchen, wird vor allem über Turners Wahrnehmung erzählt. Turner liest die Menge wahr als "mindless grey monster that could no longer be held back" (326), "mute, grey-clad strangers" (327), "faceless men searching for one face" (328). Die Spannung, mit welcher die Menge darauf wartet, daß ihrem Bedürfnis nach Selbstaufwertung entsprochen wird, läßt Turner nicht mehr klar denken (331): "[...] all around them, they heard the sibilant greedy hiss"(340).

Im Vergleich zur narrativen Ökonomie und Kontrolliertheit des Erzählens in *The Spy Who Came in From the Cold* verweist hier das Betonen von unheimlichen Aspekten der erzählten Wirklichkeit, die sich klärender Erzählung als inkommensurabel erweisen, auf das Romaninteresse, die besondere Wirklichkeit der Mentalität einer Nation zu erfassen. Während das Erzählen innerhalb der Romanwelt wiederholt und in verschiedener Hinsicht an Grenzen stößt, an denen sich die Romanwelt vehement gegen umfassende Erklärungen wehrt, beansprucht der Roman insgesamt für sich, das gescheiterte Projekt des "Memory Man" (105 u.113) Harting fortsetzen zu können. Der Erzähler informiert über Karfelds Verbrechen und versucht dem Romanleser, das Bedrohliche des deutschen Zeitgeistes zu vermitteln. Die *Plot*struktur wiederholten Scheiterns von Aufklärung versucht, den Eindruck der Wiederholungen vergleichbarer Entwicklungen zu unterstützen und der Erzählung eine besondere historische Tiefe zu verleihen. Auf diese Weise erhält auf der Ebene des Erzählens das greif- und erzählbare Form, worüber in der Romanwelt nicht kommuniziert wird. So gesehen werden Karfelds Verbrechen und das nationale Verdrängungsbedürfnis instrumentalisiert, um die erzählte Welt besonders wirklich scheinen zu lassen.

6 Die Gewalt des Erzählens

Die drei Romane *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974), *The Honourable Schoolboy* (1977) und *Smiley's People* (1980) bilden nicht nur als Versuch George Smileys, seinen Gegenspieler im sowjetischen Apparat mit dem Decknamen Karla zu bezwingen, eine thematische Einheit. Sie erzählen ebenfalls eine Geschichte narrativer Kontrollversuche von Geschichte, in der das Lesen und Erzählen auf die destruktiven Wirkungen seiner Konstruktionen innerhalb der erzählten Welten hinterfragt wird. Je weiter sich Smiley als "Leser" in den Geschichten dieser Trilogie dem verborgenen "Autor" Karla nähert, desto unbefriedigender und sinnzerstörender werden die Effekte von Aufklärung. Während le Carré in *Tinker Tailor Soldier Spy* den Eindruck erzeugt, der Lese- und Rekonstruktionsprozeß von Geschichte innerhalb der Geschichte habe nur an einer Fassade gekratzt, ohne die von Karla kontrollierte verborgene Wirklichkeit hinter ihr erreichen zu können, gelingt es Smiley in *Smiley's People*, Karla dazu zu zwingen, nach Smileys Regie zu handeln. Diese Kontrolle der Handlungen des Gegners bringt dem intradiegetischen Leser Smiley jedoch nicht die erhoffte abschließende Verarbeitung des Einflusses dieses fremden "Textes" in seinem Leben. Während sich Autor und Leser schließlich in bezug auf ihre Kommunikationsstrategien nicht mehr voneinander unterscheiden, muß Smiley erkennen, daß der "Autor", dem sich die Verantwortung für berufliche und private Enttäuschungen im eigenen Leben zuschreiben ließ, im wesentlichen ein Produkt seines eigenen Bedürfnisses nach einem personalisierten Gegner war.¹

Tinker Tailor Soldier Spy beschreibt Smileys Aufklärung der Identität eines sowjetischen Agenten im britischen Geheimdienst. Diese geheime Geschichte sowjetischer Spionage des britischen Geheimdienstbeamten Bill Haydon benutzt die traditionelle Vorstellung, daß die Rekrutierung von Geheimdienstmitarbeitern aus der Welt der britischen Oberschicht, deren Ausbildung für das Ideal des britischen Gentleman stehen, auch ein Garant für unbedingten Patriotismus sei, als Tarnung.² Bill Haydon verkörpert in den Augen seiner Kollegen den Mythos des Gentlemanspions, der in Eduardianischen Spionageromanen gegen die geheime Unterwanderung der Nation kämpft: "Haydon was [...] the torch-bearer of a certain kind of antiquated romanticism, a notion of English calling" (299)³. Smileys

1 Sauerberg zeigt, daß politische Motive in Smileys Auseinandersetzung mit Karla zur Fassade werden, mit der Smiley eine persönliche Auseinandersetzung rechtfertigt. Lars Ole Sauerberg, "England's Relationship with Germany and America" in: Harold Bloom, ed., *John le Carré* (New York: Chelsea, 1987), S. 111.

2 Hierin gleicht er dem *Secret Intelligence Service* Beamten Kim Philby, dessen ambivalente Beziehung zum britischen Establishment le Carré in der Einleitung von Page, Leitch und Nightleys Darstellung des politischen Falls des langjährigen sowjetischen Agenten im britischen Nachrichtendienst analysiert. Bruce Page, David Leitch u. Phillip Knightley, *Philby: Der Spion der seine Generation verriet* (Hamburg: Rowohlt, 1968), orig. *Philby: The Spy Who Betrayed a Generation* (London: André Deutsch, 1968).

3 Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf John le Carré, *Tinker Tailor Soldier Spy* (London & Sydney: Pan Books, 1975).

Beziehung zu Haydon ist eher persönlicher Natur. Haydon ist ein charmanter Kollege, Freund, ein entfernter Verwandter und für kurze Zeit der Liebhaber seiner Frau Lady Ann ("a lover, a college, a friend [...] a member of that inestimable body which Ann loosely called the set" 297). Das "Lesen" des Geheimnisses um den *mole* Gerald bedeutet, daß Smiley sich mit seinen ohnehin erschütterten persönlichen und professionellen Illusionen selbstkritisch auseinandersetzen¹ und diese Rollen Haydons als Funktionen einer strategischen Täuschung verstehen muß, die geheimen Autor Haydons im sowjetischen Geheimdienst koordiniert worden ist. Diese persönliche Desillusionierung rechnet Smiley "Karla" zu. *Tinker Tailor Soldier Spy* trägt der weiteren institutionellen Differenzierung des Geheimdienstes insofern Rechnung, als die Re-applikation von Geheimhaltung auf die Kommunikation innerhalb des Systems einen Grad erreicht hat, ab welchem die Differenzierung von Informiertheitsgraden nicht mehr der Steigerung der Kommunikationsmöglichkeiten dient, sondern die Anfälligkeit des Systems für interne Rivalitäten und Infiltration erhöht. Die Diskrepanz zwischen dem geheimdienstlichen Mythos des selbstlosen Dienstes für die Nation, der noch das Selbstverständnis des *Circus* bestimmt, und der geheimdienstlichen Realität selbstinteressierter Karrierekämpfe wurde von Karla für die Verbergung seines Agenten mit dem Decknamen *Gerald* innerhalb der britischen Struktur ausgenutzt werden.²

Der folgende Roman *The Honourable Schoolboy* schließt an diese Geschichte der Dekonstruktion des britischen geheimdienstlichen Mythos eine Geschichte der Neukonstitution des Spionageapparats an. Der *Circus* muß unter der vorläufigen Führung von Smiley seinen gesellschaftlichen Nutzen unter Beweis stellen und unterliegt einer sehr viel engeren Beobachtung von Seiten des amerikanischen Geheimdienstes (*the cousins*), mit dem man kollaborieren und konkurrieren muß. Nachdem sich die wesentlichen geheimen britischen Wahrnehmungsorgane im Anschluß an die Enttarnung Haydons als wertlos erweisen, weil der von ihnen ermöglichte Informationsfluß von Haydon manipuliert wurde, verspricht das Geheimnis eines sowjetischen Agenten in China eine Quelle realistischer Informationen über den sowjetischen Gegner, deren Besitz den *Circus* Rehabilitieren könnte. Anhand von Smileys Planung und Koordination der Aufklärung dieses Geheimnisses analysiert der Roman vor allem die Komplexitätsprobleme, die sich aus dieser Konkurrenzsituation für ein Geschichtsprjekt ergeben. Gleichzeitig

-
- 1 Peter Wolfe sieht in der Bürokratie des *Circus* die Bedrohung, welche Smiley abwenden muß. *Corridors of Deceit: The World of John le Carré*, Bowling Green State University Popular Press, 1987, S.5. Damit übersieht er die Dimension der Selbsttäuschung ("all of them had tacitly shared that unexpressed half-knowledge" 298), die das Lesen des Geheimnisses in diesem Roman zu einer Auseinandersetzung des Lesers mit den Problemen seiner Institution sowie seinem eigenen Leben und nicht der Geschichte des Gegners werden läßt. *Siehe* hierzu auch Rothberg, "The Decline and Fall of George Smiley", S. 383-385.
 - 2 Die Dekonstruktion des Selbstbildes der Institution, welche die Aufklärung eines solchen Geheimnisses erfordert, erklärt, warum, wie Cawelti beobachtet, der "double agent" als Rolle in den heldenhaften Spionageromanen der Tradition John Buchans ausgespart bleibt. John G. Cawelti & Bruce A. Rosenberg, *The Spy Story*, S. 19.

problematisiert der Roman die Aktivitäten der Geheimdienste als verdeckte Kolonialisierung, im Zuge derer die fremden kulturellen Strukturen Asiens für britische und amerikanische bzw. sowjetische Informations- und Desinformationszwecke instrumentalisiert und unwiderruflich verändert worden sind. Zugleich wächst in ganz unterschiedlicher Hinsicht der Widerstand gegen kontrollierende Erzählungen.

6.1 Selbstreferenzblockierung als Verbergungsplot: *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974)

Most identifiziert in seiner Analyse der intradiegetischen Lesestrategien der Romane le Carrés, die er vor dem Hintergrund der englischen Tradition des klassischen Detektivromans und der amerikanischen *hard boiled novel* beschreibt, vor allem die *Geschichte des Detektivs* als das wahre Geheimnis des Detektivromans.¹ Dieses Geheimnis läßt sich als Wirkung der temporalen Strukturiertheit der erzählten Wirklichkeit begreifen, die dem intradiegetischen Leser entweder genügend Zeit für die *semiotische* Reorganisation der durch das Verbrechen erschütterten Bedeutungsstrukturen der Welt läßt oder in Form von simultanen Handlungsanforderungen auf ihn eindringt.² In der englischen Tradition ermöglichen dem Detektiv seine Geheimhaltung seiner Einsichten und der temporale Aufbau der Romane, der gegenwärtige Aufklärung und vergangenes Verbrechen voneinander trennt, meist eine umfassende Kontrolle der Bedeutung und Konsequenzen seiner Handlung. Erlaubt die Schnellebigkeit der Welt diese Selbstkontrolle des Lesevorgangs nicht, sind auch die Wirkungen des Lesens nicht in dieser Weise kontrollierbar. Der *Autor* der geheimen Geschichte kann mit der *Geschichte des Lesens* rechnen und sie eventuell *mitschreiben*, indem er sie als mögliche Zukunft in der Planung seiner Geschichte und ihrer progressiven Verbergung vergegenwärtigt. Diese Wechselwirkung zwischen dem *Schreiben* und *Lesen* von Geschichte ist als charakteristisch für Interaktion in der amerikanischen *hard boiled novel* beschrieben worden. Stowe vergleicht sie mit Gadammers Modell *hermeneutischen* Lesens, da der Leser (der Detektiv) seine Vorstellungen über die Welt nicht bestätigt findet, sondern verändern muß.³ *Tinker Tailor Soldier Spy* macht insofern Anleihen aus beiden dieser Romantraditionen, als Smiley, unter anderem aufgrund der Verbergung seines Lesens, genügend temporaler Raum für die sorgfältige semiotische Rekonstruktion der Geschichte bleibt, in der sich der geheime Agent Karlas im

1 Siehe Glenn W. Most, "The Hippocratic Smile: John le Carré and the Traditions of the Detective Novel", in: Glenn W. Most & William W. Stowe, eds., *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory* (San Diego: Harcourt, 1983), S. 346.

2 Für die temporale Organisation des Detektivromans siehe Dietrich Schwanitz, "Die undurchschaute Lösungstechnik des Detektivs" *Arcadia* 17 (1982), insb. S. 52.

3 Siehe William W. Stowe, "From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler" in: Glenn W. Most & Stowe, eds., *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory* (San Diego: Harcourt, 1983), S. 374.

Circus verraten hat, ohne daß ihn Reaktionen der geheimen Geschichte physisch bedrohen könnten. Der Autor der geheimen Geschichte hat hier jedoch dafür Sorge getragen, daß das Lesen eine psychisch schmerzhaft Erfahrung für die potentiellen Leser wird, indem er die unvermeidlichen verräterischen Spuren seiner Geschichte mit Schwächen der gegnerischen Institution und persönlichen Illusionen Smileys koppelt. Das Lesen verändert daher nur die Wahrnehmung der eigenen Geschichte, während der geheime Autor genauso unbeschreibbar wie vorher bleibt. Wissen über das Geheimnis erscheint schon zu Beginn des Romans wiederholt möglich, ist aber dennoch erst das Produkt einer langwierigen, schmerzlichen Geschichte des Lesens, die der Roman erzählt.

Karla ist es in der Vorgeschichte des Romans schon einmal gelungen, seinen Agenten im *Circus* vor der drohenden Enttarnung zu schützen. Als er erfuhr, daß Control von der Existenz eines sowjetischen Agenten in Circus überzeugt war, konstruierte Karla ein vermeintliches Enthüllungsangebot der Identität des verborgenen sowjetischen Spion im *Circus* von einem Informanten in der CSSR. Karla konnte so die Aufklärung Controls sowohl auf eine falsche Spur führen als auch zu Controls Entmachtung verwenden. Für Control selbst wurde diese *Operation Testify* zum Ende möglicher Erkenntnis. ("[It] had stopped him [Control] dead [...] at the eleventh hour" 125). Das Ende seiner Lebensgeschichte holte ihn ein, bevor er die Täuschung lesen konnte. Jim Prideaux, dem Agenten, welchen Control zu dem Treffen mit *Testify* schickte, *erzählten* jedoch die Umstände seiner Verhaftung in der CSSR die Identität des *mole*. Er hatte nur Bill Haydon, seinen ehemaligen Studienkollegen und Liebhaber, in Controls auch vor dem *Circus* geheimgehaltenen Plan eingeweiht. Diese Interpretation verbietet Prideaux sich jedoch selbst. Die zurückgedrängte Erkenntnis, die eine Verwundung seiner Gefühle für Haydon darstellt, droht beständig an der Oberfläche von Prideaux' weiterer Lebensorientierung aufzubrechen:

Sometimes he thought of the wound as a memory he couldn't keep down. He tried his damndest to patch it over and forget. But even his damndest wasn't always enough.
(233)

Auch Smileys Lesen der Erzählung, in welcher sich das Geheimnis im Zuge der *Operation Testify* verraten hat, wird von Karla durch eine ähnliche Selbstreferenzblockierung verhindert. Auf Anweisung Karlas verbrachte Bill Haydon die Nacht von Prideaux' Festnahme mit Smileys Frau Ann in der Wohnung der Smileys. Dort erfuhr er, daß Prideaux nicht nur planmäßig festgenommen, sondern auch verwundet worden war. Haydons panische Reaktion verriet, daß er verantwortlich war. Diesen Selbstverrat überlagerte Haydon jedoch, indem er anderen *Circus*mitarbeitern von seiner Beziehung zu Ann Smiley erzählte. Smiley wertet sich daher trotz seines Verdachts gegen Haydon selbst als befangen. Die Erinnerung an seine private Verletzung wirkt immer dann ablenkend auf den Progreß der Aufklärung, wenn er im Begriff ist, sich der Lösung des Geheimnisses direkt zu

nähern: "'Haydon,' he repeated to himself, no longer able to stem the tides of memory. Even the name was like a jolt" (71), heißt es bereits zu Beginn der Geschichte, als Smiley vom Außenministerium mit der Aufklärung dieses Geheimnisses beauftragt wird. Das folgende Gerüst eines sich über mehrere Seiten erstreckenden Erinnerungsprozesses zeigt, wie diese Blockierung zugleich aufweicht, Smiley aber immer wieder in Selbstbeobachtungen zurückbindet. Der Selbstzwang zu rationalem Lesen distanziert Smiley von der Erkenntnis des Geheimnisses:

Which left me Bill, thought Smiley. [...]. Which left me Bill, he thought. [...]. Which left me Bill, and our friendly little chat in Bayswaterstreet.[...] Which left me Bill, he repeated and felt the blood rise, [...] and his sense of moderation begin its dangerous slide.[...]. Perhaps Bill really *is* out of scale, he thought hopelessly, still grappling for a sense of proportion. Picturing him now [...] beside Bland, Esterhase, even Alleline, it did truthfully seem to Smiley that all of them were to a great or small extent imperfect imitations of that one original, Haydon. [...] Without Bill they were a disarray.[...]. Bill's real trick was to use them, to live through them, to complete himself, here a piece there a piece, from their passive identities.[...]. "That's quite enough", said Smiley aloud. Withdrawing abruptly from this insight [...]. (137-139)

Ann Smiley repräsentiert in der Wahl ihrer vielen Liebhaber ein unbändiges, nach emotionaler Freiheit drängendes Moment in Smileys Lebensgeschichte, das sich nicht über Wissen kontrollieren läßt. Haydon erzählt nach seiner Enttarnung, wie Karla diese Verwundbarkeit für die Blockierung von Smileys Interpretationsvermögen der Welt funktionalisierte:

It was Karla's idea. [...] you had this one price: Ann. The last illusion of the illusionless man. He reckoned that if I was known to be Ann's lover around the place you wouldn't see very straight when it came to other things. (313)

Über die Unterscheidung zwischen der Erzählung als Einheit und der Differenz zwischen Erzählen bzw. Lesen und erzählter/gelesener Geschichte läßt sich noch deutlicher zeigen, wie dieses "not seeing very straight" zustande kommt.¹ Das Lesen des Geheimnisses wird erst möglich, wenn Smiley und Prideaux bereit sind, an ihrer Weltsicht zwischen der Realität, in welcher ihre Geliebten sie verraten haben, und den eigenen Illusionen zu unterscheiden. Systemtheoretisch beschrieben entspricht dieses "Lesen" dem Unterscheiden von Fremd- und Selbstreferenz am eigenen Lebensentwurf. Karlas Geheimnis wird erst als Konsequenz einer selbstinitiierten Enttarnung dessen beobachtbar, was man vor sich selbst verbirgt. Damit geht jedoch die bisherige Weltsicht unwiderruflich verloren, weil man sieht, daß sie auch vor bestimmten destabilisierenden Einsichten schützt. Die Erkenntnis von Karlas Geheimnis fordert ein "Sich-selbst-neu-Erzählen". Diese Option der Selbstbeschreibung verfolgt Smiley und Prideaux als potentielles Wissen aus ihrer Geschichte im *Circus* in den Ruhestand. Die mögliche Unterscheidung zwischen

1 Für die Reformulierung dieser systemtheoretischen Unterscheidung Luhmanns als erzähltheoretisches Instrument siehe Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990), insb. S.167-168.

geheimer Geschichte und Täuschung bleibt zunächst in der Spannung zwischen der Ahnung um den Verrat, die Handlung fordert, und den selbstaufgelegten Sperrn gebunden.

6.1.1 Lesen als Dekonstruktion des Mythos *Service*

Aufgrund der beschriebenen Konzeption von Karlas Verbergungsplot ist nicht das Wissensverlangen jener, die ein unausgesprochenes Halbwissen teilen, sondern eine von Karla unvorhersehbare Entwicklung, eine Liebesbeziehung, das Motiv dafür, daß sein Geheimnis aufzutauchen beginnt. Der *Circus* Agent Tarr berichtet dem für die Nachrichtendienste zuständigen Regierungsbeamten Lacon die geheime Geschichte des sowjetischen "deep penetration agent" Gerald, eines Engländers der "higher bourgeoisie", der von Karla nach dem zweiten Weltkrieg als "mole" im britischen *Circus* rekrutiert wurde (56). Tarr beruft sich auf die Erzählung der sowjetischen Agentin Irina, die sich in Tarr verliebt hat und sich selbst wiederum auf eine Enthüllung ihres verschwundenen Liebhabers, des sowjetischen Agenten Brodt, bezieht. Diese Erzählung, die selbst über die Erzählung der Erzählung einer Erzählung berichtet, deutet die Umwege an, welche schon das Zugeständnis der Existenz des Geheimnisses gehen muß. Bezeichnend für Karlas umfassende Kontrolle des britischen Apparates geht die Beobachtung des Geheimnisses nicht aus einem Leseprozeß innerhalb des *Circus* hervor, sondern resultiert aus einem Verrat durch Karlas eigenen Agenten Brodt.¹ Tarr erzählt seinem ehemaligen *agent runner* Peter Guillam, dem Regierungsmitarbeiter Lacon und Smiley von dem Angebot Irinas, im Austausch gegen ihre Ausreise nach Großbritannien ein Geheimnis Karlas im *Circus* zu enthüllen. Das Erzählangebot wurde aus London jedoch lediglich mit "We read you" (50) und einem verzögernden Schweigen quittiert. Letzteres ließ Moskau *Center* ausreichend Zeit, die Erzählerin zu liquidieren.

Erst Tarrs Erzählung verleiht Smileys latentem Wissen eindeutige Form. Sie rüttelt an Smileys Geheimhaltung vor sich selbst ("Smiley's most precious secrets" 42). Diese Geheimnisse sind seine Loyalität zu Ann, der Verdacht gegen Haydon und sein von Zweifeln geschütteltes Festhalten an dem Mythos des *Circus*.² Gemeint ist, die Vorstellung des gesellschaftlichen Auftrages des Geheimdienstes, die traditionell

-
- 1 Während Irinas und Sachs' Wissen eine beschleunigende Wirkung im Aufklärungsplot erfüllen, wird Ann Smiley vom Autor Karla dazu ausgenutzt, Erkenntnis zu verhindern. In Barthes Beschreibung hermeneutischer Erzählungen hätten die Frauenfiguren, wie Silver argumentiert, die Funktion von Teilantworten und verzögernden Einschüben. Sie können ihr Wissen, nicht als Handlungsmacht nutzen, um Veränderungen in der Welt einzufordern. Siehe Brenda R. Silver, "Woman as Agent: The Case of le Carré's *Little Drummer Girl*", *Contemporary Literature* 28/1, (1987), insb. S.22.
 - 2 *Mythos* verwende ich im Sinne Lotmans, der zwischen Mythen der Vormoderne und *plot-texts* unterscheidet. Während Mythen z.B. den einzelnen in eine unveränderbare Position im Weltgefüge integrieren oder Temporalität als natürlichen Zyklus darstellen, sind *plots* Aufbrüche von Differenzen in vordem als unproblematisch empfundenen Vorstellungen. Siehe Jurij M. Lotman, "The Origin of Plot in the Light of Typology", *Poetics Today* 17/1-2 (Autum 1979), S. 161-184.

britischen Werte von Individualismus, Vernunft und der Vorstellung nationaler Größe gegen Bedrohungen von außen zu verteidigen. Karla konnte seinen geheimen Spionageplot über Jahre erfolgreich verbergen, weil sein Agent Haydon genau die traditionellen Werte verkörpert, über die sich der britische Geheimdienst definiert. Haydon entwarf Visionen der Restauration von Großbritanniens weltpolitischem Einfluß ("Bill [...] had proposed all sorts of grand designs for restoring England to influence and greatness" 138), er ist charmant, unorthodox und wirkt heroisch: "The comparison with Laurence was inevitable" (138). Seine geheime Rolle ist in den "blinden Flecken" der Selbstwahrnehmung des britischen Establishment verborgen. Das Lesen des Geheimnisses kommt folglich einer Enttarnung dieses Mythos als täuschende Funktion in Karlas *plot* gleich. Smiley muß stellvertretend für seine ehemalige Institution die Fehlschläge in der institutionellen und persönlichen Geschichte zu lesen, die man nicht sehen möchte. Lacon zwingt Smiley auf die Ebene des Beobachters der Beobachter, "who can spy on the spies" (68), der sich nun selbstreferentiell auf die eigenen Ausblendungen beziehen muß.¹ Als Leser muß Smiley seinen *plot* gegen den eigenen Widerstand dagegen, sein individuelles Sinnsystem zu verlieren, vorantreiben.

Wie es dem geheimen Autor Karla gelang, die Enttarnung seines Agenten aufzuschieben und selbst im unbestimmbaren Raum zu verschwinden, läßt sich an der narrativen Struktur der "Penetration" seines geheimen *plot* in das Sinnsystem des *Circus* zeigen. Um das Vordringen seines Spions in die Führung des *Circus* voranzutreiben, konstruierte Karla die Quelle *Merlin*. Sie lieferte dem *Circus* vermeintliche Informationen über den sowjetischen militärischen Verteidigungsapparat, diente aber tatsächlich als Tarnung von Haydons Erzählungen der *Circus*geheimnisse an Karla. Neben dem Schutz des "deep penetration agent", "so called because he burrows deep into the fabric of Western imperialism" (56), dienten die Erzählungen auch dazu, schwelende Spannungen, wie unerfülltes Karriereverlangen, innerhalb des *Circus* zu schüren. Dieses Konfliktpotential wurde in der gezielten Eingrenzung von Merlins Lesern auf die zweite *Circus* Generation karrierebewußter Bürokraten soweit aufgebrochen, daß alle Zweifler in Rationalisierungswellen abgeschüttelt werden konnten. Gerade im Prozeß weiterer Ausdifferenzierung interner Geheimhaltungsstrukturen, welche in *The Spy Who Came in From the Cold* noch Controls kontrollierende Macht über *Geschichte* ausmachten, zeigt sich, daß die Geschichte des *Circus* "out of proportion" (70) geraten ist. Die Zentralisierung von Wissen in *London Station*, die selbst als "service within a service" (33) mittels strikter Geheimhaltung vor der Beobachtung durch andere *Circus*organe geschützt ist, aber alle Geschichten des *Circus* kontrolliert, kennzeichnet hier die Schwäche des Systems.

1 Der *Circus* wird in diesem Roman selbst mit der Paradoxie der Moderne konfrontiert, an welcher Leclercs *Department* im *Looking Glass War* scheitert. Hier wird jedoch die Last der Verunsicherung, die dies bedeutet, auf einen einzelnen abgewälzt.

Wie effektiv Karla die Integration seines Geheimagenten in die "blinden Flecke" der Lebensentwürfe der loyalen Mitarbeiter des *Circus* gelungen ist, zeigt sich in Connie Sachs "memory". Sachs gehört zu den durch Merlin marginalisierten und schließlich entlassenen *Circus* Mitarbeitern. Sie erzählt Smiley, wie ihre Enttarnung eines russischen Kulturattachees als Spion Karlas trotz ihrer Beweise *Circus*intern als Hirngespinnst gewertet wurde, das ihren Verlust des "sense of proportion" (99) zeige. Für Sachs ist Bill Haydon der letzte Spion des alten *public school* und Oxfordtrainings, den sein Tutor Geschichte lehrte, "before Empire became a dirty word" (101). Smiley und Haydon gehören für sie zu einer authentischeren Generation von Geheimdienstlern aus einer besseren Zeit ("the real time" 101). Sie sind "trained to Empire, trained to rule the waves" (102). Obgleich auch Sachs Haydon verdächtigt, fleht sie Smiley an, ihre Vorstellung über ihre Spionagehelden nicht als problematische narrative Konstruktion zu entlarven: "All over the world beastly people are making our time into nothing, why do you help them?" (102). Auch Smileys eigene Erinnerungen wirken wiederholt als Hindernisse des Erkenntnisprozesses. Dies zeigt sich z.B. in der folgenden Interferenz von Erinnerung mit den Kombinationsversuchen des Lesens: "Suddenly Smiley's mind, open as he read to every inference, every oblique connection was assailed by a quite estraneous vision: of himself and Ann walking the Cornish cliffs" (129). In einem von gegenseitigem Unverständnis geprägten Gespräch erwähnte Ann dort: "I sometimes think I safeguard your opinion of him [Haydon] that I somehow keep the two of you together." (130) Auch hier mündet die Spur "Haydon" wiederum darin, daß Smiley seinen Verdacht als Produkt verletzter Gefühle wertet.¹

Schon Smileys erstes Zusammentreffen mit Karla geriet zu einer Selbstdarstellung Smileys. Karla war in Delhi als russischer Spion enttarnt worden. Anstelle der bevorstehenden Auslieferung nach Moskau drohte, bot Smiley ihm die Arbeit für den britischen Geheimdienst an. Trotz seiner ausweglosen scheinenden Lage koppelte sich Karla aus der Kommunikation aus und schwieg. Dies ermöglichte ihm die Freiheit, an Smileys Angebot zwischen der angebotenen Zukunft (Fremdreferenz) und der mitschwingenden Selbstreferenz auf Smileys eigene Wünsche für seine Zukunft zu unterscheiden: "I exchanged my predicament for his [...] I began to conduct an interrogation with myself" (182), erinnert sich Smiley. Das Bedürfnis, sich für dieses ungewollte Erzählen seiner privaten Verletzlichkeit zu rächen, motiviert Smileys Lesen: "Karla is not fireproof because he is a fanatic. And one day, if I have anything to do with it, that lack of moderation will be his downfall" (188). Auch die erfolgreiche Aufklärung von Karlas Geheimnis wiederholt jedoch strukturell die vergangene Niederlage. Da der Erfolg des geheimen *plot* auf einer kollektiven

1 Smiley findet hierfür ein vergleichendes Bild, welches die Gleichzeitigkeit von Wissen und Nichtlesenkönnen deutlich macht. Die Blockierung kann metaphorisch erfaßt, aber nicht in eine erklärende Erzählung aufgelöst werden: "Like the Cheshire cat the face of Bill Haydon seemed to recede as soon as he advanced upon it, leaving only the smile behind." (144).

Geschichte des Nichtwissenwollens beruht ("All of them had tacitly shared that unexpressed half knowledge, which like an illness they had hoped would go away, if it was never owned to." 298), bedeutet Erkenntnis vor allem eine Auseinandersetzung der Leser mit den eigenen Ausblendungen, mit der eigenen Tradition, der eigenen institutionellen Geschichte und ihren Schwächen, während der geheime Autor Karla ganz aus dieser Kommunikation ausgeschlossen bleibt. Als Smiley und Guillam Karlas Agenten in dessen Londoner Domizil erwarten, zeigt sich nochmals die Macht des geheimen Autors über das Bewußtsein seiner Kontrahenten. Smiley fühlt sich der imminenten Erkenntnis schutzlos ausgeliefert: "It worried him, that he felt so bankrupt; that whatever intellectual or philosophical precepts he clung to broke down entirely now that he was faced with the human situation" (293). Beide verlieren mit der Enttarnung Haydons einen Teil der Integrität ihrer Lebensgeschichte. Smiley erfährt "a surge of resentment against the institutions he was supposed to be protecting" (297). Guillam fühlt sich durch den Verlust von Haydon als Vorbild ("he was his inspiration, the torch-bearer of [...] a notion of English calling" 299) sogar verwaist. Der Verlust läßt sich jedoch dem enttarnten Agenten nicht anlasten ("After all, it was only Bill and they had done a lot together" 209), und sein Autor bleibt eine obskure Größe.

6.1.2 Erzählwiderstände

Auch Haydons Erzählung seiner Spionage löst das Versprechen des extradiegetischen Erzählers zu Beginn des Romans - "The truth is [...]" (9) - nur mit einer weiteren narrativen Konstruktion ein, welche die Diskrepanz zwischen Diskurs und Geschichte in der Romanwelt (re)produziert. Smiley bleibt *narratee* des Geständnisses. Anders als in den Detektivromanen le Carrés nimmt er für sich nicht die Rolle des Erzählers in Anspruch, sondern wird von Haydon in die Rolle des Zuhörers gedrängt: "The understanding was that if Smiley would act as a confessor, Haydon would give a limited account of himself" (304). Smiley unterscheidet zwischen Haydons ideologisch geprägtem Erzählen und der erzählten Geschichte eines von der Schwäche seiner Nation enttäuschten Agenten. Das wirkliche Geheimnis Haydons bleibt als "greater and perhaps somewhat different truth" (310) unnahbar. Das Erzählen der Geschichte hat nicht nur seine soziale Funktion des öffentlichen Vermittelns von Bedeutung verloren, es dient hier weder dem Informationsgewinn noch einer anderen Form des Verarbeitens der enttarnten Geschichte. Haydon legt weder die Gründe seines Verrats in überzeugender Form dar, noch bekennt er sich schuldig im Sinne einer Erklärung, die ihn als verantwortliches Subjekt konstituierte.¹ Aufklärung endet in der Erkenntnis, daß

1 Diese soziale Funktion von Geständnissen zeigt Dainart z.B. an der Kriminalliteratur der deutschen Spätaufklärung. Siehe Holger Dainart, "Wie irgendein Mensch für die Unsträflichkeit seiner nächsten Stunde sichere Bürgschaft leisten könne", in: Jörg Schönert, ed., *Erzählte Kriminalität: Zur Topologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur*

Haydon seine eigene Geschichte ebensowenig lesen und erklären kann, wie andere. Die Selbstintransparenz zeigt sich in der Formelhaftigkeit seiner Selbstdarstellung. Smiley erinnert sich: "The statement began with a long apologia, of which he afterwards recalled only a few sentences" (305). Wie Smileys Versuche, sich die Geschichte seines ehemaligen Freundes im nachhinein zu erklären, bleibt auch Haydons Erzählung eine nicht überzeugende Konstruktion. Rückblickend hat Smiley den Eindruck, er sehe Haydon "through the wrong end of a telescope" (315). Der umgekehrte Fernrohrblick symbolisiert den Weltbezug der Aufklärung, die mit der narrativen Lösung des Geheimnisses nicht Nähe zur Wirklichkeit des anderen gewinnt, sondern seine Fremdheit um so deutlicher macht.¹

Haydons Erzähltaktik, zur Schadensbegrenzung gerade soviel zu erzählen, wie der Leser ohnehin ableiten kann, bleibt ein Ereignis, welches die narrative Logik der Auseinandersetzung um Wissen und Nichtwissen zwischen den Geheimdiensten kontrolliert. Es gibt jedoch eine geheime Geschichte, die sich den Strukturen von Spionage und Gegenspionage in der Romanwelt ganz entzieht, obgleich der Leseprozess sie sogar erzwingt. Dies ist Jim Prideaux' Reaktion auf Erkenntnis, die weder durch institutionelle Verbergungsinteressen noch durch Smileys Aufklärung kontrolliert wird und dennoch das Ende der Geschichte (den "final act" 303) bestimmt. Smiley zwingt Prideaux dazu, sich die Umstände seiner Festnahme, seines Verhörs und seiner Entlassung zu vergegenwärtigen. Prideaux erkennt so die Identität des Verräters, verschweigt jedoch die Information, welche Haydons geheime Identität belegt.

'So when was the last time you saw Bill, actually?' [...] 'Oh, round about' he said carelessly. 'And to talk to?' Never mind for Jim had returned to his other thoughts. Momentarily, Smiley felt disposed to disbelieve him. (263)

Mit dieser Geheimhaltung entzieht Prideaux seine weiteren Handlungen der Kontrolle der Aufklärung und verfolgt sie als Schatten.

Prideaux benutzt Smileys Aufklärungsgeschichte, um seinen Verdacht an der Wirklichkeit zu messen und Haydon zu finden. Diese Geschichte wird jedoch nicht erzählt, der Romanleser kann sie wie die Leser innerhalb der fiktionalen Welt nur erschließen. Prideaux' Geheimnis stellt einen Handlungsfreiraum dar, der sich dem geheimdienstlichen Beobachtungen und dem Erzählen des Romans entzieht.

What of the shadow he [Smiley] never saw, only felt, till his back seemed to tingle with the intensity of his watcher's gaze, he saw nothing, heard nothing, only felt. (294)

It was not till much, much later that he [Guillam] learned that there had been a final act; and he put a name and a purpose to that familiar shadow which had followed Smiley through the night streets of Kensington. (303)

zwischen 1770 und 1920 (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991), S.193-204.

1 Zu einer vergleichbaren Umkehrung des Blickes als Ergebnis zu genauen Sehens in Hoffmanns "Der Sandmann" siehe Reinhard Heinritz, "Teleskop und Erzählperspektive", *Poetica* 24, (1992), S. 350.

Der Roman legt schließlich lediglich den Verdacht nahe, daß die Ermordung Haydons Prideaux zuzuschreiben ist. Guillam nimmt den Verfolger für Momente wahr, und erinnert sich im nachhinein an den Agenten, dessen Aufgabe im *Circus* er übernahm:

Not till days afterwards did he realise that the figure, or the shadow of it, had struck a chord of familiarity in his memory. [...] one early morning, waking abruptly, he had it clear in his mind: a barking, military voice, a gentleness of manner heavily concealed, a squash racquet jammed behind the safe of his room in Brixton, which brought tears to the eyes of his unemotional secretary. (282)

Dieser schattenhafte *plot* ist im Gegensatz zu Smileys Aufklärung nicht an Bedeutungsstrukturen gebunden, welche dazu zwingen, individuelle Verletztheit im Rahmen der politischen Auseinandersetzung der Geheimdienste im Kalten Krieg zu deuten. Haydon sollte an *Moscow Center* im Austausch für britische Agenten ausgeliefert werden, mit seinem Tod ist dieser Marktwert verloren (315). Für Prideaux scheint mit diesem Bruch mit rationalisierenden, autoritativen *plots* die endgültige persönliche Verarbeitung der Vergangenheit möglich. Dies zumindest deutet das Ende des Romans an, das über die Wahrnehmung des Schülers Roach vermittelt, daß Prideaux seine "Gravität" in der Welt außerhalb der Geheimdienste gefunden habe.¹

Der obskure Mord, dem die Autorität zukommt, die weitere Auseinandersetzung um Haydons Geschichte zu beenden, bedingt ebenfalls eine Reaktion narrativen Widerstands Smileys, der dem Geheimdienstapparat das Wissen um seine Vermutung hinsichtlich der Identität des Mörders verweigert:

'So the Russians did it', the Minister announced with satisfaction to Haydon's unresponsive form. 'To stop him peaching, I suppose. Bloody thugs.' 'No', said Smiley. 'They take pride in getting their people back.' Then who the hell *did*?' Everyone waited for Smiley's answer, but none came. (315)

Als Ansatz einer Dynamisierung von *plot*, die sich möglicherweise nicht nur Karlas *plot* sowie dessen Aufdeckung, sondern auch der rationalen Kontrolle des Handelnden selbst entzieht, stellt diese schattenhafte Handlung den ersten geglückten individuellen Bruch mit den Verbergungs- und Erkenntnisplots der Apparate dar, der nicht in Melancholie oder Lebensmüdigkeit erstickt wird. Im folgenden geht es darum, inwiefern die oben herausgearbeiteten Grenzen erklärenden Erzählens das extradiegetische Erzählen der Geschichte beeinflussen.

6.1.3 Erzählen von Erzählwiderständen

Das Geheimnis, welches sich innerhalb der Romanwelt nicht auf dem Weg der Erkenntnis kontrollieren läßt, ist für den Romandiskurs in zweierlei Hinsicht

1 Bill beobachtet zu Beginn des Romans diesen Verlust des "sense of gravity" an seinem neuen Lehrer: "Bill had a feeling he could not describe, that Jim lived so precariously on the world's surface that he might anytime fall into a void" (20).

bedeutsam. Die Erzählung vermittelt in ihrer Fremdreferenz, daß eine individuelle Befreiung aus den Kommunikationsprozessen eines "Spionageromans" möglich ist, welche die von Karla und Smiley entworfenen *Plot*strukturen im metaphorischen Sinn repräsentieren. Anders als etwa in *The Spy Who Came in From the Cold* gibt es Aspekte der Romanwirklichkeit, die sich von der metaphorischen Repräsentation des Romans **innerhalb** des Erzählten nicht mehr kontrollieren lassen. Anhand der Geschichte des Mordes an Haydon, auf deren eindeutiges Erzählen das extradiegetische Erzählen verzichtet, läßt sich ableiten, daß der Roman einerseits zu zeigen bemüht ist, daß individuelle Wirklichkeit nicht direkt erzählbar ist, sondern sich nur aus dem Vergleich von Beobachtungen (re-)konstruieren läßt. Daher kann der Romanleser aus individuellen Weltkonstruktionen innerhalb der fiktionalen Welt wie jener des Schülers von Prideaux, Bill Roach, oder jener Peter Guillams jeweils Aspekte ableiten kann, die es zusammengenommen nahelegen, den Mord an Haydon seinem ehemaligen Geliebten Prideaux zuzurechnen. Auf diese Weise wird die Widerständigkeit menschlicher Emotionen gegen umfassende narrative Kontrolle, die sich innerhalb der Romanwelt schon in den Ursachen des Auftauchens des Geheimnisses zeigt, auch im extradiegetischen Erzählen problematisiert.¹ Es wird also eine Grenze markiert, jenseits derer Spionage und der Spionageroman keinen Anspruch auf das Erzählen individueller Geschichte haben.

Zugleich weist der Roman diese Grenzen des Spionagemodells nicht als seine eigenen aus, da die schattenhafte Wirklichkeit der Geschichte Prideaux' in der Romanerzählung sogar in einer Weise vermittelt wird, die impliziert, daß sie unabhängig von der extradiegetischen Erzählung existiert. Zwar taucht die Stimme des extradiegetischen, nichtpersonalisierten Erzählers in kritischen Momenten in der begrenzten Wahrnehmung intradiegetischer Beobachter ein. Der Romanleser kann so lesen, wie Selbstblockierungen Smileys Lesen immer dann zerstreuen, wenn Haydon sich in seine Erinnerung drängt: "Who was he? Smiley had no focus on him any more. Each time he thought of him, he drew him too large and different" (138), heißt es z.B. über den Versuch Smileys, eine distanzierte Beobachtungsposition gegenüber Haydon zu wahren. Diese internen Fokalisierungen dienen jedoch, da sie dem Romanleser gegenüber Geheimnisse konstruieren, als spannungssteigernde Ereignisse der *Geschichte des Erzählens* des Spionageromans. In der Geschichte Prideaux', welche der Roman mit jener Smileys verschränkt, ist der dominante Beobachter der Schüler Bill Roach, der, wie der extradiegetische Erzähler an Smiley, Prideaux' Verfolgtheit durch die Vergangenheit beobachtet. Kurz bevor sich beide *story-lines* in der Handlungsgegenwart des Romans kreuzen, also kurz vor der Enttarnung Haydons, wird jedoch die Begrenztheit dieser Außenperspektive

1 Der Stellenwert der Liebe, den Lasseter an dem Roman beobachtet, läßt sich auf diese Weise differenzierter als Opposition zwischen Liebe und der narrativen Logik der Spionage beschreiben. Siehe Victor Lasseter, "Tinker Tailor Soldier Spy: A Story of Modern Love" *Critique* 31/2, (1990), S. 101-111.

durchbrochen. Der Erzähler liest nun Prideaux' Gedanken und erzählt, wieviel Mühe ihm das Zurückdrängen von Erkenntnis kostet. Das anschließende Gespräch mit Smiley, welches Wissen an die Diskursoberfläche seiner Erinnerung zwingt, wird wiederum aus der Perspektive Smileys wahrgenommen, der die geheime Geschichte noch nicht lesen kann. Dieser Wechsel zwischen individuellen Beobachtungen innerhalb der Romanwelt wirkt gegenüber dem Romanleser als strategische Verbergung. Insbesondere Prideaux' privates Geheimnis wird funktionalisiert, um Spannung zu steigern. Innerhalb der fiktionalen Wirklichkeit markiert es einen Ausbruch aus den *Plot*strukturen, welche die Bedeutung von Geschichte über strategische Geheimhaltung und rationale Aufklärung konstituieren. Auf der Ebene des Diskurses wirkt dieser Schatten jedoch als strategisches Gestaltungsereignis eines Spionageromans, der für sich in Anspruch nimmt, auch die Wirklichkeit individueller Wahrnehmungen erzählen zu können, die für seine metaphorischen Repräsentanten innerhalb der Romanwelt zu einer unbekanntem und unkontrollierbaren Größe werden.

6.2 Aufklärung als Postimperialismus: *The Honourable Schoolboy* (1977)

Mit der Enttarnung des sowjetischen Agenten innerhalb des *Circus* wurde ein Großteil britischen Wissens als vom sowjetischen Geheimdienst konstruierte Fiktion entlarvt. Die Handlungsmöglichkeiten des britischen Geheimdienstapparats sind daher zu Beginn des Romans *The Honourable Schoolboy* soweit eingeschränkt, daß seine Zukunft extrem gefährdet scheint. Für die notwendige Neuorientierung fehlen verlässliche Informationen, anhand derer man eigene *plots* orientieren könnte. Die *Circus* "Outposts", die Informationen über die Geheimnisse anderer Staaten sammelten, wurden von Haydon an den sowjetischen Geheimdienst verraten. Ihre Agenten sind "blown" (59), wie der Geheimdienstjargon die Lesbarkeit der Identität von Agenten bezeichnet.

Vor allem ist der Geheimdienstapparat zum Objekt mißtrauischer Beobachtung von seiten des amerikanischen Geheimdienstes ("the cousins") geworden. Die Selbstfortsetzung des *Circus* hängt nun davon ab, wie sein Sinn von anderen Systemen in seiner Umwelt nach Kriterien der Wirtschaftlichkeit und des Anwendungsbezuges seiner Kommunikation beurteilt wird. Es geht also in der Zukunft des *Circus* darum, mit anderen Geheimnisanbietern auf dem internationalen politischen Informationsmarkt konkurrieren zu können. Das Sichbehaupten gegenüber Konkurrenten wie den USamerikanischen "Cousins" erfordert, wie Smiley betont, verstärkte Selbstbeobachtung hinsichtlich politischer Erwartungen sowie eine Gratwanderung von Kooperation und Abgrenzung in der Interaktion mit anderen:

Not to be seen on the Whitehall markets was not to be desired, [...]. Worse, unless the Circus produced, it would also have no wares to barter with the Cousins, nor with other sister services [...]. Not to produce was no trade and no trade was to die.(64)

Das Motiv für *plot* ist hier noch deutlicher als in den anderen Romanen kein Erkenntnisproblem, das Aufklärung herausfordert, weil es auf eine soziale Lösung drängt, sondern das Selbstkontinuierungsinteresse der Institution, für welches ein geeignetes Geheimnis erst gesucht werden muß.

Das neue Thema des Marktwertes von Wissen, das le Carré in diesem Roman über ein Geheimnis einführt, das ausgegraben wird, um sich mit ansprechender Ware wieder auf den Markt zu bringen, hat im wesentlichen zwei Konsequenzen für die Gestalt der erzählten Geschichte. Die erste besteht darin, daß schon die Bedingungen von Aufklärung zu einer Geschichte gedehnt werden. Die Aufklärung selbst entwickelt sich dann als Konfliktgeschichte, in der nicht Autor und Leser, sondern auch verschiedene Interessengruppen innerhalb des *Secret Service* und der CIA aufgrund persönlicher Machtinteressen durch Täuschungen miteinander um die Ware Geheimnis konkurrieren. Um einen neuen Zugang zu den Geheimnissen des Gegners zu finden, sucht Smiley nach Hinweisen auf Verbergungsinteressen Karlas, die sich in der Selbstreferenz von Haydons dokumentierten Reaktionen auf Berichte aus den Außenstellen des *Circus* verraten. Erst diese relativ komplexe Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung macht es möglich, eine Geschichte zu planen. Anhand der Akten wird Haydon dabei beobachtet, wie er den *Circus* daraufhin beobachtet hat, ob Karlas Geheimnisse beobachtet wurden.¹ Diese Form des Selbstermöglichens eigener Handlung distanziert das eigentliche Anliegen der Leser (die Restabilisierung ihrer Institution, das persönliche Abrechnen mit Karla, individuelle Karrierewünsche) extrem vom aufzuklärenden Geheimnis. Die geheime Geschichte ist nur Mittel zum selbstinteressierten Zweck. Dies zeigt sich schon darin, daß lange nach dem Beginn des Romans noch offen ist, was für eine Ware aus welchem Teil der Welt ausgebeutet werden wird.

In the end analyses it was not Haydon's paperwork which had caused his downfall [...]. It was Haydon's panic. It was Haydon's spontaneous intervention in a field operation, where the threat to himself or, perhaps another Karla agent was suddenly so grave that his one hope was to suppress it despite the risk. This was the trick which Smiley longed to find repeated. (68)

Sachs findet schließlich eine solche Unterdrückung der Erzählung einer geheimen Geschichte durch Haydon. Sam Collins, ein ehemaliger *Circus*agent, hatte im laotischen Vientiane monatliche Überweisungen aus Moskau auf ein Konto bei der "Banque de l'Indochine" ausmachen können, über welches diese Mittel auf ein Stiftungskonto des Finanzimperiums des Hongkong Chinesen Drake Ko vermittelt wurden (71). Collins' Meldung dieser finanziellen Spur eines sowjetischen

1 Hier zeigt sich besonders deutlich, daß *selbstreferentielle Geschlossenheit*, also ein 'sich zu sich selbst als Geschichte in Beziehung Setzen', die Voraussetzung für *Umweltoffenheit* ist und die Selbsterstellung des sozialen Systems Geheimdienst auf dieser Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung beruht. Für eine zusammenfassende Darstellung des systemtheoretischen Konzepts der "Autopoiesis" siehe Dietrich Schwanitz, "Selbstreferentielle Systeme", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77, (1990), S.108f.

Geheimnisses wurde von Haydon mit dem Befehl erwidert, weiteres Lesen unbedingt zu unterlassen. Auch den *Cousins* ließ Haydon eine "hands off" (93) Nachricht zukommen ließ, um einem Aufklärungsplot vorzubeugen.

Die zweite Konsequenz besteht darin, daß die Semantisierung des Geheimnisses als Ware, die der Aufwertung der Institution dienen soll, die geheime Geschichte selbst in eine Opferrolle westlicher Konkurrenz um Wissen drängt. Romaninterne Referenzen assoziieren dieses Ringen um das Geheimnis, das sich nicht mehr mit dem Argument des Schutzes der Nation rechtfertigen läßt, mit der Konkurrenz um Rohstoffe und Arbeitskräfte in der Kolonialgeschichte. Der geheime *plot*, um welchen es geht, ist die Bemühung des Hongkong Chinesen Drake Ko, seinen Bruder Nelson, der als Agent Karlas in China arbeitete, aus der Volksrepublik auszuschleusen. Private, familiäre Bedürfnisse leisten hier dem Wissensbedarf des Geheimdienstapparates weit größeren Widerstand, als dies in den vorhergehenden Romanen der Fall ist. Auch in der extradiegetischen Erzählung zeichnet sich ein latenter Konflikt zwischen individuellen Bedürfnissen des Erzählers und geheimdienstlicher Weltkonstruktion ab, für welchen im Medium des Erzählens Kompensation gesucht wird.

6.2.1 Lesen als Besetzung individueller Lebensentwürfe

Der Schreibende der geheimen Geschichte, der sowjetische Geheimagent Nelson im chinesischen Außenministerium, ist soweit in die ideologischen System- und Staatsgrenzen gebunden, daß er selbst das Auftauchen seines Geheimnisses weder bemerkt noch darauf reagieren kann. Schon die geheime Identität Nelsons ist, wie di Salis, der Fernostexperte im *Circus*, vermutet, das Ergebnis einer widersprüchlichen Spannung zwischen seiner individuellen Geschichte und der politischen Geschichte der Volksrepublik, die ihn zur Mitarbeit in Karlas *plot* zwang (256f.). Nachdem er nach Shanghai zurückgekehrt war, wurde Nelsons Studium in der Sowjetunion aufgrund des Bruchs zwischen der Sowjetunion und China während der Kulturrevolution zum Stigma. Als Nelson dennoch eine berufliche Karriere im chinesischen Parteiapparat gelang, zeigt der Beginn von Zahlungen aus Moskau zu Händen seines Bruders in Hongkong, daß ihn seine sowjetische Vergangenheit in anderer Hinsicht einholte. Die finanzielle Spur, mit der das Geheimnis seiner Spionage auftaucht, erzählt, daß Karlas finanziell großzügige Erpressung Nelson kaum die Freiheit ließ abzulehnen. Die Vornamen der Brüder, Drake und Nelson, verweisen auf die britische Prägung der Geschichte der zwei Waisen, die als "boat people" 1936 nach Shanghai kamen und von einer britischen Missionarsfamilie aufgenommen wurden. Während Nelson sich gegen die Religion seiner Stiefeltern entschied und seinen Lebensentwurf selbst nach der festen Überzeugung orientierte, "that technology [...] would lead China out of feudalism" (260), ist seine Spionageidentität das Resultat des sowjetischen *employment* seiner Studienzeit,

während derer Karla ihn rekrutierte. Aufklärung, das Spionagegeheimnis und seine Erziehung sind fremde Strukturen, die Nelson aufgeprägt wurden und werden.

Die politische Grenze zwischen der VR China und Hongkong markiert auch für den Aufklärungsplot der geheimdienstlichen Leser zunächst ein unüberwindbares Hindernis. Als sie jedoch den geheimen Plan seines Bruders Drake Ko entdecken, Nelson über die Transportnetzungen seines Handelsimperiums nach Hongkong auszuschleusen, sehen sie die Möglichkeit, diesen privaten plot für ihr Eigeninteresse an Nelso Ko auszubeuten. Smiley veröffentlicht vor Drake Ko, daß man begonnen hat, sein Geheimnis zu lesen. Diese Erzählung kennzeichnet den Übergang vom Lesen der Geschichte der Brüder zu ihrer aggressiven Unterwerfung unter die Interessen der Leser:

Till now the operation had been limited to obtaining intelligence about Ko and the ramifications of the Soviet goldseam. Much care had been taken to prevent Ko from becoming aware of the Circus's interest in him. (287)

Die Leser selbst geraten bedingt durch die amerikanischen Konkurrenten unter Zeitdruck. Die "Lösung" ihres Problems, von welcher Smiley im folgenden Zitat spricht, bedeutet die Zerstörung der Interessen des privaten geheimen "Autors":

'Our problem is to break the stalemate. There are operations which run the better for not being resolved. There are others which are worthless until they *are* resolved and the Dolphine case is one of these. [...] I propose to do this by turning our tactics inside out. In other words, by declaring to Ko our interest in his affairs'. (288)

Die Plotstrategie der Veröffentlichung eigenen Wissens um Drake Kos privaten plot konstruiert eine Beobachtungssituation, die die Handlung, welche man beobachten möchte, erst erzwingt. Temporal gesehen, geht das Erkenntnisinteresse der Verwirklichung der Geschichte voraus. Drake Kos plot der Familienzusammenführung wird vom Planungsfreiraum auf eine Handlung reduziert, deren Zukunft die Geheimdienstapparate schon besetzt haben, bevor er sie als Geschichte zu schreiben beginnt.

Auf einer Krisensitzung des *Circus* und der *Cousins* wird noch ein weiterer Aspekt dieser Bedeutung von Aufklärung als Zwingen des geheimen, privaten Plans in eine diskursive Ordnung, die eine les- und erzählbare Geschichte erst provoziert, deutlich. Wie narratologische Analysen in der Kartographie vorschlagen,¹ läßt sich die Landkarte, die hier dazu dient, die Route Nelsons auf einem Boot der Fangflotte Drake Kos im südchinesischen Meer zu lokalisieren, als Metapher des Kontrollverlangens der "Autoren" und Anwender des topographischen Textes, also hier der geheimdienstlichen Leser, analysieren. Die Karte ist hinsichtlich des Zugriffsinteresses der beiden Geheimdienste auf den Informationswert konzipiert, welchen Nelson für sie darstellt. Die Region und die Geschichte der Brüder werden

1 Siehe z.B. J.B. Harley, "Deconstructing the Map" in: Trevor J. Barnes, ed., *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape* (London & New York: Routledge, 1992), S. 231-247.

auf den geographischen Ausschnitt reduziert, in welchem sich das Ende der Flucht Nelsons abspielen wird. Dessen topographische Darstellung ist in Planquadrate gegliedert, während z.B. das ohnehin unzugängliche chinesische Festland nur am Rand angedeutet wird.

Behind Hong Kong, the spattered outskirts of Canton were just visible below the batten which held the charts in place, and due south of Hong Kong at the very mid point of the chart stretched the green outline of what looked to be a cloud divided into four sections marked A, B, C and D respectively. These, said Murphy reverently, were the fishing beds and the cross at the center was Center Point, sir. (464)

Am topographischen Text zeigt sich zum einen die Instrumentalisierung der kulturell fremden, privaten Wirklichkeit für die Informationsinteressen der westlichen Geheimdienste, wie es allgemein an Kartenmaterial der europäischen Aufklärung und der Kolonialisierung anderer Kontinente beschrieben wird.¹ Wiederverwertung von Nelsons Wissen über politische Geheimnisse Chinas und *Moscow Centers* - "recycling, as the Sarrat jargon had it so charmingly" (500) - ist das Ziel dieses Textes. Das Bemühen um immer weitere Details über Bauart, Wendigkeit, traditionelles Verhalten und Kommunikationsmöglichkeiten der Fischfangflotten zeigt, daß man die Fremdreferenz des Diskurses "als Gewalt begreifen" kann, die den Dingen eine Ordnung "aufzwingt" (the junks are a law to themselves" 469).² Als Selbstreferenz des Diskurses verrät jedoch gerade das Streben nach kleinsten Details neben dem unbedingten Kontrollbedürfnis auch die Befürchtung, daß sich das Ende der Geschichte doch entziehen könnte. Das Ende der Aufklärung gibt Smileys Prognose, die Ausreise Nelsons werde "an exact repetition of Drake's own journey in fifty-one" (465), als Drake von Shanghai nach Hongkong floh, in anderer als von Smiley implizierter Hinsicht recht. Die Brüder landen in einem von Institutionen westlicher Mächte kontrollierten Gebiet, die ihre Familiengeschichte wiederum nicht zulassen. Der britische und der amerikanische Geheimdienst übernehmen die gerade freigewordene Position diskursiver Kontrolle von Nelsons individuellem Lebensentwurf. Sie entführen ihn in einem Armeehubschrauber, während der geheime Autor der erhofften familiären Zukunft, Drake Ko, als Opfer dieser Besetzung seines *plot* durch die "victorious armada of the West" (535) zurückbleibt.

Das Lesen des privaten Geheimnisses Drake Kos zwingt die Leser ebenfalls dazu, Aspekte der Deformation traditioneller asiatischer Strukturen durch das Wirken insbesondere des amerikanischen Geheimdienstes in der Region zu beobachten, die in den Weltkonstruktionen der westlichen Nationen verdrängt werden. Martello, der Leiter der *Cousins*, muß gegenüber Smiley zugeben, daß man bereits über Informationen über Karlas Geheimnis verfügen könnte, diese Möglichkeit aber aufgrund der Verdrängungsbemühungen des amerikanischen Wirkens in Vietnam

1 *Ibid.*, S. 241.

2 Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* [1979] (Frankfurt a.M.: Fischer TB, 1991), S. 34f.

nicht wahrgenommen hat. Nach dem Rückzug aus Vietnam hatte ihnen ihr ehemaliger Pilot Ricardo die Erzählung eines Geheimnisses angeboten: "he's been ordered to fly dope over the border into Red China and bring back an unspecified load in return" (275). Das Erzählangebot betraf den ersten Versuch Drake Kos, Nelson aus der Volksrepublik auszufliegen. Der amerikanische Geheimdienst hatte kein Interesse, weil man sich nicht mit der eigenen Rolle im Drogenhandel in der jüngsten Vergangenheit konfrontieren wollte. Buschpiloten wie Ricardo waren vom CIA engagiert worden, um von den Dorfgemeinschaften im Grenzgebiet zwischen Burma und Laos Wissen über die Versorgungsrouten der Vietcong für den Ankauf ihres Opiums zu erhandeln.

Neben diesen konkreten Hinweisen auf die Geschichte westlicher Spionage in Asien wird der Aufklärungs*plot* auf der Motivebene auch in den historischen Rahmen der europäischen Aufklärung eingeordnet. Aufklärung manifestiert sich als Ausbeutung von Informationen. Jerry Westerby, den Smiley engagiert, um Drake Ko unter Druck zu setzen, benutzt z.B. eine Taschenbuchausgabe von Voltaires *Candide* als Umschlag von Schmiergeldern, mit denen er sich auf einen Flug Charlie Marshalls bucht (378). Während der gutgläubige *Candide* (1759) auf seiner Reise durch die Welt Theoreme der Aufklärung wie die grundsätzliche Vernunft des Individuums kritisch reflektieren muß, ihre Notwendigkeit aber bestätigt findet, wird die Aufklärung, welche Westerby verwirklichen soll, jedoch zu einer weiteren Zerstörung ohnehin zerrütteter Strukturen. Beispeilsweise erklärt Westerby Marshall während seines täglichen Opiumrausches das Geflecht aus individuellen Selbsttäuschungen, das ein Vertrag zwischen Drake Kos Lebensgefährtin Lizzie und Drake Ko soweit stabilisiert hat, daß seine Existenz, die seines Freundes Ricardo und jene von Lizzie innerhalb der Handelsimperiums Drake Kos gesichert wurden. Dies *Plot*geflecht beruht auf unbedingter Geheimhaltung: "That's a very delicate stituation there, Voltaire. We all got to hold on to each other tight or we fall off the crazy mountain top" (393). Das Erzählen dieser Grundlagen der Beziehung zwischen Drake Ko, Lizzie und Ricardo, zu dem Marshall gezwungen wird, zerstört die Strukturen, welche den existentiellen Bedürfnissen der Beteiligten entsprechen.

But Jerry explained that without that the mystery was not even half revealed. And perhaps Charlie Marshall in his ruin and despair, as he sobbed out the forbidden secrets, understood Jerry's reasoning: that in a city about to be given back to the jungle, there was no destruction unless it was complete. (399)

Das Lesen verzweigt sich innerhalb der Romanwelt weit in persönliche Geschichten in einer fremde Wirklichkeit, für welche der geheime *plot* Drake Kos eine Art Knotenpunkt darstellt, der verschiedene Geschichten am Leben erhält. Die individuellen Geheimnisse gehören im Prozeß des "Erzählbarmachens" mit zum Opfer des Lesens, ohne Gegenstand des wirklichen Erkenntnisinteresses zu sein.

Im von den Roten Khmer eingeschlossenen Phnom Penh beginnt Westerby selbst den zerstörerischen Aspekt der Geschichte, die er *schreibt*, zu *lesen*. Er erfährt die

Geräuschlosigkeit von Angst als authentischeren Ausdruck seiner Umwelt, zur deren Problemen seine eigenen Erzählungen beigetragen haben. Nach der Sperrstunde bevölkern Tausende von Flüchtlingen die Straßen:

but from the hundreds of them not one sound came, and after he [Westerby] had gone a distance he actually turned and peered to make sure they were there. If they were, the darkness and silence hid them. [...] He was irrelevant here, yet somehow he had contributed to the disaster. (366)

6.2.2 Kontrollverluste über Aufklärung

Der Beginn diegetischen Lesens fällt mit einer Veröffentlichung zusammen, welche als "discrete masterpiece of disinformation" (36) zeigt, daß der *Circus* die eigene Geschichte seiner Unterwanderung nun als Tarnung seiner gegenwärtigen Aufklärungsbemühungen einsetzen kann. Der Zeitungsartikel versichert, "Kim the boy spy" sei nicht aus den "legends of the East" verschwunden (35) und impliziert mit dieser Beteuerung, daß dies doch der Fall sein könnte.

The thinner her [Britain's] trade routes, the more elaborate her clandestine efforts to protect them. The more feeble her colonial grip, the more desperate her subversion of those who sought to loosen it. (34)

Tatsächlich hat Smiley diesen Artikel in die Wege geleitet, um seine gegenwärtigen Aktivitäten zu verbergen. Smiley hat jedoch nicht vorhersehen können, daß der Artikel darin recht behält, daß mit zunehmender Komplexität geheimdienstlicher Bemühungen sowie der Verstärkung des Druckes auf einzelne auch die Möglichkeiten für Kontrollverluste steigen.

Der Zwang, den der Aufklärungsplot in bezug auf individuelle Lebensgeschichten bedeutet, die für vermarktbareren Wissensgewinn funktionalisiert werden, läßt sich anhand der geheimen Geschichte der Geliebten von Drake Ko, Elizabeth Worthington, zeigen. Ihre Geschichte wird zum Gestaltungsraum, innerhalb dessen sich der Konflikt zwischen Geheimhaltung und Aufdeckung von Kos Geschichte und eine dem Lesen selbst inhärente Auseinandersetzung kreuzen, ohne daß Worthington eigener Gestaltungsfreiraum bleibt. Sie ist in die verborgenen Zusammenhänge in doppelter Hinsicht gebunden.

The fact remains that, the longer Smiley held Sam off, the closer he came to an independent understanding of the relationships between the girl and Ko and between the girl and Sam: and the stronger his bargaining power when he and Sam next sat down together. (220)

Die erste Bindung beruht auf einem Vertrag zwischen ihr und Drake Ko. Sie hat sich an Drake Ko verkauft, um Ricardos Leben zu retten, nachdem letzterer Drakes ersten Plan zur Rettung Nelsons fehlschlagen ließ. In einem sehr eingeschränkten Maße ist sie die erste Autorin in le Carrés Welten. Allerdings schreibt sie keine Spionagegeschichte mittels der Handlungen anderer, sondern kann nur sich selbst

vermarkten.¹ Smileys *plot* setzt diese Selbstvermarktung, die sich auch in Worthingtons Selbstbeschreibung darin zeigt, daß sie ihren Namen "to plain Worth" (506) kürzt, nun hinsichtlich des Wertes ihres Wissens über Drake Kos Geheimnis in einer für sie nicht mehr kontrollierbaren Form fort. Westerby erkennt gegen Ende des Romans, "what she has been *worth* to Smiley and Collins" (523). Die zweite Bindung beruht auf einem privaten Geheimnis Sam Collins, der Elizabeth Worthington durch die Vorspiegelung einer Geheimdienstaufgabe für seine privaten Drogengeschäfte benutzte (240 u. 459). An den ersten *plot*, der Worthington und Ko verbindet, wird Jerry Westerbys Mission der Suche nach Informationen über die geheime Geschichte angeschlossen. Diese Aufklärungsgeschichte, die als Reise in fremde Kulturen der Mission des individuellen Spionagehelden der frühen Spionageromane ähnelt,² dient hier im wesentlichen dazu, Druck auf Drake Ko auszuüben. Über die zweite Verbindung zwischen Worthington und Collins kann Smiley Informationen über die geheime Geschichte erpressen. Sam Collins setzt Worthington mit ihrer kriminellen Vergangenheit im Drogenhandel nun soweit unter Druck, daß sie über Kos Pläne informiert. Diese interne Verdoppelung der Aufklärung in eine sichtbare Suche nach Informationen, die nicht primär dazu dient, Wissen zu erlangen, sondern dem geheimen Autor mitteilen soll, daß man dies tut, und eine geheime Erpressung zeigt, daß Lesen als rein kognitives Erarbeiten von Bedeutung in dieser Umwelt an Kontrollvermögen verloren hat. Es dient nur als Tarnung einer aggressiveren Beobachtungsform, die die zu beobachtende Geschichte erpreßt.

Die Komplexität der *Geschichte des Lesens* schafft auch neue Möglichkeiten der Ablenkung von Smileys ursprünglichem Gestaltungsinteresse. Als Autor eines zweigleisigen Aufklärungs*plot* kann er nicht verhindern, daß Sam Collins und Jerry Westerby, die ausführenden Agenten beider *Geschichten des Lesens* sich auch gegenseitig beobachten. Die Handelnden gewinnen gegenüber der Geschichte, die sie *schreiben*, die Freiheit, den Autor zu beobachten und Wissen über seinen *plot* für eigene Pläne zu benutzen. Smiley schafft mit der internen Gestaltung der Aufklärung Ansatzpunkte für Fortsetzungen "seiner" Geschichte, die er selbst weder lesen noch kontrollieren kann.

Anders als der "geschichtslose" Detektiv des klassischen Detektivromans muß Smiley, der sich die Geschichte der Institution *Circus* zu eigen macht, seine Aufklärung insbesondere gegenüber Systemen aus dem eigenen Lager, dem *Foreign Office* sowie den amerikanischen *Cousins*, in einer Gratwanderung zwischen Mitteilung und Geheimhaltung der eigenen Handlungsplanungen durchsetzen.

-
- 1 Über die narrative Macht von Frauen hinsichtlich der Bedeutung ihrer eigenen und fremder Handlungen läßt sich genauer belegen, warum Worthington komplexer wirkt als andere Frauenfiguren. Letzteres beobachtet Margaret Moan Rowe, "Women's Place in le Carré's Man's World" in: Alan Bold, ed., *The Quest for le Carré* (London: St. Martin's Press, 1988), S. 78f.
 - 2 Für die *quest* - Struktur der Mission des Helden im Spionageroman siehe z.B. J.P. Becker, *Der englische Spionageroman: Historische Entwicklung, Thematik und Form* (München, 1973), S. 38.

Ausschlaggebend ist, daß sich über eine neue Informationsquelle über *Moscow Center* (Karlas Agenten Nelson) auch die Beziehung zwischen dem *Circus* und den *Cousins* neu verhandeln läßt (194). Die Abhängigkeit vom *Cousins* erfordert für die Handlungsplanung ein Abwägen zwischen Kooperation und Abgrenzung: "If we cut them in, they'll swamp us. If we don't, we've no resources. It's simply a matter of balance" (102). Um langfristig den Besitz von Nelsons Wissen zu sichern, besteht Smiley auf einem Vertrag mit Martello, dem Leiter der Londoner *CIA* Abteilung, der die Besitzrechte im Vorfeld festlegt.

We have your particular promise that you will leave to us the entire development of this case [...] regardless of where the development leads. That was the contract. A complete hands-off in exchange for a complete sight of the product. (218)

Um seine Autorität über die Aufklärung zusätzlich zu schützen, hält Smiley die Ergebnisse des Lesens vor Martello weitgehend geheim. Vertrag und Geheimhaltung sollen das Problem selbstreferentieller Kontrolle des Aufklärungsprozesses abfangen. Diese zusätzlichen Sicherungen seines *plot* werden jedoch von anderen als Handlungen beobachtet, an welche eigene *plots* angeschlossen werden, die mit dem ursprünglichen Gestaltungsinteresse Smileys zu interferieren beginnen. Sam Collins liest die brieflich festgehaltene, vertrauliche Absprache zwischen Smiley und Martello. Er kann folglich zwischen Smileys eigener Planung und der Täuschung, welche den *Cousins* präsentiert wird, unterscheiden und die Differenz als Grundlage eines eigenen geheimen Abkommens mit den *Cousins* ausnutzen. Collins verkauft sein Wissen über Smileys Geheimnisse gegen eine Führungsposition im britischen Geheimdienst, unabhängig vom noch offenen Ende dieser Geschichte. Gerade Smileys Versuch die Differenz seines Plans zur Umwelt durch weitere rekursive Anwendung der Differenz von Diskurs und Geschichte auf seine Planungen zu kontrollieren, führt zum Scheitern der erhofften Zukunft. Smileys *plot* erreicht einen Komplexitätsgrad, der für einen einzelnen nicht mehr kontrollierbar ist. Collins hingegen wählt die von Smiley beschriebene Kommunikationsform, um persönliche Karriereinteressen durchzusetzen. Er verkauft sein Wissen an die geheime Verschwörung zwischen dem amerikanischen Geheimdienst und dem britischen Außenministerium, weil letztere ihm persönlich den besseren Preis anbietet.

Collins hält sich durch diesen Verrat seine individuelle professionelle Zukunft offen. Er kann zugleich im Sinne von Smileys Plan handeln und ihn anderen erzählen, um eigene Ziele zu verfolgen. Mit der geheimen Rahmung der Aufklärungsgeschichte, welche Collins' Verrat ermöglicht, wird Smileys *plot*, ohne daß er dies weiß, in die politischen Abhängigkeiten zurückgebrungen, denen gegenüber er für den *Circus* gerade Freiheitsgrade zu erreichen versucht. Die Autoren dieser geheimen Rahmung, die *Cousins* und das *Foreign Office* können nun Smileys *plot* benutzen, um ihre Bedürfnisse, wie einen nötigen amerikanischen geheimdienstlichen Erfolg nach dem "Vietnam fiasco", zu verwirklichen, ohne sich direkt auf die Welt beziehen müssen, der die hierfür benötigten Informationen abgerungen werden.

Neben dieser machtpolitischen Verschwörung entsteht innerhalb der Aufklärungsgeschichte noch eine andere Form der Deviation von Smileys Planungen. Sie ist das Ergebnis von Westerbys direkterer Erfahrung der "wirklichen" Welt. Westerby trifft Elizabeth Worthington in Hongkong (Kap. 13), Charlie Marshall in Kambodscha (Kap.16) und schließlich Worthingtons ehemaligen Lebenspartner Ricardo im thailändischen Urwald (Kap.17). So dringt Westerby in seinem persönlichen Verstehen immer weiter in die Zusammenhänge des Geheimnisses vor. Aufgrund dieses individuellen Lesens distanziert sich Westerby von der Welt der Geheimdienste, deren zielgerichtete Weltkonstruktion für ihn bislang ein positives Gegenmodell zu seiner eigenen zerrissenen Geschichte darstellte. Westerby empfindet auch diese Mission zunächst als "dive into his other, better life" (110). Der Erzähler deutet sogar eine Wahlverwandtschaft vergleichbar eines "son to his adopted father" (113) zwischen Westerby und Smiley an. Westerbys Distanzierung vom Aufdeckungsplot beginnt damit, daß er mehr *liest*, als er London *erzählt*. Er beginnt, sein eigenes Handeln als *Beobachter 2. Ordnung* zu reflektieren¹ und zu planen:

the things he remembered best were the things that weren't on the list at all, and they were the same things that stood up in his mind like monuments while he typed his message to dear old George. [...] He [...] gave Ricardo's address, and a portrait of Charlie Marshall, and of the three sided household in the flee-hut, but only in the most formal terms, and he left out entirely his new found knowledge regarding the role played by the unsavoury Sam Collins.[...]. Parting with the signal, conscious only of its omissions, Jerry had a feeling of end-of-term. He might come back, he might not, but things would never be quite the same again. (399f.)

Westerbys eigener *plot*, der schließlich mit den Geheimdiensten und mit Drake Ko um das Ende der Geschichte zu konkurrieren beginnt, resultiert anders als Collins karrierebewußter Verrat aus einem Geflecht verschiedener Motive, in dem sowohl seine Liebe zu Elizabeth Worthington als auch ein Distanzierungsbedürfnis von den beobachteten Zusammenbrüchen sinnhafter Ordnungen eine Rolle spielen. Während Collins weiter innerhalb der Diskursstrukturen der Spionage agiert, setzt sich Westerby mit dem instrumentalistischen Welterfassen der Geheimdienste auseinander. Hiermit sagt sich der "honourable schoolboy", auf den sich der Romantitel bezieht, auch von seinem "mentor, George Smiley" (457) los, dessen humanistische Werte in dieser Mission keine Rolle spielen:

It was an act of will that made him do this, almost an act of obedience. He wished quite simply to rehearse the articles of his Creed, and his Creed till now had been old George. (456/7)

[...] somehow, old George had always been there. [...] old George had gently but firmly re-jigged Jerry's life till it was Circus property. (458)

Yet it's not for want of a future, that I'm here, he thought. It's for want of a present.

1 Für die Unterscheidung von Beobachtung einfacher Art als unreflektierte Handlung und Beobachtung 2. Ordnung als Beobachtung von Beobachtung *siehe* Niklas Luhmann, *Beobachtungen der Moderne* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992), S. 99f.

Home's where you go when you run out of homes, he thought. Which brings me back to Lizzie. [...] (459)

In other times, he might have been prepared to leave the problem to the owls, [...]. This time, as he now realized, it was the cousins who were paying the piper [...]. So that whatever vague notions he had about George's humanity did not apply. (460)

Westerby formuliert seinen Bezug zur Welt neu und opfert seine Handlungen nicht mehr für übergeordnete Ziele einer nationalen Institution, sondern beginnt, sie nach eigenen Werten zu entwerfen.

Aus diesem Antagonismus zwischen machtpolitischer Rahmung und individuellem Widerstand, resultiert die parallele Destabilisierung des Welt- und Selbstbezugs von Smileys Projekt. Westerby, der vordem die Fremdreferenz der Aufklärung verwirklicht hat, plant nun, die Entführung Nelsons durch die Geheimdienste zu verhindern. Zugleich hat das Ziel der Aufklärung aufgrund der Interessengruppe der "Enderby-Martello-Collins-connection" eine Form angenommen, die sich nicht mehr mit Smileys Gestaltungsinteressen deckt. Smiley verbietet sich selbst, die geheime Verschwörung gegen ihn zu *lesen*,¹ wie sein nachdrückliches Zurückweisen von Guillams Verdächtigungen zeigt:

I shall not hear you again. I shall not tolerate your Byzantine notions of a palace plot. These people are our hosts and allies. We have a written agreement with them. We have quite enough to worry about already without grotesque, and, I may tell you honestly, paranoid fancies. (512)

Das Ende der Aufklärungsgeschichte bedeutet nicht nur eine Neubesetzung der privaten Geschichte Nelson Kos durch die Spionageapparate. Smiley hat für die von ihm unerwünschte Wirkung seines eigenen Aufklärungsplot - die Neubesetzung des *Circus* durch karrierebewußte, "a-moralische" Bürokraten wie Sam Collins als "head of operations" und Enderby als "control" (539) - ebenfalls seinen Agenten Westerby geopfert, der in den Wirren der Festnahme Nelsons erschossen wird. Anstatt die Zukunft des *Circus* mit entwerfen zu können und mehr über Karlas Geheimnisse zu erfahren, werden Smiley und sein Team in den Ruhestand entlassen. Smiley reagiert auf die neue Heterogenität von Bindungen an verschiedene Umwelten auf einem marktgleichen Interaktionsfeld mit der Ausdifferenzierung des Erkenntnisplot die einen Komplexitätsgrad erreicht, ab dem sich Wissen und Pläne seiner Akteure nicht mehr kontrollieren lassen. Dies entspricht dem metaphorischen Scheitern individueller Autorenschaft über Spionagegeschichten. Während z.B. Control in *The Spy Who Came in From the Cold* und *The Looking Glass War* die individuelle Kontrolle seiner Geschichten in besonders ausgeklügelten Konstruktionen behaupten kann, kann sich hier individuelle Kreativität gegen die neuen machtpolitischen Kräfte des Geheimnismarktes nicht durchsetzen.

1 Denning beobachtet an le Carrés Smiley Romanen, daß Smiley hinsichtlich seiner Macht über Informationen vom Täuschenden zum Getäuschten absteigt. Michael Denning, *Cover Stories*, S. 139.

6.2.3 Zusammenbrüche rationaler Erzählbarkeit

Sowohl an den Rändern dieser Auseinandersetzung um Nelsons Wissen als auch als Effekt der Aufklärung werden ebenfalls Handlungsantriebe sichtbar, welche sich über das Konzept rationalen Planens, Lesens und Erzählens von Geschichten mit einem definierten Ziel nicht erklären lassen. Beispielsweise klammert sich Westerby an das Prinzip rationaler Planung der eigenen Handlungen, um sich vor besonders erschütternden Erfahrungen von Wirklichkeit zu schützen. Er benutzt die Differenz zwischen erzählbaren Geschichten und der Romanwirklichkeit auch, um sich gegen Wirklichkeit zu isolieren und so handlungsfähig zu bleiben. Mit wachsender Einsicht in die Zusammenhänge der geheimen Geschichte wird ihm ebenfalls immer deutlicher, daß seine Spionagemission nur eine Geschichte aus einer unendlichen Zahl unerzählter Geschichten herauszwingt, die in zerschlagenen Strukturen und entwurzelten Lebensentwürfen gelegentlich durchscheinen. In weiten Teilen der Erzählung dominiert der Eindruck der Geschichtslosigkeit der verschiedenen Regionen, durch welche Westerby reist. Dies ist dem Darstellungsinteresse des Spionageromans im allgemeinen und im speziellen le Carrés grundsätzlichem Bemühen darum zugeschrieben worden, westliche liberal humanistische Werte zu bestätigen. Crehan argumentiert, die asiatische Wirklichkeit, wie der Bürgerkrieg in Kambodscha, würde zur Bühne einer westlichen Romanform simplifiziert, die das Fremde nur als exotischen Hintergrund für die Darstellung ihrer eigenen Erkenntnisinstrumente benutze.¹ Die deutliche Differenz zwischen beobachteter und unbeobachtet bleibender Welt muß jedoch meines Erachtens zumindest in erster Linie Ausblendungen Westerbys zugeschrieben werden, über dessen Wahrnehmung der extradiegetische Erzähler die fremde Welt für den Leser in vermittelbare Formen transformiert. Bestimmten erschreckenden Aspekten seiner Welterfahrung erlaubt Westerby keine Erzählstimme. Er flüchtet sich in rationalisierendes Lesen im Sinne seiner Mission, um Aspekte der Welterfahrung auszuweichen, die von Trotter als "stuff of moral and material horror" beschrieben werden.² Solche Momente, in denen der Aufklärungsplot vor direkten Konfrontationen mit der Welt schützt, kennzeichnen u.a. seinen "swing through the war zones" (347) in Kambodscha. Die Mission definiert hier eine andere als die erahnte Realität als alternative Erfahrungswirklichkeit und ermöglicht kognitive Distanz zur Welt. Der Besuch des Kriegsgebietes wird über Jerry Westerbys Fokalisierung erzählt (z.B. "Jerry could hear the sound of automatic fire, M16s and AK47s mixed" 351). Die toten Körper, welche er sieht, können geschichtslos bleiben, weil sie für seinen geheimen Aufklärungsplot keinen Verweischarakter haben. Er kann sie aber, anders als die

1 Crehan beschreibt das Erzählbarmachen der Geschichte der "anderen" als einen Assimilationsversuch des ideologisch und gesellschaftlich Fremden in die (west-)europäische liberalistische Ordnung. Siehe Stewart Crehan, "Information, Power and the Reader: Textual Strategies in le Carré", in: Alan Bold, ed., *The Quest for le Carré* (London: St. Martin's, 1988), S. 104 u. 124f.

2 David Trotter, "Theory and Detective Fiction", *Critical Quarterly* 33/2, (1991), S.71.

ebenfalls anwesende amerikanische Journalistin, nicht als bloße Informationen lesen: "They passed an old corpse with no arms. The flies had settled on the face wounds in black lava. 'Do they always do that?', the girl asked, curious. 'Do what, hun?' 'Take off the boots.'" (352). Solange ihn der Auftrag schützt, bedarf es aber keiner nachdrücklicheren Abwehr, um das Gesehene aus der eigenen Weltkonstruktion auszuschließen.¹

Ein Beispiel für ein über Westerbys Fokalisierung erzähltes Erfahrung von Romanwirklichkeit, das eine sehr viel vehementere Abwehr des Beobachteten darstellt, ist Westerbys Konfrontation mit der Leiche seines Freundes Luke. Hier ist der Erzähler bemüht, dem Romanleser in proleptischen Hinweisen, die in die chronologische Vermittlung der Ereignisse eingeflochten werden, im vorhinein eine Ahnung der *Geschichte* dieses Mordes zu vermitteln, der auf einer tödlichen Verwechslung beruht. Als Westerby einen Flug nach Bangkok bucht, welcher seine Gegner in die Irre führen soll, betont der Erzähler: "The exact circumstances of Jerry's departure are relevant because of Luke later." (400) Westerby fliegt stattdessen unbeobachtet nach Vietnam. "Luke, on the other hand, with the key to Jerry's HongKong flat nestling in his pocket [...] flew to Bangkok [...] and he flew unwittingly under Jerry's name" (401). Der Erzähler kennt die Geschichte, die für Westerby noch Zukunft ist, und deutet sie in der Art eines zu enthüllenden Geheimnisses an. Mit dieser betonten Vorbereitung der kausalen Koordinaten, in welche das Ereignis später eingeordnet wird, wird die Präsenz der extradiegetischen Erzählsituation hier besonders deutlich. Umso schockierender sind die Konsequenzen von Westerbys Täuschung, in deren Vermittlung die Erzählstimme wiederum hinter Westerbys romaninterne Wahrnehmung abtaucht. Der Romanleser wird über den Fokus des nichtsahnenden Westerby nach dessen Rückkehr aus Thailand direkt mit dem verwesenden Körper des Freundes konfrontiert.

Then he opened the door and saw Luke's dead body strewn across the floor with half his head shot to pieces, and half the flies of Hong Kong swarming over it and round it; and all he could think of to do, as he quickly closed the door behind him, and jammed his handkerchief over his mouth, was to run into the kitchen in case there was still someone there. (462)

Die Konfrontation motiviert kein Bedürfnis nach Erklärung, weil Westerby sich mit dem Gesehenen nicht als Zeichen einer Geschichte, auseinandersetzen will, sondern das Geschehen vor allem abwehren will. Westerbys individuelles geheimes *plotting* gegen den geheimdienstlichen *plot* ist auch eine Reaktion auf diese Begegnung, die es Westerby ermöglicht, Distanz zu dem Geruch von Verwesung und seinen Schuldgefühlen zu gewinnen. Er flüchtet sich vor dem Erlebten in

¹ Auch die Planer von Westerbys Handlungen müssen gelegentlich ihre Rationalität beteuern, um sich die Wirklichkeit von ihnen provozierten Sterbens nicht vorstellen zu müssen. Connie Sachs übernimmt hier diese Selbstversicherung: "Who was it who used to say 'We are fighting for the survival of Reasonable Man? [...] I loved that. It covered it all. Hitler. The new thing. That's who we are: reasonable' (334).

Handlungsplanung: "Everytime he allowed himself to remember Luke, a darkness covered his eyes and he imagined himself doing the noble, useless things like telephoning Luke's family [....]. Later, he promised himself, he would mourn Luke in fitting style" (473).¹ Der ursächliche Impuls von Westerbys widerständiger Handlungsplanung kann folglich zumindest zum Teil als Reaktion moralischer Abwehr beschrieben werden, wie Trotter sie an der betont rational orientierten Romanform des Detektivromans analysiert. Es geht um Erfahrungsaspekte jenseits dessen, was Einzelne und Kollektive als semiotisch konstruierbare Objekte ihrer Sinnbedürfnisse zulassen, also um Ausgrenzung:

What Kristeva tries to define is a process which constitutes us as subjects without at the same time generating an object to desire or a sign to interpret. [...], information is deformation; we create ourselves by exclusion, by violent rejection.²

Im Begriffspaar Geschichte und Diskurs läßt sich das Abzuwehrende als Wirkung von Geschichten beschreiben, deren Existenz gerade darin lesbar wird, daß sie aus den Erzählungen ausgeschlossen, also deutlich nicht erzählt werden. Dies geschieht nicht aus Gründen der Komplexitäts- und Kontingenzbewältigung, sondern weil sie individuelle oder gesellschaftliche Diskurswelten so nachhaltig gefährden, daß man sich mit diskursiven Ersatzobjekten beschäftigt.

Eine andere Form des Zusammenbruchs rationaler Ordnung bricht als Produkt geheimdienstlichen Lesens an den Rändern der Aufklärungsgeschichte in Form von irrationaler Gewaltanwendung auf. Es handelt sich zwar nur um eine Randerscheinung, diese bekommt jedoch die Funktion des Hinweises auf eine dem Rationalitätsmodell inhärente Störung,³ weil die für sie verantwortliche Figur trotz ihrer Funktionslosigkeit von Beginn an eine auffällig merkwürdige Präsenz in der Aufklärung darstellt. Letztere wird mit übersteigertem Kontrollbegehren assoziiert: "Fawn, the dark eyed factotum, who wore black gym shoes" (65), Fawn, der während Konferenzen darauf besteht, "sandwiches and other unwanted treats" zu servieren (71), Fawn, "needlessly holding open the door" (81), wenn Informationen auf dem Weg in den Konferenzraum ausgetauscht werden. Fawn, der auf Konferenzen unauthorisiert anwesend ist und sich weigert, den Saal zu verlassen: "Fawn sat moodily at the centre of an empty row of cinema chairs along the back wall [...] refusing to take himself off" (463). Guillam erinnert Fawn als Autor eines irrationalen Gewaltausbruchs ("autor of a disgusting incident" 471), als Fawn einem chinesischen Jugendlichen für den Versuch, seine Armbanduhr zu stehlen, beide Arme brach und befriedigt zurück ins Auto stieg. Fawn ist Produkt der Machinerie des

1 Westerbys Erinnerungen, wie die folgende, verraten wiederholt, daß er es vermeidet, die Geschichte der Ereignisse um Lukes Ermordung zu sehen: "He remembered being with Luke at Happy Valley. He remembered being with Luke" (474).

2 Trotter, "Theory and Detective Fiction", S.69.

3 Lust zur Gewalt als dem Rationalitätsmodell inhärente Systemstörung beschreiben Peter Gendolla u. K. Ludwig Pfeiffer, "Der gesellschaftliche Kommunikationsdruck und sein Anderes", in: Gumbrecht & Pfeiffer, eds., *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991), S. 292-315.

Geheimdienstes. Ausgebildet zum "silent killer" (103), definiert er sich ganz über seine dienende Aufgabe in Smileys Plan. Im Verlauf der Geschichte zeigen seine Reaktionen auf Fehlschläge jedoch wiederholt Verhaltensmuster, die einen Mangel an übergeordneten Werten sowie sein Unvermögen zeigen, Enttäuschungen zu verarbeiten, was willkürliche Gewaltausbrüche zur Folge hat.

Zwar werden in der geheimdienstlichen Kommunikation die Umstände der Erschießung Westerbys tabuisiert. Der extradiegetische Erzähler durchbricht jedoch dieses Schweigen der Geheimdienstöffentlichkeit, indem er Westerbys Erschießung andeutungsweise Fawn zurechnet. Die Differenz zwischen extradiegetischem Erzählen und erzählter Geschichte wird zwar zugunsten eines scheinbaren Durchlebens ausgeblendet, wie die folgende Passage zeigt, in der Westerbys Fokalisierung im Moment des Todes Westerbys zu einer nicht individualisierten, aber der Geschichte internen Wahrnehmung wechselt. Die Ästhetisierung des Sterbens macht jedoch zugleich deutlich, daß hier der extradiegetische Erzähler spricht.

The helicopter was lifting. A single figure remained in the open doorway, looking down, and perhaps it was Fawn for he looked dark and mad. Then an orange flash broke from the doorway, then a second and a third and after that Jerry [Westerby] wasn't counting any more. In a fury he threw up his hands, his open mouth still calling, his face still silently imploring. Then he fell, and lay there, till there was once more no sound but the surf [...]. (535)

Das Verwischen der Grenzen zwischen Erzählstimme und Fokalisierung verrät an dieser Stelle besonders deutlich, daß das Erzählinteresse vom selbstformulierten Anliegen des Erzählers abweicht, Fehldeutungen des *Dolphin Case* richtigzustellen.

6.2.4 Erzählen zwischen Spionagewelt und Romanwirklichkeit

Das extradiegetische Erzählen veröffentlicht sich vor allem im expliziten Bemühen des Erzählers um die kausale Ordnung seines Materials. Er wägt die Stimmigkeit verschiedener Diskurse gegeneinander ab und macht darüber deutlich, daß sein Lesen dieses geheimdienstlichen Falls (*the Dolphin Case*) nur über den Vergleich anderer Diskurse auf das, was sie erzählen, was sie verschweigen und was sie aufgrund ihrer begrenzten Beobachtungsperspektive nicht lesen können, möglich ist. Er stellt seine Erzählung als Ergebnis der Auseinandersetzung mit anderen Diskursen dar, markiert sie also als Beobachtung zweiter Ordnung, ohne für sich einen direkten Zugriff auf die "Wirklichkeit" in Anspruch zu nehmen.¹ Neben diesem "erzählten" Erzählthema taucht in der *Geschichte des Erzählens* insbesondere in der Wahl der Fokalisierung des Erzählten jedoch ein weiteres Bedürfnis des Erzählers auf, das mit dem angekündigten Erzählprojekt interferiert.

1 Für das Konzept des Beobachtens von Beobachtungen, siehe u.a. Niklas Luhmann, "Weltkunst", in: ders., Frederik Bunsen & D. Becker, ed., *Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur* (Bielefeld: Cordelia Haux, 1990), S. 8-12.

Als Leser unterschiedlicher Deutungspositionen aus der "geheimen Öffentlichkeit" des *Circus* entwickelt der Erzähler, der, nach seinen Quellen (Erinnerungen anderer, den *Circus*akten, eigenem Wissen über politische Lager) zu urteilen, ebenfalls zur Geheimdienstwelt gehört, seine eigene Verknüpfung der Ereignisse. Dabei verlangt die Komplexität der Vernetzung von Geschichten wiederholt Umkehrungen von Ursache und Wirkung und ausgedehnte Analepsen. Letzteres betrifft z.B. die Erzählung der *Circus* Geschichte (vom Ende des ersten Kapitels bis zur Mitte des vierten Kapitels). Politische und private Geschichten werden über eine Vielzahl hypodiegetischer Erzählungen rekapituliert. Anders als in den vorhergehenden Romanen räumt die Gestaltung der Erzählung ein, daß das Ordnen der Ereignisse zu einer Geschichte schwierig ist. Ein Beispiel für eine Inversion von Ursache und Wirkung im Erzählprozeß ist das Telegramm mit der Nachricht von Frosts Ermordung. Nach der Sequenz des Erzählens liest Smiley es, bevor es verfaßt wird. Der Erzähler wählt diese Abfolge, weil es ihm hier darum geht, die Unvorhersehbarkeit der Wirkung von Erzählplots darzustellen: "In the breaking of tragic news there is no transition. One minute a concept stands the next it lies smashed, and for those affected the world has changed irrevocably" (324).

Der Erzähler paraphrasiert ebenfalls eine Reihe offener Fragen. In deren Beantwortung betont er, daß seine Erzählung eine wahrscheinliche Geschichte konstruiert, die sich nicht mit der wirklichen Geschichte decken muß:

Need Jerry have ever gone to Ricardo in the first place? Would the outcome, for himself, have been different if he had not? Or did Jerry, as Smiley's defenders to this day insist, by his pass at Ricardo, supply the last crucial heave which shook the tree and caused the last coveted fruit to fall? For the Smiley Supporters' club there is no question: The visit to Ricardo was the final straw and Ko's back broke under it. [...] And on the face of it, the facts demonstrate a wonderful causality. (442)

Vor allem, wenn es darum geht, Smileys Vorgehen zu verteidigen, zeigt der Erzähler einen rigoroseren Anspruch auf die "wirkliche" Geschichte:

That Smiley was seriously concerned about this incident goes without saying. [...] . It is also tempting, but unreasonable, to expect of Smiley that with so many other pressures upon him -[...] - he should have drawn the inference closest to his own lonely experience: Namely that Jerry Westerby, [...], had wandered the pavements till he found himself outside the building where Lizzie lived [...]. (314)

Gegenüber dem diegetischen Aufklärungsplot Smileys, der unwissentlich an seinem eigenen Scheitern arbeitet, verfügt der extradiegetische Erzähler über ausreichend Distanz, um Smileys Kurzsichtigkeit und Hinweise auf die täuschende Rahmung durch die *Cousins* zu lesen und an seine Leser zu vermitteln.¹ Die Erzählung zeigt,

¹ Z.B. liest er Guillams Erkenntnisprozeß des geheimen politischen Verrats, zeigt aber zugleich, wie Guillam diese Erkenntnis lange verdrängte, weil er selbst durch einen Fehler mitverantwortlich ist. "listening impotently [...] he became with every moment more convinced that he was looking at a spider's web, and that only George Smiley, obsessed by the promise of the case and the image of Karla was myopic enough, [...] and in his own paradoxical way innocent enough, to bumble straight into the middle of it." (497)

daß die Zerfaserung des Aufklärungsplot auf dem begrenzten Beobachtungsvermögen der Autoren und Leser beruht, die an die Welt auch als Objekte möglicher Täuschungen gebunden sind.

Der Erzähler schafft sich hingegen selbst Raum für seine Erzählung, indem er sich auf die Kurzsichtigkeit anderer Diskurse bezieht und so eine Klärungsnotwendigkeit demonstriert. Hieraus ergibt sich der Beginn der Erzählhandlung: "perhaps a more realistic point of departure" (17). Er verrät aber ebenfalls, daß dieser Roman nicht die einzig mögliche (wenn auch die beste) Darstellung des *Dolphin case* ist. "Afterwards [...] there was argument about where the Dolphin case history should really begin", leitet der Erzähler seine Zusammenfassung anderer Vorschläge ein, von denen er sich distanziert.¹ Allen gemeinsam ist, daß sie Jerry Westerbys Tod ausblenden. Zur Zurückdrängung des unangenehmen Weltbezugs auf Westerby und auf Smileys Rahmung dienen Verweise auf Smiley Leistung: "With hyperbole, Westerbys's shadow mercifully receded. As in a sense, so did George Smiley's. Well George had marvellous innings, they would say. At *his* age what could you expect?" (17)

Über diese Form der Selbstreferenz auf Erzählgrenzen definiert der Erzähler Smileys und Westerbys zurückgedrängte Geschichte als Fremdreferenz seiner Erzählung. Auf diese Weise schafft er sich für die Zeit des Erzählens eine Beobachterposition zweiter Ordnung gegenüber der Spionagewelt. Gleichzeitig kann sich der Erzähler immer in das Klären eines geheimdienstlichen Falls zurückziehen. Während er in Smileys Planungsgeschichte die für Smiley unbeobachtbaren Umstände des Kontrollverlusts sichtbar macht, beobachtet er an Westerbys Geschichte den Prozeß beginnender Selbstverortung, über welche der Agent seine Orientierung außerhalb der Spionagewelt zu entwickeln beginnt. Aufschlußreich für das Anliegen des Erzählers ist der Unterschied in der Gestaltung des Verhältnisses zwischen dem Erzählen und dem Erzählten in bezug auf beide Geschichten. In der Vermittlung von Smileys Geschichte wird dem Romanleser die Differenz zwischen extradiegetischem Erzählen und erzählter Geschichte in Verweisen auf unterschiedliche Beurteilungen und deutlichen Markierungen romaninterner Fokalisierung bewußt gemacht.² Bezüglich Westerbys Geschichte entscheidet er sich hingegen für eine besondere Erlebnishöhe des Beobachtens. Diese erstaunt umso mehr, als der extradiegetische Erzähler als Teil der *Circus*welt in seiner eigenen (institutionellen und temporalen) Bindung von der Erlebnisgegenwart Westerbys in der offenen Welt besonders weit

1 "One crowd [...] went so far as to claim that fitting date was sixty years ago when [...] Bill Haydon was born into the world by a treacherous star" (15). Deren Argumentation erlaubt es, die Verantwortlichkeit dafür, daß die *Dolphin* Geschichte eine ungeplante Eigendynamik entwickelte, ganz der verhängnisvollen Einmischung der *Cousins* zuzurechnen. Ein anderer isolierter Ermittler nennt nicht ohne Selbstironie das Datum der Landung des Briten Captain Eliot in Hong Kong am 26. Januar 1841, mit welchem die britische Kolonialisierung und der Opiumhandel als Säule ihrer imperialistischen Wirtschaft begannen (15). Andere *Circus*mitarbeiter sehen den *plot* Smileys als "victory of technique" (16).

2 Dies gilt z.B. für Guillams eingeschränkte "Watson-Perspektive": "So far as Guillam could make out [...]" (71).

entfernt ist. Hinzu kommt, daß der Erzähler die Quelle seines Wissen über Gedanken Westerbys nicht in anderen Erzählungen verankern kann, da Westerby selbst stirbt.

Mit dem Herausbilden eines Erzählers, der zwar anonym bleibt, sich aber dennoch als gestaltendes Subjekt der Erzählung weitgehender als in den vorhergehenden Romanen individualisiert, ergibt sich neben der Frage nach der Quelle seines Wissens ebenfalls die Frage nach dem Motiv des Erzählens. Bereits am Beginn des Romans zeigt sich, daß die Referenz des Erzählers auf verschiedene Interpretationen innerhalb der Geheimdienstwelt auf der Ebene des Lesens und Erzählens Distanz zu der Welt voraussetzt, in welche er ansonsten eingebunden scheint. Die *Geschichte des Erzählens* entwickelt einen Zugang zu Westerbys Erfahrung, der diese Distanzierung von den Bedeutungsstrukturen der Spionagewelt tatsächlich verwirklicht, also in der eingeführten Metaphorik "schreibt". Dieser narrative Weltbezug ist insofern problematisch, als es spätestens mit Westerbys Tod niemanden mehr gibt, der die Geschichte aus seiner Perspektive erzählen könnte, der Erzähler aber dennoch Ereignisse aus der Perspektive von Westerbys Erleben vermittelt. Der sich hieraus ergebende Widerspruch in der Fremdreferenz der Erzählung legt hinsichtlich ihrer Selbstreferenz den Verdacht nahe, daß der Erzähler die Leerstelle, welche Westerbys Geschichte in den Diskursen der Spionagewelt darstellt, *benutzt*, um eine Geschichte individuellen Distanzierens von der Spionagewelt zu konstruieren. Zu dieser läßt sich dann Nähe und Distanz je nach Bedarf des Erzählers einstellen. Er kann Westerbys Einsichten in die Widersprüchlichkeit geheimdienstlichen Handelns nachvollziehen, ohne sich selbst zu ihnen bekennen und eigene Konsequenzen ziehen zu müssen. Dies gilt z.B. für die Paradoxie der gesellschaftlichen Aufgabe des Schutzes von individueller Freiheit, die einzelne zu Heimatlosigkeit zwingt, wie es Westerbys für Nelsons 'recycling' antizipiert: "Nelson would become one more Wandering Jew of the spy trade, to be hidden, and moved again, [...] to be loved not even by those to whom he had betrayed his trust" (500). Zugleich läßt sich eine Distanzierung von der Geheimdienstwelt nacherleben, die der Erzähler, nach den Hinweisen zu schließen, die sich aus der Erzählung über ihn ableiten lassen, für sich nicht verwirklicht hat.

Die extradiegetische Erzählung läßt sich folglich als ein Vermittlungsversuch zwischen den antagonistischen Erzählbedürfnissen von Distanzierung von und Bindung an die Spionagewelt beschreiben. Der Weltbezug der Erzählung zeigt die Bewunderung des Erzählers für die Figur, welche die heroische Form des nationalen Individualismus verkörpert, und hier zwischen den modernen machtpolitischen und wirtschaftlichen Interessen zerrieben wird. In der Art und Weise, wie der Erzähler die Geschichte schließlich beendet, zeigt sich jedoch, daß der Erzähler zu jenen zu gehört, die sich mit den neuen machtpolitischen Strukturen des Geheimdienstes arrangiert haben. Er beschränkt sich im letzten Kapitel auf die Bestätigung:

"Certainly there was a secret understanding between Enderby and Martello that the Cousins should have the first bite of Nelson [...]. Certainly Lacon and Collins [...] were party to it" (542). Die Ereignisse, auf welche sich sein Erzählinteresse im wesentlichen richtet, sind jedoch Grenzerfahrungen narrativer Kontrollierbarkeit von Handlungen, (bewußte und unbewußte) Kurzsichtigkeit, Westerbys Entscheidung für seine individuellen Werte und die Gründe für Smileys Scheitern, der sich weigert zu sehen, daß individuelle Loyalitäten innerhalb der Organisation ihren Wert verloren haben. Hierin deutet sich auch für das extradiegetische Erzählen die Funktion individueller Auseinandersetzung mit der geheimdienstlichen Weltkonstruktion an, die hier wie später in *The Russia House* noch als Bericht im Dienst des *Service* getarnt ist.

6.3 Die Unbekanntheit des Autors: *Smiley's People* (1980)

Dieser Roman erzählt das erfolgreiche Ende von Smileys Suche nach Karla. Smiley gelingt es, über die Aufdeckung eines persönlichen Geheimnisses den Mann zum Überlaufen in den Westen zu zwingen, der für Smiley der verantwortliche Autor der Geschichten ist, die seine persönlichen Werte - "the service that he loved, his friends, his country, his concept of a resonable balance of human affairs" (*The Honourable Schoolboy*, 120) - als Illusionen entlarvt. In *Smiley's People* bedienen sich Smiley und Karla zwar geheimdienstlicher Kommunikationsstrukturen. Sie konkurrieren jedoch erstmals beide aufgrund individueller Interessen um ein Geheimnis in Karlas persönlicher Geschichte. Mit dem Wissen um dieses Geheimnis, das Smiley zur Erpressung Karlas einsetzt, löst sich allerdings auch die eindeutige Definierbarkeit der Differenz zwischen der Autorenschaft und dem Lesen geheimer Geschichten auf. Dieser Unterschied zwischen den Gegnern konnte in den beiden vorhergehenden Romanen, wenn auch in zunehmend verwässelter Form, immer noch in der Tradition von Detektiv- und Spionagefiktionen durch die Gegensatzpaare inhuman, fanatisch etc. auf der Seite des geheimen Schreibens und human, gemäßigt auf der Seite des Lesens gesichert werden.

Der Roman erzählt die beiden Geschichten des Geheimhaltungsversuches und der Aufklärung des Geheimnisses um Karlas Bemühen, die psychische Krankheit seiner Tochter in der Schweiz behandeln zu lassen. Aus Berichten von Circusinformatanten rekonstruiert eine Mitarbeiterin, daß für Karla der eigene Geheimdienstapparat zur bedrohlichen Umwelt geworden ist, vor welcher er einen individuellen *plot* verbergen muß (170 - 186).¹ Einem anderen diegetischen Erzähler zufolge sah Karla für die Behandlung seiner an einer schizophrenen Persönlichkeitsauflösung erkrankten Tochter Tatjana keine Behandlungsmöglichkeit im sowjetischen System (306). Dieser Bedarf nach einem geheimen Raum, der nicht durch die politische Semantik

1 Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf John le Carré, *Smiley's People* (London u. Sydney: Pan Books, 1982).

geregelt wird, welche er selbst verteidigt hat, läßt "secrecy" auch in Karlas Lebensentwurf zu einer "matter of compartments" (310) werden. Da das sowjetische System private Geschichte nicht nach seinen Bedürfnissen zuläßt, muß er den Lösungsversuch seines privaten Problems von seiner professionellen Identität unterscheiden. Um diese Opposition zwischen privater und öffentlicher Rolle vermitteln zu können, verbirgt er seine Handlungsplanung als Vater vor seinem Apparat.¹ Diese Geheimhaltung markiert nach den Ansätzen individueller Widerstände im britischen *Circus* in le Carrés Romanwelt nun auch die Individualisierung der Figur, welche das oppositionelle ideologische System bislang nicht nur repräsentiert, sondern für Smiley auch verkörpert hat. Karla konstruiert einen Infiltrationsplot einer sowjetischen Agentin, der die Behandlung seiner Tochter in einer Schweizer Klinik tarnt. Dieses individuelle Anliegen, mit welchem Karla aus dem eigenen ideologischen Gesellschaftsentwurf ausschert, und nicht sein ideologischer Fanatismus,² wie Smiley prophezeite, schafft die Voraussetzung seiner Enttarnung durch Smiley. Damit ist erstmals in le Carrés Spionageromanen ein privates Geheimnis nicht Opfer (wie das Geheimnis der Brüder Ko) oder Funktion (wie Smileys Beziehungsproblem), sondern Ursache des plot, dessen Geschichte der Roman erzählt.

Tatjanas Krankheit, so legt le Carrés Weltkonstruktion nahe, ist selbst eine ungewollte Konsequenz der geheimen Beobachtungsstrukturen, die ihr bisheriges Leben bestimmen. Tatjanas Krankheit resultiert daraus, daß ihre Geschichte von dem geheimen plotting ihres Vaters bestimmt wurde, das ihr sowohl die Möglichkeit des Begreifens wie die des Entwerfens der eigenen Vergangenheit und Zukunft versperrte.³ Als sich ihre Mutter trotz Karlas politischer Einflußnahme systemkritischen Gruppen zuwandte, erklärte Karla ihre Vergangenheit und ihre gemeinsame Tochter offiziell zu einer nichtexistenten Geschichte, "[he] destroyed all records of her" (184). Die extreme Steigerung geheimer Kontrollmechanismen des Einzelschicksals führt in le Carrés Welt zu einem Riß zwischen dem Erleben und Lesen-Können eigener Geschichte, der sich als psychische Störung. Die Differenz zwischen Gedanken einerseits und "veröffentlichendem" Erzählen derselben andererseits trennt Tatjanas Bewußtsein vom kognitiv kontrollierten Zugang zu ihrer Umwelt. Nach Orientierung suchende Diskurse sind in ihren Gedanken als

1 Erving Goffman hat in bezug auf Institutionen, in denen Individuen ständiger Beobachtung ausgesetzt sind, Geheimhaltung als kommunikatives Instrument beschrieben, mittels dessen "territories of the self" gegenüber der spionierenden Autorität verteidigt werden können. Karla benutzt hier Geheimhaltung als narratives Instrument, das Bok als "compartmentalization" bezeichnet. Sissela Bok, *Secrets*, S.69.

2 "Karla is not fireproof because he is a fanatic. And one day, if I have anything to do with it, that lack of moderation will be his downfall." *Tinker Tailor Soldier Spy*, S.188.

3 Das Beobachten der eigenen Geschichte und der Umwelt, welche sie prägt, ist nach Luhmann als Vorgang der Selbstbeschreibung, in dem das Einzelbewußtsein Selbst- und Fremdreferenz unterscheidet, konstitutiv für Identitätsbildungsprozesse. Siehe Niklas Luhmann "Das Moderne der Modernen Gesellschaft", in: *Beobachtungen der Modernen Gesellschaft* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992), S.15.

Erinnerungen eingeschlossen, die mit einem Kommunikationsverbot belegt sind ("[...] the memories she was never to mention" 277). Das Provozieren von Bestrafung über die strategische Verletzung gesellschaftlicher Semantik, das in der Sowjetunion durch das geheime Wirken ihres Vaters folgenlos blieb, wurde für Tatjana zum ungenügenden Ersatz für das selbstbestimmte *Schreiben* der eigenen Geschichte. Eine Einsicht in ihre Gedanken zeigt, daß sie das Problem der Wirkungslosigkeit ihrer Handlungen selbst in der paradoxen Metapher unsichtbaren Schreibens erfaßt:

I think of the filthiest word I know. [...] I Try to write them also, but white on white, what impact can a little girl make, I ask you, Doctor? [...]

Do you know that I was once a whore called Tatiana? That I can do no wrong? That I can set fire to things, even vilify the State, and still the wise ones in authority will not punish me? (268)

Ihr Bewußtsein der Differenz zwischen eigenen Gedanken und ihrer Mitteilung bzw. Verbergung, über deren Gestaltung man Einfluß über "transactions between the world of personal experience and the world shared with others" gewinnt,¹ dient nicht mehr dem Entwurf ihrer Geschichte. Da sie in der Kommunikation mit der Umwelt nichts bewirkt und folglich kein kohärentes Bild von sich selbst entwickeln kann, setzt sich ihre eigene Handlungsplanung in Selbstgesprächen in ihrem Bewußtsein fest. Sie zerfällt in sprachliche Fragmente, die sie nicht vermitteln und kontrollieren kann: "[...] too often Alexandra's [Tatjanas] mind spoke words which her mouth did not transmit, with the result that the words stayed flying around inside her and she became their unwilling jailor." (281)

Spionage ist also hier die Tarnung eines Zusammenbruchs narrativer Kontrolle über Geschichte, den die Krankheit von Karlas Tochter repräsentiert. Das Geheimnis ist in diesem Roman der Versuch des intradiegetischen Autors, den Widerspruch zwischen seiner individuellen Geschichte und dem gesellschaftlichen Diskurs, welchen er beruflich vertritt, in einem *plot* zu vermitteln, dessen Spuren schon zu Beginn des Romans erzählen, daß es sich nur um einen temporären Lösungsansatz des unvermittelbaren Konfliktes zwischen Spionageidentität und Vaterrolle handelt.

6.3.1 Erzählen als Geheimnissen inhärente Zukunft

Der Roman beginnt mit den Ereignissen der mysteriösen Instrumentalisierung der im Pariser Exil lebenden Russin Ostrakova, der geglückten Übergabe von geheimen Informationen im Auftrag des "Generals" in Hamburg sowie der Ermordung des "Generals", eines ehemaligen Agenten des *Circus* estnischer Herkunft, in London. Ähnlich wie in den bisher diskutierten Romanen le Carrés wird Smiley für die Bearbeitung des geheimdienstlichen Falls, den dieser Mord darstellt, aus dem Ruhestand gerufen. Das Schicksal Ostrakovas und des Generals ("Two seemingly

1 Sissela Bok, *Secrets*, S. 20.

unconnected events“ 7) sind Wirkungen des Geheimnisses Karlas, und zwar zum einen des “Schreibens“ der Spionagetarnung für Tatjana und zum anderen einer Reaktion auf das Lesen dieser Tarnung durch den General. Letzterer konnte Karlas Geheimnis erkennen, wird aber, bevor er es erzählen kann, von einem Agenten Karlas ermordet. Das gewonnene Wissen um Karlas Geheimnis ist so selbst zu einem Geheimnis geworden, dessen Geschichte Smiley im ersten Teil des Romans aufklärt. Für Karla in der Rolle des geheimen Autors bedeutet dies, daß die ihn bedrohende Zukunft der Rezeption seines geheimen *plot* bereits begonnen hat. Die Instabilität seines Geheimnisses liegt unter anderem in der Gewalt begründet, mit der der geheime *plot* anderen Geschichten aufzwingt und Gegenwehr provoziert.

Schon in dem Betrug der in Paris lebenden Russin Ostrakova, mit dem die Konstruktion des tarnenden Spionage*plot* beginnt, ist das Erzählen des Geheimnisses und damit das zukünftige Scheitern von Karlas *plot* angelegt. Ostrakova wird 20 Jahre nach ihrer eigenen Flucht von einem unbekanntem Russen dazu gedrängt, für die Ausreise ihrer Tochter Alexandra nach Paris die nötigen Formalitäten zu erledigen. Dies ist der Anfang von Karlas Gestaltung einer neuen Identität für seine Tochter Tatjana. Sie reist unter dem Decknamen Alexandra als vermeintliche sowjetische Agentin über Paris zur Behandlung in die Schweiz. Karla kann als privater Autor nicht verhindern, daß sein Geheimnis in dieser tarnenden Erzählung Spuren hinterläßt, da er für seinen privaten *plot* keine ausgebildeten Geheimagenten einsetzen kann, sondern auf "Laiendarsteller" vertrauen muß.

Ostrakovas Sehnen nach ihrer Tochter wird zwar über diese Täuschung mit solcher Intensität wiederbelebt, daß sie Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Angebots zurückdrängt und innerhalb des mysteriösen *plot* handelt. Dennoch wahrt sie als Beobachterin zweiter Ordnung kognitive Distanz. Der Widerspruch zwischen Angebot und Drohung, mit welchem sie konfrontiert wird, verrät eine verborgene Intention:

The stranger had begun threatening her, but for once the threat seemed meaningless. In the event of her non-collaboration - he was saying - a copy of her signed undertaking to the Soviet authorities would find its way to the French police. Copies of her useless two reports [...] would be circulated among the surviving Paris ´emigrés - [...]. Yet why should she have to submit to *pressure* in order to accept a gift of such immeasurable value- when by some inexplicable act of clemency, this man, this system, was holding out to her the chance to redeem herself, and her child? (17)

Die Spannung zwischen Ostrakovas Handlungen in dem ihr unbekanntem *plot* und ihrem kritischen Lesen zeigt, daß es dem geheimen Autor hier nicht gelingt, individuelle Gefühle vollständig für die Geheimhaltung seiner Geschichte verfügbar zu machen, wie es in seiner Tarnung Haydons im ersten Roman der Trilogie der Fall ist. Die wiederholte Funktionalisierung von Ostrakovas Sehnsucht nach ihrer Tochter wird zum Antrieb von Erzählung und Aufklärung. Als ihr nach langer Zeit vergeblichen Wartens alle weiteren Informationen verweigert werden, transformiert

sich ihr *desire for story* zum *desire to narrate*.¹ Um das Gefühl der Isolation zu bewältigen, welches die Täuschung wiederbelebt hat, erzählt sie dem in London lebenden General in einem Brief von diesen Ereignissen (22f.).

Anstelle eines komplexen geheimen *plot* wie Controls Entwurf in *The Spy Who Came in From the Cold*, der die zukünftigen Reaktionen bereits lange im voraus kontrolliert, provoziert Geheimhaltung hier ungewollt Erzählbedürfnisse, auf welche der Autor mit Morden reagiert. Auch für letztere Geheimhaltungsstrategie gilt, was sich in den vorhergehenden Romanen in bezug auf das Erkennen und Erzählen geheimer Geschichten immer deutlicher beobachten ließ: Die Ermordung des Generals erzählt ebenso wie Ostrakovas Bedrohung in selbstreferentieller Hinsicht die Instabilität der narrativen Struktur des Geheimnisses, "its proneness to collapse".²

6.3.2 Erzählungen überleben Erzähler

Der Adressat von Ostrakakovas Brief, der General, kann anders als die Verfasserin selbst in den erzählten Ereignissen eine Geschichte Karlas lesen. Seine Interpretation ist das Geheimnis, um dessen Aufklärung es zunächst geht. Smileys Aufklärung beginnt als individueller Widerstand gegen das Verdrängungsinteresse seines ehemaligen Arbeitgebers, denn Smiley wird hinzubeordert, nicht um die Geschichte dieses obskuren Mords am General zu lesen, "[but] to bury the case" (62).³

In einer symmetrischen Konstellation zur "Individualisierung" des geheimen Autors von seinem Apparat wird Smiley erst im Konflikt mit dem *Circus* zum Leser, als er erkennt, daß der General den *Circus* zu einem Aufklärungs*plot* aufforderte, die Erkenntnisinstitution aber an der Unterdrückung derartigen Wissens über den sowjetischen Geheimdienst interessiert ist. Auch der Erkenntnis*plot* entsteht als geheime, individuelle Auseinandersetzung mit dem offiziellen Diskurs des Geheimdienstapparats. "What we want is absolute lack of contemporary relevance of any sort" (45), erklärt Launder Strickland, der mit Lacon als politischem Beauftragten geheimdienstlicher Belange im Innenministerium arbeitet, dem gegenwärtigen

-
- 1 Aus dieser Wiederholung einer früheren Situation unter anderen Voraussetzungen entsteht, wie Brooks in Anlehnung an das psychoanalytische Modell beschreibt, *plot* als "forward thrust of desire" in einer progressiven Erzählung, die eine Krise in der eigenen Geschichte auf anderer Ebene verarbeitet. Peter Brooks, *Reading for the Plot*, S.124.
 - 2 Terence Cave, *Recognitions*, S. 23. Auch hierin zeigt sich, daß Geheimhaltung und Erkenntnis nicht verschiedene Plotformen sind, sondern als komplementäre Erkenntnisstrukturen zu einer Semantik rationaler Strukturierbarkeit von Wirklichkeit gehören, die beide von Wirkungen auf Ursachen zurückblicken und diese zu verbergen oder zu definieren versuchen.
 - 3 Smiley ist hier in seiner Funktion des "vicar" gefragt So bezeichnet der *Circuscode* die Vaterfigur (57), die bestimmten Gruppen von Agenten hilft, ihre Spionageidentität zu definieren. Smiley übernahm für seine Agenten den Umgang mit Ambiguität und Paradoxien, die er in der Dimension des Glaubens an die Institution entlastete .

Geheimdienstchef Enderby. Aufgrund veränderter politischer Rahmenbedingungen der Entspannungspolitik ist der Kontakt zu Exil - Gruppen nun als zu provokative Geste untersagt und die Informanten-Identität des Generals "dustbinned" (51). Tatsächlich ist letztere Klassifikation ehemaliger Informanten unter der Metapher "dead agent" (56) verantwortlich für seinen tatsächlichen Tod. Vladimirs Drängen, sein geheimes Wissen zu *erzählen*, wurde innerhalb des Circus soweit verzögert, daß die Agenten Karlas seine Erzählung verhindern konnten. Smiley versucht nun, der Erkenntnisgeschichte des Generals entgegen offizieller Unterdrückung doch noch eine Zukunft abzuringen, und verbirgt seine Aufklärung vor der Behörde.

In bezug auf die Individualisierung des Lesens und Schreibens von Geschichte entsteht so eine symmetrische Konstellation der Opposition von Autor und Leser innerhalb der Romanwelt. Auch Smiley entfernt sich durch verborgenes *plotting* von politischen Handlungsmotiven, die ihm der Geheimdienst zuschreiben will, um die Suche nach seinen Antagonisten durchzusetzen. Die Aufklärung des Geheimnisses um die Ermordung des Generals erscheint ihm als letzte Möglichkeit, seine professionelle Geschichte im nachhinein vor sich selbst zu rechtfertigen ("[...] to externalize and resolve the conflict he had lived by" 130). Neben der Hoffnung, sich auf einen Teil der Welt beziehen zu können, der bislang vor ihm verborgen blieb, aber für Enttäuschung und Mißerfolge in seiner Geschichte verantwortlich scheint, leistet das Lesen des Geheimnisses in der Welt eine deutliche Distanzierung von seiner Geheimdienstlaufbahn, die rückblickend in Wiederholungen ergebnisloser politischer Umstrukturierungen zerfällt: "Each [new fashion] had gone out with a whimper, leaving behind it the familiar English muddle, of which, more and more in retrospect, he saw himself as a life long moderator" (138).

Smileys Aufklärungs*plot* begleitet ein zweiter Brief von Ostrakova. Er erzählt von der allgegenwärtigen physischen Bedrohung durch den geheimen *plot* und betont damit auch vor ihrem neuen "Leser" die Dringlichkeit von Erkenntnis. Um den Brief verstehen zu können, muß Smiley zunächst das vom General verborgene Wissen über den geheimen *plot* finden, daß der General nach "Moscow rules" kodiert hat:

In Moscow these signs were devised for agents who might disappear from hour to hour (83). Moscow rules decree that, if you physically carry a message, you must also carry the means to discard it! That, however it is disguised [...] as an object, it must be the first and lightest thing that comes to hand, the least conspicuous when jettisoned! (87)

Smileys Suche nach der verborgenen Information, für deren Erzählung der erste Leser gestorben ist, ist ein semiotischer Detektionsprozeß, der ihn nicht physisch gefährdet. Dies betont zunächst die Macht des Lesens gegenüber dem unter Druck geratenen geheimen *plotting* Karlas. Smiley kann Wissen über Karla aus vergangenen Erkenntnisprozessen reaktivieren, das im Kontext dieses Geheimnisses neue Anschlußmöglichkeiten erhält. Hier dienen wiederum die Erinnerungen von Connie Sachs' als Quelle. Sie rekonstruiert die Meldungen erster Konstruktionsbemühungen einer Tarnungsgeschichte ("a legend for a girl" 180) für

die Infiltration einer sowjetischen Agentin nach Paris und Gerüchten um Karlas Familiengeschichte. Auch hier zeigt sich die Individualisierung des Konflikts zwischen Lesern und Autor. Smiley und Sachs haben Erkenntnisse über Karlas individuelle Geschichte als "piece of private treasure" (183) vor den übrigen Circusmitarbeitern verschwiegen. Dieser private Erkenntnisplot, der sich in der Vergangenheit in widersprüchlichen Diskursen übergelaufener Agenten verlief, eröffnet Smiley jetzt Zugang zur tarnenden Spionagegeschichte. Auch hier existiert bereits eine enttarnende Erzählung. Ein Agent des Generals hat sie von jenem Agenten Karlas erpreßt, der Ostrakova in Paris unter Druck setzte, und ihre Existenz in Form einer Tonbandaufnahme über seinen Tod hinaus gesichert. Mit diesem Geständnisses der Spionagetarnung und des privaten Geheimnisses Karlas ist das Geheimnis um die Ereignisse zu Romanbeginn gelöst. Smiley kann Ostrakova lokalisieren und vor dem sie bedrohenden geheimen plot retten. Die Geschichte von Ostrakovas Briefen wird zur Metapher der Handlungskompetenz richtigen Verstehens.

Auch das Schicksal von Briefen, Nachrichten, kodierte Mitteilungen, Berichten, Tagebüchern etc. in le Carrés Welten läßt sich im metaphorischen Sinn als Erzählung über die Versteh- und Beeinflußbarkeit von Geschichte beschreiben, der hier eine Kommunikationskrise drohte, die Smiley im letzten Moment beheben kann. Während diese schriftlichen Mitteilungformen zu Beginn der Werkgeschichte immer die von ihren Autoren vorgesehenen Empfänger erreichen und in die vorgesehene Richtung wirken (so z.B. Fennans Brief an Smiley sowie Smileys Karte an Dieter Frey und Elsa Fennan in *Call for the Dead*, Smileys Brief an Liz Gold in *The Spy Who Came in From the Cold*), drohen sie mit der Komplexisierung der politischen Welten immer häufiger, ihren Weg zu verlieren. Sie treffen auf unvorhergesehene Leser (z.B. Smileys Brief an Martello in *The Honourable Schoolboy*, der in Collins Hände gerät; Yakows Tagebücher in *The Russia House*, Ostrakovas zweiter Brief in diesem Roman). Anders als der wirkungslose Brief eines Investors in Conrads *Nostromo*, dessen Nichtrezeption innerhalb der Romanwelt als Metapher des Scheiterns von Erzählungen gedeutet wurde,¹ werden Texte in le Carrés Romanen mit Ausnahme der Berichte für die Akten jedoch immer rezipiert. Sie bewirken grundsätzlich Veränderungen der Relation von Wissen und Nichtwissen, die weiteres, wenn auch immer häufiger nicht das von ihrem Autor intendierte *plotting* ermöglichen oder, wie im folgenden beschrieben wird, erzwingen.

6.3.3 Erzählen als Erpressung von Handlung

Erst die Aufdeckung der Spionagegeschichte als Tarnung für ein anderes Geheimnis ermöglicht Ostrakovas Rettung, was keinen Zweifel in bezug auf Smileys Anspruch

1 Diane Elam, *Romancing the Postmodernism* (London & New York: Routledge, 1992), S.80-83.

auf diese Erkenntnis läßt. Ihre Interpretation und sogar ihre Erzählung existieren bereits in der Romanwelt. Smiley ist es den Ermordeten schuldig, das Wissen, für welches sie starben, in eine lesbare Form zu übersetzen. Was die verborgenen Konflikte der Entstehungsgeschichte des getarnten Geheimnisses betrifft, entsteht jedoch im Verlauf dieses Leseprozesses eine weitere Beobachtungsperspektive, von welcher aus sich Smileys Lesen und Karlas Schreiben von Geschichte immer deutlicher ähneln.

Connie Sachs' Erzählung bleibt innerhalb der Romanwelt der Erzählprozeß der geheimen Geschichte Karlas, der sich den verborgenen Ursachen für dies Geheimnis in der privaten Geschichte des Autors Karla am weitesten nähert. Auch diese Erzählerin konkurriert mit dem eigenen Tod. Dieser droht jedoch nicht von den Reaktionen des geheimen *plot* her. Vielmehr ringt ihr Bewußtsein mit ihrem Körper darum, ob ihr Wissen als Erzählung noch Wirkung in der Romanwelt erreicht oder nicht. Der Zeitdruck, unter dem Sachs' *narrative desire* steht, geht von einer schweren Krankheit aus. Sie nimmt nicht mehr am "he-knows-I-know-you-know" "fan dance" (180) teil, wie sie die Handlungsformen des Ringens um Wissen der Spionage beschreibt. Daher kann sie lesen, was der trotz aller Distanz zur Institution noch involvierte Leser Smiley auch jetzt nicht erkennen will: "That hag [Tatjanas Mutter] was Karla's shrine, George. And she betrayed him. Twin cities, we used to say you were, you and Karla, two halves of the same apple" (185f.). Die Aggressivität, mit welcher Smiley auf diesen Vergleich reagiert, verrät, daß sein persönliches Erfassen der eigenen professionellen Geschichte der Auseinandersetzung mit Karla die Beobachtung der Symmetrie ihrer Lebensgeschichten im Hinblick auf ihre privaten Liebesbeziehungen nicht zuläßt. Liebe stellt in Smileys und Karlas Geschichte etwas Unkontrollierbares dar, das sich mit der institutionellen Aufgabe nicht vereinbaren läßt. Sachs weiß, daß die Aufdeckung des geheimen Autors die persönlichen Probleme nicht lösen wird, für welche ihn Smiley verantwortlich hält: "Karla won' t give you back your past" (186).

Smiley gibt das Tonband mit dem Geständnis des Spionage*plot* an den *Circus* weiter. Diese Veröffentlichung verbirgt zugleich sein Wissen über Karlas persönliches Geheimnis. Mit dieser Erzählung differenziert Smiley im weiteren Verlauf seinen individuellen *plot* von institutionellem Wissen, institutionellem Informationsbedarf und institutionellen Handlungsmöglichkeiten. Sein Schweigen auf die Frage des Geheimdienstchefs Enderby: "But who's his dark lady [...] who's worth his whole damn career?" (244) knüpft an die Erzählverweigerung hinsichtlich des Mörders von Bill Haydon in *Tinker Tailor Soldier Spy* an. Auch hier signalisiert Smileys Verschweigen von Informationen, daß er in bezug auf seinen Kontrahenten ein privates Geheimnis gelesen hat, zu welchem er den Entscheidungsträgern innerhalb des Apparats keinen Zugang ermöglichen will. Enderby und Collins erinnern sich an ihren Eindruck, Smileys *plot* habe die Ebene einer "higher order of

human conduct" erreicht, "for which they were unfit" (244). Anders als in *The Honourable Schoolboy*, wo Smiley schließlich die Kontrolle seines *plot* an die institutionelle "Enderby- Collins- Martello connection" verliert, kann seine Kommunikationsverweigerung hier seine individuelle Autorenschaft dieser persönlichen Auseinandersetzung gegenüber dem Apparat verteidigen.

Auch das veröffentlichende Erzählen des Geheimnisses erhält im Vergleich zur Gattungsgeschichte und bisherigen Werkgeschichte einen neuen Stellenwert. Smiley wird anders als ein klassischer Detektiv nicht selbst zum Erzähler, der eine Öffentlichkeit in der erzählten Welt beruhigt. Auch versucht er nicht, wie der Erzähler der frühen Spionageromane, die Nation von der Existenz einer Bedrohung zu überzeugen. Schon in den vorhergehenden Romanen le Carrés hatten Erzählungen geheimer Geschichten innerhalb des Apparats immer deutlicher den Charakter von Fehldeutungen, Selbsttäuschungen (so Haydons Erklärung in *Tinker Tailor Soldier Spy*) und Tabuisierungen (z.B. die Unterdrückung von Westerbys Ende), oder sie wirkten als Instrument des Unterdrückens individueller Wünsche. In diesem Roman steht das Erzählen zunächst für individuellen Widerstand gegen die Gewalt, mit welcher Karla Geschichte zu schreiben versucht. Nachdem die Aufdeckung der Spionagegeschichte gelungen ist, wird jedoch auch das Erzählen in den Händen des Lesers Smiley zum Instrument, mittels dessen er Geschichte erzwingt. Smiley droht Grigoriev, der Tatjana in Bern regelmäßig besucht und sich um die Bezahlung der Klinik kümmert, mit dem Verrat seiner geheimen Liebesaffäre. Grigoriev fürchtet seine Frau mehr als Karla und läßt sich zu einem Geständnis erpressen. Smileys Erzählung seines Wissens um Karlas Geheimnis wiederholt die Konfrontation zwischen Karla und Smiley vor zwanzig Jahren, mit welcher diese persönliche Auseinandersetzung aus der Sicht Smileys begann, in umgekehrter Rollenverteilung. Dort konnte Karla Smileys private Geschichte lesen und später für einen Spionage*plot* ausnutzen. Hier eröffnet Smiley Karla in einem Brief, daß er sein Geheimnis kennt. Diese Drohung der Veröffentlichung seines privaten *plot* an *Moscow center* läßt Karla keine andere Möglichkeit, als im Sinne des Autors des Briefes zu handeln. Er reist in den Westen aus. Der Brief Smileys an Karla zeigt im metaphorischen Sinn die Inversion der Rollen von Autor und Leser. Smiley hat nun die Rolle des Autors übernommen, der die Zukunft des Gegners durch die Drohung der Veröffentlichung seines Geheimnisses erzwingt.

6.3.4 Lesen als Verlust des Autors

Mit dieser Inversion der Rollen im Spannungsfeld von Geheimhaltung, Lesen und veröffentlichendem Erzählen als Instrumenten der Macht über Handlungen, löst sich die Unterscheidbarkeit von Autor und Leser bezüglich ihrer Handlungsmöglichkeiten und Methoden auf. Smiley droht daher die rückblickende Erkenntnis, daß er den Autor der ideologischen Bedrohungen seiner Werte von Humanismus,

Individualismus und Moderation ebenfalls selbst konstruiert hat. Es zeigt sich, daß sein Bild über den Gegner letzteren nur solange "begreift", wie er geheim bleibt. Die Notwendigkeit, mit Karlas Geheimnis auch die eigene Geschichte neu zu lesen, kündigt sich darin an, daß sich Karla in Smileys Beobachtung in zwei Identitäten teilt. Der geheime Autor, der ein persönliches Geheimnis zu verbergen versucht, trennt sich von der Vorstellung des kompromißlosen Autors sowjetischer Spionageplots, für den Vladimir den Codenamen "Sandman" (185) nach der unkontrollierbaren, geheimen Bedrohung in E.T.A Hoffmanns Erzählung erfand.

There are two Karlas, he reasoned, [...]. There is Karla the professional, [...] Karla the old spy, the pragmatist, ready to trade a dozen losses for one great win.

And there is the other Karla, Karla of the human heart, after all, of the one great love, the Karla flawed by humanity. I should not be deterred if, in order to defend his weakness, he resorts to the methods of the trade. (221)

Smiley selbst muß den "Sandman Karla", so genannt, weil er jeden, der seinen Geheimnissen zu nahe kommt, zum Schweigen bringt (185), je näher er der Erkenntnis des Geheimnisses gelangt, umso mehr als Wirkung der eigenen Vorstellung lesen. Hinter Smileys Diskurs über Karla taucht ein Unbekannter auf, der sich von Smileys Bild des Autors von sowjetischen Spionagegeschichten unterscheidet. Die Furcht vor dieser Erkenntnis erklärt Smileys Wunsch, die Unmenschlichkeit des anderen Systems möge sich im Moment des Grenzübertritts Karlas von Ost- nach Westberlin noch einmal zeigen, um Smileys Weltbild doch noch zu bestätigen.

There was suddenly something terrible in his foreknowledge that this tiny creature was about to cut himself off from the black castle behind him. [...]. Slam the gate on him, cut him down, your own traitor. (332)

Hier drückt sich Smileys Wunsch aus, nicht vom fremdreferentiellen Lesen des Gegners auf das selbstreferentielle Lesen des eigenen Lesens umschalten zu müssen und ihre Symmetrie zu erkennen. Das erfolgreiche Ende seines *plot* zwingt auch Smiley zur Einsicht in die Parallelität ihrer Lebensentwürfe als Spione.

[...] the very evil he had fought against seemed to reach out and possess him and claim him despite his striving, calling him a traitor also; mocking him, yet at the same time applauding his betrayal. [...] have destroyed him with the weapons I abhorred, and they are his. We have crossed each other's frontiers, we are the no-men of this no-man's-land. (332)

Smiley, der nach dem Autor der Bedeutungskrisen in seinem eigenen Leben gesucht hat, verliert mit diesem Ende seines *plot* sein Objekt. Karla, der "Sandman", löst sich vor seinen Augen auf. Dem unbekanntem Individuum, dessen Geschichte er in Ansätzen gelesen hat, sind die Verbrechen vergangener Spionageplots nicht mehr zuschreibbar.

He recited in his despair a whole list of crimes- the tortures, the killings, the endless ring of corruption- to lay upon the frail shoulders of this one pedestrian on the bridge, but they would not stay there [...]. (333)

Am Ende bleibt Smiley nur die Erkenntnis der Differenz zwischen seiner eigenen Gestaltung der Konfliktgeschichte und der unbekanntem Wirklichkeit des anderen. Diese Dekonstruktion des eigenen Weltbildes widerlegt, zumindest in bezug auf die Kommunikation von geheimer Wirklichkeit innerhalb der Romanwelt, Crehans These, le Carrés Fiktionen begegneten den ideologischen Gegnern über eine Strategie textueller Assimilation, da Karla fremd bleibt. Crehan schreibt: "At the end of the narrative process, 'enemy' figures such as [...] Karla are made to appear vulnerable and emotionally human. Initially viewed as the 'other', the enemy becomes incorporated into a liberal humanist discourse".¹ Letzteren Diskurs humanistischen Welterfassens setzt er mit der narrativen Rekonstruktion von Wirklichkeit in nach rationalen Prinzipien aufgebauten Mustern gleich, in welchen geheime Motive von Handlung schließlich als Geschichten erkenn- und erzählbar werden. Am Ende von Smileys Leseprozess zeigt sich hier mit der Lösung des Geheimnisses, daß das erpreßte Wissen über den anderen weder Anspruch auf dessen Geschichte hat noch mit dessen Wirklichkeit übereinstimmt. Smileys Wissen reicht, um das Überlaufen des Mannes mit dem Decknamen Karla zu erzwingen. Die Differenz zwischen erzählbarer Geschichte und Wirklichkeit zeigt sich jedoch unter anderem darin, daß die Erzählung der privaten Geschichte Karlas innerhalb der Romanwelt und im extradiegetischen Erzählen nur eine Sammlung verschiedener Diskurse bleibt. Das deutlichste Indiz für die Fragwürdigkeit der Referenz der Erzählungen auf die Wirklichkeit des diegetischen Autors ist, daß Leser und Autor sich als vereinzelte Fremde (und nicht als Bekannte) auf einer von Scheinwerfern erzeugten Bühne nur im Vorübergehen begegnen. Solange der ideologische Gegner geheim war, schien er, anders als Crehan argumentiert, gerade nicht unbekannt. Karla wird erst als Wirkung von Aufklärung zu einem Unbekannten, dessen Namen Smiley nie kennenlernt.

6.3.5 Erzählen als Gratwanderung zwischen Leben und Erzählen

Anders als die häufigen proleptischen Hinweise auf das Ende der Geschichte, verwirrende Inversionen von Ursache und Wirkung und Interventionen des extradiegetischen Erzählers, welche in *The Honourable Schoolboy* die temporale Distanz der Erzählgegenwart gegenüber dem Erzählten immer wieder ins Bewußtsein des Romanlesers rufen, werden Hinweise auf das Wissen des Erzählers um das Geheimnis in *Smiley's People* weitgehend zurückgenommen. Andererseits wird dem Romanleser vom ersten Satz des Romans an deutlich gemacht, daß der Erzähler weiß, daß Ostrakovas Geschichte und die Ermordung des Generals Wirkungen der gleichen geheimen Ursache sind, die nur für Unwissende nichts miteinander zu tun haben: "Two seemingly unconnected events heralded the

1 Steward Crehan, "Information, Power and the Reader: Textual Strategies in le Carré", in: Alan Bold, ed., *The Quest for le Carré* (London: St. Martin's, 1988), S.103f.

summons of Mr. George Smiley from his dubious retirement. The first had for its background Paris [...]" (7), so beginnt die Erzählung von Ostrakovas Instrumentalisierung im ersten Kapitel. "The second of the two events [...] occurred a few weeks after the first, in early autumn of the same year: not in Paris at all, but in the once ancient, free and Hanseatic city of Hamburg" (27), beginnt die Erzählung der Übergabe des ersten Beweises und der Ermordung Vladimirs im zweiten Kapitel. Die temporale Ellipse umfaßt die Aufklärungsgeschichte, die zu diesem Mord führt. Diese Auslassung erzeugt ein Geheimnis, welches auch auf der extradiegetischen Ebene Raum für Aufklärung öffnet.

An den klassischen Detektivroman erinnert die retrospektive Orientierung der Aufklärungsperspektive auf die Vergangenheit, deren Rekonstruktion zugleich die größere institutionelle Geschichte des britischen Spionageapparates in verschiedenen hypodiegetischen Erzählungen mitevoziert. Wiederholte Wechsel zur zeitlich parallelen Geschichte Ostrakovas in Paris betonen jedoch die gegenwärtige Bedrohung durch den geheimen *plot*. Der Romanleser hat so neben der historischen Perspektive zugleich, wie in der amerikanischen Variante des Detektivromans, den Eindruck, daß in der Gegenwart keine Zeit mehr zu verlieren ist. Diese Wechselwirkung zwischen dem Lesen und Schreiben von Geschichte innerhalb der Romanwelt zeigt, daß es auch für den geheimen Autor in der erzählten Welt keine kontrollierbare Zukunft mehr gibt. Er ist, wie in den vorherigen Romanen nur die von ihm instrumentalisierten Akteure, in einem Netz von Geschichten gefangen ("caught in a net of events beyond his understanding and control", 303).

Die Fokalisierung des Geschehens bleibt weitgehend auf wechselnde, der erzählten Geschichte interne Erlebnisperspektiven beschränkt. Ostrakova, die einen unbekanntem *plot* wahrnimmt, der sie an die Handlungsformen der sowjetischen Staatsmaschinerie erinnert, und Vladimirs Bote Villem sind Beobachter, deren Ängste, Erinnerungen und Bedürfnisse für den Erzähler ebenfalls *les-* und *erzählbar* sind. Die Aufdeckung des Zusammenhangs zwischen diesen Beobachtungen wird im wesentlichen über Smileys Fokalisierung vermittelt, der vom obskuren Diskurs des Mordes immer weiter in die Vergangenheit zur ursächlichen Geschichte vordringt. Seine *Geschichte des Lesens* bleibt zwar der übrigen Romanwelt über weite Strecken verborgen, der extradiegetische Erzähler kann sie aber inklusive seiner Gedanken ebenfalls *lesen und erzählen*. Der Romanleser kann so mit dem Leser im Text um Erkenntnis konkurrieren, ist ihm sogar im Wissen um die Bedrohtheit Ostrakovas zunächst etwas voraus.

Dieses Beobachtungsverhältnis kehrt sich mit der Erzählbarkeit von Karlas Spionagetarnung um. Romaninterne Beobachtungsperspektiven Smileys vermitteln nun zunächst über Außenperspektiven den Eindruck der Unzugänglichkeit seines Bewußtseins. Esterhase liest z.B. eine "mysterious reluctance to advance, which seemed to afflict Smiley whenever the operation gathered speed" (286). In dem

Moment, in welchem Smiley vom diegetischen Leser zum diktierenden Autor wird, wird auch seine Handlungsplanung zum Geheimnis. Sein Projekt wird Gegenstand spekulativer Deutungen. Dies gilt auch für die vom Erzähler gewählten, retrospektiven Erzählstandpunkte, die nicht mit Charakteren assoziiert werden, aber dennoch auf persönliche Wissensgrenzen des Erzählers verweisen. Dies zeigt sich z.B. in den folgenden Lesarten von Smileys Schweigen hinsichtlich Karlas privatem Geheimnis.

Again there is mystery about Smiley's decision not to reply to this question. Perhaps only his wilful inaccessibility can explain it; or perhaps we are staring at a stubborn refusal of the born caseman to reveal anything to the controller that is not essential to their collaboration. Certainly there was philosophy in his decision. In his mind already, Smiley was accountable to nobody but himself; why should he act if things were otherwise? "The threats lead all of them into my own life", he may have reasoned. "Why pass the ends to my adversary merely so that he can manipulate me?" [...] In any case, the fact is that Smiley kept his counsel. (245)

Die hier gewählte Vermittlungsperspektive unterscheidet sich vom vorhergehenden mühelosen *Lesen* der Gedanken des diegetischen Lesers. Der Erzähler wird mit der allgemeinen Vorstellung prinzipiell erzähl- und rational erklärbarer Handlungsmotive eines erfahrenen Geheimdienstlers assoziiert, wie sie der narrativen Logik des Spionageromans entspricht. Über diese versucht er, einen privaten Raum zu erklären, welcher sich nicht nur von der Welt der Geheimdienstapparate, sondern auch widerwillig von der Vorstellung eindeutiger Erzählbarkeit der Wirklichkeit anderer zu lösen beginnt.

Smileys Gedanken werden zum einen aus Gründen der Spannungssteigerung zum Geheimnis. Eine andere mögliche Erklärung ist, daß Smiley dem geheimdienstlichen Welterfassen aufgrund seiner Reduktivität den Zugang zu Karlas Geschichte verweigert. Seltene Einblicke in Smileys Gedanken zeigen, daß ihm, je näher er der Lösung von Karlas Geheimnis kommt, umso deutlicher wird, daß er sich die Lösung eigener Probleme erhofft, die er nie erreichen wird: "He remembered waiting all his life for something he could no longer define, call it resolution. [...]. Resolution in a vacuum." (272). Trotzdem *schreibt* Smiley nach allen Regeln der Spionagekunst. Sein Ultimatum zum Überlaufen legt Karla, wie der Erzähler wiederum nur vermuten kann, dessen Optionlosigkeit dar, ohne dem Leser Zeit zum Nachdenken zu lassen: "Certainly, he gave Karla very little time to make up his mind. For that too is an axiom of pressure, as Karla was well aware: time to think is dangerous" (326). Über diese Deutung der Geschichte als gezielten Einsatz von Erzählstrategien gibt es aus der Sicht eines Erzählers aus der Welt der Spionage keinen Zweifel. Was gegen Ende der Geschichte als Erkenntnis Smileys übrigbleibt, ist die Einsicht, daß es immer andere Deutungsmöglichkeiten gibt und immer Anlaß zu Zweifeln bleibt. Erzählungen können zwar Druck auf andere ausüben, operieren dabei aber, auch wenn sie deren Geschichte nahe kommen, auf der Grundlage von

Eigenkonstruktionen, deren Diskurse die vielschichtige Wirklichkeit von Motiven, Handlungsmöglichkeiten und Handlungszwängen des anderen nicht erreichen.

Diese verschiedenen Geschichten des "Erfahrens" der erzählten Geschichte zeigen, daß die Differenz zwischen rationalem Erzählen einerseits und individueller Wirklichkeit andererseits auch auf der Ebene des extradiegetischen Erzählens einen diskursinternen Widerspruch verursacht. Dieser wird über verschiedene Fokalisierungen verhandelt, aber nicht gelöst. Neben romaninternen "Lese- und Erzählperspektiven" einzelner Figuren wird auch die Beobachtung des Erzählers als Diskurs ausgewiesen, der die Handlungsantriebe der erzählten Geschichte nur in eigenen Annahmen konstruieren kann. Dadurch entsteht eine differenziertere Form jener Diskurse der Geheimdienstöffentlichkeit, welche im *Honorable Schoolboy* z.B. den Tod Westerbys ausblenden. Dort wird dieses *Lesen* einer über die narrativen Grundsätze der Spionage erklärbaren Welt über Versicherungen, wie "the truth is", "certainly", "on the face of it", "there can be little doubt" etc. als *Geschichte des Erzählens* unterschieden. Das Bedürfnis, die Logik dieser Deutungen zu betonen, impliziert, daß es auch andere Lesarten gibt. In *Smiley's People* sind Deutungen des Erzählers vorsichtiger. Sie fordern daher weniger Widerstand in der Rezeption des Romans heraus, so daß kein offensichtlicher Bruch entsteht, wenn im Anschluß an Spekulationen plötzlich eine Innensicht auf Smileys Gedanken möglich ist.

Auf dieser Ebene des Erzählens wird Erzählbarkeit nicht in Frage gestellt. Der Erzähler kann seine Persönlichkeit ablegen, mühelos die Grenze zwischen Gedanken und beobachtbaren Handlungen überschreiten und sogar Tatjanas Gedanken erzählen, die für auch sie selbst unerzählbar sind. Am Beispiel der Vermittlung ihrer Gedanken wird der Widerspruch zwischen dem Erzählinteresse, Beobachtungsgrenzen zu zeigen, und dem Erzählinteresse, direkt auf Weiterleben zugreifen zu können, besonders deutlich. Tatjanas Gedanken und Smileys Erkenntnis am Ende des Romans zeigen, daß der Erzähler im Versuch, die Grenzen narrativer Erfassbarkeit zu vermitteln, für sich selbst in Anspruch nimmt, diese Grenzen überschreiten zu können. Auch am Ende des Romans zeigt sich dieser Widerspruch innerhalb einzelner Textabschnitte, in denen die Fokalisierung zwischen Smileys Wahrnehmung des Gegners (der nicht Karla heißt) und der Beobachtung des Geschehens von außen wechselt. Der Erzähler kann Smileys Eindruck vermitteln, daß er Karla nun als unlesbarem anderen gegenübersteht, und dennoch im folgenden Satz von einer Außenperspektive erzählen, daß die folgende Annahme ("perhaps") nur eine mögliche Interpretation des Geschehenen ist:

he thought [Smileys Fok.] he even heard the sound of gentle clapping; but he never knew [externe Fok.]; there were shadows everywhere, and once inside the halo, it was difficult for him to see out [Smileys Fok.]. [...] They exchanged one more glance and perhaps each for that second did see in the other something of himself [externe Fok.]. He [Smileys Fok.] heard the crackle of car tyres [...]." (334)

6.4 Heterogenes Lesen von Welt und die Geschlossenheit der Romane

An dieser Stelle soll die bisherige Entwicklung der Funktionalisierung des Spannungsverhältnisses zwischen Geheimhaltung und Aufklärung in den Romanen le Carrés rekonstruiert werden, um festzustellen, ob die Art und Weise, wie fiktionale "Autoren" und "Leser" und die Erzähler der Romane mit den Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens umgehen, eine *Geschichte der Narrativität von Geschichte* erzählt. Mit dem Ende der Suche nach Karla, mit welchem Smiley die Unterscheidung zwischen geheimem Verbrechen und lösender Aufklärung als Orientierungsstruktur verliert, ist auch auf der Ebene des Erzählplot und der Romanform insgesamt ein Ende erreicht, welches neue Voraussetzungen für das Schreiben von Detektions- und Spionagegeschichten darstellt.

In *Smiley's People* nimmt der Erzähler unterschiedliche Arten des Sehens von Welt ein, die ermöglichen, daß Smileys Distanzierung von "seinen" Geheimdienstlern und ihrer Spionagewelt¹ sowie das Verhaftetsein des Erzählens in eben diesem Weltauffassen nebeneinander existieren können, ohne daß der sich hieraus ergebende Widerspruch zwischen diesen beiden Darstellungsintentionen im Diskurs aufbricht. Smiley liest mit der Differenz zwischen seinem Entwurf von Geschichte und der unbekanntenen Wirklichkeit etwas, das der Erzähler in der Perspektive des Geheimdienstlers zur erzählten Geschichte nur ungewollt an den Romanleser vermittelt. Letzteres wird insbesondere deutlich, wenn er eine besondere Nähe seiner Erzählung zur Geschichte in betont logischen Deutungen zu erzwingen versucht, die ebenfalls von ihm vermittelte fiktionale Welt sich dem aber zu entziehen scheint. Sehen und Nichtsehenkönnen der Unterscheidung zwischen einer Spionageerzählung und fiktiver Wirklichkeit bleiben schließlich über Smileys Akzeptanz eines zweifelhaften Sieges über seinen ideologischen Gegner vermittelbar. Der letzte Satz des Romans bekommt für das Erzählen die Funktion eines narrativen Kompromisses: "George, you won, said Guillam as they walked slowly towards the car. 'Did I?', said Smiley. 'Yes. Yes, well I suppose I did.'" (335). Smiley verzichtet darauf, seine privaten Zweifel mitzuteilen. Da Smiley den gegnerischen Autor erst am Ende des Romans und am Ende seiner Aufklärung als Eigenkonstruktion bewertet, kann dem Romanleser immer noch der Eindruck einer in sich geschlossenen Geschichte vermittelt werden. Erst wenn man von hier aus zurückblickt und den Vorgang extradiegetischen Erzählens nun auf diese Einsicht in die grundsätzliche Unbekanntheit der Wirklichkeit anderer hin beobachtet, wird ein Widerspruch zwischen Smileys privater Erkenntnis und dem Vorgehen der extradiegetischen Erzählung evident.

In den drei Romanen der *Quest for Karla* wird innerhalb des Erzählten zunehmend deutlicher, daß Lesen und Geheimhaltung, Erkenntnis- und Verbergungsplots, immer mehr Druck auf die Wirklichkeit anderer ausüben müssen, um deren Geschichte in

1 Auch Karla als Konstruktion Smileys läßt sich zu *Smiley's People* rechnen, von denen er sich trennt.

immer eingeschränkterem Maße kontrollieren zu können. Im Anschluß an Controls komplizierten, geheimen *plot* in *The Spy Who Came in From the Cold* und Karlas geheimem *plot* des sowjetischen Agenten im *Circus* in *Tinker Tailor Soldier Spy*, die beide das Welterfassen des Gegners für eine gewisse Zeit ohne große Mühe kontrollieren, zeigen sich zunehmend Kontrollverluste. Veröffentlichenden wie verbergenden Erzählungen ist immer eine Art Betrug, die Bedeutung des Aufgezwungenseins auf eine Wirklichkeit inhärent, welche anders und komplizierter ist und folglich auch nie mittels des Erzählens oder Verbergens von Geschichten umfassend kontrolliert werden kann. Dies zeigen z.B. Smileys Blick ins Leere am Ende des Detektivromans *A Murder of Quality*, Smileys lebloser Bericht des Fennan Case für die Akten in *Call for the Dead*, Haydons enttäuschende Selbsterklärung und Smileys zunehmendes Schweigen und Verschweigen. Auch Karlas Täuschung scheitert in *Smiley's People* an der Unvermittelbarkeit der Differenz zwischen privatem und gesellschaftlichem Sein, weil Diskurse (verbergende, erkennende und veröffentlichende) nur vorübergehend Kontrolle über Wirklichkeit erlangen, die hier in bezug auf das eigentliche Problem, die Krankheit seiner Tochter, ohnehin keine Lösung bedeutet. Obgleich Smiley in diesem Roman sein erklärtes Ziel erreicht, bleibt auch seine Erkenntnis eine narrative Konstruktion, mit welcher Smiley einen Konflikt lösen wollte, dessen Ursachen an anderer Stelle liegen.

Spionageplots enttarnen sich als ungenügender Ersatz für Probleme, die sich über die Manipulation von Wissen nicht lösen lassen. Diese Differenz zwischen der Eigenwelt von Erkenntnis- bzw. Verbergungsplots und fiktiver Wirklichkeit zeigt sich z.B. in individueller Selbstintransparenz (Smiley nimmt an sich selbst ein "darker motive, infinitely more obscure" wahr, *The Honourable Schoolboy*, 120; Haydons eigene Interpretation der Motive seines Verrats in *Tinker Tailor Soldier Spy* überzeugt nicht), in immer größeren Räumen für Vermutungen ("Did Smiley know of the conspiracy, deep down? *The Honourable Schoolboy*, 542) und immer mehr Wirklichkeit, auf die zwar einzelne Informationen Druck ausüben können, die aber unerzählt bleibt. Letzteres gilt z.B. für Prideaux' Beziehung zu Haydon, die Smiley in *Tinker Tailor Soldier Spy* als Informationsquelle ausnutzt, deren Geschichte jedoch trotz ihrer Handlungsrelevanz nicht erzählt wird.

Auch das extradiegetische Erzählen gerät an den aufgezeigten Räumen an seine Grenzen. An der Art und Weise, wie der extradiegetische Erzähler mit ihnen umgeht, bestätigt sich Kermodes These hinsichtlich der "Geheimnisse" von Erzählungen. Kermode argumentiert: "that [...] inbuilt interpretation [...] will increase as respect for propriety decreases, and that it will produce distortions, secrets to be inquired into by later interpretation."¹ Beispielsweise verrät der Erzähler in *The Honourable Schoolboy* und in *Smiley's People* immer deutlicher eine "passion for sequence", die andere mögliche Diskurse und Reflexionen über verborgene Ursachen von

1 Frank Kermode, "Secrets and Narrative Sequence", S.83.

Entwicklungen in der Romanwirklichkeit zurückdrängt¹: "The fact remains that Saigon was the worst place on earth for Jerry to be kicking his heels." (*Honourable Schoolboy*, 406); "There remains the mystery of the telephone transcripts" (*The Honourable Schoolboy*, 409); "And on the face of it, the facts demonstrate a wonderful causality" (*The Honourable Schoolboy*, 442). Dies sind charakteristische Ausschnitte aus den kommentierenden Interventionen des Erzählers in Kapitel 17 von *The Honourable Schoolboy*, die jeweils im vor- oder nachhinein die Erkenntniskoordinaten der Geschichte zusätzlich betonen. Während Westerbys Suche nach Ricardo im nordthailändischen Urwald im Krieg, den er sieht, Deutungsbedarf ganz anderer Dimension aufwirft, beschränken sich die Erzählerkommentare auf kausale Zusammenhänge einer Dokumentation des Falls.² An diesen ausgeblendeten Geschichten des Zusammenbruchs von Sinn zeigt sich, daß der Erzähler solange am Konzept eindeutiger Vermittelbarkeit von Wirklichkeit festhalten kann, wie er seine Aufklärungsperspektive von der Wirklichkeit weg auf erzählbare Geheimnisse richtet. Selbst in dieser Hinsicht bleibt in *The Honourable Schoolboy* einiges offen, weil der Erzähler den geheimen machtpolitischen *plot* nur in Ansätzen rekonstruieren kann.

Hinsichtlich der gesellschaftlichen Aufgabe der Geheimdienste ist die Definition der machtpolitischen Rahmung Smileys in *The Honourable Schoolboy* wie auch die Lösung der Geheimnisse in den vorhergehenden Romanen desillusionierend. Auch diese Art der Desillusionierung durch die Enttarnung von individuellem Machthunger, durch Verlust nationaler britischer Ideale in *Tinker Tailor Soldier Spy* oder durch das Schicksal des Agenten Leamas, der von seinem eigenen Geheimdienst der Auseinandersetzung der Machtblöcke des Kalten Krieges geopfert wird, verleiht den Romanen aufgrund der tragischen Züge individuellen Ausgeliefertseins an übergeordnete Kräfte immer noch einen übergeordneten Sinn. Gerade die tragischen Wirkungen sind Effekte narrativer Strategien beweglicher Fokalisierung, die sich für das Beenden von Geschichten eignen. Obgleich im Erzählten kritisch betrachtet wird, ob das Erzählen Zugang zu einer homogenen Wirklichkeit vermittelt, zeigt gerade der Anspruch, individuelles Erleben unmittelbar narrativ re-konstruieren zu können, daß die Romane insgesamt nicht darauf verzichten, Wirklichkeit narrativ begreifen zu können. Demgegenüber macht das Beharren des Erzählers auf die Kausalität der Ereignisse in *The Honourable Schoolboy* und in *Smiley's People* jedoch ebenfalls sehr viel deutlicher, daß diese nachvollziehbare Ereignislogik erst im nachhinein, auf der Ebene der Erzählung, entsteht. *The Honourable Schoolboy*

1 *Ibid.* S.84.

2 Intertextuelle Referenzen auf Marlows Suche nach Kurtz' Stimme in Conrads *Heart of Darkness* unterstützen diese Argumentation, da Marlow als Beobachter und als Erzähler ebenfalls erlebte Wirklichkeit verarbeitet, indem er bestimmte Aspekte ausblendet, um sich in und gegenüber der Welt orientieren zu können. Siehe Mark Troy, "Narrative Posture in Conrad's *The Secret Sharer*" *Studia Neophilologica* 56 (1984), S.42; Barry Stampfl, "Marlow's Rhetoric of (Self-)Deception in *Heart of Darkness*", *Modern Fiction Studies* 37/2, (1991), S.183-197.

endet mit einer Zusammenstellung unwissender und selbsttäuschender Diskurse innerhalb der Geheimdienstwelt, die der Erzähler widerlegt zu haben meint. Beim Romanleser bestätigt dies jedoch den Eindruck, der Erzähler stehe dieser geheimen Öffentlichkeit des *Circus* nahe, denn er schließt mit Fragen, die zentralere Sinnprobleme nicht auf-, sondern überdecken. "[...] Did Smiley know of the conspiracy?" (*Honourable Schoolboy*, 542). Auf diese Weise wird ein Geheimnis am Romanende konstruiert, das dafür sorgt, daß andere nicht so einfach zu definierenden Störungen zwar undefiniert bleiben, aber in den Hintergrund treten.¹ Dieses Geheimnis in der erzählten Geschichte hat also auf der Ebene des Erzählplot die Funktion des Ausblendens von etwas anderem.

Erzählinteressen, wie das Darstellen von Smileys Eigenkonstruktion des fanatischen Gegners in *Smiley's People*, von Smileys Bewußtsein seiner Vereinzelung und von seiner Erkenntnis der dunklen Ursache seines Erkenntnisverlangens, erfordern, da sie innerhalb der fiktionalen Welt nicht erzählt werden, einen auktorialen Erzähler unbegrenzter Einsicht. Sie stellen einen immer spürbareren Widerspruch zum ebenfalls immer deutlicher markierten Bedürfnis der Erzählerfiguren nach kausaler Erklärbarkeit von Ereignissen in der Spionagewelt dar, deren Erzählungen u.a. aufgrund ihres begrenzten Wissens immer schwieriger in der Wirklichkeit zu verankern sind, über die sie erzählen.

Eine Wirkung davon, daß ein bestimmtes *narrative desire* des Erzählenden deutlich wird, ist ebenfalls, daß sich der Romanleser neben dem Lesen der Geschichte auch von der "narrative audience" distanziert. So bezeichnet Rabinowitz die Leserschaft, welche sich der Erzähler vorstellt.² Man konkurriert zwar noch mit Lesern und Autoren innerhalb der erzählten Wirklichkeit um Aufdeckung oder erfolgreiche Umsetzung ihrer geheimen *plots*. Man beginnt aber ebenfalls, das extradiegetische Erzählen daraufhin zu beobachten, was der Erzähler vor sich selbst und seinen Lesern verbirgt. Auf der Ebene des Romandiskurses bedeutet dies, daß der Autor die Erzählform der Gattungstradition als unbedingtes Bedürfnis, alles durchschauen und deuten zu können, graduell der Spionagewelt zuordnet. Der Romanleser soll letztere auch auf ihre Verunsicherungen und ideologischen Ausblendungen hin beobachten. Über Rabinowitz' Unterscheidung zwischen *assertion* und *assumption* lassen sich diese zwei Ebenen von *plot* bzw. *plotting* innerhalb der Geschichte und im Erzählen der Geschichte noch genauer differenzieren, zu deren Unterscheidung le Carré auch seine Leser auffordert. Kausale Zusammenhänge werden nicht ausschließlich als Effekt der interagierenden und interferierenden Pläne der

1 Die Wahl dieses Endes schließt, wie Sturgess es an anderen Beispielen belegt, andere Optionen aus und hat daher auf der Ebene des Erzählens eine Funktion. Philip J. M. Sturgess, *Narrativity: Theory and Practice* (Oxford: Clarendon, 1992), S. 38.

2 Rabinowitz unterscheidet zwischen der *narrative audience*, als erfundene Leserschaft des Erzählers oder *implied narratees*, und der *authorial audience*, den Lesern, an deren Interessen, Vorwissen und kulturellen Rahmen sich der Autor selbst orientiert. Peter J. Rabinowitz, "Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the External World" *PMLA* 96, (1981), S.414f.

Handelnden ausgewiesen. Sie entstehen als Ergebnis deutender Sequenzierung von Ereignissen auf der Ebene extradiegetischen Erzählens. Es sind Geschichten, die der Erzähler vermitteln **möchte**. Gelegentlich entsteht sogar der Eindruck, daß sie erzwungen werden, weil die Welt so besser zu verstehen ist. In dieser Hinsicht des Klammers an narrative Kausalität zeigt sich in *Smiley's People* eine Analogie zwischen dem Erzähler und Smiley. "For there was yet another part of Smiley, [...] for which the file was the only truth, and all the rest a mere extravagance until it was matched and fitted to the record" (253).

Darüber hinaus gibt es die Wirklichkeit, die "dark" und "misty" bleibt. Hier sind Motive und nur in Annahmen greifbar. Es ist auch eine Wirklichkeit, in der die Tradition einer imperialistischen Weltmacht und nationaler Auseinandersetzung des *Great War*, während dessen der Faschismus keinen Zweifel über die Definition des Gegners ließ, nur noch als Selbsttäuschung überlebt. Eindeutigen Oppositionen wurden durch eine ideologische Konfrontation ersetzt. In ihr wird die Grundstruktur der Auseinandersetzung zwischen individuellen Autoren und Lesern um das eindeutige Lesen von Geschichten durch andere Interessen z.B wirtschaftlicher Art korrumpiert. Kämpfe um Geschichte enden nun in täuschenden Lösungen. David Monaghan zeigt, daß bei Le Carré deskriptive Passagen auf der Motivebene diesen Eindruck des Verlusts vertrauter Strukturen untermauern, die durch Leere, Dunkelheit, Desillusionierung und Verfall ersetzt sind.¹ Am Anfang des siebten Kapitels von *Smiley's People* ist Smiley z.B. als diegetischer Leser auf der Spur einer geheimen Erzählung und muß für einen Moment auch die Welt wahrnehmen, die seine Suche nach der geheimen Information nur streift:

There was no light switch and the stairs grew darker and darker the higher he climbed. Why didn't Vladimirs murderers steal his keys? he wondered [...]. He heard a dog howling and the morning news in German and the flushing of a communal lavatory. He heard a child screaming at its mother, then a slap and the father screaming at the child. Tell Max it concerns the Sandman. [...] There was the smell of too many people with not much money jammed into too little air. (73)

Diese Beschreibung heterogener Lebensgeschichten, die anonym auf engstem Raum parallel ablaufen, deutet neben Darstellungen verfallener Architektur in London oder des von toten Lagerhallen und der Mauer umgrenzten Todesstreifens in Berlin an, daß sich die Spionagewelt mit ihren *plots* von einer anderen "wirklicheren" Welt unterscheidet.² Le Carrés weitere Romane reagieren darauf, daß Geschichten etwas anderes als das von "Autoren" innerhalb der Romanwelten oder vom Erzähler Gewünschte zu bedeuten beginnen. Sie richten weitere Beobachtungsmöglichkeiten dafür ein, wie ein bestimmtes Welterfassen zustandekommt.

1 David Monaghan, "'A World Grown Old and Cold and Weary': Description as Metaphor", in: Harold Bloom, ed., *John le Carré* (New York: Chelsea, 1987), S.117-137.

2 Rabinowitz spricht von der "grey area" hinter der *behaupteten* Welt als *angenommene* Wirklichkeit, "for this implied backdrop is often the firmest reality in a novel". Peter J. Rabinowitz, "Fictional Patterns and the External World", S. 416.

7 Spionage als Dekonstruktion von Identität

Der Roman *The Little Drummer Girl* (1983), in dem le Carré eigene Erfahrungen während seines Aufenthalts in Israel, in den von den Israelis besetzten Gebieten und im Libanon verarbeitet, stellt sowohl thematisch hinsichtlich des dargestellten politischen Konfliktes zwischen einer palästinensischen Terrorgruppe und einer Spezialeinheit des israelischen Geheimdienstes Mossad als auch strukturell einen Abschied von der Welt des britischen *Secret Service* dar.¹ Die Aufklärung einer Serie von Terroranschlägen auf israelische Einrichtungen in Europa ist hier nur die einleitende Recherche einer Mossadabteilung für die Entwicklung einer Fiktion. Deren Geschichte erzählt der Roman nun erstmals im Romanwerk le Carrés auch aus der Sicht derer, die die Rolle der verantwortlichen Autoren innerhalb der Romanwelt übernehmen. Die dominierende Perspektive ist jedoch die der britischen Schauspielerin Charlie, die vom Mossad rekrutiert und in die Organisationsstrukturen einer palästinensischen Splittergruppe in einem Ausbildungskamp im Libanon infiltriert wird, um die Eliminierung des "Autors" der Serie von Anschlägen zu ermöglichen. Während es im ersten Teil des Romans im wesentlichen um ihre "Rekodierung" geht, für welche die Enttarnung von Charlies persönlichen Geheimnissen eine zentrale Rolle spielt, behandelt der zweite Teil des Romans die Realisierung dieser Zukunft. Er beobachtet also im metaphorischen Sinn das Schreiben einer Spionagefiktion innerhalb der Spionagefiktion.

Charlies Rekrutierung als *Drummer Girl* für einen *plot* in einem fremden politischen Konflikt setzt die Geschichte des Doppelagenten in le Carrés Romanwerk fort. Während die Aufklärungsgeschichte von Haydons Geheimnis der Spionage gegen die Spione in *Tinker Tailor Soldier Spy* zeigt, daß gerade die individuellen Motive des Verrats unerzählbar bleiben, beobachtet *The Little Drummer Girl* nun die Konstruktionsgeschichte der Doppelagentin Charlie auch hinsichtlich dieses Geheimnisses individueller Beweggründe. An der Rekrutierung Charlies wird über Charlies eigene Wahrnehmung *erzählt*, wie ein Geheimdienst eine Unbeteiligte über die geschickte Funktionalisierung seines Wissens um ein persönliches Geheimnis und das Instrumentalisieren ihrer Liebe zu ihrem israelischen *agent runner* Becker **entgegen** ihrer politischen Überzeugung zu einem geheimdienstlichen Instrument transformieren kann, ohne sie zu täuschen. Die narrative Manipulation Charlies durch die Mossad Gruppe greift tief in die Grundkonstituenten der Vorstellung selbstbestimmter Individualität ein, welche in le Carrés Romanwelten bisher im aktiven Widerstand einzelner gegen den diskursiven Zwang der Apparate deutlich bestätigt wurde.

1 In einem Interview berichtet le Carré von seiner Reise durch Israel und den Libanon (1978). Eine zweite Reise führte ihn nach Beirut, wo er von Yassir Arafat empfangen wurde. Siehe Melvyn Bragg, "The Little Drummer Girl: An Interview with John le Carré" in: Alan Bold, ed, *The Quest for Le Carré* (New York: St Martin's, 1988), S.129-144.

Während z.B. Leamas in *A Spy Who Came in From the Cold* eine feste eigene Vorstellung davon bewahrt, wie er persönlich zur Täuschung, die er schreibt, steht, wird Charlies Vorstellung ihrer selbst zunächst vollständig dekonstruiert, um dann mit der Doppelrolle einer geheimen israelischen Agentin und palästinensischen Freiheitskämpferin beschrieben zu werden. Diese Teilung ihrer Identität bezeichnet le Carré selbst als "controlled schizophrenia".¹ Sie ist kein Resultat individuellen Widerstands, der aufgrund der Machtlosigkeit gegen geheimes *plotting* zur pathologischen Bewußtseinsstörung vergleichbar der psychischen Krankheit von Karlas Tochter wird. Während *Smiley's People* darauf basiert, daß sich Karlas privates Problem der Lösbarkeit durch Geheimhaltung und Aufklärung entzieht, handelt es sich in *The Little Drummer Girl* um eine von Kurtz, dem "Autor" der Infiltrationsgeschichte, für den Erfolg des geheimen *plot* bewußt geplante, innerpsychische Spannung zwischen ihrer Identität in der von seinem "Literacy Committee" (46)² ausgearbeiteten Fiktion und ihrer Rolle im dahinter verborgenen Eliminierungs*plot*. Diese kann auch als Teilung Charlies Selbstbildes in unvereinbare Persönlichkeiten beschrieben werden. Sowohl ihr geheimer Auftrag im Dienst des Mossad als auch die neue Fiktion einer Kämpferin für den palästinensischen Freiheitskampf sind Rollen, die sie nur vorübergehend für die Zeit der Fiktion bzw. des Stückes in ihr fremden Kommunikationssystemen übernimmt. Beide werden jedoch zu parallelen, unvereinbaren Identitäten. Die Fiktion wird aufgrund ihrer politischen Sympathie für die Intifada und um des Überlebens willen zu individueller Wirklichkeit. Auch die geheime israelische Identität ist, weil Charlie sich in ihren Betreuer Becker verliebt, mehr als nur eine Rolle. Für Charlie bedeutet dies, daß sie sich ausschließlich daraufhin lesen und inszenieren muß, den geheimen israelischen *plot* nicht zu verraten, den sie schreibt. Ihre individuellen Bedürfnisse und politischen Motive kommen daher in der Selbstbeschreibung und Selbstbeobachtung ihres Handelns nur noch in einer fremdbestimmten Form vor.

Auch im folgenden Roman *A Perfect Spy* (1986) ist die geheime Identität des Verräters für Magnus Pym, der innerhalb des *Secret Service* - hier *the Firm* - für den tschechischen Geheimdienst spioniert, eine Möglichkeit der Selbsterneuerung, die ihn wie Charlie von seiner individuellen Geschichte befreit. Seine Geheimnisse haben jedoch andere Konsequenzen für diese Selbststabilisierung. In Charlies Mission bedingen fremdbestimmte Geheimhaltungszwänge, die sie von ihren eigenen täuschenden Selbstkonstruktionen befreien, daß sie in ihrer Selbstdefinition nicht mehr vorkommt. Schon in der Vorbereitung der Infiltration wird die Doppelrolle zur Wirklichkeit:

1 *Ibid.*, S.140.

2 Die Seitenangaben im laufenden Text beziehen sich auf John le Carré, *The Little Drummer Girl* (London: Pan Books, 1984).

There was a certain madness to these preparations, as Charlie, when she stood back from them, well knew. But in another sense she knew that without the madness there was no sanity; there was the role or there was nothing (370).

Pym hingegen definiert sich selbst über die Täuschung anderer. Erst sein Geheimnis des Verrats britischer und amerikanischer Geheimnisse an den sowjetischen Geheimdienstler Axel ermöglicht in seinem Selbstbild die Integration seiner verschiedenen Fiktionen in einen kontinuierlichen *plot*. Während z.B. Greene in *The Human Factor* die Figur des nationalen Verräters im britischen Geheimdienst benutzt, um dessen Entscheidung für seine Loyalität zu seiner Familie darzustellen, entlarvt le Carré die Figur des Spions in *A Perfect Spy* als perfekten, da außerhalb der Selbstverbergung motivlosen, Verräter ohne individuelle Loyalitäten.

Ansätze der Selbstthematization des Erzählens im Erzählen, wie sie in den Romanen der Suche nach Karla in der Individualisierung des Erzählerwissens beobachtbar werden, sind in *The Little Drummer Girl* und *A Perfect Spy* weitgehend zurückgenommen. Innerhalb der erzählten Geschichten wird jedoch die Selbstreferenz auf Prozesse des **Schreibens** von Erzählungen - in *The Little Drummer Girl* im metaphorischen in *A Perfect Spy* im wörtlichen Sinn - in einer auffälligen selbstreferentiellen Metaphorik im Vergleich zum früheren Romanwerk besonders betont. In *The Little Drummer Girl* benutzen Khalil, der "Autor" der Attentatserie, und Kurtz, der "Autor" der Ermordung Kahlils, Theatermetaphern, um ihre Handlungen der Schauspielerin Charlie gegenüber darzustellen. Die Mossadeinheit, die die Fiktion entwirft, wird von Kurtz als sein Schreibkomitee bezeichnet. Während Kurtz sich als Autor von geheimen Geschichten von der politischen Umwelt distanziert, die er beeinflusst, ohne sich im Kontext der Wirkungen seiner Kommunikation beobachten zu müssen, erfahren jene, die sie im metaphorischen Sinn schreiben (d.h. verwirklichen), daß Stücke im "theatre of the real" eben nicht wie ein Roman (oder Theaterstück) als Text zu Ende gehen, womit sich spätestens dann zeigt, daß sie sich von der Wirklichkeit unterscheiden. Charlie und der "Erzähler" der Fiktion, Becker, übernehmen Rollen in der Geschichte - sie, die der Verräterin, er, die des Mörders - die Wirklichkeit werden. Da sie sich im Kontext der realen Wirkungen als Verantwortliche beobachten müssen, steigen sie schließlich aus der Geheimdienstwelt der Täuschungen und Selbsttäuschungen in die Romanwirklichkeit aus.

Auch *The Perfect Spy* erzählt die Geschichte einer Entfiktionalisierung. Diese ist jedoch innerhalb der Lebensgeschichte Magnus Pym's nicht möglich, deren Bedeutung seine Fiktionen seiner selbst und der Verrat anderer sichern. Der Roman beobachtet nicht, wie eine Geschichte in der Welt entsteht, sondern unter welchen Umständen eine geheime Geschichte erzählbar wird. Er kehrt vom *plot* des Verbrechens- bzw. Terrorromans, in dem Erkenntnis nur die Voraussetzung für das nächste Verbrechen ist, zum Erzählen als Lösungsversuch einer geheimen Störung zurück.

Zum einen erzählt der auktoriale Erzähler in *A Perfect Spy* die Geschichte von Magnus Pym's Erzählen: Sein Aufschreiben seiner Geschichte kommt als intradiegetische Erzählung im Roman vor. Der Romanleser und der extradiegetische Erzähler können Pym, der kurz vor der Aufdeckung seiner Spionage für den sowjetischen Geheimdienst aus seinem privaten und professionellen Leben verschwunden ist und sich unter falschem Namen in einer Pension verbirgt, beim Schreiben beobachten und gleichzeitig die von ihm erzählte Geschichte lesen. Zum anderen erzählt der extradiegetische Erzähler die Geschichte der Aufklärungsversuche des Geheimnisses um Magnus Pym's Verschwinden. Die Hauptleser sind Pym's Frau Mary, sein Vorgesetzter im britischen Geheimdienst, Brotherhood, und sein Betreuer im tschechischen Geheimdienst, Axel. Die Aufklärungsgeschichte wird mit der Konstruktionsgeschichte der autobiographischen Erzählung parallelisiert. Während *The Little Drummer Girl* die fremdbestimmte Konstruktionsgeschichte einer Doppelagentin benutzt, um Kritik an einem Rationalismus Konzept zu üben, das die Wirklichkeit anderer zum Objekt eines Spionageromans bzw. politischen Theaters rationalisiert, und damit die Möglichkeit realistischen Erzählens dieser politischen "Wirklichkeit" bestätigt, erzählt *A Perfect Spy* die inverse Geschichte der selbstbestimmten Dekonstruktion der Figur des Spions. Da sich Pym ausschließlich über die Semantik des Geheimen, d.h. seine eigenen geheimen Manipulation des Wissens anderer definiert, löst er sich in dem Moment auf, in dem sein Text alles verraten hat und das Geschriebene die Gegenwart des Schreibens erreicht.

Nach den Wirklichkeit (aufgrund apparateigener, machtpolitischer und persönlicher Beherrschungsinteressen) erzwingenden intradiegetischen Erzählungen der vorhergehenden Romane, bekommt das Erzählen eigener Geheimnisse in *A Perfect Spy* erstmals die Funktion individueller Weltbewältigung. Sie stellt die Geschlossenheit der Spionageromanform, die sich über Geheimhaltung und Aufklärung konstituiert, radikaler als bisher in Frage, da sie auf die Leere jenseits der Spannung von Verbergung und Aufklärung verweist.

7.1 Produktion eines Spionageromans: *The Little Drummer Girl* (1983)

Innerhalb der Romanwelt beginnt *plot* als Reaktion auf ein Bombenattentat auf einen israelischen Diplomaten in Bad Godesberg. Da das Auftauchen dieses Konfliktes ähnlich der Geiselnahme des israelischen Teams während der Münchner Olympiade (1972) unangenehme Erinnerungen an den Holocaust heraufbeschwört, wird die Störung nicht als Geheimnis semantisiert. Dies fordert rationale Aufklärung, die auch Selbstbeobachtung impliziert, von welcher Betroffenheitsbekundigungen entlasten. Eine "closing conference" betrachtet lediglich Ablichtungen der zurückbleibenden Beweisstücke als zusammenhanglose Zeichen, illustriert durch "the usual horror pictures - in colour, for extra realism" (28). Gerade die mimetische Illusion des

besonders schockierenden Realismus ermöglicht es den bundesdeutschen Behörden, von mitschwingender Selbstreferenz auf die eigene nationale Geschichte abzulenken. Diese öffentliche Präsentation konstruiert keinen Aufklärungsfall, sondern verrät in der Selbstreferenz der Darstellungsform das Bedürfnis, nicht zu genau beobachten zu müssen. Die "tell-tale fragments [...] set out like archaeological finds at the end of a long dig, each with its own little museum label in electric type" (28) werden systematisch zum Schweigen gebracht. Die rein semiotische Analyse repräsentiert hier eine Strategie der Verdrängung, die zeigt, daß es in bezug auf diesen politischen Konflikt auch auf westeuropäischer, insbesondere bundesdeutscher Seite kein distanzierendes nicht selbstinteressiertes Wahrheitsverlangen in der Tradition des klassischen Detektivromans gibt.

Den israelischen Leseversuchen dieser verborgenen Attentatsgeschichte gibt die Beschaffenheit der Bombe jedoch den ersten Hinweis auf die Identität ihres *Autors*. "Sooner or later, they say in the trade, a man will sign his name" (11). Die Signatur des geheimen palästinensischen Führers Khalil ist eine Puppe aus Draht, die den Anschlag 'überlebt'. Hier deutet sich ein generelles Kommunikationsproblem politischer Anschläge an. Sie suchen eine Öffentlichkeit, der sie etwas vermitteln wollen, zu dem sie sich als Gruppe bekennen, versuchen aber zugleich, die Zurechnung dieser Kommunikation zu Verantwortlichen zu verhindern. Der "Autor" der Anschlagsgeschichte benutzt für sein *plotting* die Metapher des Theaters, das die Zuschauer die Welt neu sehen läßt: "Terror is theatre [...] We enlighten" (484). Hierfür hat er, radikaler als die geheimdienstlichen Autoren der vorhergehenden Romane, die sich wie Smiley und Karla mit dem Problem der Interferenz zwischen privaten Bindungen und professioneller Rolle auseinandersetzen, auf eine individuelle Geschichte verzichtet. Kurtz beschreibt ihn folgendermaßen: "He's cut himself off from people. Reduced his basic needs to the point where he is almost self-sufficient" (386). Auch er kann jedoch das Bedürfnis danach, sich als Individuum von anderen zu unterscheiden, nicht ganz unterdrücken. Mit seiner "signature" kennzeichnet er den Ursprung der geheimen Geschichte. Seine Geschichte wird so zurechenbar. Anstatt alle Hinweise in seinem Text zu unterdrücken, die als Selbstreferenz auf ihn verweisen könnten, kommt er in ihm in Form eines Zeichens vor. Erst diese persönliche Identifizierung mit der Geschichte, die sich als Ansatz der Individualisierung des geheimen *plotting* mit Karlas Kontrollverlust in *Smiley's People* vergleichen läßt, öffnet den Gegnern das erste Fenster im verbergenden Diskurs, "that was wide enough to slip someone through" (39).

Für die Mossadgruppe ist das *Lesen* des verborgenen Urhebers lediglich Voraussetzung für das *Schreiben* einer überzeugenden Fiktion, also für den umsichtigen Entwurf eines täuschenden Rahmens, der die Infiltrationsgeschichte verbergen soll.¹ Mit der Wahl einer Unbeteiligten als **Schreibinstrument** trennt Kurtz

1 Siehe Erving Goffmann, *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience* (New York:

anders als sein gegnerischer "Autor" strikt zwischen der Planung einerseits und dem verwirklichenden Schreiben seiner Geschichte andererseits. Im Verlauf des Romans wird deutlich, daß der Widerspruch zwischen politischer Aufgabe und individuellem Verlangen in Khalils Erzählung unter anderem deshalb als selbstreferentieller Riß auf den Autor zurückverweist, weil er sich ganz mit dem Kampf für Palästina identifiziert. Khalil hat keine Existenz außerhalb, auf welche er sein Bedürfnis nach Individualität verlagern könnte. Für Kurtz hingegen ist das geheimdienstliche Entwerfen von *plots* für Israel eine Möglichkeit, sich als nationale Geschichte Gestaltender zu beschreiben und trotzdem Distanz zu Israel zu wahren. Das gezielte *plotting* gegen den verursachenden Autor der Aggression unterscheidet Kurtz' Ringen um eine gemäßigte, kontrollierte Reaktion auf den palästinensischen Terror, das hier mit "westeuropäischen" Handlungsformen assoziiert wird - seine Kritiker bezeichnen ihn als "the master of the aggressive european ploy" (40) - von der allgemeinen gegenwärtigen Tendenz nationaler Selbstdefinition. In der Knesset und im Verteidigungsministerium bemüht man sich (zumindest aus der Sicht des Erzählers des Romans) bewußt um die Selbstdefinition als ein Volk des Nahen Ostens ("at a time when most Israelis were [...] selfconsciously refurbishing their identity as Orientals" 41). Letzterem ordnet der Erzähler des Romans die Tendenz zu, ohne lange Planungen unreflektiert zuzuschlagen. Kurtz plädiert hingegen für gezieltes, geheimes *plotting*, womit er sich auch gegen seinen Vorgesetzten stellt.¹

Kurtz' Geschichte ist die eines entwurzelten Juden, der nach den Schrecken der Konzentrationslager im entstehenden Israel mit der Unterdrückung durch die britische Mandatsherrschaft konfrontiert wurde. Die Zerrissenheit seiner Geschichte kann auch die Identifikation mit der israelischen Nation nicht kompensieren ("he loved the diaspora" 21). Symptom der Erfahrung individueller Entwurzelung ist das "t", eine Selbststigmatisierung in der Zeichenkette seines Namens.² Sein mährischer Name lautete Kurtz, "till a British officer [...] had added a "t"- and Kurtz had kept it, a sharp little dagger jabbed into the bulk of his identity" (40). Die individuelle Erfahrung der Prägung seiner Geschichte durch die Unterdrückungsmechanismen fremder Diskurse wird als Ursache seines Verlangens beschrieben, Geschichte zu gestalten.³ Als Autor geheimdienstlicher *plots* findet er eine mögliche Vermittlungsform der widersprüchlichen Bedürfnisse des Bewahrens mißtrauischer Distanz und der Identifikation mit der nationalen Umwelt.

Harper & Row, 1974), zu "fabricated exploitive constructions", S.107-111.

- 1 Kurtz' individuelle Ansicht ist: "If we don't take the enemy from inside his own camp, those clowns in the Knesset and Defence will blow up the whole of civilization in their hunt for him" (41).
- 2 Ervin Goffman beschreibt neben dem Leiden einzelner unter ihren Stigmatisierungen auch einige Fälle, in denen Menschen freiwillig ein Stigma-Symbol als äußeres Zeichen ihrer Andersheit tragen. Siehe Erving Goffman, *Stigma: Über die Techniken der Bewältigung Beschädigter Identität* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967), S.126-128.
- 3 Das Entstehungsmoment von Kurtz' Fiktion erscheint als Metapher eines "narrative desire", wie es Brooks beschreibt, "taking on shape, beginning to seek its objects, beginning to develop a textual energetics". Peter Brooks, *Reading for the Plot*, S.38.

Everywhere he went he had been squaring things and checking out results, gathering help, persuading people, feeding them cover stories, [...], overriding the reluctant with his extraordinary restless energy and the sheer volume and reach of his advanced planning. (40)

Such plans began in him deep down, like a rebellious impulse waiting for a cause, then welled out of him almost before he was aware of them. [...] obstacles were what Kurtz thrived on and rejection was what had made him. He could fight, if need be, on every front at once [...]. For love of Israel. For peace. For moderation. And for his own cussed right to make his impact and survive. (41)

Die Beschreibung von Kurtz' *plotting* zeigt eine Analogie zur Recherche eines Romanautors, dem seine fiktionale Welt von den Bindungen der Realität befreite Handhabe über fiktionale Geschichten erlaubt, die aus Beobachtungen der Welt entstanden sind. Le Carré vergleicht die Arbeit eines Romanautors selbst mit jener des intradiegetischen Autorenteam:

To spread around her [Charlie] all the evidence of meticulous planning is actually to remind the reader all the time, that they are doing that to Charlie as well, that there is no part of her life, no corner of her character, that they have not taken into account, not examined, not studied put into the scales before they recruited her, and while they are running her.¹

Die Freiheit des Erfindens von Geschichten, welche die Fiktion einem Romanautor ermöglicht, entspricht weitgehend jener, welche die narrativen Möglichkeiten des Schreibens und Verbergens von Geschichten Kurtz innerhalb des Geheimdienstes eröffnen. Institutionell geregelte Im *theatre of the real*, das, wie die verschiedenen literarischen Metaphern u.a. "Literacy Committee", "script", "We handle the plot" (135) implizieren, als Metapher für die Welt eines Dramas oder Romans verstanden werden kann, ist es möglich, die Welt auf Möglichkeiten der Verwirklichung eigener Ideen zu testen. Zugleich kann sich Kurtz wie ein Romanautor von der Fiktion unterscheiden. Anders als sein Instrument Charlie muß er die Form, welche er der Wirklichkeit anderer aufprägt, nicht selbst hinsichtlich der Differenz von Fremdreferenz, der bewirkten Geschichte, und der Selbstreferenz auf sein individuelles Gestaltungsbedürfnis beobachten.²

7.1.1 Konstruktion einer Doppelagentin

Kurtz hat Charlie weniger als professionelle Schauspielerin, als aufgrund ihres persönlichen, meist kurzlebigen aber intensiven Rollenspiels in unterschiedlichen privaten und politischen Diskurswelten als ideale Besetzung für seine Fiktion ausgewählt. Ihr Theateragent spricht von "[...] moods. Fads. Poses. Twenty-four hour

1 Melvyn Bragg, "An Interview with John le Carré" in: Alan Bold, ed. *The Quest for Le Carré*, S.140.

2 Auch seinem Produktionsteam ermöglicht das geheime Entwerfen von Fiktionen gegenüber ihren Erfahrungen individueller Einschränkung durch die herrschenden Diskurse ihrer Umwelt die Freiheit, Wirklichkeit nach ihren individuellen Kompetenzen entwerfen können."Schwili" aus Georgien, ist ein exzellenter Fälscher, "Leon" ein erfolgloser Schriftsteller. "Miss Bach" bewahrt dieses Engagement vor dem Siedlerdasein im Gaza Streifen. (44f.)

passions" (103). Dies verrät Kurtz eine extreme Spannung zwischen ihrer Persönlichkeit außerhalb der gesellschaftlichen Interaktion, und dem, was sie zu sein vorgibt, was ihr Selbstverständnis als labil und funktionalisierbar ausweist. Der Soziologe Mead hat diese grundsätzliche Differenz zwischen dem in der sozialen Interaktion konstituierten "Selbst" und dem spontan handelnden "Ich" als sich wechselseitig konstituierende Aspekte individueller Identität mit den Begriffen "I" und "me" voneinander unterschieden.¹

Meads Differenzierung entspricht weitgehend Luhmanns systemtheoretischer Unterscheidung zwischen dem unreflektierten Zusammenfallen von Selbst- und Fremdreferenz in spontanen Reaktionen, in denen das "Ich" seine *Geschichte* schreibt, und ihrer Differenz. Letztere besteht darin, daß das soziale Selbst als korrigierender, planender Beobachter zweiter Ordnung dessen, was das eigene Verhalten anderen als interessierte Handlung erzählt, vom Ich unterschieden werden muß. Ohne daß Charlie selbst dies einschätzen kann, beobachtet Kurtz an Charlies Rollenspiel, daß sie im wesentlichen soziales Selbst ist. Vor allem hat sie sich, wie im folgenden deutlich wird, ein Selbstbild geschaffen, in dem auch ihre eigene Vorstellung von sich, von ihrem "authentischen" Ich, auf einer Konstruktion beruht. Es ist Produkt einer Selbsttarnung, mit der sie sich gegen Beobachtung abschottet.

Geködert wird Charlie mit dem Auftauchen eines für sie undurchdringbaren Geheimnisses in ihrem Leben in der Person eines enigmatischen Fremden, dem israelischen Agenten Gadi Becker. Mit dieser Transformation des geplanten *plot* vom reflexiven zum sichtbaren Geheimnis,² die Charlie als Leserin beobachtet, beginnt die "dissection of her incoherences"³ in einem fremden *plot*. Beckers Geheimnis symbolisiert für Charlie einen Erzählwiderstand, der im Vergleich zur oberflächlichen Einigkeit der "family" ihrer Schauspielerfreunde, ein neues, stabileres Sinnsystem verspricht. Becker repräsentiert den Diskurs eines "face [...] that was finite as a print. A face that [...] spelt one constant reality, in contrast to an actor's many masks" (68). Charlie *liest* jedoch nur den veröffentlichenden Diskurs der Existenz eines Geheimnisses ("the surface of a deep secret, taunting her with its assumptions and omissions" 83), der an sie persönlich gerichtet scheint. Er hingegen *liest* in ihren vielen verschiedenen Diskursen die Selbstreferenz auf die Instabilität ihrer Identität. Er lobt sie als gute Besetzung für Rosalind in Shakespeares *As You Like It*, ihrem kommenden Engagement:

-
- 1 "The *me* is that self which, in interaction is the social self. The *I* is that self's unique history and present, which, situation by situation, allows for unique reaction and creation." Zitiert nach William Bloom, *Personal Identity, National Identity and International Relations* (Cambridge: Cambridge UP, 1990), S. 33. vgl. G.H. Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968), S. 218f.
 - 2 Burkard Sievers unterscheidet einfache Geheimhaltung, die anderen mitteilt, daß man etwas verbirgt, und reflexive Geheimhaltung, in der das Verbergen ebenfalls verborgen wird. Siehe Burkard Sievers, *Geheimnis und Geheimhaltung in sozialen Systemen* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1974), S.31.
 - 3 Tony Barley, *Taking Sides*, S.151f.

She is so many people under one hat, I would say. Watching her unfold throughout the play, one has the impression of a person occupied by a whole regiment of conflicting characters. She is good, she is wise, she is forfeit somehow, she sees too much, she has even a sense of social duty. I would say that you were well cast for this part, Charlie. (84)

Zwar unterscheidet Charlie in der Künstlichkeit der Diskurse des Fremden wiederholt auch in rhetorischer Perspektive eine Differenz zwischen Fremd- und Selbstreferenz, zwischen dem Gesagten und einer verborgenen Intentionalität.¹

Sack the writer! Get a new script. (113) She was assailed yet again by her sense of wrongness. It was a feeling she had on stage sometimes, when a scene was not playing: that events were happening singly and in wooden succession, that the line of the dialogue was too thin, too straight. (114)

Der Weg in die Mechanik einer von anderen entworfenen geheimen Geschichte befreit Charlie jedoch aus den Verstrickungen ihrer eigenen Geschichte, "feeling wonderfully, dangerously alive" (89). Dieser Grenzübertritt in die Strukturen des geheimen *plot* verweist auf die Spionagehelden des *gentleman ideal*, die sich wie Buchans Richard Hannay ebenfalls danach sehnen, aus den klar umgrenzten Strukturen ihrer Alltagswelt auszubrechen.² Die Faszination des Geheimen wird jedoch im frühen Spionageroman grundsätzlich mit der Macht des Bösen assoziiert, gegenüber deren Verführungen der aufklärende Held seine Individualität als Widerstand beweist. Auch in le Carrés im vorhergehenden diskutierten Romanwelten wird Individualität als kognitive und moralische Opposition einzelner Agenten gegenüber der Welt der Apparate bestätigt. Hier dreht das Ködergeheimnis diese Konstellation zunächst um. Es verspricht Befreiung von den Zwängen einer selbstkonstruierten Identität. Die Chance zur Selbsterneuerung führt Charlie in eine Geschichte, deren konventionelle Bausteine, wie Konspiration, Mission und Verdacht, die Symmetrieachse bilden, an welcher sich die politischen Akteure des Mossadteams und der palästinensischen Splittergruppe als Autoren und Opfer gegenseitiger Verbrechen spiegeln. Für Charlie selbst wird sie zur Grenzerfahrung sich ausschließender Diskurswelten, aus denen sie als selbstbestimmtes Individuum verschwindet, während ihre Rollen zu fremdentworfenen "Identitäten" werden.

7.1.2 Erzählen als Dekonstruktion individueller Selbstdarstellung

Den Übergang von Charlies Selbstinszenierungen in die Fremdbestimmtheit innerhalb des geheimen *plot* des Mossad strukturiert eine Art Initiationsritual, dessen Bedeutung Kurtz zunächst hinter dem Diskurs einer "open ended audition" für das

1 Vgl. Joachims Westerbarkeys Ausführungen zur Funktion des Geheimnisses in der Regelung situativer Handlungskontexte. *Das Geheimnis: Zur funktionalen Ambivalenz von Kommunikationsstrukturen* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991), S.52f.

2 Buchans Held empfindet gleich bei seinem ersten Auftritt in *The Thirty Nine Steps* (1915) vor lauter Langeweile Abscheu vor dem Leben in England - "I was pretty well disgusted with life in the Old Country" - von dem ihn die Spionagemission erlöst. John Buchan, *The Complete Richard Hannay* (Harmondsworth: Penguin, 1992), S.5.

“theatre of the real“, also einer wichtigen Rolle auf der weltpolitischen Bühne verbirgt:¹ "the biggest part you ever had in your life, the most demanding, [...] surely the most dangerous (134), "for innocent people. The ones you have always cared about" (136). Das Vorsprechen ist Charlie als Diskursform vertraut, deren Regeln sie beherrscht. In der Feinstruktur strategischen Verbergens und Erzählens dieses täuschenden *plot* innerhalb von Kurtz' *plot* zeigt sich jedoch, wie kommunikativer Druck auf das Individuum soweit gesteigert werden kann, daß selbst widerständige Gefühlsausbrüche noch innerhalb der fremdbestimmten Struktur funktionalisiert werden können. Gelenkt durch Fragen zu ihrer Biographie spielt Charlie sich zunächst selbst in der besten Erzählung ihres Lebens. Die erfundene Geschichte ihres Jugendtraumas ("the painful history of her father's ruin" 143) ist die zur gegenwärtigen Selbstdarstellung passende Vergangenheit. Charlie nimmt ihre zukünftige "family" als perfektes Publikum wahr, "[that] can extract the best from a performer and improve her in spontaneous and unexpected ways" (145). "In her whole life, [...] no group of people had been so attentive so appreciative of her performance" (143). Die Mossadgruppe ist insofern ein perfektes Publikum, als sie Charlie nur als Spiegel ihres Erzählbedürfnisses gegenübertritt. Das Rezeptionsinteresse der Gruppe bleibt aus der Kommunikation ausgekoppelt. Geheimgehalten wird der Kommunikationsaspekt, welchen Mead "generalized other" nennt. Dies sind die abgeleiteten Erwartungen anderer, über welche man das soziale Selbst kontrolliert.²

Auch Charlie beobachtet, daß es in dem Gespräch nicht um ihre Geschichte geht.

[...] they were only half listening to her words and with the other half of their attention studying her technique. If somebody had called out 'Let's have that one again, Charlie, [...] she would not have been a bit surprised. (167)

Ihre Leser interessieren sich vielmehr dafür, wie geschickt sie die Spannung der Differenz zwischen Selbst- und Fremdreferenz ihres Diskurses moderiert und andere von einer Fiktion ihrer Selbst überzeugen kann, ohne Hinweise auf ihr persönliches Geheimnis durchsickern zu lassen. Ihre Erzählung wird dann durch kritische Fragen nach Widersprüchlichkeiten als täuschender Erzähl*plot* beschrieben. So werden Charlies diskursive Fähigkeiten unter dem Druck zunehmender Verdächtigungen getestet. Sie liest an sich selbst, wie ihr die Kontrolle ihrer Erzählung zu entgleiten droht: "She had almost lost it. For a second the images in her head had wavered, but now they hardened again, providing her with the words she needed" (152). Schließlich zwingt Kurtz sie, auf Anschuldigungen zu reagieren, um ihre

1 Mit der Metapher des *theatre of the real* wird Beckers nostalgischer Blick auf das Dionysostheater auf der Akropolis und seine Reflexionen zum Realitätsbezug des Dramas (121f.) retrospektiv erhellt. Das Theater der Antike machte keinen Hehl aus seiner Künstlichkeit. Im Theater der Wirklichkeit, an dem Becker beteiligt ist, ist es dagegen unbedingte Voraussetzung des Gelingens, daß die Inszeniertheit verborgen bleibt.

2 Für eine genaue Ausführung zur wechselseitigen Kontrolle in der Eindrucksvermittlung als Rollentheorie formuliert, siehe Hans Peter Dreitzel, *Die Gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft* (Stuttgart: Enke, 1980³), S.130ff.

Widerstandskräfte in der Rolle des Opfers zu testen. Charlie reagiert plangemäß: "Sick of being helpful in this shotgun-alliance, of being led blindfolded from room to room, [...] The victim in her was spoiling for a fight" (155).

Mit zunehmend aggressiver Opposition von außen beginnt Charlie, sich auch selbst von ihrer Inszenierung zu distanzieren. Sie beobachtet ihren Erzähltext auf die Bestandteile hin, aus welchen sie ihn zusammengesetzt hat.¹

She saw herself [...] at drama school working her way into a part, that increasingly lacked meaning for her as she advanced [...]. She listened to her voice and it belonged to nobody at all. From the pillowtalk of a forgotten lover she snatched a line of Rousseau, from somewhere else a phrase of Markuse. (158)

An diesem Punkt übernimmt Kurtz die Rolle des Erzählers ihrer Geschichte. Zunächst rechnet er die von ihr dargestellte politische Überzeugung als Selbstreferenz ihrer Erzählung Charlies Bedürfnis zu, ihre persönliche Mangelerfahrung an orientierenden Diskursen zu kompensieren. Während Kurtz' Erzählen Charlie als hilflose Leserin von der Sinnbildung der Kommunikation ausgrenzt - ("She had stopped protesting. She had stopped thinking or seeing [...], she couldn't stop listening because Marty's [Kurtz'] voice didn't allow that."168f.) -, veröffentlicht er ihr persönliches Geheimnis um einen Schulverweis in ihrer Jugend, das sie selbst hinter der Fiktion einer besonders repressiven Erziehung verbirgt.

You were [...] expelled [...] as a potentially scandalous element, and returned to your grossly over-indulgent parents, who as usual forgave you for your transgressions, to your great frustration, and did their best to believe everything you told them. Over the years you have spun an ingenious fiction around the incident in order to make it bearable and you have come to believe in it yourself, though the memory still turns you inside out [...]. Do you think we do not understand that your politics are the externalization of a search for dimensions [...]? (170)

Die Erzählung ihres Geheimnisses durch einen Unbekannten entleert ihren Diskurs von seiner individuell kontrollierten Bedeutung und löst Aggressionen vergleichbar der inneren Selbstreinigung aus, die in vielen Initiationsriten den Übertritt des Individuums in eine neue kollektive Diskurswelt regeln.² "Her anger swept over like a red hot sea. It lifted her, it cleansed her" (170). Ihre Geschichte wird zum Gestaltungsfreiraum eines neuen, wiederum fiktiven, aber jetzt von anderen aufgrund politischer Motive entworfenen Selbst. Charlie kann nun von der Gruppe mit einem neuen Text **beschrieben** werden.³ Ihr "Ich" überlebt als Betrachter ohne

1 Dies entspricht Barthes genereller Beschreibung des Ich, die in dieser Radikalität in le Carrés Romanwelt nur auf besonders labile Charaktere zutrifft. Nach Barthes ist jedes lesende 'Ich', das sich einem Text nähert, selbst schon eine Pluralität anderer Texte, von deren ursprünglicher Notwendigkeit nur eine Spur zurückgeblieben ist, "so daß [...] Subjektivität letztlich etwas von der Allgemeinheit von Stereotypen hat." Roland Barthes, *S/Z* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976), S.14.

2 Siehe Sissela Bok, *Secrets: On the Ethics of Concealment and Revelation* (New York: Pantheon, 1982), S.51.

3 Paradoxerweise entspricht die neue Rolle in der Fiktion als "a better story to tell"(172) ihrer alten Selbstdarstellung weit besser als ihre eigene Geschichte. Sie spielt sich selbst ohne ihre Täuschungen ("with all your bluffs called", 173).

Gestaltungseinfluß auf die weitere Kommunikation: "[...] she herself, that tiny gyroscopic creature deep inside [...] tiptoed gratefully to the wings to watch" (170).

Die Neukodierung Charlies im *plot* des Geheimdienstes stellt keine diskursive Gewalt dar, der sie wie Leamas in *The Spy Who Came in From the Cold* oder Westerby in *The Honourable Schoolboy* ohne ihr Wissen unterworfen wird. Der in allen Einzelheiten geplante Prozeß der Verbergung und Veröffentlichung des Wissens über sie drängt sie dazu, sich ihres Bedarfs an *plot* bewußt zu werden, um dann Kompensation anzubieten und den Mangel für die Ziele des politischen *plot* verfügbar zu machen.

They wanted her. They knew her through and through; they knew her fragility and her plurality [...]. After all her drifting their straight line. After all her guilt and concealment their acceptance. After all her words their action, their abstemiousness, their clear eyed zeal, their authenticity, their true alligance to fill in the emptiness that had yawned and screamed inside her like a bored demon ever since she could remember. (172f.)

Angesichts der neuen Diskurswelt, welche das Mossadteam anbietet, ist Charlie der Weltbezug der noch unbekanntten Geschichte, d.h. der Inhalt ihrer Rolle, gleichgültig. Der israelische Geheimdienst besitzt von hier an die Kontrolle über "secrecy and openness" ihrer Erzählung.¹ Er modelliert nicht nur ihre soziale Rolle, sondern auch die individuelle Wahrheit, die sich hinter dieser Fiktion verbirgt.

Charlie *schreibt* Geschichte. Sie hat jedoch ihre Doppelrolle als palästinensische Kämpferin und israelische Agentin, die als Differenz zwischen oppositionellen Wahrnehmungswelten ihr Bewußtsein prägt, weder selbst konstruiert, noch besitzt sie Freiheitsgrade hinsichtlich des Wechsels zwischen beiden Rollen. Schon in den Proben für das *theatre of the real*, in denen Becker Regie führt, bleibt Charlie passive Rezipientin seiner Erzählung. Becker selbst ist der palästinensische Attentäter, er spielt seinen "arab surrogate" (224). Er ist der Liebhaber Charlies in der Fiktion, der ihr die Leidensgeschichte seines Volkes erzählt. Stellvertretend hierfür steht die Geschichte des Ortes *El Khalil* ("which the Jews call Hebron", 225). Becker kann die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit je nach Bedarf kreuzen. Charlie hingegen nehmen ihre Geheimnislosigkeit, ihre emotionale Bindung zu Becker und die Eigendynamik der Erzählung die Freiheit, sich zwischen dem Beobachten erster und zweiter Ordnung hin und her zu bewegen: "whether here or there, no momentary doubts, could arrest the pull of Joseph's narrative" (220); "she was waiting for the lead to tell her what to be" (222). Damit wird Charlie in Barthes Konzeption von *plot* als Zusammenspiel von Handlung, dem *proieiretischen Code*, und dem "abgesteckten Spiel", mit welchem der *hermeneutische Code* die Geschichte "führt", für das Schreiben einer Geschichte geprägt, deren Hermeneutik die Mossadgruppe vollständig übernommen hat.²

1 Sissela Bok, *Secrets*, S.21.

2 Roland Barthes, *S/Z*, S. 79.

7.1.3 Fremd gelenkte Entfiktionalisierung eines Selbstentwurfs

Die Übernahme ihrer individuellen Geschichte durch den geheimen *plot*, der nicht nur ihre Zukunft, sondern auch die nahe Vergangenheit neu entwirft, erscheint zunächst als narrative Besetzung ihres "territory of the self", die sich auch auf ihre Gedanken und ihr emotionales *desire for story* erstreckt.¹ Silver stellt fest: "Metonymically Charlie herself becomes the space where the conflict occurs, the body on which it is mapped".² Charlies Londoner Wohnung, bislang "the safest place ever" (320), ist in ihrer Abwesenheit im Sinne der Liebesgeschichte zwischen ihr und ihrem fiktiven Liebhaber verändert worden. Aufgezwungene Texte (politische Plakate, Flugblätter und Briefe), mit denen sie nun leben muß, verletzen ihren privaten Raum. "Of her entire new life, the insidious reconstruction of her flat during her absence was the most disturbing" (320). Die Invasion des Geheimnisses in ihren privaten Lebensbereich zieht über "new secrets, that nothing on god's earth would have persuaded her to share" (317) eine Grenze, die ihr Leben in zwei simultane Diskurswelten, die Welt der Unwissenden auf der anderen Seite des "looking-glass" (315) und die neue reale Welt der verborgenen Planungen, zerteilt. Nachdem sie in die Organisationsstrukturen des palästinensischen Befreiungskampfes aufgenommen ist, wird die Fiktion, je mehr einzelne Lebensgeschichten und permanente Bedrohtheit durch israelische Bomber Charlie erfährt, zu ihrer Wirklichkeit. Die geheime Fabrikationsgeschichte ihrer Rolle wird in entlegene Räume ihres Bewußtseins verdrängt.

[...] the tragedy absolved her of the need to explain herself. [...] She had joined the victims and was finally reconciled to her deceit. As each day passed, the fiction of her pretended allegiance became more firmly based in fact, while her allegiance to Joseph [Becker], if not a fiction, survived only as a secret mark upon her soul. (410)

Sie zerteilt sich in eine "inner" und "outer surface of experience" (276), deren Differenz auch von ihr selbst nicht mehr beobachtet werden darf. Unvereinbare soziale Identitäten stellen so ausschließliche Anforderungen an ihre Selbstkontrolle, daß sie sie als "Ich" erleben muß und sich auch vor sich selbst nicht mehr auf die Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit beobachten darf.

Charlies Geschichte ist gekennzeichnet durch Metaphern geschäftlicher Transaktion ihres Könnens. Die Fäden, die auf diese Weise geknüpft werden, werden weder von Charlie selbst gesteuert, noch bringen sie ihr persönlichen 'Profit'. Das geschäftliche Treffen zwischen ihrem Agenten Ned und ihrem zukünftigen Autor Kurtz, in dem es um ihre Eignung für ein fiktives Projekt geht, findet z.B. ohne ihr Wissen statt. Ned und Kurtz verhandeln darüber, "whether she is *bankable* within the context of this project. Whether she is *exposable*" (100). Was Ned hier mit der Hoffnung auf ein

1 Erving Goffman, *Das Individuum im öffentlichen Austausch: Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974), S. 54-90.

2 Brenda R. Silver, "Woman as Agent: The Case of Le Carré's 'Little Drummer Girl', *Contemporary Literature* 28/1, (1987), S.30.

finanziell lukratives Angebot für Charlie abgekauft wird, ist zunächst nur Wissen über ihre persönliche Geschichte (102-109). Kurz vor dem Ende ihrer Mission stellt Charlie fest, daß ihr wirklicher Geliebter Becker sie in seiner Rolle des *agent runner* nicht davor bewahren wird, ihren Körper für den Erfolg des *plot* gegen Khalil zu verkaufen. Auch ihre Sinnlichkeit scheint ihr entwertet und als Objekt des sexuellen Verlangens anderer handelbar:

You want me, take me; I'm available and unattached. She was without love and without value to herself. She was where she had started, and the whole rotten world could screw her. (498)

Als Khalil ihr Geheimnis entdeckt und sie Sekunden vor seiner Erschießung dazu zwingt, sich selbst und ihre Handlungen auf ihre Motive hin zu beschreiben, zeigt sich, daß ihr Selbstbild in der Opposition fremdgelenkter Rollen aufgerieben wurde. In der selbstbeobachtenden Unterscheidung zwischen ihrem ursprünglichen Verlangen nach Geschichte (Selbstreferenz) und der bewirkten Geschichte (Fremdreferenz), kann sie sich nur noch über die Negation von Identität beschreiben: "Do you believe in *Israel*? What are you?' 'Nothing', she said. [...] 'Is it for money? Did they bribe you? Blackmail you?' [...] It was to take part. To be something. I loved him' " (509). Dieses kryptische Geständnis ist im Kontext des politischen *plotting* und ihrer vorhergehenden Selbstinszenierungen ihre erste Selbstbeschreibung, die keine Selbsttäuschung oder Selbstverbergung darstellt. Nach der Distanzierung von der Rolle kann sich ihr "Ich" nur in der Selbstbeschreibung ihrer Leere manifestieren.

Zwischen dem intradiegetischen Autor Kurtz, der seine entwerfenden Handlungen nicht selbst auf den Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit beobachten muß, und der Agentin Charlie, die sich schließlich als Täter erleben muß und sich eben nicht (wie in der Fiktion) als Opfer beschreiben kann, bewegt sich die Figur ihres *agent runner* Becker. Er ist Grenzgänger zwischen *dem Erfinden* und *dem Schreiben* des Eliminierungs*plot*. Becker ist nicht nur Erzähler, sondern auch zeitweise Schauspieler bzw. handelnde Romanfigur. Er spielt den Bruder Khalis, Charlies palästinensischen Liebhaber, den der Mossad beseitigt hat, um Charlie infiltrieren zu können. Dessen Geschichte schreibend, muß er sich mit der Wirklichkeit des politischen Gegners in einer Form auseinandersetzen, in der auch die Verbergung privater Geschichte nicht vor Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung im Kontext seiner Rolle in der Fiktion schützt. Becker konfrontiert sein Spiegelbild mit Fragen über sich, die Charlie ihm gestellt hat:

Who the hell are you? [...] What do you feel [...] I feel as if I am searching for my old hopes in someone else, without success. I feel that I am an actor, as you are, surrounding myself with versions of my identity because the original somehow went missing along the road." (240)

Nach der Ermordung Khalils zeigt sich, daß er sich, wie sie im obigen Zitat deutlich wird, vom Agenten Becker soweit distanziert hat, daß eine Rückkehr in die

Diskurswelt des Mossad unmöglich ist. Auch sein Versuch der Verarbeitung seiner Erfahrung in Form eines Romans scheitert:

He began a novel about a Berlin - Jewish family that had fled to Israel and then uprooted itself again, unable to come to terms with what was being done in the name of Zion. But when he looked at what he had written, he consigned his note to the waste paper basket. (517)

Charlie verliert ihre Fähigkeit, Theater zu spielen (521). Ihre Rollen auf der Bühne, die sie vorher lebte, weil sie so ihre eigene Geschichte ausblenden konnte, werden jetzt zu bedeutungslosen Masken. Diese können die Erinnerungen an ihre Erfahrungen der palästinensischen Wirklichkeit nicht verdrängen. Sie ist sich permanent der Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit bewußt:

[...] she had no understanding for what passed for pain in Western middle- class society. Thus comedy became after all the better mask for her [.....] But tonight as the curtain rose once more a dangerous sloth replaced her nervousness[....]. She heard her voice run up and down the scale, felt her arm reach this way, her foot reach that way; she paused for what was normally a save laugh, but struck instead an uncomprehending quiet. At the same time pictures of the forbidden album began to fill her mind: of the prison in Sidon.[.....]. And of Khalil's gloved hand drawing its crude claw marks in his own blood. (519)

Erinnerungen an das *theatre of the real* interferieren mit ihrem Text, bis sie Becker im Publikum entdeckt, der diesmal nicht ihren Liebhaber in der Fiktion spielt, sondern als er selbst gekommen ist. Ihr gemeinsamer Weg in die Straßen einer fremden Stadt symbolisiert ihre Distanzierung von von Geheimdienst- und Theaterwelt und ihre Entfiktionalisierung auch in bezug auf ihre individuelle Geschichte.¹

7.1.4 Distanzierungsstrategien des Erzählens

Am Ende des Romans beobachtet der Romanleser die scheinbar zusammenhanglosen Medienereignisse, welche der extradiegetische, anonyme Erzähler in einem Überblick über die westliche Presse zusammenfaßt, als Text der auf die Folgen des geheimen *plot* verweist. Im Weltbezug des extradiegetischen Erzählers entsteht gegenüber den uninformierten Diskursen innerhalb der erzählten Welt zunächst der Eindruck von Allwissenheit über die Lebensumstände und häufig auch die Gedanken einzelner Figuren. Raum für seine Erzählung richtet sich der extradiegetische Erzähler, einem *Thrillerplot* entsprechend, über strategische Verbergung seines Wissens über den geheimen israelischen Plan ein. Dies geschieht vor allem mittels der fiktionalen Welt internen Wahrnehmungen. Ausgehend von einer distanzierten, ironischen Erzählhaltung zu Beginn des Romans

1 Außerhalb der Welten narrativer Täuschungen deutet die Kontingenz dieser authentischen Existenz nur eine mögliche Zukunft privater Geschichte an. Monaghams Interpretation, Charlie käme "very close to completing her quest for self" und stelle am Ende des Romans "a richly mature human being" dar, überliest, daß Charlie sich nur als Mangel an Individualität beschreiben kann. David Monaghan, *The Novels of John le Carré* (Oxford: Blackwell, 1985), S. 195.

bewegt sich die Wahrnehmungsperspektive über eine Art kollektiven Diskurs der öffentlichen Meinung hin zu einzelnen Beteiligten und deren Gedanken, deren begrenzte Einsicht als Verbergungsstrategie dem Romanleser gegenüber ausgenutzt wird. Der Erzähler beobachtet z.B. über die Wahrnehmung des unwissenden Ned, wie Charlies Rekrutierung vorbereitet wird (Kap.4). Da Kurtz und dessen *desire for plot* jedoch bereits im vorangegangenen Kapitel vorgestellt wurden, ohne dessen konkreten Plan zu erhellen (Kap. 2), und der Romanleser über Charlie als Beobachterin miterfahren hat, wie sie in den Bann des geheimen Fremden gerät (Kap. 3), sieht der Romanleser, daß Ned getäuscht wird, ohne das Ziel dieser Täuschung (Kurtz geheimen *plot*) im einzelnen zu kennen.

Die Strategie, mit welcher der extradiegetische Erzähler die Romanleser in die Romanwelt verwickelt, kopiert mit der strategischen Differenzierung von Wissen und Unwissen über den geheimen *plot* die narrative Strategie der Köderung Charlies innerhalb des Romans. Becker, der innerhalb der Romanwelt die Rolle des Erzählers der Fiktion übernimmt, setzt sich schließlich der Ambivalenz und Kontingenz der Wirklichkeit aus. Der extradiegetische Erzähler verbirgt hingegen seine Persönlichkeit über das Romanende hinaus hinter den Verbergungsstrategien der narrativen Konstruktion. Seine diskursive Macht gleicht eher jener des intradiegetischen Autors Kurtz. Die Initiation Charlies ins Geheimnis und ihre Neuprägung (Kap. 5 & 6) erfährt der Romanleser fast ausschließlich über ihre Perspektive. Man ist also Opfer der Verbergungsstrategien des extradiegetischen Erzählers. Die Planung beobachtet der Erzähler hingegen auch häufig über Kurtz' Fokalisierung. Der Romanleser fiebert so zugleich mit dem intradiegetischen Autorenteam dem Ende und Erfolg der Geschichte entgegen und erfährt die Geschichte über Charlies Wahrnehmung, d.h. auch ihre Verdrängungen, die zur Vollendung der Mordgeschichte beitragen. Die Gedanken und Geschichten der palästinensischen Kämpfer werden demgegenüber immer nur in direktem Diskurs, d.h. in einer Imitation ihrer eigenen Erzählungen, erzählt. Auf diese Weise werden zwar Sympathie und Hoffnung auf beide nationale Kontrahenten verteilt, der extradiegetische Erzähler behält jedoch *western eyes*: Er beobachtet diesen Konflikt an keiner Stelle aus der Perspektive der Opfer. Die Wahrnehmung ist jene der Täter: des Autors Kurtz, des zweifelnden Erzählers Becker und des Schreibinstruments Charlie. Auch deren Willen und *desire for story* vertritt die Diskurse der herrschenden Macht aktiv, obgleich Charlie sich als Opfer wohler fühlte. Le Carré selbst beantwortet die Frage nach "the books perception" mit einem Verweis auf die historische Verantwortlichkeit des Westens, die jedoch Israel nicht von der Frage nach der moralischen Rechtfertigung seines Vorgehens entlastet.

Palestinians pay the price for the Western conscience. [...]. So one's conscience was doubly engaged. Beyond that I was determined to balance the story as perfectly as I knew how and so the point of view became Charlies, it became the ambivalent perception.¹

1 Melyvn Bragg, "An Interview with John le Carré", in: Alan Bold, ed., *The Quest for Le Carré*, S.137.

Die Geschichte der Fokalisierung führt entsprechend vor, daß es kein unschuldiges Erzählen und Lesen dieser Geschichte gibt. Auch Charlies Perspektive des gelenkten Individuums bietet nicht die Möglichkeit, sich als Opfer eines geheimen *plot* und eigener Fehlinterpretationen zu erfahren, wie in Leamas' Erkenntnisszene in *The Spy Who Came in From the Cold*. Eine tragische Lösung, die den Romanleser mit einem Gefühl der Befreiung von Schuld aus der Fiktion entließe, gesteht der Romanautor nicht zu. Charlie kann jederzeit die Konsequenzen ihres Handelns durchschauen. Sie verbirgt diese Position kritischer Beobachtung ihres eigenen Handelns jedoch vor sich selbst, um sich nicht als Nichts lesen zu müssen und um zu überleben. Erst während Khalils Erschießung wird die Beobachtung ihrer Verantwortlichkeit unausweichlich. Sie sieht sich als Täter ("as killer and pimp" 511).

Während Charlies altes Selbstbild an dieser moralischen Ambivalenz zerbricht, bleibt dem extradiegetischen Erzähler die Möglichkeit, sich hinter die Diskurse der westlichen Öffentlichkeit zurückzuziehen. Die internationalen Nachrichten vertreten den öffentlichen Diskurs "around the Western hemisphere" (512), in welchem die Geschichtsversion nicht vorkommt, auf welche z.B. die "unfinished short stories" (420) verweisen, über welche Charlie die palästinensische Erfahrungswelt kennenlernt. Zwar erzählt die Presse von weiteren Bombenanschlägen, der Räumung palästinensischer Flüchtlingslager und der Zerstörung jener Strukturen, in welche Charlie als Familienmitglied aufgenommen wurde. Ihre Diskurse verdrängen jedoch die Bedeutung der einzelnen Ereignisse ähnlich der Aufklärung zu Beginn des Romans, indem der politische Kontext als undurchschaubar ("as impenetrable as any other act of terror in that tragic region", 513) gewertet wird. Aufgrund dieser Selbstverbergung können auch auf der Ebene extradiegetischen Erzählens die Folgen des erlangten Wissens wieder zurückgedrängt werden, ohne daß der Erzähler darauf verzichten muß zu zeigen, daß er mehr weiß als die Presse. Die narrative Form, die gleichzeitig kognitives Durchschauen und emotionale Distanzierung ausdrückt, ist Ironie. Der Erzähler schützt sich durch die ironische Darstellung jener Erzählungen, die die Unerklärbarkeit dieses Konfliktes im Mittleren Osten betonen. Als Erzähl*plot* ermöglichen die bewegliche Fokalisierung und das Verbergen des Erzählenden den kontrollierten Wechsel von Nähe zum und Distanzierung vom Erzählten. Die ambivalente Spannung zwischen dem scheinbar unmittelbaren Erleben der Geschichte (der Einheit von Selbst- und Fremdreferenz) und dem ironisierenden Erzählen, das sich von der erzählten Welt distanziert, (der Differenz von Selbst- und Fremdreferenz) ermöglicht, daß Zusammenbrüche von Narrativität (z.B. Charlies Scheitern auf der Bühne, 521) das Erzählen selbst thematisieren können, und der extradiegetische Erzähler sich zugleich erfolgreicher als etwa in *Smiley's People* oder *The Honourable Schoolboy* aus dem "theatre of the real" heraushalten kann.

Kurtz, der Autor der Geschichte innerhalb der erzählten Geschichte, verschwindet aus Frustration über die Sinnlosigkeit seines Projektes für einige Zeit von der geheimdienstlichen Bühne, nachdem die israelische Invasion des Libanon trotz seines Bemühens um eine gemäßigtere Lösung stattfindet. Er wendet sich jedoch schließlich neuen Geschichtsprojekten zu (516). Hierin gleicht er dem tatsächlichen Romanautor. Zwar bemüht sich le Carré, wie an der Fokalisierung des Erzählten gezeigt wurde, im Romanplot eine westliche Mitverantwortung für den politischen Konflikt zwischen dem Staat Israel und dem palästinensischen Volk mitzuformulieren. Dies zeigt sich auch darin, daß Charlie und Becker aufgrund ihrer Wirklichkeitserfahrung keine Fiktionen mehr schreiben, d.h. keine Rollen mehr spielen können. Le Carré zwingt die Romanleser mittels strategischer Informationsverteilung in die Position der wissenden Mitverantwortlichen. Er selbst benutzt hingegen seine eigene Erfahrung für die Konstruktion einer Spionagefiktion, mit der diese Erlebnisse soweit fiktionalisiert, d.h. als geschlossene Geschichte verarbeitet werden, daß er sich ganz neuen Fiktionsprojekten zuwenden kann, die nicht (wie Charlies Schauspiel) an Interferenzen mit der Wirklichkeit scheitern. Während die Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit, wie die vorhergehenden Romananalysen zeigen konnten, in den Romanen über den britischen Geheimdienst auch das extradiegetische Erzählen zu penetrieren beginnt, scheint hier der fremde Schauplatz eine problemlosere Bestätigung des Realismuskonzepts zu ermöglichen.

7.2 Erzählen als Selbstzerstörung eines Spions: *A Perfect Spy* (1986)

Anstelle einer Interaktion von Geschichten des Schreibens geheimer Geschichten parallelisiert le Carré in *A Perfect Spy* (1986)¹ eine Geschichte des **Lesens** der wahren Identität des verschwundenen britischen Agenten und Diplomaten Magnus Pym mit dessen eigener geheimer Arbeit an einer **Erzählung** seiner Geheimnisse. Sie ist als intradiegetische Erzählung in Form von verschiedenen Briefen im Roman präsent. Letztere sind im wesentlichen an seinen Sohn Tom, aber auch an seinen *controler* Brotherhood im britischen Geheimdienst (hier *the Firm*) adressiert. Während in *The Little Drummer Girl* das Lesen nur noch ein Vorspiel geheimen Schreibens von Geschichte ist, wird die Struktur des *mystery*-Romans in *A Perfect Spy* wieder in Richtung des Lesens und Erzählens von Geschichte verschoben. Innerhalb der Geschichte konkurrieren verschiedene Leser und Magnus Pym als Erzähler seiner Geheimnisse darum, wer die Bedeutung der Lebensgeschichte des *perfect spy* Pym bestimmen wird. Die Leser, seine Frau Mary, Brotherhood und Axel, der Betreuer von Pym's geheimer Spionage für den tschechischen Geheimdienst, repräsentieren die ehemaligen Autoren unterschiedlicher Geschichten des Verschwundenen in den unvereinbaren Diskurswelten seiner Familie und der

1 Für alle weiteren Angaben, die im laufenden Text in Klammern erscheinen, siehe John le Carré, *A Perfect Spy* (London: Hodder and Stoughton, 1987).

antagonistischen Geheimdienste. Die Grundkonstellation der Opposition zwischen dem Lesen und dem Schreiben geheimer Geschichte ist folglich in der Strukturierung des Romans deutlich erkennbar. Aus der Doppelstruktur einer Selbstaufklärung einerseits und einer Detektionsgeschichte, einer Aufklärung durch andere, andererseits entsteht jedoch eine temporale Dynamik, welche die paradoxe Spannung zwischen der Erzählung und der Differenz zwischen dem Erzählen und der Geschichte innerhalb der erzählten Welt gegeneinander ausspielt. In bezug auf die Identität des Doppelagenten und die Geschlossenheit des Romans, der Autobiographie, Entwicklungs- und Spionageromanelemente kombiniert, fallen dabei Konstruktion und Selbstzerstörung als Wirkung des Strebens nach Narrativität zusammen.

Während bislang in *le Carrés* Romanwelten Geheimhaltung gegenüber geheimdienstlichen Informationsbelangen auch individuelle Distanzierungen von der Geheimdienstwelt kennzeichnete, ist für Magnus Pym das letzte Geheimnis um sein Verschwinden die Voraussetzung des umfassenden Erzählens seiner Geheimnisse. Der Roman beobachtet, wie sich ein Einzelner über die Veröffentlichung seiner Geheimnisse aus Verstrickungen in Kommunikation zu befreien versucht. Da er davon lebte, sich nicht auf sich selbst zu beziehen, und entsprechenden Situationen auswich, indem er andere und sich selbst über sich selbst täuschte, markiert das intradiegetische Erzählen, in dem er sich erstmals selbst beobachtet und "verrät", auch das Ende seiner Lebensgeschichte. Die Selbstbeobachtung zum Zweck der Selbstkonstitution ist zugleich eine Selbstauflösung. Dies formuliert Pym bereits zu Beginn des Erzählens mit: "You do it once. Once in your life and that's it. No rewrites, [...]. You do it once, and die" (37). Aus seinem Bedürfnis, den Erwartungen anderer zu entsprechen, resultierte eine Vielzahl täuschender Erzählungen über sich selbst. Diese beschreibt der 53jährige Erzähler nun rückblickend als Selbstvergabe ("the great Pym share-out", 36).¹ In diesem Netz aus Selbstinszenierungen, die die Vorstellungen anderer bestätigen, rächte sich der junge Pym innerhalb der Erzählung dafür, daß er selbst nicht in den Täuschungen vorkam, mit denen er andere verriet.

Der Verrat von ihm anvertrauten Geheimnissen wird zum Leitmotiv seiner Geschichte. Insbesondere den Verrat seiner Nation erinnert der Erzähler Pym als Moment, der ihn endgültig als Doppelagenten (d.h. Verräter) konstituiert und alle anderen Möglichkeiten der Selbstdefinition unwiderruflich ausschließt. Aus der Sicht des Erzählenden ist der Tag, an dem der junge britische Geheimdienstler Pym einwilligt, ernsthaft für den tschechischen Spion Axel zu spionieren, der Tag seiner Zerstörung ("the day set for his irrevocable execution - the day on which all hopes for

1 Susan Laity beobachtet ein obsessives Verlangen nach Verdoppelung, Wiederholung und Erneuerung in Pym's Geschichte, das allen Bindungen Widerstand leistet. Vgl. Susan Laity, "The Second Burden of a Former Child", in: Harold Bloom, ed., *John le Carré* (New York: Chelsea, 1987), S. 139.

Pym would die and your father would be born“, 476). Der junge Pym hingegen sieht: “a day of beauty and harmony. A day when a bad record could be put straight, when the fate of everyone he was responsible for rested in his care“ (477). Nach dem Verrat feiert er seine Neugeburt als Spion der Spione als Bestimmung: “In the beginning was the spy“, “we have put the world to rights [...]. We are the man of the middle ground- we have founded our own country with a population of two“ (478). Dieses Geheimnis konstituiert ihn insofern, als es seinem Bedürfnis, sich zu verbergen, eine erklärbare Ursache außerhalb seiner eigenen Geschichte gibt. Während Pym dies an anderer Stelle in seinem Romanversuch ähnlich wie der junge Pym als Sinngebung wertet: “You were my promised land, Poppy [Axel]. You gave my lies a reason“ (163), unterscheidet Pym als Erzähler an dieser Konstitution von Lebenssinn über einen geheimen Freundschaftsdienst das Bedürfnis des jungen Pym danach, seine eigene Geschichte (dazu gehört sein Verrat Axels an Brotherhood während ihrer Jugend; der mißglückte Versuch, seinen Vater zu verraten, und das Verschwinden seiner verschiedenen Mütter) noch sicherer als bislang aus seiner Selbstdefinition heraushalten zu können. Das Erzählen der Geheimnisse, die seinen Lebensplot ausmachen, wird eine Selbstauflösung in Erzählung, die sich physisch im Selbstmord ausdrückt und zugleich die einzige Möglichkeit ist, nicht spurlos zu verschwinden: “Some people, you see, Tom, they leave their bodies to a teaching hospital. [...] Your father, however, has only his secrets. They are his provenance and his curse“ (36).

7.2.1 Lesen als Dekonstruktion von Geschichte

Der endgültige Beginn von Magnus Pym's Verwirklichung seines Projekts der Selbstveröffentlichung, wird erst durch die drohende Enttarnung seiner Geheimnisse, insbesondere seiner Spionage für den tschechischen Geheimdienst, durch andere herausgefordert. Um der imminenten Zukunft auszuweichen, die ihm damit droht, daß sein eigenes Erzählvorhaben von den Interpretationen anderer überrundet werden könnte, hat er sich unter dem Decknamen Canterbury in sein langjähriges geheimes Refugium, eine Pension in Devon, zurückgezogen. Die “Leser“ des Geheimnisses um sein Verschwinden wissen, daß sie Magnus Pym nicht mehr entsprechend ihrer Vorstellung über ihn in die privaten und politischen Diskurse zurückzubinden können, aus denen er verschwunden ist. Sie konkurrieren darum, ihn vor den anderen zu finden. Brotherhood geht es darum, den Verschwundenen zur Rede zu stellen. Er braucht ein Objekt für die Aggression, welche die Verletzung seines Vertrauens durch den Agenten bewirkt hat, den er entsprechend seiner Werte von Individualismus und nationaler Loyalität selbst geprägt hat. Pym verkörpert für ihn einen positiven Gegenentwurf zu Bürokratismus, Wirtschaftlichkeit und Abhängigkeit von den Amerikanern, die die *Firm* zu bestimmen begonnen haben (214). Magnus Pym steht für das Ende von Brotherhood's professioneller Geschichte

(I'll leave when they throw me out. I'll leave when you and I had our word, my boy“ 212, “Brotherhood was no longer the grand old man of covert operations [...] He was the latest unperson in the latest looming scandal“ 296). Axel geht es um das eigene professionelle Überleben. Er muß wissen, inwiefern die Briten wissen, welche Geheimnisse Pym an Axel verraten hat.

The last thing we want is to have him sitting in an English prison for the rest of his useful life, telling the authorities what he's been doing these thirty and more years. Nor do we particularly want him to write a book. (499)

Seine Frau Mary Pym bleibt eine Grenzgängerin, die als individuelle Leserin zwischen den Aufklärungsversuchen der Männer hin und her wechselt, die die Autoren von Magnus Pym in den antagonistischen Geheimdiensten repräsentieren.¹ Zwar gehörte sie ebenfalls zur *Firm*, was bedeutet, daß sie sich dazu verpflichtet hat, ihr Wissen in den Dienst des britischen Geheimdienstes zu stellen (“She signed the *Official Secrets Act*. [...] Everything you know is ours, Mary“, 136). Brotherhood zwingt sie dazu, sich daran zu erinnern, wie sie Magnus mehrmals dabei ertappte (149/153), über seine Treffen mit dem “mystery man“ hinwegzutäuschen (148), von welchem ihr Sohn Tom erzählt. Sie benutzt ihr professionelles Können jedoch ebenfalls, um sich Brotherhoods Beobachtung zu entziehen und sich mit dem “Autor“ des mysteriösen anderen Lebens ihres Mannes zu treffen. Sie benutzt Axels Fragen, um ihre bisherigen Informationen über den Aufenthaltsort des Verschwundenen zu ergänzen. Sie klärt ihn aber nicht auf (501), als sie erfährt, daß Pym auch Axel an der letzten Version von seiner Geschichte nicht teilhaben lassen wollte. Schließlich entscheidet sie sich dazu, ihre Erkenntnis von Pym's geheimem Aufenthaltsort als Information Brotherhoods Suche zur Verfügung zu stellen (523), um Pym vor seinem eigenen *plot*, dem vermuteten Selbstmord, zu schützen.

Bis zum Geheimnis um Magnus Pym's Verschwinden, das zeigt, daß er sich auch von seinem geheimen “Autor“ Axel gelöst hat, unterschied sich Axel insofern von Brotherhood, als er als einziger um Pym's Bedürfnis nach mehreren Leben wußte. Axel repräsentiert Magnus Pym's geheimes Leben (“You're his other life“ 497) und konnte insofern mehr lesen als alle anderen. Während seines geheimen Treffens mit Mary bemerkt er auf ihre Frage: “So what is he? [...] Is he a communist?“ “He's a searcher“ (498), “he is entirely put together from bits of other people“ (501). Diese Zerteilung des Spions in jeweils nach den Bedürfnissen anderer modellierte Versionen, die keine ablegbaren Masken, sondern parallele Leben wurden (“He was a new man every day“, 300, erinnert sich seine erste Frau), bedingt eine vergleichbare Struktur der Geschichte der Aufklärung. Zwar gibt es eine Detektionsgeschichte, in der verschiedene Figuren das gleiche Ziel, nämlich die Aufdeckung des Geheimnisses um Magnus Pym's Aufenthaltsort, verfolgen. Dies Geheimnis wird schließlich auch lesbar. Hierzu müssen jedoch verschiedene

1 “They were like two parents for him“ erinnert sich ein Studienkamerad, “You invented him“ (427), erinnert Pym's erste Frau Brotherhood.

Geschichten rekonstruiert werden, die sich zwar zeitweise aneinander annähern und ergänzen (so z.B. Brotherhoods Darstellung der professionellen Vorgeschichte von Pym Verschwinden und Marys und Axels Erfahrung von Pym während des Urlaubs), aber unvereinbare Wirklichkeiten Magnus Pym konstruieren, die sich nicht auf eine Erzählung reduzieren lassen.¹ Die Präsenz des Geheimnisses in ihrem Lebensentwurf zwingt die intradiegetischen Leser, die eigene Geschichte rückblickend als Erzählung zu betrachten, die sie nun auf den Unterschied zwischen dem, was sie sehen wollten (Selbstreferenz) und dem, was sie gesehen und verdrängt haben (Fremdreferenz) hin untersuchen müssen. Mary Pym und Brotherhood lesen ihre eigenen Vorstellungen über Magnus Pym als Teil der "concentric fantasies" (425) über den Verschwundenen, die die Wünsche seiner verschiedenen Bezugspersonen verraten, aber keine verlässliche Referenz auf seine eigenen Pläne zulassen. Insofern setzen sich die Leser innerhalb der erzählten Welt nicht mit fremden Texten auseinander, wie es der Spionageromantradition entspricht, sondern mit ihrem eigenen Text über Pym.

Vor Pym Verschwinden empfanden Mary und Brotherhood diese Position des Beobachtens zweiter Ordnung auch dessen, was man nicht sehen will, gegenüber dem Ehemann und dem Agenten als Verrat an ihren Loyalitäten. Dies zeigt sich an Marys schuldbeladener Erinnerung an ihre Spionage gegen Pym (161-164) und Brotherhoods vehementer Verteidigung Pym gegen Spionageverdächtigungen von seiten der amerikanischen Kollegen (214). Pym Verschwinden zwingt sie nun zu Distanz zu ihren bisherigen Vorstellungen. Zugleich wissen sie, daß es keine erklärende Erzählung geben wird, welche die Störung in ihrem individuellen Weltentwurf kompensieren kann. Dies zeigt sich z.B. in Brotherhoods Eindruck, die Aufklärung des Geheimnisses sei keine progressive Rekonstruktion von Sinn, sondern führe ins Dunkel der Sinnlosigkeit.² Brotherhood antizipiert das Ende einer Konferenz als Ende der eigenen professionellen Geschichte ("I shall walk out of this door a gamekeeper's son of sixty", 517). Er hört: "an older version of his own voice ebb into the darkness" (519). Auch seine Vorstellung gesellschaftlicher Wirksamkeit des Geheimdienstes wird dekonstruiert.

In his mood of increasing alienation Brotherhood found it difficult to put the voices to the hands. Not that it mattered anymore, because tonight they were one dead voice and one dead hand. They are the body corporate I once believed was greater than the sum of its parts, he thought. [...] We have nothing to clear away but ourselves. The musty midnight air smelt of decay. (518)

Das Problem der Erklärbarkeit der Motive für die Doppel- bzw. Mehrfachidentität, das sich in *Tinker Tailor Soldier Spy* in Haydons unbefriedigender Selbstdarstellung

-
- 1 Dies beobachtet auch Gwen Griffith, die die Diskontinuität, welche in diesem Roman hinter der scheinbar linearen, temporal geordneten Struktur eines *Mysteryplot* hervortritt, als Ausgangspunkt ihrer rezeptionstheoretischen Romananalyse wählt. Siehe Gwen Griffith, "Individual and Social Entropy in le Carrés *A Perfect Spy*", *Critique* 31/2 (Winter 1990), S. 112-124.
- 2 "Mary experienced a violent time warp. [...] Give me back the land, that Daddy died for" (78).

seiner politischen Überzeugung zeigt, wird hier radikalisiert, da Pym's Verrat an der britischen Nation und seiner Familie im politisch ideologischen Sinn motivlos ist. Er läßt sich weder auf eine politische Überzeugung noch auf andere Motive (z.B. Liebe, Freundschaft oder Selbstbereicherung) festlegen. Dies hat sein tschechischer *controler* Axel als Voraussetzung des perfekten Spions erkannt:¹

Sir Magnus, you have in the past betrayed me, but more important, you have betrayed yourself. Even when you are telling the truth, you lie. You have loyalty and you have affection. But to what? To whom? [...]. You search. [...] For once nature has produced a perfect match. You are a perfect spy. All you need is a cause. I have it. (551)

Das Geheimnis, welches Axel als Bezug für Pym's Sinnsuche anbietet, gibt Pym's bisherigen Täuschungen und Selbsttäuschungen einen *plot*. Es wird aber auch zur Bedingung seiner Selbstkonsumierung, da es außerhalb des Geheimnisses keine Geschichte gibt, für welche er sich nach der Enttarnung entscheiden kann.

7.2.2 Täuschen als Existenzform

Die Kindheit, von der Pym erzählt, ist aufgrund der Betrügereien seines Vaters durch ständige Ersetzungen seiner Bezugspersonen und den abrupten Wechsel des Zuhauses gekennzeichnet. Auf das herrschaftliche Leben im Paradies, das Landsitz und Geschäft ermöglichen (96-103), die sein Vater sich durch die Heirat von Magnus' Mutter erworben hat, folgen der "Fall" (103) der Verhaftung seines Vaters und "Purgatory" (109) im puritanischen Haus seines Großvaters. Dort lernt das Kind Magnus Pym die ersten Lektionen über den Wert von Geheimnissen (111). Aus der Sicht des kleinen Magnus wiederholt sich die Verhaftung seines Vaters im Verschwinden seiner Mutter, die aufgrund ihrer schweren Depressionen in ein Heim eingeliefert wird (114). In beiden Fällen fühlt sich Magnus von Verbergungszwängen erleichtert in bezug auf seinen Vater davon, die Informationen, über welche er verfügt, die er aber selbst noch nicht deuten kann, verbergen zu müssen ("freed of an intolerable burden", 107) und in bezug auf seine Mutter davon, vor ihr zu verbergen, daß er sie abzulehnen beginnt, da er gegen ihre Depressionen machtlos ist und sich selbst davon überzeugt hat, daß die erste Geliebte seines Vaters Lippsie, die er mehr liebt als seine Mutter, seine wirkliche Mutter sein müsse (110).

Lippsie ist unter den ständig wechselnden "mothers" die einzige, die immer wieder kommt, bis sie sich in Magnus' erster Internatschule umbringt, in deren "staff" sein Vater sie aufgrund seiner Beziehungen untergebracht hat. Ausschnitte aus Briefen, die der junge Pym so genau erspioniert hat, daß der Erzähler Pym sie wörtlich aus seinen Erinnerungen kopieren kann, belegen, daß Lippsie sich umbringt, weil sie

1 Hierin ähnelt sein Lebensentwurf der strukturellen Leere der Figur des Agenten Razumov in Conrads *Under Western Eyes*. Auch Razumov wird zunächst über Diskurse, die ihm von außen zugerechnet werden, in *plots* verstrickt, die ihn zur Täuschung zwingen und in die Identität eines Agenten drängen. Dies zeigt Terence Cave, "Joseph Conrad: The Revenge of the Unknown" in: Cave, *Recognitions*, S. 466 u. 479.

sich (ebenso wie Magnus' Mutter) nicht dagegen wehren kann, daß sein Vater sie für seine Täuschungen ausnutzt. Magnus in der Erzählung, den der Erzähler Pym von außen und von innen fokalisiert, verdrängt diesen Zusammenhang, indem er diese Briefe stiehlt und vernichtet. Außerdem begeht er ein "Verbrechen", das er einem Schulkameraden zuschreibt. So lenkt er sich selbst vom Verschwinden der geliebten Lippsie ab, denn seine gegenwärtige Weltbeobachtung bestimmt nun die Sorge darum, ob sein Verrat auffliegen wird. Um überzeugend verbergen zu können, überzeugt er sich selbst von seiner Unschuld: "All afternoon he waited, confident nothing had happened. I didn't do it." (132). Der Erzähler Pym nennt diese Weltbewältigungsstrategie der Selbstverbergung und des Verrats, die sein junges Selbst dem Vater immer ähnlicher werden läßt: "learning to live on several planes at once. The art of it was to forget everything except the ground you stood on and the face you spoke from at that moment" (132).

Hierauf folgt eine Phase nach Kriegsende, in der der Jugendliche Magnus helfendes Organ der als soziale Projekte getarnten Bereicherungsplots seines Vaters ist, "all satellites of the great *Rick T. Pym & Son* holding company" (173). Der Erzähler Pym beschreibt den jungen Magnus als "diplomat in embryo", "scurrying to every summons" (180). Da auch seine Zeugung nur das tarnende Instrument eines Bereicherungsplot seines Vaters war, sieht er sich bereits sechs Monate vor seiner Geburt als Geheimagenten seines Vaters:

an unborn ghost, not ordered, not delivered and certainly not paid for: [...] a deaf microphone, planted but inactive [...] a mute and foetal spy, unconsciously fulfilling his first mission in a place normally devoid of targets. (38)

Nachdem Magnus in Bern von seinem Vater im Stich gelassen wird, findet er dort seine zwei "saints" (277), den tschechischen Flüchtling Axel und den Agenten des britischen *Secret Service* Brotherhood. Beide werden zu Autoren des neuen Lebens des 17jährigen, Axel in bezug auf seine klassische Bildung und Brotherhood in bezug auf seinen Dienst für die Nation. Das Bemühen darum, ihnen zu dienen und sie voreinander zu verbergen, wird zu einer folgenreicheren Selbstverbergung als die Täuschungen seiner Kindheit: "Both admired him [...]. In return he was giving to each man the character he seemed to be in search of. His decision to keep them secret from each other was never taken" (278). Sein Bemühen, den Erwartungen Brotherhoods zu entsprechen, der auf der Suche nach Ostblockspionen ist, führt dazu, daß er Brotherhoods Spionageverdacht gegen Axel bestätigt, anstatt den Freund zu schützen. Auch hier definiert sich Pym nicht als Autor eigener Geschichte, vielmehr rechnet er planende Verantwortlichkeit dem nationalen *Service* zu: "It's not me. It's me. I'm doing my duty for my country" (286). Der Erzähler bezeichnet den Verrat jedoch als selbstverantwortlichen "exercise in separation" (289). Magnus wehrt sich dagegen, daß Axel ihn zu durchschauen beginnt.

Der Verrat des Freundes, der für den erlebenden Magnus den Verlust seiner zwei Mütter und den Verrat des Schulkameraden wiederholt, findet eine weitere zentrale Variation im Verrat an seinem Vater.¹ Wieder zu Geld gekommen, spannt der Magnus für das politische *plotting* in seiner Wahlkampagne ein. Hier erfährt Magnus das Geheimnis um den Fall Wentworth, das während seiner Kindheit in bezug auf die *plots* seines Vaters zum "teasing symbol of wisdom denied" (184) wurde. Peggy Wentworth' Erzählung darüber, wie Pym's Vater ihre Familie um ihre Existenz gebracht hat, zwingt Magnus dazu, seine eigene Geschichte zu beobachten:

[Pym] is [...] at his Prep School and Rick's raised voice and Lippsie's weeping keep waking him in his sleep. He's on Dorothy's bed [...] bored to bloody death with his head against her shoulder [...]. He is in an attic [...] wondering to God why he has killed his friend to please an enemy. (389f.)

Um den Druck dieser Selbstbeobachtung zu umgehen, läßt Magnus Wentworth Informationen zukommen, mit denen sie seinen Vater öffentlich diskreditieren kann. Während er diese Geheimnisse seines Vaters aus dessen *green cabinet* stiehlt, in dem er auch Akten findet, die die verborgenen ökonomischen Interessen seines Vaters an Magnus' Mutter und Lippsie belegen, lenkt er sich von der Selbstbeobachtung der Gründe und Konsequenzen seiner Handlung ab. Gerade in dem Moment, in welchem er sich von seinem Vater zu lösen versucht, gleicht seine Selbstbeschreibung jener des Vaters: "This is what I was born for, if I was born at all. I'm God's detective, seeing everybody right" (392). Dies ist ein Echo der Versicherungen seines Vaters, seine geheimen *plots* seien zum Wohle der Betroffenen: "Your old man is seeing them right, know that? (128), "All I ever wanted was to see you right" (388). Auch kann der Verrat ihn nicht aus den *plots* seines Vaters befreien. Dies drückt sich in der Erinnerung des Erzählers an fesselnde Umarmungen aus, die dann Solidarität fordern, wenn Magnus Geheimnisse zu durchschauen beginnt. ('Now, give your old pal a hug' 399, 'Give us a kiss then' 121, 'Rick nearly broke Pym's neck with an armlock embrace' 176 etc.). Rick Pym benutzt die öffentliche Anklage, um sein Publikum durch eine weitere Lüge von seiner Aufrichtigkeit zu überzeugen. Das anschließende Gespräch zwischen Vater und Sohn zeigt, daß Rick das Geheimnis um Magnus' Spionage gegen sich kennt (399) und eine derartige Distanzierung mit er großzügigen Geste des Vergebens und einer Umarmung verbietet

Wie der Verrat an seinem Vater scheitert auch der Verrat des Freundes Axel darin, die Bindung zu ihm zu lösen. Während Pym in bezug auf den Vater unausgesprochene Schuldgefühle in der Gestalt des Geistes des Vaters und seines "loving stare" "doing

1 *Siehe* Laitys psychologisch orientierte Beschreibung zwanghaft anmutender Wiederholungen in Pym's Geschichte. Allerdings paßt die psychoanalytische Deutung, die Laity darin bestätigt findet, daß Pym die Bedeutung des Verrats an seinem Vater auch in der Erzählung noch herunterspiele, weil er zuerst von seinem Verrat Axels und dann vom Verrat des Vaters erzählt, "thus forcing primacy on the wrong betrayal", nicht, weil Laity sich in der Chronologie der Geschichte irrt. Susan Laity, "The Second Burden of a Former Child", S. 139ff.

a Wentworth on me“ (170) bis zum Ende seiner Geschichte verfolgen, gibt Axel Pym später die Gelegenheit, für den Verrat zu zahlen. Axel ist tatsächlich ein Spion geworden, und bittet Pym, ihn diesmal vor dem tschechischen Gefängnis zu retten. Hierfür soll er die Rolle des von beiden erfundenen Verräters innerhalb des gegnerischen Apparats wirklich werden lassen und tatsächliche Geheimnisse des britischen Geheimdienstes liefern (474f.). Auch Pym's Spionage gegen den eigenen Apparat ist eine Antwort auf Erwartungen, die an ihn herangetragen werden. Ein vergangener Verrat wird durch einen anderen kompensiert, um dessen Bedeutung nicht reflektieren zu müssen. Pym betrügt sich um eine selbstbestimmte Entscheidung, indem er wiederum in den Phrasen seines Vaters die Verpflichtung betont, der er unterworfen ist: "Life is seeing people right if it kills you" (474). Pym's Doppelbindung an Brotherhood und Axel ersetzt die Wiederholungen der Täuschungen und des Verrats anderer in den wechselnden Kontexten der Kindheit und Jugend durch eine dauerhaftere Struktur von politischer Täuschung und nationalem Verrat. "The Firm was home, school and court to him, even when he was betraying it and he really felt he had a lot to give it, just as he had a lot to give to Axel" (555).

Die kreisförmige Plotstruktur seiner Geschichte des Bemühens um das Vertrauen anderer, ihres Verrats und des gleichzeitigen Gewinns neuer Freiheit und Abhängigkeit wird durch die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen gekennzeichnet. Diese Paradoxie, welche nur über das Verraten anderer vorübergehend bearbeitet werden kann, deutet ein Zitat aus Pym's Romanfragment über das Leben des fiktiven Charakters Ben an.

A lifetime's [...] Betrayal [...]. We betray to be loyal. Betrayal is like imagining when the reality isn't good enough. [...] Betrayal as hope and compensation. As the making of a better land. Betrayal as love. As a tribute to our un-lived lives. [...] Betrayal as escape. As a constructive act. [...] Worship. [...] Betrayal as travel. [...] You were my promised land, Poppy [Axel]. You gave my lies a reason." (163)

Diese Verkettung von Aphorismen über den Verrat verknüpft auch die Werte von Humanität, Freundschaft, Individualität, politischer Vision sogar religiösen Glaubens, die dem einzelnen als orientierende Sinnsysteme zur Verfügung stehen. Die Wiederholungen, welche sich in der Spannung zwischen Geheimnissen und ihrem Verrat entwickeln lassen, sind jedoch nicht unendlich wie in Mythen, die die letzte Begründung des Geheimen an die Transzendenz adressieren.¹ Intrigen müssen mit Enttarnungen rechnen, die sie beenden.

Pym's Versuche, die Diskontinuität seines Lebens, während er es lebte, durch das Schreiben eines Romans zu kompensieren, sind fehlgeschlagen.² Auch das

1 Siehe Jurij M. Lotman, "The Origin of Plot in the Light of Typology", *Poetics Today* 1/1-2 (Autum 1979), S. 161f.

2 Le Carré wählte sich, nach Eric Homberger, literarische Zufluchten aus den Zwängen zur Geheimhaltung seines Elternhauses: "Betrayed by his father, Le Carré grew up the bearer of secret and dangerous knowledge about his family. As a boy he lived a secret double life, and was attracted

Scheitern des Romanprojektes zeigt, daß diese Abfolge von Verrat sich nicht zu sukzessiv aufeinander aufbauenden Stationen einer Geschichte verbinden läßt. Der Erzählversuch bleibt eine Metapher, die sich nur paradigmatisch als Wiederholung des Gleichen in anderem Kontext, aber nicht syntagmatisch als *plot* bzw. Geschichte progressiven *plottings* auflösen läßt. Alternative Fassungen des ersten Kapitels zeigen, daß sich kein Romanbeginn findet (“a dozen chapters One [...] all stiff with crossings out“ 160). Verschiedene, unausgearbeitete Ideen für “Final Scenes“ zeigen, daß es schwierig ist, ein Ende zu finden. Nur das Kapitel Acht, in dem Ben gegen seinen lebenslangen Verrat um anderen zu gefallen, revoltiert, weist keine Zeichen der Inkommensurabilität mit den Plänen des “Autors“ auf. Das unvollendete Romanprojekt zeigt ebenfalls, daß die Geschichte Magnus Pym, die Loe aufgrund der intertextuellen Referenzen auf Grimmels Hausens *Simplicissimus* (1668) und Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) und - *Wanderjahre* (1821) als Bildungsroman identifiziert,¹ zwar in Pym Tarnungen nach dem *plot* der Bildung modelliert ist, tatsächlich aber die Entwicklungsgeschichte eines perfekten Verräters erzählt. Obgleich Axels und Pym autodidaktische Bildung dem klassischen Kanon folgte, griffen beide für ihre Spionagekommunikation auf Grimmels Hausens Roman über den Schelm und Hochstapler Simplicius als Code für Pym geheime Transmissionen zurück. Er trägt also als Verbergungsstrategie die semiotische Funktion der En- und Dekodierung der wahren Spionagegeschichte, die sich hinter der Fassade des gebildeten Gentleman verbirgt.

In dieser Hinsicht handelt die Spionagegeschichte Pym nicht mehr von dem Individuum, das seine individuellen Werte auch in Opposition zu den Zielen des Apparates behauptet und sich als eigenverantwortlicher Autor seiner Geschichte sieht bzw. daran leidet, daß dies nicht der Fall ist. Sie handelt von dem Spion, der perfekt ist, weil er der Beobachtung von Eigenverantwortlichkeit und Verantwortlichkeit für andere ausweicht.² Der perfekte Betrüger wird in den traditionellen britischen Institutionen geformt. So ist z.B. “Mr Grimble's country academy for the sons of gentlemen“, die zu täuschenden Selbstinszenierungen zwingt, um drakonischen Bestrafungen zu entgehen, die beste Schule für den werdenden Spion. Bildung bedeutet hier Konformität: “Pym strove, bled, volunteered [...], obeyed, lives of it. [...] Public school was the making of me“ (185). In *The Honourable Schoolboy* zeigte Le Carré noch, daß eben der *honourable schoolboy*

to writers similarly obsessed with the figure of [...] the man betrayed. He often included Conrad and Greene among his favourite authors.“ Eric Homberger, *John Le Carré*, S.16.

- 1 Thomas Loe, “The Double Plot in John le Carré's *A Perfect Spy*“ *Notes on Contemporary Literature*, 18/4 (1988), S.5-7. *Siehe auch* Blake Morrisons Besprechung des Romans “Love and betrayal in the mist“ *TLS* April 11 (1986), S. 381-382.
- 2 Der Sozialpsychologe Erikson beschreibt den Prozeß der Selbstbildung als ein progressives Erzählen der eigenen Geschichte, in welchem man sich nach und nach selbst in die Position des Autors (“creator“) der eigenen Geschichte rückt. Erik Erikson, *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History* (New York: Norton, 1962²), S.111f. Der Erzähler Pym beobachtet, daß er diese Vorstellung von sich selbst nie entwickelt hat: “The ghostly formlessness of adolescence was over. Manhood and maturity beckoned, even if he never made the distance“ (210).

Jerry Westerby, der als Abenteurer mit einer traditionellen britischen Privatschulbildung noch entfernt an die Figur des *gentleman spy* erinnert, zwischen den finanziellen und machtpolitischen Interessen der britischen und amerikanischen Spionageapparate aufgerieben wird. In diesem Roman werden nun die traditionellen britischen Ausbildungsinstitutionen, die sich in ihrer Selbstdarstellung mit Vernunft, Gemäßigkeit, individueller Ration und Kreativität assoziieren, nicht nur kritisch beobachtet. Schule und *Sarrat*, das Ausbildungszentrum werdender Agenten, vertreten den traditionellen britischen gesellschaftlichen Diskurs, der Konformität erzwingt und den perfekten Spion und Verräter erzeugt:

The fever of war encouraged brutality, the guilt of our non-combat staff intensified it, the intricacies of the British hierarchical system provided a natural order for the exercise of sadism. (126)

Als er als *Head of Station* nach Washington versetzt wird, zeigt sich im Leben Pym, was die Nichtliterarisierbarkeit seiner Geschichte bereits andeutete. Die Karrieregeschichte Magnus Pym ist nur der tarnende Diskurs einer endlichen Sequenz von Wiederholungen des Verrats, innerhalb derer er nicht zu einem eigenen *plot* findet. Konfrontiert mit der Grenzenlosigkeit der Möglichkeiten des verrätenden Erzählens gelangt Pym an die Grenzen der Möglichkeit, sich durch Verrat abzugrenzen. Pym findet kaum Geheimhaltungsgrenzen, die Verrat gezielt verletzen könnte.

No country was ever easier to spy on, Tom, no nation so openhearted with its secrets, so quick to air them, share them [...]. (580) They loved their prosperity too obviously, were too flexible and mobile, too little the slaves of place, origin and class [.....] and Pym was hard put to find a centre to betray. (581)

Zeitgleich mit dem Zukunftshorizont zu vieler Möglichkeiten holen ihn die Wirkungen seiner vergangenen Täuschungen ein, da die Aufklärung seines nationalen Verrats beginnt (581f.). Erst dies Bewußtsein des imminenten Endes öffnet die Optik, von der aus Pym seine Geschichte erzählen kann. Er liest Verrat nicht mehr als Reise in die offene Zukunft, sondern als zukunftslose Wiederholung: "Betrayal is a repetitious trade" (594f.), schreibt der Erzähler Pym am Ende der Geschichte möglicher Geheimhaltung, an dem er sich in der Rolle des Vaters erkennt (549).

7.2.3 Erzählen als Selbstkonsumierung

Für die Komposition seiner Erzählung, also die Zeit, welcher es für den letzten möglichen Verrat, den Selbstverrat, bedarf, sorgt ein weiteres Geheimnis. Das Refugium in Devon ist das einzige Geheimnis, welches nur Pym selbst kontrolliert. Die Erkenntnis, welche dies Geheimnis ermöglicht, ergibt, daß es Individualität seines Selbst, die in anderen Romanen le Carrés bislang als Gegenmodell individueller Integrität (insbesondere Smileys) zu den korrupten Täuschungen des Geheimdienstapparates vorkam und die zunehmend durch Geheimhaltung geschützt

wurde, für ihn aufgrund seiner Geheimnisse nie gegeben hat.¹ Dort kann er dem Ende seiner Lebensgeschichte und der Detektion von außen nochmals Zeit für die wenigen Tage des Schreibens abringen, die parallel zur Aufklärungsgeschichte die diegetische Ebene des Romans konstituieren. Geheimhaltung erreicht so die letzte mögliche Verzögerung der Auflösung von Geschichte. Zugleich ermöglicht sie die Selbstbeobachtung eigener Geschichte, die in einem Leben, das auf das Umgehen von Selbstbetrachtung gründet, nur außerhalb des Lebens möglich ist.² Von hier aus sieht er, daß *plots*, die sich über die Semantik des Geheimen konstituieren, an ihrer eigenen Selbstauflösung arbeiten. Der intradiegetische Erzähler Pym liest an der Geschichte des Verräters Pym auch eigene Urheberverantwortung für den wiederholten Verrat. Im Romanprojekt während seines Lebens rechnete gerade die Passage, die das Identifikationsbegehren Pym's mit seinem fiktionalen Charakter Ben im Wechsel von der dritten zur ersten Person am deutlichsten verriet ("slipping from third to first person and staying there" 162), die Verantwortung für Bens Täuschungen seiner gesellschaftlichen Umwelt zu: "even with no face left I am doing what I should have done thirty-five years ago, to Jack and Rick and all the mothers and fathers, for stealing my life off my plate while I watched you do it" (162-164). Als Erzähler schreibt er hingegen, Fausts Gedankengang zitierend,³ an seinen Sohn: "In the beginning was the deed. Not the motive, least of all the word. It was his own choice. [...]. No one forced him" (351). Für den Spion Pym ermöglichte die Erzählung von Bens Geschichte keine Zukunft. Für die Zeit des Schreibens konstituiert sich der Erzähler Pym hingegen als Individuum, indem er sich erstmals selbst beschreibt. Das Ende dieser authentischeren Selbstkonstitution steht jedoch von vornherein fest. In dem Moment, wo die Geheimnisse erzählt sind, hat er sich **versprachlicht**. Auf Pym trifft Sartres Beobachtung, die die paradoxe posthume Perspektive der Fiktionen seiner Kindheit beschreibt, im wörtlichen Sinn zu: "I became my own obituary".⁴

Auf der textuellen Ebene zeigen sich Selbstkonstitution und Selbstauflösung darin, daß die auf der Differenz zwischen Geheimnis und Erzählung aufgebaute Unterscheidung zwischen Magnus Pym als Spion und Magnus Pym als Erzähler und

-
- 1 Ähnlich deutet auch Stein individuelle politische Integrität in le Carrés fiktionalen Welten in Smiley's *Quest for Karla* als "sign of hope in a political dilemma". Diese positive Position sei dann in *The Perfect Spy* und *The Russia House* innerhalb des *Secret Service* nicht mehr möglich. Steins Argumentation läßt sich über die hier vorgeschlagene narrative Analyse noch radikalieren. Es gibt die Individualität Magnus Pym's während seines Lebens nur als täuschendes Erzählen. Thomas Michael Stein, "The imperial fantasy': John le Carré's *A Perfect Spy* and *The Russia House*" *anglistik und englischunterricht* 48, (1992), S.54f.
 - 2 Für diese paradoxe posthume Perspektive, die das Erzählen der eigenen Geschichte von einem Erzähler verlangt, siehe Walter Benjamin "Der Erzähler" XI, in: R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, eds., *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977), S.450.
 - 3 Goethe läßt Faust schließen: "Im Anfang war die *Tat!*" (1237) J.W. Goethe, *Sämtliche Werke*, ed. Ernst Beuther (Zürich: Artemis, 1950), S.180f.
 - 4 Zitiert nach Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self- Invention* (Princeton: Princeton UP, 1985), S.152.

mit ihr die Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Verlauf der Erzählung zusammenbricht. In der Wahrnehmung des 53jährigen wird die Pension, kurz bevor er sich erschießt, zu einem der Häuser seiner Kindheit (604). Wie im letzten Kapitel seines unvollendeten Romans,¹ schieben sich die Welt des homodiegetischen *Beobachters* Pym und des Erzählers ineinander, in deren Abgrenzung er sich zu Beginn des Schreibens konstituierte.

[...] all that was left of Rick was what he owned of Pym; and all that was left of Pym, it seemed to me as I wove my lies and blandished, and perjured myself before one kangaroo court after another, was a failing con-man tottering on his last legs of credibility.(594) [m. H.]

Pyms Selbstmord antwortet auf die Selbstauflösung der Spionagestruktur seines Lebens mit der einzigen Möglichkeit, für einen Moment Autor seiner Geschichte zu sein.² Da auch Verbergung nur eine temporäre Öffnung, nicht aber eine Revision von gelebter Geschichte ermöglicht, bedeutet der Selbstverrat nur die Freiheit, den Zeitpunkt des eigenen Endes selbst zu bestimmen. "I can take any part of any hour and stop it dead. What I cannot do is make it chime midnight at one o'clock" (571).

Mit der Selbstzerstörung des Spions zerbricht auch die Hoffnung auf eine Verschmelzung der Interpretationen der "äußeren" Detektivgeschichten untereinander und mit Pyms Erzählung zu einem kohärenten Text. Die verschiedenen *Plotmodelle* semiotischen Lesens von Geschichte und das autobiographische Schreiben bleiben ohne lösende Wirkung für die Störung, welche sie bearbeiten, unverbunden nebeneinander stehen. In der Romangestaltung legt zwar die alternierende Verschränkung beider Prozesse zunächst die Vermutung nahe, sie näherten sich aus größtmöglicher zeitlicher Entfernung zwischen der Zeugung des Spions und seinem Verschwinden in Richtung eines Geheimnisses im Zentrum aneinander an. Es bleiben jedoch getrennte Geschichten, die an keiner Stelle in der gleichen Welt miteinander konkurrieren. Die Suche der äußeren Detektion endet in einem grotesken Polizeiaufgebot (567f.) außerhalb von Pyms geheimem Versteck. Sein Schuß wird zum Startzeichen einer Szene des absurden Theaters, in der Ursache und Wirkung sowie Wissen und Handlung auseinanderfallen. Bedeutung wird im Namen des Schutzes der Nation dekonstruiert:

[...] ambulances were racing to the spot without apparantly knowing where the spot was, police and plainclothes men were falling over each other [...] and England was being saved from things it didn't know were threatening it. (607)

1 Der vordem anonyme Erzähler gibt sich schließlich als autodiegetischer Erzähler zu erkennen (162/163).

2 Dies zeigt, daß sich "Störungen" von Geschichte, die Griffith als Dekonstruktionen begreift (z.B. der "motivlose" Selbstmord Pyms und "unkontrollierter" Wechsel "between first- and third - person narration" (116) in Pyms Erzählung), eine konstruktive narrative Funktion haben. Siehe Gwen Griffith, "Individual and Social Entropy in le Carrés *A Perfect Spy*", *Critique* 31/2 (Winter 1990),S. 112-124.

Mit dieser letzten Referenz auf den frühen britischen Spionageroman, in dem z.B. Buchans *gentleman spy* Hannay die nichtsahnende britische Nation immer vor geheimen Verschwörungen bewahren kann,¹ wird die Selbstdekonstruktion des *Mysteryplot* auch mit der Romantradition assoziiert. Auf die semantische Leere, welche hier am Ende von Verbergung und Veröffentlichung zurückbleibt, haben die Instrumente der gesellschaftlichen Institution des Aufklärens, die aufgefahren sind, keinen Einfluß mehr.

Auch andere Semantiken wie Liebe oder Freundschaft, die in anderen Romanen le Carrés Zusammenbrüchen von Erkenntnis alternative Formen des *Verstehens* entgegenstellen, erreichen die Wirklichkeit hier nicht. Der Lebensentwurf des *perfect spy* schließt, wie schon in Pym's Romanfragment deutlich wird, auch diese Vorstellungen authentischeren Verstehens aus. Nicht einmal akustisch entsteht eine Verbindung zwischen den Lesern und dem "Autor" Pym. "Mary never heard the shot" (606), mit dem Pym sein Leben beendet. Pym hat sich soweit von seinem 'Ich' der Geschichte entfernt, daß er sich im Spiegel dabei beobachtet, wie er sich umbringt, zugleich aber fürchtet, den eigenen Schuß zu verpassen.² Seine betonte Selbstkontrolle, das Vermeiden einer allzugroßen "mess",³ indem er sich ein Handtuch um den Kopf legt, zeigt andererseits, daß seine Geschichte an fremde Erwartungen gebunden bleibt.

Pym's Erzählung ist zugleich eine Selbstbefreiung wie ein Akt eigener Freiheitsberaubung. Da für den Spion Pym der Verrat anderer Freiheit bedeutete, nimmt er sich als Erzähler mit seinem Anspruch auf die individuelle Wahrheit ("truth", "no evasions, no fictions, no devices" 36) die letzte mögliche Freiheit, sich neu zu erzählen ("to portray himself on a fresh page" 265).⁴ Pym löst sich in der Differenzierung zwischen Selbst- und Fremdreferenz in bezug auf sich selbst ganz auf. Es gibt niemanden mehr, der sich als spontan handelndes Ich von dieser Differenz unterscheiden könnte. In der Aufdeckung von Verrat als "the project that will in turn constitute his essential totality as a person"⁵ fallen von den Geheimhaltungszwängen befreiende Selbstkonstitution und Selbstentleerung als narrativ unvermittelbare Paradoxie ineinander.

1 In *Greenmantle* geht es beispielweise darum, eine religiöse Enthüllung abzuwenden, mit welcher die Deutschen die islamischen Kräfte zum heiligen Krieg gegen England bewegen wollen. Der britische Bürger hat von dieser Gefahr nicht die geringste Ahnung. John Buchan, *The Complete Richard Hannay* (Harmondsworth: Penguin, 1992).

2 Sich im Spiegel betrachtend, bemerkt er, "how he was leaning: not away from the sound but into it like somebody who is a little deaf, straining for a sound" (606).

3 "For if there was one thing Miss Dubber hated above another, it was a mess" (606)

4 Marquard nennt dies die Freiheit, sich "umerzählen zu können". Odo Marquard, "Identität-Autobiographie- Verantwortung" in: ders. & Karlheinz Stierle, eds., *Identität: Poetik und Hermeneutik VIII* (München: Fink, 1979), S. 698.

5 Dies ist nach Eakin die Aufgabe des Biographen. Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography*, S.128f.

7.2.4 Die Erzählbarkeit der Selbstzerstörung als *Mystery*

Mit dieser narrativen Selbstauflösung des Spions im Verlauf seines intradiegetischen, selbstenttarnenden (also *homodiegetischen*)¹ Erzählens sowie dem Scheitern des Lesens innerhalb der erzählten Welt einerseits und der verstärkten Koordinationsarbeit, welche eine plausible Erzählung dieses Fremdbleibens voneinander vom extradiegetischen Erzähler abfordert, andererseits wird die Spannung des Widerspruchs zwischen der destruktiven Wirkung des Erzählens innerhalb der erzählten Geschichte und der Kapazität extradiegetischen Erzählens extrem gedehnt. In der Biographie des perfekten Spions zeigt sich, daß die strukturelle Spannung zwischen der Geheimhaltung und dem Erzählen von Geschichten als Existenz genommen zur Dekonstruktion der Unterscheidungen führt, die im allgemeinen die Bedeutung von Spionagegeschichten bestimmen. Magnus Pym ist gerade deshalb ein perfekter Spion, weil er weder politisch für eines der ideologischen Systeme Stellung bezieht, noch nach einer individuellen Semantik handelt. Auch familiäre Bindungen (abgesehen von jener zu seinem Sohn) ebenso wie Loyalität zu Freunden oder zur nationalen Aufgabe stellen keine stabilen Bezüge dar, sie werden je nach Situationsanforderung als Funktionen eines Verrats flexibel gehandhabt.²

Den intradiegetischen Lesern ist es nicht möglich, die ursprünglichen Gründe für das permanente Grenzgängerdasein Pym's zu beobachten, weil sie kaum etwas über sein Leben wissen. Auch für die Leser innerhalb der Romanwelt erlaubt das Geheimnis um Pym's Aufenthaltsort als Ersetzung des Geheimnisses um seine Identität nur eine zeitlich begrenzte Geschichte semiotischer Aufklärung. Das detektivische Lesen ermöglicht Umgang mit der Kontingenz in ihrem Lebensentwurf. Es produziert jedoch keine Lösung.³

In der Vorstellung des erzählenden Pym erhält aber die Rezeption seines Textes durch seinen Sohn Tom eine extrem gesteigerte Bedeutung. Pym sieht in dieser Zukunft seiner Erzählung die Weiche zu einem stabileren Weltbezug. Wenn er selbst sich schon nicht von den Täuschungen seines Vater unterscheiden konnte, soll diese Selbstaufklärung seinen Sohn aus der Spirale täuschender Diskurse, die bislang die Geschichte der männlichen Generationsfolge seiner Familie bestimmt hat, in ein authentisches Leben führen. In einem Post Scriptum schreibt er: "You

1 Mit dem Begriff *homodiegetisch* unterscheidet Genette Erzähler, die ihre eigene Geschichte bzw. eine Geschichte, in der sie selbst vorkommen, erzählen, von *heterodiegetischen* Erzählern, die die Geschichten anderer erzählen. Siehe auch "Der Neue Diskurs der Erzählung" in: Gérard Genette, *Die Erzählung*, S. 249.

2 Margret Moan Rowe bezeichnet dieses Verwischen sozialer Werte in der Persönlichkeit Pym's als "pathology of a sociopath". Margret Moan Rowe, "Women's Place in John le Carré's Man's World" in: Harold Bloom, ed., *John le Carré* (New York: Chelsea, 1987), S. 82.

3 Rowe resumiert, "Mary Pym must literally work to stay psychologically alive", *Ibid.* Mary und Brotherhood müssen lesend handeln, um mit der Unlösbarkeit des eigentlichen Problems umzugehen.

see, Tom, I am the bridge. I am what you must walk over to get from Rick to life“ (605). Ob diese Hoffnung Pym's, sein Text könne die Geschichte des Lesers Tom in Pym's Sinn verändern, sich schließlich erfüllen wird, lässt der Roman offen. Auch der intradiegetische Erzähler erlangt also mit dem Erzählen keine Kontrolle über seine Geschichte, da er nicht über ihre zukünftige Rezeption bestimmen kann.

Im Romanentwurf gelingt es, die Geschichten trotz ihrer Disparität in den Spannungsbogen eines *Mysteryplot* zu integrieren. Obgleich die narrative Logik von *Spionageplots* in ihrer Perfektionierung zum perfekten Spion gerade die Grundlage der Auflösung des Individuums bildet, kann der Roman die Struktur der Romantradition benutzen, um die Geschichte dieser Selbstzerstörung zu konstruieren und zu erzählen. Der extradiegetische Erzähler verhindert eine vergleichbare Selbstzerstörung und Diffusion in heterogene Diskursabschnitte im Erzählen dieser Welt im wesentlichen durch zwei narrative Strategien. Er lässt intradiegetische Leser und den intradiegetischen Erzähler, der im Schutz des Geheimen an seinen Text arbeitet, nicht direkt aufeinandertreffen. Dennoch koordiniert er die einzelnen Geschichten als Wettlauf simultaner Prozesse in der Zeit und fokussiert die Erwartungen des Romanleser so auf dieses Zusammentreffen.¹ Die extradiegetische Erzählung endet, bevor die intradiegetischen Leser sich mit den Briefen auseinandersetzen, die Pym hinterlassen hat. Die zweite Strategie ist der Aufbau eines kognitiven Spannungsfeldes, in welchem die einzelnen Geschichten über zunehmende Informationen vernetzt werden. Geheimnisse werden über obskure Zeichen, denen im Verlauf der Erzählung ihre Bedeutung zugeordnet wird, als strategische Leerstellen in der Progression des Geschehens eingerichtet und auch gelöst. Ein zentrales Beispiel dieser Art von Geheimnissen, welche der Erzähler erzeugt und löst, ist die Rolle von Pym's tschechischem Autor Axel, der zunächst nur als "ghost" und unter seinem Decknamen "Poppy" als Geheimnis auftaucht. Erst später wird sein richtiger Name und die Person zugeordnet. In Kapitel 12 erhält Mary einen Brief, dessen Absender verborgen bleibt. Der extradiegetische Erzähler bricht die Vermittlung ihres Lesens nach der Anrede ab (415) und schließt erst in Kapitel 14 mit dem Treffen zwischen Mary und Axel an die Bedeutung dieser geheimnisvollen Kommunikation an (495ff.). Die Quelle des Wissens, welches es dem Erzähler ermöglicht, diese Art von Ellipsen zu konstruieren, und die Persönlichkeit des Erzählers tauchen zugleich noch weitgehender unter als in *The Little Drummer Girl*.

Die Unterscheidung zwischen erzählter Geschichte und dem Vorgang des Erzählens, welche für Pym zum Raum der Selbstkonstitution und Selbstzerstörung wird, wird auf der extradiegetischen Ebene ganz vermieden. Der Erzähler räumt an

1 So überbrückt die Erzählung z.B. den abrupten Wechsel von Pym's Geschichte, mit der der Romans beginnt, zu Mary's Geschichte: "In the small hours of a blustery October morning in a south Devon coastal town [...] Magnus Pym got out ..." (13). "In Vienna three hours earlier, Mary Pym, wife of Magnus Pym, stood at her bedroom window." (19).

keiner Stelle eigenes Unwissen ein. Er verrät Verunsicherungen oder Kontrollverluste auch nicht ungewollt, da er sich nicht explizit auf das eigene Erzählen bezieht. Auf der Ebene des Erzählens wird nur selten resümiert, die Erzählstimme taucht schnell in den Fokus einzelner Charaktere ein, deren Gedanken ebenfalls beobachtet werden. Darüber hinaus läßt der scheinbar geschichtslose extradiegetische Erzähler Pym selbst sprechen, der im Gegensatz zum Subjekt extradiegetischen Erzählens als Person präsent ist. Auf diese Weise entsteht beim Romanleser der Eindruck, es gäbe für die alternierenden Geschichten zwei Erzähler auf gleicher Ebene. Pym's autobiographisches Erzählen erscheint als alternative Erzählstimme.¹ Ein entscheidender Unterschied besteht jedoch darin, daß der extradiegetische Erzähler Pym's autobiographisches Schreiben als Geschichte miterzählt, während seine eigene Erzählhandlung weitgehend unbeschrieben bleibt. Auf diese Weise können Probleme des Erzählens ausschließlich an Pym's persönlicher *Geschichte des Erzählens*, also aus der Sicht extradiegetischen Erzählens fremdreferentiell, problematisiert werden, da man hier die Konsequenzen der Konsumierung der Differenz zwischen der erzählten Geschichte (Fremdreferenz) und dem Erzählen (Selbstreferenz) für den Erzähler Pym genau beobachten kann.²

Damit ist Magnus Pym nicht nur perfekter Spion und Gestehender also Verräter/Held und Detektiv zugleich. Er übernimmt die Funktion des beobachtbaren Erzählers. Zusätzlich bietet er, da er eine Autobiographie schreibt, auch dem Romanautor ein mögliches metaphorisches Double, mit welchem er sich nicht identifizieren, von dem er sich daher auch nicht betont abgrenzen muß. Pym's gegenwärtige Geschichte des Erzählens wird von der erzählten Lebensgeschichte in den Hintergrund gedrängt. Die Momente, in welchen sie als Bruch im Erzählfluß auftaucht, zeigen jedoch ein besonderes Beobachtungsinteresse des Romans insgesamt dafür, wie sich Pym als Erzähler bzw. Autor im autobiographischen Schreiben textualisiert. Das Aufschreiben seiner Geschichte hat für Pym die Funktion der Definition eines gegenwärtigen Selbst in Abgrenzung von den narrativen Täuschungen des Spions Pym der Vergangenheit. Um seine Geschichte für andere nachvollziehbar zu machen, übernimmt er die Erlebnisperspektive seines früheren Selbst in der erzählten Geschichte, ist aber auch deutlich bemüht, sich als Erzählender von dessen Beobachtungen zu distanzieren. Zusätzliche Selbstversicherungen verraten jedoch, daß die Wahrung dieser Distanz zur erzählten Welt zunehmend schwerer fällt. Pym beginnt eine separate Kommunikation mit sich selbst, in der er seine Beziehung zur

1 So liest z.B. Tony Barley den Romanaufbau. *Siehe*, "Love and Lying: Multiple Identity in John le Carré's *A Perfect Spy*", in: Ian A. Bell & Graham Daldry, eds., *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction* (London: Macmillan Press, 1990), S. 53.

2 Diesen funktionalen Aspekt für die Integrität des Spionage- bzw. Detektivromans übersieht man, wenn man, wie auch Daleski, nicht genau zwischen extra- und intradiegetischem Erzählplot unterscheidet. Nur über diese Differenzierung läßt sich begründen, warum einerseits der Eindruck entsteht, Pym's Erzählung löse sich aus der Kontrolle des "allwissenden" Erzählers (*Siehe*, H. M. Daleski, "A Perfect Spy and a Great Tradition" *The Journal of Narrative Technique* 20 (1990), S. 57.), und andererseits der Detektivromanplot nicht gesprengt wird.

erzählten Geschichte beobachtet. Zunächst beschreibt er sich als Autor, der sich von der Geschichte, die er erzählt, unterscheidet: "‘To be above the fray’, Pym wrote to himself on a separate sheet of paper, ‘a writer is king. He should look down with love upon his subject even if the subject is himself’" (93). Die nächste Bemerkung zu sich selbst über sein Verhältnis zum Erzählten verrät schon die extreme Labilität dieser distanzierten Position: "‘I didn’t break’, he wispered. ‘I stayed above the fray’" (135). Schließlich versiegt das Gespräch, welches mit seiner wiederholten Versicherung "to tell it straight [...]" (36) begann, weil sich der Autor im Roman und die Figur Pym, über die er schreibt, nicht mehr voneinander unterscheiden.

Der extradiegetische Erzähler kann sich von dieser Selbstauflösung unterscheiden und der erzählten Geschichte gegenüber die Position des Beobachters dritter Ordnung wahren. Die von ihm konstruierte Erkenntnisstruktur hält trotz dieser beobachteten Sprengung die Romanwelt zusammen und bietet auch distanzierenden Schutz. Royle vergleicht die Figur des Spions über die narrative Anatomie der Verrats mit der Arbeit eines Romanautors. "The novelist like the agent, betrays real life - his family, friends [...] in much the same way as the spy betrays his country".¹ Auch le Carré hat sich zu autobiographischen Elementen in der Geschichte der Vater-Sohn Beziehung in *A Perfect Spy* geäußert.² Im Gegensatz zu Pym, der keinen Roman schreiben, sondern nur Erzähler der letzten bislang verborgenen aber wahren Version seiner selbst sein kann, kann der tatsächliche Autor jedoch seine eigene Geschichte anzapfen und innerhalb seiner erzählten Welt in einer neuen fiktionalen Version verdoppeln. Die Fiktion kann so gestaltet werden, daß sie sich der eigenen Wirklichkeit beliebig nähert, **weil** man darauf vertrauen kann, daß sie sich immer von ihr unterscheidet. In diesem Sinn kann die selbstauflösende Selbsttextualisierung des autobiographischen Autors Pym innerhalb der Romanwelt im Verhältnis zwischen Romanautor und Erzählung die entgegengesetzte Funktion des Abschließens und Distanzierens von einer vergleichbaren Geschichte bewirken.

1 Trevor Royle, "Le Carré and the Idea of Espionage", in: Alan Bold, ed., *The Quest for le Carré* (London: St. Martin's Press, 1988), S.97.

2 Auf diesen autobiographischen Referenzen beruht Susan Laitys Analyse in "The Second Burden of a Former Child", in: Harold Bloom, ed., *John le Carré* (New York: Chelsea, 1987). Zu biographischen Parallelen *siehe* u.a. Anthony Masters, *Literary Agents: The Novelist as Spy* (Oxford: Basil Blackwell, 1987), Kap. 12.

8 Geheimnisse des Erzählens

8.1 Aufklärung als Diffusion aufklärenden Erzählens: *The Russia House* (1989)

"Secrecy" ist nach Cave "the means by which ordinary life proceeds and sustains itself. To live on the level of surface signs, not wanting to probe is in normal circumstances the only tolerable solution. The special world of espionage and counter-espionage provides the model for a desire for absolute knowledge".¹ In *A Small Town in Germany* eröffnet der Kampf gegen das Verdrängen von Geschichte, welchen der intradiegetische Vertreter dieses Spionageverlangens gegen die gesellschaftlichen und politischen Deutungen von Geschichte führt, Einblicke in Erfahrungen von Geschichte jenseits absoluter Rationalisierbarkeit, welche das obige Zitat anspricht. Ähnlich basiert auch in *The Russia House* die Interaktionsdynamik der Geschichten auf einer Auseinandersetzung um die Veröffentlichung geheimen Wissens einerseits und die Unterdrückung dieses Erzählverlangens andererseits. Hier ist es allerdings die Welt der Spionage selbst, die den intradiegetischen Erzähler Yakow, der die europäische Öffentlichkeit über die Rückständigkeit des russischen Waffenarsenals informieren will, in der Verwirklichung seines Aufklärungsverlangens scheitern läßt. Der britische und später der amerikanische Spionageapparat, denen das Manuskript des russischen Wissenschaftlers Yakow versehentlich in die Hände fällt, distanzieren sich nur widerwillig von ihrer eigenen Konstruktion militärischer Stärke des ideologischen Gegners. Schließlich zerstreut die Maschinerie ihrer Aufklärungsstrukturen den Diskurs, welcher die Veröffentlichung der geheimen Geschichte zu erreichen versucht.

Die Erlebnisgegenwart in diesem Roman ist keine Wiederholung vergangener Unterdrückung von Geschichte, wie Turners *Geschichte des Lesens* in *A Small Town in Germany*, sie befindet sich vielmehr durch die Verschiebung historischer Differenzen am Ende des Kalten Kriegs in einer politischen Umbruchsituation und ist deshalb durch Veränderung gekennzeichnet. Folglich taucht das Vergangene auch nicht als Geheimnis auf, welches mühsam in erzählbare Form gezwungen werden muß. Das Geheimnis der militärischen Inkompetenz des sowjetischen Rüstungsarsenals ist als Erzählung präsent, die einen konstitutiven Unbestimmtheitsbereich der westlichen Kontrollversuche des ideologischen Gegners auflöst, während die Geschichte des Ost - Westkonflikts ihrem Ende entgegensteuert. Der Roman beginnt also mit dem *Verrat* eines Geheimnisses und bedingt daher eine Inversion der narrativen Rollen des Geheimhaltens und Aufklärens. Yakow, der als Wissenschaftler auch geheimer Mitautor der Rüstungsgeschichte war und nun die Rolle des intradiegetischen Erzählers einfordert, leistet dem Lesen seines Geheimnisses keinen Widerstand. Er versucht

1 Terence Cave, *Recognitions*, S.487.

vielmehr, es zu veröffentlichen, um neue Freiheiten in der zukünftigen Gestaltung von politischer Geschichte zu gewinnen. Die Veröffentlichung entwickelt sich aus der geheimen Geschichte heraus. Yakow hat seine Lebensgeschichte der Entwicklung von Steuerungssystemen atomar aufrüstbarer Raketen gewidmet. Damit war er auch an den täuschenden Erzählungen technologischer Erfolge beteiligt, mit denen die politischen Funktionäre versorgt wurden. In diesem Roman sind es aber nicht die Autoren des Geheimnisses, sondern die Leser, die Erkenntnis nicht zulassen. Ihr institutionalisierter Leseprozess verzögert die narrative Transformation dieser geheimen Geschichte in öffentlich zugängliches Wissen und entleert die veröffentlichende Erzählung schließlich ihrer Bedeutung.

Um diese Destabilisierung des Weltbezugs eines Apparates von Lesern in einer sich verändernden Welt als *Geschichte gescheiterten Lesens* erzählen zu können, setzt le Carré in diesem Roman erstmals durchgehend einen personalisierten Erzähler ein, dessen *Geschichte des Erzählens* ihm Freiheit und Distanz von der fiktionalen Welt der Täuschungen und Selbsttäuschungen ermöglichen soll, in welche er als homodiegetische Figur eingebunden ist. Die Differenzierung der extradiegetischen Erzählhandlung vom Erzählten zeigt, daß der Erzähler, der zum *Service* gehört, sich auch von seinem Apparat distanziert. Selbsttäuschungen des Erzählers, welche der Roman insgesamt umso deutlicher verrät je weitergehend der Geheimdienst den Bezug zur "wirklichen" Geschichte verliert, deuten auf **Geheimnisse des extradiegetischen Erzählens** hin. Diese fordern den Romanleser zur Beobachtung einer individuellen Krise auf, welche sich hinter dem expliziten Erzählanliegen verbirgt.

Mittels der deutlichen Differenzierung eines Erzählplot und einer *Geschichte des Erzählens* innerhalb des Romandiskurses kann der Romanautor erzählen, wie intradiegetische Leser und der extradiegetische Erzähler im *emplotment* der ideologischen Konfrontation des Kalten Kriegs gefangen bleiben. Zugleich wird das, was in anderen Romanen nur als störende Geräusche (z.B. momentane Zweifel) in die Kontinuität des Diskurses einbricht, in Form von unerfüllten Geschichten gestaltbar, welche die erzählte Geschichte begleiten, ohne daß dies die Unterscheidbarkeit von konstruierter und wirklicher Geschichte generell in Frage stellen. Die Unterscheidung eines Erzählplot, d.h. die Veröffentlichung und Zurechnung von Erzählproblemen an die Figur des Erzählers, bewahrt den Entwurf des Romans davor, an einer sich verändernden Wirklichkeit zu zerfallen.

8.1.1 Ein Geheimnis verschwindet im Publikationsvorgang

Schon das erste Auftauchen der Erzählung des Geheimnisses ist das Ergebnis einer unvorhersehbaren Ablenkung von Yakows geheimem *plot*. Die Überbringerin von Yakows Manuskript, Katya, muß, als sie auf einer Moskauer Buchmesse anstatt des

britischen Verlegers Blair nur auf einen leeren Messestand trifft, einen Umweg für die Übermittlung des Manuskripts wählen. Sie informiert den Messenachbarn Nicki Landau, dem Katya den Transfer des Textes anvertraut, über das Erzählinteresse des Diskurses: "It rejects the gradualism of the perestroika. It demands action and rejects all cosmetic change" (23)¹. In dieser ersten Deviation von der vom "Autor" vorgesehen Geschichte überqueren drei von ihm verfaßte Notizbücher, die die geheime Geschichte sowjetischer rüstungstechnologischer Rückständigkeit erzählen, die Grenze zwischen Ost- und West. Der erste Band enthält die Deutung der geheimen Geschichte in Form einer Art Poetik. Ein Gemisch unterschiedlicher Sprachcodes konstituiert den Diskurs, aus dem sich Proklamationen wie: "SOVIET PARALYSIS IS THE MOST PROGRESSIVE IN THE WORLD!- OUR BACKWARDNESS IS OUR GREATEST MILITARY SECRET" (33) besonders hervorheben. Das zweite Notizbuch enthält die geheime Geschichte selbst in Form von graphischen Darstellungen, das dritte wiederholt die Schlußfolgerung dieser Enthüllungen nochmals als Erzähltext.

Die Notizbücher repräsentieren im metaphorischen Sinne bereits das Ende eines klassischen Detektivromans, in welchem die Geschichte des Schreibens der geheimen Geschichte und die Geschichte ihres Lesens in einer abschließenden Erzählung des Detektivs veröffentlicht werden und so die wiedergewonnene Bedeutung von Geschichte als öffentliches Wissen fixiert wird. Yakow war Mitautor der Geschichte, und erzählt sie nun als eingeweihter Experte selbst. Bedingt durch die Restriktionen der staatlichen Diskurse, in welche er eingebunden ist, kann er sie jedoch nicht selbst veröffentlichen, um reale Konsequenzen einzufordern. Der Zwang zur Geheimhaltung innerhalb des militärischen Sicherheitssystems und die unvorhergesehenen Wege, welche Yakows Manuskript gehen muß, entwickeln zwischen dem Aufschreiben und dem veröffentlichenden Erzählen dieser Geschichte als Handlung in der Welt die Geschichte einer am Widerstand des lesenden Spionageapparates scheiternden Veröffentlichung.

Während sich die beiden Machtblöcke langsam auf ein Ende der gemeinsamen Konfliktgeschichte zu einigen beginnen, die nach der narrativen Logik des Gleichgewichts der Abschreckung ausgetragen wurde, in welchem man Selbstproduktionen der unbekanntenen Pläne des Gegners für die jeweils eigenen Handlungsszenarien benutzte, versucht Yakows Erzählung, dieses Gleichgewicht gegenseitiger Nichterkennbarkeit außer Kraft zu setzen. Sie weist rückblickend das narrative *emplotment* der Geschichte der Abschreckung als auf einem leeren Zentrum konstruiert aus, auf welchem man ein Gebilde wechselseitiger Fiktionen über eine unbekanntene Bedrohung aufbaute. Die eigene Zukunft wurde damit gesichert, daß man drohte, die Zukunft des anderen auszuradieren, um ihn am Handeln zu hindern.

1 Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf John le Carré, *The Russia House* (London: Hodder and Stoughton Coronet Books, 1990).

Yakows Veröffentlichung soll verhindern, daß Reste dieser politischen Bedeutungsstruktur von Täuschungen und Selbsttäuschungen aus der vergangenen in die zukünftige Geschichte seines Landes übernommen werden.

Die Umkehrung der narrativen Rollen des Erzählens und Geheimhaltens bedingt ebenfalls Verschiebungen im In-die-Zeit-geworfen-sein der Handlungsentwürfe des intradiegetischen Autors und seiner Leser. Die Leser in Detektiv- und Spionageromanen versuchen häufig, die Geschichte, welche ihre Lesehandlungen schreiben, durch Geheimhaltung aus dem Zugriff der Welt herauszunehmen, um sie vor einer unkontrollierbaren Zukunft zu bewahren und die Gegenwart für das Austesten möglicher vergangener Geschichten zu dehnen, welche zur gegenwärtigen Semantisierungsstörung geführt haben könnten.¹ Yakows bewußter Verrat macht diese Art lesenden Taktierens in der Zeit hier überflüssig. Er ist sein eigener Erzähler, der mit seinem Manuskript ein Geheimnis zu öffentlichem Wissen transformieren will, um den Umschlagpunkt Gegenwart so schnell wie möglich in Richtung einer neuen Zukunft zu bearbeiten. Yakow vertraut auf die Handlungsmacht von Erzählungen "to refigure time" im Sinne eines Bruches mit vergangener Geschichte und des Entwerfens einer von dieser Vergangenheit unterscheidbaren Zukunft.² Sein Verlangen nach politischem Einfluß fällt mit dem Bedürfnis zusammen, seine individuelle Geschichte neu zu definieren. Die Veröffentlichung des Geheimnisses, welches seinen Lebensentwurf bestimmt hat, soll ihn von seinem in ein Netz strategischer Verbergung eingebundenen Selbst unterscheiden und eine Geschichte außerhalb ermöglichen. Die Hoffnung auf diese Bedeutung seiner Erzählung in der Welt zeigt sich in Yakows folgender Belehrung seines Verlegers Blair.

'There is no other dimension but *now*.[...] To lose time is to lose everything. Our Russian history does not give us second chances. When we leap across an abyss, she does not give us the opportunity for a second step. And when we fail she gives us what we deserve: another Stalin, another Brezhnev, another purge [...] . If the present momentum continues, I shall have been in the vanguard. If it stops or goes back, I shall be another statistic of our post-revolutionary history.' (256)

Um dies für seine Erzählung zu ermöglichen und innerhalb der Strukturen des militärischen Sicherheitssystems Schutz vor Kommunikationsverboten zu erlangen, muß Yakow das Prinzip der Geheimhaltung auf seine Erzählung selbst anwenden. Er wird dazu gezwungen, zwischen sich als entwerfendem Subjekt der Erzählung und dem Erzählen als Handlung zu unterscheiden. Geheimhaltung ermöglicht ihm kognitiven Handlungsfreiraum innerhalb des Sicherheitsapparats, baut aber zwischen dem Schreiben und Veröffentlichen des Diskurses die Verzögerung des Veröffentlichungsvorgangs ein, auf dessen Gestalt er kaum Einfluß hat, weil er ihn anderen anvertrauen muß.

1 Siehe Dietrich Schwanitz, "Die undurchschaute Lösungstechnik des Detektivs", S.42-44.

2 Paul Ricoeur, *Time and Narrative* Vol.2, S.156.

Daher hat Yakow versucht, die zukünftige Geschichte seines Erzähltextes in einer Art "Vertrag" mit dem "schreibenden" Verleger Barley Blair vorzustrukturieren.¹ Er hat ihm ein Versprechen abgerungen, das die Veröffentlichung seiner Erzählung als mögliche Zukunft festschreiben sollte: "Promise me that if ever I find the courage to think like a hero, you will act like a merely decent human being" (114).² Daß er sich mit diesem "deal" (114) ein militärisches Geheimnis eingekauft hat, welches seine Handlungen in einen verborgenen *plot* bindet, erkennt Blair erst in dem Moment, in dem die Erzählung nach einigen Umlenkungen auf ihn trifft. In einem Begleitschreiben zum Manuskript beschreibt der Autor nochmals in der Metapher einer lawinenartigen Entwicklung einer neuen Verständigung zwischen Ost und West die von ihm erhoffte Wirkung seiner Dokumentation.

I ask you to show this book to English people who think as we do. Publish it for me, using the arguments you expressed with so much fire. Show it to your scientists and artists and intelligentsia and tell them it is the first stone of a great avalanche and they must throw the next stone for themselves. Tell them that with the new openness we can move together and destroy the destruction and castrate the monster we have created. (88)

In dieser idealistischen Vision des Autors wird sein Buch zu einem Diskurs, der eine neue politische Bewegung initiiert. Um überhaupt zu einer Geschichte in der fiktionalen Wirklichkeit werden zu können, ist er jedoch auf einen Verleger und auf Leser angewiesen, die seine Geschichte als "wirkliche" Geschichte, also referentiell, und nicht als narrative Gestaltung, dh. auf ihre Rhetorik hin, verstehen und außerdem ihre eigenen Handlungsentwürfe im Sinn des Autors an diesem Wissen orientieren.³

Eine Anwendung von Luhmanns drei Selektionsphasen der Kommunikation als Beschreibungskategorien für das Verhältnis zwischen Erzähl- und Lesevorgang zeigt, daß Yakows Antizipation der Geschichte, welche sein *plot* in der internationalen politischen Welt verwirklichen soll, extrem autoritäre Züge hat. Er begreift das "Verstehen" nicht als Konstruktionsprozeß, in dem die "Leser" zwischen Information und Mitteilungsinteresse unterscheiden, sondern als semiotische Rekonstruktion, die nur eine mögliche Lesart zuläßt. Der Versuch Yakows, seinen

-
- 1 In *S/Z* stellt Barthes die These auf, daß jede Erzählung die Frage nach ihrem eigenen Wert stellt, indem sie eine Relation zwischen Erzähler und *narratee* etabliert, in welcher für den Beitrag zur Gestaltung von Welt auch Gegenleistungen verlangt werden. *Siehe* Roland Barthes, *S/Z* (Frankfurt a.M. Suhrkamp: 1976), S. 92f.
 - 2 Versprechen, Mißtrauen, Vertrauen sind systemtheoretisch beschriebene Handlungsstrategien, die Umgang mit dem Problem doppelter Kontingenz ermöglichen sollen. Da man im Handeln nicht weiß, wie der Gegenüber reagieren wird und wie es infolge dessen weitergeht, fordert man Versprechen ein, vertraut oder mißtraut anderen. Obgleich auch dies nur unsichere Prämissen der Handlungsplanung bleiben, gewinnt man so festeren Boden. Auch Geheimhaltung fällt meines Erachtens unter diese "Trotzdem-Strategien", die verstärkte Selbst- und Weltbeobachtung voraussetzen. *Siehe* Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, S.171-180.
 - 3 *Vgl.* Cullers Unterscheidung zwischen referentiellem und rhetorischem Lesen von Aussagen. Jonathan Culler, "Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative", *Poetics Today* 1, (1979), S.27-37.

Diskurs in die Welt zu entlassen, konfrontiert ihn als Autor damit, daß es generell der offenen Zukunft überlassen bleibt, was eine im wesentlichen anonyme Leserschaft mit seinem Buch anfangen wird. So wie der Autor den Verstehensprozeß nur als Eigenkonstruktion möglicher Zukunft einplanen kann, machen sich die Leser ihr eigenes Bild über die Mitteilung. Sie unterscheiden zwischen Mitteilungsinteresse (Selbstreferenz) und Information (Fremdreferenz), und entscheiden so, ob sie die Information in der von ihnen nach eigenen Verstehensinteressen konstruierten Version annehmen oder ablehnen.¹ Was sie dann unternehmen, ist für den Autor eine zukünftige Geschichte, die noch weniger bestimmbar ist.

Yakows Vorstellung der Wirksamkeit seiner Veröffentlichung enthält folglich auch irrtümliche Annahmen, was sich auch darin zeigt, daß sie selbst aus einer Art Kommunikationsunfall hervorgegangen ist. Yakow war ein "Leser" von Blairs wortgewaltigen demokratischen Reden in einem privaten literarischen Zirkel unweit Moskaus. Er hat Blair aufgrund dessen beeindruckender Diskurse über literarische Werke und die Presse als "schreibenden Erzähler" erfunden. Von diesem erfundenen Erzähler verspricht er sich Zugang zu einer Öffentlichkeit, über die Yakow ebenfalls sein eigenes Bild konstruiert. Erst Yakows Einschätzung von Blair bewirkte seinen Entschluß, aus den Geheimnisgrenzen auszubrechen, der zum Beginn einer von ihrem Urheber (Blair) ungewollten Geschichte wird.

Weil die Rolle des "schreibenden Erzählers" auch im wörtlichen Sinne noch leer ist - Blair weiß nichts von seiner Besetzung - kann das Lesen noch vor Beginn des Veröffentlichungsprozesses als Störung interferieren. Der zufällig gewählte Übermittler Landau entscheidet sich dazu, die *notebooks* dem britischen Geheimdienst zu übergeben. Selbst innerhalb des geheimen Beobachtungs- und Informationssystems wird die Erzählung noch fehlgedeutet und gelangt erst auf Umwegen, bearbeitet in "meaningless interim working paper and secret annexes" (40), auf den Schreibtisch des Leiters des *Russia House*, Ned. Der Apparat wendet als Institution der Aufdeckung von Geheimnissen eine dem narrativen Verlangen des Autors Yakow entgegengesetzte Strategie an. Er bearbeitet den Diskurs als Täuschung, welche einen geheimen *plot* verbirgt, und schließt einen Aufklärungs*plot* an. Yakows Vertrauen in eine unbekannte Leserschaft trifft auf institutionalisiertes Mißtrauen. Durch die Annahme einer geheimen Geschichte hinter der erzählten Geschichte setzen die Leser den Beginn der Veröffentlichungsgeschichte künstlich kontingent. Sie entwickeln im Lesen nach erzählenden Spuren eines verborgenen *plot* immer wieder neue mögliche Versionen der Motiviertheit der Erzählung. Die *Geschichte des Lesens* gestaltet so zusätzlich zu den professionellen Geheimhaltungszwängen, die Yakows Kommunikationsfreiheit einschränken, ein Hindernis für die Wirksamkeit der Erzählung. Lesen verbraucht Zeit und schafft mit zusätzlichem Mißtrauen hier ein semantisches Vakuum, welches

1 Siehe Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 196-198.

Handlungsanforderungen an die Leser, die Yakows Text stellt, zunächst durch eine Verzweigung in unterschiedliche Lesarten abwendet.

In dieser Verzögerung von Erkenntnis des tatsächlichen *plot* ist der Roman der Struktur klassischer *Mystery*formen verwandt, die finale Erkenntnis immer nur über Um- bzw. Irrwege der Erkenntnisgeschichte erreichen. Der Aufklärungs*plot* ist hier jedoch grundlos. Aufklärung konstruiert die eigene Handlungsgrundlage in der Annahme eines geheimen *plot* hinter Yakows Erzählung. Die Leser versuchen, die erzählte Geschichte nach der alten Logik des politischen Konflikts in eine täuschende Erzählung umzuwandeln. Damit übernimmt die Geschichte des Lesens die Funktion des Verbrechens und seiner Verbergung im klassischen Detektiv- und Spionageroman. Die angenommene Inkongruenz von *Geschichte* und *Diskurs* dehnt die Veröffentlichung zu einer Geschichte von Fehlrezeptionen, die den geheimen Autor zu weiteren Treffen zwingt, bis sein Verrat am eigenen System erkannt und er eliminiert wird. Öffentliches Erzählen wird innerhalb der fiktionalen Welt von den Lesern verhindert. Als der von Yakow vorgesehene Verleger Blair das Manuskript endlich erhält, ist er bereits in geheimdienstliche Kommunikationsstrukturen eingebunden. Er ist zumindest zeitweise zum professionellen Gegenteil eines Verlegers, zum Spion, geworden.

Die institutionalisierten Leser, das britische und amerikanische Spionageteam, setzen Blair, wie Yakow es gern getan hätte, als Agent ihrer Interessen ein, weil es Blair möglich ist, die Grenze zwischen beiden Systemen zu überqueren. In den Handlungsanforderungen, die "Leser" und "Autor" an Blair stellen, treffen das individuelle Verlangen, erzählen zu können, sowie das Geheimhaltungs- und Verzögerungsinteresse der Spionageapparate, die keinen Bedarf für eine Zukunft jenseits der Konfliktgeschichte haben, als unvermittelbarer Interessenkonflikt aufeinander. Invers zur Interessenverteilung im traditionellen Spionageroman weigern sich die Leser hier zu verstehen, was der geheime Autor erzählen will.

Anders als im strukturellen Entwurf des klassischen Detektivromans, in welchem das veröffentlichende Erzählen der Geschichte ihre soziale Bedeutung bestimmt, ist hier die individuelle Einflußnahme auf die Bedeutung politischer Geschichte kaum möglich. In dem Moment, in welchem die Leser sich dem Verstehen der Geschichte nicht mehr verweigern und selbst Erkenntnisforderungen stellen, existiert Yakow nicht mehr. Sein Verrat ist bereits vom sowjetischen Geheimdienst gelesen und als Diskurs funktionalisiert worden, der nun tatsächlich einen geheimen *plot* verbirgt, mit dem die eigenen geheimen Leseinteressen über den westlichen Gegner eingelöst werden können. Yakows Grenzüberschreitung aus der Beziehung heraus, die nach der Logik von Täuschungen und Gegentäuschungen funktioniert, ist in das alte narrative System von Spionage und Gegenspionage reintegriert, bevor sie zu einer Geschichte werden kann. Die Erzählung eines Ausschnitts der militärischen Geschichte der Sowjetunion ist in die narrative Logik gegenseitigen Lesens der

ideologischen Gegner zurückgebunden, in der man eine unbekannte militärische Gefahr über Eigengestaltungen der jeweiligen Projekte des unbekannt bleibenden anderen in seine Anschlußhandlungen hineinnimmt. Die vom Autor intendierte Bedeutung wird mit einem geheimen Fragenkatalog (der "full scale shopping list" 320), mit dem die Briten und Amerikaner das alte Interaktionssystem kontinuierieren, endgültig in ihr Gegenteil verkehrt.

Anders als der individuelle Autor Yakow, der sich und seine Position neu zu definieren versuchte, kontinuierieren die Apparate ihre Kommunikationsstrategien, ohne daß sie sich angesichts des Endes der alten Konfliktgeschichte selbst als Geschichte betrachten, um ihr Welterfassen der veränderten Umwelt anzupassen. Ihre Handlungsmöglichkeiten beruhen darauf, daß der Gegner und dessen Planungen als Geheimnis gelesen und durch eigene Konstruktionen getäuscht werden können. So deutet Ned die narrative Logik der Geschichte des Rüstungswettlaufs, als dessen Erkenntnisinstrument sich die Spionageabteilung weiter differenziert und spezialisiert hat. Sie beruht auf "uncertainty" (401), nicht auf dem Wissen über die tatsächlichen Ziele der fremden wie der eigenen Raketensysteme. Solange die Zukunft für beide Seiten kontingent bleibt, kann die Vorstellung eines möglichen Angriffs, über den man eben keine genaue Vorstellung entwickeln kann, abschrecken. Die Planung der eigenen Kriegshandlungen und jener des anderen bleiben solange nur Möglichkeiten, wie Geheimhaltung dafür sorgt, daß die Differenzen zwischen den unterschiedlichen Diskurskonstruktionen erhalten bleiben. Wechselseitiges Nichtwissen sichert die Logik dieser Struktur als "mutually assured bedlam" (400).

We watch each other's archery contests without either of us knowing which targets the other side is aiming at (400). The targeting of one side [...] is based on that's side assumption of the targeting of the other side. And *vice versa*. *Ad infinitum*.(401)

Als Blair bemerkt, daß Yakows Erzählprojekt im Bedeutungsvakuum gegenseitiger Spionage aufgerieben wurde, das Außensichten des Gegners reproduziert und unabhängig von "wirklicher" Geschichte funktioniert hat, wird er selbst zum Autor seiner individuellen Geschichte. Anstatt des veröffentlichenden Erzählens, mittels dessen Yakow das Gleichgewicht von gegenseitiger Spionage durchbrechen wollte, um eine neue politische Zukunftsvision zu verwirklichen, entwickelt und schreibt Blair eine mögliche Zukunft für Katya, die Botin der Erzählung Yakows, und für ihre Familie, die er geheimhält, um sie vor den Selbsttäuschungen des eigenen und dem Täuschungsplot des gegnerischen Apparates retten zu können. Er verkauft die Liste englischer und nordamerikanischer Erkenntnisinteressen an den sowjetischen Geheimdienst. Dafür erhält er das Versprechen, daß Katya und ihre Familie überleben werden und irgendwann ausreisen können. Während die Geheimdienste weiter mit den eigenen Fiktionen über den Gegner arbeiten und so in einer sich verändernden Welt ins Leere laufen ("still dancing away long after the music has ended" 347), bildet Blair durch Geheimhaltung einen Raum für zukünftige

Geschichte, die er nicht für einen ideologischen Weltentwurf, sondern für sich selbst und Katyas Familie entwirft. Diese geheime Geschichte, mit welcher sich der Agent von den "last ties to the imperial fantasy" (348) befreit, bleibt für die Spione unsichtbar. Während die "conspiracy theorists" in einer grotesken Zahl von Deutungen die erzählte Geschichte ins Bedeutungslose auflösen, um ihre eigene Kontinuität zu gewährleisten, ist dieses individuelle Geheimnis, welches die Kohärenz von Blairs Geheimdienstumwelt in seiner Wahrnehmung in eine "cacophony" (260) disparater Handlungen und Bedürfnisse auflöst, die einzige Geschichte, welche Aufklärung überlebt.

Die Verwirklichung dieser individuellen Zukunftsvision ist nur über Verrat möglich. Blair teilt sich in eine Rolle innerhalb des Apparats und in einen *Spion der Spione*, der seine Umwelt daraufhin beobachtet, was sie nicht sieht, um seinen eigenen Lebensentwurf jenseits der strategischen Täuschungen zu beginnen. Auch dieser individuelle *plot* existiert allerdings nur als narrative Annäherung an eine mögliche Zukunft,¹ deren Autor Blair sich aber anders als die Leser, welche am vergangenen Weltentwurf festhalten, und anders als der extradiegetische Erzähler,² wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird, der offenen Zukunft stellt. Für die Verwirklichung der privaten Zukunft kann er nur auf das Versprechen der Spione setzen, die normalerweise mit Täuschungen und Erpressungen arbeiten.

8.1.2 Erzählen als Gratwanderung zwischen Geheimdienstwelt und "life outside"

Auf der extradiegetischen Ebene können das Scheitern von Yakows Veröffentlichung und Blairs geheimer Ausbruch aus der sich selbst fortsetzenden Geschichte der Apparate als sich untereinander bedingende Geschichten erzählt werden. Die Erzählung läßt den Romanleser beobachten, wie es innerhalb der erzählten Welt zum Scheitern des Erzählens von Geschichte und der individuellen Distanzierung Blairs von der Welt der Apparate kommt. Es verrät sich jedoch in anderer Hinsicht auch im extradiegetischen Erzählen eine Fehllenkung von *plot*. Die erzählte Geschichte erscheint als Wirkung eines in der Erzählung umgelenkten und durch eine Scheinlösung kompensierten Erzählverlangens. Diese *Geschichte des Erzählens* läßt sich insbesondere dann beobachten, wenn der Erzähler zwischen einer besonderen Nähe zum Erfahren der erzählten Welt und Distanz zum Erzählten wechselt. Im folgenden werden die narrativen Konstellationen genauer betrachtet, aufgrund derer für den Romanleser auch auf der extradiegetischen Ebene der Eindruck entsteht, das tatsächliche Erzählverlangen sei, wie der

1 So wie es Cave für die narrative Struktur von Erkenntnis beschreibt, bleibt auch das individuelle geheime *plotting* nur Ausdruck eines Verlangens nach Einfluß auf die offene Zukunft. Terence Cave, *Recognitions*, S.496.

2 Für eine Analyse der Opposition zwischen der Romanfigur Blair und dem Erzähler de Palfrey vgl. auch Thomas Michael Stein, "The imperial fantasy", S. 61.

Veröffentlichungs*plot* des intradiegetischen Autors und Erzählers Yakow, in eine "falsche" Geschichte und schließlich eine Art Sackgasse umgelenkt.

Der Erzähler de Palfrey gehört selbst zum Spionageapparat, der alte Erkenntnis- und Kommunikationsmuster aufrechterhält, die in der sich verändernden politischen Umwelt ins Leere führen, und kommt auch innerhalb der erzählten Welt als Figur vor, die diese Kommunikationsstrukturen aufrechterhält. Als Subjekt des Diskurses, der diese Geschichte erzählt, kann sich der Erzähler jedoch von diesen täuschenden Diskursen entfernen und ihre intradiegetische Konstruktion von außen häufig ironisierend betrachten. Das liegt vor allem daran, daß er Blairs geheimen *plot* ebenso wie das Welterfassen der Spione kennt und für den Romanleser markieren kann, an welchen Punkten sein Apparat (und er selbst) die geheime fiktionale Wirklichkeit mißdeutet hat. Im Erzählen zeigt er umfassendes Wissen über alle Aspekte der Geschichte, obgleich er sie nur als Randfigur, häufig vermittelt über Abhörprotokolle, Video- und Tonbandaufnahmen, als stummer Beobachter oder durch Erzählungen anderer verfolgen konnte (so der Beginn der Geschichte, welchen ihm Landau erzählt, und ihr Ende, das Blair ihm ein Jahr nach seinem Verschwinden erzählt).

In den Verweisen des Erzählers auf seine homodiegetische Funktion, in der er auf seiten der geheimdienstlichen Leser mit dazu beiträgt, daß Yakows Veröffentlichung nicht zustande kommt, tauchen jedoch ebenfalls Hinweise auf die destabilisierende Wirkung auf, welche seine individuelle Konfrontation mit Blairs Widerstand gegen die sich nur noch selbstkontinuierenden Spionagestrukturen auf seine Wahrnehmung des eigenen Lebens hatte. Besonders deutlich wird dies im Erzählen von Blairs Einschwörung auf Geheimhaltung, die de Palfrey in der Geschichte übernimmt. Hier vergegenwärtigt der Erzähler de Palfrey die Situation aus der Sicht seines erlebenden Selbst, dem es scheint, als lese Blair nicht die geheimdienstliche Weltkonstruktion, sondern de Palfrey selbst auf seine Schwächen: "[...] abruptly, before I was aware of it, our roles are reversed. He is standing over me, peering down [...]. It is me that he is reading not the form." (122). Auch im folgenden Zitat zeigt der Wechsel in der Erzählzeit zum Präsens, daß die Geschichte Blairs ihn nicht nur innerhalb der Geschichte zur Selbstbeobachtung auffordert. Das Bedürfnis nach emotionaler Distanz zu sich selbst und zugleich danach, seine eigene Geschichte außerhalb des Geheimdienstes wiederzubeleben, motiviert als unterdrücktes Verlangen auch die Erzählhandlung selbst. "And God help me, I think of Hannah again. He has woken the pain of her in me as if she were a brand-new wound" (122).

In de Palfreys Erzählen seiner eigenen Geschichte, die ganz durch den Spionageapparat "geschrieben" wird, deutet sich eine tiefe Identitätskrise an. Diese wird im Erzählvorgang in ironischen und rationalisierenden Kommentaren deutlich. In diesen benutzt der Erzähler die Differenz zwischen dem Erzählen und der Geschichte gleichzeitig, um seine Probleme herunterzuspielen. Dieses Ringen mit

sich selbst erhält aber als Motiv von de Palfreys Erzählverlangen einen deutlichen Einfluß auf die Richtung und die Bedeutung seiner Erzählung, da letztere wiederholt vom Erzählprojekt des Spionagefalls abzuweichen droht. In der Folge der Ereignisse der Fehllenkungen von Yakows Manuskript gerät sich der Erzähler gezwungenermaßen selbst ins Bild. De Palfrey wird konsultiert, um Landau, den Überbringer des Manuskripts, auf Geheimhaltung einzuschwören. Dies Ereignis bezeichnet er zwar als nebensächlich, er nutzt es zugleich aber aus, um sich nicht nur in seiner professionellen Rolle vorzustellen, sondern auch mit unübersehbarer Bitterkeit ein Problem in seiner persönlichen Geschichte anzusprechen, das für die Geschichte von Yakows Manuskript irrelevant ist. "I am quickly dealt with. You need not stumble on me long" (47), "legal advisor to the illegals, that's me" (47), stellt er sich als Rechtsanwalt ("law bender") des *Russia House* vor, der vor allem dafür zuständig ist, Fehler zu vertuschen. Im *Service* vertritt er folglich die Seite der Täuschungen und Selbsttäuschungen, mittels derer sich der Apparat seine eigene Selbstkontinuierung sichert. Er ist "*fixer and bit player, and pleaser, and finally [...] chronicler; now Rosencrantz, now Guildenstern and just occasionally Palfrey*" (65). Seine Geschichte begleitet ihn als "life unlived", das er aufgab, als er vor einem Skandal zu Beginn seiner Karriere in die "secret citadel" (48) des Geheimdienstes floh, und so vor seiner damaligen Lebensgefährtin Hannah das Gesicht verlor. Dieser Hinweis auf seine Flucht vor der eigenen Geschichte unterbricht die Spionagegeschichte und erzählt statt dessen vom Bedürfnis des Erzählers nach einem anderen Leben. Im Widerspruch zu seinem verbalen Versprechen, die eigene Bedeutung herunterzuspielen, konstruiert er in diesen Anspielungen ein Geheimnis um sich selbst, das ihn als Person ins Bewußtsein des Romanlesers zwingt und Aufmerksamkeit für ihn einfordert. Sein Wunsch nach einer Geschichte, welche aus den Kommunikationsstrukturen des Spionagesystems hinausführt, zeigt seine alternativlose Bindung in die "secret overworld" (403) schließlich um so deutlicher.

Im Erzählen kann de Palfrey (anders als der Geheimdienstler de Palfrey) zwischen der Geschichte des Apparates, der keinen Bedarf an Zukunft im Sinn von Veränderung hat, und Blairs *plotting* seiner neuen Zukunft hin und her wechseln. Seine Erzählung führt ihn auch immer wieder an Kreuzungen, an denen er auf sich selbst stößt. Als Erzähler schafft er sich die Option, seine individuelle Geschichte zu erzählen. Die Episoden, welche er als Hannah Episoden seines Lebens draußen vermittelt, verweisen jedoch auf eine Geschichte, die nie begonnen hat. Sie bekommt nur als verpaßte Chance eine narrative Existenz, die weder als Geschichte realisierbar noch im Erzählen als expliziter Wunsch formulierbar ist. "Life outside [the service] terrified me" (413), beurteilt der Erzählende z.B. die Existenzangst des handelnden de Palfrey innerhalb der Geschichte des *Secret Service* angesichts der Welle von Entlassungen, welche auf diesen Spionagefall folgt. Von der Souveränität der Erzählposition aus bestätigt er mit jeder Bezugnahme auf sich selbst seine individuelle *Plotlosigkeit*. In dem Maße, in welchem sich Blair als "solitary pilgrim"

(311) von der Lenkung seiner Geschichte durch den Apparat entfernt, betont de Palfrey seine Gebundenheit an die Geheimdienstwelt immer deutlicher. Zugleich dokumentiert de Palfrey als Erzähler, wie der Apparat selbst seinen Standpunkt in der Welt verliert. Die geheime Festung ("secret citadel" 50), in welche er sich zu den "secret powers that rule our lives" (50) flüchtete, wird aus der Erzählperspektive zum "prison house"¹ von Täuschungen.

Die Unterscheidbarkeit zwischen der tatsächlichen Geschichte Blairs und den verzerrenden Konstruktionen der geheimdienstlichen Leser beruht nicht auf de Palfreys individueller Erkenntnisarbeit oder den Wahrheitsbemühungen eines anderen "Detektivs". Die Erzählbarkeit der geheimen Geschichte, die es auch ermöglicht, genau zu sehen, an welchen Punkten die Erkenntnishandlungen der geheimdienstlichen Leser ins Leere führen, beruht auf Information, die Blair preisgibt, als de Palfrey ihn im Auftrag des *Service* aufsucht. Er übergibt de Palfrey die Erzählung seiner Geschichte als Geschenk, "so that [he] would have something to take home to [his] masters" (425). Dieses Wissen über Blair unterscheidet den Erzähler für eine begrenzte Zeit von der Organisation. Für die Zeit der Erzählung kann er die Möglichkeit der Unterscheidung von Erzählstimme und Fokalisierung dafür ausnutzen, zumindest im Erzählen die Freiheit zu haben, zwischen der eingeschränkten Wahrnehmung der intradiegetischen Leser, dem Erleben des Verwirklichens individueller Geschichte im Widerstand zur Geheimdienstwelt (Blairs Beobachten) und informierter extradiegetischer Fokalisierung hin und her zu wechseln. Sein individuelles Wissen verleiht ihm die Macht, seine Leser, mal über die Perspektive des lesenden Apparats, mal über die Fokalisierung des seine individuelle Geschichte schreibenden Blairs, die Erlebniswelt erfahren zu lassen und über die Beschränkung auf jeweils eine Perspektive Spannung zu erzeugen. Das prägnanteste Beispiel ist der Beginn von Blairs geheimem *plotting*. De Palfrey bricht die Vermittlung von Blairs *plotting* in dem Moment ab, in welchem der im metaphorischen wie im wörtlichen Sinn zu schreiben beginnt. Nachdem de Palfrey wiederholt in idealisierender Bewunderung, die eher ihm als Beobachter als dem erlebenden Blair selbst zuzuschreiben ist, Blairs Wandel vom Schreibobjekt der Spione zum selbstbestimmten Subjekt seiner Geschichte betont hat (z.B. "He was on the plateau none of them had ascended. He had the goal [...] He was complete" 381), hält er das tatsächliche "Schreiben" Blairs geheim. Im folgenden Zitat wird deutlich, daß er die geheime Vergangenheit für den Romanleser vergegenwärtigen kann, um im Moment der größten Spannung abubrechen und in die uninformierte Welt der Spione umzuschalten: "He [Blair] began writing to her [Katya] again, in bold clear capitals: PAY ATTENTION TO ME. The screens were rolling every few minutes. Barley has left the Mez" (374), erzählen die verborgenen Beobachter weiter.

1 Ternce Cave, *Recognitions*, S. 438.

Diese Freiheit seiner Erzählstimme, andere ungebundenere Beobachtungsperspektiven einzunehmen, bleibt rein kognitiv und zeitlich begrenzt. Mit dem Ende der Erzählung hat sich diese individuelle Freiheit gegenüber dem Geheimdienst zusammen mit dem geschenkten Geheimnis konsumiert. De Palfrey benutzt das Wissen, das er den anderen voraus hat, nicht, um eine narrative Lösung für eine individuelle Stabilisierung und Befreiung seiner Geschichte aus dem sich an der Vergangenheit orientierenden Weltentwurf zu entwickeln. Sein Problem bleibt trotz der Aufmerksamkeit, die er einfordert, unbearbeitet. Zwar betont er, insbesondere wenn es um die fehlgeschlagene Erkenntnisgeschichte des *Russia House* geht, die Differenz zwischen der Fremdreferenz auf die Geheimdienstwelt und Selbstreferenz auf ihn als Erzählenden, der sich selbst in Distanzierungssignalen wie Ironie, Betonungen der Retrospektivität des Erzählens, vorausdeutenden Hinweisen auf das ihm bekannte Ende der Geschichte unterscheiden kann. Zugleich rechnet er sich trotz dieser rationalen Distanzierungsstrategien von der erzählten Geschichte in die Geschichte zurück. Er läßt die Möglichkeit ungenutzt, nun an die kognitive Distanzierung auch das individuelle Schreiben der eigenen Geschichte anzuknüpfen. Anstelle dessen betont er die Bindung auch seiner Erzählhandlung an die Welt der Spione: "He told me the story as I have tried to tell it to you here, from his side as well as **ours**" (425, m.H.).

An seiner Position hat sich am Ende der Erzählung nichts geändert. Das selbstreferentiell geäußerte Bedürfnis nach Individualität wird nur in der Fremdreferenz der Erzählung über das Nacherleben der Geschichte eines anderen verarbeitet, dem der Widerstand gegen die Welt der Spione gelungen ist. Hier gibt es kaum Distanzierungssignale, die die Differenz zwischen dem Erzählen (Selbstreferenz) und der Geschichte (Fremdreferenz) betonen, obgleich sich beide, wie der Erzähler im Nachhinein zugibt, in ihrer Beziehung zur Geheimdienstwelt grundlegend unterscheiden. Auch de Palfreys Vermittlung der Geschichte des anderen, in der die Differenz zwischen Fremd- und Selbstreferenz fast ausgeblendet scheint, verrät bei genauerem Hinsehen an einigen Stellen mehr über die Wünsche des Erzählers für sich selbst als über Blair. Beispielsweise ist es unwahrscheinlich, daß die folgende Auseinandersetzung mit den Spionen, in welchen die Fokalisierung passagenweise in die Gedanken Blairs eintaucht, auch tatsächlich Blair zuzurechnen ist. Blair hat sein eigenes Geschichtsprojekt begonnen und kaum Zeit, sich in bezug auf diese Distanzierung selbst zu beobachten. Hingegen entspricht die ausgedrückte Vorstellung des Auflehns gegen die 'Masters' für die Geliebte de Palfreys uneingelösten Wünschen für sich selbst.

The apprentice had become heir to the spells of his masters but his magic was more potent than theirs had ever been. [...]. he rode calmly into the battle to deceive them. But he was not their trickster. Their flags were nothing to him. They could wave in any wind. [...] But he was not his own cause. He knew the battle he had to win and whom he had to win it for. (380/381)

De Palfreys Bedürfnis nach einer von Täuschungen befreiten Geschichte bleibt auf der Ebene des Erzählens vergleichbar dem Veröffentlichungsverlangen Yakows eine unerfüllte Geschichte bzw. ein geschichtsloser *plot*. Hier sind es jedoch nicht andere, die Geschichte verhindern, sondern de Palfrey selbst, der sich und seinen Lesern die eigene Unfähigkeit, sich der wirklichen Welt zu stellen, nochmals in der Erzählung bescheinigt. Er liest und erzählt sein eigenes Erzählverlangen nach Geschichte als "dead desire".¹ Die Geschichte des Erzählens manifestiert seine vorherige Position in einer Form, welche seine persönlichen Konflikt zwischen der kognitiven Entlarvung der Spionageumwelt und seiner Unfähigkeit, sich von ihr zu trennen, einfriert.² Am Ende des Romans, kommt er nochmals auf das persönliche Motiv seiner Erzählung zurück: "I had never told him [Barley Blair] about Hannah, and knew I never could, because the new Barley would have no patience with my unaltered state." (425). Die Auflösung einer Geschichte verhindernden Störung schlägt folglich auch auf der Ebene des Erzählens fehl, hier allerdings in bezug auf den individuellen Lebensentwurf des Erzählers.

8.1.3 Ein Spionageroman über das Scheitern von Spionagegeschichten

Indem le Carré die traditionelle Plotstruktur umkehrt und das gesellschaftliche Erkenntnisinstrument Geheimdienst nicht mit einem Verbergungs-, sondern mit einem Veröffentlichungsproblem konfrontiert, zeigt er, wie die alte Unterscheidung zwischen Täuschung und Nichttäuschung in bezug auf den ehemaligen Gegner das *plotting* des Apparates in eine Richtung lenkt, die ins Leere führt. Innerhalb der Romanwelt dient die Annahme einer Differenz zwischen sichtbarem Diskurs und dahinter verborgener Wirklichkeit (Yakows Erzählung und ein dahinter vermutetes Geheimnis) nicht der Aufklärung von Bedeutung. Sie verhindert sinnvolles Handeln. In dieser Hinsicht entlarvt der Roman seine eigenen Erzähl- und Rezeptionsbedingungen: Auch *Mysteries* konstruieren eine Differenz zwischen konkurrierenden Deutungen von Ereignissen, die die Entwicklungsbedingung für einen Spionageroman schafft. Innerhalb der Geschichte bedingt die Annahme eines geheimen *plot* einen Prozeß der Selbstfortsetzung, in welchem der Bezug zur Wirklichkeit verloren geht. Der Apparat der Spione bleibt in seinem Weltentwurf gefangen. Er beobachtet selbstentworfene Geschichten. Auf diese Weise sichert

1 Peter Brooks, *Reading for the Plot*, S.58. Der einzige Ausweg aus dem *plot*, welcher de Palfrey umschließt, der diese Spannung zwischen Erkenntnis und Handlungsunfähigkeit auflöst, ist schließlich sein Selbstmord in *The Night Manager*. Er bestätigt Brooks These, der in Anwendung von Freuds Kategorien den Todestrieb als motivierende Kategorie narrativer Wiederholungen bezeichnet. Siehe Peter Brooks, *Ibid.*, S.102.

2 Er entwirft sich selbst als jemand, der gezwungen ist, mit seiner Geschichte zu leben. Damit erzeugt de Palfrey eine ähnliche interne Spannung, wie sie Foster mit dem Begriff "confessional turn" beschreibt: "[...] the desire to resolve the confusion [hier das Problem der Selbststabilisierung] is aroused while the means to resolve it are undermined". Dennis A. Foster, *Confession and Complicity in Narrative* (Cambridge et. al.: Cambridge UP, 1987), S.18.

sich der Geheimdienst - wie ein Erzähler oder Autor, der über ein Geheimnis und einen kontrollierten Prozeß des Verzögerns und Vorantreibens narrativer Enthüllung die Grundlage seines narrativen *plot* selbst konstruiert - seine Selbstkontinuierung, isoliert sich aber zugleich gegen möglichen Wandel. In anderer Hinsicht beschreibt sich der Roman in Yakows Veröffentlichung zwar als Text, dessen Autor tatsächlich einen Ausschnitt fiktiver Wirklichkeit reproduziert. Zwischen diesem Diskurs und seinen Lesern in der Geschichte kommt jedoch keine geglückte Kommunikation zustande. Die wechselseitigen Annahmen von Autor und Lesern übereinander weichen soweit von der Wirklichkeit des anderen ab, daß es nicht zu einer Auseinandersetzung um Bedeutung kommt, in welcher sich Erzähltext und Leser in den Rückkoppelungen der Konfrontation mit dem andern auch verändern, wie Stowe am Beispiel der amerikanischen Variante des Detektivromans mit dem Begriff des hermeneutischen Lesens beschreibt.¹ Versuche innerhalb der Geschichte, den Leser bzw. den verborgenen Autor im eigenen *plotting* mitzubedenken, beruhen auf Fehldeutungen, welche eigene Erwartungen an den anderen reproduzieren und für den Umweltkontakt verwenden.

Diejenigen, welche sich innerhalb des Apparates von anderen dadurch unterscheiden, daß sie den Verlust des Wirklichkeitsbezugs "lesen", wie Ned, der Chef des *Russia House*, werden innerhalb der Spionagewelt isoliert oder benutzen wie Blair die gelesene Differenz zwischen dem Welterfassen der Spione und der sich graduell verändernden fiktionalen Wirklichkeit, um sich durch einen geheimen *plot* aus der Spionagewelt herausschreiben zu können. Auch Blairs Befreiung aus den Erzählungen der Spionagewelt kann mit wirklicher Geschichte nur in Annäherungen rechnen. Er muß akzeptieren, daß das Ende seines *plot* offen bleibt.

Wirklichkeit wird hier nicht mehr in der Auseinandersetzung zwischen den Spionageapparaten entworfen, wie in le Carrés erstem Spionageroman *The Spy Who Came in From the Cold*. Die realen politischen Veränderungen kommen in der Weltkonstruktion der Geheimdienste nicht vor. An diese Differenz zwischen reduktiver Innenwelt und Umwelt setzt le Carré ebenfalls den Umschlagpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft. Intradiegetische Leser (die konkurrierenden Spionageapparate) und der extradiegetische Erzähler lesen nicht mehr die tatsächlichen Störungen, welche narrativer "Lösung" bedürfen, sie arbeiten an der Vergangenheit weiter. Fiktive Wirklichkeit taucht hier nicht in unterschiedlichen Effekten als unvermittelte Erfahrung von Leiden, schockierende Erkenntnis oder nicht rational kontrollierbare Aggressionen auf, wie sie z.B. in *A Small Town in Germany* das Konzept realistischen Erzählens insgesamt hinterfragen. Sie zeigt sich in vermittelter Form in den Differenzen zwischen Diskursen, von denen zum Beispiel Katya und Blair die geheime Geschichte der Entdeckung und des Todes von Yakow ableiten können oder Ned auf den geheimen *plot* seines Agenten Blair schließt. Die

1 William Stowe, "From Semiotics to Hermeneutics", S.374.

Geheimnisse sind aber als Wirklichkeitshorizont trotzdem anwesend. Der Romanautor führt vor, daß die Kommunikation von Wirklichkeit in der Welt von Spionage- und Gegenspionage nicht mehr zustande kommt, ohne daß dies Konsequenzen für den Roman hat. Le Carré konstituiert die Einheit des Romans vielmehr auf diesem Fehlschlagen von veröffentlichendem Erzählen, dem scheiternden Lesen, dem Nichtzustandekommen von Erkenntnis. Er beschreibt also, wie konstitutive narrative Strukturen von Detektiv- und Spionageromanen an Verweiskraft auf fiktionale Wirklichkeit verlieren, kann aber ihren Wirklichkeitsverlust in einem Spionageroman erzählen.

Auch zwischen dem Romanplot und dem extradiegetischen Erzählen gibt es eine vergleichbare Beziehung stellvertretenden Handelns, die allerdings nicht die Schwäche des Erzählers verrät, sondern die Macht des Romanautors über erzählte Geschichte bestätigt. Le Carré delegiert den Produktionsvorgang an den Erzählplot. Dieser wird als Stellvertreter für den Roman selbst in bezug auf die Differenz zwischen Erzählinteresse und Geschichte beobachtet. De Palfrey wird vom Romanautor hinsichtlich der Differenz zwischen dem Konstatieren des Endes des alten Weltentwurfes (Fremdreferenz) und den eigenen Problemen, sich davon zu lösen (Selbstreferenz), vorgeführt, obgleich genau diese Kritik auch auf den Roman insgesamt anwendbar ist. Damit beruht auch dieser Roman auf einer konstitutiven Paradoxie. Man geht davon aus, daß der Roman sich von dem, was er fremdreferentiell kritisch vermittelt, dies ist der Verlust des Bezuges der Spione zur politischen Welt, selbstreferentiell unterscheidet. Durch das Vorführen des Scheiterns der alten Unterscheidungen der Systemopposition Ost-West ist Ende der 80er Jahre doch noch ein Spionageroman über das alte Thema, den Kalten Krieg, möglich. Auf Kosten des Erzählers gelingt die Gestaltung einer Fiktion, welche scheinbar reale politische Veränderungen beobachtet, ohne daß Le Carré sich in seinem Schaffen auf eine Zukunft festlegen muß, obgleich letztere nicht nur innerhalb der Romanwelt bereits begonnen hat.

8.2 Erzählen als Selbstkonstitution des Erzählers: *The Secret Pilgrim* (1990)

The Secret Pilgrim erschien, nachdem die Auflösung des gemeinsamen Gegners des westlichen Militärbündnisses mit dem Auseinanderfallen des Warschauer Paktes auch in der Politik internationaler Beziehungen einen Prozeß der Neudefinition von Bündnissen und Abgrenzungen forderte, der sich von der bipolaren Ost - West Opposition als Grundstruktur der Weltkonstruktion lösen mußte. Der Roman besteht aus verschiedenen Episoden, die der ehemalige Leiter des *Russia House* Ned, der nach einer Zeit als Ausbilder von Spionen nun im Ruhestand ist, aus seinem Leben erzählt. Im Weltbezug von Neds Erzählungen geht es anders als in allen vorhergehenden Romanen nicht mehr um das Enttarnen und Vermitteln von

Geheimnissen des Gegners. Ned möchte, nachdem er nicht mehr innerhalb der Kommunikationsregeln des Apparates funktioniert, den Teil seiner Beobachtungen der Geheimdienstwelt erzählen, den er während seiner Geheimdienstarbeit zurückgedrängt hat, weil er mit den Erkenntnis- und Verbergungsinteressen seiner Spionageidentität inkompatibel war und ihren Sinn in Frage stellte.

In den bisherigen Romanwelten le Carrés wurden Bedürfnisse der Erzähler nach Selbstkonstitution in Abgrenzung zu den Erkenntnisstrukturen der Spionagewelt nur verborgenes oder in den Hintergrund gedrängtes *narrative desire* sichtbar. Wenn individuelle Erzählinteressen überhaupt erzählt wurden, wie de Palfreys Erzählverlangen in *The Russia House*, finden sie im Erzählen der Geschichten anderer stellvertretende und selbsttäuschende Kompensation. Hier ist nun die Veröffentlichung von Erfahrungen, die Ned zurückdrängte, während er die Geheimhaltungsgrenzen des Apparates für sich akzeptierte, das erklärte Anliegen seiner Erzählung. Die Möglichkeit, seine eigene Sicht der Spionagewelt neu einzustellen, verdankt der Erzähler den Erzählungen George Smileys, den er zur Abschlußdiskussion des von ihm geleiteten Ausbildungskurses einer neuen Agentengeneration geladen hat:

Smiley had not spoken many words before I realized - as my students were not slow to notice - that he was speaking straight into my heretical heart. I refer to that other, less obedient person who is also inside me and whom, if I am honest, I had refused to acknowledge since I had embarked on this final lap of my career - to the secret questioner who had been my uncomfortable companion. (14)¹

Ned, der noch innerhalb des *Service* funktioniert, beobachtet an seinem Gast Smiley, daß die neu gewonnene Kommunikations- und Beobachtungsfreiheit außerhalb der Spionagewelt Veränderungen in seiner Persönlichkeit bewirkt hat. Diese erkennt er als Smileys anderes, authentischeres Wesen, "this was a Smiley reborn, who [...] gazed on the overt world with the relish of someone who has just come out of hospital" (13), "this was George's other nature. [...] the secret Pied Piper. This was the man Ann Smiley had loved and Bill Haydon had deceived and the rest of us had loyally followed" (14).

Smiley hat sich endgültig von der Vorstellung distanziert, reale gesellschaftliche Probleme ließen sich über die Erkenntnis der Geheimnisse des derzeitigen politischen Gegners lösen. Er betrachtet den Geheimdienst nicht nur für sich (wie sich in Smileys Zweifeln und seinem Verschweigen in vorhergehenden Romanen äußerte) sondern auch öffentlich aus der Beobachtungsperspektive zweiter Ordnung. Spionage, erklärt Smiley den Studenten (184), sei eine sichere berufliche Zukunft, weil die Regierungen von Nationen immer Bedarf am Verdacht geheimer Verschwörungen unabhängig von deren Existenz in der Wirklichkeit haben würden (Er bezeichnet den *Secret Service* als "hired keeper of national mistrust" 337). So

¹ Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf John le Carré, *The Secret Pilgrim* (London: Hodder and Stoughton: Coronet Books, 1991).

ließen sich politische Kontrollversuche von Entwicklungen in anderen Teilen der Welt rechtfertigen, von denen man negative Konsequenzen für die eigene weltpolitische Macht befürchtet:

If the day ever comes when there are no enemies left in the world, governments will invent them for us [...]. Besides - who says we only spy on enemies? All history teaches us that today's allies are tomorrow's rivals. [...] For as long as nations compete, and politicians deceive, and tyrants launch conquest, and consumers need resources, and the homeless look for land, and the hungry for food, and the rich for excess, your chosen profession is perfectly secure. (184)

Während Smileys Verschweigen von Wissen über die *plots* anderer, z.B. in bezug auf Jim Prideauxs geheimen Mord (*Tinker Tailor Soldier Spy*) und Karlas private Geschichte (*Smiley's People*), im Verlauf der Werkgeschichte immer deutlicher individuelle Geschichten vor den Beobachtungen des Apparates schützte, ist er hier intradiegetischer Erzähler. Smileys Erzählung wird nicht zur Selbstverbergung eingesetzt (wie Blairs Geschenk an de Palfrey in *The Russia House*), sondern regt den Erzähler zur bislang vermiedenen Selbstbeobachtung an. In dieser Hinsicht distanziert sich Neds private Gegenwart des Erzählens seiner Zweifel von seiner institutionalisierten Vergangenheit.

Innerhalb der Weltkonstruktionen der Spionage stehen nur Schweigen, Verbergen und Täuschen als Kommunikationsmöglichkeiten individuellen Widerstands gegen den Zugriff der Apparate zur Verfügung. Neds Erzählung der eigenen Widerstände, die er als Geheimdienstbeamter immer umfassender verdrängte, ist demgegenüber der Versuch rückblickenden Loslösens eines Rests an Individualität von den Täuschungen, die die Bedeutung seiner geheimdienstlichen Kommunikation bestimmten. Zugleich verraten Hinweise auf die Beziehung zwischen seiner institutionalisierten Vergangenheit und seiner Neuorientierung in der allgemeinen gesellschaftlichen Welt, die er "overt world" nennt und weitgehend unbeschrieben läßt, ein uneingestandenes Bedürfnis danach, seine Geschichte nicht nur zu beschreiben, sondern an zentralen Punkten umschreiben zu können. Ned bezeichnet seinen Erzähl*plot* einleitend selbst als "Reise" in die Vergangenheit:

George's visit [...] gave back the dangerous edge to my memory. And now that I have the leisure to remember, that's what I mean to do for you, so that you can share my voyage and ask yourself the same questions. (17)

Ned unterscheidet die Enthüllungen seines "secret questioner" (14) von den Erzählungen heldenhafter Spionage, nach welchen er den Geheimdienst zu beschreiben pflegte. Zugleich verrät sein Festhalten an der Vorstellung der Selbstaufgabe zum Wohl der Nation schon zu Beginn die Befürchtung, daß er für das Opfer seiner individuellen Geschichte keinen Gegenwert erarbeitet habe.

And to a point, yes, that is the life we have lived. In our days we did those things and some even ended well. We had good men in bad countries who risked their lives for us. [...] and sometimes their intelligence was wisely used. I hope so, for the greatest spy on earth is worth nothing when it isn't. (9)

Die erzählten Geschichten dekonstruieren die Vorstellung gesellschaftlich nützlicher Spionage jedoch zu einer schützenden Erzählstrategie, deren Instabilität schon die Zweifel im obigen Zitat mit evozieren. Im Weltbezug von Neds Erzählungen entstehen in ungelösten Spannungen weitere Hinweise auf Geheimnisse, die auch unter der neuen Perspektive des kritischen Beobachtens von Beobachtungskonstellationen, in welche er als Geheimdienstler involviert war, unbeobachtbar bleiben. Sie erzählen auch in dieser Erzählung von einem unterdrückten Bedürfnis, das die selbstthematisierte Muße des Erzählens unterwandert und den Verlauf des Erzählens mitbedingt.

Der erzählende Ned rekapituliert Situationen, in denen der junge Ned mit täuschenden, selbsttäuschenden oder veröffentlichenden Erzählungen anderer konfrontiert wird, die ihn zu Selbstbeobachtungen seines Lebens auffordern, welche er zu vermeiden sucht. Die narrative Paradoxie extradiegetischer Erzählbarkeit dessen, was sich innerhalb der Romanwelten als ordnender Erzählung widerständig erweist, wird in diesem Roman durch die konsequente Betonung der Erzähltheit des Vermittelten und seiner Abhängigkeit von der Wahrnehmung des Geheimdienstlers oder des Erzählers Ned entzerrt. Auch der episodische Charakter des Romans macht den Romanleser durchgängig auf die Erzählsituation aufmerksam. Im folgenden soll nun genauer betrachtet werden, wie Geheimnisse in der Fremdreferenz der Erzählung (Beobachtungen, die in bezug auf das Erzählte umgangen werden) und Geheimnisse in ihrem Selbstbezug (Geheimnisse des Erzählens)¹ den Romanleser auch zum *Beobachten dritter Ordnung* auffordern,² also zur Beobachtung des Erzählers dabei, wie er andere Beobachter, unter anderem sich selbst, beim Beobachten der Welt beobachtet. In diesem Roman geht es nicht mehr um die erzählte Wirklichkeit, deren *Plot*konstellationen jenen der vorhergehenden Romane ähneln.³ Zentraler Gegenstand des Romans ist vielmehr das Erzählen einer unabgeschlossenen Auseinandersetzung mit der Geheimdienstwelt, die erstmals nicht innerhalb der erzählten Geschichte, sondern im

1 Frank Kermode, "Secrets and Narrative Sequence", S. 81.

2 Die Formulierung Beobachtung dritter Ordnung erscheint zunächst verwirrend und wird auch von Luhmann nur als mögliche logische Fortsetzung seines Beobachtungsbegriffes eingeführt. *Siehe* Niklas Luhmann, "Weltkunst" in: Niklas Luhmann, Frederick Bunsen & D. Becker, eds., *Unbeobachtbare Welt* (Bielefeld: Cordelia Haux, 1990), S. 24. Für meine Argumentation ist die Unterscheidung von Beobachtung zweiter und dritter Ordnung insofern relevant, als auf diesem Wege verdeutlicht werden kann, daß der Romanleser eine *Geschichte des Erzählens* beobachten kann, die auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung entsteht, also in der Art, wie der Erzähler sein Verhältnis zur erzählten Wirklichkeit vermittelt.

3 Hindersmann faßt die kritischen Rezensionen des Romans zusammen, die sich darauf konzentrieren, daß der Roman nichts Neues zu erzählen habe (Jost Hindersmann, *Der Britische Spionageroman*, S. 193). Zwar ist der Hinweis insofern berechtigt, als die Kritik, es handle sich um altes Material, belegt, da die Frenwin Episode (Kapitel 11 *The Secret Pilgrim*) im wesentlichen eine Adaption des bereits 1969 unter dem Titel *End of the Line* veröffentlichten Fernsehspiels (*Le Carré Productions*) ist. Le Carré baut sich jedoch eine Nische, welche es erlaubt, diese Kritik zu entkräften, da er genau diesen Umgang mit der eigenen Geschichte zum Problem des Erzählers werden läßt.

Erzählen ausgetragen wird. Beobachtet man das Erzählen als Selbststabilisierungsplot des Erzählers, wird neben dem Bedürfnis, das eigene Ich von der Vergangenheit zu unterscheiden, und der desillusionieren Erkenntnis, daß für die Selbstkonstitution keine ausreichende Lebenszeit mehr übrig bleibt, auch eine praktische Vermittlung (keine Lösung) dieses Widerspruchs sichtbar. An einigen Stellen verrät sich, daß das Unterscheiden von sich selbst als "secret questioner" von seiner Geheimdienstgeschichte nicht nur eine Reise in die Vergangenheit, sondern auch ein Ausweichen vor der Beobachtung der eigenen Gegenwart ist. Der Erzählplot Neds besteht u.a. darin, sein gegenwärtiges Gefühl von Unerfülltheit, im "blinden Fleck"¹ des Erzählens (der unbeobachtbaren Erzählgegenwart) verschwinden zu lassen. Dies fällt umso schwerer, je näher das Erzählte seinem gegenwärtigen Leben kommt. Da sich die Unabgeschlossenheit von Neds Ringen um die Bedeutung der eigenen Geschichte im extradiegetischen Erzählen vor allem an den Stellen zeigt, an welchen es um die Unvereinbarkeit von Liebe und Spionage geht, wird diese Opposition im folgenden im Kontext des Romanwerkes auf ihre kommunikativen Ursachen und Konsequenzen hin analysiert.

8.2.1 Inkompatibilität von Spionage- und Liebesgeschichten

In den vorhergehenden Romanen ist Liebe als Motiv für Handlungen eine widerständige Alternative zu politischem Machterhalt oder -gewinn und Manipulationsinteressen der Weltkonstruktion des Gegners. Sie wird zu einem konstitutiven Faktor der Konkurrenz individueller plots um das Erzählen- oder Verbergenkönnen von Geschichten. Die Systemtheorie Luhmanns beschreibt Liebe wie Politik, Recht, Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft, Erziehung und Familie als *Kommunikationsmedien*, die sich im 18. Jahrhundert anhand neuer gesellschaftlicher Bedarfslagen² herausbilden. Sie ermöglichen das Zustandekommen von Kommunikationsabläufen, deren quantitativer und qualitativer Zuwachs den Modernisierungsprozeß der Gesellschaft ausmacht. Sie ermöglichen Kommunikation zwischen selbstreferentiell geschlossenen Systemen, also auch zwischen individuellen "Bewußtseinssystemen" insbesondere dort, wo ihr Zustandekommen unwahrscheinlich ist, letzteres aber für die Selbstkontinuierung der einzelnen Systeme und für die Gesellschaft insgesamt, die aus Kommunikation besteht, von Vorteil ist.³ Politische Spionage ermöglicht z.B. das Zustandekommen von

1 Für Ausführungen zum *blinden Fleck* von Beobachtungen siehe z.B. Niklas Luhmann, "Wie lassen sich latente Strukturen beobachten?", in: Paul Watzlawick und Peter Krieg, eds., *Das Auge des Betrachters: Beiträge zum Konstruktivismus*. Festschrift für Heinz von Foerster (München: R. Piper GmbH & Co., 1991), S. 65.

2 wie der Naturerforschung zum Zwecke der Beherrschung, oder dem Problem, Partner zu finden, wenn dies nicht mehr durch die Familie arrangiert wird

3 Für die Beschreibung von Liebe als symbolisch generalisiertem Kommunikationsmedium siehe Niklas Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995 [1982]), insbes. S. 21-24.

Abkommen zwischen den Nationen, obwohl die Pläne des jeweils anderen unbekannt sind und sie deshalb nicht auf Vertrauen beruhen können. Die Medien regeln Kommunikation durch jeweils eigene binäre Codes wie z.B. wahr/ unwahr für die Wissenschaft, Recht/ Unrecht für das Rechtssystem. Die Menschen nehmen nur partiell, vorübergehend und bedarfsorientiert an den einzelnen Systemen teil. Sie akzeptieren dafür eine bestimmte Rolle, bestimmte Kommunikationsregeln und Kommunikationsgrenzen.¹ Um sich trotzdem noch als Einheit wahrnehmen zu können, beginnt man, in der Vorstellung von sich selbst zwischen einer konstanten Ich-Identität jenseits der sozialen Interaktion und wechselnden sozialen Rollen in den gesellschaftlichen Subsystemen, dem sozialen Selbst, zu unterscheiden.² Den kommunikativen Erfolg der Systeme, also die Zunahme an unwahrscheinlicher Kommunikation für die gesellschaftlicher Bedarf besteht, sichert ihre selbstreferentielle Geschlossenheit. Letztere bedeutet in der Relation zu anderen Systemen ein Übertragungsverbot. Orientiert z.B. ein Politiker seine Entscheidungen nach Bestechungsgeldern zu seinem persönlichen wirtschaftlichen Nutzen und nicht nach politischen Gesichtspunkten, wird dies als Verbrechen gewertet.

Der Geheimdienst läßt sich nun insofern als besonderes Subsystem politischer Kommunikation beschreiben, als ihn ein bestimmtes Recht auf Geheimhaltung aus dem normalen Gesellschaftsbezug auskoppelt. Dies ermöglicht einerseits Handlungen, die in der öffentlichen Kommunikation als Verletzung gesellschaftlicher Semantiken wie Moral und Recht gewertet würden. In der Grauzone politischen Handelns sind sie aber als Dienst an der Nation zulässig. Ein Beispiel aus le Carrés Fiktionen ist der Drogenhandel der "Cousins" in Austausch gegen Informationen über die Vietkong in *The Honourable Schoolboy*. Diese Vermengung von Handel und Politik ermöglicht aber auch *plots*, die nicht mehr dem Vaterland dienen, sondern durch Selbstbedienung an der Macht gekennzeichnet sind, welche das veränderte Teilsystem Geheimdienst bei le Carré immer mehr bestimmt. Dies zeigt die "Martello-Enderby-connection" im gleichen Roman. Mit der wachsenden Interferenz zwischen wirtschaftlichen Interessen und geheimdienstlichem, politischen Handeln, die le Carrés Romane im Anschluß an *The Secret Pilgrim* behandeln, rücken die geheimen *plots* des *Service* in seinen Romanwelten schließlich in die strukturelle Position des Geheimnisses krimineller Verstrickungen, aus dem z.B. in der amerikanischen Variante des Detektivromans der 20er Jahre grundsätzlich das Verbrechen hervorgeht.³

1 Für eine kurze systemtheoretische Darstellung des Zusammenhangs zwischen der Ausdifferenzierung besonderer Kommunikationstypen und der Vorstellung individueller Identität siehe auch Dietrich Schwanitz, *Englische Kulturgeschichte 2*, S. 11-13.

2 Dies entspricht der Unterscheidung des Soziologen Mead zwischen "I" und "me". Siehe G.H. Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft*, S. 218f.

3 Für die Interferenz von Mediacodes als Motiv des Verbrechens im Detektivroman siehe Dietrich Schwanitz, "Die Undurchschaute Lösungstechnik des Detektivs", *Arcadia* 17, 1982, S. 46.

Eine weitere Besonderheit des Geheimdienstes bei le Carré ist, daß er den einzelnen Beteiligten mehr als nur eine ablegbare Rolle abverlangt. Kommunikationsverbote in bezug auf berufliches Wissen erstrecken sich auch auf die Familie und die Partnerschaft, wo diese Art der Geheimhaltung als Mißtrauensbeweis gewertet werden kann. Dies verletzt das Postulat wechselseitigen Vertrauens, das in Freundschaft und Liebe das Problem der grundsätzlichen Unbekanntheit der Gedanken des anderen überbrückt. Eines der sich hieraus ergebenden Grundthemen der Romane ist, daß die Eingliederung in den Geheimdienst auch die Ausgliederung aus dem normalen Gesellschaftsbezug bedeutet. Spione le Carrés, die sich selbst in bezug auf ihre Individualität zu beobachten beginnen, stellen fest, daß sie ihre Umwelt nicht mehr spontan erleben können, sondern immer als Beobachter zweiter Ordnung im Sinn des *Service* handeln. Die sich hieraus ergebenden Identitätsprobleme drücken sich häufig in Interferenzen zwischen Liebe und Spionage aus. Diese beiden Kommunikationsmedien schließen sich gegenseitig aus, weil es in bezug auf Liebe keinen Erklärungsbedarf außerhalb von Liebe geben darf. Spionage verlangt aber, daß man die Umwelt auf den Unterschied zwischen Wahrheit und Täuschung hin beobachtet und nach geheimen Erzählplots sucht. Die Opposition zwischen Individuum und Apparat konstituiert sich unter anderem über den Konflikt zwischen privatem Liebesverlangen und institutionalisiertem Wahrheits- bzw. Täuschungsbedarf. Loyal bleibenden Geheimdienstlern droht Liebe immer mit der Gefahr des Leidens an der eigenen Individualität. Gerade die Blindheit der Liebe gegenüber geheimer Täuschung durch den Geliebten eignet sich dazu, geheime plots hinter dem Vertrauenscode zu verbergen, die auch mit dem Geliebten als unwissendem Werkzeug arbeiten können. So sind Smileys Liebe zu seiner Frau Ann und Karlas Liebe zu seiner Tochter die unkontrollierbaren Momente des geheimdienstlichen Lebens der beiden Kontrahenten. Während Smiley seine instabile Beziehung in Ansätzen mit seiner gesellschaftlichen Funktion koordinieren kann, erzwingt die extreme Zerrissenheit der Familiengeschichte Karlas, Karlas Entscheidung, zum Systemgegner überzulaufen.¹

In dem Moment, in welchem es in den Spionageplots nicht mehr um Wahrheit, sondern nur noch um die Selbstfortsetzung der Institution und um persönliche Machtinteressen geht, wird das Opfer von Individualität, die mit der Fähigkeit, lieben zu können, assoziiert wird, sinnlos. Diese Erkenntnis motiviert Westerbys Ausbruch aus seiner Rolle im Spionageplot und Blairs geheimen plot (*The Honourable*

1 Dieser Unterschied zwischen Smiley und Karla zeigt, daß das übergeordnete Wertesystem der Romane der *Quest for Karla*, den Kommunismus trotz der Vergleichbarkeit der Beobachtungsstrategien beider ideologischer Apparate als das inhumanere System wertet. Als Opposition zwischen der kommunistischen Ideologie, die mit Inhumanität assoziiert wird, und dem humanistischen britischen Liberalismus, der allerdings nur noch als Idee in den Romanen le Carrés überlebt, beschreibt dies z.B. Tony Barley, *Taking Sides: The Fiction of John le Carré* (Milton Keynes: Open University Press, 1986), S. 14f.

Schoolboy) sowie de Palfreys Selbstaufgabe (*The Night Manager*). Relevant für die Geschichte des Erzählens in *The Secret Pilgrim* ist nun insbesondere, daß die Differenz zwischen Liebes- und Spionagegeschichten¹ in Neds Erzählung zur zentralen Bedingung für ein erfolgreiches Übertreten der Grenze zwischen der geheimen und der offenen Welt wird. Diese Grenze wird zusätzlich semantisch aufgeladen, da Ned sie mit der Differenz zwischen der Flucht vor Selbstbeobachtung in den *Service* für die Nation und dem Ende von Täuschungen über sich selbst aufseiten der Liebe in der "open world" assoziiert.

Die erste prägende Erfahrung, die der Erzähler erinnert (Kap.3), ist das Ende einer Freundschaft, welcher ein Aufklärungsplot des *Service* die Zukunft nimmt. Ned wird von Smiley für die Fahndung nach dem Aufenthaltsort seines Freundes Ben instrumentalisiert. Aufgrund seines Verschwindens aus Berlin wird Ben des Überlaufens verdächtigt, nachdem das ostdeutsche Netz geheimer britischer Agenten im Anschluß an Bens erste Mission in Ostberlin von der Stasi enttarnt worden war. Tatsächlich verbirgt sich hinter diesem Verschwinden, wie Ben Ned erzählt, der ihn auf einer kleinen schottischen Insel aufspürt, die Geschichte eines unglücklichen Fehlers. Um die einzelnen Lebensgeschichten der britischen Agenten in Ostdeutschland erinnern zu können, hatte Ben diese Geheimnisse auf einem Karteikartensystem als Erinnerungshilfe festgehalten, welches er während der Mission verlor. Obgleich die Erkenntnis individueller Schuld für den Tod der Agenten durchaus als tragischer Fehler beschrieben werden kann, kommt hier das Nacherleben der Situation des Freundes nicht zustande. Die Erzählung zeigt kein Identifikationsbegehren, sondern ein Distanzierungsbedürfnis. Ned erinnert sich, wie Ben selbst seine Geschichte ohne den Anspruch auf Nachvollziehbarkeit erzählte. "He talked in the dead tone of somebody describing a disaster he knows that nobody can understand who was not part of it" (67). Ned rekapituliert seine eigene Enttäuschung über die Würdelosigkeit der Geschichte: "It was only gradually that the appalling banality of what he had told me got through to me: [...] I was craving for a greater dignity, but he had none to offer me" (70).

Neds Distanz zu dem erzählenden Freund beruht darauf, daß Smiley Ned vordem ein persönliches Geheimnis Bens verraten hat. Ben hatte sich in Ned verliebt, seine Gefühle dem Freund gegenüber aber verborgen und sein Begehren nur in einem nicht zur Rezeption bestimmten Brief an Ned festgehalten. Smiley gibt den Brief, den er in Bens Wohnung gefunden hat, an Ned weiter. Er zwingt Ned zur Beobachtung eines persönlichen Geheimnisses des anderen, auf dessen Nichtbeobachtung die Freundschaft der beiden jungen Spione beruht. Dieser Erzählplot soll Ned dazu zu bringen, die persönliche Kommunikation der Freunde als geheimdienstlichen Text zu behandeln und auf Informationen über Bens geheimen Aufenthaltsort hin zu lesen.

1 Der Beginn von Liebe und von Spionage regelt jeweils anders, "was nachher geschieht" und "was als vorher dazu paßt". Niklas Luhmann, "Weltkunst", S. 16.

Das Wissen um Bens Geheimnis enttarnt den Freund, den Ned bislang als zweites Selbst, "another version of myself, some secret twin" (52) mit gleichen Wünschen gesehen hat, als anderen. Unter diesen neuen Voraussetzungen versucht Ned, sich als Beobachter zweiter Ordnung zu distanzieren.

Die Intensität von Neds Ablehnung der Perspektive des Freundes verrät auch auf der Ebene extradiegetischen Erzählens eine unverarbeitete Erfahrung. Auch Ned als Erzähler vermeidet noch in seiner Erinnerung die Rekonstruktion der eigenen Gefühle ("I find myself switching to Smiley's point of view" 49), er erzählt jedoch von Gefühlen wie "disgust" (55) und "guilt" (50), die er angesichts dieser Enthüllung der Homosexualität des Freundes empfand. Vor Smiley warb Ned zunächst um Verständnis für seine eigene Vorstellung: "I let him sense how such exploits [meeting a contact/ withstanding interrogation] deepened our companionship, just as sharing our first parachute jumps deepened it" (53). Erstaunlich bleibt, daß auch der erzählende Ned nicht kritisiert, daß der Verrat von Bens Geheimnis nur dazu diene, seine Freundschaft für die Erkenntnisziele des Geheimdienstapparates zu instrumentalisieren. Extradiegetischer Erzähler und intradiegetische Figur sind vielmehr gleichermaßen bemüht zu betonen, daß Ned den narrativen Forderungen des Apparates nach "clues" nachzukommen versuchte:

I thought I was telling him everything I knew. Perhaps he [Smiley] thought so too, but I doubt it, for he understood far better than I the levels of self-deception that are the means of our survival. (52) I only know that, consciously, I held nothing back. (52) I did not know I knew. (54) I **swear** it was not in my head (56, m.H.).

Als Ned an den geheimen Ort von Bens Leben außerhalb der geheimdienstlichen Welt reist, wird er von Smiley verfolgt und funktioniert unwissentlich im Sinne des Erkenntnisbedarfs des Apparates.

Auch "Ben's mystery" ist ein privates Geheimnis, das Ben selbst streng vor geheimdienstlicher Kommunikation schützte. Ned erinnert sich an ein einziges Gespräch der Freunde über "Stephanie", Bens "enigma too delightful to dissect" (57), "his dream woman [...]. On her island" (60), "his proxy sister" (60). Sie wird für Neds Geschichte wie andere verpaßte Lieben zum Symbol eines möglichen, aber nicht wahrgenommenen Übergangs aus der geheimen in die offene Welt, d.h. vom Täuschen anderer zum Entlarven der eigenen Selbsttäuschungen. Stephanie drängt Ned dazu, die Bedeutung seiner Entscheidung für die Geheimdienstwelt nicht ausschließlich als nötigen Dienst an der Nation zu beurteilen ("We pretend a lot of things [...] that's how we survive" 72), sondern seine Berufswahl in bezug auf sein Verbergungs- und Schutzbedürfnis kritisch zu bewerten. Der Erzähler Ned rekonstruiert sie als Stimme der Verführung ins Unbekannte, welche seinen Weg der Pflichterfüllung durch den Hinweis auf die Ambiguität dieses Diskurses destabilisierte: "If I never understood who she was - [.....] - she was nevertheless the first of my siren voices that sounded in my ear, warning me that my mission was an ambiguous one." (74)

Die nächste Geschichte setzt diese Opposition von Liebe als einem unerklärbaren Geheimnis, das in die offene Welt weist, und den Erkenntnisstrukturen der Spionagewelt fort (Kap.4). Ned erhält den Auftrag, Bella, eine Randfigur einer Gruppe lettischer Exilanten in Hamburg, auf ihre Glaubwürdigkeit zu testen. Der Verdacht der geheimen Täuschung gegen Stella, auf die sich auch sein geheimes Begehren richtet, erlaubt eine zeitweilige Identifikation von institutioneller Pflicht ("duty") und individuellem "desire" (94). In der Fortsetzung möglicher Geschichten erweisen sich jedoch beide als unvereinbar. Nach dem Verhör, welches Ned mit Bella führt, ist eine Fortsetzung ihrer Liebesbeziehung nicht mehr möglich. Seine Unterstellung einer möglichen Differenz zwischen ihrer Selbstdarstellung und ihrer Wirklichkeit, ist nach dem Code der Liebe ein Mißtrauensbeweis, da Liebe nicht auf fremdgelenkte Ursachen außerhalb ihrer verweisen darf.¹ Auch Bellas Stimme wird vom Erzähler Ned mit Stephanies Warnung vor den Gefahren des geheimdienstlichen Spiels mit der Realität assoziiert.² Rückblickend liest der erzählende Ned an seinem jungen Selbst in dieser Verlusterfahrung ebenfalls den Beginn der Individualisierung seiner Einstellung zum Apparat, die ihn innerhalb der Geheimdienstwelt von institutionalisierten Diskursstrukturen distanziert. Der junge Ned beobachtet, daß sein Gefühl unter Umständen eine authentischere Beziehung zur Wahrheit anderer konstruiert als Erkenntnisstrukturen des Apparates:³

If my career till now had been a constant battle between submission and identity, then you might say that submission had maintained the upper hand. But that night I crossed some sort of border. I decided that from then on I would pay more heed to my own instincts and desires, and less to the harness that I seemed unable to dispense with.
(112)

Im Erzählen dieser beiden Geschichten, in denen es um das Thema des Verrats individueller Gefühle für den Informationsbedarf des Geheimdienstes geht, verrät ein abrupter Wechsel der Bezugsperspektive auf die Erzählgegenwart, daß sich die geheimdienstlich geprägten Formen des Umgangs mit der Welt auch in Neds Leben "außerhalb" fortsetzen. Diese Fokuswechsel fallen als Bruch in der Kontinuität des Erzählens besonders auf, weil Ned zwar seinen gegenwärtigen Ruhestand eingangs erwähnt, dann aber die Erzählungen Smileys als stellvertretende Erzählgegenwart wählt. Smileys Kommunikation dient Neds Reisen in die Vergangenheit als Rahmen, hinter dem die Erzählgegenwart weitgehend ausgeblendet werden kann. Dort, wo sie doch sichtbar wird, deutet sich auch an, daß die Auseinandersetzung mit der

1 Wie in anderen selbstreferentiellen Kommunikationsmedien entstehen Motive der Liebe, zumindest systemtheoretisch gesehen, nicht unabhängig von ihrer Semantik, sondern sind ihrerseits Produkt der Selbstreferenz. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 47.

2 "[...] she spoke in a voice that I had not heard from her before. A firm, adult voice of sadness and disillusionment that reminded me of Stephanie's" (115).

3 An anderer Stelle ist es die Erfahrungsintensität von Gefahr, welche der Chef der polnischen Sicherheit als Motiv seiner Doppelspionage verrät. Sein Aphorismus "No danger is no life" (180) wird von Ned ebenfalls in Richtung individuellen Gefühls als sinnhaftes Erleben umgedeutet: „What he was talking about, **I decided**, was feeling, and his terror that by ceasing to feel he was ceasing to exist" (180, m.H.).

Vergangenheit, an der er zwischen der von ihm gewünschten und der gelebten Geschichte unterscheidet, auch eine unterdrückte gegenwärtige Auseinandersetzung mit verpaßten Möglichkeiten erfüllteren Lebens verbirgt.

If Stephanie had unlocked the door of doubt in me, Bella pointed me towards the open world while there was still time. When I think of my women since, they are aftercare. And when I think of Mabel, I can only describe her as the lure of domesticity of a man returned from the front line. (118)

Der distanzierende Umgang mit dem Eindruck individueller Leere, der seine gegenwärtige Geschichte charakterisiert, verrät auch im Erzählen das Bedürfnis, sich selbst vor dem "Gefühl" zu schützen, das mit der Desillusionierung über den Sinn seiner Profession und der Beobachtung einhergeht, daß die geheimdienstliche Prägung der Selbstmaskierung seiner Impulse irreversibel ist.

Im gegenwärtigen Erzählen zeigt sich, ähnlich wie im vergangenen Erleben von Welt, eine Selbstdistanzierung, die jener, von der er erzählt, ähnelt, die er aber nicht aus der Perspektive des Beobachtens zweiter Ordnung beobachtet und beschreibt: "I fish. I drop into my little reveries. My love for the English landscape has, if possible, increased [...]. Retirement is no time to be wandering lost [...]." (182). Auch seine Handlung als Erzähler motiviert ein *plot* des Selbstschutzes vor bestimmten Einsichten in sein Leben, die das Erzählen bzw. autobiographische Schreiben mit der Selbstverbergung von individuellen Bedürfnissen assoziiert. Der erlebende Ned innerhalb der erzählten Geschichte liest die Selbstzurücknahme schließlich als unablegbare Maske eines "secret stain" (187) und Spuren eines "life withheld" (187) an seinem eigenen Spiegelbild. Dies sind die Spuren des sich Zurückhaltens ("our withholding" 187) und des sich selbst als Beobachter zweiter Ordnung im Sinne der Berufung Kontrollierens.¹ "When we are exhilarated or drunk - or, even as I am told, make love - the reserve does not dissolve, [...], the monitory voice reminds us of our calling" (187).

Rückblickend nimmt Ned an sich immer deutlicher ein unerfülltes Begehren nach einem authentischeren Leben wahr, das er hinter seinem geheimdienstlichen Selbst verbirgt:

Outwardly, I was my stolid, moderate, pipesmoking, decent self[...]. Inside, I felt a rampant incomprehension of my uselessness [.....] a sense that for all my striving, I had failed to come to grips with life. (185)

Erzählungen anderer, die er im Auftrag des *Service* einfordert, dienen nicht mehr dem Informationsbedarf über die Welt, sie zwingen ihn zur Selbstbeobachtung eigener Schwächen. Er liest fremde Geschichten als gewünschte, aber nicht mehr

1 Skilleås beschreibt einen vergleichbaren Diskurs "of restraint", der Marlow in Conrads *Heart of Darkness* zum einen die Versteh- und Vermittelbarkeit seiner Erfahrung der Wirklichkeit sichert, der ihn aber ebenfalls vor bestimmten Einsichten schützt, die die Grenzen des für ihn Verarbeitbaren überschreiten. Ole Martin Skilleås, "Restraint in the Darkness", *English Studies* 76/1, (1995), S. 52-63. Vgl. auch Barry Stampfl, "Marlow's Rhetoric of (Self-) Deception in Heart of Darkness", *Modern Fiction Studies* 37/2, (1991), S. 183-197.

erfüllbare, oder bedrohliche (da mit ihm vergleichbare) Versionen seines eigenen Lebens.

Life was to be a search or nothing! But it was the fear that it was nothing, that drove me forward. That's how I see it now. And so please, must you see it. [...] In the eyes of the man I had become, every encounter was an encounter with myself. Every stranger's confession was my own and Hansen's the most accusing and therefore ultimately the most consoling. (188)

In Hansens Geschichte der Suche nach seiner Tochter im kambodschanischen Dschungel findet Ned Kriterien für das Lesen der Bedeutungslosigkeit und Konformität der eigenen Geschichte. "The slumbering subversive in me had met his champion. The would-be lover in me had found a scale by which to measure his own trivial preoccupations" (257). Hansen hat aufgrund seines Verlangens nach Wissen über das seiner Kultur Fremde, das sich mit religiösem Absolutismus und einer besonderen sexuellen Vorliebe für Kinder vermengt, mit den Auflagen der Mäßigung und rationalen und moralischen Selbstkontrolle des westlichen gesellschaftlichen Selbstverständnisses gebrochen. Vor seinem Verschwinden im kambodschanischen Regenwald arbeitete Hansen von dem kambodschanischen Dorf aus, in welchem er eine Familie gegründet hat, für die westlichen Beherrschungsbestrebungen der Region. Er sendete dem *Circus* kulturspezifisches "human understanding" (222), also Informationen über die Sorgen kambodschanischer Dorfgemeinschaften und über die Bewegungen der Roten Khmer.

Als Erzähler beschreibt Ned Hansen in Anlehnung an Conrads Erzählung als "my Kurtz at the heart of darkness" (185). Während Kurtz jedoch abgesehen von seinem letzten Ausruf "The horror! The horror!", den Marlowe als Selbsterkenntnis der Schuld Kurtz' interpretiert, nicht an der Kommunikation über seine Geschichte teilnimmt, erzählt Hansen hier Ned seine Geschichte selbst. Ned vermittelt die Erzählung Hansens im Wortlaut weiter. Hansen erzählt die Geschichte der Verschleppung des kambodschanischen Dorfes, in welchem er mit seiner Frau und Tochter lebte, durch die Khmer Rouge. Vor allem mußte er beobachten, wie seine Tochter sich im Versuch, an kultureller Identität zurückzugewinnen, was sie aufgrund ihrer Erziehung und der krankhaften sexuellen Passionen ihres Vaters verlor, der neuen Ideologie kompromißlos zuwendete, um sich von ihm zu lösen. Monate nachdem er im Regenwald zurückgelassen wird, findet er seine Tochter in einem Bordell in Bangkok wieder. Hansens Erzählung endet mit der Selbsterkenntnis seiner Schuld der Zerstörung einer Welt, die er als "close to paradise" (257) erfahren hat.

Obgleich Hansens Geschichte sich in jeder Hinsicht deutlich von den eigenen Selbstverbergungen und der Unterwerfung individueller Gefühle unter die Kommunikationsregeln des Service unterscheidet, beschreibt noch der Erzähler Ned seinen Gegenüber als Seelenverwandten: "I had found what I was looking for - a man like myself, but one who in search for meaning had discovered a worthwhile object for his life [...]" (257). Worauf er diese Ähnlichkeit zwischen ihm als loyalem

Geheimdienstbeamten ohne Leben außerhalb des Dienstes und Hansen gründet, bleibt unklar. Was sie voneinander unterscheidet, wird umso deutlicher. Ned bewundert Hansen für seine Freiheit: "[he] had reduced his life to the one thing that mattered to him and was free" (257). Er beobachtet Hansens Erzählung ausschließlich auf die Kompromißlosigkeit, mit welcher Hansen zu seinen Gefühlen steht, und die Radikalität, mit welcher er sich vom *Service* für die Nation loslöst. Was auch der extradiegetische Erzähler Ned völlig ausgrenzt, ist die krankhafte Seite von Hansens sexuellem Verlangen, die sich darin zeigt, daß er die Mutter seiner Tochter nicht mehr lieben konnte, als sie nicht mehr wie ein Mädchen aussah.¹ Hansens Krankheit (nicht der Geheimdienst) ist auch für Identitätsverlust der Tochter verantwortlich. Die Kriterien, welche Ned hier für seine Selbstbeobachtung herausfiltert, entsprechen seinem Verstehensbedürfnis des anderen. Nur über diese Ausblendung gewinnt Ned einen geheimen Seelenverwandten, auf dessen Seite er sich im Traum schlagen kann, wenn er den "Fifth Floor" "Smiley included" auf den gleichen Leidensweg durch den Dschungel wünscht (257), während er weiter innerhalb des Geheimdienstes funktioniert.

8.2.2 Autobiographisches Erzählen als Suche nach verlorener Zukunft

Der Erzähler im *Secret Pilgrim* benutzt die Erzählstimme seines "secret questioners", um sich von den narrativen Strukturen des Apparates auf dem Weg des veröffentlichenden Schreibens zu lösen und sich ihnen gegenüber neu zu orientieren. In dieser Hinsicht ist der geschriebene Text eine Erzählhandlung mit deren materieller Präsenz sich der Erzähler dem institutionellen Ritual der Entlassung deutlich widersetzt. Der Schwur, alle Geheimnisse zu vergessen, aus welchem das Entlassungsritual hauptsächlich besteht, zeigt nochmals, wie umfassend der geheimdienstliche Anspruch auf die individuelle Kommunikation auch ehemaliger Mitarbeiter ist.

There are the ceremonies of forgetting, where snip by snip you sever yourself from the knowledge not given to other mortals. For someone who has spent a lifetime in the Service, [...] these can be lengthy repetitive affairs, even if the secrets have retired long before you. [...] I signed away one piece after another of my past, obediently mumbling [...] the same shy little English oath, [...]. And I would be deceiving us both if I pretended that the cumulative burden of these ceremonies did not slowly weigh me down [...]. For day by day I began to feel like the man who is reconciled to death but has to spend the last of his energies consoling those who will survive him. (314)

Neds Erzählung verletzt dieses Erzählverbot. Sie kommt einer individuellen Wiederbemächtigung der eigenen Geschichte in bezug auf die Kontrolle ihrer Narrativität gleich. Als Schreiber seiner Autobiographie, die nicht mehr an ein Geheimdienstpublikum adressiert ist, sondern mit der Ned an der öffentlichen

¹ Hansen erzählt: "As soon as I returned to Cambodia, I took the mother in my house even though in the intervening years she had lost her beauty" , "I had other women in my household, but Marie was my only child and loved her" (237).

sozialen Kommunikation teilnimmt, trifft er nun selbst die Wahl zwischen dem, was er als individuelle Erfahrung erzählen oder verbergen will.

Zugleich führt die Erzählung, mit welcher sich Ned aufbauend auf die Gedanken des "secret questioner", der sein soziales Selbst des Geheimdienstlers begleitete, ohne diese Rolle zu beeinflussen, als Individuum außerhalb der Kommunikationsgrenzen des *Service* zu konstituieren versucht, in bezug auf seine Vergangenheit die Differenz zwischen individuell gewünschtem und tatsächlich gelebtem Leben besonders deutlich vor Augen. Die erzählten Geschichten zeigen an verschiedenen Stationen seiner professionellen Geschichte, wie Ned sich konfrontiert mit der Entscheidung, sich vom Geheimdienst zu trennen, trotz seiner Zweifel für den Geheimdienst und gegen das Leben in der normalen Welt entschieden hat, welches er mit verpaßten Lieben und einem erfüllten Leben assoziiert. Der "secret questioner" ist der Beobachter zweiter Ordnung, der diese Selbstzurücknahme, während er seine Geschichte lebte, beobachtete. In bezug auf eine Affäre heißt es zum Beispiel: "Sally was my Alternative Life, but I knew already that I was too set to jump and reach it" (291).

Als Erzähler kann er an der Vergangenheit nicht nur zwischen seinem individuellen Wunsch, mit der Selbstkontrolle zu brechen, und der Selbstzurücknahme im Dienst der Nation, sondern auch zwischen dem stummen Beobachter und dem nach außen mit sich zufriedenen Geheimdienstler Ned unterscheiden. Strenggenommen ist er also ein Beobachter dritter Ordnung, der sich selbst als Beobachter zweiter Ordnung beobachtet, den er im Laufe seines professionellen Lebens immer mehr verdrängt hat. Was er dabei nicht sieht, weil er den Vorgang des Erzählens nicht während des Erzählens beobachten kann, ist, daß er seine gegenwärtigen Wünsche mit der gleichen rationalen Maskierung seiner Gefühle verarbeitet, die sein "uncomfortable companion" (14) an seinem geheimdienstlichen Selbst beobachtet hat. Diese Selbstverbergung zeigt sich auf der Ebene des Beobachtens dritter Ordnung (des Erzählens) in Neds schließender Selbstversicherung in bezug auf seine Zufriedenheit mit seiner privaten Gegenwart. Deren Harmonie beruht auf Selbstzurücknahme, Selbstkontrolle und der Übereinkunft über Kommunikationsgrenzen, also auf einem ähnlichen Rollenspiel wie sein vergangenes professionelles Leben: "We have a good life, Mabel and I. We don't talk about things we can't change. We don't cross each other. We're civilised" (351).

Das Ende der Erzählung zeigt dem Romanleser, daß sich Neds gegenwärtige Einstellung deutlich von Hansens kompromißloser Passion unterscheidet, die Ned selbst zu seinem eigenen Maßstab individueller Selbstverwirklichung erhoben hat. Ausgehend vom Unterschied zwischen Ned und Hansen auch in bezug auf ihre Position als Erzähler der eigenen Geschichte wird im folgenden die verborgene Intentionalität von Neds Erzählung genauer herausgearbeitet, die sich als Geheimnis seines autobiographischen Schreibens bezeichnen läßt. Während Hansen der Art

und Weise, wie seine Erzählung von anderen beobachtet wird, keine Wichtigkeit beimißt,¹ wirbt Ned als Erzähler wiederholt um das Verständnis seiner Leser (z.B. "That's how I see it now. And so, please, must you see it" 188). Gleich der Beginn seiner Erzählung bedrängt den Leser, ihrer Offenheit zu vertrauen: "Let me confess to you at once that if I had not [...] - I would not be making so free to you with my heart" (9). Die Hinweise darauf, wie der Erzähler seine Geschichte verstanden wissen möchte, legen den Verdacht nahe, daß er die Reise in die Vergangenheit nicht, wie er selbst eingangs betont, allein für seine Leser unternimmt ("now that I have the leisure to remember, that's what I mean to do for you", 17). Der Text ist vielmehr ein Versuch des Selbsterhalts und der Selbstfortsetzung in der unbekanntem Welt, der sich in den Strategien des Umgangs mit eigenen Gefühlen, wie er an anderer Stelle beiläufig zugibt, nicht von seinem geheimdienstlichen Selbst unterscheidet. Auf Smileys Anmerkung: "Nobody will [...] disguise his feelings from you better [...] than your Englishman or woman of the supposedly privileged classes", schreibt Ned: "For me he was talking about Ben - and yes, though it's harder to admit, about the young Ned, and perhaps the old one too". (37).

Vor dem Hintergrund dieser vereinzelt Selbstbeobachtung seiner Gegenwart, die nicht wie eine Täuschung wirkt, wird der *plot* der gesamten Autobiographie als rationale Maskierung der Leere beschreibbar, die nach der Enttarnung der Sinnlosigkeit seines professionellen Lebensentwurfs zurückbleibt. Ned benutzt die Erzählung der eigenen Vergangenheit, um Orientierungsprobleme seiner Gegenwart zu verarbeiten, indem er sie tarnt. Das Jetzt verschwindet, solange er sich mit seinem vergangenen Selbst beschäftigt, im für das eigene Erzählen unbeobachtbaren Raum, so daß er vor der destruktiven Wirkung geschützt bleibt, mit der eine ehrlichere Selbstbeschreibung seine Selbstfortsetzung bedrohte. Auf diese Weise wird es möglich, sich selbst über das Ausmaß der eigenen Desillusionierung hinwegzutäuschen, um sein Leben trotzdem weiter "schreiben" zu können. Von Neds Furcht davor, seinen Halt in der unbekanntem normalen gesellschaftlichen Welt ganz zu verlieren, "erzählt" z.B. Neds Reaktion auf Frewins Geständnis in der letzten Episode seiner Erzählung.

Auch in dem *Foreign Office* Beamten Frewin, für den eine geheime von einem sowjetischen Agenten inszenierte Freundschaft zu seinem Lebenssinn wurde, sieht Ned eine Version seines Selbst. Diese ähnelt allerdings weniger dem gewünschten als vielmehr dem tatsächlichen Selbst ("a man like myself who was desperate for love before it was too late", 316). Frewin hat sich, nachdem seine Kontaktperson nach Moskau zurückbeordert wurde, selbst angezeigt. Er hofft, nun von der

1 Zwar gibt es auch in der Hansenepisode Hinweise auf ein besonderes Bedürfnis Neds, verstanden zu werden, diese beruhen aber auf Neds Beobachtungen des besonderen Seelenverwandten und lassen sich nicht aus Hansens Erzählung ableiten. Als Ned Hansen seine eigene Verschwiegenheit in bezug auf seine Enthüllungen gegenüber dem *Service* versichert ("I shall tell Rumbelow very little of this"), antwortet Hansen vielmehr: "Tell him what you like" (256).

britischen Seite Ersatz für die verlorenen Beziehung zu finden ("Someone's got to fill the gap. I can't be left in the air. [...] He was my total meaning" 319). Für Ned enthält Frewins Erzählung Aspekte seiner eigenen Geschichte, die er zu erzählen vermeidet: "I [Frewin] lived the wrong life, that's all. You don't know till it's too late" (331). Neds emotionale Reaktion der Flucht auf diese Veröffentlichung ("I was heading for sanity and escape", 333) verrät aber, wie umfassend er sich selbst in seinem Gegenüber wiederfindet. Sie charakterisiert zugleich Aspekte seines Erzählplot, der in den Kommunikationsstrukturen von "reason", "saneness" und "sensitivity" (333) die Selbstverbergung in seiner Gegenwart kontinuiert, die er innerhalb seiner Geschichte als "secret stain" kritisiert hat. Beispielsweise wiederholt der Erzähler Ned Frewins Aussage in bezug auf die Sinnlosigkeit des eigenen Lebens fast im Wortlaut, als sein Zusammentreffen mit dem englischen Waffenhändler Bradshaw während seiner letzten Mission kommentiert. Für Ned verkörpert Bradshaw eine weltpolitische Gefahr, an der die Geheimdienste, weil sie in ihre Kommunikationsstrukturen involviert sind, bislang vorbeizusehen versuchten. Er mäßigt jedoch diese Erkenntnis, indem er sie als momentanes Gefühl beschreibt: "For a moment it was as if my whole life had been fought against the wrong enemy" (351). Aufgrund der Irreversibilität der Vergangenheit ist diese Selbstzurücknahme jedoch auch ein möglicher Weg in die offene Welt. Auch dort beruht das Überleben des einzelnen, wie ihm bereits Stephanie zu vermitteln versuchte, auf pragmatischen Selbsttäuschungen: "We pretend [...] That's how we survive" (72). Hierin besteht auch die Funktion dieser autobiographischen Erzählung Neds.

The Secret Pilgrim stellt insofern eine Zäsur im Romanwerk le Carrés dar, als der Autor sich durch die komplizierte Gestaltung der Ebene des Erzählens vom Spionageroman im engeren Sinn unterscheidet. Während in den vorhergehenden Romanen immer komplexere Beobachtungsverhältnisse innerhalb des Erzählten die Wirklichkeitsnähe der Fiktionen betonten, kappt der Roman diese Art des Weltbezugs. Schon aus der Sicht des Erzählers steht nicht mehr die geheime Wirklichkeit im Mittelpunkt. Das eigentliche Beobachtungsinteresse richtet sich vielmehr darauf, wie der Geheimdienstler und der Privatmensch Ned mit den Diskursen umgeht, in welchen sich ihre Umwelt kommuniziert, und wie sie sich vor sich selbst beschreiben. Die Bezeichnung Spionageroman verstanden als Fiktion, die sich darüber konstituiert, daß sie Geschichten darüber erzählen, wie Spionagefiktionen geplant, geschrieben und gelesen werden, trifft folglich auf *The Secret Pilgrim* nicht zu. Die herausgearbeitete *Geschichte autobiographischen Erzählens* fordert den Romanleser vielmehr dazu auf zu beobachten, wie ein einzelner damit umgeht, daß er, nachdem er nicht mehr die Welt in bezug auf das Thema Spionage verstehen kann, erkennen muß, daß er auf diese Weise für sich keine kontinuierliche Lebensgeschichte gewonnen hat, sondern nur auf ein "mosaic of past ages and experiences" (347) zurückblickt.

9 Romanwelt jenseits der Spionagewelt

In den bisher diskutierten Romanen Le Carrés zeigen sich auf der Ebene extradiegetischen Erzählens immer deutlicher Distanzierungsversuche der Erzähler von geheimdienstlich konstruierter Wirklichkeit. Der Erzählvorgang wird zu einer verborgenen oder halbeingestandenen, aber ungelösten Auseinandersetzung der Erzähler mit eigenen Selbstverbergungstendenzen, die durch die Geheimdienstarbeit internalisiert worden sind. In der Fremdreferenz der Erzählungen geht dies mit der Entlarvung der Geheimdienstwirklichkeit als simplifiziertem Parallelentwurf zur verwirrenderen "open world" einher. Der Roman *The Secret Pilgrim* konstituiert in dieser Hinsicht im Romanwerk den Endpunkt einer Geschichte zunehmenden Autoritätsverlusts des extradiegetischen Erzählers über die Bedeutung (die Wirkung) der erzählten Geschichte. Der Romanleser teilt das thematisierte Erzählprojekt nur zum Teil. Man liest die Erzählung auch auf die Differenz zwischen gegenwärtigem Erzählinteresse (Selbstreferenz) und Erzähltem (Fremdreferenz), die in Frage stellt, ob es dem Erzähler gelingt, sich vom geheimdienstlichen Welterfassen zu lösen. Mittels der Konstruktion von Geheimnissen, die das Beobachten des Erzählers zur Diskussion stellen, bleibt es dem Romanautor möglich, am Konzept des realistischen Romans festzuhalten. Die pragmatische Selbsttäuschung des Erzählers wirkt für den Romanentwurf insgesamt als Authentifizierungsstrategie des Welterfassens des Erzählers (nicht der erzählten Welt).

Die folgenden drei Romane zeigen jeder in anderer Hinsicht, daß Le Carré die narrative Konstruiertheit von Geschichte, die immer auch täuscht und Dinge nach bestimmten Beobachtungsinteressen ausblendet, nicht als grundsätzliches Erzählproblem, sondern als spezifisches Problem der Geheimdienstwelt thematisiert. Die geheime Organisationsstruktur tendiert besonders zur Ausblendung und Unterdrückung fremder Wirklichkeiten. *The Night Manager* (1993) führt schließlich vor, daß die weitere Abschottung der Geheimdienstwelt bei gleichzeitiger Ausdehnung ihrer Kommunikationsnetzwerke anstelle von Aufklärung die weltpolitische Machterweiterung des internationalen Verbrechens fördert.¹ Während die hieraus resultierenden Täuschungs- und Selbsttäuschungsprobleme für Agenten, die sich nicht vom geheimdienstlichen *plotting* distanzieren, in *The Honourable Schoolboy* und *The Russia House* auch die Vermittlung von Romanwirklichkeit an den Romanleser beeinflussen, benutzt *The Night Manager* die Semantik von Verbergung und Aufdeckung wieder in der Tradition der Detektionsromane, um verborgene Zusammenhänge politischer Wirklichkeit zu erhellen. Um die umfassende Verstrickung des Geheimdienstes in den globalen Waffenhandel zu enttarnen, befreit Le Carré das extradiegetische Erzählen wieder von der Last einer persönlichen Lebensgeschichte. Die folgende Romananalyse arbeitet die

1 John Le Carré, *The Night Manager* (Alfred Knopf: New York, 1993).

Konsequenzen heraus, die das Zurücknehmen der Differenz zwischen Fremd- und Selbstreferenz für den Weltbezug des Romans insgesamt hat.

Der folgende Roman *Our Game* (1995) benutzt einen geheimen *plot* illegaler Waffenlieferungen an inguschetische Widerstandskämpfer, den ein ehemaliger britischer Doppelagent in der Sowjetunion nun als privater "Autor" politischer Geschichte zu verwirklichen versucht, um seinen ehemaligen Betreuer im Geheimdienst über die Grenzen des Ringens um geheimes Wissen hinaus in die Romanwirklichkeit zu führen. *Pot* entsteht in *Our Game* erstmals in le Carrés Romanwelten nicht aufgrund eines institutionalisierten Wahrheits- oder Täuschungsverlangens. Die Handlungsdynamik beruht auf dem privaten Erkenntnisversuch eines privaten Unterlaufens der Diskurse internationalen Rechts. Mit letzterem geheimen Verbrechen reagiert ein einzelner darauf, daß das Schicksals des inguschetischen Volkes im Kaukasus aus der internationalen weltpolitischen Kommunikation ausgeblendet wird. *The Night Manager* und *Our Game* lassen sich dahingehend vergleichen, daß die Differenz zwischen extradiegetischem Erzählen und Erzähltem (das Unterscheiden von Selbst- und Fremdreferenz) zugunsten der Restaurierung eines scheinbar authentischen, realistischen Weltbezuges der Erzählungen (der Einheit von Selbst- und Fremdreferenz) wieder in den Hintergrund tritt. Erzählplot und Erzählgegenwart werden ausgeblendet. Im Vergleich zu *The Night Manager*, der mit dem Plotmuster des amerikanischen Detektivromans zu einer formalisierten Version des realistischen Romans zurückkehrt, führt le Carré den autodiegetischen Erzähler Cranmer,¹ in eine Konfrontation mit einer fremden gesellschaftlichen Wirklichkeit, die Bedingungen der wechselseitigen Herausbildung des modernen realistischen Romans und der bürgerlichen Identität im 18. Jahrhundert (siehe Kapitel 3.2.1 dieser Arbeit) rekapitulieren. Die Romananalyse arbeitet die Konsequenzen heraus, die sich aus diesem Erzählplot der Selbstorientierung außerhalb der Grenzen geheimdienstlicher Selbstverleugnung für die Aussage des Romans insgesamt hinsichtlich des realistischen Erzählmodells ergeben.

The Tailor of Panama (1996) benutzt ähnlich wie *The Looking Glas War* das Plotmuster des traditionellen Spionageromans. Das Aufklärungsinteresse richtet sich nicht auf die Vergangenheit, sondern auf einen geheimen *plot*, der sich auf die weltpolitische Zukunft bezieht. Auch hier handelt es sich um ein konstruiertes Geheimnis, anhand dessen le Carré Interessen von geheimdienstlichem *plotting* ent-

1 Als *autodiegetisch* bezeichnet Genette einen Erzähler, der seine Geschichte erzählt. Cranmer kommt nicht nur am Rande vor, wie de Palfrey in *The Russia House*, sondern konstruiert sich als Protagonist der Geschichte. Siehe auch Rimmon-Kenans Übersicht über Genettes Begrifflichkeit, Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, S. 96. Der Erzähler in *The Secret Pilgrim* ist insofern eine Transitionsfigur zwischen homo- und autodiegetischer Erzählerfigur, als es zwar um seine Geschichte geht, er seine individuelle Geschichte aber nur im Vergleich zu anderen als Beobachter von deren Beobachtungen erzählt. Dies dient als Strategie, das tatsächliche Erzählen über sich selbst, zu vermeiden.

tarnt, die sich hinter der vorgeschobenen Sorge um weltpolitische Stabilität verbergen. Hier sind dies materielle Gier und militärische Interessen. Im Vergleich zu *The Looking Glass War*, wo die Plotkonstellation aufgrund von Controls geheimem *plot* letztlich trotz des irrationalen *plotting* der Aufklärer die rationale Kontrollierbarkeit von Geschichte bestätigt, erweitert le Carré in *The Tailor of Panama* innerhalb des Erzählten die Kritik am Modell rationalistischer Weltkonstruktion. Die Entwicklung der erzählten Geschichte stellt die Vorstellung, einzelne könnten die Konsequenzen der von ihnen konstruierten Fiktionen im vorhinein bestimmen, radikal in Frage. In diesem Roman ist die Spionagebehörde kein Apparat, der sich, wie es noch für Controls und Smileys *Circus* zutraf, über das homogene Interesse an Wissen über den politischen Gegner definiert. Der Geheimdienst ist ein Zusammenschluß selbstinteressierter Individuen, die nach eigenen Interessen (z.B. Gier oder Eitelkeit) Informationen erfinden oder manipulieren. Das Geheimnis um die gemeinsamen Planungen von Japanern, Franzosen und Panamesen, einen weiteren, breiteren Kanal durch Panama zu bauen, um den USA die Kontrolle dieser Handelsroute streitig zu machen, ist eine Fiktion, die erst im Verlauf des Romans als Reaktion auf den existentiellen Druck entsteht, den der britische Geheimdienstler Osnard auf seinen neurekrutierten Informanten in Panama, den Schneider Harry Pendel, ausübt. Wie schon in *The Spy Who Came in From the Cold* und in *The Looking Glass War* entsteht politische Geschichte - nun in der weltpolitischen Dimension - als Reaktion auf eine Fiktion. Letztere hat reale Konsequenzen in der fiktionalen weltpolitischen Wirklichkeit, die erstmals in le Carrés Romanwelten weder von der Figur des "Autors" innerhalb der erzählten Geschichte noch von den "Lesern" geplant worden ist. Um diesen Autoritätsverlust über Geschichte innerhalb des Erzählten zu konstruieren, werden die Beobacht-, Erzähl- und Kontrollierbarkeit von Geschichte im extradiegetischen Erzählen und im Romanentwurf wie in den beiden vorhergehenden Romanen re-etabliert.

9.1 Lesen politischer Wirklichkeit: *The Night Manager* (1993)

Innerhalb der Welt des Romans *The Night Manager* richtet sich das Aufklärungsinteresse auf Verwicklungen zwischen Geheimdienst, britischer Politik und internationalem Drogen- und Waffenhandel, die bislang in le Carrés Romanwelt nur als zwielichtige Kommunikationen der Geheimdienste vorkamen, die geheimdienstlichem Informationsbedarf dienten. Der amerikanische Drogenfahnder Strelski, dessen Abteilung für die Aufklärung dieser geheimen Plotstrukturen hinzugezogen wird, beschreibt die Gefahr dieses Ausbeutens anderer Kommunikationssysteme zur Wissenserweiterung z.B. durch das Anwerben eines Gegners, der dann als verborgener Agent innerhalb des geheimen *plot* arbeitet, als *Exploitation* (57). Sie habe zu einer wachsenden Verstrickung der Aufklärungsbehörden in die Diskurswelt des Verbrechens geführt, so daß man nicht mehr sagen könne, wer wen ausbeute.

Dem Aufklärungs*plot*, an dem Strelski hier beteiligt ist, soll es hingegen gelingen, die geheimen Geschichten der Gesellschaft des britischen Waffenhändlers R. Roper, *Tradepath Ltd.*, unter die Diskurse zu unterwerfen, die internationales Recht bzw. Unrecht definieren. Damit hofft Strelski in bezug auf das internationale Verbrechen auf eine vergleichbare Funktion des veröffentlichenden Erzählens von Geheimnissen nun im weltpolitischen Zusammenhang, wie sie der klassische Detektivroman für die britische Nation darstellt. Die Dynamik des Kampfes um die Bedeutung der geheimen Geschichte von Ropers Waffenlieferungen nach Kolumbien ist in diesem Roman trotz dieser weltpolitischen Dimension wieder auf eine einfache Opposition zwischen den Verbergungsinteressen korrupter Akteure und dem Erkenntnisverlangen von Aufklärern zurückgeführt, die den gesellschaftlichen Ordnungsdiskursen verpflichtet sind. Zwar kämpfen nationale Institutionen und internationale Interessengemeinschaften um Geschichte, das individuelle Rechtsbewußtsein unterscheidet jedoch die Aufklärer entsprechend der amerikanischen Variante des Detektivromanschemas von der dunklen Verschmelzung von Bereicherungsinteressen, auf welchen Ropers geheimes *plotting* beruht.

In bezug auf den Geheimdienst symbolisiert die Themse die Differenz zwischen Autoren und Lesern des Verbrechens. Die Beobachtungsbehörde hat sich in die *epistocrats* der *Pure Intelligence* in ihrem modernen Towerblock an Südufer und eine kleine Agentur, "[an] underfinanced, underwanted agency" (50), auf der respektablen Seite des Flusses differenziert. Erstere haben unter der Leitung Darkers in ihren zwielfichtigen Kontakten die Nachfolge des alten *Secret Service* angetreten. Die Überlagerung nationalen Informationsbedarfs durch individuelles Bereicherungsbegehren manifestiert sich auch institutionell in der von Darker eingerichteten "Procurement Studies Group" (49), die innerhalb des Geheimdienstes das Verbrechen vertritt. Burr, der Leiter der *agency*, bezeichnet *Procurement Studies* treffend als "multimillion-pound racket for the benefit of Geoffrey Darker and a caucus of bent bankers, brokers and middlemen and corrupt intelligence officers on both sides of the Atlantic" (209). Burrs neue *agency* ist demgegenüber aus den Bemühungen Goodhews, hervorgegangen, in Whitehall eine Politik verstärkter Durchsichtigkeit geheimdienstlicher Aktivitäten durchzusetzen. Entsprechend der Tradition des Detektivromans wird die moralische Ambivalenz des Lesens, Erzählens und Schreibens von Geschichten in *The Night Manager* wieder auf die binäre Opposition zwischen dem verbrecherischen Schreiben auf seiten des Geheimnisses und unschuldigem Lesen der jungen Agentur reduziert. Deren geheimer Aufklärungs*plot* unterscheidet sich ebenso wie der geheimdienstliche Leiter Burr, "an artist and a rebel" (49), durch Aufrichtigkeit ("virtue, not intrigue" 47) von der korrumpierten gegenwärtigen britischen Politik. Letztere drückt die Beschwerde eines Schatzmeisters gegen Burrs und Strelskis Aufklärungsforderung aus:

'Why are we so squeamish about drugs anyway? [...] Service industry. Willing buyer to willing seller. Vast profits to the Third World, some of it's going to the right places, must

be. We accept tobacco, booze, pollution, pox. Why are we such prudes about drugs? I wouldn't mind an order for a couple of billion quids' worth of arms even if there was a bit of cocaine on the banknotes. I'll tell you that for nothing'. (59)

Goodhews Aufklärungsbegehren ist hingegen die Auflösung der Verflechtungen von Politik, Geheimdienst und verdecktem Waffenhandel:

He would crop the secret octopus. He would give away its powers to separate, smaller agencies and make each of them separately accountable. He would deconstruct, decentralize, humanize. And he would begin with the most corrupting influence of all: the unholy marriage between Pure Intelligence, Westminster and the covert weapons trade, presided over by Geoffrey Darker of the River House. (60)

Burr, der Goodhews abstrakte Vision als Hauptautor des Lesens in die Praxis umzusetzen versucht, hat Roper in seinem persönlichen Weltbild bereits zu Verkörperung des Bösen ("his personal Antichrist" 50) ernannt. Burrs Roper-Archiv verfügt über Informationen über Ropers Verbindungen zu den verschiedenen gesellschaftlichen Ordnungssystemen, wie dem Verteidigungs-, Außen- und Innenministerium, der "Bank of England", dem Wirtschaftsministerium, der Behörde für Entwicklung in Übersee und dem Finanzamt (51). Als der *night manager* des Hotels Meister in Zürich, Jonathan Pine, über Ropers von dort aus gesponnene geschäftliche *plotlines* von Waffenlieferung an die kolumbianischen Drogenkartelle berichtet, wird eine konkrete Aufklärungsgeschichte möglich. Als Schreibinstrument der Aufklärung rekrutiert Burr den *night manager* Pine. Pine wird in den geheimen *plot* infiltriert und wird als Ropers persönlicher Assistent in das Planungszentrum des illegalen Handels aufgenommen.

In den vorhergehenden Romanwelten zeigten zunächst Aufklärungs- und Erzählschwierigkeiten von Geheimnissen, später auch Unerklärbarkeiten, daß Wirklichkeit immer schwieriger und lückenhafter zu erkennen war. Insbesondere die individuelle Suche nach Wahrheit und Sinn einzelner Figuren drohte immer deutlicher ins Leere zu führen, was diese Wirklichkeitsentwürfe le Carrés dem modernen Roman des 20. Jahrhunderts annähert.¹ Demgegenüber stellt Ropers geheimer Handel für den Aufklärungs*plot* *Limpet* an sich kein grundsätzliches Lese- oder Erzählproblem dar. Zwar führt *Pure Intelligence* in bezug auf den Zugang zu Informationen über Ropers Transaktionen die Geheimhaltungsstufe *Flagship* ein, die Burr selbst von der Einsicht in die selbstverfaßte Dokumentation von *Limpet* (Pines Infiltration) ausschließt. Dennoch können Burr und Strelski aufgrund anderer Quellen die Route von Ropers waffenbeladenen Containerschiffen mitverfolgen, während die kolumbianischen Drogenkartelle den Empfang der Ware vorbereiten (282f.). Pine

1 Eindringliche Beispiele im modernen Roman sind Henry James' Erzählungen, in denen sich Geheimnisse den Suchenden gerade dann entziehen, wenn sie sie sich als allgemeingültige Wahrheit vorstellen. D.A. Millers Aufsatz "Secret Subjects, Open Secrets" zeigt an Dickens' David Copperfield (1850), daß auch im Roman des 19. Jahrhunderts Geheimhaltung "radical emptiness", triviale "open secrets" enthalten kann. Charaktere konstruieren sich über die Semantik des Geheimen eine Maske von Individualität, die Leere kaschiert. *The Novel and the Police* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1988), S. 205.

gelingt es sogar, in Ropers privates Büro "the inmost room" (Kap 18/258), ins Zentrum der geheimen Planungen der *plotlines* von *Tradepath Ltd.*, vorzudringen. Der innerste Raum des geheimen *plot* steht hier nicht als Metapher für die Unabschließbarkeit der Suche nach einer unanzweifelbaren Wahrheit, wie Smiley in *The Secret Pilgrim* hinsichtlich der Bedeutung geheimdienstlichen Handelns philosophiert.¹ Pine findet vielmehr Ropers genaue Dokumentation seiner Kontakte in Politik und Wirtschaft und Informationen zur Warenübergabe für die nahe Zukunft seiner Geschichte als kopierbereite Erzählungen vor, die eindeutig auf die vergangene und zukünftig geplante Geschichte verweisen. Das Lesen wird hier ausschließlich durch den gewaltbereiten Widerstand der am geheimen *plot* beteiligten Akteure erschwert. Goodhew wird vom Innenminister soweit unter Druck gesetzt, daß er die von Pine gelieferten Angaben über alle Investoren des geheimen Handelns an ihn weiterleitet (317f.). De Palfrey, der Anwalt von *Pure Intelligence* geblieben ist und zugleich Goodhew über Darker informiert, hat einen Infomanten an Darker verraten (289), welcher eliminiert wird.

Die Leser verlieren schließlich den Zugang zum geheimen *plot*, weil sie die Verbreitung der geheimen Verflechtungen über die Grenzen verschiedenster Kommunikationssysteme hinweg unterschätzt haben. Burr faßt die Vernetzung der geheimen Geschichte im folgenden Bild: "It was not so much the scale of the octopus but its ability to enter the most hallowed shrines that left them aghast. It was the involvement of institutions that even Burr had till then presumed inviolate" (284f.). Das Grundmotiv dieser Fusion definiert de Palfrey als "Buy British" (212). Geheimdienst und Politik haben das Prinzip der Bereicherung zum Hauptkriterium erhoben, nach welchem die Selbstfortsetzung des Systems orientiert wird. Sie sorgen dafür, daß sich von britischen Waffenproduzenten Hintertüren zu "embargoed countries" (211) öffnen. Gegen das Netzwerk gemeinsamer Interessen, "backers... the City connections... the big banks... the big financial houses ..." (360), bleiben die Leser trotz des erlangten Wissens machtlos. Ihre Herausforderung des geheimen *plot* demonstriert gerade im Gegenteil die (inter-)nationale Macht jener Strukturen, welche sie bekämpfen wollten.² Burrs *agency* wird unter dem Motto "Parental Guidance" (358f.) wieder *Pure Intelligence* unterstellt. Schließlich kommt nicht dem Leser, wie es der Tradition der Detektionsliteratur entspräche, sondern dem geheimen Autor die Autorität zu, die Geschichte noch einmal rückblickend auf den Punkt zu bringen. Er erklärt Pine:

Done your job and failed. Total waste of time, whole stupid game. [...] Your don't think I do this kind of thing alone, do you? [...] This isn't crime. This is politics. No good being high-and-mighty. Way of the world. (424/5)

1 Dort heißt es: "[...] the inmost room is bare". Siehe *The Secret Pilgrim*, S. 185.

2 Für Goodhew wird innerhalb Whitehalls eine neue Position geschaffen, von der aus er nur noch die Aspekte der Geheimdienstarbeit überwacht, die Darker zur Beobachtung freigibt. Man hat seinem Lesen die Welt entzogen: "I try to keep an ear to the ground, but they have taken the ground away" (358).

Der Glaube daran, daß sich der Waffenhandel im Zuge der Globalisierung von Kommunikationsstrukturen den Regeln internationalen Rechts unterwerfen ließe wird als Idealismus dargestellt, der Figuren wie Strelski und Burr, der sich einen internationalen Gerichtshof der "Nuremberg trials part two" (79) wünscht, oder Goodhew, der verzweifelt an seinem Glauben an ein ehrenhaftes England festhält¹, innerhalb der politischen Welt marginalisiert.

Wie in vorhergehenden Romanen läßt le Carré das Scheitern des Aufklärungsplot darin, Veränderungen einzufordern, nicht ohne positiven Gegenentwurf in der individuellen Geschichte. Für Pine persönlich wie für Burrs *agency* wiederholt das Auftauchen von Ropers geheimer Geschichte eine vergangene Konstellation, an der Burrs Agentur zum wiederholten Mal scheitert. Pine persönlich ermöglicht das Auftauchen des Geheimnisses jedoch, sich durch aktives Engagement für die Aufklärer von dem Pine zu unterscheiden, der in der Vergangenheit trotz seines Wissens über ein geheimes Geschäft Ropers nicht "richtig" reagiert hat. Zu Beginn des Romans wird Pine in seiner öffentlichen Identität des *night manager* mit dem Diskurs betont zivilisierter Selbstkontrolle und makellosen Auftretens assoziiert, den auch sein Arbeitsplatz ("a bastion of civilized style in a world intent on going to the devil" 3) repräsentiert. Perfektion des öffentlichen Auftretens, ordentliche finanzielle Abrechnungen, der Hotel interne "public relations file" (8) und die Fernsehberichterstattung des Golfkrieges als unblutiges "electronic game" (33) sind in diesem Roman Erzählfassaden, hinter denen kriminelle Ursachen und Konsequenzen, wie z.B. Ropers Geschäfte und Darkers Selbstbereicherungsbestrebungen, verschwinden. Zu den täuschenden Erzählungen gehört eingangs auch Pines "morbid quest for order" (46). Ähnlich wie die Rolle des Geheimdienstlers in den vorhergehenden Romanen bietet auch der Beruf des *night manager* die Möglichkeit der Flucht vor sich selbst, hier in die unpersönliche Maske des Hoteliers.²

Ropers Ankunft im Hotel Meister zwingt Pine dazu, sich an Wissen zu erinnern, das ihm der Hotelgast Sophie während Pines vorheriger Anstellung in Kairo über Ropers Waffenlieferung in den Irak anvertraute. Als Pine diese Informationen an den britischen Geheimdienst weitergab, bewirkte er aufgrund der Verstrickungen des Geheimdienstes in den Handel die Ermordung Sophies. Seine gegenwärtige Spionage gegen Roper führt Pine demgegenüber in eine private Zukunft. Für die Erkenntnis von Ropers Geheimnissen gewinnt er Ropers Geliebte: "He wanted Roper's secret, but he wanted hers more. He wanted the secret of what joined her to Roper" (257). Entsprechend seiner persönlichen Wünsche ("He would find the one girl he cared about and love her in the present time, a Sophie without the betrayal",

1 "This is still England. We are good people. Things may go amiss from time to time, but sooner or later honor prevails and the right forces win. I believe that" (359).

2 Selbst in bezug auf seine Nationalität heißt es: "Even his Englishness was a well kept secret"(3).

46) wird die Stimme der verstorbenen Sophie, die ihn als "secret sharer" (414) im Widerstand gegen das Verbrechen begleitet, von der real gegenwärtigen Jed abgelöst.

9.1.1 Das Erzählen des Romanplot

Während le Carré die Romanleser und sich selbst durch die Wahl seiner Erzählerfiguren in den Romanen, die auf die Circuswelt folgen, in durch halbeingestandene Bedürfnisse gefärbte, in eigene Probleme gefangene Wahrnehmungen der fiktionalen Wirklichkeit zwingt, kehrt *The Night Manager* wieder zu einem nicht personalisierten Erzählen mit scheinbar uneingeschränktem Wissen über die Romanwelt zurück. Ähnlich wie in *The Little Drummer Girl* verschränkt le Carré das Schreiben der Aufklärungsgeschichte, das im wesentlichen über Pines Wahrnehmung geschildert wird und durch abrupte Wechsel in die Vergangenheit gekennzeichnet ist, in denen Pine die Geschichte Sophies in Kairo noch einmal durchlebt, mit der Planung der Aufklärung durch ihre Autoren Burr und Strelski in London. Auch zeigen Gespräche zwischen Darker und Goodhew, die im wesentlichen im direkten Dialog wiedergegeben werden, Goodhews Machtlosigkeit gegen die Unterdrückungsinteressen des Geheimdienstes. Auf dieser Seite des politischen Aushandelns des weiteren Schicksals von Pine lassen Fokalisierungen von Goodhews Gedanken den Romanleser die Verlogenheit der Gespräche nachempfinden. Dabei steht der Erzähler, wie auch Einblicke in Burrs Gedanken belegen, fest auf der Seite des Wahrheitsverlangens der aufrichtigen Figuren, nach deren Werten auch der Romanleser den geheimen *plot* bewerten soll.

Das vom extradiegetischen Erzähler zu Beginn des Romans beobachtete bipolare Weltbild Burrs, in welchem letzterer die eigenen Leseinteressen der Lichtseite göttlicher Schöpfung zurechnet, indem er Roper als Teufel beschreibt, wird zwar durch die Zuordnung dubioser Vermittler zwischen beiden Lagern im Verlauf der Geschichte verkompliziert, letztlich aber vom "Schöpfer" der fiktionalen Welt als zutreffende Einschätzung der verborgenen Wahrheit der weltpolitischen Bühne bestätigt. Der Protagonist Pine erhellt nicht nur das geheime *plotting*, er wird aufgrund seiner bewußten Erkenntnis der Wirklichkeit vom Nachtwesen ("night manager") zum Tagmenschen. Dies unterscheidet ihn schließlich deutlich von "Darker". Der ist, wie von le Carré in seinem Namen angelegt, ein skrupelloser Machtpolitiker, was man ihm auch ansieht: "Darker was a small man, as men of power often are, with hollowed cheeks and sunken steady eyes. [...]. [...] since he had no sense of humor, his smile was a little sinister, even mad" (58). "Goodhew" hingegen ist ein naiver Idealist und guter Familienvater ("if you were lucky enough to penetrate his private life, you found instead of mystery, a pretty wife and clever children who adored him" 47). Goodhews Minister verkörpert den Typ des leicht korumprierbaren Politikers "a silky politician not yet turned forty" (48). Der

Romanautor manövriert sich damit in eine Position, die der Macht des diegetischen Autors Ropers über die Welt seines geheimen Imperiums vergleichbar ist. Er zeichnet auf der textuellen Ebene, z.B. über die Benennung seiner Figuren, eindeutig vor, wie die von ihm geschriebene Geschichte von seinem Leser moralisch zu bewerten ist. Die Figuren, die aus der dunklen Welt des Verbrechens hervorgehoben werden, wie Roper und Darker, werden ausschließlich von außen betrachtet. So entstehen keine moralischen Fragen hinsichtlich ihrer Motivation, die die Werte der Romanleser erschüttern könnten.

Während man als Leser von *The Secret Pilgrim* ahnt, was der Erzähler in bezug auf sich selbst nicht beobachten möchte, und so größere Deutungsfreiheit über die erzählte Geschichte erhält, zeigt die *Geschichte der Romankonstruktion* in *The Night Manager* ein deutliches Bemühen moralischer "Wieder-in-Besitznahme" des übergeordneten Wertesystems, nach welchem die Welt erfaßt wird. Damit kehrt le Carré mit dieser Romankonzeption zur gattungstypischen Paradoxie der *mysteryfiction* zurück. Während Geschichte innerhalb der erzählten Welt allein nach global wirksamen Kräften des Marktes abläuft, die sich öffentlicher Bewertung und Kontrolle entziehen, versucht der Roman eine Position, die die vorhergehenden Romane immer umfassender in Frage stellen, zu restaurieren und betont hartnäckig zu verteidigen. Die Plakativität der Wertung läßt sich auch als Selbstironie verstehen, in erster Linie kommuniziert sie jedoch das Bedürfnis des Romanautors, eine Störung, an der seiner Ansicht nach die politische Welt leidet, öffentlich zu erzählen und als Verbrechen zu bewerten.

9.2 Jenseits des Kontrollbegehrens der Spione: *Our Game* (1995)

Auch in *Our Game* richtet sich die Aufklärungsenergie auf eine geheime Geschichte von Waffenlieferungen, diesmal für den inguschetischen Kampf um das Überleben des eigenen Volkes. Dessen Existenz ist durch die Gebietsansprüche ossietischer Siedler und die russische Militärbesatzung bedroht. Während Ropers Geheimnis in *The Night Manager* das Ziel des Erzählens und der Romanhandlung als Aufklärung bzw. Lesen eines Verbrechens eindeutig determiniert, benutzt le Carré das Geheimnis um Larry Pettifiers private Unterstützung des inguschetischen Kampfes durch Waffenlieferungen, um anhand der Aufklärungsgeschichte von Pettifiers ehemaligem "controller" im britischen Geheimdienst, Cranmer, vorzuführen, daß das Aufklären fremder Geheimnisse nur eine täuschende Ersetzung für die individuelle Suche nach einem Standpunkt in der Welt ist. Das Verlangen nach Kenntnis der Geheimnisse anderer, das *plotting* innerhalb eines Spionageromans ebenso wie die Produktion und Rezeption von Spionageromanen motiviert, wird hier in bezug auf den ehemaligen Geheimdienstler Cranmer als fehlgelenkter Handlungsantrieb entlarvt. Im Verlauf der Aufklärungshandlung verliert Cranmers Erkenntnisbegehren an Relevanz. Es erweist sich schließlich als Ablenkung vom eigentlichen Leben.

Anstatt die rationale Kontrolle der Geschichten anderer zu gewinnen, begegnet Cranmer jenseits der Grenzen der nach dem Besitz von Wissen strebenden Aufklärung des Geheimnisses eine nationale Geschichte, der in den Wahrheitsfindungen der Diskurswelt der Spionage (*“Our Game“*) und den öffentlichen Medien zu Beginn der 90er Jahre weder als lesenswertes Geheimnis noch als erzählenswerte Geschichte narratives Existenzrecht eingeräumt wird.

Mit seinen geheimen Waffenlieferungen in den Kaukasus, um deren Aufklärung es zunächst geht, reagiert Pettifier auf die Verdrängung der inguschetischen Geschichte aus der weltpolitischen öffentlichen Kommunikation. Letztere wertet er als globalen *plot* der Unterdrückung, an dem nicht nur die russische Großmachtpolitik, sondern auch die weltpolitischen Überwachungsinstrumente der Vereinten Nationen, die internationale Presse und die politische Wissenschaft beteiligt sind. Von Pettifier editierte Informationen des *“BBC Monitoring Service“* über den ossietisch-inguschetischen Konflikt zeigen, daß Pettifier das Eigeninteresse der Weltöffentlichkeit, diesen Konflikt aus der Perspektive Rußlands zu bewerten, bis in die Wortwahl dieser nachrichtlichen *“Erzähltexte“* verfolgt hat. Eine Nachricht über die Kämpfe russischer Truppen gegen bewaffnete inguschetische Banden wird von Pettifier korrigiert: *“FOR BANDIT READ PATRIOT/ FOR GANG READ ARMY/ FOR ELIMINATE READ KILL, TORTURE, MAIM, BURN ALIVE“* (223)¹. Pettifier hat sich, nachdem auch seine wissenschaftlichen Veröffentlichungen als Dozent an der Universität Bath für die Situation der Inguscheten keine breitere Öffentlichkeit erreichen konnten, dazu entschlossen, in Opposition zu gesellschaftlichen Kommunikationsmöglichkeiten Geschichte im geheimen zu schreiben (*“for those people who have no voice in the world“*, 211). Für seine Waffenkäufe zusammen mit seinem ehemaligen sowjetischen Kontakt inguschetischer Herkunft, Checheyev, unterschlug er 37 Millionen Pfund britischer Stabilitätshilfe für Russland.

Im Gegensatz zu *The Night Manager*, in dessen Romanwelt Geschichte als Verbrechen Geschichte mittels der Kommunikationsstrukturen gesellschaftlicher Erkenntnis- und Gestaltungsinstitutionen geschrieben wird, haben die Polizei und der Geheimdienst hier nur einen nebengeordneten Einfluß auf den *plot*, den das Geheimnis um das plötzliche Verschwinden des Ex-Agenten Larry Pettifier verbirgt und motiviert. Sie repräsentieren die gesellschaftlichen Diskurse, die Pettifiers geheimen *plot* provozieren und im Widerstand zu denen auch die Aufklärungsgeschichte vom Ex-Geheimdienstler und Ex-Betreuer Pettifiers, Timothy Cranmer, *“geschrieben“* wird. Cranmers privates Geheimnis, das er vor der Polizei (Kap. 1) und dem Geheimdienst (Kap. 3 & 4) verbirgt, weist *plot* innerhalb der erzählten Geschichte erstmals in le Carrés Romanwelten von Beginn an als

1 Die Seitenangaben im laufenden Text beziehen sich auf John le Carré, *Our Game* (London: Hodder and Stoughton, 1995).

individuelles Ringen um die Bedeutung von Geschichte aus. Cranmer verbirgt auch seinen Versuch, Pettifier kurz vor dessen Verschwinden aus Eifersucht zu ermorden. Cranmer selbst erzählt als extradiegetischer Erzähler die *Geschichte seines Lesens*. Er erzählt zunächst, wie die Verletzung seines eigenen Kontrollverlangens der Geschichte anderer dazu geführt hat, daß er seine gewohnte Selbstkontrolle verloren hat und versuchte, den Freund Pettifier zu ermorden. Auf diese geheime Verbrechensgeschichte folgt die Geschichte der Aufklärung von Pettifiers *plot*, aufgrund dessen sich Cranmer in der Vergangenheit zunehmend von der Kontrolle seiner privaten Geschichte ausgeschlossen sah. Aufklärung beginnt hier als Versuch, sich der Autorenschaft eigener Geschichte über die Kontrolle der Geschichte des ehemaligen Agenten wieder zu bemächtigen.

9.2.1 Unbesitzbarkeit anderer

Im Anschluß an das Verhör durch die Polizei anlässlich des Verschwindens Pettifiers, mit dem Cranmers Erzählung beginnt, erinnert sich Cranmer innerhalb des Erzählten daran, wie er Pettifier für den Geheimdienst rekrutierte. Er rekapituliert eine Situation institutioneller und persönlicher Bemächtigung der Geschichte Pettifiers. Cranmer übernimmt im Namen des Apparates die umfassende Autorenschaft des Lebensentwurfs des neugewonnenen Agenten. Da Larry Pettifier zu gemeinsamen Schulzeiten die Teilnahme am Spiel gegenseitiger Selbstbestätigung der Überlegenheit der englischen Tradition des *Empire* ("Our Game", 155) verweigerte, ist Larrys Neuschöpfung als Agent des *Secret Service* auch eine Inbesitznahme seiner Geschichte durch die Diskurswelt der englischen Institution. Cranmer erinnert sich:

I am still at the greedy stage with Larry: he is my creation and I must have him, whichever strings I have to pull in order to keep him mine. [...] [Everytime] I sent him out into the world, I intend that he should come back more mine than when he left me. And if this sounds like a possessioner's fantasy, it is also the way we puppet masters have been taught to run our joes: [...] as the men and women we are there to lead, council, service, motivate, nurture, complete and own. (42)

Seine Erinnerungen an die nahe Vergangenheit des Ruhestands erzählen in bezug auf sein Verhältnis zu seiner Geliebten Emma von einer vergleichbaren Konstellation. Cranmer sieht sich Pettifier und Emma gegenüber als väterlicher "Autor". Er vermag ihre Geschichten auf die Differenz zwischen dem, was sie zu brauchen meinen (dies entspricht der Fremdreferenz ihrer Handlungen), und dem, wonach sie tatsächlich suchen (dies entspricht der Selbstreferenz ihrer Handlungen), zu kontrollieren, während beide ihre Geschichte leben, ohne sich auf diese Differenz hin überprüfen zu können: "I have guided Larry's search for more than twenty years. I am guiding Emma's now, protecting her from what in the past she has too often found, and she swears she does not want to find again" (37). Emma und Pettifier

sind sein Werk ("his two creations" 53). Auch als sich Pettifier mit seinen Diskursen und seinem geheimen *plotting* für seine "so-called Hopeless Causes" (53), für welche er Emmas Bewunderung gewinnt, in Emmas und Cranmers private Geschichte drängt, interpretiert Cranmer seine eigene Ausgeschlossenheit in bezug auf das *plotting* der anderen in der Logik der Spionage. Er verliert die Kontrolle über Emma und seinen ehemaligen Agenten, während der die eigene Rolle zu übernehmen beginnt: "He's turned her I'm thinking in the jargon of our trade. She's gone. Defected. Crossed over." (117). Cranmer sieht sich mit einem Verbergungsdiskurs konfrontiert, den er als "wall of secrecy" (51) erfährt. Bemerkungen wie "It's sort of amnesty stuff", "one of my hopeless causes", Schreibmaschinengeräusche von Emmas *Schreiben* für Pettifier und endlose Telefonate (34) kennzeichnen diese Erzählung, welche Cranmer von der Bedeutung von Handlungen innerhalb seines Hauses ausgrenzt. Erst als Cranmer nach Emmas und Pettifiers Verschwinden Emmas Zimmer mit den Augen eines detektivischen Lesers betrachtet, sieht er, daß sein Bild von ihr einer Tarnung gleicht. Er erinnert sich an Pettifiers Bemerkung: "You don't love people, you invent them. That's God's job, not yours" (95).

Ein geheimer Raum im Turm der Kirche, welche zu seinem privaten Besitz gehört, ("my priesthole" 99), in dem Cranmer vollständig vor der Beobachtung durch andere geschützt ist, selbst aber durch schmale Schlitze die gesamte Umgebung überwachen kann, ist der einzige Ort, an welchem Cranmer seine Selbstkontrolle fallen läßt und Emotionen und Gedanken zuläßt, die er sein inneres Leben nennt:

I was safe. I could think the unthinkable at last. A whole internal life that I dared not acknowledge, let alone explore, until I was secure inside the confines of my priesthole, was once more open to my scrutiny. (101)

Dies private Geheimnis ist Cranmers Kompensation für den Schutz vor gesellschaftlicher Beobachtung, den ihm die geheime Welt der Spionage bot. Hier verwahrt er auch geheime Akten, die er als "personal insurance" (100) entwendet hat, um sich vor möglicher strategischer Diskredition durch den Geheimdienstapparat zu schützen. Für den Fall, daß auch diese Texte die Bedeutung seiner beruflichen Geschichte nicht vor Instrumentalisierungsinteressen seines ehemaligen Arbeitgebers schützen können, liegt eine Ersatzidentität bereit: "I had my personal escape kit for the moment when nothing, not even the record, could protect me: my reserve identity in the name of Bairstow" (100).

Die Geschichte der Ermordung Pettifiers, die Cranmer in seinem geheimen Versteck in Erinnerungen nacherlebt, stellt einen Bruch mit der Selbstkontrolle aller Aspekte seines Lebens dar. Cranmer rekonstruiert seinen privaten *Racheplot*, mit dem er sich von unterdrückten Aggressionen gegen den Freund zu befreien versuchte, der sich schon als Agent nie vollständig kontrollieren ließ ("he was never sufficiently in awe of my exalted status" 103). Im Mordversuch versuchte Cranmers bislang unterdrücktes,

da permanent rational kontrolliertes Ich, Geschichte zu schreiben. Es rächte sich dafür, daß Pettifier für sich beanspruchte, die Geschichte zu leben, die Cranmer sich wünschte, aber nicht zu leben wagte: "I have defeated him at last, Larry the true version of me, as he calls himself, the Timbo Unbound, whose life I never dared to lead until I led it vicariously through him" (102).

Das detektivische Lesen ist von Pettifiers Unterschlagungs*plot* ist für Cranmer auch eine Chance rationaler Selbstbeobachtung der Mordgeschichte, mit der seine jüngste Vergangenheit im Dunkel von Schuldgefühlen und Nichtwissen schwimmt, da er nicht weiß, ob er Pettifier ermordet hat oder nicht. Er hofft, das eigene Leben wieder in die gewohnten geordneten, mittels Kommunikation kontrollierbaren Bahnen zurückzuführen. Dies zeigt sich in Cranmers Wahrnehmung von Zeit. Für den Ex-Geheimdienstler ist die Ungewißheit über das Ende der Mordgeschichte ein dunkler, geschichtsloser Raum: "Time becomes blank space lit by black light" (109). Zeit als Progression beginnt erst wieder mit dem Auftauchen des Geheimnisses um Pettifiers Unterschlagungen, denn sie rechnen dessen Verschwinden einen anderen als den von Cranmer gefürchteten, von ihm selbst verursachten Grund zu. "Time becomes time again when [...] Dr. Lawrence Pettifier goes officially missing" (109). Cranmer findet das Büro in Bristol, von welchem aus Pettifier und Emma (nach dem Mordversuch) den geheimen *plot* der Waffenlieferungen organisiert haben, und bringt alle Dokumente der Kommunikation, welche von hier aus stattgefunden hat, in sein Versteck, um dort die "secret world of my mistress and her lover" (195) aufzuklären. Aus den zurückgelassenen Erzählungen läßt sich Pettifiers geheimer *plot* rekonstruieren. Cranmer liest Handelskorrespondenzen, Liebesbriefe, Artikel über den russischen Völkermord im Kaukasus, einen Bekenntnisbrief Larrys zum inguschetischen Freiheitskampf und Nachrichten auf dem Band des Anrufbeantworters, die die erfolgreiche Lieferung von Waffen nach Inguschetien ebenso wie eine Warnung festhalten, daß der *plot* an Moskau verraten worden sein. Diese Dokumentationen des Geheimnisses befreien Cranmer zwar von der Mordschuld, er sieht sich in der Geschichte der anderen jedoch wiederum als Autor, der durch die Gefühllosigkeit, welche er nach außen demonstrierte, den geheimen Ausbruch seiner Schützlinge aus den Grenzen vernünftiger, rationaler *plots* zu verantworten hat:

I know that as I uncovered one clue after the other, my guilt so recently shuffled off returned, and I began to see myself as the creator of their folly; as its provoker and negative instigator (216).

It was I who had consigned Larry to a life of fiction [...] and set loose in him the mechanism that had now run so disastrously amok. (230)

In seinen eigenen Akten liest Cranmer, wie er als Geheimdienstler selbst im Rahmen des Ausgrenzungs*plot* funktionierte, der Pettifiers geheimes *plotting* provoziert hat: "I stared at the accumulating evidence of my culpable blindness" (223). Da in bezug auf die Region - abgesehen von ökonomischen Interessen an ihren Ölvorkommen -

keine Nachfrage nach Wissen bestand ("customer interest in region low" 223), hatte Cranmer Pettifiers Bericht über seine Reise in den Kaukasus als irrelevant abgelegt. "Cranmer had filed and forgotten. Cranmer in his criminally negligent myopia had consigned the cause of the Ingush people to the dustbin of history". Pettifier bezeichnete die Kaukasusreise jedoch selbst als "saddest, most exciting, most moving, tragic experience of my career" (224).

Dementsprechend wird in der Vorstellung des Erlebenden Cranmers die Rettung der anderen vor ihren eigenen romantischen Vorstellungen zum Motiv seiner weiteren Suche. Er sieht sich selbst als "guilt obsessed spectator to a catastrophe he cannot prevent from overtaking people he cannot call to, and the people were my own" (230). Das revidierte Motiv väterlicher Verantwortlichkeit gibt seinem Lesen ein neues Ziel und verstärkte Dringlichkeit. Es beruht jedoch auf einer Konzeption von Autorität über die Bedeutung der Geschichte anderer, die der Erzähler Cranmer schließlich rückblickend als Flucht davor dekonstruiert, die Distanzierungen und Selbstverbergungen seines bisherigen Lebens zu beobachten, die auch seine Beziehung zu Emma prägten. Als er Emma aufspürt, erkennt er, daß sie keinen Bedarf mehr für die Rolle des Beschützers hat, die Cranmer in ihrer vergangenen Geschichte gespielt hat. Emma ist aus der Rolle des Schützlings ausgestiegen und zu einer Fremden geworden: "from the moment it was clear to me that she had no use for my protection, she was as remote from me and as faceless as any passer-by" (287). Nachdem Emmas narrative Position zu einem nicht mehr zu schließenden "Loch"¹ in Cranmers Welt geworden ist, überlebt aus Cranmers alter Weltkonstruktion noch der ehemalige Agent. In einer Inversion der alten Rollen verfolgt nun Cranmer die Geschichte, die sein ehemaliger Agent als Autor seines eigenen Lebens für sich entworfen hat, im Glauben, er sei dies Pettifier schuldig:

Emma was dead because she had killed me, and because she had returned herself to the half-world where I had found her [...] Larry alone survived. Only by going after Larry could I fill the pit that for so long had done duty for my soul" (287).

9.2.2 Weltbegreifen ohne Erzählplot

Auf den Spuren von Pettifiers *plot* in Moskau fühlt sich Cranmer erstmals der fremden Umwelt ausgeliefert. Er hat keinen besonderen geheimen Beobachtungs- und Kommunikationsauftrag, der es erlaubte, an allem für die Mission Irrelevanten vorbeizusehen, und ihn vor der Kontingenz des "In-die-Welt-Geworfen-Seins" schützte: "I walked the wide streets analysing nothing, alert to everything, knowing I had no shelter left to scurry to [...] that I was naked in what all my life had been enemy territory" (290). An die Stelle des alten institutionalisierten Selbstbildes eines

1 Vgl. Peter Krieg, "Blinde Flecken als Schwarze Löcher. Medien als Vermittler von Wirklichkeiten" in: Paul Watzlavik & Peter Krieg, eds., *Das Auge des Betrachters: Beiträge zum Konstruktivismus* (München & Zürich: Piper, 1991), S. 130.

"clandestine emissary of a superior world" tritt erstmals in le Carrés Romanwelten die Selbstbeschreibung von Vereinzelung: "I was part of them, propelled by my past as they were, ignorant of my future. I was a fugitive, homeless and stateless, a small nation of one" (290). Auch während der weiteren Suche nach Pettifier bleibt Cranmer Geschichte Erlebender. Er bestimmt seine Zukunft erstmals nicht als Autor von Täuschungen anderer. Sein Schicksal hängt vielmehr davon ab, ob ihm die inguschetischen Kontaktpersonen in Moskau, die ihn in Gewahrsam nehmen, glauben oder nicht. "For my salvation I abandoned all resistance of body and mind. Supine and inert, I convinced myself that the greatest freedom in the world was to have no control over one's destiny" (307).

Cranmers Erkenntnis*plot*, dessen Ziel darin bestand, die Handlungen des ehemaligen Agenten und die eigene Beziehung zu ihm in erzählbare Geschichte zu reintegrieren, bleibt unbeendbar, da Pettifier bereits während eines russischen Bombardements gefallen ist, das ein gesamtes inguschetisches Dorf ausradiert hat. Cranmer findet keine Erzählung, die auf Pettifiers individuelle Geschichte und sein Sterben verweisen würde: "There was nothing for a man in search of connection" (343). Der Tod des anderen bedeutet das Ende der Möglichkeit, dessen Geschichte zu beeinflussen. Auch das eigene vergangene Verhalten ihm gegenüber kann nicht mehr korrigiert werden, da von ihm keine weitere Kommunikation eingefordert werden kann: "A dead man is the worst enemy alive [...]. You can't alter his power over you. You can't alter what you love or owe. And it's too late to ask him for his absolution" (344). Erst Pettifiers im geheimdienstlichen Sinn spurloses Ende läßt Cranmer erkennen, daß es in seinem Lesen nicht um Pettifier, sondern um ihn selbst ging. Der Tod des anderen schreibt fest, daß sich dessen Geschichte von der eigenen unterscheidet. Cranmer muß die Fremdreferenz seines bisherigen *plotting* für andere nun als getarnte Selbstreferenz beschreiben und sich erstmal selbst beobachten. Daher hat Cranmer einerseits noch den Eindruck, er betrachte das Ende seiner Lebensgeschichte ("Cranmer was the box that Pettifier came in, I rehearsed: but that was because I kept thinking that the grave was my own" 343). Andererseits erkennt er, daß er seine eigene Version des Agenten Pettifier bereits vor dessen Verschwinden getötet und den anderen damit von dessen Rolle in Cranmers Spionagewelt befreit hat: "I knew that if I had not done Larry the favour of killing him before, I had done it here, in a place further from the earth than Priddy, and closer to the sky" (341). Der ehemalige Geheimdienstler kann nun sein Verlangen, Geschichten zu erfinden und zu kontrollieren, nicht mehr auf andere projizieren. Er muß es erstmals auf das *plotting* der eigenen offenen Geschichte anwenden: "I stood alone, converted to nothing, believing in nothing. I had no world to go back to and nobody left to run except myself" (347).

Ähnlich wie in den vorhergehenden Romanwelten le Carrés bleibt auch hier der *plot* des individuellen Autors Pettifier, der versucht, weltpolitische Geschichte zu

verändern, machtlos gegen westliche weltpolitische Interessen, die russische Kontrolle der verschiedenen Völker im Kaukasus zu bewahren. Von dem von ihm gelieferten Waffenarsenal bleibt nur ein Trümmerhaufen (345). Vergleichbare Kontrollverluste über *plot* endeten in den vorhergehenden Romanen häufig in absoluter Desillusionierung, in der Lähmung von Handlung oder, wie sich in bezug auf die Erzählerfiguren besonders deutlich zeigen ließ, in Selbsttäuschungen. Hier stellt le Carré dem Scheitern rationalen Schreibens und Erzählens in der Funktion des Lösens von Problemen mit den Ritualen mythischen Erzählens des inguschetischen Volkes ein alternatives Modell narrativer Weltkonstruktion gegenüber. Cranmer beobachtet Erzählrituale, die nicht rationaler Aufklärung im Sinne detaillierten Erzählens einer kausal stimmigen Geschichte dienen. Es handelt sich um Erzählungen unter den Männern über die kollektive Vergangenheit der Deportationen, den gegenwärtigen Kampf und die gefallenen Helden. Sie betonen den Mut aller und lassen individuelle Geschichten, individuelle Motive und Konflikte untereinander verschwinden. Entsprechend wird auch Cranmer geraten, sein individuelles Anliegen auszuklammern, als er dazu aufgefordert wird, sich an dieser Kommunikationsform zu beteiligen: "When men die here, we clean our mind of bad thoughts about them. I would advise you to do the same" (345). Anders als im realistischen Erzählen geht es nicht um die Kontrolle und Re-applikation der Differenz zwischen Wahrheit und Fiktion auf die eigenen Konstruktionen. Es drückt kein Machtverhältnis auf der Basis diskrepanter Wissensstände aus, das sich über das strategische Haushalten mit Informationen im Verhältnis zwischen Erzähler und *narratees* manifestiert, was Lotman als ein Merkmal moderner Erzählungen über *plot* charakterisiert.¹ Die Erzählungen wiederholen Geschichten, die der Gemeinschaft bekannt sind, sichern ein kollektives Gedächtnis und betonen die gemeinsame Aufgabe, die Gefallenen zu rächen. Das Erzählen dient so in einer Situation extremer Bedrohtheit als gesellschaftliche Überlebensstrategie.

Cranmer erfährt sich als Fremder. Anders als eine Spionagemission, in der der verborgene Beobachter distanzierteres Subjekt eines Konstruktionsprozesses von Informationen bleibt, ist dieses Erleben der Welt durch Momente gekennzeichnet, in welchen er das Fremde nicht seiner Weltkonstruktion einverleiben kann. Unterscheidungen verschwimmen. Cranmer fühlt sich von der Umwelt aufgenommen:

As I watched them, I realised I was suiting my own hands to their gestures, partly out of a kind of spiritual courtesy, and partly because, just as this landscape had assumed me, so had these people, and I could no longer distinguish between gestures that were familiar to me and others that were not. (340)

Dem ins Leere laufenden *plot* von Cranmers Wissensbegehren wird eine Erzähltradition gegenübergestellt, die nicht Unterscheidungen nach strategischem Beobachtungsbedarf etabliert, sondern die Geschichte einer Nation wahrt, die die

1 Jurij Lotman, "The Origin of Plot in the Light of Typology" *Poetics Today* 1, (1979), S. 161-165.

weltpolitischen Diskurse zerreiben und aus ihrer Kommunikation ausgrenzen.¹ Hierfür gibt dieses Erzählen den Anspruch auf Realismus auf.

9.2.3 Erzählen zwischen Welt- und Selbstbeschreibung

Cranmers extradiegetische Erzählung arbeitet so der Unterdrückung der "Erzählung" der Geschichte des inguschetischen Volkes im internationalen politischen Diskurs entgegen. In letzterem grenzen gerade potentielle wissenschaftliche Öffentlichkeiten, die ihr Welterfassen als realistisch betrachten, die Geschichte der Zwangsumsiedlung, des Genozids, täuschender Autonomiezugeständnisse und der russischen Invasion aus.² Exemplarisch dafür steht der Titel eines wissenschaftlichen Artikels, der die russische Großmachtpolitik rechtfertigt: "Forcing Reason on the Caucasus" (210). Der Roman insgesamt als Erzählhandlung, die auf eine breite Öffentlichkeit hofft, nimmt damit für sich in Anspruch, die Kommunikationsgrenzen durchbrechen zu können, die innerhalb der Romanwelt der Nation nur noch den Weg aggressiven Schreibens von Geschichte als mögliche Handlungsoption lassen, das, wie Pettifiers *plot* vorführt, ebenfalls zum Scheitern verurteilt ist. Auch in diesem Roman läßt sich die gattungstypische Paradoxie der Selbstkonstitution des Romans über Grenzen der Erzählbarkeit von Geschichte folglich nachweisen. An die Stelle des ursprünglichen Geheimnisses, Pettifiers geheimen *plot*, treten jedoch die verschiedenen Erzählungen der Geschichte Inguschetiens. Sie gewinnt an Relevanz, während die ursprünglich aufzuklärende Geschichte verblaßt. Le Carrés fiktionale Weltkonstruktion nimmt damit für sich selbst in Anspruch, was dem Autor innerhalb der erfundenen Wirklichkeit gegen die Übermacht der russischen Besatzung, die geheimen Methoden einer ossietischen Terroreinheit und das Desinteresse der westlichen Weltöffentlichkeit mißlingt. Mit dieser stillschweigenden Unterscheidung zwischen der fremdreferentiellen Darstellung der Ohnmacht individuellen Schreibens und dem Roman selbst wertet Le Carré das Erfinden von Geschichten als Instrument auf, welches umso hartnäckiger versucht, im Medium der Fiktion in der gegenwärtigen politischen Wirklichkeit einen Unterschied zu machen. Der Roman ist darauf angelegt, im Gegensatz zu Pettifiers *plot* Spuren in der Welt zu hinterlassen.

-
- 1 Diese Unterdrückung durch die herrschende Ordnung zieht sich bis in die Benennung des Volkes und der Republik als *Inguschetia*, die von der internationalen Welt von den russischen Besatzern übernommen wird, obgleich das Volk selbst sein Land *Galgai* nennt (200).
 - 2 Checheyevs intradiegetische Erzählung der eigenen Familiengeschichte steht exemplarisch für die des Volkes. Er erinnert an den stalinistischen Vertreibungs*plot*, welcher als Umsiedlung getarnt wurde, und die Rückkehr vieler Inguscheten in ihre Heimat. Diese war zwar von Chruschtschow zur inguschetischen Republik ernannt worden, man hatte sich jedoch nicht um eine Regelung der Besitzrechte zwischen ossietischen Siedlern und inguschetischen Rückkehrern bemüht, so daß auch das Autonomiezugeständnis zu einer erneuten nationalen Verwundung wurde (Kap. 10, S. 219- 223).

In den vorhergehenden Romanen müssen auch die extradiegetischen Erzähler immer deutlicher Grenzen eingestehen, über welche hinaus sich die eigene Erzählung nicht in die Romanwirklichkeit verlängern läßt und an denen sich die Bindung der Erzähler an die Kommunikationsbedingungen der Spionagewelt verrät. Cranmers Erzählung ist demgegenüber der erste Erzählvorgang außerhalb der Geheimdienstwelt, der sich von ihren Diskursen unterscheidet, ohne dies betonen zu müssen und damit doch seine Gebundenheit zu verraten. Im Gegensatz zur in der Romanwelt herrschenden weltpolitischen Weltkonstruktion, die aufgrund der globalen Machtverhältnisse nicht pluralistischer wird, sondern die Welt nach Kriterien von Produktivität und Kontrollierbarkeit zu homogenisieren versucht, veröffentlicht Cranmers Erzählung der inguschetischen Geschichte eine komplexe Problematik, die sich dem widersetzt. Die inguschetische Geschichte taucht zunächst als Nebenprodukt von Cranmers Erkenntnisbegehren auf. Beispielsweise liest Cranmer die Akte über den Inguscheten Checheyev, der Pettifiers sowjetische Kontaktperson war, noch nach seinem Erkenntnisverlangen. Er blendet all das aus, was keinen Informationswert in bezug auf Pettifiers Geheimnis hat. Sein Aufklärungsprojekt reduziert das Thema des Schicksals der inguschetischen Nation noch auf eine romantische, irrationale Idee Pettifiers. Daher überspringt er z.B. Checheyevs Bericht über die stalinistischen Deportationen ("I skipped a page or two and read greedily on" 219). Auf seiner Reise in den Nordkaukasus wird Cranmer dann von Checheyev begleitet. Als präsender intradiegetischer Erzähler gestattet es Checheyev Cranmer nicht mehr, die Geschichte seines Volkes auf Informationen über Pettifiers Geheimnis zu reduzieren (326-330). Anders als im Beispiel der Akten reproduziert Cranmer als extradiegetischer Erzähler daher Checheyevs Diskurs zum Teil im Wortlaut. Im direkten Kontakt mit der fremden Welt gibt Cranmer schließlich die Rolle des informationssuchenden, spionierenden Beobachters auf. Er nimmt an den fremden Erzählungen teil, die nach seiner alten geheimen Rolle diametral entgegengesetzten Kommunikationsregeln öffentlichen Sprechens verlaufen. ("I said it in English to the giant, very loudly, which was completely against my character and training; and to all of those around him, while Checheyev belted out the translation" 341).

In bezug auf die Rolle, die die Differenz zwischen realistischem Roman und mythischem Erzählen für Cranmers individuelle Geschichte und für seine Erzählung spielt, läßt sich eine weitere Paradoxie beobachten. In der individuellen Geschichte Cranmers bedeutet das veröffentlichende Erzählen seiner Geschichte der Selbstfindung, daß er sich endgültig von den "addictive powers" (99) von Geheimhaltung gelöst hat. Das Erzählen der Ereignisse, die dazu führten, daß Cranmer vom Autor der Geschichte anderer zum Autor der eigenen Geschichte wird, was er als *running myself* bezeichnet (347), läßt sich in dieser Hinsicht als Beginn dieser Selbstkonstitution bezeichnen. Als Erzähler beobachtet er sich selbst (und nicht mehr andere) auf den Unterschied zwischen der Fremd- und der Selbstreferenz

vergangener Geschichte. In bezug auf Cranmers individuellen Lebensentwurf gleicht die *Geschichte des Erzählens* daher dem Prozeß, den Sedgewick mit der Metapher des "coming out of the closet" beschreibt.¹ Der Spion aus dem geheimen Versteck wird zum Erzähler. Andererseits beruht auch die Vermittlung der Geschichte der Selbstfindung auf dem für *mysteryplots* typischen Spannungsverhältnis zwischen Verdunklung und Aufklärung. Zwar wird die Erzähltheit der Welt aufgrund der deutlichen Präsenz des Sprechers betont, es gibt jedoch zahlreiche Erzählpassagen, in denen die Differenz zwischen der Erfahrungs- und der Erinnerungsperspektive des erlebenden und erzählenden Cranmer unterschlagen wird. Der Erzähler Cranmer (der zwischen Selbst- und Fremdreferenz unterscheidet) nimmt unvermittelt die Erfahrungsperspektive des erlebenden Cranmers ein. Dieses Eintauchen in das Erzählte manifestiert sich im Erzählen häufig im grammatischen Präsens, das z.B. die Vorgeschichte seines Mordplot als *Erlebnisgegenwart* in die *Erzählgegenwart* hineinzielt und so die Differenz zwischen Fremd- und Selbstreferenz verwischt.² Auf der Ebene des *Erzählplot* haben diese Vergegenwärtigungen vergangenen Erlebens die Funktion des Verbergens von Informationen. Cranmer verbirgt sich noch einmal selbst hinter der Figur Cranmer, um erzählen zu können, wie er zu einem authentischeren Selbstbezug gefunden hat. Im Romanentwurf insgesamt haben diese Vergegenwärtigungen der erzählten Geschichte also die Funktion strategischer Geheimhaltung des Wissen des Erzählers über Verlauf und Ende der erzählten Geschichte. Sie suggerieren dem Romanleser, daß die Zukunft der Geschichte noch offen sei, obgleich sie aus der Sicht des Erzählers bereits vergangen ist.

Das grundsätzliche Problem der Erzählbarkeit von Wirklichkeit, der gegenüber die Übertragung in eine nach temporalen und kausalen Zusammenhängen geordnete Geschichte immer auch einen Akt selbstinteressierter simplifizierender Kommunikation darstellt, läßt sich auch im Gesamtentwurf des Romans nachweisen, ohne das dies dort selbstkritisch beobachtet würde. Le Carré thematisiert individuelle Identität durch die Geheimdienstwelt als soweit verletzt, daß er Cranmer in eine Situation führt, die der Konstellation der Herausbildung des modernen Romans vergleichbar ist. Cranmer muß sein individuelles Orientieren der eigenen offenen Geschichte, zu dem das Erzählen der Vergangenheit beiträgt, vom mythischen Erzählen unterscheiden, mit welchem das inguschetische Volk das Überleben der eigenen Geschichte trotz extremer Bedrohtheit zu sichern versucht. Zwar gleicht der Roman Wissenslücken der politischen Wirklichkeit durch Erzählungen der

1 Eve Kosofsky Sedgewick zeigt in bezug auf die gesellschaftliche diskursive Überformung von Homosexualität, daß die Unterdrückung, die sich in der epistemologischen Dimension in der Spannung zwischen Selbstverbergung und Selbstveröffentlichung ausdrückt, über die Metapher des "closet" konzeptualisiert wird. *Siehe* Eve Kosofsky Sedgewick, *Epistemology of the Closet*, (New York & London: Harvester Wheatsheaf, 1991), S.67-91, insb. S. 72.

2 Als gegenwärtig wird die Inbesitznahme des widerständigen Larry Pettifier durch den Geheimagenten Cranmer, die Geschichte der Beziehung zwischen Emma, Pettifier und Cranmer (41-58) und später der Mordversuch (101-105) ebenso wie Passagen von Cranmers Lesen als Eintauchen in die geheime Welt Pettifiers und Emmas in seinem geheimen Raum evoziert.

inguschetischen Geschichte aus. Das Problem eines ganzen Volkes im Kaukasus wird letztlich jedoch auf eine Funktion in einer betont westeuropäischen Geschichte individueller Selbstthematizierung reduziert. In dieser Hinsicht wird Wirklichkeit auch in diesem Roman für einen anderen Erkenntnis- und Erzählzweck instrumentalisiert.

9.3 Erzählen als Katastrophe: *The Tailor of Panama* (1996)

Der Roman *The Tailor of Panama* (1996) erzählt ebenfalls eine Geschichte darüber, wie weltpolitische Geschichte zustande kommt. Sie unterscheidet sich von den bisherigen Romanwelten, in denen Handlung nur partiell aus der planerischen Kontrolle aller Akteure ausschert,¹ darin, daß die Täuschung des Geheimdienstes, die hier ein einzelner "privater" Autor konstruiert, aufgrund verschiedener, für ihn nicht kontrollierbarer Faktoren eine Verkettung von Ereignissen bedingt, die das Gegenteil dessen bewirkt, was er erreichen wollte. Der *plot* der erzählten Geschichte wird auch von keinem anderen Akteur innerhalb der Romanwelt umfassend kontrolliert.

Die Figur, die als Schöpfer dieser Täuschung im metaphorischen Sinn den Autor einer Fiktion verkörpert, ist Harry Pendel, ein Herrenschneider britischer Nationalität in Panama City. Er wird, drei Jahre bevor die US amerikanische Kontrolle des Panamakanals zu Beginn des Jahres 2000 an Panama selbst abgetreten werden soll, als britischer Spion angeworben. Im Kontext der Geschichte der Individualisierung von Handlungen im Widerstand zum Spionageapparat führt le Carré mit Pendels Lügen eine neue Motivation von Geschichte ein, die sich noch deutlicher als Cranmers Suche nach sich selbst von der für Spionage- und Detektivromane charakteristischen Auseinandersetzung um Wissen und Macht über Geschichte unterscheidet. Pendels Lügen sind keine Funktion gezielten Täuschens, das die Umwelt auf eine bestimmte Wirklichkeitskonstruktion hin zu manipulieren versucht. Sie sind Reaktionen des Anpassens an die Umwelt, durch die Pendel sich bedroht fühlt. Solange er seine Fiktionen über sich selbst und andere nur sich selbst erzählt oder ihre Rezeption in seiner privaten Welt kontrollieren kann, sind sie wie seine Anzüge kreative Spiele, die seine persönliche Wirklichkeit verbessern. Pendel selbst fühlt sich während des Konstruierens von Geschichten von der eigenen Vergangenheit und von gegenwärtigem Druck drohender Zukünfte entlastet. Er vergleicht seine Geschichten mit seinem Handwerk:

tailoring - improving on people [...] cutting and shaping them until they became understandable members of his universe [...] making people bigger or smaller according to whether they enhanced or threatened his existence. [...] And Harry Pendel on the water like a cork. (71)²

-
- 1 Ein Beispiel ist Fawns Tendenz zu irrationalen Gewaltausbrüchen in *The Honourable Schoolboy*, der, wie der Erzähler des Romans andeutet, die Erschießung Westerbys zuzurechnen ist.
 - 2 Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf John le Carré, *The Tailor of Panama* (London: Hodder & Stoughton, 1996).

Hinsichtlich ihrer Funktion des Selbstschutzes sind Pendels Erzählungen, die für ihn unlösbare Probleme in seinem Welterleben fiktionalisieren, mit den Rationalisierungen vergleichbar, mit welchen der Erzähler Ned in *The Secret Pilgrim* seine unerfüllte Gegenwart lebbar macht:

It was a system of survival that Pendel had developed in prison and perfected in marriage, and its purpose was to provide a hostile world with whatever made it feel at ease with itself. To make it tolerable. To befriend it. To draw its sting. (72)

Unter diesen persönlichen Voraussetzungen beliefert Harry Pendel den britischen Geheimagenten Osnard auch in bezug auf Themen, über die er nichts weiß oder hört, mit Geschichten, die Osnard interessieren könnten. Osnards Wissen um seine privaten Geheimnisse bedroht einerseits Pendels selbstkonstruierte Identität des erfolgreichen Dienstleisters und glücklichen Familienvaters, Osnard verspricht aber andererseits für Pendels Dienste als geheimdienstlicher "listening post" eine Lösung für Pendels kurz bevorstehenden finanziellen Ruin. Auch von Osnards Seite aus wird das Informationsinteresse an Form und Umriß der Zukunft implizit als Konstruktionsaufgabe formuliert: "Shape o' things to come when one of the world's second greatest gateway goes under the hammer" (90).

In Pendels Erzählungen entsteht der Umriß einer verborgenen demokratischen Bewegung in Panamas Bevölkerung, die Pendel zunächst erfindet, um seinen einzigen Freund Mickie Abraxas, dem er die mutige Rolle ihres Kopfes zuschreibt, vor Osnard aufzuwerten. Auch erfindet Pendel vage Hinweise auf Kaufinteressen der Kanalrechte der Staaten ökonomischen Aufschwungs in Asien ebenso wie der Japaner, die seine Kunden, unter ihnen der panamesische Präsident und der General der amerikanischen Streitkräfte in Panama, ihm als ihrem Schneider anvertraut hätten, um seine eigene Position Osnard gegenüber zu stärken. Hinsichtlich der normalen panamesischen Bevölkerung, die nicht zu seinen Kunden zählt, erfindet Pendel auf Osnards Aufforderung hin, dort ein Spionagenetz aufzubauen, Informanten.

Plot in der gattungstypischen Form der Spannung zwischen Erkenntnis und verborgenem *plotting* entsteht innerhalb dieser Romanwelt als reine Fiktion auf der Basis dieses Fundaments aus Lügen erst, als Osnard, der geheimdienstliche "Leser vor Ort", Pendel mit der Zerstörung seiner Familie und seines Freundes droht, falls seine verschiedenen Andeutungen möglicher Handlungen nicht zu einer konkreten Geschichte würden. Die offene Drohung soll Pendel erpressen zu handeln. Er soll entsprechenden Druck auf seine Quellen und insbesondere Abraxas ausüben, konkrete Informationen über die geheimen Pläne der revolutionären Bewegung zu liefern. Auch soll er seine Frau Louisa rekrutieren, die aufgrund ihrer beruflichen Stellung Zugang zu vertraulichen Informationen über die panamesische Planung der Kanalzukunft hat. Das Erzwingen von erzählbarer Geschichte, das *Cave* in bezug auf die Erkenntnis*plots* von Spionage- und Detektivroman als endemisch beschreibt,

das aber, so Cave, zugleich für die Momenten der Erkenntnis inhärente Vortäuschung von Ordnung verantwortlich ist,¹ erpreßt hier nicht mehr nur Informationen über Wirklichkeit. Es nötigt Pendel zur Konstruktion einer Fiktion über ein fiktives Geheimnis.

these threats were pistols, [...]. Held to his head by Osnard. [...]. Some people lied, because lying [...] made them feel braver or cleverer [...]. Not Pendel. Pendel lied to conform. To say the right things at all times, even if the right things were in one place and the truth was in another. To ride with the pressure until he could hop off and go home. But Osnard's pressure hadn't let him hop off. (248)

Unter dem Kommunikationszwang werden aus den obskuren Erzählungen, welche den Menschen wie Kleidungsstücke immer noch ausgezogen werden konnten, unveränderbare Erzählungen.² Damit daß sie rezipiert worden sind, hinterlassen sie unwiderruflich Spuren im Welterleben. Pendels ahnungslose Frau und sein ebenso unwissender Freund Abraxas sind nun Spione, die Informationen über einen geheimen *plot* japanisch-panamesisch-französischer Planungen eines zweiten, breiteren Kanals durch Panama und die verborgene Opposition dagegen liefern.

9.3.1 Individuelle Blindheiten als Motor von *Plot*

Ähnlich wie im Roman *The Looking Glass War* kommt Aufklärungsinteresse als Motor von Handlungen, das grundsätzlich kritisches Beobachten eigener und fremder Konstruktionen auf die Differenz von Fremd- und Selbstreferenz bedeutet, auch in diesem Roman nicht vor. Auch hier wird die Fiktion trotz ihrer Unglaubwürdigkeit als geheime Wirklichkeit akzeptiert. Dies liegt jedoch nicht in einer kollektiven Selbsttäuschung der Geschichte fordernden Institution begründet. Der Roman zeigt, daß die einzelnen Figuren jeweils in ihrer durch eigene Interessen, Schwächen und Dispositionen bestimmten Welt leben. Für diese individuellen Welten stellt Wirklichkeit eine Gefahr dar und wird daher umgangen. Sie verschwindet im blinden Fleck selbstbezogenen Welterfassens, oder ist aufgrund der Macht eigener Handlungsinteressen ohne Bedeutung. Pendel sieht nicht, daß der zunehmende Druck, den Osnard auf ihn ausübt, um Informationen über die Geheimnisse Panamas zu erhalten, auf Osnards privatem Unterschlagungs*plot* beruht. Letzterer erklärt z.B., daß Osnard Pendels Forderung, in Goldbarren bezahlt zu werden, durchaus akzeptabel findet, während Pendel gehofft hatte, mit diesem irrsinnigen Anliegen die bedrohlich werdende Verstrickung der Spionagefiktion

¹ Siehe Terence Cave, *Recognitions*, S. 494.

² Aus diesem Grund stellt sich der Erzähler in Max Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein* (1964) vor, wie sehr es seine Möglichkeiten erweiterte, müsse er nie sagen, "was er sieht". Der Verzicht auf Kommunikation ist die Voraussetzung für ein "Leben als Spiel". Er konstruiert sich eine Situation, in der es möglich wäre zu beobachten, ohne zu erzählen. Erst so werden Erzählungen zu Kleidern: "Ich probiere Geschichten an wie Kleider!". Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964), S. 30.

endgültig beenden zu können (87). Osnard macht seine Geldgier blind dafür,¹ daß Pendel, seine Überlebensstrategie anpaßt und anstelle von vorsichtigen Andeutungen und Gerüchten nun Fiktionen zu liefern beginnt. Luxmore, der Osnard rekrutiert und nach Panama entsandt hat, kann aufgrund seiner Eitelkeit und Dummheit nicht glauben, daß es keine geheime Verschwörung um den Kanal geben könnte, wenn er sie sich doch so gut vorstellen kann ("That's an order. There is a conspiracy" 242). Luxmore sieht ebenfalls nicht, daß Osnard Pendel nur benutzt, um sich selbst mittels grotesker finanzieller Vergütungen am Geheimdienstapparat zu bereichern, weil Luxmore die Kommunikation seiner Umwelt ausschließlich auf seine Selbstvermittlung hin auswertet. Überzogene Zahlungsanforderungen sowie die Nichtverifizierbarkeit der Informationen, auf die ihn Kollegen hinweisen ("overwritten", "undersourced", "no collateral" 296f.), werden von ihm als Authentizitätsbeweise gedeutet, da er sich so seine Intelligenz und seinen politischen Weitblick bestätigen kann,² die ihn in seiner Sicht der Welt von den neidenden Kritikern unterscheiden.

'No trace' in such circumstances comes close to proof of guilt (297). Why is there an underground Panamesian Opposition, if there is nothing in Panama to oppose? [.....] Why is the word sell-out passed from mouth to mouth? (298) This time [...] we know the mood of the mob [...] We can outwit history. Ambush her." (299).

Im Gegensatz zum Horizont authentischerer Kommunikation, den Liebe und Familie in le Carrés am Spionageapparat orientierten Romanwelten darstellen, ist Pendels Privatleben auf Verschweigen und Lügen gebaut. Erkenntnisverlangen ist auch hier eine Bedrohung von Stabilität und Ordnung. Sie setzt sich nicht über Vertrauen, sondern über Schweigen und Wegsehen fort: "Next morning none of it had ever happened. [...]. That was how they survived together" (167). Zwar beobachtet Pendels Frau, daß Pendel Osnard, den er in seiner Überlebensfiktion auch vor sich selbst zum Freund macht, als Bedrohung empfindet. Fragen hinsichtlich der Diskrepanz zwischen Pendels Verhalten und seinen Erklärungen stellt Louisa jedoch nur sich selbst: "Why is this sensual man [Osnard] like a new life to us - although Harry, having foistered him on us, seems to wish he never had?" (172). Zu den Wirklichkeiten, welche Louisa nicht beobachten will, um die eigene Vision ihres Lebens nicht zu gefährden ("Louisa honestly believed she loved her husband in all his moods and varieties", 154), gehört z.B. der einzige Moment, in welchem Pendel während des ersten militärischen Angriffs amerikanischer Truppen auf Noriegas Panama Louisa gegenüber für Momente aus seinem Gebäude aus Fiktionen über sich selbst ausbrach und seine Gefängnisstrafe erwähnte.

1 "Osnard with the blindness of greed renewed his campaign for the recruitment of Louisa, and Pendel returned to the shadows of his private thoughts" (238)

2 Luxmores groteske Selbstüberschätzung hinsichtlich seiner politischen Weitsicht zeigt sich z.B. in seinem Anliegen, kurz vor Beginn des 21. Jahrhunderts die Narbe korrigieren zu wollen, die der Verlust imperialistischer Macht im weltpolitischen Gefüge zu Beginn des 20. Jahrhunderts im britischen Selbstbild hinterlassen hat. Entsprechend konstruiert er eine Parallele zum Konflikt um den Suezkanal in den 50er Jahren (299).

9.3.2 Die Irrelevanz von Wirklichkeit für politisches *Plotting*

Zwar gibt es Figuren, die die Fiktion durchschauen, wie der britische Botschafter Maltby und später auch Osnard. Diese "Leser" haben jedoch kein Interesse daran, die beobachteten Störungen im Weltbezug von Pendels Erzählungen zu klären, weil Verbesserungen ihrer eigenen Position von den Fiktionen abhängen. Maltby profitiert von der Spannung, mit der Osnards Informationen die Botschaft beleben, und will diese Profilierungschance nicht vergeben. Daher ergibt sich auch aus dieser Richtung keine Handlungsmotivation in Richtung Erkenntnis. Auf die Frage seines Assistenten, was Maltby angesichts der Unglaubwürdigkeit des geheimen *plot* zu unternehmen plane, erhält er die Antwort: "Do did you say, Nigel? [...]. We are not asked to *do anything*" (324).

Obgleich der geheime *plot* aus Pendels Fiktion sowohl von Osnard als auch von Luxmore ausgeschmückt wird, läßt sich in diesen geheimdienstlichen Kommunikationsabläufen kein Motiv konstruieren, das einen realen politischen *plot* rechtfertigen könnte, der sich über die Aufgabe des Ordnen und Bändigens weltpolitischer Gefährdungen definiert. Letzter wird jedoch bereits von anderen aufgrund ihres Interesses an Profilierung bzw. Machterweiterung als zweite amerikanische Invasion Panamas mit dem Titel "Operation Safe Passage" diskutiert. Das geheime britische Komitee "Planning and Application", dem Luxmore Bericht erstattet, wird von dem konservativen Medienbaron Ben Hatry dominiert, der an dem Nachrichtenwert einer solchen militärischen Aktion interessiert ist. Auf einem geheimen Treffen mit dem führenden Journalisten der Washington Post, Eliot, und einem Repräsentanten des Militärs wird ihm Handlungswillen bestätigt. Auf Hatrys Frage 'You boys going in or not?' heißt es 'Sure would', (306). Man vermißt jedoch Informationen über eine konkrete Bedrohung, die einen militärischen *plot* vor der Öffentlichkeit rechtfertigen könnten. Eliot erinnert seinen britischen Kollegen daran, daß auch die Invasion gegen Noriega eine Vorgeschichte des Prägens der öffentlichen Meinung durch seine Medien hatte, bis sich ein geeignetes Motiv für konstruieren ließ:

We were grounded. We had drugs, so we wrote drugs big. We had Noriega's attitude problem. We wrote that big. We had his ugliness [...] We had his sexuality and his voodoo. We played the Castro card. But it wasn't till decent American women were harassed by disrespectful Hispanic soldiers [...] that the President felt obliged to send our boys in. (308)

No peg, no war. President won't swing. (309)

Den gewünschten Anstoß für reale Handlung, liefert die Wirkung von Pendels Fiktion im Kommunikationssystem der panamesischen Gerüchteküche. Letzteren konnte weder Pendel noch die ihm unbekannte Interessenverbindung an militärischer Aktion voraussehen. Ein lokaler Journalist geht in Begleitung der panamesischen Polizei dem Gerücht nach, Abraxas sei, wie es der Fiktion Pendels entspricht, ein britischer Spion. Abraxas ist dem Druck dieser ungerechtfertigten Anschuldigungen nicht

gewachsen. Er nimmt sich, nachdem die Polizei ihm mit seiner Verhaftung droht, das Leben. Anstatt den Freund in den mutigen, strahlenden, rational handelnden Helden aufzuwerten, wie es Pendels ursprünglicher Idee entspricht (“a Mickie redux, dried out, shining bright, militant and courageous“ 80), ist Pendels Lüge Auslöser dafür, daß sich der Freund volltrunken und kopflos vor Angst eine Gesichtshälfte wegschießt. Er verwandelt sich in das Gegenteil von dem, was Pendels Anzüge und Pendels Geschichte für den Freund als Form zu erschaffen versuchten, eine leblose “mess“ (382). Auch konfrontiert mit diesem Ende des Freundes, das Pendel, wie er sich für Momente eingesteht, zu verantworten hat, spinnt er seine Fiktion als Überlebensstrategie weiter. Dort, wo die Wirklichkeit nur Blut zeigt, schafft er eine schönere, für sich selbst besser zu ertragende Version von Geschichte.

He saw beyond melancholy, death and passivity to a grand validation of his life as an artist, an act of symmetry and defiance, vengeance and reconciliation, a majestic leap into a realm, where all the spoiling limitations of reality are swept away by the larger truth of the creator's dream. (384)

Um die durch seine Erzählung bewirkte Geschichte des Todes seines Freundes durch eine weitere Schöpfung zu reparieren, kleidet Pendel den Toten als Ersatz für die Kleidung, die Abraxas individuelle Geschichte zerstört hat, noch einmal ein. Er bandagiert den Körper so sorgfältig, daß er nur leicht verwundet erscheint, und bringt ihn an einen anderen Ort. Dort entwirft er das Ende von Abraxas' Geschichte durch falsche Spuren neu und rechnet den Mord einem professionellen Killer zu. Diese von Pendel geschriebene zweite Version des Endes des Freundes katalysiert eine Katastrophe weit größeren Ausmaßes. Pendel informiert Osnard über die Ermordung von Abraxas, der wiederum Luxmore gegenüber Abraxas' Tod den revolutionären Studenten zurechnet. Mit dieser Lüge konstruiert Osnard, ohne von den Invasionsplänen zu wissen, das Motiv für die zweite amerikanische Invasion in Panama. Damit brennt sich die Wirkung von Pendels Erzählungen auch in die allgemeine gesellschaftliche Erfahrungswelt Panamas.

In le Carrés vorhergehenden Romanen sind Momente rückblickender Erkenntnis innerhalb der erzählten Geschichten immer auch durch Unbeobachtbarkeiten, Verschweigen und Selbstbetrug gekennzeichnet, in denen aber Geschichte erzählbar wird und die so als eine Art Minimallösung für die im geheimdienstlichen *plotting* involvierten Protagonisten zu einer Klärung individueller Loyalitäten beitragen. In diesem Roman wird auch diese zumindest für die Selbstbeschreibung des einzelnen konstitutive Funktion von Erkenntnis in Frage gestellt. Pendel beobachtet, wie seine Fiktion, die er im Spaß als erste maßgeschneiderte Revolution bezeichnete (“The world's first tailormade revolution“; 99), alles zerstört, dem sie Form und Schönheit zu geben versucht hat, ohne daß die in die Katastrophe involvierten Menschen etwas davon wußten oder daran ändern können, als er den Angriff auf einfachen Wohnviertel Panama Citys vom erhöht liegenden Villenvorort aus beobachtet. Diese Einsicht bedeutet aber weder, daß er die Ursachen der

Katastrophe, insbesondere das Zusammenwirken der politischen Kräfte, als schlüssige Geschichte erzählen könnte, weil er sie nicht kennt, noch daß er die vor seinen Augen ablaufende reale Geschichte beeinflussen könnte. Konfrontiert mit der Katastrophe, die sich nicht mehr fiktionalisieren läßt, erkennt Pendel zwar seine Verantwortlichkeit, beschreibt sich also zumindest im Ansatz in einer realistischeren Form selbst. Dies ist aber nur erzählbar, weil das extradiegetische Erzählen zu einem Erzählmodell scheinbar unbegrenzten Einblicks in das Erzählte zurückkehrt, denn Pendel hört auf zu kommunizieren. Ihm fehlt die Energie, der Wirklichkeit mittels seiner Fiktionen entgegenzutreten ("Definitely he no longer cared about suits", 406). Zugleich gibt es keine Instanz, die von ihm Aufklärung erwarten würde.¹ Auch seiner Familie gegenüber kann er nicht mehr die Version von Wirklichkeit mitteilen, die sie von ihm erhofft. Die permanente Anstrengung, seine Lebensfiktionen aufrechtzuerhalten, wozu auch die Sorge um seine Familie gehört,² wird vom physischen Verlangen nach Ruhe überlagert, mit dem er sich der Wirklichkeit ausliefert. Zwar sehnt er sich danach, weiter mit seinen Lügen zu überleben ("with the back of his head he was longing to turn round run up the hill and embrace his children and his wife", 405), seine Beine tragen ihn jedoch ins brennende Zentrum der Katastrophe: "Going downhill was so seductive" (405); "He needed to find a way of turning exhaustion into sleep, and maybe that was what death was useful for" (406); "It was the centre of the orange fireball that kept its eye firmly on him while he walked, ordering him forward" (407).

9.3.3 De- und Rekonstruktion der Rolle des Autors

Le Carré beschreibt einen Autor, der die Konstruktion seiner Fiktion wie eine Auftragsarbeit betreibt, deren Konstruktionsbedingungen nicht die eigenen Loyalitäten und Vorstellungen, sondern die Interessen und Forderungen des Kunden sind. Pendel spricht sich zunächst von Schuld frei und rechnet die Verantwortung für seine Handlungen ganz der Gewalt zu, mit welcher ihn die Umwelt und insbesondere Osnard in ihr betrügerisches Spiel zwingen:

In the Beginning was the Hard Word.[.....]. I'm a service industry, so I served. [.....].
And what happened after that was Andy's [Osnard's] fault completely. I never encouraged him. I never even thought of it till he did. (249)

-
- 1 Dies unterscheidet Pendels Erzählungen z.B. von jenen Jakob Heyms in Jurek Beckers *Jakob der Lügner* (1969). Heyms Fiktionen dienen dort dazu, den kollektiven Überlebenswillen einer von Deutschen besetzten polnischen Kleinstadt zu stärken. Als er zur Rechtfertigung aufgefordert wird, kann Heym diese Funktion seiner Lügen auch beschreiben. Sie sind die "Medizin" Hoffnung. Jurek Becker, *Jakob der Lügner* (Berlin u. Weimar: Aufbauverlag, 1973), S. 183. Zwar antworten Beckers und Le Carrés Figuren beide auf den Kommunikationsbedarf anderer, im Gegensatz zu Heym ist Pendel jedoch ein Kollaborateur der Machtverhältnisse, kein Anwalt der Unterdrückten, wie er sich in seinem Selbstbetrügen gern beschreibt. Le Carré verzichtet in diesem Roman erstmals ganz auf eine Figur, die aufgrund ihrer Humanität erzählt oder Erzählung verweigert.
- 2 "Pendel loved his family with dutiful energy and devotion, he also feared for it and trained himself to regard his happiness as fool's gold" (94).

Die Umwelt hat seine Autorenschaft einer populären Fiktion erpreßt:

here it was in glorious polychrome. My grand vision [...]. My conspiracy that has found its cause. The original uncut version. Brought to your screens by popular demand. And radiantly illuminated by anger. (252)

An der Geschichte seiner Fiktion in der fiktionalen Realität zeigt sich jedoch, daß er sich, obgleich seine Fiktion in der Tradition von Unterhaltungsliteratur nur auf den Bedarf der Leser antwortet, ohne vorherzusehen, was sie mit seinem Produkt anfangen, von der Verantwortlichkeit für die durch sie bedingte Zukunft nicht mehr "freierzählen" kann. Die von le Carré erfundene Geschichte des Zusammenwirkens der verschiedenen Interessen, insbesondere von Presse und Militär, an der Rechtfertigung eines Krieges durch Pendels Fiktion unterscheidet innerhalb des Erzählten tatsächliches *plotting* weltpolitischer Geschichte von Pendels Lügen. Dieses Problematisieren des Verhältnisses zwischen Fiktion und Wirklichkeit innerhalb der Romanwelt, läßt die Konstruiertheit und Fiktionalität der Welt wiederum in den Hintergrund treten.

Um erzählen zu können, wie das Vermeiden und Erpressen von Kommunikation, die Konstruktion der Fiktion, Unwissen der einzelnen Interagierenden über die Handlungsinteressen anderer, ihre Skrupellosigkeit, ihre Schwächen und ihre blinden Flecken zur Transformation von Pendels Lüge in eine Katastrophe beitragen, wird von seiten des Romanautors der Anspruch darauf, die Wirklichkeit der Akteure beobachten und erzählen zu können, noch weiter als in den vorhergehenden Romanen verstärkt. Der allwissend scheinende Erzähler kann Pendels Gedanken ebenso wie die seiner Frau Louisa, verschiedener Botschaftsangestellter und Osnards fokalisieren. Die Erzählstimme gibt sie, wie z.B. Pendels Selbstverteidigung (249-251) und Louisas nichtgestellte Fragen (z.B. 164f.), häufig sogar in direkter Rede wieder, die ihre Erzähltheit weitgehend unterschlägt. Zugleich kann er Situationen von einem Beobachtungsstandpunkt innerhalb des Geschehens aus beobachten, der keinem der anwesenden Charaktere zugeordnet wird, und z.B. Hinweise auf Osnards Geldgier vermitteln (223), die Luxmore übersieht.

Thematisch kehrt le Carré mit diesem Roman wieder zum Problem individueller Kontrollierbarkeit der Wirkung, also der Bedeutung, welche den eigenen Handlungen in ihrer kommunikativen Verarbeitung durch die Umwelt zugerechnet wird, zurück, die er schon in seinem ersten Spionageroman *The Spy Who Came in From the Cold* anhand der Getäuschtheit Leamas' radikal in Frage stellt. Dort kann innerhalb der in sich geschlossenen Welt- von Spionage- und Gegenspionage die Zukunft von *plot* von Control im Vorhinein entworfen werden, weil er weiß, wer seine Leser sind, und die Bedingungen von zukünftiger Kommunikation nach der Logik der Spionage, also des gegnerische Aufdeckungsinteresse und deren Annahme seines Verbergungs- und Täuschungsinteresses, einschätzen kann. Dieses Modell absoluter Kontrollierbarkeit von Geschichte wird in *Our Game* in bezug auf Cranmers Leben

außerhalb geheimdienstlicher Weltkonstruktion als Selbstbetrug und Selbstverleugnung entlarvt. In *The Tailor of Panama* hat die Entwicklung von *plot* nichts mehr mit der Spionagelogik wechselseitigen Beobachtens des jeweiligen Gegners auf die Beobachtbarkeit seiner und der eigenen Geheimnisse zu tun. Die Zukunft innerhalb der Romanwelt ist zu Beginn des Geschehens offen. Die Kontingenz des Kommenden wird nicht auf ein Geheimnis reduziert, das Handlungsinteressen und das Ende von *plot* im Vorhinein festlegt. Es gibt niemanden, der bereits einen Text entworfen hat, der nur noch verwirklicht werden muß. Politisches *plotting*, die Invasionsidee, entsteht erst als Reaktion auf die Bedingungen, die Pendel und Osnard schaffen, ohne dies zu sehen, wobei auch sie untereinander die Reaktionen des anderen auf das eigene Verhalten weder im Vorhinein ab- noch im Nachhinein einschätzen können. Pendel funktioniert nicht wie Leamas in einem anderen System, das die Autorenschaft seiner Handlungen übernommen hat, sondern ist sein eigener Autor. Andererseits kann er nicht wie Control in *The Spy Who Came in From the Cold* kontrollieren, wer seine Fiktion liest und auf welche Ideen sie wen in welchen Kreisen bringt. Damit wird in Bezug auf die realen politischen Folgen von Pendels Fiktion die paradoxe Spannung zwischen rückblickender individueller Schuldigkeit für die Katastrophe und der Unvorhersehbarkeit der Bedeutung eigener Konstruktionen als Problem der Autorenschaft von Geschichten im Vergleich zu den vorhergehenden Romanen Le Carrés besonders betont. Das Problematisieren der Rolle eines Autors von Fiktionen innerhalb der Romanwelt funktioniert in Bezug auf die Position des Romanautors auch hier gerade als Konstruktionsstrategie, welche die Erzähltheit dieser Geschichte in den Hintergrund drängt und die Macht des Romanautors über die Bedeutung seiner Fiktion sichert.

10 Geheime Erzählplots in und von le Carrés Weltentwürfen

Geheimnisse als aufklärbare Manipulationen der Erzählbarkeit von Welt sind die narrativen Formen, über welche sich Spionage- und Detektivromane die Kombination selbstreferentieller Geschlossenheit mit einem analytischen, im Anspruch rationalen Umweltbezug ermöglichen. Sie konstituieren sich als Geschichten über Lese-, Schreib- und Erzählprobleme von Geschichten. Dies trifft auch auf le Carrés Romanwelten zu. Hier wird jedoch auch deutlich, daß an genau dieser Basis der eigenen Selbst- und Weltkonstruktion ebenfalls ein Prozeß "passiver und aktiver" Widerständigkeit von geheimen, unerklärbaren oder unbeobachtbaren semantischen Räumen zu erkennen ist, die sich der Transformation in vermittelbare Geschichten verweigern. Im Gesamtwerk le Carrés lassen sich unterschiedliche Geschichten von Geheimhaltung und anderen Erzählwiderständen beobachten, die Rückschlüsse auf ein übergeordnetes Kommunikationsinteresse des Schreibens von le Carré zulassen. In den Modellen des narrativen Strukturierens von Welt, die le Carrés Figuren in ihren Handlungen entwickeln, wird zunächst immer deutlicher, daß gesellschaftliche Informationsinstitutionen und individuelle Leser die Objekte ihres Erkenntnisverlangens entsprechend ihres *desire for story* - vor allem ihres Selbstkontinuierungsbedarfs und der Bestätigung ihrer Ideologie - selbst konstruieren. Beispiele hierfür sind die anachronistische Scheinwelt des *Department in The Looking Glass War* und Smileys Konstruktion eines personalisierten ideologischen Gegners, des "Sandman" Karla, die, wie das Ende von *Smiley's People* zeigt, nichts über die tatsächliche Person erzählt, auf die sich der Deckname bezieht. Der Beobachtungsbedarf der Apparate (nicht eine Erkenntnisnotwendigkeit in der Welt) ist auch Grundlage der wechselseitigen Konstruktionen der unbekanntenen militärischen Stärke des ideologischen Gegners, auf welchen der *plot* des Rüstungswettlaufs in *The Russia House* beruht.

Innerhalb der Romanwelten werden die Versuche, Wissen über andere zu erlangen und deren Wissen zu manipulieren, immer deutlicher zu einer Unterdrückung der Weltgestaltungen anderer. Geheimdienstliche Wirklichkeitskonstruktionen zerschlagen die Lebensentwürfe von Leamas und Liz Gold in *The Spy Who Came in From the Cold*, den Aufklärungs*plot* von Leo Harting in *A Small Town in Germany* und den *plot* der Familienzusammenführung der Brüder Ko in *The Honourable Schoolboy*. Dies beschränkt sich zunächst auf die Opposition zwischen Individuum und Geheimdienstapparat, wird jedoch immer weiter auf die Opposition zwischen ideologischen Systemen und schließlich zwischen im weitesten Sinn "europäischen", westlichen *plots*, die sich selbst mit den Werten der europäischen Aufklärung wie individueller Vernunft und rationalem Handeln assoziieren, und anderen, dieser Kultur fremden Diskurswelten entgrenzt. Als Folge wachsender Anforderungen, mit denen die geheimdienstlichen *plots* sich in der Umsetzung ihrer Geschichten

konfrontiert sehen, entstehen innerhalb der fiktionalen Welten zunächst **unerzählte**, dann **unerzählbare Geheimnisse**. Die Geschichte der Narrativität von Wirklichkeit innerhalb des Romanwerkes zeigt so immer deutlicher die grundsätzliche Differenz zwischen rational gestalteter, aus einer Pluralität semantischer Verknüpfungen gewählter Geschichte und der "Wirklichkeit", aus welcher sie herausgefiltert wird. Auch werden innerhalb der erzählten Welt die Berechtigung des Zugriffs klärender Erzählung auf fremde Welten, d.h. Aufklärungsmotive, immer umfassender in Frage gestellt. Auf der Ebene extradiegetischen Erzählens wird den Lesern zunächst aus rein strategischen Gründen Wissen vorenthalten, was die Stabilität des Weltbezugs der Erzählung unterstreicht. Auch hier markiert Unerzähltes jedoch auch zunehmend ungelöste Erzählprobleme, die als Grenzen des Erzählens die subjektiv und ideologisch begrenzte Weltsicht des Erzählers umreißen. Der Erzähler wird als Figur an die Diskursoberfläche gezwungen, deren narrativer Bezug zur Welt auch problematisch ist.

Diese verschiedenen **Geschichten narrativer Kontrollprobleme** sollen zusammenfassend noch einmal nachgezeichnet werden. An ihnen wird deutlich, daß die narrativen Strategien rationaler Erkenntnis zwar von le Carré vor verschiedenen Hintergründen fiktionaler Welt kritisch auf ihre Grenzen, ihre blinden Flecken und die Gewalt ihrer Grenzziehungen hin beobachtet werden. Zugleich zeigt sich le Carrés Bemühen, über individuelle Widerständigkeit gegen das Kontroll- und Instrumentalisierungsinteresse der aufklärenden Akteure Gegenwelten zu erzeugen. In letzteren erhält das ordnende Erzählen, das zunächst den Spionageinstitutionen, dann den Geheimdienstlern nur als *cover* ihrer Selbstinteressiertheit dient, eine neue, von Täuschungsverdacht weitgehend entlastete Funktion, die dann doch mit Werten wie Pluralität, Individualität und Humanismus assoziiert wird. Geheimnisse werden damit zum Konstruktionsgelenk der Romane, an dem sich neben der oben angesprochenen Selbstkritik zeigt, daß die narrative Spannung von Geheimhaltung und veröffentlichendem Erzählen dem Entwurf und der Analyse von Problemen moderner Welterfahrung und politischer Veränderung dient. Auch ermöglichen der Entwurf und die Positionierung von Geheimnissen immer komplexere narrative Gebilde, die immer mehr Welt umspannen. Damit bleiben die Romane einer literarisch konservativen Tendenz verhaftet, die die Macht eigener Gestaltungsmedien, also die traditionelle Form rationalen Erzählens des Spionageromans, als möglichen Bezug zu gesellschaftlicher Wirklichkeit trotz der kritisierten Korruptierbarkeiten zu bewahren, ja sie sogar als Instrument politischer Analyse zu rehabilitieren versucht.

10.1 Partielle Erzählverweigerungen

Mit einer veröffentlichenden Erzählung, die ein Geheimnis sichert und seine Kommunikation blockiert, dreht le Carré das Detektivromanschema der

Auseinandersetzung um die Erzählbarkeit eines Geheimnisses in seinem ersten Spionageroman *The Spy Who Came in From the Cold* um die eigene Achse. Die Grenzen des Erzählbaren werden im Kontext der Romanwelt des Kalten Krieges zunächst als mittels besonders komplexer Erzählstrategien verwirklichte Blockaden bestimmter Möglichkeiten des Erzählens vorgeführt. So gelingt es Control, die Erzählbarkeit seines Geheimnisses (die Identität eines britischen Spions im Geheimdienstapparat der DDR) derart zu lähmen, daß sein gegnerischer Leser sich mit der Erzählung der wahren Geschichte selbst belastet. Damit gewinnt zwar das geheime Schreiben von Geschichte gegen ordnendes Lesen und Erzählen. Diese Niederlage von Narrativität resultiert jedoch aus einer besonders komplexen, progressiv kontrollierten Erzählstrategie. Der geheime *plot* bestimmt lange im voraus die Zukunft des Lesens. Sein Erfolg untermauert innerhalb der erzählten Geschichte die Macht narrativer Strategien im Schreiben politischer Wirklichkeit. Auch der Erfolg von Controls geheimem *plot* in *The Looking Glass War* bestätigt, in der Art wie er sich die Erkenntnisgrenzen einer geheimdienstlichen Abteilung des britischen Außenministeriums zur Stärkung seines eigenen Apparates zunutze macht, die Macht des geheimen *plotting* eines einzelnen über innenpolitische Geschichte.

In beiden Romanen spiegeln die Handlungen des extradiegtischen Erzählers diese Beherrschbarkeit der Bedeutung von erzählter Wirklichkeit wider. Die Geschichte des Erzählens verwirklicht sich ebenfalls über das strategische Verbergen von Informationen und die graduelle Veröffentlichung von Controls Geheimnis. Die Erzähler verbergen eigenes Wissen über Controls Geheimnisse, indem sie die Fokalisierung getäuscher Charaktere übernehmen. Zugleich wird der Romanleser dazu gezwungen zu sehen, was die Figuren, über deren Interpretationen, Selbsttäuschungen und Selbstberuhigungen man die Welt erfährt, nicht sehen können. Es werden jedoch nur wenige entscheidende Hinweise erzählt, die auf das geheime *plotting* Controls schließen lassen. In *The Looking Glass War* wird die geheime Wahrheit beispielsweise nur in Controls Zynismus vermittelt, mit welchem er Smileys Anschuldigungen, er habe die Schwesterabteilung in die professionelle Katastrophe gelenkt, als Information über die Welt leugnet, sie aber mitteilend bestätigt:

I wonder, he [Smiley] said, 'You'll never tell me, will you? [...] We handed it to them. The passport that was cancelled ... a courier service they never needed ... a clapped out wireless set ... Who told Berlin to listen for him? [...]'. 'What are you suggesting? How very distasteful,' [...] Control said; and fiercely as if he were tired of sensibility: 'Run along. And preserve **the difference** between us: [...] It's not my fault that they have taken that long to die.' (250f.m.H.)

Le Carré führt an der Geschichte der Beobachtungsinstitution, die politische Wirklichkeit nicht mehr beobachtet, vor, daß die Weigerung, an Diskursen, in welchen sich die Welt kommuniziert, zwischen *erzählter Geschichte* (Fremdreferenz) und einer möglicherweise verborgenen *Geschichte des Erzählens* (Selbstreferenz) zu unterscheiden, also einen geheimen *plot* zu unterstellen, zum Zusammenbruch

realistischer Orientierung führt. Mit dieser Form des Erzählens des Geheimnisses läßt der extradiegetische Erzähler dem Romanleser eine ähnliche Wahl wie Control Smiley. Man kann die Leugnung als Information akzeptieren und sich als "Pete Pan's last victim" (264) in eine illusionäre Welt verlieren. Man sieht jedoch mehr, wenn man an der Mitteilung auch die Differenz von Selbst- und Fremdreferenz unterscheidet und den Täuschungsplot als Wirklichkeit der Romanwelt erkennt.

Diese nur partiell erzählten Geheimnisse innerhalb der fiktionalen Welt beider Romane erschweren die Möglichkeit von Wissen zunächst. Sie zeigen auf diese Weise aber, daß die als Hintergrund evozierte Wirklichkeit Erkenntnis vor schwere aber nicht vor unbewältigbare Aufgaben stellt: Die Welt ist prinzipiell narrativ kontrollierbar. Auf der Ebene der Romankonstruktion bestätigen gerade diese Geheimhaltungen partieller Erzählverweigerung von Wissen die Macht des Romanautors über das Lesen. Der Rezeptionsprozeß, der die noch offene Zukunft des Romans darstellt, wird an die fiktionale Welt gebunden, in bezug auf welche der Autor entschieden hat, was als wirkliche Geschichte zu werten ist. Die strategische Verweigerung umfassender Auflösung von Geheimnissen im Weltbezug der Erzählung lenkt, indem sie das *referentielle Lesen* erschwert, vom *rhetorischen Lesen* ab, das zwischen der erzählten Geschichte und der Geschichte des Erzählens unterscheidet.

10.2 Private Geheimnisse

Jene Geschichte von Geheimnissen, die nicht vollständig erzählt, aber doch von einzelnen Figuren und vom Erzähler gewußt und über semiotische Spuren an den Romanleser weitervermittelt werden, läßt sich auch in den drei Romanen *Tinker Tailor Soldier Spy*, *The Honourable Schoolboy* und *Smiley's People* weiterverfolgen. Hier wird die weltpolitische Auseinandersetzung der ideologischen Systeme als individuelle Jagd George Smileys nach seinem sowjetischen Widersacher Karla extrem personalisiert. Innerhalb ihrer Geschichten beobachten die Romane *Geschichten des Lesens* daraufhin, wie Aufklärung ihren Weltbezug konstruiert und erzwingt. Während Smileys Lesen zwar durch komplexere Umwelten unter zunehmenden Druck gerät, an dem seine individuellen Ziele scheitern, es als Erkenntnisprozeß aber erfolgreich bleibt, bekommen Geheimnisse, die Aufklärung innerhalb der Romanwelten als unerzählte Geschichten überleben, zunächst eine andere Bedeutung als jene des Bestätigens der Macht apparatinterner Verbergungsstrategien. Smileys Schweigen um sein Wissen über die Identität des "Autors" des geheimen Mordes am sowjetischen *mole* im *Circus* in *Tinker Tailor Soldier Spy* und seine Weigerung zu erzählen, um wen es sich mit der geheimen "dark lady" in Karlas familiärer Geschichte in *Smiley's People* handelt, schützen private Räume individueller Geschichten. Diese Geheimhaltung bewahrt die Zukunft der Lebensgeschichten einzelner Figuren ansatzweise vor weiterer

Funktionalisierung für die Interessen des Geheimdienstapparates. Dessen Erkenntnisstrategien (z.B. Verhör, Erpressung und Täuschung) erweisen sich in ihren destruktiven Konsequenzen für die Individualität einzelner wiederum als unverhältnismäßige *Plot*strategien, die häufig nur noch persönlichen Profiterfolgen dienen.

In *Tinker Tailor Soldier Spy* zeigt auch die Geheimhaltung von seiten des extradiegetischen Erzählers den Versuch der Schadensbegrenzung institutioneller Manipulation individueller Lebensentwürfe. Prideaux' Geheimnis wird beispielsweise nicht als Geschichte erzählt, es gibt aber eine semiotische Spur, die auf Prideaux' Handlungen verweist und eine Art privater Annahme erzeugt. Letztere teilt der Erzähler mit dem aufmerksamen Romanleser: "Not till days afterwards did he [Guillam] realise that the figure, or the shadow of it, had struck a chord of familiarity in his memory" (282). "What of the shadow he [Smiley] never saw, only felt, till his back seemed to tingle with the intensity of his watcher's gaze [...]" (294). Mit diesem Zugeständnis individueller Freiräume von aufklärender Erzählung unterscheidet sich die extradiegetische Erzählung vom reinen Machtstreben der Geheimdienstbehörde. Die Erzählung verzichtet darauf, bestimmte Aspekte individueller Wirklichkeit zu Informationen zu transformieren. Dennoch teilen Smiley, Gulliam, der Erzähler und schließlich der Romanleser das Wissen, daß es sich bei diesem Schatten um Prideaux handelt.

In *Smiley's People* wird noch deutlicher, daß der extradiegetische Erzähler die eigenen Strategien semiotischer Konstruktion erzählender Rekonstruktion nicht mit den unzulässigen Beherrschungsansprüchen und kognitiven Grenzen assoziiert, von denen er erzählt. Während Smiley Karlas geheime Familiengeschichte und die psychische Krankheit seiner Tochter Tatjana nur liest, das Erzählen dieses Wissens aber verweigert, kann der Erzähler des Romans die Welt sogar über ihre Wahrnehmung erzählen. Obgleich Tatjana selbst in bezug auf ihre Gedanken nicht kontrollieren kann, was sie verbirgt oder verrät, nimmt der Erzähler für sich in Anspruch, der Störung rationaler Kontrolle von Kommunikation im Interesse der Wirkung des Romans eine Erzählstimme zuzurechnen. Diese kann nicht jene der Figur sein. Die Fragwürdigkeit dieses Erzählens persönlichster Gedanken wird innerhalb der Romanwelten nicht etwa in Hinweisen auf die *Geschichte des Erzählerwissens* problematisiert. Selbstreferentialität in bezug auf Grenzen des Erzählbaren bleibt in den Weltbezug verwiesen. Der Erzähler muß daher seine Erzählstrategien nicht explizit von den innerhalb der erzählten Geschichte kritisierten unterscheiden, obwohl sie ihnen gleichen. Im Konzipieren, Schreiben und Erzählen des Spionageromans nehmen Autor und Erzähler die Beobachtbarkeit des persönlichen Welterlebens anderer stillschweigend für sich in Anspruch.

Der Widerspruch zwischen der intradiegetischen Selbstkritik daran, daß die Wünsche und Probleme des Individuums von anderen für die Kontrolle der Wirkung

von Spionagegeschichten instrumentalisiert werden, und dem Romanentwurf insgesamt, der genau dies tut, ist damit extrem gedehnt. Er wird gelegentlich als Riß in der Kohärenz der Gesamtgestaltung der Romane sichtbar. Ein Beispiel für ein solche Instabilität der Form ist der melodramatische Effekt des paradoxen Versuchs, Leamas' Sterben über Leamas' Wahrnehmung zu erzählen. In derartigen Inkohärenzen verrät sich das grundsätzliche Interesse des Romanplot, das Thema der Unterdrückung des Individuums besonders zu profilieren.

10.3 Erkenntnisgrenzen und Eigenkonstruktionen

In *Tinker Tailor Soldier Spy* und *Smiley's People* gibt es auch Geheimnisformen, die signalisieren, daß der rationale Weltbezug des extradiegetischen Erzählens trotz des Anspruchs, alle Aspekte geheimer Wirklichkeit erklären und vermitteln zu können, lückenhaft bleibt und grundsätzlich fragwürdig ist. Beispielsweise bleiben die Gedanken des nationalen Verräters Haydon und Karlas Wirklichkeit nicht nur George Smiley, sondern auch dem extradiegetischen Erzähler fremd. Das Erzählerwissen beschränkt sich auf Haydons eigene oberflächliche Äußerungen und das, was Smiley über beide liest. Hinter dem Erkenntnisziel narrativer Lenkbarkeit Karlas taucht die Unbekanntheit der Wirklichkeit des Gegners als komplexes Zusammenspiel familiärer und gesellschaftlicher Bindungen auf, die auch der extradiegetische Erzähler nicht in eine mitteilbare Geschichte überführt. Nur das selbstgesetzte Erkenntnisproblem ist lösbar. Smiley als Leser innerhalb der Romanwelt zerrt den geheimen gegnerischen Autor Karla mittels einer narrativen Erpressung ins Rampenlicht eines Grenzübergangs in Berlin an der Schnittstelle zwischen den oppositionellen Weltmächten aus den diskursiven Bindungen des sowjetischen Geheimdienstes in die Kommunikationszwänge des britischen Geheimdienstes. Trotz der hierfür benötigten Informationen über den anderen Geheimdienstlers bleibt die Person hinter Karla für ihn namenlos. Im Licht, das zur besseren Kontrollierbarkeit auf ihn gerichtet ist, wird der gegnerische Autor zum Unbekannten:

One little man, hatless, with a satchel. He [Karla] took a step forward and in the halo Smiley saw his face, aged and weary and travelled [...]: he looked like a poor man going to the funeral of a friend. [...]. ;there were shadows everywhere, and once inside the halo it was hard for him [Smiley] to see out. (334)

Das Lesen fremder Geschichte beruht auf selbstkonstruierten Diskursen, die sich von der Wirklichkeit unterscheiden, auf welche sie Druck ausüben. Das Bedürfnis, diese Differenz zum Unbekannten zu schließen, wird innerhalb der Romanwelten Le Carrés immer deutlicher als fehlgelenktes Beherrschungsverlangen fremder Wirklichkeit markiert. Smileys Sieg über Karla sagt über das detektivische Lesen von Welt aus, daß es dem Leser zwar gelingen kann, den Autor mit seinem Werk unter Druck zu setzen. Damit ist aber in bezug auf das Verstehen der Entstehens- und

Entwicklungsbedingungen der Geschichten nichts hinzugewonnen. Der intradiegetische Leser wird an der Erkenntnisgrenze der Fremdheit des anderen auf die Selbstreferenz seiner bisherigen Konstruktion (z.B. die persönlichen Motive seiner Jagd nach Karla) zurückgeworfen.

Dieser Roman kann die Grenze der Lesbarkeit fremder Wirklichkeit als bedingt in der narrativen Logik wechselseitigen Konstruiertheit des unbekanntes Gegners in der ideologischen Auseinandersetzung der Systeme im Kalten Krieg vorführen. Sie wird der Wirklichkeit der Romanwelt zugerechnet und nicht als grundsätzliches Erzählproblem vorgeführt, das auch Erzähl- und Romanplot betreffen könnte. Smiley und die Person, für die Karla steht, versuchen, ihre nationale Aufgabe für sich über jeweils eigene Vorstellungen des Gegners zu strukturieren, welche ein fremdes ideologisches System um der eigenen Orientierung und Rechtfertigung willen auf einen einzelnen Autor reduzieren. Was der Roman *The Looking Glass War* für eine ganze Abteilung vorführt, gilt hier auch für das Individuum. Um den eigenen Systemerhalt zu sichern und handlungsfähig zu bleiben, werden die Objekte von Erkenntnis entsprechend dem eigenen Handlungsverlangen selbst konstruiert.¹

Das Ende von *Smiley's People* zeigt zunächst auf der individuellen Ebene, daß sich in der narrativen Logik wechselseitiger Ermöglichung von Erkenntnis- und Verbergungsplots der Spionageapparate Autor und Leser gegenseitig nach eigenen Vorstellungen "schreiben". Die konstitutive Grundlage derart oppositioneller plots und ihrer Interaktionsdynamik ist gerade die wechselseitige Unbekanntheit der Gegner. Wird der andere durchschaubar - so die Veröffentlichungsdrohung in *The Russia House* - kann man nicht mehr so weitermachen wie bisher. Erkenntnis bedeutet nicht mehr die Lösung gesellschaftlicher Probleme und Restabilisierung gesellschaftlicher Ordnungsstrukturen, wie im klassischen Detektiv- und heldenhaften Spionageroman. In der Auseinandersetzung um die Kontrolle von Geheimnissen geht es nicht einmal um das Lesen problematischer Aspekte gesellschaftlicher Wirklichkeit. Man kreist im geheimen Beobachten des anderen Geheimdienstes beim geheimen Beobachten des eigenen Apparates im wesentlichen um eigene Bedürfnisse und Vorstellungen, ringt der Außenwelt das ab, was für den eigenen Systemerhalt benötigt wird, leidet aber, bedingt durch die Komplizierung systeminterner Kommunikationsstrukturen, ebenfalls unter wachsender Distanzierung von gesellschaftlicher Wirklichkeit. Die Auflösung von Geheimnissen gefährdet daher den Systemerhalt. Am Ende von *The Honourable Schoolboy* reagiert Smiley auf diese desillusionierende Selbsterkenntnis

1 Soziologische Untersuchungen kommen ebenfalls zu dem Schluß, daß gerade die Diskurswelt der Spionage dazu neigt, die Informationen, welche sie sichtbar macht, selbst zu formen. Der Derian fordert daher von einer kommunikativen Theorie der Spionage, "[...] that it must account for the fact that ambiguous discourse, not objective truth, is the fluctuating currency of intelligence" (36). Der Derian schlägt daher in Verbindung mit der Anwendung von Foucaults Theorie der panoptischen Beobachtung auf die modernen Spionagemethoden technostrategischer Beobachtung (41f.) eine narratologische Analyse der Kommunikationsform der Spionage vor (37). James Der Derian, "Anti Diplomacy, Intelligence Theory and Surveillance Power", in: Westley K. Wark, ed., *Espionage: Past, Present and Future* (Illford: Essex: Frank Cass, 1994), S.29-51.

noch mit depressiver Melancholie. Ein Brief Smileys aus seiner "blue period" (542) infolge seines Scheiterns hält fest:

I chose the secret road, because it seemed to lead straightest and furthest toward my country's goals. The enemy in those days was someone we could point at and read about in the papers. Today, all I know is that I have learned to interpret the whole of life in terms of conspiracy. [...] These people terrify me but I am one of them. (543)

Das Ende von *Smiley's People* betont die Bedeutungslosigkeit seines gesamten Lebenswerkes für die soziale Geschichte: "[...] there seemed no point; [...] Smiley took another look [...] as if to establish whether anything had changed, but clearly it had not" (335). Beides sind Erkenntnisse über die geheimdienstliche Diskurswelt, die Smiley und der extradiegetische Erzähler nur erreichen können, weil sie sie von außen auch die Limitierung des geheimdienstlichen Welterfassens beobachten, welches Wirklichkeit auf rational erklär- bzw. erpreßbare Geschichten zur Einlösung systeminterner Bedürfnisse reduziert.

10.4 Unerzählbare Welt und unvereinbare Erzählstimmen

Die Zunahme unterschiedlicher Kommunikationskrisen in den erzählten Welten nach *The Spy Who Came in From the Cold* verlangt eine immer beweglichere Fokalisierung, um die verschiedenen Grenzen rationaler Erzählbarkeit adäquat erzählen zu können. In *Smiley's People* bedingen das Erzählen dessen, was innerhalb der Geschichte als etwas dargestellt wird, das sich der Vermittelbarkeit entzieht einerseits, und narrative Hinweise darauf, daß auch der Erzähler nur auf andere Diskurse zurückgreifen kann andererseits, so deutlich unterschiedliche Passagen narrativen Welterfassens, daß streckenweise der Eindruck entsteht, es gäbe nicht nur verschiedene Fokalisierungsmöglichkeiten, sondern zwei verschiedene Erzählstimmen. Um diese herauszukristallisieren, wird die *Geschichte des Erzählens* in *Smiley's People* im folgenden nochmals auf diese Differenz hin betrachtet.

Die eine Erzählstimme zeichnet sich darin aus, daß sie das Welterfassen einzelner Figuren dafür ausnutzt, Metapositionen zur geheimdienstlichen Weltkonstruktion zu gewinnen. Dies impliziert eine Art Allwissenheit und Unabhängigkeit der Erzählstimme gegenüber der erzählten Welt. Zum Beispiel kann der Erzähler die Gedanken Tatjanas als Diskurs erzählen, obgleich es sich hier um Worte handelt, die gegen ihren Willen in ihrem Bewußtsein eingeschlossen sind ("which her mouth did not transmit" *Smiley's People*, 281) und innerhalb der fiktionalen Welt nicht kommuniziert werden. So wie die Gedanken der Figur kann der Erzähler auch die Fokalisierung von an die *Circuswelt* gebundenen Beobachtern für Beobachtungsstandpunkte der Erzählhandlung ausnutzen. Individuelle Erkenntnisgrenzen werden in einer Weise für erzählstrategische Ziele instrumentalisiert, die zugleich die Konstruktion einer unabhängigen

Beobachtungsposition zur gewählten Wahrnehmung ermöglicht. Besonders deutlich wird dies an Toby Esterhases Fokalisierung von Smileys Verhör eines Agenten Karlas. Hier wird die Informationsquelle über diese Ereignisse auf Erzählungen Esterhases zurückgeführt, die sich voller Bewunderung auf Smileys geheimdienstliches Vorgehen, also auf "tradecraft", konzentrieren, die sich im kunstvollen Erpressen eines Geständnisses hier beispielhaft gezeigt habe: "Other inquisitors, says Toby, would have offered Grigoriev a choice. [...] George by-passed choice entirely, says Toby" (293). Die deutliche Zurechnung dieser Sicht und die Wahl besonders einprägsamer, da unpassend scheinender Metaphern aus Esterhases Erzählungen entlarven die rein geheimdienstliche Rekonstruktion des Geschehens zugleich auch als zu simplifizierend. Der Erzähler beurteilt die von ihm gewählte Sicht und Stimme also gleichzeitig von außen: "By his self-effacement, Toby insists, George held the whole scene 'like a thrush's egg in his hand' And as the crowning example Toby liked to offer this crucial moment" (301).

Trotz dieser Kritik nutzt der extradiegetische Erzähler die weltinterne Beobachtung auch für die Wirkung seiner Erzählung aus, denn auf diese Weise läßt sich ein Geheimnis um Smileys Gedanken konstruieren. Der Romanleser hat so den Eindruck, mehr zu sehen als die Romanfigur, die Planungen Smileys werden jedoch mittels der Übernahme von Esterhases Fokalisierung strategisch verborgen. Erst die letzte Szene des Romans bietet wieder umfassend Einblick in Smileys Gedanken, dessen Schweigen aus Gründen der Spannungssteigerung bis zum Ende von Smileys *plot* als Geheimnis aufgebaut wurde. Neben diesen erzählstrategischen Gründen läßt sich dies auch auf das Mitteilungsinteresse des Romans zurückführen, die desillusionierende Einsicht in die Selbstkonstruiertheit des ideologischen Gegners vorzuführen. Erzählinteresse und Gestaltungsinteresse des Romans klaffen hier nicht auseinander: Smileys Gedanken werden erzählt, um ein geeignetes Ende für die Erzählung bzw. den Roman zu finden.

Die bisher genannten Ereignisse aus der *Geschichte des Erzählbarmachens* der fiktionalen Welt dienen dem Romaninteresse, z.B. auch die Grenzen des individuellen Welterlebens einzelner Figuren kritisch zu beobachten. Sie bestätigen gleichzeitig die Souveränität der Erzählstimme gegenüber der erzählten Welt. Während sie keinen Anlaß dazu geben, zwischen einem Subjekt des Romans und einem Subjekt des Erzählens zu unterscheiden, gibt es andere Ereignisse in der *Geschichte des Erzählens*, in welchen der Erzähler Unwissen eingestehen muß. Er wird so vom Romanautor als Figur mit einem begrenzten Fokus auf die Welt gekennzeichnet, die an die Geheimdienstwelt gebunden ist. Damit taucht der Erzähler greifbarer als z.B. in den genannten Ironisierungen auf, denn die Weltsicht des Romans distanziert sich von jener des Erzählens. Die Identität des Erzählers bleibt jedoch verborgen. Der Romanleser kann den Widerspruch zwischen umfassender Einsicht des Erzählers und Momenten, die die Gebundenheit der

Erzählstimme an die rationalisierende geheimdienstliche Weltkonstruktion verraten, niemandem als *plot* zurechnen. Das Eingeständnis von Erkenntnisgrenzen in bezug auf Aspekte der erzählten Geschichte, wie es das folgende Beispiel zeigt, markiert ein Welterfassen der Spionage, das die fiktionale Wirklichkeit - wenn auch nicht ganz so reduktiv wie Esterhase - im wesentlichen nach den Regeln von "tradecraft" (315) beurteilt. Dem Besitzer der Erzählstimme wird es gleichzeitig zum Anliegen, dies zu problematisieren:

And Smiley [...] what did he feel? On the face of it, this was a moment of high achievement for him. He had done everything he had set out to do, and more. [...]. He was in late age, yet his tradecraft had never been better. [...]. On the other hand, that adversary had acquired a human face of disconcerting clarity. (315)

Diese Reflexion über das Erzählte entspricht dem Kommunikationsinteresse des Romans. Entscheidend für das Verhältnis zwischen Erzählung und Roman ist jedoch, daß der Erzähler eine Einsicht in bezug auf das aus seiner Sicht reale Geschehen formuliert, die der Romanautor als Kommunikationsabsicht von Werten wie Menschlichkeit für seine Fiktion intendiert. Der Roman nutzt so das Nachdenken über die erzählte Geschichte, mit welchem der Erzähler als Figur auftaucht, für den Wirklichkeitseffekt der Fiktion aus. Anders als in *The Spy Who Came in From the Cold*, wo die absolute narrative Kontrolle des Erzählten auch die Inszeniertheit der Romanwelt mitkommuniziert (siehe Kapitel 5.2 dieser Arbeit), impliziert hier das Markieren von Beobachtungsgrenzen des extradiegetischen Erzählens, daß die Wirklichkeit, auf welche sich die erzählte Geschichte bezieht, tatsächlich existiert.

In der Narratologie hat Bakhtin theoretisch beschreibbar gemacht, daß Erzählungen immer Spuren anderer, alternativer Beobachtungen der Welt aufweisen, in Relation zu denen sie ihre eigene Weltbeobachtung erst gewinnen. Bakhtin nennt diese unterschiedlichen Perspektiven *Stimmen*, wobei der Begriff sich nicht auf die Erzählstimme beschränkt, sondern auch z.B. dem Erzählten interne Wahrnehmungen umfaßt, die Genette mit dem Begriff Fokalisierung von der Erzählstimme im engeren Sinn unterscheidet. Erzählungen entstehen folglich aus einem "Dialog" von Stimmen, wobei eine Erzählung im Erzählen anderer Stimmen oder Beobachtungen immer auch einen Rahmen schafft, der die gerahmten Aussagen und Gedanken aus verschiedenen Gründen mit unterschiedlichen Wirkungen verzerrt und partiell oder auch vollständig unterdrückt.¹ Dieses ideologisch motivierte Übertragen des Welterfassens anderer bedingt Konflikte um die Bedeutung der Kommunikation, die in Erzählungen gebunden sind. Bakhtin zeigt dies unter anderem am Beispiel der Parodie.² In der Erzählung des oben angesprochenen Verhörs über die Fokalisierung Esterhases in *Smiley's People* zeigt

1 Bakhtin bezeichnet dieses Verstellen von Stimmen durch eine rahmende Stimme als "symbolic displacement". Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, "Discourse in the Novel" in: Ders., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, übers. C. Emerson u. M. Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), S. 358f.

2 *Ibid.*, S. 364.

sich ein solcher Konflikt zwischen Erzählintention und Sprechintention der Figur, den der Erzähler konstruiert und in seiner Funktion für die Erzählung (die Parodie einer bestimmten Art geheimdienstlichen Welterfassens) kontrolliert.¹

Während in *Smiley's People* in der Regel der extradiegetische Erzähler die Bedeutung solcher Spannungen bestimmt, gibt es in *The Honourable Schoolboy* mehr Momente, in welchen das extradiegetische Rahmen anderer Stimmen dem Erzähler nicht mehr so umfassend gelingt. Hiermit korreliert die deutlichere Kennzeichnung des individuellen Welterfassens des extradiegetischen Erzählers. Das Erzählen wird für den Romanleser als Handlung beschreibbarer und bewertbar. Der Selbstbezug des extradiegetischen Erzählers auf sein Erzählanliegen der Aufarbeitung des geheimdienstlichen Falls, über den konträre Lesarten in der Geheimdienstwelt kursieren, personalisiert die Erzählstimme von Beginn an deutlicher als in *Tinker Tailor Soldier Spy* und *Smiley's People*. Le Carré situiert das aufzuklärende Geheimnis um den sowjetischen *mole* in der Volksrepublik China so, daß im Zuge intradiegetischen Lesens ein komplexes Geflecht weltpolitischer Geschichte thematisiert werden kann. Romanwirklichkeit, wie die verborgene Familiengeschichte der Brüder Ko, taucht im Erkenntnisplot George Smileys zunächst in Form von Geheimnissen auf, die in lesbare Geschichten überführt werden können, im Zuge der Konstruktion dieses Wissens aber als private *plots* zerstört werden. In Kapitel 6.2.1 dieser Arbeit wurde gezeigt, daß die Aufklärung des Geheimnisses um einen sowjetischen Agenten in China durch westliche Geheimdienste einer kognitiven Annexion privater Zukunft durch westliches Wissensverlangen gleicht, das im Begriff ist, sich auf der Grundlage labiler, ebenfalls korrumpierter, aber dennoch funktionierender Sinnstrukturen aus dem durch westliches Beherrschungsverlangen bewirkten Zusammenbruch kultureller und individueller Orientierungssysteme zu entwickeln.² Erzählbarkeit bedeutet innerhalb der Romanwelt die Unterwerfung von "Stimmen" unter fremde, ideologisch bestimmte Kommunikationsabläufe. Erzählen wird also als radikalisierte Form "ideologischen Übersetzens"³ fremder Pläne dargestellt, die deren Anliegen vollständig ausgrenzt und/oder zerstört.

Zugleich ist umfassendes Kontrollieren von Wirklichkeit innerhalb der Romanwelt aufgrund der Komplexität der Umwelt nicht mehr möglich (*siehe* Kap. 6.2.2 dieser Arbeit). Letzteres gilt auch für das extradiegetische Erzählen. Der Erzähler muß sich

-
- 1 Auch die Äußerungen der psychisch kranken Tochter "Karlas" und vor allem ihre Gedanken in *Smiley's People* haben in ihrer Welt eine andere Funktion als in der Erzählung. Im extradiegetischen Erzählen werden sie für Informations- und Verbergungszwecke erspioniert, die jenen, welche ihr Kommunikationsproblem erzeugt haben, vergleichbar sind. Dies zeigt sich schon darin, daß nur die Ausschnitte erzählt werden, die Informationswert für Karlas Geheimnis haben.
 - 2 In Bezug auf Liz' Worthingtons Lebensgeschichte beschreibt Westerby diese Unterdrückung von Vergangenheit und Verhinderung von Zukunft: "Not allowed a past in this game. Can't have a future either" (*The Honourable Schoolboy*, 492).
 - 3 Bakhtin beschreibt Erzählungen als "ideological translation of another's language". Bakhtin, "Discourse in the Novel", S. 365.

in bezug auf das wesentliche machtpolitische Geheimnis auf eigene Vermutungen beschränken: "No information is available, and even those who trust each other well, are not disposed to discuss the question" (542). Im Vergleich zum streng regulierten Informationsmanagement in den vorhergehenden Romanen fällt auf, daß der Erzähler eine Vielzahl von Beobachtungen erzählt, die keinen, nur marginalen oder unsicheren Informationswert hinsichtlich des Erzählanliegens haben. Während Weltbeobachtungen der Charaktere, Zeugenaussagen und gelegentlich auch Spekulationen über mögliche Entwicklungen sich immer wieder zu einer Flut von Details ausdehnen, wirken Passagen wiederholten Pochens auf gesicherte Informationsstrukturen¹ wie Orientierungspausen, bevor der Erzähler sich wieder in die komplexen Eindrücke Westerbys, die Diskurse irrer Figuren und fremde oder eigene Spekulationen verliert. Dies läßt sich zum Teil als Konsequenz seines begrenzten Wissens zum Beispiel hinsichtlich des Geheimnisses der Enderby-Martello Absprache erklären, das eine genauere Beobachtung von Sitzungen auf mögliche Hinweise im Verhalten der Konspirateure erfordert: Je weniger man weiß, desto genauer muß im an Aufklärung orientierten Erzählmodell beobachtet werden.²

Es drängt sich jedoch auch Romanwirklichkeit ins Welterfassen einzelner Figuren und mittels ihrer Fokalisierung in die extradiegetische Erzählung, die von den geheimdienstlichen Aufklärungs- und Verbergungsbemühungen nur im Vorübergehen gestreift wird. Sie unterscheidet sich von den im Erzählen isolierten Geschichten, weil sie sich geheimdienstlicher Rahmung, d.h. auch dem klärenden Anliegen des Erzählers, verweigert und sich zugleich auch dagegen wehrt, im Erzählen ausgegrenzt zu werden. Diese Argumentation deckt sich mit Crehans Beobachtung in *The Honourable Schoolboy* könnten weder der Erzähler noch die für die Fokalisierung gewählten Beobachter das, was sie registrieren, in seiner Komplexität einordnen.³ Während Crehan es jedoch als Beleg für le Carrés Romanplot westlicher Assimilation der asiatischen Welt wertet, daß z.B. die Bewohner ausgebrannter thailändischer Dörfer oder die Bevölkerung des umkämpften Phnom Penh keine "Stimme" bekommen,⁴ scheint mir in erster Linie relevant, daß Beobachter und Erzähler dieses Schweigen in einer Weise lesen und erzählen, daß seine Bedeutung das geheimdienstliche Beobachtungs- und Erzählanliegen überlagert. Diese kommunikative Wirkung der fremden Wirklichkeit zeigt sich z.B. in der von Westerby wahrgenommenen ängstlichen Spannung während der Feuerpausen um das belagerte Phnom Penh.

1 z.B. "The facts, [...], are these:" (312), "The fact remains, that Saigon was the worst place on earth for Jerry to be kicking his heels." (406), "This is what happened" (442), "there is no evidence of a lapse on the Circus's side" (454).

2 Die geheimdienstliche Kommunikation wird über Peter Guillam fokalisiert, der die Reaktionen, Blicke und Aussagen Martellos und Enderbys in allen Einzelheiten auf Spuren dieses Geheimnisses hin beobachtet: (450ff.).

3 Siehe Stewart Crehan, "Information, Power and the Reader: Textual Strategies in le Carré", in: Alan N. Bold, ed., *The Quest for le Carré* (London: St. Martin's Press, 1988), S. 124.

4 *Ibid.*

Like the jungle itself this silence, not gunfire was the natural element of the approaching enemy (359). [...] refugees had made up their own night villages in a long column down the pavement. Some had [...]. Some had [...]. Some sat [...] but from the hundreds of them no sound came, [...] the darkness and the silence hid them (366).

Ein anderes Beispiel ist Westerbys Beobachtung der toten Dörfer (413) im Nordosten von Thailand. In seiner Wahrnehmung der Gerüche, der Geräusche, der verkohlten Häuser und Körper (414) bestimmt die beobachtete Welt die "narrative Struktur" der Beobachtung. Das Gesehene diktiert in Details, die sich aufdrängen, die Voraussetzungen des Lesens und Erzählens, bis Weltwahrnehmung und Welterzählen wieder auf die Informationsstruktur des Spionagefalls reduziert werden. Ein ähnliches Verlieren des extradiegetischen Erzählens an Bedingungen der erzählten Welt zeigt sich in der Beschreibung von amerikanischen Militäreinrichtungen auf thailändischer Seite des Mekong. Sie weist ein Überangebot an Spuren der Besatzungsgeschichte auf, das den Eindruck funktionaler und moralischer Entropie erzeugt, ohne das Erzählte in Geschichten einzuordnen.

Technically it [the air base] was under Thai command, and in practice the Thais were allowed to collect the garbage and occupy the stocade close to the perimeter. [...] Amid smells of charcoal, urine, pickled fish and calor gas, chains of collapsing tin howels plied the historic trade of military occupation. The brothels were manned by crippled pimps, the tailor shops offered wedding tuxedos, the bookshops offered pornography and travel, the bars were called Sunset Strip [...] (443). Jerry had seen larger. They passed lines of Phantoms and helicopters [...] and little black-painted small planes - weirdos they used to be called - which before the pullout had dropped and collected God knew whom in God knew where (444).

Diese Beispiele von Erzählpassagen, die sich in die Komplexität oder das Erschreckende der Wirklichkeit zu verlieren drohen, bilden einen deutlichen Kontrast zur anderen Stimme des Erzählers, die um Erklärung bemüht ist. Letztere weist ihn als Kenner der Geheimdienstöffentlichkeit aus, der sich an die Geheimdienstwelt richtet und auf ihre Erzählstimmen und Erzähltexte beruft. Der Erzähler zitiert uninformierte Stimmen aus der Politik ("voices from the Whitehall bazaars", 59), Innensichten auf die Geheimdienstwelt und Gerüchte, um seine eigene Darstellung von ihren Simplifizierungen zu unterscheiden: z.B. "It has been whispered by certain trivial critics [...]", (311); "Contrary to later rumour, the two men did not meet in Saigon." (402). Hier bestimmt das Erzählen die Voraussetzungen, unter denen die erzählten Stimmen zu werten sind. Der Romanleser wird so deutlicher als in *Smiley's People* daran erinnert, daß die extradiegetische Erzählung auf anderen Erzählungen beruht und daß es einen dieses Material bearbeitenden Erzähler mit einer persönlichen Position gibt.

Zugleich wird auch die Unvereinbarkeit dieser distanzierten Erzählerfigur mit der Erzählstimme, die in der Romanwelt interne Fokalisierungen eintaucht und gegenwärtiges Erfahren von Welt simuliert, noch prononcierter, weil der gewählte Beobachter Westerby stirbt, bevor er seine Version erfahrener Geschichte an andere weitererzählen kann. Dieser Widerspruch gibt Anlaß zum *rhetorischen* Lesen der

Erzählung. Die Unerklärbarkeit in der Art und Weise, wie die Erzählung fremdreferentiell ihren Weltbezug gewinnt, verrät in selbstreferentieller Perspektive ein verborgenes Bedürfnis des Erzählers, die Welt gerade aus der Perspektive jener Figur zu konstruieren, die Wirklichkeit direkt erlebt und schließlich versucht, aus der Kontrolle geheimdienstlicher *plots* auszubrechen. In "Jerry's [Westerby's] world" (512) wird so auch Rebellion gegen geheimdienstliche *plots* möglich, ohne daß sich der Erzähler dafür selbst verantworten muß. Die Erzählung ermöglicht es, eine besondere Nähe zur Wirklichkeit außerhalb geheimdienstlicher *plots* zu konstruieren, sichert aber immer den distanzierenden Rückzug ins Erzählen über andere Erzählungen.

Gerade über die deutlichere Konstruktion von Wissensgrenzen des extradiegetischen Erzählers und Unbestimmtheiten, die an bestimmten Punkten, den Romanleser darauf hinweisen, daß Geschichte konstruiert und nicht rekonstruiert wird, erreicht le Carré paradoxerweise für die Romankonstruktion insgesamt eine Entgrenzung des Weltbezuges. Der Roman benutzt die Grenzen dessen, was die Charaktere und der extradiegetische Erzähler wissen können, und die Begrenztheit des geheimdienstlichen Semantisierens der asiatischen Welt zu einer Bühne geheimdienstlicher *plots* (der Whitehall jargon spricht von "theatres", 191) um zu **erzählen**, daß die Romanwelt dahinter "wirklich" ist. Die Veröffentlichung der Position des Erzählers zur Geschichte läßt sich daher als Roman*plot* der Expansion der narrativen Konstruktion beschreiben, der zumindest hinsichtlich des Bedürfnisses des Erfassens von immer mehr Welt¹ den innerhalb der Romanwelt kritisierten *plots* narrativen Besetzens einer fremden Wirklichkeit vergleichbar ist. In der Romanwelt von *The Honourable Schoolboy* zeigt Smileys *plot*, daß eine überdimensionale Ausdehnung eines narrativen Gewebes auch die Möglichkeit von Kontrollverlusten hinsichtlich seiner kausalen Entwicklung miterzeugt. An ihm werden auch verzerrende und gewalttätige Wirkungen des Welterfassens der Spionage vorgeführt. Widersprüche und drohende Kontrollverluste der Erzählung werden an die Figur des extradiegetischen Erzählers verwiesen. Der Romanautor kann, indem er diese kritische Beobachtung des eigenen Erzählmodells in den Weltbezug des Romans verweist, den Eindruck erzeugen, daß der Roman Wirklichkeit nicht konstruiert, sondern erfaßt. Hier beginnt eine Geschichte geheimen *plotting* des Romanautors gegen seine Erzählerfiguren, die im folgenden hinsichtlich ihrer Konsequenzen für den Realismus der Romane genauer betrachtet wird.

10.5 Geheime Rahmungen der Erzähler

In der Geschichte von le Carrés Romanwerk zeigt sich innerhalb der erzählten Welten, daß intradiegetische *plots*, die Wissen über andere zu gewinnen, zu

1 Crehan beobachtet an der narrativen Struktur von *The Honourable Schoolboy* "a desire to embrace the globe". Stewart Crehan, "Information, Power and the Reader", S. 124.

übermitteln oder zu verbergen versuchen, immer größere kommunikative Hindernisse, temporale, soziale und geographische Distanzen überwinden müssen. Daher fällt es immer schwerer, sie im Sinne der ursprünglichen Intention ihres "Autors" zu kontrollieren. Insbesondere der Schriftverkehr innerhalb der erzählten Welten zeigt, daß Geschichten lange, komplizierte Kommunikationswege über Vermittler verschiedener sozialer Bindungen, Zwänge und Interessen gehen, auf denen sie als Geschichten geformt und deformiert werden.¹ Die geheimen *plots* in den ersten Spionageromanen le Carrés bedienen sich schriftlicher Mitteilungen lediglich, um Täuschungen zu untermauern.² In *Tinker Tailor Soldier Spy* spielt dann das Tagebuch Irinas eine zentrale Rolle, da sie ihm ihr Wissen über Hinweise auf die Existenz eines sowjetischen *mole* im *secret service* anvertraut. Mit dem Buch taucht das Geheimnis auf. Es initiiert damit das Romangeschehen. Der Übermittler der im Tagebuch enthaltenen Informationen muß sich jedoch den Weg in die Geheimdienstbehörde und das Vertrauen der Leser erst in einer langen Erzählung (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 37-58) erkämpfen. In *Smiley's People* ist die Drohung, die Briefe, über welche Karlas Geheimnis sichtbar wird, könnten ihren Weg verlieren, noch umfassender. Sie treffen nur zufällig auf Smiley, der den ersten "Leser" ersetzt, selbst gegen die bürokratischen, geheimdienstlichen Informationskanäle anarbeiten muß, die *plotting* durch neue kommunikative "filter" (*Smiley's People*, 49) verzögern, und daher zunächst keine Zeit findet, ihre Erzählung überhaupt zu lesen. Hier benutzt der Romanautor diese Verzögerungen und Verunsicherungen des Erkenntnisplot als spannungssteigernde Momente.

Der Erkenntnisplot in *The Honourable Schoolboy* zeigt sich noch deutlicher davon abhängig, wie an verschiedenen Knotenpunkten der Transmission von Informationen der unglückliche, fehlerhafte oder strategisch modifizierende Umgang einzelner Charaktere mit Mitteilungen über die weitere Richtung von *plot* entscheidet, die nicht mehr im Interesse des ursprünglichen Autors Smiley liegt. Aufgrund einer Unachtsamkeit des Smiley-Vertrauten Peter Guillam wird z.B. Sam Collins zum Übermittler eines Briefes von Smiley an die *cousins* und gelangt so an Wissen, mit dem er den geheimen Verschwörungsplot gegen Smiley initiiert (289). Die desillusionierenden Erfahrungen von Smiley als Autor zeigen, daß *plot* trotz verstärkter Kontrollbemühungen durchaus in uneinsehbare Kanäle abrutschen und eine andere als die erwünschte Wirkung bedingen kann. Sein amerikanischer Kollege Martello nennt diese unkontrollierbare Verästelung von Handlungsentwicklungen hinsichtlich einer anderen Geschichte "fuck up" (276). Umfassende Kontrollverluste über *plot*, die die Lenkbarkeit von Geschichte ganz in Frage stellen, sind in le Carrés Romanwerk jedoch selten. Es gibt immer einen der

1 Der Gedanke zur *Ausdehnung* und folglich Destabilisierung von Erzählabläufen aufgrund von verschiedenen Hürden und deformierenden Rahmungen stammt aus Caves Aufsatz zu den Erzählungen Henry James'. Siehe Terence Cave, *Recognitions*, S. 439f.

2 Control entwirft z.B. im Namen der kommunistischen Partei einen Brief an Liz (*The Spy Who Came in From the Cold*, 138f.)

beteiligten Akteure, der vom erzielten Ergebnis profitiert.¹ Aus der Sicht der *cousins*, die von hier an die Autorenschaft von *plot* übernehmen, wird die Verschwörung gegen Smiley ein geheimdienstlicher Erfolg.

The Honourable Schoolboy zeigt auch, daß es ab einem bestimmten Grad an Komplexität von Geschichte, mit der eine Erzählung in ihrer Fremdreferenz auf einen umso komplexeren Ausschnitt von Welt umgehen muß, schwierig wird, vom ordnenden, gestaltenden Akt des Erzählens, also von der Differenz von Fremd- und Selbstreferenz, abzulenken. Je größer die Gestaltungsanforderungen werden, die Intrigen, Geheimnisse individueller Bedürfnisse, unerzählbare Erfahrungen, unterdrückte und widerständige Wirklichkeit an das extradiegetische Erzählen stellen, desto deutlicher wird, daß auch die Erzählung nur konstruiert. Das besondere Betonen kausaler und temporaler Zusammenhänge kommuniziert auch die Existenz einer zurückgedrängten Stimme des Erzählers, mit welcher er sich selbst auseinandersetzt.² Die verborgene Erzählstimme prägt die Sorge, daß das Erzählprojekt des eindeutigen Herauskristallisierens der tatsächlichen Geschichte des Falls "Dolphin" scheitern könnte.³ Dieser Konflikt zwischen dem Wunsch nach narrativer Kontrolle und der Sorge um ihren Erfolg steht im Widerspruch zur Ironie des Erzählens, die an anderer Stelle vermittelt, daß der Erzähler mehr weiß und sieht als andere. Wird, wie in *The Honourable Schoolboy*, dem Romanleser sogar deutlich erzählt, daß es viele andere Möglichkeiten gibt, diese Geschichte zu erzählen, erregen vor allem Erzählpassagen Verdacht, in welchen die Differenz zwischen Erzählung und erlebter Wirklichkeit unterschlagen wird.

In *The Russia House* reagiert le Carré auf den Widerspruch zwischen der Einheit von Fremd- und Selbstreferenz (dem scheinbaren Erleben von Geschichte in der Romanwelt) und ihrer Differenz (dem Unterschied zwischen dem Erzählen und der erzählten Geschichte), indem er die Erzählerfigur individualisiert und das Erzählen an ihr problematisiert. Er läßt hinter dem Rücken des Erzählers de Palfrey Geheimnisse auftauchen, die verraten, daß das Erzählte das Produkt einer Projektion von Wünschen ist, die der Erzähler für sich nicht einlösen kann. Um für den Roman weiterhin einen realistischen Bezug zur Romanwirklichkeit außerhalb der verzerrenden Diskurse der Spionagewelt beanspruchen zu können, scheint es nötig,

-
- 1 Im Verbrechensroman wird demgegenüber die Lenkbarkeit von Plotentwicklungen durch rationales Planen, Schreiben und Erzählen von Geschichte zumindest innerhalb des Erzählten radikal in Frage gestellt. Dies zeigt Peter Hühn, "The Invisible Hand of the Narrative: Plot Concepts in Crime Novels" (1997) *Manuskript*.
 - 2 Blanchard arbeitet diesen Konflikt zwischen einer selbstsicheren und einer besorgten Erzählstimme, den das betonte Erzählen des eigenen Aufklärungsvorhabens ungewollt mitteilt, besonders deutlich heraus, den Genette in seiner Analyse von Prousts autobiographischer Erzählung exemplarisch herleitet. Marc Blanchard, "His Master's Voice" *Studies in the Literary Imagination* 25 (1992), S. 64f.
 - 3 Überzogen drastisch, um der Sorge um die Vergleichbarkeit von *plotting* (innerhalb der Romanwelt) und *Erzählplot* willen, läßt sich diese latente Stimme als geheime Sorge um die Möglichkeit von "fuck up" (vgl. Martellos Bemerkung, *The Honourable Schoolboy*, 276) beschreiben.

den eigenen Konstruktionsprozeß deutlicher gegen die Implikationen der Unterminierung narrativer Kontrolle von Geschichten innerhalb der Romanwelten zu schützen. Die graduelle Veröffentlichung eines extradiegetischen Erzählplot läßt sich demzufolge auch als strategischer Ausbau einer weiteren Pufferzone zwischen Romanplot und erzählter Welt deuten. Diese konstruiert der Romanautor auf Kosten des extradiegetischen Erzählers. Momente besonderer Erlebnisnähe sind damit nicht mehr nur Störungen im Romangefüge. Vielmehr wird ihnen vom Romanautor eine funktionale Bedeutung in der *Geschichte des Erzählens* zugeschrieben. Le Carré läßt sie als Geheimnisse lesbar werden, die der Erzähler selbst nicht lesen und erzählen will oder die er aus Gründen des Selbstschutzes oder der Erzählsituation, die Mitteilungsregeln und Kommunikationserwartungen der Geheimdienstwelt bestimmen, nicht erzählen kann.¹

The Russia House behandelt die grundsätzliche Selbstkonstruiertheit eigener und fremder Wirklichkeit in bezug auf den ideologischen Konflikt zweier Weltmächte, der das Beobachtungsverhältnis der Geheimdienstapparate prägt, als zentrales Problem. Die Differenzen zwischen den geheimdienstlichen Weltkonstruktionen einerseits und politischer und schließlich auch persönlicher Wirklichkeit andererseits bedingen in der *Plot*dynamik der erzählten Geschichte eine Verkettung von Verzögerungen und Mißverständnissen. Wissen wird nicht mehr ausschließlich strategisch gelenkt, z.B. vergleichbar Controls Verbergungsstrategie in *The Spy Who Came in From the Cold*.² Es wird durch falsche Annahmen über Interaktionspartner, großzügiges Haushalten mit Zeit, das die zeitgeschichtlichen Veränderungen nicht zulassen, und vor allem den Widerwillen, sich von alten Weltkonstruktionen zu trennen, zerrieben. Le Carré führt in der weltpolitischen Umbruchsituation am Ende des Ost-West-Konfliktes erstmals *plot* als zum Teil eigendynamische Entwicklung vor. Die Kontrolle der Richtung von Geschichte entgleitet dem amerikanischen und britischen Geheimdienst, gerade an den Stellen, an welchen sie besonders um Kontrolle bemüht sind.³ Auch Zufälle spielen eine entscheidendere Rolle, wie das Auftauchen von Yakows *notebooks* mit den Geheimnissen russischer militärischer Mißstände zeigt. Sie erreichen nach langer Odyssee den vorgesehenen "Leser" erst am Ende des dritten Kapitels. An diesem Punkt haben politische Handlungszwänge bereits begonnen, ihn zu einem anderen als den vom Erzähler Yakow konstruierten Adressaten zu formen. Der im Ansatz erfolgreiche private *plot* Blairs nutzt diese

1 Für die Unterscheidung zwischen vorgestellten bzw. angesprochenen und wirklichen Lesern siehe Peter J. Rabinowitz, "Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the External World" *PMLA* 96 (1981), 408-419.

2 Eine Ausnahme in dieser *storyline* zunehmenden Kontrollverlustes über Erzähl- und Verbergungsprojekte bildet Magnus Pym's Erzählplot in *A Perfect Spy*. Er nutzt narrative Gesetze für seine Selbstkonstitution und Selbstauflösung und bestimmt die Erzählhandlung.

3 Dies zeigen zeitaufwendige Differenzierungen zwischen möglichen rhetorischen und referentiellen Bezügen, die aus einem grundsätzlichen Mißtrauen gegenüber Erzählungen an den Stellen resultieren, an denen der Zeitdruck der Kommunikationssituation für den Erfolg von Kommunikation nur Vertrauen zuläßt (siehe Kap. 8.1.1 dieser Arbeit).

Eigendynamik erst, als sich das Scheitern geheimdienstlicher Kontrolle von Geschichte abzeichnet. Er spielt die verhärteten ideologischen Sinnwelten der Apparate, die nicht schnell genug auf die Veränderungen ihrer gesellschaftlichen Umwelten reagieren, gegeneinander aus, um aus ihrer Diskurswelt in eine private Zukunft zu retten, was noch zu retten ist.

Le Carré benutzt eine radikale Inversion des traditionellen Detektions- und Spionageschemas von *Geheimnis - Lesen - veröffentlichendes Erzählen*, um erzählen zu können, daß die historische Auseinandersetzung im wesentlichen über eine wechselseitige Konstruktion ausgetragen wurde. Das alte *employment* von Welt wird, obgleich sich die politische Welt verändert, von den von ihm abhängigen gesellschaftlichen Systemen wie den Geheimdiensten auch in der Romangegenwart kontiniert, um den eigenen Systemerhalt zu sichern. Daher gelangt Yakows Manuskript einer veröffentlichungsbereiten Erzählung der technologischen Schwächen sowjetischer Militärmacht, mit dessen Auftauchen der Roman beginnt, nie an die Öffentlichkeit, an welche es sich wendet. In *The Russia House* zeigt auch die Differenzierung eines sichtbaren Erzählplot noch deutlicher als bisher, daß Le Carré mit dem Bezug auf umfassende weltpolitische Veränderungen auch deutlicher daran gelegen ist, eine andere Romanwirklichkeit - hier die private Welt eigenverantwortlichen Handelns - von dem reduktiven geheimdienstlichen Weltentwurf zu differenzieren, der durch machtpolitische Interessen geprägt ist. Dies wird zunächst in individuellen *plots* innerhalb der Romanwelt sichtbar, die der extradiegetische Erzähler beobachtet und vermittelt, während er selbst an die Apparatewelt gebunden bleibt. De Palfrey, der Erzähler in *The Russia House*, nutzt die Möglichkeit der Erzählung, die Grenzen der geheimdienstlichen Diskurswelt mit einer individuellen Weltoffenheit zu kombinieren, die er aus der Erlebnisperspektive einer Romanfigur **konstruiert**, für seine eigene Geschichte aber nicht erreichen kann. Im Erzählen der Geschichte Blairs, kann er einen erfolgreichen individuellen Ausbruch aus der Geheimdienstwelt nacherleben. Das nötige Wissen hierfür beruht, wie er am Ende seine Erzählung preisgibt, auf einer Erzählung Blairs. Blairs Erzählen innerhalb der Romanwelt macht deutlich, daß er nach persönlichen Kriterien entscheidet, ob er seine Geschichte als Information zur Verfügung stellt oder nicht.¹

Dies steht in deutlichem Kontrast zur Geschichte des extradiegetischen Erzählens. Hier tauchen die unerfüllten Wünsche des Erzählers danach, seine Geschichte nach individuellen Bedürfnissen lenken zu können, als verzögernde Störungen im Erzählvorgang auf. Sie sind dadurch gekennzeichnet, daß de Palfrey in bezug auf sich selbst klärendes Erzählen vermeidet, dem angesprochenen Leser jedoch in Andeutungen die Existenz seines individuellen Problems fast aufdrängt. Neben

1 Blair überreicht de Palfrey Informationen über seine persönliche Geschichte als Geschenk, das nicht dem Individuum, sondern dem Geheimdienstbeamten de Palfrey gilt ("a gift [...] to take home to my masters" *The Russia House*, 425).

dieser plakativen "Geheimhaltung" verrät sich, was er im selbstverantwortlichen Schreiben privater Geschichte zu bearbeiten wagt, noch in anderer, besser verborgener Form. De Palfrey erzählt Gedanken, die er Blair zurechnet, deren sprachliche Merkmale, wie die pompöse Metaphorik und thematische Egozentrik, sie jedoch als narrative Konstruktion des Erzählers de Palfrey ausweisen. Sie sind kommunikativer Ausdruck der Wünsche des Erzählers für sich selbst und nicht des Kommunikationsbedarfs der Figur, welchem sie der Erzähler zurechnet (*siehe* Kap. 8.1.2 dieser Arbeit). Während schon die Hinweise auf das geheimdienstliche Welterfassen der extradiegetischen Erzähler in le Carrés vorhergehenden Romanen (wie oben in Kap. 10.4 zusammengefaßt) eine problematische Heterogenität des Erzählens bedingen, die dadurch aufgefangen wird, daß die Erzähler nicht weiter personalisiert werden, werden de Palfrey derartige Unstimmigkeiten als "Erzählstörungen" angelastet, weil er der erste extradiegetische Erzähler ist, der als Figur in der erzählten Geschichte vorkommt. Genette macht darauf aufmerksam, daß von einem homodiegetischen Erzähler erwartet wird, "daß er alle Informationen rechtfertigen kann [...], die er den Lesern über Szenen gibt, in denen 'er' als Figur nicht anwesend war, oder über die Gedanken anderer, usw."¹ Verstöße dagegen provozieren zumindest Fragen.² Das Zuschreiben selbstkonstruierter Gedanken an eine Figur läßt sich meines Erachtens als Sonderform solcher Verstöße, als *täuschende Erzählung im Erzählen*, beschreiben. Sie stellt den obskuren Diskurs einer aus der Erzählung ausgegrenzten Geschichte dar, erzählt also nach der in dieser Arbeit vorgeschlagenen Definition (*siehe* z.B. das Ende der Einleitung) von der Existenz eines Geheimnisses.

Während der Erzähler de Palfrey vermutlich zumindest an dieser Stelle nicht weiß, daß und wie sich seine persönlichen Probleme in die Erzählung einschleichen, funktioniert diese obskure Form der Selbstkommunikation in der Gesamtkonzeption des Romans als enttarnende Rahmung der Erzählerfigur, mittels derer der Romanautor Gestaltungsvorteile gewinnt. Die Markierungen von Stellen, an welchen der Weltbezug des Erzählens fragwürdig wird, weil es narrative Spuren gibt, die es streckenweise als Tarnung von individuellen Schwierigkeiten der Erzählerfigur ausweisen, sind Ereignisse in der *Geschichte der Romankonstruktion*, die sich mit de Palfreys *Erzählplot* vergleichen lassen. Sie arbeiten ebenfalls mit der kommunikativen Strategie der Umattribution von Handlungen. Der Roman insgesamt rechnet sein eigenes Problem der grundsätzlichen Differenz zwischen literarischer Konstruktion und Wirklichkeit der Erzählerfigur zu. Es wird so auf ein Problem individuellen Welterfassens reduziert. Das Diskreditieren des von ihm erfundenden Erzählers ermöglicht es, die Differenz zwischen Roman und Wirklichkeit zu vertuschen und weiter in das realistische Erzählmodell zu investieren. Wenn deutlich wird, daß der extradiegetische Erzähler Geschichte inszeniert, verblaßt die

1 Gérard Genette, "Neuer Diskurs der Erzählung", in: *Die Erzählung*, S. 244.

2 Ibid.

Inszeniertheit der Erzählerfigur, weil der Roman impliziert, daß sein Beobachten sich von der dargestellten Geschichte des Erzählens unterscheidet.

10.6 Erzählen: Vom Unterwerfungsinstrument zur Selbstbildung

Die Art und Weise, wie sich der Geheimdienst der Handlungen des Individuums bemächtigt und ihren Sinn kontrolliert, bleibt ein zentrales Thema der Romane. Dabei gestaltet le Carré diese Opposition grundsätzlich als Konflikt, in dem einzelne einen Rest individueller Identität vor den Beherrschungsansprüchen des Apparats bewahren oder erst ein individuelles Selbstbild konstruieren, indem sie ihre Werte im Widerstand zu den Zielen und Kommunikationsstrategien geheimdienstlicher Weltkonstruktion definieren. Dies gilt selbst für die umfassende kommunikative Lenkung individueller Handlungen von Controls *plot* in *The Spy Who Came in From the Cold*. Dort hat Wissen zwar keinen individuellen Handlungswert mehr, im Roman*plot* erfüllt Leamas' Erkenntnis jedoch als zentrales Ereignis in der *Geschichte der Romankonzeption* eine wichtige Funktion. Die Erkenntnis des Geheimnisses ist der Moment, in welchem er als Beobachter zweiter Ordnung die Intentionalität der Geschichte und die Funktion seiner Handlungen darin erzählen kann. Er definiert sich selbst in Abgrenzung vom Spionage*plot*, für welchen er funktionalisiert wurde. Leamas erzählt in der Romanwelt eine realistische, wenn auch unvollständige Version der geheimen Geschichte, die zwischen den Autoren von *plot* und seiner (und Liz') Geschichte darin unterscheidet und kritisch Stellung bezieht:

Listen: Mundt is London's man, their agent; [...] We are witnessing the lousy end of a filthy, lousy operation to save Mundt's skin. [...] (206) My job was to let them think what in fact was the truth: that Mundt was a British spy. [...] Your job was to discredit me (208). There is only one law in the game, [...], Mundt is their man he gives them what they need (210).

Umfassender ist die Funktionalisierung des Individuums nur in der Geschichte Charlies in *The Little Drummer Girl*. Sie wird über die Aufdeckung ihrer persönlichen Geheimnisse und eine geschickte Manipulation ihrer Gefühle dazu gedrängt, die oppositionellen Diskurse zweier, geheimer politischer Gruppen in der Selbstkontrolle ihres Verhaltens zu vermitteln. Sie muß ihre geheime Lenkung durch den MOSSAD vor der palästinensischen Terrorgruppe verbergen, in die sie infiltriert wird. Der Raum ihrer Individualität wird von dieser Differenz zwischen jeweils fremdbestimmter geheimer und beobachtbarer Rolle restlos übernommen. Da sich die Schauspielerin Charlie wissentlich gegen ihre politische Überzeugung, aber aufgrund ihrer Liebe zu ihrem *agent runner* Becker in diese Rolle rekrutieren läßt, kann sie sich am Ende nicht selbst als Opfer einer fremden Auseinandersetzung beschreiben. An die Stelle des melancholischen, zweifelnden Lesers Smiley oder des Agenten, der plötzlich seinen Apparat durchschaut, tritt Charlies Selbstdefinition "Nothing" (509). Was sie als einzelne kennzeichnet, unterscheidet sich von den zerstörerischen *plots* der oppositionellen Parteien nur in der Selbstnegation von Identität. Sie konstatiert, daß

ihr ein individuelles Anliegen für ihre Geschichte fehlt. Diese Selbstdefinition positioniert sie jedoch ebenfalls in kognitive, lesende Distanz zu ihrer Rolle von einem Standpunkt außerhalb der Geschichtsprojekte anderer. Charlies Selbstbeschreibung ist vom Romanautor als Beginn ihrer Entfiktionalisierung konzipiert. Sie legt ihre Rollen ab, sowohl auf der Bühne wie im *theatre of the real* der Spionagewelt, und tritt aus dem Roman innerhalb der Romanwelt aus. Auch Charlie wird zur Beobachterin zweiter Ordnung ihrer Agentenrolle und ihres vorhergehenden Rollenspiels und konstruiert erstmals den Ansatz einer "authentischen" Identität.

Pyms Erzählung in *A Perfect Spy* stellt gegenüber dieser Entleerung individueller Identität durch fremde Erzählungen den Versuch dar, sich über das Erzählen eigener Geheimnisse zu konstituieren. Anders als Charlie, die vom fremden *plot* eine Geschichte erwartet hatte und nur Leere gewinnt, definiert Pym sich von Beginn der Geschichte an als seine Geheimnisse und ihre Erzählbarkeit. Die in der Zeit und in der sozialen Dimension begrenzte Spannung des Erzählens von Geheimnissen ist in seiner Lebensgeschichte wie in der Geschichte seines Erzählens der einzige Raum möglicher Selbstkonstitution. In seiner Geschichte erfährt sich Pym darüber selbst, daß er das Vertrauen und die Geheimnisse anderer und damit auch die Möglichkeit des Verrates gewann. Diese Erzählmöglichkeit verleiht ihm die Macht, über seine Beziehung zu anderen zu entscheiden. In der Grenzgängerexistenz zwischen Selbstverbergung und dem Verrat anderer gibt es keinen Raum für die Planung individueller Geschichte.

Pyms Erzählen der eigenen Geschichte in einer intradiegetischen Erzählung in der Romangegenwart führt nun den Verrat der eigenen Geheimnisse als letzte mögliche Selbstkontinuierung in eine individuelle Zukunft vor, die als Selbstzerstörung zugleich das Ende möglicher Zukunft bestimmt. An der Geschichte seines Erzählens wird beobachtbar, daß er sich in der Freiheit der Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdreferenz seines Diskurses als gestaltender Autor seiner Geschichte erfährt. Diese Differenz konstituiert Individualität, weil sie ihn von seiner Geschichte befreit, ist aber zeitlich begrenzt. Das zeigt sich darin, daß Pym sich immer weiter auflöst, je mehr an eigener Geschichte er aufschreibt. Auch ein zusätzlicher Diskurs mit sich selbst (z.B. "a writer [...] should look down with love upon his subject", 93; "To be King, [...] To look with favour on this child that was myself. To love his defects and his striving", 334) kann diese Differenz nicht präservieren. Die Selbstreferenz auf das Erzählen bedingt nur eine Verzögerung der Selbstkonsumierung. In dem Moment, in dem die Unterscheidung zwischen der Einheit und der Differenz von Fremd- und Selbstreferenz kollabiert, weil die erzählte Geschichte die Gegenwart des Erzählens erreicht, wird Pym der, den er beobachtet und zerstört. Der Erzähler zwingt sich in eine Situation des Selbstausslöschens. Nach dem letzten möglichen Verrat, dem Selbstverrat, gibt es nichts mehr zu erzählen.

Magnus Pym's Leben ist die Geschichte eines *Perfect Spy*, dem auch der von le Carré gewählte Romantitel eine repräsentative Bedeutung für Lebensentwürfe von Spionen verleiht. Zwar stellt seine Identität der Differenz zwischen Geheimnis und dem Erzählen zugleich eine Perfektionierung wie Sprengung der narrativen Struktur des Spionageromans dar, auch hier werden jedoch selbstreferentielle Rückkopplungen dieser Geschichte der Selbstzerstörung eines *Mysteryplot* auf den narrativen Zusammenhalt des Romans vermieden. Obgleich die Selbstkonstitution Pym's mit jener eines *Mysteryplot* vergleichbar ist, beschreibt der auktoriale Erzähler diese Geschichte der Selbstkonsumierung durch das Erzählen von Geheimnissen nicht als Problem, welches auch in der grundsätzlichen Selbstbegrenzung von Detektions- und Spionageromanen begründet liegt. Auch die Romanformen erreichen ihren Weltbezug über aufklärbare (verratbare) Geheimnisse, mittels derer sie sich selbst die Grenzen setzen, über welche der Erzählvorgang nicht hinausreichen kann. Vollständige Aufklärung raubt einem Spionageroman ebenso wie Pym die Notwendigkeit weiterer Geschichte und damit die Basis weiteren Erzählens.¹ Der Roman *A Perfect Spy* demonstriert aber die Bedingtheit dieser zerstörerischen Wirkung des veröffentlichenden Erzählens im individuellen Lebensentwurf Magnus Pym's und den persönlichen, familiären und gesellschaftlichen Prägungen seiner Geschichte.

Das Erzählproblem der Selbstkonsumierung eines *Mysteryplot* wird in der Geschichte und Erzählung des perfekten Spions Magnus Pym auf diese Weise ähnlich wie jenes der Fremdheit des gegnerischen Autors personalisiert, simplifiziert und in die erzählte Welt abgelenkt.² Das Scheitern konstruktiver Bedeutung des Erzählens von Geheimnissen wird als **intradiegetische** Geschichte individuellen Erzählens abgeschlossen, deren Verlauf der Romanautor kontrolliert. Pym's Selbstmord determiniert sie als vergangene Geschichte eines einzelnen. Der Romanautor konstruiert folglich die Sprengung eines Spannungsromanplot innerhalb der erzählten Welt so, daß die Dekonstruktionsdrohung kontrolliert ausgespielt und aus dem Weg geräumt werden kann. Die Heterogenität der verschiedenen Leseprozesse, deren Zusammenführung ganz vermieden wird, kann als dem Roman inhärente, latente Befürchtung beschrieben werden, eine Pym's Erzählplot vergleichbare kritische Selbstbeschreibung könnte die extradiegetische Erzählung auf ähnliche Weise zerstören. Auch in diesem Roman reproduziert sich folglich die gattungseigene Paradoxie narrativer Selbststabilisierung mittels der Demonstration des Scheiterns des aufklärenden Erzählmodells innerhalb des Erzählten.

-
- 1 Moretti spricht in dieser Hinsicht von einer "syntactic regression" (137) des Detektivromans der semantische Ambiguität konstruiert, um sie dann vollständig aufzulösen (146). Moretti, *Signs taken for Wonders* (London: Verso, 1988²), S. 137 u. 146.
 - 2 Er ist eben nur *A Perfect Spy* und nicht, wie der bestimmte Artikel impliziert hätte, den le Carré sonst für seine Titel bevorzugt (*The Little Drummer Girl*, *The Secret Pilgrim*) repräsentativ für die literarische Figur des Spions oder *Mysteryfiction* in den verschiedenen Gattungsvariationen.

Die Sequenz der Romane *The Little Drummer Girl* und *A Perfect Spy*, die sich in der erzählten Geschichte expliziter als das restliche Romanwerk mit der Identitätsproblematik beschäftigen, zeigt den Übergang vom "Geschrieben-werden" zum "Schreiben" und Erzählen der eigenen Geschichte. Außerhalb der Macht über andere, die Pym in der Konstruktion und im Erzählen fremder und schließlich eigener Geheimnisse erfährt, hat er jedoch anders als die Charaktere, denen in späteren Romanen die Loslösung vom Geheimdienst zunächst über das Verbergen (siehe das folgende Teilkapitel 10.6.1), dann über das Erzählen der eigenen Geschichte (siehe 10.6.2) gelingt, keinen individuellen *plot*. Seine Erzählung versucht aber, die Lösung des Problems individueller Geschichtslosigkeit an seinen Sohn zu delegieren. Aus diesem noch zukünftigen Verstehensprozeß soll sich ein Bruch mit der Familiengeschichte der Täuschungen ergeben, aus welcher Magnus Pym auch diese Erzählung seiner Geheimnisse nicht befreien konnte. Im abschließenden Appell an seinen Sohn: "I am what you must walk over to get from Rick to life" (605), macht der Erzähler Pym die Bedeutung seines Textes von Veränderungen abhängig, welche sein Sohn stellvertretend für ihn bewirken soll. Dabei bedenkt er aber nicht, daß auch der erhoffte Leser auf seinen eigenen Vorstellungen über den Sohn beruht. Sein Lesen wird sich, wenn es überhaupt zustande kommt, in jedem Fall vom vorgestellten, insbesondere aber von einem vorgeschriebenen Verstehen unterscheiden. Die vage Hoffnung auf eine Zukunft im Sinne des individuellen Autors bzw. Erzählers steht in extremem Kontrast zu Controls Erzählplot in *The Spy Who Came in From the Cold*, der nichts dem Zufall überläßt und die Differenz zwischen der Erzählung und dem Lesen in der Gestaltung des veröffentlichenden Erzählens seines Geheimnisses mitbedacht hat.

10.6.1 Geheimes Schreiben eigener Geschichte

Das Lesen und Erzählen von Geheimnissen anderer repräsentiert zunächst als Prinzip narrativer Unterwerfung das Verlangen nach der Beherrschung anderer. Dies zeigen u.a. Smileys Drohung der Veröffentlichung von Karlas persönlichen Geheimnissen (*Smiley's People*), die Karlas Überlaufen erzwingt, Kurtz' Erzählung von Charlies Geheimnissen (*The Little Drummer Girl*), die sie entindividualisiert, und Pym's Verlangen nach verratbarem Wissen über andere (*A Perfect Spy*). Dabei handelt es sich (mit Ausnahme von Pym's Täuschungen) zunächst um geheimdienstliche Handlungsformen, die der Information über den Gegner bzw. dem eigenen Schutz vor Beobachtung dienen. Solange dies der Fall ist, zeigt sich der Widerstand einzelner Charaktere nur über das Verschweigen bestimmter Informationen, Selbstzweifel und desillusionierende Selbsterkenntnis.

Je deutlicher sich die Geheimdienstwelt von der Romanwirklichkeit entfernt und je deutlicher die Handlungen der Apparate nur individuellen Macht- und Bereicherungsinteressen dienen, desto folgenreicher wird auch individueller Widerstand

innerhalb der Romanwelten le Carrés. Aus individueller Ernüchterung wird mit zunehmender Fragwürdigkeit, sinnloser Gewalt, dem Leerlauf geheimdienstlicher *plots* oder ihrer Korruptiertheit durch wirtschaftliche, machtpolitische und schließlich verbrecherische Interessen auch "schreibender" Widerstand einzelner gegen diese Entwicklungen. Diese Geschichte des individuellen "Schreibens" geheimer *plots* beginnt in *The Honourable Schoolboy* mit Jerry Westerbys Plan, seine Geliebte aus ihrem Vertrag mit Drake Ko freizukaufen, der den *plot* des "Circus" und der "Cousins" (der CIA) destabilisiert. Hier stellt der Agent Westerby seine persönliche Loyalität erstmals über den "Dienst" für nationale Ideale. Auch in *The Russia House* ist Liebe das Motiv von Blairs *plot*, der sich als erster individueller geheimer Plan erfolgreich gegen die Apparate durchsetzt. Blairs *plot* einer privaten Zukunft beginnt damit, daß sich Blair ganz von der ideologischen Opposition löst, die die Geheimdienste fortsetzen. Er bestimmt seine Handlungen nur noch nach persönlichen Werten:¹

[...] the contest between Communism and Capitalism had ended in a wet whimper. Its rhetoric had fled underground to the secret chambers of the grey men [...]. As to his loyalty to his country, Barley [Blair] saw it only as a question which England he chose to serve. His old ties to the Imperial fantasy were dead. [...]. He knew a better England by far and it was inside himself. (218)

Zur Voraussetzung für eine stabile Identität wird in le Carrés Romanwelten ebenfalls, daß es möglich wird, die eigene Geschichte außerhalb der Verbergungszwänge und des Verlangens danach zu entwerfen, andere über Wissen kontrollieren zu können.

10.6.2 Verbergen und Erzählen eigener Geschichte

Die Romane *The Secret Pilgrim* und *Our Game* erzählen Geschichten über das Erzählen der eigenen Geschichte, das der Selbstbildung und Orientierung ehemaliger Spione außerhalb der geheimdienstlichen Diskurswelt dienen soll. In *A Perfect Spy* leistet Pym mit dem Erzählen seiner Geheimnisse den ersten Ansatz dazu. Er konstruiert sich dafür eine begrenzte narrative Existenz und Perspektive, die eigentlich schon außerhalb seiner auf Geheimnissen gebauten Lebensgeschichte liegt. Dem extradiegetischen Erzähler in *The Russia House* gelingt nur ein extrem labiler Scheinkompromiß narrativer Vermittlung des Erlebens von Geschichte außerhalb der Apparatewelt und einer an die geheimdienstliche Diskurswelt gebundenen Erzählung. Die Zukunftslosigkeit dieser narrativen Scheinlösung zementiert de Palfreys Selbstmord in *The Night Manager*. Le Carré rechnet de Palfrey hier dem alten Geheimdienstapparat und seinen verbrecherischen *plots* in Waffen- und Drogenhandel zu, der als aufzuklärendes Geheimnis zum Fokus des machtlosen intradiegetischen Lesens wird. De Palfrey hält jedoch durch das Erzählen der Geheimnisse der korrupten Aufklärungsbehörde

1 Siehe Thomas Michael Stein, "The imperial fantasy", John le Carré's *A Perfect Spy* and *The Russia House*" *anglistik und englischunterricht* 48, (1992), S. 54.

an das neue unschuldige Erkenntnisbüro ("ratting", *The Night Manager*, 289) auch Kontakt zu den Lesern, deren Geheimnisse er wiederum an die Autoren der lukrativen, geheimen Geschäfte verrät. Sein Grenzgängertum zwischen Geheimhaltung und Verrat als Handlanger von "Lesern" und "Autoren" manövriert ihn außerhalb des Schutzes beider "Geschichtsinstitutionen". Die Gestaltung seines Selbstmords wird zur Metapher der Identitätslosigkeit außerhalb der Täuschungen der Geheimdienste, die sich auch in der Geschichte des Erzählens in *The Russia House* zeigt:

Palfrey chose the island, a triangle of raised pavement with a railing around it that seemed to be uncertain whether its job was to fence people in or fence them out [...]. He didn't enter the protection of the railing. [...]. [...] he put his heels on the outside curb [...] so that for a thoughtful while he seemed to be attached to the outside of a moving roundabout that wasn't moving, while he watched the empty [...] busses racing passed him in their hurry to get home. Finally, like someone who has got his bearings [...] he chose a particular fast oncoming bus, and threw himself under it. (*The Night Manager*, 402f.)

Der extradiegetische Erzähler Ned in *The Secret Pilgrim* versucht sich hingegen, an Momente seines Zweifels am Sinn der Spionage zu erinnern. Er will nach seiner Pensionierung rückblickend nun erzählen, was er während seines Lebens als Geheimdienstler vor sich und vor anderen verbergen mußte. Diese individuellen Beobachtungen distanzieren ihn während seiner loyalen Geheimdienstkarriere zwar von der Welt des Apparates. Sie bleiben jedoch ein verborgener Dialog mit sich selbst ohne öffentliche Erzählstimme. Die kritische Stimme seines "Lesens" geheimdienstlicher *plots*, die ihn in Gesprächen mit gescheiterten Agenten, ideologisch Verblendeten und Getäuschten immer wieder zur Distanzierung vom geheimdienstlichen Weltentwurf zwang, konstruiert er als "secret questioner", "uncomfortable companion", "less obedient person inside me" (*The Secret Pilgrim*, 14) und "slumbering subversive" (257). Im gegenwärtigen Erzählen soll nun der *Secret Pilgrim* Gelegenheit erhalten, die unterdrückte, individuelle Geschichte Neds zu veröffentlichen. Das Erzählen und Schreiben dieser geheimen Geschichte zeigt sich hier als Erzählplot verspäteten, individuellen Widerstands gegen die destruktiven Einflüsse der Spionagewelt auf das Individuum. Die Erzählung gestaltet jedoch nicht die von Ned angekündigte teleologische "quest" als *storyline* der Suche nach individueller Bedeutung. Sie bleibt eine Verkettung einzelner Episoden, deren Übergänge nicht der Erzähler selbst, sondern eine enttarnende Erzählung Smileys leistet, auf welche er sich beruft. Vergleichbar mit dieser Stabilisierung der eigenen Erzählung in der Erzählung eines anderen orientieren sich auch die persönlichen Erfahrungen, von welchen Ned erzählt, an Erzählungen anderer. Letztere beeindruckten ihn entweder, weil sie ihm privaten Widerstand vorführten, den er für sich selbst nicht erreichen konnte (z.B. Hansens Erzählung Kap. 9), oder erschreckten ihn, weil sie ihn zur Selbstbeobachtung eigener individueller Leere zwangen (z.B. Frewins Geständnis Kap. 11). Die Selbstreflexion in Erzählungen

anderer grenzt nicht nur bedeutsame Aspekte von deren Wirklichkeit aus (z.B. Hansens krankhaftes sexuelles Verlangen). Sie erreicht als Selbstbeschreibung nur die Erkenntnis der Selbstentfremdung für einen fragwürdigen gesellschaftlichen Dienst: "You see your face. It's no one you remember. [...] You want to say: [...] 'I left the world a safer place.' You can't really." (*The Secret Pilgrim*, 351). Die Erkenntnis der Sinnlosigkeit des Opfern der eigenen Geschichte wirkt als Ergebnis der angekündigten Reise, die auch den *narratee* zu ähnlichen Beobachtungen anregen soll, auffällig offensichtlich und mager.

Verweise auf Neds private Gegenwart, die sich immer deutlicher in seine Erzählung drängt, zeigen, daß diese Selbstbeobachtung nur eine trügerische Distanzierung von der Vergangenheit ist. Auch in seiner Gegenwart begleitet ihn eine Stimme, die er im eigenen Erzählen zum Schweigen zu bringen, die er also zu verbergen versucht, indem er von einem ruhigen, zufriedenen Privatleben erzählt ("We have a good life, Mabel and I", 351). Die narrativen Referenzen auf die eigene gegenwärtige Geschichte zeigen einen Kompromiß zwischen selbstveröffentlichender und selbstverbergender Erzählung, der als pragmatischer narrativer Umgang mit gegenwärtigen Problemen den Verdrängungen seiner Vergangenheit gleicht. Gerade betonte Selbstversicherungen erzählen von einem der Erzählung inhärenten Konflikt zwischen seinem Wunsch, die eigene Geschichte noch einmal neu und ganz anders zu schreiben, und der Einsicht, daß dies unmöglich ist. Diese Geheimnisse des Erzählens bedingen den Eindruck einer labilen Verankerung des Erzählers im Übergang vom Geheimdienst in die private Welt.

Erst dem Erzähler Cranmer in *Our Game* gelingt es, die Zukunft seiner individuellen Geschichte aus den diskursiven Beobachtungs- und Kontrollstrukturen der Spionage zu lösen. Als ehemaliger *agent runner* hat er den professionellen Bedarf an Wissen über andere zum Zweck ihrer Kontrollierbarkeit soweit als eigenes Begehren internalisiert, daß er nach der Entlassung auch seine private Welt nach ihren Unterscheidungen, z.B. von wissendem, rationalem Autor und unwissenden, irrationalen Agenten, sowie der Sicherheit des Besitzes von Wissen über andere und der Bedrohlichkeit von Unwissen strukturiert. In *Our Game* ist der britische Geheimdienst nur noch mitbeteiligte Institution an einem *plot* weltpolitischer Ausblendung inguschetischer Geschichte im Kaukasus. An ihr besteht von seiten der Interessen der sich globalisierenden Machtstrukturen kein "customer interest" (*Our Game*, 223). Cranmer erzählt die Geschichte seines Erkenntnisversuches des Geheimnisses seines ehemaligen Agenten Larry Pettifer, der Cranmer als geheimdienstlichen Leser in eine semiotische Leere führt. Da Pettifers *plot* in seiner verborgenen Unterstützung des inguschetischen Kampfes um Existenzgrund besteht, führt das Lesen Cranmer in die ihm fremde inguschetische Welt im Kaukasus, vor deren Hintergrund er sein individuelles Aufklärungsverlangen als

marginal, trivial und fehlgeleitet erkennt.¹ Spuren individueller Geschichten sind restlos ausgelöscht.² Auch die Geschichte des Dorfes ist "defined as much by what wasn't there, as what was" (338).

Das Geheimnis, um dessen Transformation zu einer erzählbaren Geschichte es ging, ist bereits Teil der kollektiven Erzählungen geworden, die die inguschetische Wirklichkeit anders verarbeiten als über das Konstruieren von Informationen. Das Erzählen hat die gesellschaftliche Funktion eines Rituals, in dem es nicht um individuelle Beherrschung von Geschichte, sondern um das Fortsetzen von Mythen zur Wahrung kollektiver Identität in einer Situation extremer Bedrohtheit geht. Die Erzählung rekapituliert einen "lurid account of the battle", "how everyone had fought to the last bullet [...] and how God would look mercifully on the heroes and martyrs who died here" (*Our Game*, 343). In diesem Erzählen außerhalb geheimdienstlicher Prägungen ("completely against my character and training", *Our Game*, 341) partizipiert auch Cranmer mit einem Nachruf auf Larry. Es erzeugt eine idealisierte soziale Identität, um lähmende Trauer aus der Gegenwart zu verdrängen und Energien zur gemeinsamen Widerstandsgeschichte zu mobilisieren.³

Mit dieser Erfahrung wird das Spionagespiel (*Our Game*) der Jagd nach Informationen über die Geheimnisse anderer für Cranmer vergangene Geschichte. Er beschreibt sich gegenüber den kollektiven Ritualen als einzelner Beobachter, der die Offenheit seiner eigenen Zukunft als individuelle Gestaltungsaufgabe erkennt: "I stood alone, converted to nothing, believing in nothing. I had no world to go back to and nobody left to run except myself" (*Our Game*, 347). Selbstverortung ist hier nicht mehr das Verbergen eigener Wünsche, wie die Geschichten des Erzählens in *The Russia House* und *The Secret Pilgrim* zeigen. Cranmer beschreibt sie als individuelles Projekt mit offenem Ende. Damit hat auch die extradiegetische Erzählerfigur erstmals in le Carrés Romanwerk eine ähnliche Freiheit gegenüber der Spionage erreicht, wie sie Blairs Erzählung in *The Russia House* impliziert.

10.7 Geheimnisse, Entgrenzungen und Ausblendungen der Spionageromane

Die Geschichte individueller Distanzierung von den Kommunikationsformen der Spionage, die innerhalb der Romanwelten beginnt und schließlich zum zentralen Anliegen extradiegetischen Erzählens wird, korreliert über die Romangrenzen hinweg

1 Eine zerstörte Siedlung in den Bergregionen erscheint ihm als Fenster "giving onto the Apocalypse" (345).

2 "There really was very little to see [...]. After the attackers had shelled the place [...], and made sure [...] that everyone including Larry was dead, they looted it" (*Our Game* 341).

3 Lloyed beschreibt eine vergleichbare soziale Funktion des Erzählens in viktorianischen Trauer Ritualen. Erzählungen sind "attempts [...] to keep death at a reassuring distance from life, by providing a generalized social identity for the dead". Genevieve Lloyed, *Being in Time: Selves and Narrators in Philosophy and Literature* (London: New York: Routledge, 1993), S. 151.

mit immer radikaleren Modellen der Destruktivität, des Scheiterns, der Sinnlosigkeit und der Tendenz zum Verbrechen von geheimdienstlicher Aufklärung. Diese *Gestaltungsgeschichte* in le Carrés Romanwerk verrät das grundsätzliche Kommunikationsinteresse des Autors, das Postulat individueller Wahl, Moralität und Verantwortlichkeit für die eigene Lebensgeschichte nicht nur zu retten, sondern entgegen aller Destruktion durch die Geheimdienstapparate auch neu zu entwerfen. Seine Spionageromane "schreiben" zunächst innerhalb der erzählten Geschichten, dann im extradiegetischen Erzählen eine Befreiungsgeschichte des Individuums aus dem Spionageroman in die private Welt eigenverantwortlichen "Schreibens" eigener Geschichte.

Ähnlich wie es für die Beziehung zwischen Individualität und Gesellschaft für den Roman des 18. Jahrhunderts beschrieben wurde, wird das Verbergen und Erzählen der eigenen Geschichte auch für die Figuren in le Carrés Spionageapparaten zum zentralen Medium der Selbstbeschreibung im Hinblick auf die Individualität einschränkenden Kommunikationsregeln des Geheimdienstes.¹ Das Romanwerk arbeitet das individuelle Bedürfnis, nicht mehr fremde, sondern nun die eigene Geschichte zu bearbeiten und zu erzählen, immer prononcierter heraus. Diese Krisen individueller Selbstverortung, die mal an die Grenzen des Pathologischen auch Aufdinglichen (so im extradiegetischen Erzählen in *The Russia House*), mal zu einem stabiler scheinenden Krisenmanagement (*The Secret Pilgrim*) tendieren, spielen ein Hauptthema der literarischen Geschichte des realistischen Romans noch einmal durch, das sich an den besonderen Kommunikationsformen der geheimen Welt besonders drängend zu stellen scheint. Dabei entstehen in der Selbstkonstitution der Spionageromane le Carrés wiederholt Sprengungen des realistischen Erzählmodells, mit denen auch die Option geschaffen wird, sich ganz von dessen Anspruch auf mögliches "authentisches" Selbst- und Welterfassen zu entfernen. Besonders radikal sind in dieser Hinsicht z.B. die kollektive Selbsttäuschung in *The Looking Glass War*, die Selbstauflösung des Spions in *A Perfect Spy*, Neds Unterdrücken seiner anderen Erzählstimme in *The Secret Pilgrim* und das Gebäude aus Fiktionen in *The Tailor of Panama*. Anstatt an diesen selbsterzeugten Krisen des eigenen Erzählmodells z.B. den Weg der Experimente des modernen Romans einzuschlagen und sich vom Anspruch auf ein nichttäuschendes Selbstbild und auf die Erzählbarkeit von Wirklichkeit zu lösen, bemühen sich jedoch alle Romane, eine Beobachtungsperspektive zu konstruieren, die die Romanwelt als wirklich akzeptiert und von der aus Geheimnisse innerhalb

1 Ray beschreibt die Funktion des Erzählens, welche der Roman des 18. Jahrhunderts in Modellen individuellen Erzählens innerhalb seiner Welten beobachtet, folgendermaßen: "[...] protagonists use narrative accounts of personal experience to combat or internalize the systems of authority and social hierarchy limiting their mobility". Der einzelne distanziert sich von der Gesellschaft, um diese Beziehung zu beobachten und die Diskurse in sein individuelles Sinnsystem aufzunehmen oder sie zu verwerfen. William Ray, *Story and History: Narrative Authority and Social Identity in the 18th Century* (Oxford: Blackwell, 1990), S. 6 u. 14.

des Erzählten oder Geheimnisse des Erzählens als solche beschrieben und meistens auch enttarnt werden können. Diese der *Mysteryroman*form endemische Paradoxie kritischer Betrachtung rationalistischen Welterfassens, die gleichzeitig dazu dient, weiter in das Romanmodell des Enttarnens von Wirklichkeit investieren zu können, möchte ich abschließend noch einmal hinsichtlich ihrer Konsequenzen an le Carrés Romanen *Our Game* und *The Little Drummer Girl* genauer diskutieren.

Cranmer in *Our Game* ist der erste homodiegetische Erzähler in le Carrés Romanwerk, der am Ende der erzählten Geschichte die Position des Autors seiner Lebensgeschichte mit den entsprechenden Kontingenzproblemen übernimmt. Die Geschichte der durch den Geheimdienst bedingten Identitätskrisen, die als Geheimnis des Erzählens den extradiegetischen Erzählplot der Romane le Carrés mehr und mehr unterwandert haben, gelangt hier an ein Ende, das der Aufklärungsstruktur der Romanform insofern entspricht, als auch dieses Geheimnis der Selbstverbergung gelesen und veröffentlicht worden ist. In den vorhergehenden Romanen wurde es immer deutlicher und drängender zum kommunikativen Ausdruck von individuellen Wünschen, die aus der Existenz des Geheimdienstlers aufgrund der überlebenswichtigen Selbstkontrolle des eigenen Verhaltens nach den geheimdienstlichen Informations- und Desinformationszielen ausgegrenzt wurden. Repräsentanten des eigenen ungelebten Lebens (so Blair für de Palfrey in *The Russia House*), Geistesverwandte (so Hansen für den Geheimdienstler Ned in *The Secret Pilgrim*), die Vorstellung von sich selbst als Schöpfer der Agenten im Feld (so der Geheimdienstler Cranmer in *Our Game*) und die Vorstellung des Erzählers in *The Secret Pilgrim* von einem heimlichen Gefährten sind Wirkungen der Projektion dieser nichteingestanden Bedürfnisse. Diese erinnern in ihrem Einfluß auf individuelle Geschichten und den Erzählplot an das Motiv des verborgenen Doppelgängers der literarischen Romantik.¹ Der Erzählplot in *The Secret Pilgrim* besteht schließlich im Versöhnungsversuch mit diesem unterdrückten, zum Schweigen gezwungenen Selbst, er reproduziert jedoch das Geheimnis des Selbstverbergens in bezug auf die während des Erzählens unbeobachtbare Gegenwart des Erzählens. Auf diese Weise erkaufte sich der Erzähler ein sozial funktionables Selbstverständnis, das ihn an krisenträchtigen Punkten vor Selbstreflexion schützt.² Letztere selbstabschirmende Funktion autobiographischen Erzählens ist auch als charakteristisch für spätviktorianische Autobiographien beschrieben worden.³ Während in der autobiographischen Romanform am Ende des

1 Vidan untersucht das gleiche Thema in den Erzählungen und Romanen Conrads. Ich stütze mich auf seinen kappen Überblick über die entsprechende literaturwissenschaftliche Diskussion dieses Motivs in der Romantik. Siehe Ivor Vidan, "The Split Self in Conrad's Fiction" in: Manfred Pfister, ed., *Die Modernisierung des Ich* (Passau: Richard Rothe, 1989), S. 278-280.

2 Dem Erzähler Ned und der intradiegetischen Figur Cranmer zu Beginn von Cranmers Erzählung ist gemeinsam, daß sie nach ihrer Geheimdienstkarriere die Leere des Ruhestands kompensieren, indem sie sich sozial engagieren. Dem - so verrät die Geschichte des Erzählens in *The Secret Pilgrim*, und erkennt Cranmer in *Our Game* - liegt vor allem die Motivation des Selbstaussweichens und Selbstschutzes vor Selbstreflexion zugrunde.

19. Jahrhunderts gleichzeitig die "Belanglosigkeit" der durch die Erzählung verborgenen Identitätskrisen miterzählt zu werden scheint,¹ ist die Verwundung der Vorstellung von sich selbst durch Spionage in le Carrés Romanwelten so stark, daß das Bewältigungspotential dieser extrem selbstzentrierten Erzählform noch einmal ohne diese kritische Selbstreferenz ausgeschöpft wird. Der autobiographische Erzähler Cranmer knüpft an eine für den modernen Roman seit dem 18. Jahrhundert kennzeichnende Verdunkelungs- und Aufklärungsstruktur an, indem er Wissen über sich selbst vorenthält, um das Erzählte als Geschichte der Selbsterkenntnis zu konstruieren. Diese Geheimnisstruktur ist in dieser Arbeit auch am Beispiel von Defoes Romanen *Robinson Crusoe* und *Moll Flanders* beschrieben worden (Kap. 3.2.1). In einem allgemeineren Sinn als die besondere Form des Welterfassens der Spionage benutzt auch *Our Game* noch die Struktur des Verbergens und Enttarnens von Geschichten für die eigene Selbstkonstitution, in der nun das Beobachten eigener Wirklichkeit das Beobachten fremder Wirklichkeit und die individuelle Selbststabilisierung die Selbstfortsetzung des Apparates ablösen. Die Narrativik von Geheimhaltung erlaubt es, weiterhin am Modell realistischen Erzählens festzuhalten und es von innen heraus hinsichtlich des Fassungsvermögens seines Weltbezuges auszuweiten.

Den intradiegetischen "Leser" Cranmer läßt die Begegnung mit der fremden kaukasischen Welt erkennen, daß sein Aufklärungsplot eine Fortsetzung der narrativen Logik von *Our Game*, des Beherrschungsverlangens anderer im *Great Game* der Spionage darstellt. Er sieht, daß er die Geschichten anderer nur stellvertretend für einen anderen Handlungsbedarf benutzt. Auch diese Spannung zwischen Selbsterkenntnis und fremder Wirklichkeit zeigt eine für den Roman konstitutive Paradoxie, die dem Widerspruch zwischen intradiegetischer Nichterzähl- und extradiegetischer Erzählbarkeit fremder "Wirklichkeit" vergleichbar ist. Während innerhalb des Romans das Funktionalisieren anderer für eigenen Kommunikationsbedarf kritisiert wird, benutzt der Roman insgesamt die östliche Welt des islamisch geprägten Welterfassens, welche die verschiedenen intradiegetischen, inguschetischen Erzählstimmen repräsentieren, um eine Romanform fortzusetzen, die in einem christlich orientierten, individualistischen Selbstverständnis wurzelt. Insbesondere den intradiegetischen inguschetischen Erzählern wird vom extradiegetischen Erzähler Cranmer eine entscheidende Rolle in einer Geschichte zugewiesen, die nicht mehr ihrem Kommunikationsbedarf entspricht, sondern sie hinsichtlich ihrer Funktion der Fremdheitserfahrung im Entwickeln einer "wahrhaftigeren" Selbstbeschreibung auswählt und rahmt. Cranmer braucht die Erfahrung des anderen, die Kommunikation mit Perspektiven der fremden Welt,

3 Siehe K. Ludwig Pfeiffer, "Ich Diskurse, Ich Schicksale: Zur Geschichte einer kategorialen Verwischung", in: Manfred Pfister, ed., *Die Modernisierung des Ich: Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne* (Passau: Richard Rothe, 1989), S. 16.

1 *Ibid.*

primär, um sich von ihnen zu unterscheiden und als individueller "Autor" seiner Geschichte zu konstruieren.¹ Das Thema der Selbstfindung eines einzelnen, das sich innerhalb der erzählten inguschetischen Wirklichkeit als trivial erweist, bestimmt dennoch das übergeordnete Anliegen der narrativen Form, innerhalb derer das Romangeschehen mehr und entlegeneres Weltgeschehen konstruiert als zu Zeiten der Romane der Opposition der Spionageapparate (bis zu *The Russia House*). Die individualisierte Erzählung findet so entsprechend des Mitteilungsinteresses des Romanautors zu den Problemen weltpolitischer Wirklichkeit zurück, von denen sich die in sich geschlossenen Welten der Spionage bis zu *Smiley's People* immer deutlicher in Scheinwelten entfernten.

Spitzt man diese Argumentation weiter zu, wird die fremde Wirklichkeitserfahrung zwar nicht mehr hinsichtlich des Informations- und Desinformationsbedarfs eines Spionagefalls konstruiert und deformiert, das majestätische Gebirge und die Erzählstimmen einer anderen Kultur werden in *Our Game* aber zur Kulisse der inszenierten Dramatisierung der Selbstverständigung eines westlichen Beobachters reduziert. Diese beginnt mit einer über Geheimhaltung konstruierten Erzählstörung in bezug auf Cranmer selbst und endet mit der Lösung dieses Kommunikationsproblems. Von dieser Perspektive aus läßt sich der Romantitel, der sich auf das Welterfassen der Spionage bezieht und für sich in Anspruch nimmt, diese Art der Weltkonstruktion von außen zu betrachten, auch auf den Roman insgesamt beziehen.

The Little Drummer Girl läßt sich insofern mit *Our Game* vergleichen, als auch in diesem Roman Erzählstimmen der kulturell fremden Welt zu Wort kommen, die hier die palästinensische Wirklichkeitserfahrung des politischen Konflikts repräsentieren, während die Biographien der israelischen Agenten ausnahmslos in die westeuropäische Geschichte eingebunden sind, welche mit aggressivem rationalistischen Welterfassen, "the aggressive European ploy" (*The Little Drummer Girl*, 40), assoziiert wird (siehe Kapitel 7.1 dieser Arbeit). McKenzie und Teeffelen zeigen an der intradiegetischen Erzählung, mit welcher der israelische Agent Becker die Infiltration seiner Agentin Charlie in ein palästinensisches Ausbildungskamp vorbereitet, wie hier der vom Erzähler Becker inszenierte Dialog mit dem gegnerischen Erzählen einer palästinensischen Sicht des Konflikts dazu dient, die Vernünftigkeit seiner eigenen Position zu bestätigen, ohne daß er sie darstellen muß.² Becker inszeniert den politischen Standpunkt seines palästinensischen

1 Mascuch gibt einen Überblick über verschiedene Modelle (u.a. von Beneviste), die diese Funktion der anderen als Kommunikationspartner für das Konstruieren und Aufrechterhalten eines Konzeptes individueller Identität herausarbeiten. Siehe Michael Mascuch, *Origins of the Individualist Self: Autobiography and Self-Identity in England 1591-1791* (Cambridge, Polity Press, 1997), S. 15f.

2 Kevin McKenzie u. Torine van Teeffelen, "Taking the Higher Ground Between West and Middle East: The Discursive Achievement of Meta-Perspective in Representations of the Arab Other" *Pragmatics* 3/3 (1993), S. 318.

Gegenspielers über die Leidenschaft, welche er seiner fingierten Erzählung zurechnet, als kompromißlose Ausblendung aller anderen möglichen Beobachtungen (“his passionate voice“ 223; “he demands your total obsession with his cause“ 224). Gleichzeitig zeigt er, indem er sich im nächsten Moment in den anderen hineinversetzt und dessen Lebensgeschichte mit dessen Stimme zu erzählen scheint (220-234), daß er selbst die Sicht des Gegners in einer Weise nachvollziehen kann, die real wirkt. Da er sich trotz dieses Verständnisses für die andere Seite entscheidet, impliziert dies für ihn eine durchdachtere Position. Der Roman erzählt, daß diese narrative Inszenierung der Erzählstimme des anderen eine strategische Rahmung seiner Position für das eigene Kommunikationsinteresse ist. Er wird u.a. als leidenschaftlich und fanatisch dargestellt, weil dies die Agentin Charlie in einer Weise beeindruckt, die es ihr erleichtert, die Rolle seiner Geliebten zu spielen (“[...] you listen. Overawed. Amazed. By his romanticism [...]“, 230). Auch distanzieren sich Charlie und Becker am Ende des Romans von diesem Inszenieren der Wirklichkeit anderer im geheimen politischen *plotting*, für welches die Metapher “theater of the real“ steht. In *The Little Drummer Girl* ebenso wie in *Our Game* wirkt die intradiegetische Kritik an der strategischen Inszenierung anderer für eigenen individuellen oder institutionellen Kommunikationsbedarf als Geheimhaltungsstrategie der Fiktionalität der Romanwirklichkeit. Um realistisch zu scheinen und das westeuropäische Individualitätskonzept zu stabilisieren, werden Erzählstimmen aus anderen Kulturen und Nationen instrumentalisiert, ohne daß sich an den Romanen Hinweise auf ein selbstreferentielles Beobachten dieses Widerspruchs in der eigenen narrativen Konstruktion beobachten ließen. Diese Form des Blockierens von Selbstreferenz, das der Roman insgesamt auch darüber erreicht, daß er Krisen der eigenen Selbstkonstitution eigenkonstruierten Figuren zurechnet, zeigt, daß die Fortsetzung des realistischen Erzählmodells, wenn es seine eigenen *plot*-Strategien nicht selbst verrät wie der Roman *The Night Manager*,¹ nur durch Geheimhaltung und auf Kosten anderer möglich ist.

1 *The Night Manager* veröffentlicht die eigene Konstruiertheit und seinen Status als Spionageroman, indem Romanfiguren (ähnlich wie in Charlies Text) aufgrund der Erzählinteressen des Romans und seines Bedarfs an eindeutigen Oppositionen erzeugt werden, wie u.a. die Licht- und Dunkelheitsmetaphorik der Benennung der Figuren belegt (Siehe Kap. 9.1.1).

11 Literatur

11.1 Primärliteratur

- Amis, Martin. *London Fields*. London: Penguin, 1990.
- Becker, Jurek. *Jakob der Lügner*. Berlin & Weimar: Aufbauverlag, 1973 [1969]².
- Buchan, John. *The Complete Richard Hannay*. London: Penguin, 1992.
- Chandler, Raymond. *The Big Sleep*. London: Penguin Books, 1984 [1939]³⁰.
- Childers, Erskine. *The Riddle of the Sands*. Ware: Wordsworth Classics, 1993 [1903].
- Collins, Wilkie. *The Woman in White*. London: Penguin, 1994 [1868].
- Conrad, Joseph. *Under Western Eyes*. Harmondsworth: Penguin, 1985 [1911].
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness and The Secret Sharer*. New York, Toronto & London: Bentam Books, 1981.
- Conrad, Joseph. *The Secret Agent*. London: Penguin Books, 1990 [1907].
- Defoe, Daniel. *Moll Flanders*. London: Dent Everyman's Library, 1982 [1722].
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1994 [1719].
- Deighton, Len. *London Match*. London: Harper Collins Publishers, 1995 [1985].
- Deighton, Len. *Mexico Set*. London: Harper Collins Publishers, 1994 [1984].
- Deighton, Len. *Berlin Game*. London: Grafton, 1984 [1983].
- Dibdin, Michael. *A Rich Full Death*. London: Faber, 1988.
- Dibdin, Michael. *The Last Sherlock Holmes Story*. London: Faber and Faber, 1989 [1978].
- Dickens, Charles. *Great Expectations*. London: Penguin Classics, 1985 [1861].
- Doyle, Sir Arthur Conan . *The Annotated Sherlock Holmes*. Ed. William S. Barring-Gould. New York: Clarkson N. Potter, 1967.
- Fielding, Henry. *The History of Tom Jones*. Bd.1 & 2. London: Dent, 1962 [1749].
- Forsyth, Frederick. *The Fist of God*. New York et. al.: Bentam, 1995 [1994].
- Frisch, Max. *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Sämtliche Werke*. Bd.7. Ernst Beutler. Zürich: Ex Libris, 1979.
- Greene, Graham. *Our Man in Havanna*. London: Penguin Books, 1971 [1958].
- Greene, Graham. *The Human Factor*. New York: Avon Books, 1978.
- James, Henry . "The Turn of the Screw". *Selected Tales*. London: The Richard

-
- Press, 1956 [1898], S. 269-382.
- James, Henry. "The Figure in the Carpet". *Selected Tales*. London: The Richard Press, 1956 [1896], S. 177-218.
- le Carré, John. *Call for the Dead*. London: Penguin Books, 1972 [1961].
- le Carré, John. *A Murder of Quality*. London: Hodder and Stoughton Coronet Books, 1991 [1962].
- le Carré, John. *The Spy Who Came in From The Cold*. London: Coronet Books, 1990 [1963].
- le Carré, John. *The Looking Glass War*. New York: Bantam Books, 1981 [1965].
- le Carré, John. *A Small Town in Germany*. London: Hodden and Stoughton Coronet edition, 1991 [1968].
- le Carré, John. *Tinker Tailor Soldier Spy*. London: Pan Books, 1975 [1974].
- le Carré, John. *The Honourable Schoolboy*. London: Pan Books, 1978 [1977].
- le Carré, John. *Smiley's People*. London: Pan Books, 1980.
- le Carré, John. *The Little Drummer Girl*. London: Pan Books, 1984 [1983].
- le Carré, John. *A Perfect Spy*. London: Hodder and Stoughton Ltd., Coronet Edition, 1989 [1986].
- le Carré, John. *The Russia House*. London: Hodder and Stoughton Ltd., Coronet Edition, 1990 [1989].
- le Carré, John. *The Secret Pilgrim*. London: Hodder & Stoughton Coronet Books, 1991 [1990].
- le Carré, John. *The Night Manager*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- le Carré, John. *Our Game*. London: Hodder and Stoughton, 1995.
- le Carré, John. *The Tailor of Panama*. London: Hodder and Stoughton, 1996.
- Lessing, Gotthold Ephraim. "Das Geheimnis". Ed. Gunter E. Grimm. *Gotthold Ephraim Lessings Schriften, Sämtliche Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 1987, S. 186-188.
- Maugham, Somerset. *Ashenden or the British Agent*. Leipzig: Tauchnitz Collection of British Authors, 1928.
- Radcliff, Anne. *The Mysteries of Udolpho: A Romance*. Ed. Bonamy Dobrée. London, Oxford & New York: Oxford University Press, 1970 [1794].
- Richardson, Samuel. *Pamela, or Virtue Rewarded*. London: Penguin Books, 1980 [1741].
- Shakespeare, William. *Othello*. Eds. M. R. Ridley und Richard Proudfoot. London: Routledge, 1990 [1604].

Shakespeare, William. *King Lear*. Eds. Kenneth Muir und Richard Proudfoot. London: Routledge, 1991 [1606].

Shakespeare, William. *Hamlet*. Eds. Harold Jenkins und Richard Proudfoot. London: Routledge, 1990 [1601].

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*. London: Oxford University Press, 1961 [1767].

11.2 Sekundärliteratur

Archer, John Michael. *Sovereignty and Intelligence: Spying and Court Culture in the English Renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

Aristoteles. *Poetik*. Ed. u. Übers. Olof Gigon. Stuttgart: Reclam, 1961.

Atkins, John. *The British Spy Novel: Styles in Treachery*. London & New York: John Calder, 1984.

Bacon, Sir Francis. *The History of the Reign of King Henry VII*. Ed. J. Rawson Lumby. Cambridge: Cambridge University Press, 1888 [1622].

Bacon, Sir Francis. *The Essays of Counsels, Civill and Morall*. Ed. Michael Kiernan. Oxford: Clarendon Press, 1985.

Bacon, Sir Francis. "The Great Instauration". Ed. John M. Robertson. *The Philosophical Works of Francis Bacon*. London: Routledge, 1905 [1620].

Bacon, Sir Francis. *The History of the Reign of King Henry VII*. Ed. J. Rawson Lumby. Cambridge: Cambridge University Press, 1888.

Bakhtin, Mikhael. *Problems of Dostojewsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Bakhtin, Mikhail M.. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto & London: University of Toronto Press, 1985.

Barley, Tony. *Taking Sides: The Fiction of John le Carré*. Milton Keynes: Open University Press, 1986.

Barley, Tony. "Love and Lying: Multiple Identity in John le Carré's 'A Perfect Spy'". Eds. Ian A. Bell und Graham Daldry. *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction*. London: Macmillan Press, 1990, S. 152-171.

Barthes, Roland. *S/Z*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.

Becker, Jens Peter. *Der Englische Spionageroman: Historische Entwicklung, Thematik und Literarische Form*. München: Goldmann, 1973.

Benjamin, Walter. "Der Erzähler". Eds. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II.2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp,

1977, S. 438-465.

- Black, Edwin. "Secrecy and Disclosure as Rhetorical Forms". *The Quarterly Journal of Speech*, 74 (1988), S. 133-150.
- Blanchard, Marc. "His Master's Voice". *Studies in the Literary Imagination*, 25 (1992), S. 61-78.
- Bloom, Harold. *Personal Identity, National Identity, and International Relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Bloom, Harold (ed.). *John le Carré*. New York: Chelsea, 1987.
- Bok, Sissela. *Secrets: On the Ethics of Concealment and Revelation*. New York: Pantheon, 1982.
- Bold, Alan (ed.). *The Quest for le Carré*. New York: St. Martin's, 1987.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1961.
- Botting, Fred. *Gothic*. London & New York: Routledge, 1996.
- Bragg, Melvyn. "The Little Drummer Girl: An Interview with John le Carré". Ed. Alan Bold. *The Quest for John le Carré*. New York: St. Martin's, 1988, S. 129-144.
- Brennan, Anthony. *Shakespeare's Dramatic Structure*. London: Routledge, 1988.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Routledge, 1958.
- Calinescu, Matei. *Rereading*. New Haven & London: Yale University Press, 1993.
- Castle, Terry. "The Spectralization of the Other in 'The Mysteries of Udolpho'". Eds. Felicity Nussbaum und Laura Brown. *The New 18th Century: Theory - Politics - English Literature*. New York & London: Methuen, 1987, S. 231-253.
- Cavaliero, Glen. *The Supernatural and English Fiction*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1995.
- Cave, Terence. *Recognition: A Study in Poetics*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Cawelti, John G.; Rosenberg, Bruce A.. *The Spy Story*. London & Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Crehan, Stewart. "Information, Power and the Reader: Textual Strategies in le

- Carré". Ed. Alan Bold. *The Quest for le Carré*. London: St. Martin's Press, 1988, S. 103-127.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975.
- Culler, Jonathan. "Fabula and Syuzhet in the Analysis of Narrative". *Poetics Today*, 1 (1979), S. 27-37.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- Dainat, Holgar. "Wie wenig irgend ein Mensch für die Unsträflichkeit seiner nächsten Stunde Bürgerschaft leisten könne! Kriminalgeschichten in der Deutschen Spätaufklärung". Ed. Jörg Schönert. *Erzählte Kriminalität: Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991, S. 193-204.
- Daleski, H. M.. "'A Perfect Spy' and a Great Tradition". *The Journal of Narrative Technique*, 20 (1990), S. 56-64.
- De Saussure, Ferdinand. "The Nature of the Linguistic Sign". Eds. Robert Con Davis und Ronald Schleifer. *Contemporary Literary Criticism*. New York, London: Longman, 1989², S. 158-160.
- Denning, Michael. *Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller*. London & New York: Routledge and Kegan Paul, 1987.
- Der Derian, James. "Anti Diplomacy, Intelligence Theory and Surveillance Power". Ed. Westley K. Wark. *Espionage: Past, Present and Future*. Illford: Franc Cass, 1994, S. 29-51.
- Diller, Hans-Jürgen. "Theatrical Pragmatics: The Actor-Audience Relationship from the Mystery Cycles to the Early Tudor Comedies". Eds. Clifford Davidson und John H. Stroupe. *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays: Second Series*. New York: AMS, 1990, S. 321-330.
- Dreizel, H. P.. *Die Gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft*. Stuttgart: Enke, 1980³.
- Eakin, John Paul. *Fictions in Autobiography: Studies on the Art of Self-invention*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Eamon, William. "From the Secrets of Nature to Public Knowledge: The Origin of the Concept of Openness in Science". *Minerva*, 23 (1985), S. 321-347.
- Ecco, Umberto. "Narrative Structure in Fleming". Eds. Glenn Most und William W. Stowe. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego: Harcourt, 1983, S. 93-117.
- Ecco, Umberto; Sebeok, Thomas A. (eds.). *The Sign of the Three: Dupin, Holmes, Pierce*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

- Elam, Diane. *Romancing the Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1992.
- Eliade, Mircea. *Mythes, Rêves et Mystères*. Paris: Edition Gallimard, 1957.
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation: Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen*. Bd.1 & 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989 [1969]¹⁴.
- Ellis, Kate Ferguson. *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana & Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Emsley, Clive. *Crime and Society in England 1750-1900*. London & New York: Longman, 1987.
- Erikson, Erik. *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History*. New York: Norton, 1962².
- Erikson, Erik H.. *Identität und Lebenszyklus: Drei Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Evans, Bertrand. *Shakespeare's Comedies*. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- Faller, Lincoln B.. *Crime and Defoe: A New Kind of Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Forget, Philippe. "Vom Geheimnis Zeugen: Zu Kleists 'Die Marquise von O...'" *Athenäum: Jahrbuch für Romantik*, 4 (1994), S. 261-282.
- Foster, Dennis A.. *Confession and Complicity in Narrative*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 1987.
- Foucault, Michael. *Überwachung und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994 [1975].
- Foucault, Michael. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a.M.: Fischer TB, 1991 [1972].
- French, David. "Spy Fever in Britain, 1900-1915". Ed. Westley K. Wark. *Spy Fiction, Spy Film, and Real Intelligence*. London: Frank Cass, 1991, S. 355-370.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimliche (1919)". Ed. Alexander Mitscherlich. *Freud Psychologische Schriften - Studienausgabe Bd. IV*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1970, S. 241-274.
- Gendolla, Peter; Pfeiffer, K. Ludwig. "Der Gesellschaftliche Kommunikationsdruck und Sein Anderes: Zur Spezialisierung des Erhabenen im Zeitgenössischen Kriminalroman". Eds. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 292-315.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. München: W. Fink Verlag - UTB für Wissenschaft, 1998².

- Ginzburg, Carlo. "High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Century". *Past and Present*, 73 (1976), S. 28-41.
- Goffman, Erving. *Stigma: Über die Techniken der Bewältigung Beschädigter Identität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper and Row, 1974.
- Goffman, Erving. *Das Individuum im öffentlichen Austausch: Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1988.
- Greenblatt, Stephen. "The Improvisation of Power". Ed. John Drakakis. *Shakespearean Tragedy*. London & New York: Longman, 1992, S. 153-193.
- Griffith, Gwen. "Individual and Social Entropy in le Carré's 'A Perfect Spy'". *Critique*, 31/2 (1990), S. 112-124.
- Grossvogel, David J.. *Mystery and its Fictions: From Oedipus to Agatha Christie*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1979.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. "Inszenierte Zusammenbrüche oder: Tragödie und Paradox". Eds. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 476-485.
- Haas, Rosemarie. *Die Turmgesellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahren: Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Lang, 1975.
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied & Berlin: Luchterhand, 1971⁵.
- Harley, J. B.. "Deconstructing the Map". Ed. Trevor J. Barnes. *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. London & New York: Routledge, 1992, S. 231-247.
- Harrison, Bernard. "Secrets and Surfaces". Eds. Margaret Tudeau-Clayton und Martin Warner. *Addressing Frank Kermode: Essays in Criticism and Interpretation*. London: Macmillan Academic Press, 1991, S. 38-57.
- Harrowitz, Nancy. "The Body of the Detective Model: Charles Pierce and Edgar Allan Poe". Eds. Umberto Eco und Thomas A. Sebeok. *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce*. Bloomington: Indiana University Press, 1983, S. 185-201.

- Haynes, Alan. *Invisible Power: The Elizabethan Secret Services 1570-1603*. Phoenix Mill: Alan Sutton, 1992.
- Heinritz, Reinhard. "Teleskop und Erzählperspektive in Hoffmanns 'Der Sandmann'". *Poetica*, 24 (1992), S. 341-355.
- Hiley, Nicolas. "Decoding German Spies: British Spy Fiction 1908-1918". Ed. Westley K. Wark. *Spy Fiction, Spy Film and Real Intelligence*. London: Frank Cass, 1991, S. 55-79.
- Hindersmann, Jost. *Der Britische Spionageroman: Vom Imperialismus bis zum Ende des Kalten Krieges*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Hobbes, Thomas. *De Cive: Philosophicall Rudiments Concerning Gouvernement and Society [1651]. The Clarendon Edition of the Philosophical Works of Thomas Hobbes*. Bd.3. Ed. Howard Warrander. Oxford: Clarendon, 1983.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan: The Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil [1651]*. Ed. J. C. A. Gaskin. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Hodgson, John A.. "The Recoil of the Speckled Band: Detective Story and Detective Discourse". *Poetics Today*, 13/2 (1992), S. 309-324.
- Hölscher, Lucian. *Öffentlichkeit und Geheimnis: Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zur Entstehung der Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit*. Stuttgart: Klett Cotta, 1979.
- Homberger, Eric. *John le Carré*. London: Methuen, 1986.
- Hühn, Peter. "The Politics of Secrecy and Publicity: The Function of Hidden Stories in Some Recent British Mystery Fiction". Eds. Jerome H. Delamater und Ruth Prigozy. *Theory and Practice of Detective Fiction*. Westport, Conn. u.a.: Greenwood Press, 1997, S. 39-50.
- Hühn, Peter. *Geschichte der Englischen Lyrik*. Bd.1 & 2. Tübingen & Basel: Francke, 1995.
- Hühn, Peter. "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction". *Modern Fiction Studies*, 33/3 (1983), S. 451-466.
- Hühn, Peter. "The Invisible Hand of the Narrative: Plot Concepts in Crime Novels". *Manuskript*, (1997).
- Iselin, Pierre. "Hamlet ou la Rhétorique du Secret". *Etudes Anglaises*, 49/4 (1996), S. 390-404.
- Johnson, Warren. "Parabel, Secrecy, and the Form of Fiction: The Example of 'The Figure in the Carpet' and 'The Portrait of a Lady'". *Journal of English and Germanic Philology*, 87 (1988), S. 230-250.
- Jonson, Ben. *The Oxford Authors*. Ed. Ian Donaldson. Oxford: Oxford University Press, 1985.

- Kantorowicz, Ernst H.. *The King's two Bodies: A Study in Medieval Political Thought*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Kantorowicz, Ernst H.. "Mysteries of the State: An Absolutist Concept and its Late Medieval Origins". *Harvard Theological Review*, 48 (1955), S. 65-91.
- Kay, Carol. *Political Constructions*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1988.
- Kayman, Martin A.. *From Bow Street to Baker Street: Mystery, Detection and Narrative*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Kermode, Frank. "Secrets and Narrative Sequence". Ed. W.J.T. Mitchell. *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981, S. 79-97.
- Kermode, Frank. "Novel and Narrative". Eds. Glenn Most und William W. Stowe. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego: Harcourt, 1983, S. 175-195.
- Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1979.
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London & New York: Oxford University Press, 1985.
- Kleist, Heinrich von. "Die Marquise von O. ...". Ed. Helmut Sembdner. *Heinrich von Kleist Sämtliche Werke und Briefe 2*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag Carl Hanser, 1984, S. 104-143.
- Knight, Stephen. "Re-formulations of the Thriller: Raymond Chandler and John le Carré". *Sydney Studies in English*, 12 (1986), S. 78-91.
- Knight, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. London & Basingstoke: Macmillan Press, 1980.
- Koselleck, Reinhart. *Kritik und Krise: Eine Beitrag zur Pathogenese der Bürgerlichen Welt*. Freiburg & München: Karl Alber, 1959.
- Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft: Zur Semantik Geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
- Kroeber, Karl. *Retelling/ Rereading: the Fate of Storytelling in Modern Times*. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press, 1992.
- Kucich, John. *The Power of Lies: Transgression in Victorian Fiction*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1994.
- Laity, Susan. "The Second Burden of a Former Child". Ed. Harold Bloom. *John le Carré*. New York: Chelsea, 1987, S. 137-164.
- Lasseter, Victor. "'Tinker Tailor Soldier Spy': A Story of Modern Love". *Critique*, 2 (1990), S. 101-111.
- le Carré, John. "Vorwort". Bruce Page; David Leitch und Philip Knightly. *Philby: Der Spion der Seine Generation verriet*. Hamburg: Rowohlt, 1968, S. 9-25.
- Lehman, David. *The Perfect Murder: A Study in Detection*. New York: Macmillan,

1989.

- Lenz, Bernhard. "Game, Set & Match: Konstanten und Varianten in Len Deightons geheimer Welt". Ed. Hans-Jürgen Diller. *anglistik & englischunterricht Bd. 37. Crime and Treachery: Neuere Kriminal- und Spionageliteratur*. Heidelberg: Winter, 1989, S. 65-98.
- Leps, Marie Christine. *Apprehending the Criminal: The Production of Deviance in 19th Century Discourse*. Durham & London: Durham University Press, 1992.
- Lewis, Ffrangcon C.. "Unravelling a Web: Writer versus Reader in Edgar Allan Poe's Tales of Detection". Eds. Ian Bell und Graham Daldry. *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction*. London: Macmillan Press, 1990, S. 97-116.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. Ed. Peter H. Nidditch. Oxford: Clarendon Press, 1975 [1690].
- Loe, Thomas. "The Double Plot in John le Carré's 'A Perfect Spy'". *Note on Contemporary Literature*, 18/4 (1988), S. 5-7.
- Lotman, Jurij. *Die Struktur Literarischer Texte*. München: Beck, 1972.
- Lotman, Jurij. "The Origin of Plot in the Light of Typology". *Poetics Today*, 1/1-2 (1979), S. 161-184.
- Luhmann, Niklas. *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984².
- Luhmann, Niklas. "Wie lassen sich latente Strukturen beobachten?". Eds. Paul Watzlawick u. Peter Krieg. *Das Auge des Betrachters: Beiträge zum Konstruktivismus*. München: R. Piper GmbH & Co., 1991, S. 61-74.
- Luhmann, Niklas. "Deconstruction as Second-Order Observing". *New Literary History*, 24 (1993), S. 763-782.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.
- Luhmann, Niklas. *Beobachtungen der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992.
- Luhmann, Niklas. "Weltkunst". Eds. Niklas Luhmann; Frederick Bunsen und Dirk Becker. *Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur*. Bielefeld: Cordelia Haux, 1990, S. 7-45.
- Luhmann, Niklas. "Geheimnis, Zeit und Ewigkeit". Eds. Niklas Luhmann und Peter Fuchs. *Reden und Schweigen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992², S. 101-137.
- Marquard, Odo. "Identität - Autobiographie - Verantwortung". Eds. Odo Marquard und Karlheinz Stierle. *Identität: Poetik und Hermeneutik VIII*. München: Fink, 1979, S. 690-699.

- Martin, B. K.. "Le Carré's 'The Spy Who Came in From the Cold': A Structuralist Reading ". *Sydney Studies*, 15 (1989-1990), S. 72-88.
- Mascuch, Michael. *Origins of the Individualist Self: Autobiography and Self-Identity in England 1591-1791*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Masters, Anthony. *Literary Agents: The Novelist as a Spy*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- McKenzie, Kevin; van Teefelen, Torine. "Taking the Higher Ground Between West and Middle East: The Discursive Achievement of Metaperspective in Representations of the Arab Other". *Pragmatics*, 3/3 (1993), S. 305-330.
- Mc Keon, Michael. *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1987.
- Mead, G. H.. *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968.
- Merry, Bruce. *Anatomy of the Spy Thriller*. Montreal: McGill-Queens University Press, 1977.
- Miller, Hillis J.. "Narrative". Eds. Frank Lentricchia und Thomas McLaughlin. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1995², S. 66-79.
- Mohr, Hans-Ulrich. "The Beginnings of the Gothic Novel from a Functional and Sociohistorical Point of View". Eds. Günther Ahrends und Hans-Jürgen Diller. *English Romantic Prose*. Essen: Die blaue Eule, 1990, S. 9-28.
- Monaghan, David. *The Novels of John le Carré*. Oxford: Blackwell, 1985.
- Monaghan, David. "'A World Grown Old and Cold and Weary': Description as Metaphor ". Ed. Harold Bloom. *John le Carré*. New York: Chelsea, 1987, S. 117-137.
- Moretti, Franko. *Signs Taken for Wonders: Essays on the Sociology of Literary Forms*. London: Verso, 1988².
- Morrison, Blake. "Love and Betrayal in the Mist". *TSL*, 11 (1986), S. 381-382.
- Most, Glenn. "The Hippocratic Smiley: John le Carré and the Traditions of the Detective Novel". Eds. Glenn Most und William W. Stowe. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego: Harcourt, 1983, S. 357-362.
- Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: Licence Play and Power in Renaissance England*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1988.
- Palmer, Jerry. *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre*. London: Edward Arnold, 1978.
- Panek, Leroy L.. "Espionage Fiction and the Human Condition". Ed. Harold Bloom. *John le Carré*. New York: Chelsea, 1987, S. 27-48.
- Pfeiffer, Karl L.. "Ich-Diskurse, Ich-Schicksale: Zur Geschichte einer Kategorialen

- Verwischung". Ed. Manfred Pfister. *Die Modernisierung des Ich: Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau: Richard Rothe, 1989, S. 13-21.
- Pfeiffer, Ludwig K.. "Mentalität und Medium: Detektivroman, Großstadt oder ein zweiter Weg in die Moderne". *Poetica*, 20 (1988), S. 234-259.
- Piekalkiewicz, Janusz. *Weltgeschichte der Spionage: Agenten - Systeme - Aktionen*. München: Südwestverlag, 1988.
- Pincher, Chapman. *A Web of Deception: The Spy Catcher Affair*. London: Sidgwick and Jackson, 1987.
- Prince, Gerald. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin, New York & Amsterdam: Mouton Publishers, 1982.
- Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.
- Rabinowitz, Peter J.. "Rats behind the Wainscoting: Politics, Convention and Chandler's 'The Big Sleep'". *Texas Studies in Literature and Language*, 22/2 (1980), S. 224-245.
- Rabinowitz, Peter J.. "Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the Real World". *PMLA*, 96 (1981), S. 408-419.
- Ray, William. *Story and History: Narrative Authority and Social Identity in the 18th Century*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Ricoeur, Paul. "Narrative Time". Ed. W.J.T. Mitchell. *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981, S. 165-178.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Bd.1 & 2. Chicago & London: University of Chicago Press, 1983.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London & New York: Routledge, 1991 [1983].
- Rothberg, Abraham. "The Decline and Fall of George Smiley: John le Carré and English Decency". *Southwest Review*, 4/66 (1981), S. 377-394.
- Rowe, Margaret Moan. "Women's Place in John le Carré's Man's World". Ed. Alan N. Bold. *The Quest for le Carré*. London: St. Martin's Press, 1988, S. 69-87.
- Royle, Trevor. "Le Carré and the Idea of Espionage". Ed. Alan Bold. *The Quest for le Carré*. London: St Martin's Press, 1988, S. 87-102.
- Sauerberg, Lars Ole. "Literature in Figures: An Essay on the Popularity of the Thriller". *Orbis Literarum*, 38 (1983), S. 93-107.
- Sauerberg, Lars Ole. "England's Relationship with Germany and America". Ed. Harold Bloom. *John le Carré*. New York: Chelsea, 1987, S. 137-165.
- Schlaeger, Jürgen. "Die Unwirtlichkeit des Wirklichen: Zur Wandlungsdynamik des Romans im 18. Jahrhundert". *Poetica*, 25 (1993), S. 319-337.
- Schmid, Wolf. "Die Narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und

- 'Präsentation der Erzählung". *Wiener Slawistischer Almanach*, 9 (1982), S. 83-110.
- Schnackertz, Herman Josef. "Die Entwicklung der Literarischen Moderne in der Englischen Prosa: Henry James und Joseph Conrad". Ed. Hans Joachim Piechotta. *Die Literarische Moderne in Europa*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, S. 185-218.
- Schneider, Heinrich. *The Quest for Mysteries: The Masonic Background for Literature in Eighteenth Century Germany*. Ithaca & New York: Cornell University Press, 1947.
- Scholz, Susanne. "Tales of Origin and Destination: The Uses of History in the Narrative of the Nation". *Journal for the Study of British Cultures*, 2/1 (1995), S. 5-17.
- Schultze, Bruno. *Studien zum Verständnis Moderner Englischer Unterhaltungsliteratur*. Heidelberg: Carl Winter, 1977.
- Schwanitz, Dietrich. "Die Undurchschaute Lösungstechnik des Detektivs: Zehn Thesen zum Abstraktionsstil und zur Temporalstruktur des Kriminalromans". *Arcadia*, 17 (1982), S. 37-60.
- Schwanitz, Dietrich. "Zeit und Geschichte im Roman - Interaktion und Gesellschaft im Drama: Zur wechselseitigen Erhellung von Systemtheorie und Literatur". Ed. Dirk Baecker. *Theorie als Passion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 181-213.
- Schwanitz, Dietrich. "Systemtheoretischer Handlungsbegriff und literarische Kommunikation". *Spiel*, 12/1 (1993), S. 72-80.
- Schwanitz, Dietrich. *Systemtheorie und Literatur: Ein Neues Paradigma*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
- Schwanitz, Dietrich. "Selbstreferentielle Systeme". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 77 (1990), S. 100-125.
- Schwanitz, Dietrich. *Englische Kulturgeschichte*. Bd.1 & 2 . Tübingen & Basel: Francke, 1995.
- Sennet, Richard. *The Fall of Public Man*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1977 [1976].
- Shaw, David W.. *Victorians and Mystery: Crises of Representation*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1990.
- Sievers, Burkard. *Geheimnis und Geheimhaltung in Sozialen Systemen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1974.
- Silver, Brenda R.. "Woman as Agent: The Case of Le Carré's 'The Little Drummer Girl'". *Contemporary Literature*, 28/1 (1987), S. 14-40.
- Simmel, Georg. "Das Geheimnis und die Geheime Gesellschaft". *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Darmstadt: Dunker & Humboldt, 1968 [1908]⁵, S. 257-340.

- Skilleas, Ole Martin. "Restraint in the Darkness". *English Studies*, 76/1 (1995), S. 52-63.
- Spearing, A.C.. "Secrecy, Listening, and Telling in 'The Squire of Lowe Degree'". *Journal of Medieval and Romance Studies*, 20/2 (1990), S. 273-292.
- Stafford, David. "Spies and Gentlemen: The Birth of the British Spy Novel, 1893-1914". *Victorian Studies*, 24 (1981), S. 489-509.
- Stampfl, Barry. "Marlow's Rhetoric of (Self-)Deception in 'Heart of Darkness'". *Modern Fiction Studies*, 37/2 (1991), S. 183-197.
- Stein, Thomas Michael. "The imperial fantasy: John le Carré's 'A Perfect Spy' and 'The Russia House'". *anglistik und englischunterricht*, 48 (1992), S. 53-64.
- Stierle, Karlheinz. "Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte". Eds. R. Koselleck und W. D. Stempel. *Geschichte, Ereignis und Erzählung. Poetik und Hermeneutik 5*. München: Fink, 1973, S. 530-535.
- Stowe, William W.. "From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler". Eds. Glenn Most und William W. Stowe. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego: Harcourt, 1983, S. 366-383.
- Sturgess, Philip J.M.. *Narrativity: Theory and Practice*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Suerbaum, Ulrich. "Der Gefesselte Detektivroman: Ein gattungstheoretischer Versuch [1967]". Ed. Jochen Vogt. *Der Kriminalroman: Poetik - Theorie - Geschichte*. München: Fink, 1998, S. 84-96.
- Swan, Beth. "Moll Flanders: The Fellow as Lawyer". *Eighteenth Century Fiction*, 11/1 (1998), S. 33-48.
- Sweeney, S. W.. "Looked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory and Self-Reflexivity". Eds. Ronald G. Walker; June M. Frazer und David Anderson. *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction*. Macomb: Western Illinois University Press, 1990, S. 1-14.
- Tacussel, Patrick. "The Laws of the Unspoken: Silence and Secrecy". *Diogenes*, 144 (1988), S. 16-31.
- Thomas, Ronald R.. "The Fingerprint of the Foreigner: Colonizing the Criminal Body in 1890s Detective Fiction and Criminal Anthropology". *ELH*, 61 (1994), S. 655-683.
- Thompson, Jon. *Fiction, Crime and Empire: Clues to Modernity and Postmodernity*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *Poetik der Prosa*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972.
- Trotter, David. "The Politics of Adventure in the Early British Spy Novel". Ed. Westley K. Wark. *Spy Fiction, Spy Film and Real Intelligence*. London: Frank Cass, 1991, S. 33-55.

-
- Trotter, David. "Theory and Detective Fiction". *Critical Quarterly*, 33/2 (1991), S. 66-77.
- Troy, Mark. "'Of no particular significance except to myself': Narrative Posture in Conrad's 'The Secret Sharer'". *Studia Neophilologica*, 56 (1984), S. 35-50.
- Vidan, Ivo. "The Split Self in Conrad's Fiction". Ed. Manfred Pfister. *Die Modernisierung des Ich*. Passau: Richard Rothe, 1989, S. 275-285.
- Voges, Michael. *Aufklärung und Geheimnis: Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des Späten 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1987.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Harmondsworth: Penguin, 1963 [1957].
- Weimann, Robert. "Representation and Performance: The Uses of Authority in Shakespeare's Theatre". *PMLA*, 107 (1992), S. 497-510.
- Werber, Niels. *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung Literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992.
- Westerbarkey, Joachim. *Das Geheimnis: Zur Funktionalen Ambivalenz von Kommunikationsstrukturen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991.
- White, Haydon. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". Ed. W. J.T. Mitchell. *On Narrative*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1983, S. 1-25.
- Wolfe, Peter. *Corridors of Deceit: The World of John le Carré*. Bowling Green: State University Press, 1987.

12 Anhang

Danksagung

Diese Arbeit entstand unter der Anleitung von Prof. Dr. Peter Hühn am Fachbereich Englische Sprache, Literatur und Kultur der Universität Hamburg zwischen April 1994 und März 1999.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Hühn für seine Unterstützung, die Durchsicht verschiedener Stadien des Manuskripts und lange, wertvolle Diskussionen, die trotz großer geographischer Distanz und technischer Hindernisse immer zustandekamen.

Der Universität Hamburg und der Behörde für Wissenschaft und Forschung der Stadt Hamburg möchte ich für die Gewährung eines Graduiertenstipendiums danken, das diese Arbeit finanziell ermöglicht hat.

Ohne die Hilfe meines Mannes Folkard, der mich nicht nur immer wieder ermutigt hat, sondern diesen Mammuttext auch glätten geholfen hat, wäre diese Arbeit nie fertig geworden. Für sein Interesse an meiner Arbeit bin ich ihm sehr dankbar.

Meinen Eltern danke ich besonders für das mühselige Korrekturlesen und geduldige Verbesserungen.

Viele Freunde, Bekannte und Verwandte haben diese Arbeit in verschiedener Hinsicht unterstützt. Ihnen allen möchte ich vor allem für die liebevolle Betreuung unserer Tochter danken.

Eidstattliche Versicherung

Hierdurch versichere ich an Eides Statt, daß ich die Arbeit selbstständig angefertigt, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den herangezogenen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Hamburg, den 29. März 1999

Lebenslauf

Persönliche Informationen

Name: Elena Jenssen
Geboren: 20. Juli 1966
Nationalität: Deutsch
Familienstand: Verheiratet, eine Tochter
Sprachen: Deutsch (Muttersprache)
Englisch, Französisch, Dänisch, Latein (Grundkenntnisse)

Ausbildung

1985 Abitur am Kreisgymnasium Bargteheide
1985 - 1986 Auslandsaufenthalt in London
12. 1985 *Cambridge Proficiency in English*
1986 Studium der Biologie an der Universität Hamburg
1986 - 1992 Studium der Anglistik, Germanistik und Erziehungswissenschaft an der Universität Hamburg
1988 - 1989 Assistentin für Deutsch an der *North London Collegiate School*
12. 1992 Erste Staatsprüfung für das Lehramt an der Oberstufe Allgemeinbildender Schulen am Lehrerprüfungsamt Hamburg
Ab 1994 Promotionsstudium am *Seminar für Englische Sprache und Kultur* der Universität Hamburg betreut von Prof. Dr. Peter Hühn

Beruf

1994 - 1995 Teilzeitlektorin für Deutsch als angewandte Fremdsprache und Wirtschaftsenglisch im Fachbereich *Langues Etrangères Appliquées* der *Université de Saint Louis*, Senegal
8.-11. 1997 Studienreferendarin am Walddorfer Gymnasium in Hamburg-Volksdorf.
Seit 3. 2000 freie Mitarbeiterin BLS Sprogskole, Kopenhagen, Dänemark.