Die Lüge der Utopie

Lilia Hassaines überzeugende Dystopie

Die unschöne neue Welt, die Lilia Hassaine in ihrem dritten Roman „Tödliche Transparenz“ (im Original „Panorama“, 2023) entwirft, spielt in den Jahren 2049/50. Zwanzig Jahre sind vergangen, seit es in Frankreich zu einer Neuen Revolution kam. Diese mündete in den Umbau zu einer transparenten Gesellschaft. Der Preis ist allerdings eine „Revenge Week“, eine Woche der Vergeltung, in der alte Rechnungen beglichen werden. Vergewaltiger, Pädophile, Frauenmörder werden von Opfern oder ihren Angehörigen abgeschlachtet, Selbstjustiz mit Zustimmung der Community und im Namen der Transparenz. Die politische Klasse wird verjagt, die Bewegung „Bürgertransparenz“ übernimmt, die Täterinnen kommen mit einer Amnestie davon.

Nun regiert mit der Transparenz ein unerbittlicher Moralismus, man hat nichts zu verbergen, spricht „wertschätzend und respektvoll“ miteinander, doch Kinder sind im Alter von sieben Jahren strafmündig. „Wut wird heutzutage nicht gern gesehen.“ Der Architekt Viktor Jouanet wird zum Baumeister der Revolution, errichtet gläserne Häuser, sogenannte Vivarien, in denen nichts verborgen bleibt. Privatsphäre gibt es nur in Sarkophagbetten, falls es zu sexuellen Aktivitäten kommen sollte.

Soziale Kontrolle versteht sich von selbst, eine Nachbarschaftspatrouille hilft nach, dem Verbrechen wurde der Garaus gemacht. Als die Mauern verschwanden, entstand eine neue Klassengesellschaft: „Die Communitys aus den sozialen Netzwerken haben in der Realität Gestalt angenommen. Unsere virtuellen Freunde, die uns ähnlich sind und unsere Überzeugungen teilen, sind nun unsere Nachbarn. Das Miteinander ist einem Miteinander-unter-sich-Bleiben gewichen.“

Neben Paxton, dem Quartier der Neureichen, gibt es sozial gemischtere Viertel und Randzonen mit Häusern aus Stein, die Sicherheitsrisiken darstellen. In Grillons drucken sie sogar noch eine Zeitung, „Das Schwert“. Die Polizei ist fast überflüssig geworden: „Seit der Revolution ist es schwierig geworden zu ermitteln. Wir müssen handeln, ohne zu handeln, müssen zu ungewöhnlichen, sogar ungesetzlichen Mitteln greifen, sonst können wir unsere Arbeit nicht machen. Das ist das große Paradox dieses Systems: Die Utopie einer Gesellschaft ohne Geheimnisse zwingt uns zur Lüge.“ Sagt Hélène Dubern, die sich Sicherheitsbeauftragte nennen muss. Sie und ihr Kollege Nico sollen einen Fall klären, den es eigentlich gar nicht geben dürfte.

Am 17. November 2049 verschwindet die dreiköpfige Familie Royer-Dumas aus ihrer Wohnung in Paxton. Der Tisch gedeckt, ein Blutstropfen im Bad, der Rest ist Leere. Niemand hat etwas bemerkt, wie kann das sein? Hélène Dubern muss ihre alten Polizistinnen-Instinkte reaktivieren, ihr Privatleben ist belastet von einem ehebrecherischen Gemahl und einer pubertierenden Tochter, die das Äußerste gibt, um ihrer Mutter das Leben schwer zu machen.

Die französische Journalistin und Schriftstellerin Lilia Hassaine, Jahrgang 1991, findet für ihre Dystopie einen passgenauen, nüchternen Ton, der glaubwürdig zwischen heutiger Gewissheit und erahnter Zukunft operiert. Die Geschichte hat durchgehend Zug. Auf der klassischen Länge von 250 Seiten fungiert Hélène im Wechsel mit einer auktorialen Erzählstimme als Ich-Erzählerin. Man folgt ihr bereitwillig, weil sie nicht transparent operiert.

Je tiefer sie und Nico im Umfeld des verschwundenen Paares und dessen achtjährigen Sohnes graben, desto undurchsichtiger das Tableau. A priori verdächtig sind Menschen, die analog fotografieren und Gedichte lesen. Und welche Rolle spielt Olga, die finanziell von ihrer Schwester Rose und deren Mann Miguel abhängig war? Sie macht sich verdächtig, weil sie zu schnelle Antworten hat. Nach der Befragung geht sie „mit gesenktem Kopf davon, wie ein Schulmädchen, das eine brillante mündliche Prüfung hingelegt und im letzten Moment den Schluss vergeigt hat“.

Der Fall wird eingestellt, bis sieben Monate später zwei Leichen gefunden werden, vergraben auf einem Kinderspielplatz. Letzten Endes exhumieren die Sicherheitsbeauftragten die Wahrheit mit illegalen Methoden, und sie zahlen dafür einen hohen Preis. HANNES HINTERMEIER

Lilia Hassaine: „Tödliche Transparenz“. Roman.
Aus dem Französischen von Anne Thomas.
Lenos Verlag, Basel 2025.
249 S., geb., 26,– €.

Englische Herrenhäuser sind bewährte Brutstätten für das gehobene Verbrechen – das macht sich auch Jonathan Coe zunutze. Foto Mauritius

Rebellion gegen die Konvention

Kann man noch guten Gewissens Romane schreiben in einer Zeit, in der jeder seine eigene Wahrheit besitzt? Der britische Schriftsteller Jonathan Coe gibt mit „Der Beweis meiner Unschuld“ eine verblüffende Antwort.

In den sozialen Netzwerken teilen Mittzwanziger von einer Künstlichen Intelligenz generierte und mit Synthesizerklängen unterlegte Bilder von lichtdurchfluteten Vorstadtvillen und neonglühenden Straßenszenen im Stil der Achtziger, zwei Frauen gleichen Alters können in Jonathan Coes „Der Beweis meiner Unschuld“ sämtliche Episoden der Sitcom „Friends“ mitsprechen, und ihre Eltern lieben die britischen Schwarz-Weiß-Komödien der Fünfzigerjahre. Ein Grund dafür nennt sich „Anemoia“: Nostalgie für eine Zeit, die man selbst noch nicht erlebt hat.

Vielleicht lässt sich damit in Teilen auch der Erfolg des Cosy-Crime-Genres erklären, das nicht nur regelmäßig Bestseller, sondern inzwischen auch aufwendige Netflix-Adaptionen hervorbringt und die diffusen Umrisse eines ländlich-altmodischen Englands heraufbeschwört, in dem Gemeinschaften noch intakt und Verbrechen nur halb so schlimm sind.

„Ich glaube, kein anderes Land der Welt würde auf die Idee kommen, brutale Morde als etwas ‚Gemütliches‘ zu bezeichnen. In gewisser Weise ist das sehr britisch“, überlegt der Journalist Christopher Swann in „Der Beweis meiner Unschuld“ und ist kurz darauf tot. In seinem Blog hatte er mit Vorliebe über die extremen Rechtsausleger unter den Tories hergezogen und sich zuletzt auf einem ihrer Kongresse unter die Leute gemischt. „Jippie“, seufzt die Ermittlerin Prudence Freeborne, die für die Mordermittlung noch einmal ihren Ruhestand verschieben muss. „Ein Opfer, zweihundertsiebzehn Verdächtige.“

Zur Expertise des britischen Autors Jonathan Coe gehören die Satire und das Formexperiment, spätestens seit „Allein mit Shirley“, einer Neuinterpretation der Gruselkomödie „Leiche auf Urlaub“ von 1961 und zugleich beißender Kommentar auf den Thatcherismus. Und so beginnt sein neuer Roman, trotz aller Schrullen eine messerscharfe Analyse des britischen Konservatismus, mit einer Rahmenhandlung um Phyl, die nach dem Universitätsabschluss in englischer Literatur wieder bei ihren Eltern einzieht und sich mit dem Gedanken trägt, einen Krimi zu schreiben. Die Geschichte des Mordes an Christopher Swann wird zum Gegenstand ihres Schreibexperiments mit drei angesagten literarischen Genres und sein Credo auch zu ihrem (und offensichtlich auch Coes) Vorsatz: „Um ein Thema zu verstehen, musst du alles darüber wissen, du musst es verdammt noch mal beherrschen.“

Was folgt, ist eine Meisterklasse in der hohen Kunst der Parodie: Mit einem traditionsreichen Landsitz voller Geheimgänge und exzentrischer Nebenfiguren stellt das Auftaktexperiment das ultimativ Cosy-Crime-typische Setting und wird nur noch fundamental britischer, als der plötzliche Tod von Königin Elisabeth II. den Kongress unterbricht und sich die Ermittlerin kurz darauf in der kilometerlangen Schlange zu ihrem Londoner Kondolenzbesuch einfindet. Damit ist auch der zeitliche Kontext des Romans gesetzt: die kurze, aber intensive Phase politischen Wahnsinns, die im Herbst 2022 in der nur neunundvierzig Tage währenden Amtszeit von Liz Truss als Premierministerin des Vereinigten Königreichs gipfelte.

Im zweiten Abschnitt geht Coe ein paar Jahrzehnte in der Geschichte des Konservatismus zurück und lässt in einem Memoirenmanuskript das Cambridge der frühen Achtzigerjahre auferstehen. Der Ausflug in die Welt der Dark Academia – man denke an Donna Tartts „Die geheime Geschichte“ als Blaupause des literarischen Subgenres – ist stilistisch die schwächste Passage des Romans, drängt sich darin doch stellenweise der Eindruck einer unnötig pedantisch abgehakten Checkliste der Genreklischees auf. Dennoch gelingt es dem Autor, die Mentalität einer nachwachsenden Machtelite zu umreißen, die im Zuge des Durchmarsches neoliberaler und nationalistischer Politik während der Reagan-Thatcher-Ära immer demokratiefeindlichere Ansichten entwickelt. Namen wie Elon Musk oder Peter Thiel brauchen in dieser Erzählung gar nicht zu fallen, sie sind auch so stets präsent, und dass Coe in diesem ideologischen und narrativen Labyrinth weder den Überblick noch je seinen Humor verliert, gehört zu seinen einnehmendsten Qualitäten.

Der dritte Romanabschnitt führt schließlich mitten hinein in die wechselnden Erzählstimmen und Zeitformen, die reflexiven Bezüge und ausschweifenden Gedankenfluten eines autofiktionalen Essays. An diesem Punkt angelangt, ist „Der Beweis meiner Unschuld“ zu allererst ein literarischer Versuch über das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion. Alle Handlungsstränge laufen im Rätsel um einen erfundenen Schriftsteller zusammen, der – ähnlich wie Coes Vorbild, der britische Avantgarde-Autor B. S. Johnson – in einem Akt literarischer und lebenswirklicher Rebellion mit der konventionellen Fiktion bricht.

Kann man überhaupt noch guten Gewissens Romane schreiben in einer Zeit, in der jeder seine eigene Wahrheit besitzt? „Man kann das auch anders sehen“, überlegt Phyl: „In einer Welt, in der alle Bemühungen, die Wahrheit in Worte oder Bilder zu fassen, kompromittiert und kontaminiert werden, hat die Fiktion etwas Einzigartiges. Etwas Authentisches. Etwas, auf das man sich verlassen kann.“ Jonathan Coe liefert auf seine Frage nicht nur eine mögliche Antwort, sondern auch direkt den idealen Krimi für das postfaktische Zeitalter. KATRIN DOERKSEN

Jonathan Coe: „Der Beweis meiner Unschuld“. Roman.
Aus dem Englischen von Cathrine Hornung.
Folio Verlag, Bozen/Wien 2025.
416 S., geb., 26,– €.

Chronistin einer Kultur, die das Geschriebene verachtet

Fernanda Melchor schreibt beklemmende Geschichten über die Zustände in ihrer mexikanischen Heimat

Fernanda Melchor trotzt ihre Geschichten dem Leben ab. Die Erzählung „Das hier ist nicht Miami“, die dem vorliegenden Band den Titel liefert, handelt von einem Schiff aus der Dominikanischen Republik, das im Hafen von Veracruz in Mexiko anlegt. Der junge Hafenarbeiter Paco, der seinen Lohn mit einer Nachtschicht aufbessern will, beobachtet mit seinen Kollegen, wie die Polizei das Boot durchsucht. Einer der Stauer vermutet, dass Drogen an Bord seien. Stattdessen führen die Beamten Frauen und Kinder aus dem Schiffsrumpf und verfrachten sie in Busse.

Als die Arbeiter noch ein paar weitere Stunden im kalten Wind auf den letzten Auftrag ihrer Nachtschicht warten, taumeln ihnen plötzlich ein paar nasse Gestalten vom Pier entgegen. „Die Frauen und die Alten hatten es nicht geschafft, aus dem Schiffsrumpf zu entkommen, und waren festgenommen worden, aber diese neun waren kräftig und verzweifelt genug gewesen, um ins Wasser zu springen und sich an die mit Muscheln besetzten Betonsäulen zu klammern, dem aufgewühlten Meer und der Kälte zu trotzen, die in wütenden Böen durch den Hafen fegte, bis die Beamten abgezogen waren.“ Als der kräftigste der blinden Passagiere Paco fragt, ob man hier in Florida sei, muss der lachen. Warum er nach Amerika wolle, wird der nasse Mann gefragt. Seine Schwester wohne in New York, sagt er. Und die Männer, die seine Eltern umgebracht haben, auch. In seinen Augen funkelt dabei kalte Mordlust.

Fernanda Melchor versammelt zwölf Geschichten aus dem Leben der Menschen in Veracruz. Darin lassen sich korrupte Ermittler von Drogenbossen erpressen. Kinder halten Lichter über dem Strand für Ufos, weil sie nicht wissen, wie ein Narco-Flugzeug aussieht. Ein Gefängnis wird für Mel Gibsons Dreharbeiten geräumt, und ein ehemaliger Häftling bekommt Angst, als er die Mauern der Haftanstalt als Komparse für den Filmdreh noch einmal betreten soll. Und eine Gruppe junger Leute steigt auf der Suche nach Abenteuern in eine verlassene Villa ein und findet mehr gruselige Geister, als sie es vertragen kann.

Fernanda Melchor Foto Verlag Klaus Wagenbach

Als „Crónicas“ ordnet die Autorin ihre Erzählungen ein. Das Wort bezeichnet eine lateinamerikanische literarische Mischform, die sich Elemente aus der subjektiven Reportage nimmt, sie mit Beobachtungen des investigativen Journalismus mischt und einen Schuss Fiktion hinzufügt. Die Ortsbeschreibungen kommen in dieser Melange einem Ton nahe, den man aus Raymond Chandlers Romanen kennt: „In der Luft lag nicht nur der scharfe Geruch des Fischs in Knoblauchmarinade, der mit Fischeintopf gefüllten Empanadas und der Tintenfische in Zwiebeln, die als kleine Stärkung serviert wurden, sondern auch das unwiderstehliche Parfüm halbseidener Geschäfte.“

Fernanda Melchor, 1982 in Veracruz geboren, arbeitet in ihrer Heimatstadt als Journalistin. Für ihr literarisches Schaffen bewegt sie sich auf der südamerikanischen Abzweigung jener Straße, die Journalisten in den USA in den Sechzigerjahren als New Journalism erschlossen haben. Ihr vor sechs Jahren international gefeierter Roman „Saison der Wirbelstürme“ erinnert an Truman Capotes „Kaltblütig“; auf der Basis wahrer Begebenheiten erzählte die Mexikanerin vom Mord an einer Frau, die in der Provinz als Hexe galt, und erkundete dabei den desolaten Zustand der Gesellschaft ihres Heimatlandes.

Nun ist mit dem vorliegenden, schmalen Band auch ihr Erzähldebüt ins Deutsche übersetzt worden. Im Vorwort stellt die Autorin klar, dass es sich nicht um journalistische Texte handle, „denn sie enthalten keine Daten, harten Fakten und auch keine Autokennzeichen“. Dennoch seien sie stark von der Realität inspiriert. Das Fiktionale, so Melchor, ergebe sich aus der Form, dem Ordnungsschema, das wir beim Erzählen auf das Geschehene anwenden, denn „die Wirklichkeit hat keinen richtungsweisenden, sinngebenden Willen.“ Die Aufgabe der Schriftstellerin aber ist es, diesen Sinn zu extrahieren.

Melchor gelingt das mit ihrem Geschichtenmosaik, wobei sie immer auch die verschiedenen Arten der Erzähltradition ihres Landes transparent macht. Die Geschichte über die Geistervilla etwa erfährt sie von einem Ex-Freund. Mehrmals lässt sie sich von ihm die Vorfälle aus seiner Jugend beschreiben: „Ein echter Veracruzaner, dachte ich gebannt: darauf trainiert, die Erinnerung an männliche Heldentaten zu bewahren, als Teil einer Kultur, die das Geschriebene verachtet, die kein Archiv kennt und das mündliche Zeugnis vorzieht, den dramatischen Bericht, den beglückenden Akt des Sprechens.“ So beglückend ist es auch, Melchors Crónicas zu lesen. Sie erzeugen Gänsehaut. MARIA WIESNER

Fernanda Melchor: „Das hier ist nicht Miami“. Roman.
Aus dem mexikanischen Spanisch von Angelica Ammar.
Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 2025.
160 S., br., 20,– €.

Licht ins Dunkle

Krimis in Kürze: Jake Lamar, Kat Menschik und Volker Kutscher

Steht eigentlich irgendwo geschrieben, dass ein Kriminalroman lang, ausschweifend, voluminös sein muss? Und nicht knapp, konzentriert und nur um die 200 Seiten lang sein darf? Wer regelmäßig Kriminalromane liest, gewinnt schnell den Eindruck, es gebe da so etwas wie ein ungeschriebenes Gesetz, dass ein Buch nicht unter 400 Druckseiten bleiben könne, um ernst genommen zu werden. Oder vielleicht auch, um den Verkaufspreis zu legitimieren. Es gilt aber zugleich, dass sich mindestens achtzig Prozent dieser Vierhundertseiter mit ein wenig Einsatz des Lektorats mühelos kürzen und straffen ließen, weil die meisten Autoren gar nicht über die nötige Luft für diese Strecke verfügen. Die Lesbarkeit vieler Bücher würde das deutlich erhöhen.

Jake Lamar muss man mit solchen Überlegungen nicht behelligen. Wir haben uns gefreut, dass sein Roman „Das schwarze Chamäleon“ (F.A.Z. vom 7. Oktober 2024) mehr als zwanzig Jahre nach Erscheinen erstmals auch auf Deutsch erschien, und sind natürlich dabei, wenn der Afroamerikaner, der schon lange in Paris lebt, ein schwarzes Gangster-Epos erzählt, zu dem Coppola seinen aus den Fugen geratenen Film „Cotton Club“ gerne gemacht hätte: **„Viper's Dream“** (Edition Nautilus, 205 S., br., 18,– €). Man sollte wissen, dass Lamar dieses Epos zuerst als Hörspiel mit Musik herausgebracht hat in Frankreich, mit einer imponierenden Jazz-Playlist, die sich

STREIFSCHUSS

jetzt am Ende des Romans findet, in dem die Helden des Bebops eine große Rolle spielen. Seine Sprache hat ein Gefühl für Rhythmus und Pausen, sie verdichtet zu exemplarischen Szenen, wo andere umständlich Einzelheiten erzählen.

Der Aufstieg von Clyde Morton, den sie „Viper“ nennen, ist eine Geschichte von Gier und Verrat, Drogen und Jazz, Grausamkeit und Freundschaft, von fatalen Verwicklungen und einer Amour fou, die den Helden zwischen Drogen-High und Gefühls-Low taumeln lässt. All das spielt in einem schwarzen Harlem zwischen den Vierziger- und den frühen Sechzigerjahren – und zeigt sehr eindrucksvoll, wie sich mit knappen, kräftigen Strichen das Bild einer Zeit entwerfen lässt.

Hier müsste jetzt im Grunde ein Bild sein. Und nicht nur ein Satz. Eine Zeichnung von **Kat Menschik**. **„Westend“** (Galiani, 112 S., geb., 23,– €) ist nach „Moabit“ und „Mitte“ ihre dritte Zusammenarbeit mit **Volker Kutscher.** Ein geschriebenes und wie gewohnt mit drei Echtfarben gezeichnetes Buch über Gereon Rath, ein Buch nach „Rath“, dem zehnten und letzten Band der so erfolgreichen Reihe um den Kommissar und seine Frau Charly. Und zugleich eine visuelle Strategie, die der Serie „Babylon Berlin“ ein anderes Bild der Rath-Welt entgegensetzt.

Es ist nicht ganz einfach, davon zu erzählen, ohne Spoiler zu produzieren. Ohne die losen Enden, die der Roman „Rath“ hinterließ, doch noch zum Sinnbild zu verknüpfen. Auf dem Gerickesteg über die Spree im November 1938 haben wir Rath und Charly und sie einander das letzte Mal gesehen. Jetzt sitzt Rath 1973 in einem Seniorenheim im Berliner Westend, er ist 1948 nach Deutschland zurückgekehrt aus Amerika, hat bis zu seiner Pensionierung 1964 wieder bei der Berliner Polizei ermittelt. Nun sucht ihn ein Privatdozent namens Singer auf, der über die Berliner Polizei von der Weimarer Republik bis in die unmittelbare Nachkriegszeit forscht.

Kutscher hat das Gespräch mit einem Zeitzeugen subtil als eine Art dialogisches Drama angelegt, in dem die Rollen zwischen Befragtem und Fragendem an einem bestimmten Punkt plötzlich wechseln und der Story eine andere Richtung geben. Zuerst verhält sich Rath defensiv und wenig kooperativ, ein typischer Nachkriegs-Schlussstrich-Deutscher, er will manches vergessen haben, woran wir als Leser der Romane uns noch sehr gut erinnern. Als er bemerkt, dass sein Interviewer Informationen über Charlys Schicksal besitzt, wird er neugierig und redseliger. Er lässt sich zu dem einen oder anderen überraschenden Geständnis verleiten. So fällt Licht auf einiges, was am Ende von „Rath“ im Dunkeln blieb.

Und weil Kutscher das als Transkription zweier C-60-Kassetten aus dem Nachlass des Historikers präsentiert hat, kann die Aufzeichnung jäh abbrechen, wenn man gerne noch mehr erfahren hätte. Eine starke Coda. PETER KÖRTE

© Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Alle Rechte vorbehalten. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine ARCHIV