

Zwischen Bildlichkeit und fabulierender Inszenierung Gewalt im postmodernen Roman am Beispiel Gesualdo Bufalinos

Michèle Mattusch

*...es ist dies die Gewalt als Ursprung des Sinns und des Diskurses
im Herrschaftsbereich der Endlichkeit*

Als sizilianischer Autor dürfte Gesualdo Bufalino für die drei großen Inselmythen *l'amore, la roba und la morte* geradezu prädestiniert sein. Als Autor mit äußerst spätem Debüt - sein erster Roman, *Diceria dell'untore*, der in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstand, wurde erst 1981 veröffentlicht - gehört Bufalino dagegen in die Jahre nach 1977, die von Umberto Eco als *anni di desiderio, di rabbia e del riflusso* bezeichnet wurden.¹ Gesualdo Bufalino schrieb und schreibt in barocker Sprachvirtuosität Essays, Kurzprosa und Romane, die eng an die postmoderne Reflexions- und Neusichtungsphase der Moderne gebunden sind, an das, was man in Italien gern die *rivisitazione*² oder den *ricalco* nennt, die zitierende pasticheartige Neusichtung von Prätexten und ihre ironische Reinterpretation.

Sizilianisch und postmodern, wenn man diesen Begriff für die ironische Zitatkultur der 80er Jahre anwenden will, ist Bufalinos Thema eigentlich der Tod, das Ende. Schon im ersten, autobiographisch angelegten Roman, in *Diceria dell'untore* (1981), erzählt der Protagonist vom Tod, mit dem er in einem palermitanischen Sanatorium für Lungenkranke in der unmittelbaren Nachkriegssituation konfrontiert wurde. Und in *Argo il cieco* (1984) versucht der alternde Schriftsteller G.B. in einem römischen Hotelzimmer die Angst vor dem nahendem Tod zu bannen, indem er sein Leben erforscht und sich seiner heiteren Momente besinnt. Erst mit den Pastiches des *L'uomo invaso* (1986) geht Bufalino von der autobiographischen Selbstreflexion ab, mythologisches, legendäres und historisches Material wird nun zur Folie, um die Todesstunde verschiedenster Protagonisten zu sichten. Mit diesem Erzählband setzt die Phase des Werkes ein, der wir uns zuwenden werden. Es entstehen der 'metaphysische' Kriminalroman *Le menzogne della notte* (1988), das Agatha-Christie-Pastiche *Qui pro quo* (1991) und die nach der Vorlage eines epischen Stoffes in der Form des sizilianischen Marionettentheaters gestaltete Erzählung *Il Guerrin Meschino* (1993). Auch sie kreisen um das thematische Zentrum des Todes. So versetzt Bufalino den Leser in die Todesstunde von vier Königsattentätern in ein fabulierend-erfundenes Risorgimento oder läßt im Kriminalromanpastiche den Tod des Krimiverlegers Medardo Aquila zum Anlaß werden, um aufzuzeigen, wie ein Mord zugunsten der Überlebenden ausgedeutet wird. Bufalinos neoromantisch hinterlegte Todeserzählungen umfassen dabei die verschiedensten Todesarten - Krankheit, Altern und Vergessen stehen am Anfang. Dann gerät aber auch der gewaltsame Tod, die Täter-Opfer-Problematik, der Mord in den Blick.

In der postmodernen *rivisitazione* wird der Tod als existentielles Thema vor allem im Diskurs des Todes gegenwärtig. Wie verhält sich der Mensch angesichts des Todes, der Gewalt, des gewaltsamen Todes, des Schmerzes und der Angst? Welche Strategien entwickelt er, um sie zu bannen, zu beschönigen oder bedeutsam zu gestalten? Die Romane Bufalinos stellen sich dem Verhältnis von rhetorischem und existentielltem Modus, denn die Todesstunde scheint ihm dafür prädestiniert, das Gelebte vermittlels der Erinnerung neu zu sichten. Je-

¹Vgl. zu diesen Begriffen U. Eco, *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Milano, Bompiani, 1983.

²S. Albertazzi, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Editori Riuniti, Roma 1992, S.33.

doch erweist sich die Angst als der entscheidende Faktor. Sie mobilisiert die Imagination, um den Schrecken zu bannen.³

Die Rede vom Tod, die jahrhundertlang auf Transzendenz orientiert war, später in eine weltimmanente Vollendungsperspektive des Individuums übergang und zur moralischen Abrechnung mit dem Leben wurde⁴, steht deshalb im Mittelpunkt von Bufalinos Werk. Der ästhetisierende Todesdiskurs in seinen historischen, legendären, mythologischen oder einfach frei fabulierenden Versionen wird einer retrospektiven Neusichtung unterzogen. Hier zeigt sich, daß die existentielle Grundsituation zum Tode hin stets durch rhetorische Verschiebungs- und Verstellungsmodi gekennzeichnet ist. Dem ästhetischen Todesdiskurs ist eine Depotenzenzierung des Todes⁵ eigen, die wiederum zum Ausgangspunkt eines verschiebenden Erzählens werden kann. Wie immer sich dies auch begründen mag, sei es psychoanalytisch oder durch die Projektion, die P. Gray in einem Bewältigungsinstinkt vermutet⁶, sei es anthropologisch, rückführbar schon auf den depotenzenzierenden Mythos⁷, semiologisch oder dekonstruktivistisch - also davon ausgehend, daß ein Zeichen sich sowieso stets durch das andere ausdrückt⁸, Bufalinos Erzählungen sind bewußt gemachte Verschiebungen, Verzögerungen und Verlangsamungen des nahenden Todes. In den *Lügen der Nacht* herrschen Depotenzenzieren, Herunterspielen und Euphemisieren des Todes als ästhetische Antwort auf die existentielle Situation. Sie versuchen, Angst, Furcht und Schrecken zu bannen und den Tod hinauszuzögern. Das Bannen der Angst als Projektionsspiel der Imagination in der freien Verfügung über die Erinnerung wird von Bufalino als therapeutisches Erzählen in Szene gesetzt, das in seiner Rationalisierung und Verschiebung Tötungsaufschub vorführt.

Die Verschiebungs- und Ersetzungsmechanismen, die den Diskurs über den Tod beherrschen, führen Bufalino auf bekannte Muster zurück, den Platonischen Dialog des *Phaidon* etwa, das *Dekameron* oder die *Märchen aus Tausendundeine Nacht*. Bufalino, der sich seiner Modelle bewußt ist, stellt die Rezitierung als Wiederholung aber auch in Frage. Der Todesdiskurs scheint bei ihm nicht selten eine Re-Inszenierung des Selbst an Modellen, ein Ich-Theater mit Schaulust für die anderen. Der Tod als Skandal, der sizilianisch zwischen Schmerz und Inszenierung stattfindet und mit seiner Melodramatik und Grandiosität einen Schaulust besitzt - andere sizilianische Autoren wie Verga, Lampedusa, Pirandello oder sogar Sciascia sind hierfür Zeugen -, fordert bei ihm aber auch immer die Ironie heraus.⁹

Meine Hypothese ist unter diesen Umständen folgende: Angelegt als ein verzögerndes, aufschiebendes Erzählen angesichts des Todes, reflektieren die Romane Bufalinos die fundamentale Erfahrung des individuellen Todes am Diskurs des Todes. Hierbei trifft man auf die wegreduzierten Bilder der Gewalt und der Angst. Die Asymmetrie von individueller Tode-

³Vgl. H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in: *Terror und Spiel*, München 1971, S.23f.

⁴Vgl. J. Schlaeger, *Poetik des Todes*, in *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, S.513ff.

⁵Vgl. hierzu B. Malinowski, *Die Rolle des Mythos im Leben*, in: *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*. Hg. Karl Kerényi, Darmstadt 1982. Malinowski beurteilt das Verhältnis des Mythos zum Tod folgendermaßen: „Der Tod ist, leider, nicht vage oder abstrakt oder schwer zu begreifen für irgendein menschliches Wesen. Er ist eine nur zu reale Heimsuchung, zu konkret, zu leicht zu verstehen für jemanden, der ihn an seinen nahen Verwandten erfuhr oder als persönliche Vorahnung. Wenn er vage oder unwirklich wäre, hätte der Mensch keinen Wunsch, ihn zu erwähnen; aber der Gedanke an den Tod ist mit Schrecken beladen, mit dem Wunsch, seine Drohung abzuwenden, mit der undeutlichen Hoffnung, ihn nicht erklären, sondern vielmehr weg-erklären zu können, ihn unwirklich zu machen und regelrecht zu leugnen“. S.192. Vgl. auch H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971, S.50ff.

⁶Vgl. P. Gray, *Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter*, München 1996, S.662 ff.

⁷Vgl. H. Blumberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971, S.50ff.

⁸Vgl. etwa J. Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt am Main, 1976, S.137ff, S. Koffman, *Derrida lesen*, S.17f., J. Culler: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, S.123ff.

⁹Vgl. N. Zago, *Gesualdo Bufalino, la figura e l'opera*, Editrice Pungitopo, Marina di Patti 1987, S.23.

serfahrung und rhetorischem Verschiebungsmechanismus, von teleologischer Ausgerichtetheit des Erzählens und re-präsentativer Evidenz bestimmt sein Werk.

Damit bekommt die Frage nach der Bildlichkeit im Todesdiskurs ihre Berechtigung. Dem Wiederleben der 'cose viste' beim Sich-Erinnern ist schon der erste Erzählband Bufalinos, *Museo d'ombre* (1982), gewidmet, der auf ein Vorwort für ein Fotoalbum zurückgeht. Historische Momentaufnahmen dokumentieren hier das Vergangene. Sehr früh also setzt ein sich ergänzender Effekt von Bild und Text, Sehen und Lesen bei Bufalino ein. Das archivierende Wieder-Aufleben-Lassen vergangener Momente, das die Dinge vor dem Vergessen zu retten bemüht ist, das Wieder-Holen als Neu-Durcharbeiten mit veränderter Wahrnehmung bestimmt demzufolge auch den Todesdiskurs und setzt die Bilder der Gewalt frei. Hier bekommt das vergegenwärtigende Bild der Gewalt als Schaubild seinen Platz. Meist läßt Bufalino die Bilder der Gewalt im Erinnerungsfluß der Figuren aufscheinen, wendet sie somit unmittelbar zum Leser. Während aber die Medien auf die unaufhörliche Reproduktion starker Gewaltbilder setzen, die durch die unmittelbare Faszination bildhafter Hyperrealität Angst-Lust beim Zuschauer erzeugen und zur Wahrnehmungsverweigerung¹⁰ führen können, verzichtet Bufalino auf die Überbetonung. Seine Bilder der Gewalt, die wie in der Pornographie vom präsentischen, angehaltenen Bildraum leben, sind oft nur kurze Einblendungen in den retrospektiven Ablauf des Erzählten. An die Stelle der permanenten Rekurrenz und vergrößernden Fokalisierung, die hyperreal alle Details umfaßt, den Körper und die Bewegungsabläufe zerlegt und die Zeit dehnt, bis es zu der von Baudrillard festgestellten 'extrovertierten Obszönität'¹¹ gelangt, tritt bei ihm das flüchtige, aber intensive Vor-Augen-Führen.

Der Evidenz-Effekt des Bildlichen ist an Konkretheit und Vergegenwärtigung gebunden, seine Anschaulichkeit begrifflich nicht ausschöpfbar. Dafür generiert er Bedeutsamkeit und fordert zur Besetzung mit einem Bedeutungsspektrum heraus. Um so flüchtiger sich die visuelle Vergegenwärtigung darstellt, desto stärker scheint der Reiz, sie mit Bedeutungen aufzufüllen und zum Bewußtseinsobjekt zu machen. Im Gegensatz zum Wahrnehmungsbild der Medien hat es Literatur dabei vorwiegend mit sprachlichen Bildern zu tun, die durch szenische Darstellung, Beschreibung und metaphorische Evokation wirken. Sie erzeugen durch wiedererkannte und vom Leser komplettierte distinktive Sprach-Zeichen Vorstellungen. Wenn Bildlichkeit die durch die „Vorstellung bewirkte Amalgamierung von vorgegebenen Zeichen in Repräsentationsfunktion mit einem vorgängigen Wahrnehmungswissen zu einem Bewußtseinsobjekt“ ist,¹² dann nutzt Bufalino diesen Effekt. Die Semantisierung mittels eines vorgängigen Wissens, die jeglichen Erzählablauf reguliert, indem sie der bildhaften Präsenz ein Bedeutungsspektrum unterschiebt, wird bei ihm thematisch. So ist die Antwort Bufalinos auf die medialen Bilder der Gewalt doppelt gelagert. Während er im retrospektiven Diskurs mit Bildeinblendungen arbeitet, wird in der erzählten Geschichte und auf der Ebene der Figurenhandlung die szenische Vergegenwärtigung zum Anlaß einer retrospektiven Bedeutungsauffüllung, die von vorgängigen Wahrnehmungs- und Wertmustern lebt. Deshalb wird die Übereinstimmung von Bild und Text in den Gewaltdarstellungen, ihr Stimmigmachen als Rationalisieren, Euphemisieren und Heroisieren zum eigentlichen Angriffspunkt seiner gewalttätigen Bilder.

Wegerklärung und Einblendung

Bufalinos Protagonisten erklären nicht nur den Tod weg, verschieben und verzögern ihn, sondern auch die mit dem Tod verbundenen Momente der Gewalt, der Aggression und der hin-

¹⁰Vgl. hierzu W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1993³. Welsch geht davon aus, daß die Bilderflut der Medien eine Wahrnehmungsverweigerung erzeugt, der es entgegenzuwirken gilt.

¹¹Vgl. J. Baudrillard, *Das Andere selbst*, Wien 1994².

¹²E. Lobsien, *Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten*, in *Bildlichkeit*, Frankfurt am Main 1990, S. 102.

terlassenen Opfer. Beginnen wir mit den fragmentarischen Erzählungen des L'uomo in vaso aus dem Jahre 1986, einer Sammlung von 22 Todesgeschichten. Bufalino bedient sich hier einer Reihe prätextueller Folien, deren stoffliche und strukturelle Musterhaftigkeit äußerst heterogen ist. Mythos, Geschichte, Volkslegende und Phantasien werden durch das Neuerzählen wiedergewonnen. Ausgangspunkt ist die Titelgeschichte des L'uomo in vaso. Ein Eindringling nimmt von Vincenzino La Grua Besitz. In Anlehnung an Kafkas Gregor Samsa beobachtet er eines Tages eine Veränderung an sich, die er nicht zu deuten vermag: Wachsen ihm Flügel, wird er zum Engel, oder ergreift der Teufel von ihm Besitz, „dentro me un Satanucolo in transito?“¹³ Seine Beobachtung beunruhigt ihn vor allem deshalb, weil er seine Gedanken nunmehr direkt und unmittelbar preisgibt. Mit Hilfe eines Arztes gelingt es ihm jedoch, sich mit dem fremden Eindringling zu arrangieren. Er domestiziert und verdrängt ihn: „Non dico più le brutte parole, le penso soltanto“.¹⁴ An die Stelle des Exorzismus im Märchenmotiv tritt bei Bufalino die Gewöhnung an das Unheimliche. Nicht die Austreibung von Tod und Teufel steht zur Debatte, sondern die Verdrängung. Vincenzino verdrängt, daß er vom Tod in Besitz genommen wurde. Er macht das Ungewöhnliche handhabbar, beginnt, sich mit ihm abzufinden. Diese parabolische Eingangserzählung des *malpesante*, wie Bufalino sich selbst nennt, ist jedoch zugleich metatextuell gelagert. L'uomo in vaso, der sich in den Figuren einnistet, sie bestimmt und aus ihrer Sicht heraus spricht, ist nicht nur thematisch der Tod oder der Teufel, sondern verweist auf das Zusammenspiel von Erzähler und Leser. Der erzählerische Trick Bufalinos liegt immer wieder darin begründet, daß der Erzähler seine Figuren zu Fokalisationszentren macht - er blickt aus ihnen heraus -, wobei die Erzähl-Stimme unabhängig davon dem Leser die Figuren und ihre Handlungen vor Augen führt.¹⁵ Die Alternanz von Stimme und Blick wird zur entscheidenden ästhetischen Seite einer ausspionierenden, voyeuristischen Literatur, die den Mechanismus einer konventionalisierenden und banalisierenden Semantisierung als Gewöhnung an das Ungewöhnliche vorführt.

Alle Erzählungen des L'uomo in vaso sind als rhetorische Perspektivverkehrungen ihrer prätextuellen Vorlagen angelegt, sie inszenieren ein 'gioco del rovescio', wie es A. Tabucchi nennt. Bufalino theoretisiert diese Vorgehen nicht. Er hält es mit dem griechischen Rhetoriker Gorgias von Leontinoi, dessen rhetorisches Übungsstück vom *Lob der Helena* die Kraft der Überredung und Umkehrung aller Verhältnisse feiert. Die von Sokrates im Gorgias verurteilte Rhetorik wird bei Bufalino in ihrer Ambiguität zurückgewonnen, um neue Aspekte des mythischen Diskurses hervorzutreiben. Die dritte Geschichte des Erzählbandes führt die Behauptungen des philosophierenden Rhetorikers vor und führt sie ad absurdum. Von einem Soldaten gefangengenommen, der sich an der proklamierten Allmacht der Sprache keineswegs stört, lernt Gorgias die faktischen Grenzen des Sprachlichen kennen. Hier setzt Bufalino szenisch die Einblendung der Gewalt: „Gli spinse contro il fianco la lancia. Di poco, ma la stoffa si strappò, una gocciola rossa scorse lentamente lungo la gamba.“¹⁶ Bufalino hebt die Invertibilität auf und thematisiert die Differenz von Sprach- und Lebenswelt durch die Alternanz von Figurenrede und szenischer Darstellung. Das nicht hinterfragbare Handeln generiert die Bilder der Gewalt, die dem Spektrum des Konkreten angehören. Am Ende wird der Sklave des Gorgias die Soldaten töten, die seinen Meister gefangenhalten und Gorgias retten. Die Erzählung seiner Rettung gibt dem Gorgias also dennoch recht. Jede Umkehrung ist möglich. Die Sprachauffassung des Gorgias vermag Opfer und Täter, Schuldige und Unschuldige zu vertauschen. Die Umkehrung beherrscht die Pastiches des L'uomo in vaso. Sie kehrt im Monolog der Eurydike wieder, der dritten Erzählung des Bandes, in der sich Eurydike nach ihrem Tod als das Opfer des Sängers Orpheus erkennt. Orpheus, so bemerkt sie, als sie sich

¹³G. Bufalino, *L'uomo in vaso. Racconti e misteri buffi di uno scrittore 'malpensante'*, Bompiani, Milano, S.10.

¹⁴G. Bufalino, ebenda, S.11.

¹⁵Vgl. hierzu G. Genette, *Die Erzählung*, München 1994, S.151ff.

¹⁶G. Bufalino, ebenda, S. 28.

ihrer Rückkehr aus der Unterwelt erinnert, wollte sie gar nicht zurückholen, er brauchte sie lediglich als Show-Effekt für seine neuen Lieder. Erinnernd führt sie sich den Moment vor Augen, in dem sich Orpheus umwendet: „E così, risucchiata dal buio, lo aveva visto allontanarsi, svanire in un pulviscolo biondo... Ma non si da non sorprenderlo, in quell'istante di strazio, nel gesto di correre con dita urgenti alla cetra e di tentarne le corde con entusiasmo professionale.“¹⁷ Die vorgestellte Szene überrascht den Moment in seiner Verkehrung, Orpheus entfernt sich ins Leben, nicht Eurydike in den Tod. Gleichzeitig aber gibt die unausgefüllte Pause zwischen zwei Gesten, dem Sich-Entfernen und dem Griff nach den Saiten, die Szene der Neuinterpretation preis. Das re-präsentierende Vor-Augen-Führen sieht zwar nicht, was es erkennt, aber es findet in der Sukzession der Gesten den Leerraum, der eine neue Interpretation ermöglicht. Dieser bildhafte Freiraum ist Bestandteil der Todesinszenierungen Bufalinos, in denen Opfer und Täter, Schuldige und Unschuldige ihre Rollen tauschen und in melodramatischen Peripetien ihre Geschichten rekonstruierend neu erfinden. Indem aber die Täter-Opfer-Problematik in ihrem Verhältnis zur rhetorischen Invertibilität in das Zentrum der Geschichte gerät, werden Opfer und Täter nur ausgetauscht und neu verstellt. Das Zentrum der Erzählungen kreist um immer neue effektvolle Verkehungen, durch die die Opfer nur kurz in den Blick geraten. Die Geschichte streift über sie hinweg. Ob in der Pointe der anekdotischen Erzählungen oder mitten auf dem Weg, die Opfer bleiben auf einer Nebenpiste der Geschichte liegen.

Eine Reihe von Erzählmustern macht das deutlich. So bspw. der romantisierende Edgar-Alan-Poe-Monolog, in dem der Leser in einer dunklen Londoner Nebelnacht die Kindheitserinnerungen eines Erzählers verfolgt, bevor dieser mit seinem viergeteilten Opfer im Sack in die Nacht entschwindet und sich als Jack the Ripper zu erkennen gibt. Auch der Dialog von historischen oder literarischen Figuren, die über Tod und Verbrechen reden und sich im Widerspruch zwischen Handlungsebene und Figurenaussage bewegen, unterliegt demselben Verschiebungsmodus. Der Dialog, in dem sich Baudelaire und ein Polizist über die Memoiren des Vidocq streiten, ist hierfür ein Beispiel. Polizist und Dichter bestreiten sich das Buch, weil der eine es für seine kriminalistischen Untersuchungen, der andere für einen Vortrag über die Figur des Vautrin bei Balzac benötigt. Ihr Rededuell dreht sich um die Legitimität von Verbrechen. Baudelaire als Verteidiger der Verbrecher und der Armen verliert das Buch, die 'realen Leichen' aber, die der Polizist zur Verteidigung seiner Tätigkeit vorführt, beeindrucken ihn nicht.

Ob als Monolog in Gefahrensituationen einer monoperspektivisch fokalisierte Erinnerung oder als dialogisch-inszeniertes Rededuell, die gevierteilte Leiche, die tote Liselotte, der ihr letzter Selbstmordversuch gelang, während sie im dritten Monat schwanger war, der im Streit erschlagenen Desserteur, die Taube, die bei der Landung Noahs blutig vor seine Füße fällt oder die Leichen, die ein Junge auf dem Schlachtfeld zurückläßt als er sich in den Helden Rinaldo hineinräumt, sie alle sind nichts als der tote Punkt der Erzählung, der im Vorbeigehen aufscheint. Die Leichen fallen an, fallen aber nicht ins Zentrum des Erzählten. Diese Tatsache erweist sich im wesentlichen als Resultat der teleologischen Erzählstruktur selbst. Erinnern, Evozieren, Wiedererleben, Neusichten und Fälschen erfolgen summarisch aus der Perspektive des Endes. Stark an das Telos gebunden, ausgerichtet auf eine anekdotische Pointe oder einen spektakulären Coup de théâtre geraten die Nebensächlichkeiten aus dem Blick. Nicht einmal die Neufokalisierung kann die Opfer am Rande retten. Die Verkehrung, die aus der Perspektive der Opfer erzählt, genügt also nicht. Sie unterliegt denselben Prinzipien. Deshalb muß sie sich der Bilder bedienen, des wiedererlebenden Vor-Augen-Führens, das die Neusemantisierung vorführt und verdeutlicht.

Wiedererkannte Bilder

¹⁷G. Bufalino, ebenda, S. 19f.

Die Gewalt und die Opfer fallen bei Bufalino also zumeist in die Pausen, die vom Erzählten ablenken. Während der Debatte um das Verbrechen in dem Pariser Kaffeehaus fällt der Blick plötzlich auf eine Fliege, die sich in einer Absinthlache windet: „Sul marmo del tavolino, in un colaticcio d’assenzio, una mosca si dibatteva, nessuno dei due la salvò.“¹⁸ Das kurzzeitige Einblenden der sich im Todeskampf windenden Fliege erweitert die Szenerie durch die Stimme des Erzählers. Bufalino bedient sich gern einer romantisierend-feuilletonistische Melodramatik, die auch noch das banalste Opfer kurzzeitig zur Schau stellt und auf der Folie vorgefertigter Wahrnehmungsbilder Bedeutungen generiert. Typisch ist auch die Veranschaulichung des Lebenskampfes in der Sintflutgeschichte. Nachdem Noah mit viel Mühe die Sintflut überstanden hat, Land in Sicht ist, nimmt er plötzlich bestürzt den grausamen Lauf der Welt von neuem zur Kenntnis: „Poi una colomba apparve lassù, la sua colomba, e sembrava sbandare con ali goffe, sbalordita dal sole. Noè non s’avvide del falco, sentì solo un frullo, uno strido e piombargli un’ombra bianca fra i piedi, spruzzargli le gambe col sangue della sua gola squarciata.“¹⁹ Der Schaul Effekt, der höchste Symbolik (Tauben und Falke) im Verweis auf die essentiellen Bedeutungen vom Lebenskampf mit seiner Darstellung verbindet, wendet das Bild ins Spektakuläre und hebt die Bedeutsamkeit der Situation hervor. Noah selbst, der als Zuschauer in die Situation impliziert ist, kann den Kampf der Taube mit dem Falken aber gar nicht sehen. Nur der plötzliche Fall des ‘weißen Schattens’, der vor seinen Füßen landet und ihn mit Blut bespritzt, weckt seine Aufmerksamkeit. Beinahe unmerklich wird die Figurenperspektive von der Erzählstimme ergänzt, gleitet zurück in den visuellen Fokalisator und macht seine Irritation sichtbar. Die sich zwischen der Wahrnehmung der Figur und der Bedeutungsgebung auftuhende Lücke füllt hier meist die konventionalisierte Erzählstimme, die auf das Vorwissen des Lesers setzt und mit seinem vorgängigen Wahrnehmungswissen spielt.

Dabei scheut sich Bufalino auch nicht vor dem Schau- und Schauereffekt einer konventionalisierten Affektlenkung. So zitiert der Besuch im Leichenschauhaus das übertriebene Arrangement anhand visuelle Eindrücke: „Si scorgevano tre file di lastre nere, leggermente inclinate verso i piedi, e su ciascuna un cadavere supino, col capo, però, sorretto e offerto alla vista da un ingranaggio di rame.“²⁰ Schau- und Schauereffekt erweisen sich auch hier als Ergebnis eines arrangierten Ausstellungscharakter.

Deutlich zeigt sich das Arrangement auch in den Duelldarstellungen der unvermeidlichen Kampf- und Kriegsdarstellungen mit epischem Muster. Schon im *L’uomo invasore* greift Bufalino auf die Stoffe des sizilianischen Marionettentheaters zurück. In *Ciaciò e i pupi* träumt der kindliche Gehilfe eines Marionettenspielers sich in die Großtaten des Helden Rinaldo hinein, nicht ohne jedoch die Königstochter mitzuträumen, die vom Balkon aus sein Heldentum bewundert: „...e dal palco guarda la figlia del re. Non gli giovò: con uno scambietto villanesco il ragazzo schivò la lancia, pronto subito dopo, con lo spuntone della sua arma, a trovargli la fontanella del collo, dove un bavaglio esiguo di pizzo lasciava scoperta sotto il mento la carne, al sommo della gorgiera. Non senza, però, che il moro, nell’istante di esalare l’anima dal gorgozzule, gli mordersse la guancia con un colpo di rimbalzo. Piombano entrambi al suolo, il morto e il ferito, ma sul secondo amorosamente già la donzella si curva...“²¹

In Bufalinos Gewaltszenen werden Tod und Kampf bühnenhaft arrangiert. Wesentlich dabei sind die Zuschauer. Sie starren mit dem Leser auf ein unvermitteltes Schauspiel, dessen Bedeutung sie zunächst nicht erkennen. Erst über die Erzählstimme werden konventionali-

¹⁸G. Bufalino, ebenda, S. 97.

¹⁹G. Bufalino, ebenda, S.64.

²⁰G. Bufalino, ebenda, S.98.

²¹G. Bufalino, ebenda, S.55.

sierte Gefühle und Werte wie Mitleid, Schauer, Weltschmerz und Bewunderung für die kämpfenden Helden aufgerufen. Die Bilder werden zu wiedererkannten Bildern. Gewalt zeigt sich hier als parodierende Inszenierung auf der Folie vorgefertigter Wahrnehmungsbilder, die durch den Erzähler mit ihren konventionellen Bedeutungen in Übereinstimmung gebracht werden.

Die Täuschung des Lesers

Dieser Ansatz führt Bufalino zum Modell des klassischen Detektivromans, das in den 70er und 80er Jahren in Italien eine große Verbreitung erfährt.²² In seiner festen Grundstruktur, die mit der Figureneinführung beginnt, schrittweise einen retrospektiven Umbruch entlang der *enquête* vorbereitet und im Lösungsdiskurs die Figurenfokalisation über den Detektiv erweitert, um die entlang der Handlungsspannung abgeschwächten Detailwahrnehmung des Lesers zu überraschen, bietet das Detektionsschema das ideale Grundmuster jeglichen *remakes*. Detektion und Rekonstruktion der über den Diskurs ausgebreiteten und ständig neu kontextualisierten oder hinzuerfundenen Details konstituieren ein Erzählmuster der Neuperspektivierung der abgeschatteten Teilstücke des Erzählten. Wie U. Eco verbindet Bufalino dieses Muster mit der atmosphärischen Schauerromantik und dem Mystery-Effekt und versetzt es in eine historische Szenerie. *Le menzogne della notte* (1988) stellen sich als fabulierender Risorgimento-Roman nach detektivischem Rekonstruktionsmuster dar.²³

Einige Momente des Detektivschemas spielen für die Darstellung von Gewalt bei Bufalino eine besondere Rolle. Zunächst muß auf die Rolle des Opfers in der klassischen Detektivgeschichte aufmerksam gemacht werden. In dem von Bufalino bevorzugten Agatha-Christie-Modell ist das Opfer in erster Linie Anlaß und Dynamisator der rekonstruierenden Detektion innerhalb eines geistigen Duells. Es wirkt als Katalysator und unterliegt dabei dem typischen Fall einer Wegpotenzierung durch die retrospektive Motivierung und Rationalisierung des Tatgeschehens. Die rekonstruktive Suche ist bemüht, den Leser entlang der Rekonstruktionsspannung unmittelbar an die Tätigkeit des Detektivs zu binden. Doch die Leseraktivierung ist im Detektivroman zum Scheitern verurteilt, weil sie zumeist über Blickwinkel erzählender Helfer gesteuert, die Tätigkeiten des Detektivs von außen betrachtet und unverstanden läßt. So liegt der Schlußprozeß des Detektivs immer im Dunkel und wird bis zum überraschenden Lösungsdiskurs ausgespart. Hier rekonstruiert der Detektiv die dem Leser vorenthaltenen oder falsch kontextualisierten Indizien zu einer stimmigen Erzählung. Dissimulation und neukontextualisierende Stimmigkeit beherrschen das Detektivschema. Sie werden in den Parodien und Pastiche des Detektivromans der 70er und 80er Jahre in den Diskurs versetzt und auf die Leser ausgerichtet. Die innertextuelle Detailrekurrenz und die Verweisstrukturen der Intertextualität haben hier ihre Funktion.

Inhaltlich handelt Bufalinos Roman von vier Königsattentätern, die in der Nacht vor ihrer Hinrichtung ihr Leben erzählen. Bufalino leitet den Roman aber schon mit einer an den Leser gerichteten Herausforderung ein, *A noi due* lautet das Motto des geistigen Duells. Zweifellos gilt dies zunächst der Künstlichkeit und Grandiosität des gesamten Konstrukts. Angesiedelt in einem bourbonischen, aber opernhafte-parodierten Risorgimento - Verdi, Rossini und Donizetti bilden entscheidende Intertexte - besteht der Roman aus einer Flut von Zitaten und Anspielungen. Byron, Leopardi und Musset konstituieren die historische Enzy-

²²Das Modell des Detektivromans macht den Detektiv in der Literatur und in den Essays der Zeit geradezu zum Vorbild der hermeneutisch-semiotischen Interpretation. Vgl. z.B. U. Eco, Thomas A. Sebeok, *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, München 1985.

²³Bufalino bezeichnet seinen Roman in einem Anhang selbst als historische Phantasie, metaphysischen Krimi oder moralische Legende.

klopädie der handelnden Figuren genauso wie Versatzstücke griechischer Mythen.²⁴ Andererseits geht es um das Risorgimento-Thema des Tyrannenmords und seiner Berechtigung, um die Opfer der Freiheitshelden und ihr zweifelhaftes Heldentum angesichts des Todes.

Die Einleitungskapitel führen Figuren, Handlungsort und Handlung ein. Der Roman beginnt mit einer szenischen Situierung. Zuerst überrascht die Erzählstimme die Protagonisten bei ihrem letzten Abendessen. Ihr erstes Gespräch gilt bezeichnenderweise der Tageszeit ihrer Hinrichtung. Früh am Morgen sollen sie sterben: „In effetti il tramonto sarebbe un’ora più acconcia. Col mezzo lutto, le nuvole basse, le ombre cremisi e viola che persuadono umamente alla quiete. Così, viceversa, ci parrà di subire un insopportabile sfratto“, bemerkt der Dichter.²⁵ Der Student Narciso dagegen, versteht den notwendigen Schau-Effekt des durch die romantisierende Stimmigkeit bedeutsam werdenden Todes nicht zu würdigen: „Sera o mattina, che differenza fa?“ balbettò e senza educazione si mise a piangere.“²⁶ Von Anfang an wird die Ästhetisierung des Todes als Übereinstimmung von Sterben und Tageszeit in romantischer Bild-Manier vorgeführt, um die ästhetisierende Bedeutsamkeit des Todes zu ironisieren.

Danach führt die Erzählstimme entlang des Weges der Gefangenen in die Festung ein, zeigt das Gesehene auf und diskutiert es mit dem Leser: „La fortezza è nell’isola l’unico sito abitato. Si dice isola e si dovrebbe dir scoglio. Poichè non si tratta d’altro che d’uno scoglio di tuffi, cresciuto su se medesimo in forma di enorme naso“.²⁷ Sehen und Benennen erweisen sich als unsichere Übersetzungen. Aber auch dem Gesehenen ist nicht zu trauen. Mit der Vorwärtsbewegung der Eintretenden verändert sich ihr Blick, und die Landschaft erscheint unter neuen Aspekten: „Quando infine, un tornante dopo l’altro, si sia guadagnata l’altura, il naso di cui si diceva si tronca di colpo in un piano e ne dislaga la fortezza nella potenza dei suoi bastioni ...“²⁸. Die Lage der Insel, die angedeutete Schwellenüberschreitung, alles dient der Einladung an den Leser, sich die Gefängnisinsel als Übergangsort vorzustellen, seine automatisierten Wahrnehmungs- und Ausdeutungsfolien - etwa die eines Al. Dumas - wirksam werden zu lassen. Gleichzeitig bricht die Ironie selbstreferentiell die automatisierten Folien: „Immaginosamente parlando“, heißt es etwa „l’andamento dell’edificio simula le branche d’uno scorpione“.²⁹ Die Häufung in der Aufzählung, abdriftende Metaphorik und immer neue Vergleiche schlagen hierbei wie im Selbstlauf in ihr Gegenteil um. Während der Dichter Saglimbeni die Festung ironisch: „Una residenza pompeiana, Spalle al mondo, belvedere sugli agi di dentro. Un Sans-Souci, insomma, una villeggiatura per Eccellenze...“³⁰ nennt, vergleicht sie die Erzählstimme am Ende natürlich mit der Hölle.

Atmosphärische Suggestion und Wegreduktion des Bedrohlichen ergänzen sich permanent und spielen mit der erzählerischen Inszenierung. Innerhalb der Festung werden die einzelnen Gebäude entlang des Weges durch den Hof des Gefängnisses aufgerufen, akkumuliert und zuweilen in ihren euphemistischen Benennungen ironisiert: „l’armeria ...chiamato per gloria ‘arsenale’“, „il camerino disciplinare, vale dire delle torture“ etc.³¹ Im Vorbeigehen deutet die Erzählstimme auf die Gebäude, die Foltergeräte, die Gefangenen, bis sie bei der Beschreibung der Zellen angelangt ist. Lange hält sie sich bei den wenigen Gegenständen auf, den Steinblöcken, die im Boden verankert sind, damit sie nicht zu Waffen werden können, dem Guckloch der Bepitzelung, den Eisengittern, durch die man schachbrettartig den Him-

²⁴Bufalino selbst beziffert in einem Anhang die intertextuellen Verweise auf etwa 60, wobei er sicher die klichehaft anzitierten Mythen, Legenden und Motive nicht einmal mit einrechnet.

²⁵G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, Bompiani, Milano, 1995⁶, S.7.

²⁶G. Bufalino, ebenda, S.7.

²⁷G. Bufalino, ebenda, S.7f.

²⁸G. Bufalino, ebenda, S.8.

²⁹G. Bufalino, ebenda, S.9.

³⁰G. Bufalino, ebenda, S.9.

³¹G. Bufalino, ebenda, S.10.

mel sieht. Die Inszenierung setzt auf die Prätexte der Schauerromantik und auf ein innertextuelles Verweisspiel, so das Schachmuster, das im Roman zur Parabel ausgebaut wird, oder der Hahn, der leitmotivisch auf die Leugnung des Petrus verweist. Schließlich kündigt sich das fabulierende Erzählen an. Es ist das Eingeschlossensein, das den Blick nach draußen öffnet und in ironisch zitierter Leopardi-Manier die Freiheitsträume der Imagination in Gang setzt. Der Mechanismus des Strafens und des Quälens, hinter dem bei Bufalino die Theorien Foucaults aufscheinen, wird nicht durchgeführt. Bufalino genügen Andeutungen, um eine artifizielle Welt aufzurufen, die die unmittelbare Gewalt depotenziert.

Aber das Arrangement der Drohung reduziert sich nicht auf den Ort. Die Vorbereitungen zum Tod - das Leichenmahl, das Bad, das Kahlscheren, die Gründlichkeit des Scharfrichters - komplettieren das Szenarium schrittweise. Die Bedrohungssituation wird psychologisierend auch durch den Zeitablauf vergegenwärtigt, der sich am Aufbau des Schaffotts ablesen läßt, den die Protagonisten verfolgen können. Ingafò kann sogar den ersten Versuch an einer Katze, wenn auch nicht sehen, so doch hören: „Guardava in basso, dove il palco era già quasi in piedi, (...) Non vide ma da un miagolio disperato comprese che, per suprema esperienza, qualcuno aveva costretto la testa d'un gatto nella lunetta.“³² Das Nicht-Sehen-Können setzt die Vorstellung in Gang und besetzt das prospektive Vermögen mit Angst.

Während die Außenwelt praktisch nur nach vorgefaßten Mustern abgerufen wird und Sehen und Entziehen als *mise en abyme* der Leserführung erscheinen, werden die Träume und Empfindungen der Figuren bildhaft nach außen gestülpt und erzeugen anschauliche Bilder der Angst und des Schmerzes. So faßt der innere Monolog des kranken Gouverneurs die Todesangst in das Bild einer an den Knochen knabbernden Maus: „Dio, che male, ‘ pensa. ‘Ho un topo nel cacio dell’ossa...“³³ In seinen Traumbildern verwandeln sich die Lippen der geliebten Frau in beinahe surrealistischer Manier in Geschwüre und Krusten, und seine Todesvision endet im Versinken im Blut: „Qui lui sente mancarsi sotto le piante il terreno. (...) un pozzo colmo di pioggia, non sa se rosso di vino o di sangue, dove infine fra alti zampilli sprofonda.“³⁴ Auch bei den Verurteilten stellt sich die Todesangst als Eindringling in die Eingeweide dar: „È una sorta d'ingombro, che sentono confusamente annodarsi giù nelle viscere e diventare corpo nel corpo“, heißt es, oder aber: „tumore sotterraneo che, come il topo nel capo del Governatore, si sveglia ad ora ad ora e li addenta.“³⁵ Die rhythmische Suggestion der Angst, die etwa über vier Seiten gedehnt immer neu unter dem variierenden Leitmotiv „Hanno paura, i quattro“ ansetzt, gipfelt in der sinnlichen Evokation von Fäkaliengeruch und Menstruationsblut: „in ciascuna vittima un odore di paura e di morte, lo stesso del nostro odore presente: un tanfo di mestruo e di orina“³⁶. Bufalino setzt auf das vorgängige Wahrnehmungswissen der Leser und seine sinnliche Beeindruckung. Sprachrhythmus und stets erneuerte Bildanläufe suggerieren die innere Verfaßtheit der Protagonisten, indem sie ihre Psychologisierung durch Bilder materieller Körperlichkeit ersetzen, durch das Eindringen von Tieren und Gewächsen in den Körper, durch metamorphosische Verwandlungen oder Untergangsvisionen. Das Nicht-Faßbare der Angst, des Schmerzes und des Todes konkretisiert sich so unmittelbar sinnlich. Andererseits aber wird auch die Inszenierung immer wieder überdeutlich. Die rote Farbe des Blutes - oft ironisch im Kontrast mit dem Dunkel der Nacht - konstituiert die Spur der Gewalt: tropfendes Blut, spritzendes Blut, blutverschmierte Verbände, eingetrocknetes Blut, das Blutbad des Attentats, das Blut der Märtyrer, das Blut der gebärenden Frau, der blutige Dolch, die blutbesudelte Leiche, Menstruationsblut etc. Zuviel Blut fließt durch die Inszenierungen Bufalinos, ohne daß die Hinrichtungen und Morde je dargestellt

³²G. Bufalino, ebenda, S.39.

³³G. Bufalino, ebenda, S.20.

³⁴G. Bufalino, ebenda, S.21.

³⁵G. Bufalino, ebenda, S.35.

³⁶G. Bufalino, ebenda, S.37.

werden. Das reproduzierte Arrangement spart die direkte physische Gewaltdarstellung aus, um die Vorstellungswelt zu besetzen.

Besetzte Vorstellungswelten

Der Roman selbst beruht auf einem geistigen Duell, das die Binnenerzählungen der Protagonisten umschließt. Er ist ein Kampf um die Besetzung der Vorstellungswelten. Der an Rückenmarkschwindsucht leidende, einäugige, müde Gouverneur als Repräsentant des bourbonischen Königstums fordert die vier Königsattentäter, den Studenten Narciso Lucifora, den Baron von Letojanni, den Soldaten Agesilao degli Incerti und den Dichter Saglimbeni heraus. Er schlägt ihnen einen Pakt vor, mit dem sie ihr Leben retten können, wenn sie den Namen des Anführers der Verschwörung, des sogenannten *Padreterno*, preisgeben. Die letzte Nacht vor dem Tod wird nicht nur von Angst und Schmerz, sondern auch von der Atmosphäre des Verrats und der Versuchung gespeist. Das vierfach leitmotivisch zitierte Hahnsymbol des Petrus lenkt die Erzählung.

Obgleich sich der Gouverneur seiner Opfer sicher ist, will er den Namen des Anführers der Verschwörer um das Königsattentat. Das Risorgimento, so zeigt sich, kämpft nicht mehr um den schon beschiedenen körperlichen Tod des Gegners, sondern um dessen Kopf. Es geht, wie Foucault es formuliert hat, um die weichen Fasern des Gehirns, um die Bindung durch die Ketten der eigenen Ideen, die Besetzung der Vorstellungswelten.³⁷ Unter allen physischen Foltern, die der Roman im Vorbeigehen angedeutet hat, haben die vier den Namen ihres Anführers nicht verraten, sind scheinbar ihrer Sache treu ergeben geblieben. Deshalb muß sich nun das Ideengut des Gouverneurs gegen das Ideengut der Revoltierenden stellen, die Sache des gottgegebenen Königs gegen die diffusen Freiheitsideale der Liberalen. Der ideologische Sieg über die Attentäter soll den Gouverneur von der Richtigkeit seiner Sache überzeugen. Der ungleiche Kampf zwischen dem Repräsentanten der Macht und den Revoltierenden reduziert sich für Bufalino auf eine Formel, entweder es heißt 'im Namen des Königs' oder 'im Namen der Freiheit'.

Die Geschichte des Verrats, die Schweigen und Ehre gegen den Tod setzt, bildet als unverwüstliches aristokratisches Mittelmeerideal den äußeren Rahmen der Rechtfertigungs-ideologien. In subtiler Weise plant der aber Gouverneur einen weiteren Coup. Als Räuber Cirillo verkleidet, gesellt er sich in der letzten Nacht zu den Verurteilten und bringt sie auf die Idee der Lebensbeichte, um so den Namen zu erfahren. Die retrospektive Vergangenheitsdurchsicht dreht sich um die Frage, ob das Leben, das die vier geführt haben, zu ihrem Tod paßt. Stimmigkeit bestimmt den Rechtfertigungsdiskurs. Erzählt werden soll - und dies ist die dritte Falle - der glücklichste Augenblick ihres Lebens, derjenige, den sie sich im Moment des Todes als Bild unter die Lider heften wollen.

Die Herausforderung wird angenommen, gilt es doch vor allem auch vor dem jüngsten Mitglied der Runde, dem ängstlichen Narziß, zu bestehen. Allerdings bedingt man sich aus, das Prinzip der Wahrheit zu hintergehen, reales oder erträumtes Glück soll erzählt werden. Durch diese vermeintliche Einschränkung entschärft sich der Kampf der Ideen keineswegs, sondern er spitzt sich zu. Denn nun bezieht er sich eben nicht nur auf die Taten, sondern beschließt die Vorstellungsgehalte ein, die Ideen, die die Taten rechtfertigen könnten. Der Begründungszusammenhang für das gesamte Leben steht zur Debatte. Er müßte sich in einer kohärenten, stimmigen Lebensgeschichte manifestieren, wie das rekonstruierte Puzzle im Detektivroman. Um so deutlicher sich Inkohärenzen und spektakuläre Umbrüche zeigen, desto klarer veranschaulichen die Lügen der Nacht die fehlende Übereinstimmung von persönlicher Geschichte und finalisiertem Geschichtsbild.

³⁷Vgl. M. Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, S.131f.

Die nunmehr folgenden Binnengeschichten sind natürlich keine kohärenten Lebensgeschichten. Brüche, Verschiebungen und Verkehrungen regieren die Lügen der Nacht. Bufalino nutzt seine bekannten Verfahren, die Neuinterpretation literarischer Prätexte und die Neukontextualisierung des Erzählten. So werden die Lebensläufe der Protagonisten in vierfacher Rahmung geboten. Zu Beginn lernt der Leser gemeinsam mit dem sich über die Steckbriefe beugenden Gouverneur die offizielle Lesart kennen. Danach erzählen die Protagonisten. Am Ende jeder Geschichte kommentieren sie sich unter der Leitung des vermeintlichen Räubers Cirillo. Und im Epilog reflektiert der Gouverneur die Erzählungen der Protagonisten erneut

Der in sich selbst verliebte Narziß erzählt im wesentlichen die Geschichte seiner Pubertät, gespeist von sexuellen Obsessionen, die er durch die Beobachtung animalischer Paarungssituationen gewonnen haben will. Sein Sexualtrieb schlägt aber - so will er glauben machen - schlagartig in Ekel um, als er beobachtet, wie seine Schwester den Diener Gaspare verführt, der daraufhin aus dem Haus gewiesen wird. Der Herr bricht also auf, um dem Diener treu in die Welt zu folgen. Selbstverständlich verweist der Kommentar des Gouverneurs darauf, daß die Situation umgekehrt gewesen sein muß. Es muß Narziß gewesen sein, der seine Schwester verführte. Seine Flucht war eine Vertreibung. Die Lügen der Nacht sind wie der Detektivroman in dieser ständigen Neusemantisierung angelegt. Detektivischer Hauptinterpretant ist der Gouverneur in seiner Doppelrolle als legendärer Räuber Cirillo und als Instanz der politischen Macht. Er versucht, Wahrheit und Lüge zu trennen, indem er auf der Grundlage seines Wissen möglichst kohärente Geschichten erzeugt.

Jede Geschichte selbst zerfällt in drei Teile, die Kindheitsgeschichte, die retrospektiv die Voraussetzungen für das weitere Leben zu setzen bemüht ist, das Ereignis des Glücks, das den Lebensumschlag herbeigeführt hat, die Folgen dieses Ereignisses für das weitere Leben. Die Figuren sind typenhaft-zitierte Klischees des Risorgimento. Narziß veranschaulicht den jugendlich-romantischen Helden, der von Liebe, Musik und Mondschein erzählt. Nach seiner Vertreibung aus dem Elternhaus schwört er der Liebe ab und setzt die Leidenschaft für die Befreiung der Völker an ihre Stelle. Auf seiner Lebensflucht begegnet ihm dann die wirkliche Liebe in Gestalt der verheirateten Eunice. Er rettet ihren Ehemann aus den venezianischen Bleikammern, als dieser ihn jedoch an die Häscher verrät, wendet sich die Geliebte ihm zu.

Die Geschichte von Inzest, Verweigerung, Liebe, Heldentum und Flucht thematisiert ironisch den Ersatz der Liebe durch die ideologische Mission. Sie scheint zunächst gewaltlos, aber sie ist es keinesfalls. Denn der Text blendet, wie in L'uomo invaso, auch die Opfer kurz ein, die Narziß hinter sich läßt - die verführte Schwester, die Schwester des Ehemanns, die sich zum Tausch in den Bleikammern anbietet, der junge Hauptmann, den Narziß ersticht. Für sie werden die konventionellen Deutungsmuster vorausgesetzt, die Bedrohung durch den Inzest, das freiwillige Märtyrertum der Schwester, das notwendige Opfer des jungen Hauptmanns, der Narziß zwar stark ähnelt, aber auf der falschen Seite steht. Die untergelegten Wertmuster deuten also die Opfer weg oder machen sie sogar zu Tätern. Denn das Liebesglück des Narziß kann sich eben nur realisieren, wenn Eunice ihren Ehemann verläßt. Deshalb muß dieser als Verräter gebrandmarkt werden.

Der jugendlichen Unbedarftheit und Egozentrik des abenteuerlichen Romantikers folgt der düstere romantische Held, der Typ des am Mal du siècle leidenden Melancholikers. Den Baron, um den es in der zweiten Geschichte geht, treibt die metaphysische Leere des leopardesken Nihilismus um, „l'irresistibile nulla“³⁸. Glücklicherweise besitzt er einen Zwillingbruder, Secondino, der Revolutionär und eine Frohnatur ist. Bufalino nutzt das Motiv des Doppelgängers, bei dem der Erstgeborene das Leben des Zweitgeborenen weiterführt. Secondino kommt bei einem Duell mit einem Königstreuen ums Leben. Er stirbt verklärt als glücklicher Märtyrer und gibt seine Mission an den Bruder weiter. Folgendermaßen rekonstruiert der Baron die Duellszene: „ma due immagini di mio fratello resistono, incancellabili: una, col

³⁸G. Bufalino, ebenda, S.69.

braccio levato in atto di sparare contro una nuvola e un'espressione, nel viso, di imbambolata felicità, come d'un burlone mentre rivela una burla; l'altra, riverso, con un'inodazione di sangue tale da non potersi ravvisare dove stava il naso, la bocca: una maschera di carnevale, uno scherzo di vendemmiatori che s'impiastricciano, nulla, insomma, che potesse far sospettare una morte. Era invece morto...³⁹ Das Bild des die Arme gen Himmel hebenden Bruders, der in die Wolken schießt, unterstützt das freiwillig grandiose Märtyrertum, das der Baron bei seinem Bruder finden will. Die verzerrte Todesmaske des Getroffenen dagegen verschiebt den Tod ins Unwirkliche. Deutlich zeigt sich der interpretative Ansatz als Wegreduktion der Schuld. Andererseits arbeiten Vergleiche ironisch das theatrale der Situation heraus und brechen die Bedeutungszuweisungen auf.

Auch der Baron stellt sich als Platzhalter einer nicht von ihm ersonnenen Idee dar. Angesichts des Todes sucht auch er nach einer Entschuldigung. Gerade hierin aber sieht der Gouverneur den Verrat der Protagonisten, sollten sie doch eine Begründung für den Sinn ihres Unternehmens finden. Der Tod des Bruders, sein freiwillig-grandioses Martyrium, so spottet er, war notwendig, um dem Leben des Zwillingen einen Sinn zu geben. Im Endkommentar kann er die Interpretation noch weiter verschieben, Kain mit der Maske eines Abel, nennt er den Baron. Das Duell wird zum Brudermord umgedeutet. Der Gouverneur kehrt die Interpretationen seiner Vorgänger um, er glättet die Brüche ihrer Diskurse, indem er das Verdrängte hervorholt. Dabei aber erweist sich das zeitlich Vorgängige für ihn immer als Ursache des Nachfolgenden. Auf diese Weise kann er jedes 'Glück' auf den Tod eines anderen beziehen.

Das Aufeinanderfallen von Glücksmoment und 'Mord' rückt die Geschichten in die gefährliche Nähe der Gewalt. Die Erzählung des Soldaten berichtet vom Glück durch Vatermord. Frucht einer von einem Offizier vergewaltigten Komödiantin, verläßt seine Jugendgeschichte den Risorgimento-Rahmen zugunsten der unsicheren Geburt einer klischeehaft anzitierten Heldenepik. Der auf der Suche nach seinem Vater durch die Welt ziehende Ritter wird hier in der Rache-Variante vorgeführt. Sein Ziel, das Rächen der gewaltsamen Geburt, führt ihn vom Kloster zum Militär und läßt ihn zum Spezialisten für Tötungsmaschinen werden. In dieser Eigenschaft baut er seine Mordmaschine für den Tyrannenmord, der zum Ersatz für den Vatermord wird. Den Moment seines höchsten Glücks findet er, als er schließlich den Vater kastriert und abschlachtet. In der Variante der Rache fallen Mord und Glück tatsächlich aufeinander, hier wird das Töten zum Genuß. Aber auch dem angeblichen Vatermörder kommt der Gouverneur auf die Schliche, der Mord an dem Offizier, so seine Version, war ein Eifersuchtsmord.

Der Dichter Saglimbeni erzählt schließlich die Geschichte der fünf glücklichsten Wochen seines Lebens, die er bei einer Witwe - wahrscheinlich auf Sizilien - in der Ekstase des Müßiggangs der auf der Insel waltenden Zeitlosigkeit verbrachte. Nach einer Jugend, die er im Freiheitsrausch - mit Blume und Karabiner - verbracht hat, erfreut er sich nun, gemeinsam mit dem Sohn der Witwe, dem Jungen Amabile, am Wiederentdecken der kleinen Dinge. Saglimbeni erstellt das Klischee des an sich zweifelnden revoltierenden Freiheitshelden Byrons. Auch seine Geschichte endet im Terror. Blind wie der Hahn, den man ihm eines nachts mit herausgerissenen Augen vor die Tür gehängt hat, gibt er vor, die Gefühle seiner Gastgeberin mißachtet zu haben. Seine Abreise gestaltet sich daraufhin zur blutigen Tragödie. Er wird vom Räuber Salibba überfallen und gefesselt, der vor seinen Augen die Witwe vergewaltigt. Die Vergewaltigungsszene arrangiert erneut das Zusammenspiel von Gewalt und Voyeurismus. Durch das Tuch, das ihm über den Kopf geworfen wurde, will der Dichter nämlich beobachten haben, wie die vergewaltigte Witwe schließlich Lust empfindet. Nur Amabile, der Sohn der Witwe, der schließlich eintrifft, ist über die Vergewaltigung entsetzt und stürzt sich angesichts des Gesehenen von einem Felsen in den Tod.

³⁹G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, ebenda, S.83.

Sukzessive Steigerung der Gewalt und ihr interpretatorischer Umschlag in Lust dominieren die Binnenerzählungen. Nicht nur Täter und Opfer, sondern auch Schmerz und Lust werden austauschbar. Aber Cirillo-Sparafucile klärt die Lügen des Dichters noch an Ort und Stelle. Saglimbeni habe den Räuber frei erfunden, ihn anstelle seiner selbst zum Sündenbock - un caprone espiatorio - gemacht, denn er selbst sei der Vergewaltiger und wolle sich nur rechtfertigen. Nicht nur, daß für den Gouverneur jede der Figuren ihre Ideen verrät, weil sie keine kohärente Lebensgeschichte mehr zu bieten vermag und sich als zufälliger Platzhalter eines anderen darstellt, auch das Thema des Sündenbocks wird von ihm nunmehr explizit benannt. Das von René Girard⁴⁰ schon 1982 theoretisierte Modell der Verschiebung von Schuld in Krisensituationen auf den Sündenbock und dessen Ausmerzung zur erneuten Harmonisierung der Gemeinschaft, scheint hinter den kriminalromanähnlichen Mustern der Geschichten Bufalinos auf. Die retrospektiv angelegte Erzählung rekonstruiert durch ihr verschiebendes Deuten Sündenbockgeschichten.⁴¹ Scheinbar bringt der Gouverneur damit alles ans Licht. Er erzählt im wesentlichen Ritualmordlegenden, in denen die Opfer der Macht zu Tätern werden. Gewalt gegen sich selbst, Brudermord, Vatermord, Vergewaltigung und Mord am Freund (oder Sohn), sind die Vergehen, die er den Tyrannenmördern und Freiheitshelden interpretierend unterschiebt, um ihre Mission zu entlegitimieren und sie selbst am Nutzen der Ideale zweifeln zu lassen.

Tatsächlich weist jede der Einzelgeschichten eine Vielzahl solcher Verschiebungen auf. Eunices Ehemann wird zum Verräter gemacht, um den Ehebruch zu rechtfertigen, der Bruder des Barons zum heldenhaften Märtyrer hochstilisiert, um die Mission zu legitimieren, der Vater des Soldaten schließlich muß zum Vergewaltiger degradiert werden, damit Gewalt als berechtigte Rache erscheint, und Saglimbeni schiebt die Schuld einer nymphomanischen Frau zu, die sich mittels ihres Liebhabers ihres Sohnes entledigen wollte. Der Diskurs der Gewalt konstruiert sich bei Bufalino rekonstruierend den passenden anderen⁴². Alles erweist sich als Inszenierung, um Schuld zu verschieben. Mord und Gewalt erscheinen als Schwarze-Peter-Spiel der rekonstruierenden Protagonisten, das vom Leser unendlich weitergeführt werden kann.

Auch die zentrale Schachspielparabel verdeutlicht diesen Spielcharakter, der ein Ausdeutungsverhalten semantisiert. Secondino, der Revolutionär, spielt im Namen der Freiheit „fantastico e irruente nei suoi disegni“, „capace delle invenzioni più precipitose e dei sacrifici più arguti“, während der Königstreue „Cauto e ritroso“, „obbediente ai dettami della scuola inglese“⁴³ zieht. Erfindungsgeist und Opferbereitschaft gehen im Spiel Secondinos Hand in Hand, der andere spielt vorsichtig nach Regeln. Secondino, der die Regeln verletzt, gewinnt zwar das Spiel, doch im darauffolgenden Duell wird er sterben wie die Königsattentäter, die ihrer Hinrichtung entgegensehen. Anders der Gouverneur, er, der auf die Regeln setzt, auf die Trennung von Wahrheit und Lüge, kalkuliert kausal-determinatorisch die mögliche Umkehr der Geschichten nie mit ein. Deshalb erweist er sich zuletzt als der Betrogene. Der schon als Sieg verbuchte Verrat schlägt noch nach der Hinrichtung auf Sparafucile⁴⁴ zurück. Am Ende kommen ihm Bedenken über seine Version der Geschichten, die ihm nunmehr von Anfang an darauf angelegt schien, ihm einen falschen Namen zu nennen, damit er mit eigener Hand den Untergang des Königshauses beschleunige, indem er des Königs Bruder denunziert. Die End-

⁴⁰R. Girard, *Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbocks*, Frankfurt am Main 1992.

⁴¹Vgl. hierzu Herbert M. Hurka, *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers*, Wien 1997.

Herbert M. Hurka glaubt, daß jede Detektivgeschichte nach dem Muster des Sündenbocks funktioniert. Doch ist es das teleologische Erzählen selbst, das die Opfer aus dem Blick verliert und für den jeweiligen Fokalisator zu Schuldigen umdeutet.

⁴²Vgl. hierzu P. Gay, *Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter*, München 1996.

⁴³G. Bufalino, ebenda, S.78.

⁴⁴Sparafucile ist im *Rigoletto* der für einen Mord von Rigoletto bezahlte Bravo, der dann aus Versehen Rigolettos Tochter tötet.

version des betrogenen Betrügers fordert erneut zur Rekonstruktion der gesamten Geschichte heraus. Sie ist nichts als ein Verschiebungsspiel, das am Ende einer Summe bedarf, erst der letzte Zug gewinnt. Und dieser letzte Zug erfolgt noch im nachhinein, nach dem Tod der Erzähler. Ein Endurteil über die Berechtigung des Königsattentats und die Risorgimento-Ideale strebt Bufalino damit nicht an. Ihm genügt die Relativierung aller Rechtfertigungsgeschichten und die Verlagerung der Neusemantisierung auf den Leser.

In dieser Hinsicht geht das Kriminalromanpastiche Qui pro quo noch einem Schritt weiter. Angelegt wie eine *boîte a surprise*, hat hier der Tote, der Kriminalromanverleger Medardo Aquila, mit einer Reihe von Briefen an die Überlebenden dafür gesorgt, daß seine möglichen Mörder gefaßt werden. Der Roman ist nach dem Agatha-Christie-Modell konstruiert. Eine geschlossene Gesellschaft, porträtiert aus der Sicht der Erzählerin Agatha, wird von Aquila eines Tages mit der Tatsache konfrontiert, daß er keine Kriminalromane mehr verlegen wird, von deren Produktion alle mehr oder weniger leben. Bevor es jedoch dazu kommt, wird der Verleger von einer Äschylos-Figur erschlagen, die von ihrem Sockel fällt. Die Fokalisationsfigur Agatha ist wiederum unmittelbar anwesende Zeugin: „udendo un fischio fendere l'aria, un ombra vedendo, come d'un rapace che piomba, e con un crac di noce la testa che m'era davanti, or ora pensante e viva, spaccarsi sotto un imgombro immane che sulle prime non capii cosa fosse, ma riconobbi dopo lo schianto, quando, rotolato fino ai miei piedi, si ribaltò, mostrando l'effigie barbata, marmorea e impassibile del tragediografo Eschilo.“⁴⁵ Natürlich verlangt das grauenvolle Geheimnis der umstürzenden Statue nach Erklärung. Sie folgt durch die nach und nach aufgefundenen Botschaften des Toten, die immer neue mögliche Mörder beschuldigen und neue Mordszenarien erfinden. Schließlich aber beweist Agatha in einem grandios angelegten Lösungsdiskurs das, was alle glauben wollen: „l'assassino è ... l'assassinato“. Der Ermordete ist selbst der Mörder. Dem Opfer wird das Todesarrangement untergeschoben, denn es gilt, die Argumente zum Nutzen der Lebenden umzudeuten. In der Umdeutung der Geschichte als Befreiung der Hinterbliebenen gehen rhetorischer Modus und Finalisierung paradoxerweise wieder ineinander auf. Und um die Invertibilität des Rhetorischen diesmal nicht ins Unbegrenzte abdriften zu lassen, setzt Agatha dem Spiel ein Ende. Sie vernichtet die letzte Botschaft des Toten ungelesen. Der Überlebende muß der Sieger bleiben. Natürlich läßt es sich Bufalino nicht nehmen dem Leser im Anhang zusätzliche Mörder zu präsentieren. Schließlich soll er das letzte Wort sprechen.

Daß der ausdeutbare Raum zwischen Anfang und Ende die Schuldfrage beantwortet, Opfer und Täter voneinander trennt und das Spiel der Invertibilität generiert und blockiert, zeigt sich auch in Il Guerrin Meschino. Hier schickt Bufalino seinen epischen Helden auf die Vater-, Identitäts- und Namenssuche. Der Abenteuerheld, der sich ohne Unterlaß durch die Welt schlägt, in sinnloser Abfolge Kriege führt, Duelle besteht und Monster aus dem Weg räumt, bis er altert, ohne sein Ziel zu erreichen, ist wohl mehr als ein *remake* des sizilianischen Marionettentheaters. In dieser Lebenswegparabel zeigt sich die Erlösungssucht in ihrer illusionären und ruinösen Übersteigerung. Kontingenz und Dauer werden zum Thema, das Unaufhörliche, das nur noch den Wechsel in ständiger Abfolge bis zur Ermüdung kennt. Deshalb rollt Szene nach Szene ab. Il Guerrin Meschino hat kein Ende, der Autor selbst setzt es mit den Worten: „Per stanchezza dell'Oprante l'Opra finisce qui“. ⁴⁶ So entstehen die Endlos geschichten der 80er Jahre als ein Exempel einer ihres Telos beraubten Theatralisierung.

Voyeurismus oder Bildlichkeit

All diese Legitimationsgeschichten enden in der Infrage-Stellung der retrospektiven Bedeutungszuweisung in der die gegensätzlichen Pole, Opfer und Täter, Schmerz und Lust schließ-

⁴⁵G. Bufalina, *Qui pro quo*, Bompiani, Milano, 1991, S.54.

⁴⁶G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, Bompiani, Milano 1993, S.120.

lich ineinander aufgehen. Sie beruhen auf den besetzten Vorstellungswelten der Protagonisten und der Leser, die ihre Wertsysteme dem Gesehenen und Gelesenen unterschieben und Stimmigkeit erzeugen. „Terribile e bello era Guerrino a vedersi“⁴⁷, heißt es bezeichnenderweise über das Schrecklich-Schöne des Kriegers Guerrino. Nur läßt sich das Schöne am Krieg eben gar nicht sehen, es ist eine reine Behauptung der ästhetischen Konvention selbst, die dem Bild seine Semantisierung unterschiebt und es mit konventionellen Bedeutungen füllt.

In Bufalinos Romanen ist der voyeuristische Effekt deshalb doppelt gelagert, er wird thematisiert und strukturell in die direkte Anschauung durch den Leser verlagert, der als Voyeur auftritt und in einer Art *mise en abyme* Voyeurismus zu sehen bekommt. Das Sehen erscheint immer als Nicht-Sehen. Ob nun Noah den Kampf zwischen der Taube und dem Falken nicht sieht, ihm aber die Bedeutung des Lebenskampfes unterschiebt, Ingafü nicht sieht, wie die Katze guillotiniert wird, prospektiv jedoch seinen Tod unterstellt, Agatha neben der stürzenden Statue des Äschylos als unmittelbare Zeugin des Mordes alles verfolgt, ohne etwas zu verstehen, das blinde Sehen des *Argo cieco* herrscht vor. Auch die erotischen Voyeure sind blinde Seher. Der Soldat, der sich nach seiner erotischen Initiierung durch eine Alte, ihrem Körper nähert, um sein Schaubedürfnis an Ort und Stelle zu befriedigen: „tornai con occhi insaziabili, come un notomista una piaga, a spiare fra il bosco del pube lo spaventoso cratere...“⁴⁸, ist das extremste Beispiel. Der anatomisch-sezierende Blick, ‘come un notomista’, betrachtet teilnahmslos aus der Nähe. Aber seine Spionage scheitert, er sieht nichts, weil es nichts zu sehen gibt. Aber eben diese visuelle Leerstelle verlangt nach Klärung, sie setzt den Detektiv in Gang, seine puzzleartig-stimmige, konventionelle Erklärung, seine Inszenierung.

Erst die Alternanz zwischen klischeehaft inszenierter Bedeutungszuordnung im Arrangement und Bildakkumulation durch metaphorische Umformung in endlos driftenden Vergleichen und Bildfragmenten, zwischen Blick und Stimme, Bild und Erzählton stellt diese Stimmigkeit in Frage. Die szenische *mise en abyme*, die das Nicht-Sehen ins Bild setzt und es metaphorisch transformiert und rhythmisiert, evoziert Sinnlichkeit und läßt sie auf den Sinn treffen. Einmal bietet sich der Sexualakt dem reflektierenden Betrachter als „pratiche tanto acrobatiche e tristi“⁴⁹, dann wieder rhythmisiert und verschoben als „come segare un tronco, battere all’unisono su un’incudine, remare.“⁵⁰ dar.

Auch die anteilnehmende epische Diktion, die den Leser immer wieder zum bewundernden, bedauernden und tröstenden Anblick des Kriegers in seinen heldenhaften Posen auffordert: „Guardatelo nella polvere, a braccia inermi e inerti“, „Precipitoso Pinamonte!“, „Vòltati, Pinamonte ..“⁵¹, inszeniert die Stimmigkeit von Bild und Stimme. Aber das Sehen ist ein falscher Zeuge der interpretativen Willkür, denn das Schlachtbild weist es aus: „Altrettale, nel campo, l’immagine della battaglia. Dove ogni momento si sciogliono e ricompongono groppi d’armati e destrieri, creandosene, a guisa di mischia amorosa, le forme più strambe: d’ircorcervo o chimera, d’arbore informe, di cometa caudata.“⁵² Der Kampf in seinem grotesken Gemisch von Körpern dem sexuellen Akt gleichgesetzt reiht schließlich nur noch Bild an Bild, Vergleich an Vergleich, formt und verformt. Der ästhetische Sprach-Schwindel erzeugt die heroisierende Stimmigkeit, so z.B. in der Übereinstimmung von Ton und Bild, dem Rhythmus der Perioden und Alliterationen: „Rosseggiano le tuniche di piaghe occulte e palesi, la cotta di Giurfalco si smaglia, penzolano davanti e dietro Meschino le due piastre della corazza, cui un colpo ha reciso le fibbie.“⁵³, vermag sie aber auch aufzuheben und sinnlich umzulenken, so z.B. das von Leichen übersähte Feld: „teste umane fra fiore e

⁴⁷G. Bufalino, ebenda, S.31.

⁴⁸G. Bufalino, ebenda, S.103.

⁴⁹G. Bufalino, ebenda, S.45.

⁵⁰G. Bufalino, ebenda, S.129.

⁵¹G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, S. 24.

⁵²G. Bufalino, ebenda, S.30.

⁵³G. Bufalino, ebenda, S.31.

fiore, a guisa di macabre zucche, sorgevano dal terreno, beccate dagli uccelli, affumicate dal sole.⁵⁴

Besonders deutlich werden diese Möglichkeiten der Bilder der Gewalt letztlich in den Illustrationen der Romane. So unterlegt Bufalino Il Guerrin Meschino mit seinem Kampfrausch ironisch mit konventionell-historisierenden Stichen aus der Storia dei Paladini di Francia, Palermo 1858-1860. Sie treffen zwar in ihrer abbildhaft-euphemisierenden Konventionellität genau den Erzählton, verdeutlichen aber auch noch einmal wie die Bilder der Gewalt wegreduziert werden. Umgekehrt in Qui pro quo. Hier brechen die Illustrationen, die mit Bildunterschriften vorgeben, Szenen des Textes festzuhalten, die Stimmigkeit auf. Die Zeichnungen, Bilder und Graphiken von Boissart, Gourmelin, Hirshfield, Grasset, Egon Schiele, Paul Klee, Steinberg, Magritte u.a. illustrieren nur die konventionelle Bezeichnungsebene oder aktualisieren Details. Der Besuch von Carlos Mensa wird auf diese Weise zum auferstandenen Lazarus, der sich als Toter an den Lebenden rächen will. Die Morphiumspritzerin von Eugène Grasset dagegen verlangt nach Kleidung. Und der angekettete Leichnam mit dem Schlüssel zur Freiheit (oder zum Himmel) in der Hand endet als *cadavere in trappola*. Bild und Text sind stimmig, wenn sie auf den banalen Darstellungsgehalt oder konventionelle Vorstellungsgehalte reduziert werden, der ihre gegenseitige Ablenkbarkeit übergeht. Domestizierung, Banalisierung und Reduktion aber sind die Folge einer unzulänglichen Wahrnehmung, die im Fortgang des Erzählten und im Bilderrausch schnelle Stimmigkeit erzeugt, um an ihr Ende zu kommen. Bufalino ironisiert deutlich ihre banalisierende Übersetzung. Die Alternanz von Bild und Text zielt dagegen bei ihm immer auf ein verzögerndes sinnliches Nacherleben, das Pausen und Rhythmen setzt und sich der stimmigen Kohärenz verweigert. Schließlich ist jeder seiner Todesdiskurse ja auch ein Versuch, den Tod hinauszuzögern. Die Bilder der Gewalt sind bei Bufalino gewalttätige Bilder, die ihre unzulängliche, kurzschlüssige und konventionalisierte Erklärbarkeit ironisieren, weil es die Antwort auf den Sinn von Tod, Gewalt und Angst für ihn nicht gibt. Bufalino lenkt den Sinn in die wiedererlebbare Anschaulichkeit um, er zählt auf eine affektive Resonanz im Spiel mit den gleichzeitigen Möglichkeiten des Visuellen und macht auf den einsinnigen Un-Sinn aufmerksam, den man ihm unterschiebt, wenn Pathos, Heroisierung und Affekthascherei vorwiegen.

⁵⁴G. Bufalino, ebenda, S.76.