



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Mikael Niemi und die Populärkultur

Eine Untersuchung der Reproduktion von Entwicklungs- und
Kriminalroman vor dem Hintergrund von Sprache und Identität

Verfasserin

Ines-Mercedes Freitag

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaften

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Danksagung

Zuallererst möchte ich meiner Betreuerin, Christine Ivanovic, für ihre inspirierenden Anmerkungen, Vorschläge und hilfreichen Korrekturen danken.

Mein Dank gilt natürlich auch vor allem meinen Eltern Hermine und Andreas und meinem Bruder Andreas für ihre Unterstützung in jeglicher Hinsicht. Ohne euch wäre diese Arbeit und mein Studium nicht möglich gewesen.

Ich danke ebenfalls von ganzem Herzen meinem Partner Gabriel für seine Geduld, seine Liebe und seine besondere Fähigkeit, Leichtigkeit in diesen Arbeitsprozess zu bringen.

Ein besonderer Dank geht auch an Patricia und Janina. Ihr habt meine Studienzeit bereichert und mich immer unterstützt. Die vielen Gespräche diese Arbeit betreffend haben sie zu dem gemacht was sie ist. Danke Patricia, für die vielen Stunden des Korrekturlesens, und danke Janina, dass du bei allen Fragen stets eine Antwort wusstest.

Abschließend möchte ich noch allen danken, die mich in den letzten Wochen und Monaten unterstützt haben. Isabella, für deine besondere Freundschaft, Kathrin, für die inspirierenden Gespräche und allen Mitarbeitern der Ordination Dr. Riegler für eine abwechslungsreiche Arbeitszeit neben dem Studium.

Danke für alles!

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Aufbau	2
2	Populärkultur: Geschichte, Definitionen und Positionen	5
2.1	Erste Entwicklungen	5
2.2	Definitionsversuche und Begriffsambivalenz	6
2.3	Theorien, Herangehensweisen und Positionen	9
2.3.1	Cultural Studies	15
3	Mikael Niemi und der Entwicklungsroman	19
3.1	Entwicklungsroman oder doch Bildungsroman? Eine Begriffsabgrenzung .	20
3.2	Einführende Inhaltsangaben	25
3.2.1	Hermann Hesse: <i>Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend</i> (1919)	25
3.2.2	Robert Musil: <i>Die Verwirrungen des Zöglings Törleß</i> (1906) . . .	26
3.2.3	Mikael Niemi: <i>Populärmusik från Vittula</i> (2000)	27
3.3	Bildung, Kultur und Religion	28
3.3.1	Hesses <i>Demian</i>	28
3.3.2	Musils <i>Törleß</i>	30
3.3.3	Niemis <i>Populärmusik</i>	31
3.4	Elternfiguren und Wegbegleiter	33
3.4.1	Hesses <i>Demian</i>	33
3.4.2	Musils <i>Törleß</i>	35
3.4.3	Niemis <i>Populärmusik</i>	35
3.5	Gewalt	36
3.5.1	Hesses <i>Demian</i>	36
3.5.2	Musils <i>Törleß</i>	37
3.5.3	Niemis <i>Populärmusik</i>	38
3.6	Entwicklung der Identität und (mystische) Welterfahrung	38
3.6.1	Hesses <i>Demian</i>	39
3.6.2	Musils <i>Törleß</i>	41
3.6.3	Niemis <i>Populärmusik</i>	43
3.7	Vergleichendes Resümee und Niemis Reproduktion	45

4	Mikael Niemi und der Kriminalroman	49
4.1	Geschichte des Kriminalromans und seine Popularität	50
4.2	Einführende Inhaltsangaben	55
4.2.1	Raymond Chandler: <i>The Big Sleep</i> (1939)	55
4.2.2	Agatha Christie: <i>Murder on the Orient Express</i> (1934)	56
4.2.3	Mikael Niemi: <i>Mannen som dog som en Lax</i> (2006)	57
4.3	Der Detektiv	58
4.3.1	Chandlers <i>The Big Sleep</i>	58
4.3.2	Christies <i>Orient Express</i>	60
4.3.3	Niemis <i>Mannen som dog som en Lax</i>	61
4.4	Das Setting	63
4.4.1	Chandlers <i>The Big Sleep</i>	63
4.4.2	Christies <i>Orient Express</i>	64
4.4.3	Niemis <i>Mannen som dog som en Lax</i>	64
4.5	Das Verbrechen	65
4.5.1	Chandlers <i>The Big Sleep</i>	66
4.5.2	Christies <i>Orient Express</i>	66
4.5.3	Niemis <i>Mannen som dog som en Lax</i>	67
4.6	Die Aufklärung	67
4.6.1	Chandlers <i>The Big Sleep</i>	67
4.6.2	Christies <i>Orient Express</i>	68
4.6.3	Niemis <i>Mannen som dog som en Lax</i>	69
4.7	Vergleichendes Resümee und Niemis Reproduktion	70
5	Mikael Niemi und die Populärkultur	73
	Eine Reproduktion - warum?	75
6	Schlussbetrachtung	77
	Literaturverzeichnis	79
	Curriculum Vitae	86

1 Einleitung

Gegenstand dieser Diplomarbeit wird es sein, zwei Romane des schwedischen Schriftstellers Mikael Niemi zu untersuchen: sein Erstlingswerk *Populärmusik från Vittula* (2000) (dt.: *Populärmusik aus Vittula*) lässt sich dem Genre Entwicklungsromans und *Mannen som dog som en lax* (2006) (dt.: *Der Mann, der starb wie ein Lachs*) dem Kriminalroman zuordnen. Welche besonderen Elemente und Strukturen hierbei wichtig sind, wird anhand von „populären“ Romanen dieses Genres festgelegt und dann mit jenen Niemis verglichen. Hierfür stehen die Entwicklungsromane *Demian* (1919) von Hermann Hesse und *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) von Robert Musil, sowie *The Big Sleep* (1939) von Raymond Chandler und *Murder on the Orient Express* (1934) von Agatha Christie für den Kriminalroman zur Verfügung. Alle diese Werke sind repräsentativ für das jeweilige Genre. Durch den Vergleich mit diesen wird deutlich, was die Romane des schwedischen Autors so außergewöhnlich macht.

Die grundsätzliche These dieser Untersuchung ist, dass sich Niemis Reproduktion aus den Abweichungen von gängigen Elementen und Strukturen ergibt. Populäre Lesestoffe greifen bestimmte Motive auf, um den LeserInnen eine Identifikation mit der dargestellten Welt zu erleichtern. Die Idee dazu kam durch den Titel seines ersten Buches, *Populärmusik från Vittula*, in dem es zwar auf dem ersten Blick um populäre Musik geht, doch schnell klar wird, dass mit Hilfe des Genres „Entwicklungsroman“ in Kombination mit einem außergewöhnlichen Schreibstil das Problem der Identität neu, beziehungsweise andersartig aufgegriffen wird.

Bisher existieren wissenschaftliche Texte über das Werk Niemis aus der Perspektive der Sprachforschung oder etwa des Diskurses über kulturelle Benachteiligung, da Mikael Niemi Romane hauptsächlich in Pajala spielen, einer schwedischen Provinz, in der ein finnischer Dialekt, das Tornedalfinnisch gesprochen wird. Das Meänkieli (dt.: „unsere Sprache“), wie dieser Dialekt genannt wird, ist hier die Ursache für die anfänglich vergebliche Suche nach Identität und dem „innersten“ Selbst im Entwicklungsroman und augenscheinlich das Mordmotiv in *Mannen som dog som en lax*.

Pajala beginnt sich innerhalb der Romanfiktion in zwei Lager zu teilen: Die Menschen, die sich für den Erhalt des Meänkieli einsetzen, und jene, die dies nicht wollen. Somit kennzeichnet beide Werke die Thematik der Identität auf zweierlei Weise: zum einen die Suche nach ihr und zum anderen der Streit um die gefunden geglaubte Identität.

1.1 Aufbau

Nach der Einleitung steht das zweite Kapitel im Zeichen der Populärliteratur im engeren und der Populärkultur im weiteren Sinne. Denn um meine Frage zu beantworten, wie es Mikael Niemi schafft, verschiedene Elemente und Strukturen populärer Genres zu reproduzieren, und auch warum er dies tut, muss erst mal abgegrenzt werden, welcher Populärbegriff in vorliegender Arbeit grundlegend ist und was man unter Populärliteratur versteht.

Seit sich die neuere Forschung mit Populärkultur beschäftigt, herrscht bis heute Uneinigkeit über die Begrifflichkeiten. In diesem theoretischen Grundlagenkapitel begründet sich diese Entscheidung für den Populärbegriff nach Christian Huck (Huck 2011). Populärliteratur zeichnet sich für ihn nicht nur durch schriftliche Verbreitung und Technologisierung aus und wird von der Volksliteratur durch die Begründung abgegrenzt, dass sich ihre Wurzeln in der mündlichen Überlieferung finden. Popliteratur hingegen spiegelt Erzeugnisse wie Musik oder Pop-Art wider, ist aber nicht für eine weite Verbreitung ausgelegt.

Nach Wilpert, welcher den Begriff „Popliteratur“ auf die „Pop-Art“ verweist, ist diese als eine Kunstströmung der 1950er Jahre in Amerika entstanden, um gegen den Ästhetizismus des Establishments zu protestieren. Einflüsse des Dadaismus und der Beatniks sind klar zu erkennen, wobei der Warencharakter der Kunst betont wird. Popliteratur funktioniert durch Montage von Bestehendem, wobei Objekte, die von den Massen konsumiert werden, durch Verfremdung und Kombination wirken (vgl. Wilpert 2001c, S. 624).

Es wird in dieser Arbeit Abstand vom „Massenkulturbegriff“ genommen, der in den *Cultural Studies* ebenfalls negiert wird. Populärkultur ist zwar industrialisiert, aber entsteht ausgehend von den Menschen selbst und nicht durch ökonomische Prozesse allein.¹

Mikael Niemis Entwicklungsroman wird im dritten Kapitel mit den Werken Hesses und Musils verglichen. Zuvor wird eine Begriffsabgrenzung vom Bildungsroman vorgenommen, um mit klaren Definitionen arbeiten zu können und die Frage zu beantworten,

¹siehe Kapitel 2.3.1 Cultural Studies

ob die Bildung oder die Entwicklung im Vordergrund der besprochenen Erzählungen steht und welche Elemente einer solchen essenziell für einen Vergleich sind. Nach dieser Gegenüberstellung wird das Ergebnis in einem Resümee besprochen und auf Niemis Reproduktion näher eingegangen.

Die Geschichte des Kriminalromans mit dem Fokus auf seine Popularität eröffnet das vierte Kapitel. Welche Strukturelemente machen ihn spannend, welche Rolle spielt der Detektiv und wie kommt es, dass seine Beliebtheit bis heute ungebrochen ist? Darauf folgt ein Vergleich ausgewählter Strukturmerkmale zwischen Chandler, Christie und Niemi. Im abschließenden Resümee wird wiederum die Reproduktion des schwedischen Schriftstellers im Mittelpunkt stehen und das Resultat des Vergleichs abgehandelt.

Das von Huck entworfene Regelwerk zur Populärliteratur, das im ersten Kapitel ausführlich besprochen wird, findet im fünften bei Mikael Niemi seine Anwendung. In diesem wird erklärt, was seine Romane erfolgreich macht und ihn darüber hinaus von anderen populären Romanautoren abgrenzt: das Ziel, Sprache, Identität und Kultur in seiner Heimat im Norden Schwedens zu thematisieren und einer breiten Öffentlichkeit die damit verbundenen Probleme zugänglich zu machen.

Anmerkung:

Die besprochenen Werke werden nach direkten Zitaten wie folgt ausgewiesen:

Hermann Hesse: *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend (1919)* - D (Hesse 1988)

Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (1906)* - DVDZT (Musil 2006)

Mikael Niemi: *Populärmusik från Vittula (2000)* - PFV (Niemi 2000)

Mikael Niemi: *Populärmusik aus Vittula (2002)* - PAV (Niemi 2002)

Raymond Chandler: *The Big Sleep (1939)* - TBS (Chandler 1977)

Agatha Christie: *Murder on the Orient Express (1934)* - MOTOE (Christie 2007)

Mikael Niemi: *Mannen som dog som en Lax (2006)* - MSDSEL (Niemi 2006)

Mikael Niemi: *Der Mann, der starb wie ein Lachs (2009)* - DMDSWEL (Niemi 2009)

2 Populärkultur: Geschichte, Definitionen und Positionen

In diesem einleitenden Kapitel werden ausgehend von einer kurzen Geschichte der Populärkultur verschiedenste theoretische Ansätze, Definitionen und Positionen herausgearbeitet, um einen Einblick in dieses weitreichende und komplexe Feld zu geben. Dies und weitere Herangehensweisen von den Cultural Studies bis zu aktuellen Forschungen bilden die theoretische Basis für weitere Untersuchungen zu Mikael Niemis Romanen. Ökonomische Zugänge in Verbindung mit der populären Kultur oder die zahlreichen Diskurse darüber, was ein Kunstwerk nun ausmacht, eingehend zu behandeln, würde an dieser Stelle zu weit führen. Die jeweiligen theoretischen Positionen werden jedoch der Vollständigkeit halber in den folgenden Ausführungen erklärend aufgenommen.

2.1 Erste Entwicklungen

Unterhaltungsliteratur als eigene literarische Gattung, wie sie heute einer breiten Leserschaft bekannt ist, entstand Ende des 18. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit befriedigte das aufstrebende Bürgertum nach Möglichkeiten mit „leichter“ Literatur sein Lesebedürfnis. Besonders beliebt waren exotische Abenteuerromane und Kriminalromane, die vorwiegend durch Zeitschriften publik gemacht wurden. Familien- und Liebesromane gewannen nach 1870 immer mehr an Bedeutung. Von einem großen Wirkungs- und Verbreitungsgrad unterhaltender Lektüre kann man erst im 20. Jahrhundert sprechen (vgl. Honsza 1987b, S. 3).

Die klare Differenzierung von Kunst und populärer Unterhaltung hat ihren Ursprung im 18. Jahrhundert im Kontext der philosophischen Ästhetik. Der Diskurs, der sich hier herausbildete, ist laut Nicolas Pethes ein konstruierter. Schönheit und Stimmigkeit hatten damals schon mehr Relevanz als die klassische Unterscheidung zwischen „hoher“ Tragödie und „niedriger“ Komödie im Sinne der rhetorischen Stillehre. Die Notwendigkeit dieser Konstruktion aber bestand, denn die Vorstellung davon, was Kunst sein soll, und das Populäre mit seinem zweifelhaften Ruf lagen und liegen nahe beieinander (vgl. Pethes 2007, S. 219).

Thomas Hecken sieht die populäre Kultur als einen essenziellen Bestandteil der „westlichen“ Welt, was er auf die gewaltigen technologischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert mit ihrer politisch-ökonomischen Ausgestaltung zurückführt. Eine Flut von unterschiedlichsten Produkten wie Romane, Filme, Nachrichten, Sportarten, Kleidung, Designobjekte und vieles mehr machen ihren Inhalt aus. Die Klassifizierung „oberflächlich“, die man mit der Populärkultur in Verbindung bringt, ist ein Versuch, ihre Wechselhaftigkeit, die durch Mode, Zeit und Internationalität gekennzeichnet ist, zu erfassen und ein fixes Regelwerk für ihre Beschreibung zu finden. Dadurch entstand das Bild des „Widersachers“ einer hohen Kultur, und die Trivialisierung der Populärkultur begann. Eine Änderung dieser Sichtweise trat erst in den 1960er Jahren ein, als vor allem im angloamerikanischen Raum mit dem analytischen Werkzeug der Dekonstruktion und der Hermeneutik Kulturwissenschaftler begannen, sich einem alten Gegenstand neu anzunähern (vgl. Hecken 2007, S. 7f).¹

Bis in die 1980er Jahre sei eine Tendenz zur Trivialisierung der populären Kultur jedoch dominant. Beschäftigt sich die Forschung überhaupt mit diesem Gegenstand, dann meist nur, um zu einem negativen Urteil zu kommen. Im deutschsprachigen Raum ist Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Kapitel über die *Kulturindustrie* in ihrer *Dialektik der Aufklärung* dafür beispielhaft.² Stereotype Effekte, konditionierende Reize und narrative Klischees sind für beide bezeichnend für alle Produkte der Kulturindustrie und maßgeblich daran beteiligt, die RezipientInnen ihrer eigenen Gedanken zu berauben. An die Stelle des Begriffs der „Massenkultur“ rückt bewusst der der „Kulturindustrie“, denn der Konsum durch die breite Masse werde in den Teilbereichen dieser Industrie bewusst gesteuert (vgl. Hecken und Wrzesinski 2010, S. 11).

2.2 Definitionsversuche und Begriffsambivalenz

Anhand des Forschungsstandes der späten 1980er Jahre lässt sich anschaulich darstellen, wie diffizil es war, diesen neuen Bereich zu benennen oder zu erfassen. Im 20. Jahrhundert sei das „Triviale interessant geworden“ (Honsza 1987b, S. 3), schreibt beispielsweise Norbert Honsza und hebt hervor, dass nicht nur die Produkte der populären Kultur sondern auch deren Analysen beginnen, sich durchzusetzen. Das Hierarchische, das Unterhaltungsliteratur von „hoher“ Literatur abgrenzt, ist obsolet geworden. Er lässt in seine Überlegungen andere Differenzierungsmöglichkeiten einfließen, die von Sachgruppen, Rezeptionszielgruppen oder einem alternativen Zeichensystem sprechen, obwohl es im wissenschaftlichen Bereich immer noch nicht gern gesehen ist, sich dem „Trivialen“ zuzuwenden (vgl. Honsza 1987b, S. 3).

¹Mehr hierzu unter Kapitel 2.3 Theorien, Herangehensweisen und Positionen

²Hecken bezieht sich hier auf folgende Ausgabe: (Adorno und Horkheimer 1988)

Honsza erkennt, dass Unterhaltungsliteratur notwendig ist, um bisherige Vorstellungen von Literatur zu ergänzen. Eine Begriffsdefinition ist für ihn essenziell, da alleine der Terminus „Trivialliteratur“ zu mehrdeutig ist und sich nicht von Begriffen wie „Gebrauchsliteratur“, „Kitschliteratur“ oder „Massenliteratur“ ohne Weiteres abgrenzen lässt.³ Er beginnt im Anschluss daran, Kriterien zur Bewertung von Unterhaltungsliteratur zu erstellen, die individuell und nicht generalisiert sein sollen; auch der Kausalzusammenhang von Formationen der Gesellschaft und dem Charakter der Unterhaltungsliteratur muss im Auge behalten werden, ohne diese mit „Gefühlszuständen“ zu verwechseln. Norbert Honsza plädiert dafür, diesen Gegenstand als „literaturfähig“ anzuerkennen (vgl. Honsza 1987b, S. 4f).

In seinem Essay *Perspektiven einer Rezeptionspoetik der Trivialliteratur* gibt er weitere Vorschläge, wie man „Trivialliteratur“ definieren oder als Forschungsgegenstand behandeln könnte. Dies ist für Honsza wichtig, denn

[...] erst im Zuge soziologischer Betrachtungsweisen und einer Neubesinnung auf die kulturkritische Soziologie kam es in der Literaturwissenschaft zu einer neuen und folgenreichen Entwicklung. Man hatte zunächst feststellen müssen, daß [sic!] Werke der sogenannten hohen Literatur oft Schemen aus trivialer Literatur nutzen, um sie allerdings kritisch zu reflektieren; auch wenden triviale Werke ihrerseits Modelle relativ hoher Kultur an [...] .
(Honsza 1987a, S. 7)

Honsza fasst zusammen, dass Einigkeit darüber besteht, „Trivialliteratur“ als Vorgang der sozialen Kommunikation zu verstehen und als ein Teilsystem der „poetischen Kunst“ anzusehen. Darüber hinaus wäre es aber noch wichtig, sie im Rahmen der literarischen Kommunikation ebenso wahrzunehmen, also nicht nur den Text selbst zu werten sondern auch den Rezeptionsprozess, der gesellschaftlich fixiert auftritt, und ihre Wechselwirkung mit der sogenannten „hohen Literatur“ zu erkennen (vgl. Honsza 1987a, S. 8f).

Hier wird also deutlich, dass populäre Kultur kein neues Phänomen darstellt, sondern die Forschung seit Jahrzehnten beschäftigt. Doch nicht nur die Germanistik setzt sich damit auseinander, wie man einem Feld begegnet, über das lange Zeit abwertend hinweggesehen wurde. Es überrascht nicht, dass unterschiedlichste Disziplinen den Gegenstand mit verschiedenen Begriffen diskutieren, da dieser ein großes Gebiet umfasst. „Massenkultur“, „Konsumkultur“ oder auch „Unterhaltungskultur“ werden verwendet und recht allgemein gehalten (vgl. Hecken 2007, S. 8).

³Die Problematik der Begriffsabgrenzung zeigt sich hier deutlich: so verwendet Honsza „Massen-“, „Unterhaltungs-“ und „Trivialliteratur“ einheitlich und die Begriffe „Unterhaltungs-“ und „populäre Literatur“ zentral in seinen Ausführungen.

In der angloamerikanischen Forschung wurde „Trivilliteratur“ mit *popular fiction* übersetzt. Im deutschen Sprachraum gibt es die Entsprechung *populäre Lesestoffe* seit den 1970er Jahren, welche wegen ihrem neutralen Klang begrüßt wurde; zudem ist der „Masse“-Begriff im deutschen Sprachraum zu negativ behaftet (vgl. Hecken 2010b, S. 226).

Thomas Hecken legt anschaulich dar, warum es wichtig ist, populäre Kultur genauer zu definieren. Eine grundlegende Bestimmung hat das Ziel, Wertungen vorwegzunehmen oder zu bestreiten. Wenn sie mit einer „standardisierten Kultur“ gleichgesetzt wird, kommt dies einer Abwertung gleich, einen ebenso negativen Unterton hätte eine Definition als Kultur des „Durchschnitts“ oder eine des „kleinsten gemeinsamen Nenners“. Es scheint so, als könnte populäre Kultur nur dadurch aufgewertet werden, indem sie als ein Ort der subversiven Aneignung kulturindustrieller Produkte wahrgenommen wird (vgl. Hecken 2010b, S. 224).

Ungeachtet dessen ist der Terminus „Populärkultur“ innerhalb des universitären Bereichs immer noch umstritten. Während umgangssprachlich Attribute wie „kommerziell“ und „mainstream“ geläufig sind (vgl. Hecken 2010b, S. 225), beschäftigen sich mittlerweile mehr als tausend Wissenschaftler im deutsch- und englischsprachigen Raum mit diesem Forschungsfeld und versuchen sich an einer Begriffsdefinition (vgl. Hecken 2010b, S. 217). Innerhalb der akademischen Welt ist die populäre Kultur ein direktes Element politischer und kulturpolitischer Auseinandersetzungen. Eine wissenschaftliche und wertneutrale Behandlung dieses Gegenstandes wurde bereits in den 1960er Jahren gefordert, doch den Beigeschmack des „trivialen“ behielt er bis in die 1980er Jahre. Ein Jahrzehnt später bestätigte ein großes Forschungsaufkommen das Interesse an der „Pop-Literatur“ Meineckes oder Krachts, die nun nicht mehr mit dem Begriff der „Trivilliteratur“ in Berührung kamen (vgl. Hecken 2010b, S. 225f).

Eine endgültige Definition oder Begriffsbestimmung ist also bis zum heutigen Forschungsstand nicht möglich. Zahlreiche wissenschaftliche Disziplinen versuchen sich auf unterschiedliche Weise mit populärer Kultur auseinander zu setzen, was zur Folge hat, dass sich ebenso unzählige Zugangsweisen herausgebildet haben. Die Begriffe „pop“ und „populäres“ werden fallweise vermischt oder auch als gegensätzlich angesehen (wobei der Popkultur ein höheres ästhetisches Potential zugestanden wird), genauso wie die Ansicht, „populär“ und „elitär“ würden in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen (vgl. Hecken 2010b, S. 218).

Hecken unterscheidet „pop“ grundsätzlich von „populär“, wenn er angibt, dass „Pop-Phänomene“ mit dem Mainstream oder der Massenproduktion der populären Kultur nicht verbunden sind. Ein Beispiel hierfür ist die „Pop-art“, eine Kunstrichtung, die vom sogenannten „Underground“ praktiziert und konsumiert wird (vgl. Hecken 2010a, S. 34).

Des Weiteren hat die Popkultur ihren Ursprung in der Durchsetzung des Rock'n'Roll der 1950er Jahre (vgl. Hecken 2010a, S. 31).

Solche und ähnliche Ausführungen sind in großer Zahl vorhanden. Nun stellt sich aber die Frage, warum es wichtig ist, das „Phänomen Populärkultur“ eingehender zu betrachten, und ob es notwendig oder überhaupt möglich ist, eine Theorie des Populären zu entwickeln, wenn eine absolute Begriffsbestimmung oder einheitliche Übernahme einer selbigen noch nicht erfolgt ist. Damit beschäftigt sich das folgende Kapitel.

2.3 Theorien, Herangehensweisen und Positionen

Für Christoph Jacke ist unsere heutige Gesellschaft eine Mediengesellschaft, in der populäre Erscheinungsformen allzeit prägend sind, wodurch sich eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Populärkultur begründet. Ihre Bedeutung ist zwar allgemein hin anerkannt und ästhetische Wertungen sowie gegenkulturelle Vereinnahmungen sollten der Vergangenheit angehören, doch systematische Forschungsprogramme, um eine fundierte Theorie der Populärkultur mit ihren medialen Formen zu entwickeln, resultieren daraus nur selten (vgl. Jacke, Ruchatz und Zierold 2011, S. 8ff).

Auch die Systemtheorie als Erkenntnismodell zielt nicht darauf ab, eine fertige „Systemtheorie der Populärkultur“ vorzulegen oder ihr eine eindeutige Funktion zugrunde zu legen, sondern verweist auf eine ordnende Rolle der verschiedensten Diskurse. Eine moderne Gesellschaft ist ohne das Populäre nicht denkbar, denn es löst für diese fundamentale Probleme, die so kein anderes System oder Medium zu lösen imstande wäre. Dies zeigt sich durch die selbstreflexive Eigenschaft von Filmen, Ranking-Listen, Literatur oder auch Werbung (vgl. Huck und Zorn 2007, S. 14ff).

Man entfernt sich in der aktuellen Forschung auch immer mehr von einem „Massenkulturbegriff“, wie ihn Horkheimer und Adorno mit ihrer Stellungnahme zur *Kulturindustrie* beschreiben, die nach Gernot Böhme ein „unumstößliches Paradigma“ aufgestellt haben, das für jede Kritik an Kunstproduktion aus ökonomischer Sicht bis heute gilt. Er rekonstruiert die kritische Theorie (in seinem Sinne bedeutet dies, sie historisch fortzuführen), da sich die ökonomische Bedeutung ästhetischer Produktionen grundlegend verändert hat (vgl. Böhme 2008, S. 28ff).

Umberto Eco, der italienische Zeichentheoretiker, bemerkt zur Theoriefindung der Massenmedien folgendes:

Wenn es in ihnen [seinen Aufsätzen] einen gemeinsamen leitenden Gedanken gibt, dann ist es der, daß [sic!] es heute unmöglich ist, eine „Theorie der Massenmedien“ zu entwickeln; dies wäre damit vergleichbar, eine „Theorie vom nächsten Donnerstag“ entwickeln zu wollen. (Eco 1984, S. 34)

Dieses Zitat fasst schon in den 1960er Jahren recht deutlich zusammen, wie schwer es ist, eine endgültige und bestimmende Theorie für die Populärkultur festzulegen. Zu viele verschiedene Disziplinen sind involviert, die darüber hinaus verschiedene Begrifflichkeiten verwenden. Eine große, fast unüberschaubare Anzahl von Diskursen thematisiert seit Jahrzehnten dieses Phänomen. Aus diesem Grund werden nachfolgend die wichtigsten Herangehensweisen und Positionen der Populärkultur, insbesondere der populären Literatur erörtert, um einen Überblick im Rahmen der relevanten Themenkreise für diese Arbeit zu geben.

Christian Huck versucht, das Phänomen *Populärliteratur*, also populäre, zumeist fiktionale und narrative Texte näher zu definieren. Populäre Literatur wird bei Untersuchungen zur Populärkultur oft ausgeklammert und der Fokus mehr auf audio-visuelle Massenmedien wie Popmusik, das Fernsehen oder Videospiele gelegt (vgl. Huck 2011, S. 43).

Huck geht nun daran, formale und inhaltliche Kriterien abzugrenzen, um populäre Literatur zu bestimmen, sowie handlungsorientierte und performative Merkmale herauszuarbeiten, da diese sich nicht nur aus sich selbst heraus definiert, sondern daraus, wann und unter welchen Umständen sie als solche aufgenommen wird.⁴ Nur die zahlenmäßige Verbreitung oder eine alleinige Beachtung der Struktur des jeweiligen Textes zu untersuchen ist unzureichend; die Formen der Verbreitung und Rezeption sowie semantische, formale oder auch pragmatische Aspekte müssen im Kontext wahrgenommen werden. „Massenliteratur“ wird allein durch den Grad ihrer Verbreitung bestimmt, „Trivilliteratur“ hingegen scheinbar allein über Verfehlungen des Gegenstandes. So unterscheidet sich die Populärliteratur von „Massen“- und „Trivilliteratur“ hinsichtlich ihrer doppelten Bestimmung über Text und Praxis (vgl. Huck 2011, S. 43f).

Populärliteratur grenzt Huck entschieden von dem Begriff der Volksliteratur ab, denn diese hat ihre Wurzeln zum einen in der mündlichen Überlieferung und wurde zum anderen vom Volk, also von allen und für das Volk, d.h. für alle festgehalten. Populärliteratur hingegen ist auf schriftliche Verbreitung ausgelegt, die vom Einzelnen oder einer kleinen Gruppe für die Allgemeinheit Texte hervorbringt und immer mit Industrialisierung und Technologisierung, wie alle anderen Erzeugnisse der Populärkultur auch, korreliert.

⁴Huck verweist hier auf Maase, der sich mit dieser doppelten Gegenstandsbestimmung beschäftigt hat (vgl. Maase 2010, Sp. 945).

Popliteratur hingegen reflektiert populäre Gegenstände wie Musik oder Pop-Art, ist aber nicht notwendigerweise auf eine weite Verbreitung ausgelegt (vgl. Huck 2011, S. 45f).

Populär werden kann demnach nur, was publik ist und lässt sich nicht von *popularis* ableiten. Populäres kann es erst geben, wenn die Bevölkerung als ganze, wie ihre Individuen im Einzelnen, adressiert werden können. Im historischen Kontext heißt dies: Populäres jenseits lokaler und territorialer Grenzen gibt es erst seit und mit der Instituierung gesellschaftsweiter Öffentlichkeiten. Neue Formen der Erreichbarkeit und Adressierbarkeit bringen dies mit sich (vgl. Helmstetter 2007, S. 44).

Huck entwirft nun eine Formel, welche erleichtert zu erkennen, ob es sich bei einem Text um Populärliteratur handelt oder nicht, und versucht ein Regelwerk der Form zu konstruieren. Dieses erleichtert auch den Zugang zu Niemis Werk sowie eine Identifikation mit seinen populärkulturellen Elementen.

Schemata und Formeln

„Genreregeln“ und Schemenhaftigkeit ermöglichen es dem/der LeserIn, narrative Vorgänge und Prozesse sowie Figurenkonstellationen im Voraus zu erkennen. Der Faktor Unterhaltung ist dadurch sicher und bleibt gewahrt. Ein Detektivroman garantiert Spannung, ein Liebesroman Romantik und Emotionen. So werden die Erwartungen an das Buch erfüllt, die durch einen/e bestimmte/n AutorIn, ein bestimmtes Genre oder eine fiktionale Figur entstehen. Dies gewährleistet, dass die „Schwelle“ zum Text leichter zu überschreiten ist (vgl. Huck 2011, S. 47f).

Welthaftigkeit

Regel- und Schemenhaftigkeit bestimmen aber dennoch nicht das Wesen der Populärliteratur vollends. Immer wiederkehrende Motive erleichtern das Anpassen der Narration an die aktuelle Welt. Das bedeutet, dass sozialen oder politischen Themen mehr Aufmerksamkeit auch von Seiten der LeserInnen geschenkt werden kann. Raum-, Figur-, und Plotentwicklung bedürfe es keiner besonderen Beachtung mehr. Umgekehrt betrachtet, können aktuelle Geschehnisse simpel anmutende Handlungsstränge auffüllen und der/die LeserIn findet sich wieder schnell im Text zurecht, da ihm die Welt wie sie beschrieben wird (mit aktueller Mode, Marken und öffentliche Persönlichkeiten etwa), bekannt ist (vgl. Huck 2011, S. 49).

Imaginative Investments

Archetypen sind in der Populärliteratur ebenfalls weit verbreitet. Freundschaft und Familie, Kindheit und Entwicklung, Liebe und Hass, aber auch Mord oder der Tod im

Allgemeinen sind Motive, die immer wieder be- und verarbeitet werden und das Erkennen wie die Assoziation der LeserInnen mit denselben fördern. Emotionen und Themen werden mit eigenen Erfahrungen aufgeladen und wieder durchlebt. Verschiedenste Inhalte werden als „trivial“ empfunden, wenn sie nicht selbst auf die eine oder andere Weise erfahren wurden und so stellt sich für den Wettbewerb am Buchmarkt die Frage, wie man möglichst viele RezipientInnen ansprechen kann (vgl. Huck 2011, S. 50).⁵

Alltagsrealismus und Nähe zum Alltag

Die dargestellte Welt ist ein wichtiges Faktum, die Art und Weise der Darstellung ein anderes. In diesem Bereich wird das realistische Schreiben in der Populärliteratur bevorzugt und das Zeichnen oder die semiotische Verwendung dessen wird transparent und damit zur Alltagssprache. Ein Text wird dadurch als besonders real empfunden, die Nähe zu der fiktionalen Welt (auch wenn es eine Utopie, Dystopie, eine fantastische oder historische ist) verstärkt und den LeserInnen suggeriert, dass ihnen dasselbe passieren könnte wie den ProtagonistInnen, wäre es ihnen erlaubt, in diese Welt einzutreten (vgl. Huck 2011, S. 51f).

Die Unterdeterminiertheit des „Visuellen“

Gegenüber der (von Huck bezeichneten) „Kunstliteratur“ präsentiert sich Populärliteratur unterdeterminiert. „Kunstliteratur“ erlaubt oder verlangt sogar verschiedene Herangehensweisen an einen Text und wird durch die Interpretation zugänglich, zweitens lebt von Assoziationen der LeserInnen, die entscheiden können, ob sie in den Text „investieren“ oder ihn oberflächlich belassen. Außerdem kennen sie das Regelwerk genauso gut wie der/die AutorIn, was ein gewisses Gefühl von Macht hervorruft (vgl. Huck 2011, S. 52f).

Käuflichkeit und Begehrlichkeit

Das Zutragliche im inhaltlichen und formellen Rahmen wird in der populären Literatur durch das Materielle ergänzt. Auch hier geht es wieder um Überschreitungen einer Schwelle: Supermärkte, Bahnhöfe oder das Internet sind dem alltäglichen Verhalten der LeserInnen, oder besser, des Konsumenten oder der Konsumentin zugänglicher und näher als beispielsweise der kleine Buchladen. Das erworbene Produkt, meist in Taschenbuchform, ist günstiger, lässt sich leicht transportieren und überall lesen (vgl. Huck 2011, S. 54f).

⁵Mehr hierzu unter Kapitel 2.3.1 Cultural Studies

Populäre Bekanntheit

Huck stellt hier die Frage nach dem Wesen der Wiederholung des Bekannten, das der populären Literatur nachgesagt wird, die jedoch gleichzeitig auch differiert, indem der/die RezipientIn diese mit eigenem Sinn oder Bedeutung auflädt. Es lässt sich sagen, dass kein populäres Erzeugnis, weder Buch noch Film, ein Genre, Schema oder Weltbild gänzlich wiederholt.

Kein Genre, kein Schema, kein Weltbild existiert als vollständige Liste von Merkmalen; vielmehr wird mit jeder vermeintlichen Wiederholung das zu Wiederholende erst als solches in Erinnerung gerufen, als Grund für die Figur des Werkes heraufbeschworen. (Huck 2011, S. 56)

Das Wesen dieser drei Elemente ist dennoch weithin bekannt und produziert Diskurse. Über den Erfahrungshorizont und die eigene Meinung differenziert sich der/die eine RezipientIn vom anderen. Durch das geteilte Objekt produzieren die LeserInnen dieses Wesen dann aber auch mit, wenn sie sich auch nur darauf beziehen, was den Schluss zulässt, dass das populäre Produkt nicht nur wiederholt, sondern auch mit erschafft (vgl. Huck 2011, S. 56f).

Lustgewinn

Die Freiwilligkeit der Rezeption stellt ein wichtiges Kriterium für den Lustgewinn dar, der sich außerdem über die Spannung, Empathie oder Erlangung nützlichen Wissens einstellt. Die verschiedensten Emotionen werden dabei gezielt erlebt, wie Erregung ohne Scham, oder Angsterregung ohne wirkliche Angst, um nur wenige Beispiele zu nennen (vgl. Huck 2011, S. 57).

Anrufung

Die Interaktion mit den Rezipienten steht bei der Populärliteratur im Vordergrund. Sie spricht diese direkt an und ist *für* sie geschrieben. Durch den übersättigten Markt und den Kampf um die Aufmerksamkeit der KonsumentInnen, wird ein produktiver Leseprozess ermöglicht, sowie ein aus dem Skeptizismus hervorgehender Selektionsvorgang (vgl. Huck 2011, S. 59f).

Umberto Eco hat das Prinzip des Lustgewinns und das der Schemata und Formeln Hucks schon früh erkannt. Der italienische Zeichentheoretiker nutzte bereits Mitte der 1960er Jahre dieselben analytischen Werkzeuge, die er auch bei der modernen Kunst anwendet, wie beispielsweise bei Ian Flemings *James Bond* oder Jerry Siegel und Joe

Shusters *Superman*. Ihm gelingt es nachzuweisen, dass bei Kriminalromanen oder Comics die Wiederkehr eines Schemas typisch ist, das der/die LeserIn wieder erkennt und dem er besonders zugetan ist. Das Vergnügen besteht hierbei darin, an einem Spiel teilzunehmen, dessen Regeln, Figuren und Ausgang bekannt sind, und nur die jeweiligen Variationen zu beobachten (vgl. Eco 1984, S. 294).

Eco lehnt es ab, zwischen „Kulturniveaus“ zu unterscheiden:

So haben sich beispielsweise zwischen den verschiedenen Kulturniveaus Verschmelzungen ergeben. Ich glaube heute weniger denn je, daß [sic!] man an der strengen Einteilung in High-, Middle- und Low-brow-Kultur festhalten kann. (Eco 1984, S. 12)

Er konstatiert weiter, dass ein Niveauunterschied verschiedener Werke nicht wertend zu betrachten ist, sondern sich im Bezug auf das Nutzungsverhältnis unterscheidet, was nichts mit der gesellschaftlichen Stellung oder dem Intellekt der LeserInnen zu tun hat. Es kommt darauf an, ob diese eine „spezialisierte Anregung“ suchen oder ganz einfach nach Zerstreuung. Jeder kann an ein und demselben Tag beides gleichermaßen in Anspruch nehmen (vgl. Eco 1984, S. 54f).

Der heutige Forschungsstand vertritt einen ähnlichen Standpunkt, wenn es darum geht, zwischen Hoch- und Populärkultur zu unterscheiden. Dies wird nicht mehr als angemessen betrachtet (und in Frage gestellt, ob es das jemals war). Elena Esposito legt beispielsweise dar, dass die Eigenschaften eines kulturellen Erzeugnisses nicht als eindeutig künstlerisch oder populär eingestuft werden können; *Der Name der Rose* von Umberto Eco dient hier als anschauliches Beispiel, das sowohl Kunstwerk als auch Unterhaltungsobjekt und zudem zahlreich rezipiert worden ist. „[D]ie Form der Kommunikation, die ausgehend vom betreffenden Text entsteht“, ist wichtig zu erforschen. (Esposito 2011, S. 15)

Populäre Kommunikation eröffnet den Zugang zu einer parallelen Realität, die zwar fiktional ist, die die LeserInnen aber kennen und erforschen, allen voran die psychischen Vorgänge der ProtagonistInnen. Diese Welt ist strukturierter und durchschaubarer als die, in der sie leben und das ist ihnen auch bewusst; anders als die gängige Meinung im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert vertreten wurde, dass eine „Lesesucht“ dafür verantwortlich sein könnte, die Verbindung zur Realität zu verlieren. Das Gegenteil ist der Fall: beim Rezipieren populärer Literatur werden komplexe Beobachtungsmodalitäten aktiviert (vgl. Esposito 2011, S. 16f).

Hans Otto Hügel schreibt sogar in *die Schönheiten des Populären*, dass es bei diesem Gegenstand besonders leicht ist, etwas Ansprechendes herauszufiltern. Die Rezeption ist selektiv und Ästhetisches wird zweideutig wahrgenommen, denn das Populäre stellt gar nicht erst den Anspruch, vollkommen oder stimmig zu sein. In den 1950er und

1960er Jahren war es Standard, es als unstimmig oder brüchig zu darzustellen. Diese Beschreibung ist laut Hügel zwar nicht unrichtig, doch keinesfalls ein Beleg für einen niederen Wert des Populären, auch wenn es massenhaft und seriell produziert wurde. Die Wiederholung von bestimmten Strukturen macht im Gegenteil Populäres sogar aus und die Stimmigkeit des Werks entsteht durch die einheitlichen Momente in der Ungleichheit (vgl. Hügel 2008, S. 95f).

Moderne Herangehensweisen zur Erforschung der Populärkultur nehmen also eher eine verteidigende Haltung gegenüber dem Gegenstand ein. Immer wieder kehrende Schemata und eine gewisse Regelmäßigkeit fördern einen andersartigen Zugang zum Gelesenen, denn innerhalb der bekannten fiktiven Welt finden so auch politische und soziale Themen einen Platz und können fokussierter wahrgenommen werden.

2.3.1 Cultural Studies

Um nun das Bild der populären Kultur und Literatur abzurunden, ist es wichtig, den Cultural Studies, insbesondere John Fiske, einen Platz in diesem Kapitel einzuräumen, da sonst eine für das Verständnis von Massen- oder Populärkultur wichtige Position fehlen würde.

Die Populärkultur (*popular culture*) ist zwar nicht der einzige Gegenstand, mit dem sich die Cultural Studies auseinandersetzen, aber die Mitglieder des *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* haben sich schon sehr früh mit ihr beschäftigt. Schon in den 1960er und 1970er Jahren erkannten sie ihre gesellschaftliche Bedeutung und begannen, sie vor einem interdisziplinären Hintergrund theoretisch zu reflektieren. Die Cultural Studies gehen davon aus, dass Populärkultur nicht autonom ist, sondern der Ort gesellschaftlicher Machtverhältnisse, an dem „kulturelle Kämpfe“ ausgetragen werden. Die Cultural Studies sehen populäre Kultur in einem steten Spannungsverhältnis zur dominanten Kultur, wobei abgelehnt wird, diese mit einer Kultur der „Arbeiterklasse“ gleichzusetzen, auch wenn soziale Verhältnisse gemeinsam mit ethnischer Herkunft und Genderfragen einen wichtigen Aspekt darstellen (vgl. Winter 2001, S. 7f).⁶

Kulturelle Formen und Praktiken befinden sich in einem sich ständig verändernden Feld, in dem die Beziehungen zwischen Macht und Widerstand immer wieder neu artikuliert werden. (Winter 2001, S. 7f)

⁶Darüber hinaus ist das Ziel der Cultural Studies, Wissen bereitzustellen, um Prozesse besser verstehen zu können und außerdem darzustellen, wie symbolische Auseinandersetzungen oder jene um Bedeutungen und Formen des Widerstands funktionieren. Darüber hinaus sollen gesellschaftliche Unterdrückung und ideologische Strukturen aufgezeigt und kritisiert werden (vgl. Winter 2001, S. 8f).

John Fiske gilt neben Ian Chambers und Lawrence Grossberg als wichtiger Vertreter der Cultural Studies. In Anlehnung an die Theorien von Stuart Hall und die Theorien des *CCCS* verknüpft er diese mit semiotischen und poststrukturalistischen Ansätzen und konstruiert diese Forschungsrichtung als eine kritische Analyse des Populären (vgl. Winter 2001, S. 9).

Das Ergebnis ist ein Konzept der Populärkultur, das sich von früheren Ansätzen wie der kritischen Theorie grundlegend unterscheidet. Bei Fiske wird dieses Feld ein Ort diskursiver Auseinandersetzungen, anders als die Ansicht, die Kulturindustrie errichte über die Rezipienten eine ideologische Herrschaft. Innerhalb der Populärkultur wird Opposition und Widerstand möglich; Konsumation von vermeintlich „Triviale“ ist also nicht mit mangelndem Intellekt gleichzusetzen. Die Produkte, die die Populärkultur erzeugt, sind für Fiske ein Mix aus Hegemonie *und* Widerstand bzw. Entzug. Er benennt diese Komponenten *power-bloc* und *the people* (vgl. Schröter 1998).

Das „offizielle Wissen“ der hegemonialen Diskursform des *power-blocs* ist auch die Wissensform der Wissenschaft. Fiskes Konzeption der Populärkultur führt also schließlich dazu, Wissenschaft nur als ein *Teil* (und nicht etwa als neutralen, „kritischen“ Beobachter) der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen zu sehen [...] . (Schröter 1998)

Populärkultur in industrialisierten Gesellschaften ist für Fiske in sich selbst widersprüchlich und komplex. Einerseits ist sie sehr wohl industrialisiert, aber andererseits auch *von* den Menschen selbst hervorgebracht, deren Interessen nicht die der Wirtschaft sind. Er betont, dass populäre Kultur nicht Konsum bedeutet, sondern Kultur, die von sich aus ein aktiver Prozess ist, der Bedeutungen und Vergnügung innerhalb eines sozialen Systems zirkuliert und generiert. Wenngleich populäre Kultur nicht mit Volkskultur gleichzusetzen ist, haben beide einige Gemeinsamkeiten aufzuweisen. Sie sind in ihren unterschiedlichen sozialen Kontexten die Kultur der Menschen. Was Populärkultur nicht ist, ist „Massenkultur“. Fiske konstatiert, dass dies ein Terminus ist, der von jenen verwendet wird, die denken, dass kulturelle Erzeugnisse, die von der Industrie produziert und verbreitet werden, den Menschen aufgezwungen werden können, im Sinne einer einheitlichen Kultur für ein passives und entfremdetes Massenpublikum. Existierte ein solcher Prozess, würde dieser als antikulturell und antipopulär bezeichnet werden. Demnach ist für Fiske der Begriff „Massenkultur“ unmöglich (vgl. Fiske 2011b, S. 19). Vielmehr existieren nur Theorien, die den kulturellen Prozess an sich ausklammern, mit denen sich die Menschen identifizieren und in Populärkultur transferieren (vgl. Fiske 2011a, S. 140).

Culture is the constant process of producing meanings of and from our social experience, and such meanings necessarily produce a social identity for the people involved. [...] Within the production and circulation of these meanings lies pleasure. (Fiske 2011b, S. 1)

John Fiske selbst sagt also, dass Kultur der konstante Prozess von Bedeutungsproduktion ist, die auf unseren sozialen Erfahrungen beruht und diese Bedeutungen generieren eine soziale Identität. Bedeutungsproduktion und -zirkulation bereitet den Menschen Vergnügen.

Dieser Zugang inkludiert auch populäre Texte, welche laut Fiske in sich selbst nicht schlüssig oder mangelhaft sind. Ihnen sind keine eigenständigen Strukturen von Bedeutungen inhärent. Sie sind vielmehr Auslöser von Bedeutungen und Vergnügen, und um diese zu produzieren, beziehen sie sich auf das alltägliche Leben. Diese Relevanz ist zentral für die Populärkultur, weil sie die Distanz zwischen Text und Realität, oder genauer, zwischen dem Ästhetischen und Alltäglichen minimieren (vgl. Fiske 2011a, S. 5).

So we need to analyze texts, not for their coherence in structure, but rather for their contradictions, their gaps, because that is where popular culture is made, in the contradictions, in the gaps, fractures and weaknesses of the text. ("An Interview with John Fiske", S. 5)

Populäre Kultur entsteht dort, wo Widersprüche und Lücken im Text auftauchen. Diese gilt es zu analysieren und nicht nur die Textstrukturen.⁷

Fiskes Hauptinteresse gilt der subversiven Kraft eines Textes, die nicht nur durch den Gegensatz *power-bloc* und *people* entsteht. Fiskes Analysen schließen das Zusammenspiel von Text, historischen Bedingungen und sozialen Formationen ein, denn nicht nur der kulturelle Text selbst ist das Objekt, das es zu untersuchen gilt, sondern dieser als Teil von zirkulären Bedeutungen, die aus kulturellen Praktiken entstehen. Der Gebrauch des Textes gibt Einblick in die Möglichkeiten gesellschaftlichen Wandels (vgl. Winter 2001, S. 10).

Ein populärer Text muss laut Fiske *producerly* sein, das heißt, er produziert selbst Bedeutungen. Er bezieht sich hier auf Roland Barthes' Dichotomie des lesbaren (*readerly*) und schreibbaren (*writerly*) Textes.

Briefly, a *readerly* text invites an essentially passive, receptive, disciplined reader who tends to accept its meanings as already made. (Fiske 2011b, S. 83)

Er beschreibt diesen Text als relativ geschlossen, leicht zu lesen und anspruchslos. Dieser fordert von den RezipientInnen kein besonderes Engagement in der Konstruktion von Bedeutungen. Im Gegensatz dazu ist ein Text, der schreibbar ist, jener, der die Leserschaft konstant herausfordert, ihn neu zu schreiben und einen Sinn zu erzeugen,

⁷siehe hierzu weiterführend Leslie Fiedlers Äußerung, dass „[...] diese Überbrückung der Kluft zwischen Elite- und Massenkultur die exakte Funktion des Romans heute ist.“ (Fiedler 1988, S. 62)

sodass sie ein Teil der Bedeutungskonstruktion wird. Der lesbare Text ist somit der zugänglichere und auch populärer als der schreibbare, denn zu letzterem ist der Zugang schwerer. Dies liegt an seiner avantgardistischen Ausrichtung, die ihn weniger attraktiv für die LeserInnen macht. Der *producerly* Text ist nun ein populärer, der beide Aspekte aufweist. Er beinhaltet sowohl die Zugänglichkeit eines Textes, der lesbar ist und somit auf leichte Weise rezipiert werden kann, als auch die Offenheit eines schreibbaren Textes. Der Unterschied ist, dass er nicht die Aktivität eines schreibbaren Textes erfordert (vgl. Fiske 2011b, S. 83f).

Behind the criticism of the poverty of popular texts lies the uninspected assumption that a text should be a highly crafted, completed, and self-sufficient object, worthy of respect and preservation; universities, museums, and art galleries are all curators of such texts. But in popular culture, texts as objects are merely commodities, and as such they are often minimally crafted (to keep production costs down), incomplete, and insufficient unless and until they are incorporated into the everyday lives of the people. They are resources to be used, consumed, and discarded, for they function only as agents in the social circulation of meaning and pleasure; as objects they are impoverished. (Fiske 2011b, S. 98f)

Der populäre Text ist für Fiske ein Ringen zwischen Geschlossenheit und Offenheit, zwischen dem lesbaren und produzierendem Text. Er reproduziert und rekreiert den Kampf zwischen der disziplinären Macht der gesellschaftlichen Ordnung und des multiplen Widerstands gegen diese Macht (vgl. Fiske 2011b, S. 101). Bedeutung wird von RezipientInnen aufgedeckt oder produziert. Es ist der Moment und Prozess der Produktion in der Kulturindustrie (kulturellen Ökonomie), der den Text weit über seine Rolle als Ware hinaus definiert (vgl. Fiske 2011b, S. 103).

3 Mikael Niemi und der Entwicklungsroman

Dieses Kapitel beschäftigt sich zunächst mit dem Entwicklungsroman und den Begrifflichkeiten, die mit ihm in Verbindung stehen. Mikael Niemis *Populärmusik från Vittula* ist allgemein diesem literarischen Genre zuzuordnen, das bereits im 18. Jahrhundert durch Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795/96)* eine gewisse Popularität erlangte, auch wenn zur damaligen Zeit die Bildungsabsicht noch im Vordergrund der literarischen Schreibweise stand.

Nach einer kurzen Besprechung des Inhalts der ebenso umfassend bekannten und beliebten Entwicklungsromane *Demian (1919)* von Hermann Hesse und *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (1906)* von Robert Musil werden diese beiden Werke mit Niemis Roman verglichen, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufzudecken, wobei tragende Elemente für den Entwicklungsroman wie Bildung, Kultur und Religion, Elternfiguren und Wegbegleiter oder auch Gewalt die Parameter sein werden, um jene Differenzen und Übereinstimmungen aufzuzeigen.

Die mystische Welterfahrung und die Entwicklung der Identität der jeweiligen Helden ergibt sich aus einem oder mehreren genannten Elemente und ist ein wichtiger Teil des Entwicklungsromans, um das Wesen der Protagonisten herauszuheben. Interessant ist folgedessen, wie der schwedische Autor in diesem Genre agiert, in welcher Form die mystische Welterfahrung in *Populärmusik från Vittula* passiert und welche Abweichungen sich in welcher Form ergeben.

3.1 Entwicklungsroman oder doch Bildungsroman? Eine Begriffsabgrenzung

Im Folgenden werden verschiedenste gattungsgeschichtliche Definitionen kurz vorgestellt, um einen Einblick in dieses Begriffspaar zu bekommen und wie es voneinander abgegrenzt werden kann.

Charlotte Kehr schrieb schon 1939 in ihrer Dissertation über das Wesen des Entwicklungsromans:

Unter dem Begriff „Entwicklungsroman“ werden alle die modernen Romane verstanden, die den Wachstumsprozeß [sic!] eines Menschen in seiner Totalität darzustellen streben, dies aber nicht mehr ausschließlich unter dem Aspekt einer bestimmten Bildungsidee, wie im „Wilhelm Meister“ oder aus einem vorwiegend pädagogischen Interesse heraus tun, sondern in denen alle diese Elemente zusammen mit den modernen biologischen Erkenntnissen sich verschmolzen haben, um das Bild eines Menschen entstehen zu lassen, an dem sowohl äußere Einflüsse (der Zeit und des Lebens) als auch die inneren Anlagen (der Seele) gleichermaßen beteiligt sind. (Kehr 1939, S. 10)

Eine neuere Definition folgt zu weiten Teilen dieser Auffassung. Der Entwicklungsroman konzentriert sich demnach vor allem auf die psychologische und körperliche Entwicklung des Protagonisten von seinen Anfängen bis hin zu einem gewissen Grad an Persönlichkeitsreife. Die Auseinandersetzung der ProtagonistInnen mit den jeweiligen Umwelteinflüssen sind ebenso präsent wie das Streben nach einer gewissen Vollkommenheit, die einem subjektiven Idealbild des Autors und seiner Zeit folgt. Formgebend ist zumeist die Ich-Perspektive, was den Anschein des biographischen Charakters gibt (vgl. Wilpert 2001b, S. 215).

Als die „goldene Zeit“ des Entwicklungsromans, der mitunter aus Gründen der nun idealisierten Vervollkommnung der Gesellschaft entstand, ist das 18. Jahrhundert zu nennen. Goethe bediente mit seinem *Wilhelm Meister* die Erwartungen der Menschen der Neuzeit: Selbstorganisation und Selbstverwirklichung eines einzigartigen Individuums zur Formung eines Selbst als „Gesamtkunstwerk“ ist das Ziel dieser Romangattung. Diese Entwicklung kann aber nur durch das Loslösen von der Familie, insbesondere des Vaters, und die von ihm erlernte Moral geschehen (vgl. Hillmann und Hühn 2001, S. 7f).¹

Um 1900 ist der Entwicklungsroman Veränderungen durch die sich rasch modernisierende Gesellschaft unterworfen. Goethes vermittelte traditionelle Eigenschaften stehen im

¹siehe hierzu Johann W. von Goethes *Wilhelm Meister*, Daniel Defoes *Robinson Crusoe* oder Charles Dickens' *David Copperfield*

Kontrast zu den Werten und Entwicklungen der literarischen Moderne. Doch wächst in Frankreich, England und Deutschland eine rege Nachfrage nach Biographien und Autobiographien, denn laut Hillmann muss und darf man nun sein Leben selbst in die Hand nehmen. Der Entwicklungsroman nützt so, Erlebnisse zu erzählen, um sie zur Fiktionalität auszudehnen (vgl. Hillmann und Hühn 2001, S. 8ff).

Eine eindeutige Abgrenzung zum Bildungsroman lässt sich aber nur schwer vornehmen. Dadurch, dass die Innenansicht des Bewusstseins- und Lernprozesses gegenüber der Pädagogik oder einer Bildungsabsicht überwiegt, wird der Entwicklungsroman als Oberbegriff verwendet, während die Grenzen zum Bildungsroman jedoch häufig fließend sind. Die Voraussetzung für die Bezeichnung „Entwicklungsroman“ ergibt sich aus einer bewusst gewollten Darstellung der Erkenntnisse einer menschlichen Entwicklung (vgl. Wilpert 2001b, S. 215).

Der Bildungsroman ist also eine Kategorie des Entwicklungsromans, bei dem der Einfluss verschiedenster Kulturinstitutionen auf diesen (wie Schule, Universität, Literatur, Theater und Kunst) auf den Charakter im Vordergrund steht. Des Weiteren sind Erfahrungen und Enttäuschungen mit der persönlichen Umwelt mitverantwortlich für die Reifung des Inneren, die zur Herausbildung einer verantwortungsvollen Gesamtpersönlichkeit führt (vgl. Wilpert 2001a, S. 91).

Auch beim Bildungsroman begegnet man dem Begriff des „Trivialen“. Mit der Zeit bildeten sich gewisse Schemata heraus, die vervielfältigt und wiederholt wurden und werden (vgl. Selbmann 1984, S. 36). Dies führte dazu, dass auch der Bildungsroman mit dem Trivialroman verglichen wurde, worauf die sogenannten „anspruchsvolleren“ Romane des 19. Jahrhunderts die Bildungsidee meist vollkommen auszuklammern versuchte (vgl. Selbmann 1984, S. 36).

Ein Merkmal des Bildungsromans, das ihn klar vom Entwicklungsroman abgrenzt, ist das Ziel des Individuums, in Auseinandersetzung mit seiner Umwelt sich selbst zu verwirklichen und eine umfassend gebildete Persönlichkeit herauszuprägen. Abweichungen stellen hier die Norm. Tiefenbacher versteht diese Gattung als eine „literarisch gestaltete Bestandesaufnahme der Gesamtheit aller Erfahrungen des Schriftstellers mit der ihn umgebenden Welt.“ (Tiefenbacher 1982, S. 15)

Die Vorreiterrolle von Goethes *Wilhelm Meister* wird in der gängigen Sekundärliteratur immer wieder hervorgehoben. Ortrud Gutjahr bezeichnet *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als Vorbild für den Bildungsroman, auch insofern, als dass er als Muster für diese Romangattung fungiert. Was diese besonders macht, ist wohl die Tatsache, dass weder antike Vorläufer in der Literatur existieren, noch auf europäische zeitgenössische Literaturen Bezug genommen wird (vgl. Gutjahr 2007, S.7).

Der Gattungsbegriff „Bildungsroman“ steht also in der Tradition *Wilhelm Meisters* und wird schon seit dem frühen 19. Jahrhundert formgebend verwendet. Trotz aller Diskurse darüber, ob im Hinblick auf das Wort „Bildung“ dieser angemessen ist, konnte er sich im Englischen („novel of individual development“²) aber auch im Französischen („roman de formation“ oder auch „roman d’apprentissage“) durchsetzen. Dies ist nicht zuletzt dadurch begründet, dass sich große Romanautoren dieser Gattung am *Wilhelm Meister* mit seiner eindeutigen Bildungsabsicht orientieren (wie beispielsweise Thomas Mann, Peter Handke und Robert Menasse, aber auch Robert Musil und Hermann Hesse) (vgl. Jacobs 2005, S. 9).

Kurt Otten hebt für den englischen Bildungsroman³ wichtige Tugenden hervor, die der/die HeldIn im Laufe der Geschichte erlernt, worunter folgende besondere Erwähnung finden: „die Überwindung und Umbildung zerstörerischer Instinkte, Impulse und Leidenschaften, [...] die Bewährung der Tugenden des Herzens, des Wissens und der Tapferkeit, der Umgang mit Geld, mit Natur und Kunst, Selbstkontrolle, Selbstbildung, Selbstrechtfertigung, Selbstfindung und Identität.“ (Otten 1991, S. 210)

Die gattungsgeschichtliche Forschung beschäftigte sich schon recht früh mit der Beschreibung und Definition des Bildungsromans.

Gutjahr fasst zusammen, dass dieser Gattungsbegriff vom deutschen Philologen Karl von Morgenstern um 1820 begründet wurde. Morgenstern hob hervor, dass der Bildungsroman ein Erzählwerk darstellt, das „durch aufklärerische Weltsicht und humanitätsphilosophische Bildungsvorstellungen geprägt ist“ (Gutjahr 2007, S. 9); darüber hinaus bildet dieser nicht nur die ProtagonistInnen, sondern auch die LeserInnen (vgl. Gutjahr 2007, S. 9). Er sprach vom „philosophischen oder Bildungsroman“, wobei noch im 18. Jahrhundert mit dem „philosophischen Roman“ jener gemeint war, der die erzieherische Funktion des Romans oder seinen moralischen Gehalt unterstrich. Lothar Köhn sagt, dass Morgenstern später den eigentlichen Bildungsroman von jenen trennt, in denen das Theoretisch-Moralische überwiegt, da im Bildungsroman die allgemeine und ausschließlich menschliche Bildung von Bedeutung ist (vgl. Köhn 1969, S. 5).⁴

Wilhelm Dilthey führte die Untersuchungen Morgensterns zum Bildungsroman Ende des 19. Jahrhunderts fort und verstand diesen als eigenen Typus des Künstlerromans, so Gutjahr. Seine Entstehung war die Konsequenz aus den geisteswissenschaftlichen Bedingungen des 18. Jahrhunderts, das u.a. durch die Psychologie der Entwicklung von Leibniz, das Programm einer naturgemäßen Erziehung statuiert von Roussau und das von Herder verbreitete Humanitätsideal geprägt war (vgl. Gutjahr 2007, S. 17).

²Gebräuchlich ist auch „novel of education“, siehe hierzu: (Otten 1991, S. 208)

³Otten orientiert sich hier an Jerome Buckleys *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* Buckley 1974

⁴Köhn stützt sich hier auf Fritz Martinis Ausarbeitungen zum Bildungsroman (Martini 1961)

Die psychologischen Dimensionen dieser Romangattung waren ebenfalls Gegenstand von Diltheys Forschungen, denn der Unterschied zu anderen Werken, die als biographisch zu bezeichnen waren, bestand darin, eine Psychologie zu entfalten, „ohne im Individualismus zu verharren“ (Gutjahr 2007, S. 42), und hob darüber hinaus das „allgemein Menschliche“ hervor, das eine narrative Gestaltung verlangt. Dies passiert durch symbolische Überhöhung oder paradigmatische Situationen (vgl. Gutjahr 2007, S. 42f). So postuliert Dilthey:

Aber von allen älteren biographischen Dichtungen unterscheidet sich doch der Bildungsroman dadurch, daß [sic!] er bewußt [sic!] und kunstvoll das allgemein Menschliche an einem Lebensverlaufe darstellt. Er steht überall in Zusammenhang mit der neuen Psychologie der Entwicklung, wie Leibniz sie begründete, mit dem Gedanken einer naturgemäßen dem inneren Gang der Seele nachgehenden Erziehung, wie er von Roussaus Emile ausging und ganz Deutschland fortriß [sic!], und mit dem Ideal der Humanität, durch das Lessing und Herder ihr Zeitalter begeistert haben. (Dilthey 2005, S. 253)

Das „Durchdenken des Lebenskomplexes“ ist ein weiteres Merkmal des Bildungsromans, das Jürgen Jacobs eingehender erläutert. Die HeldInnen der Geschichte halten immer wieder inne, um Erfahrungen und Erkenntnisse zu reflektieren und in der Folge Klarheit zu erlangen. Das zentrale Thema des einzelnen Werkes konstruiert sich aus der Spaltung des Subjekts von der Welt, die die Probleme der ProtagonistInnen in ihrem Innersten darstellt. Der Prozess des Selbst-Werdens schließt aber auch mit ein, dass die HeldInnen der Geschichte sich darüber auch ausdrücklich bewusst sind (vgl. Jacobs 2005, S. 11ff).⁵

Entwicklungs-, Erziehungs- und Bildungsroman sind also Termini, die schwer voneinander abzugrenzen sind. In der Sekundärliteratur wird der Entwicklungsroman meist als Oberbegriff genannt, wenn die Erzählung einer Lebensgeschichte im Mittelpunkt der Handlung steht. Als Vorreiter gelten hier beispielsweise Wolfram von Eschenbachs mittelalterlicher *Parzival* (ca. 1200-1210) oder auch Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens Barockroman *Der abentheuerliche Simplicissimus* (1668) (vgl. Gutjahr 2007, S. 9ff).

Melitta Gerhard formuliert die Unterscheidung zwischen Entwicklungs- und Bildungsroman wie folgt:

Als Entwicklungsromane werden hier alle die erzählenden Werke verstanden, die das Problem der Auseinandersetzung des Einzelnen mit der jeweils geltenden Welt, seines allmählichen Reifens und Hineinwachsens zum Gegenstand haben, wie immer Voraussetzung und Ziel dieses Weges beschaffen sein mag. (Gerhard 1926, S. 1)

⁵Jacobs verweist hier auf Jack Hendricksen (Hendricksen 1993, S. 26)

Gerhard ordnet den Bildungsroman dem Entwicklungsroman insofern unter, als dass sie diesen als jenen bezeichnet, der in der Goetheschen Tradition steht und in und nach dieser bedeutenden Epoche eingeordnet werden kann. Entwicklung ist hier ein Prozess, der in eine Zeit eingebettet ist, in der die aufgelösten Ordnungen und erschütterten Normen dominieren und die ProtagonistInnen vor die Aufgabe stellt, Ziel und Form im eigenen Leben zu finden (vgl. Gerhard 1926, S. 160). Zusammengefasst kann man sagen, dass Gerhard den Entwicklungsroman als überhistorisch definiert, bei dem die Entwicklung als Wort selbst neutral aufzufassen ist, die ein/e HeldIn erfährt. Der Bildungsroman beschreibt hingegen eine konkrete historische Gattung, die dem Entwicklungsroman untergeordnet ist (vgl. Köhn 1969, S. 9).

In den folgenden Ausführungen wird der Begriff „Entwicklungsroman“ aufgrund der Tatsache verwendet, dass keine eindeutige Bildungsabsicht, weder von den oder für die Protagonisten noch für den Leser direkt vorliegt. Das Thema „Bildung“ ist aber ein Element der drei Werke, das behandelt werden wird, da es fallweise auch als ein wichtiger Schritt zur mystischen Welterfahrung gesehen werden kann oder durch bestimmte Anstöße, beispielsweise von Lehrenden, auch zu einer solchen führt.

3.2 Einführende Inhaltsangaben

Um einen Überblick zu erhalten, ist es sinnvoll, die drei Entwicklungsromane, die dem Vergleich unterzogen werden, inhaltlich kurz vorzustellen.

3.2.1 Hermann Hesse: *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend (1919)*

Demian erzählt von der Kindheit und Jugend Emil Sinclairs. Dieser wächst in einem behüteten Elternhaus auf, das für ihn eine geordnete und lichte Umgebung darstellt, in der er sich geborgen fühlt. Doch schon früh bemerkt er, dass eine chaotische, düstere Welt nahe an der liegt, die ihm vertraut ist, vor der er aber weitgehend unberührt bleibt, bis er Opfer einer Erpressung durch Franz Kromer wird. Sinclair prahlte damit, Äpfel aus dem Garten des Müllers gestohlen zu haben, was nicht stimmte, worauf Kromer droht, ihn zu verraten, wenn er ihm nicht einen bestimmten Geldbetrag gebe. Da Sinclair diesen nicht aufbringen kann, wird er zum Unterdrückten Kromers.

Hilfe erfährt der junge Held von unerwarteter Seite, denn er traut sich nicht, in die lichte und schützende Welt der Eltern zurückzukehren, sein Geheimnis zu verraten und auf Unterstützung zu hoffen. Max Demian, ein neuer Schüler, hilft ihm in der Angelegenheit Kromer. Er lehrt ihn gleichzeitig, seine nebeneinander bestehenden Welten mit anderen Augen zu sehen und es entwickelt sich eine innige Freundschaft.

Die dunkle Welt kann Sinclair jedoch nicht vergessen, denn er erkennt, dass diese in ihm selbst wohnt. Demian steht ihm bei seinen seelischen Erkenntnissen zur Seite und liefert immer wieder alternative Denkweisen. Am Ende seiner Kindheit wechselt Sinclair in ein Internat. Fern vom Geborgenheit spendenden Elternhaus, beginnt die düstere und dunkle Welt in ihm stärker zu werden und er beginnt zu trinken. Nach einer zufälligen Begegnung mit einer jungen Frau verliebt er sich in sie und benennt sie nach Dantes Beatrice. Hier wendet er sich wieder der lichten Welt zu.

Sinclair schickt Demian kurz darauf ein Bild, das ihm im Traum erschienen ist und er aus dem Gedächtnis nachmalt: ein Vogel, der sich aus einem Ei kämpft. Er erhält daraufhin eine rätselhafte Antwort, in der das Wort „Abraxas“ fällt. Hilfe und Aufklärung dazu erfährt er vom Organisten Pistorius. Nachdem Sinclair zur Universität geht, flammt der Kontakt zu Demian wieder auf; dessen Mutter Eva spielt dabei ebenso eine große Rolle, als sie die Verwirklichung eines Traumbildes darstellt. Im letzten Kapitel bricht der erste Weltkrieg aus und die Protagonisten werden getrennt.

3.2.2 Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906)

Dieser Roman handelt von den Erlebnissen des jungen Törleß im Konvikt zu W., einem Internat für Söhne aus besten Familien. Anfangs vom Heimweh gequält, lebt er nur in den Briefen von und an seine Eltern, doch schließlich freundet er sich mit einem jungen Fürsten an, ein schweigsamer und für Törleß faszinierender junger Mann. Doch in einer religiösen Diskussion verspottet er den sensiblen Adeligen, was zum Bruch zwischen den Beiden führt.

Sich seines Älterwerdens bewusst, treten neue Freunde in sein Leben: Beineberg, Reiting, Moté und Hofmeier, die übelsten Schüler seines Jahrgangs, doch eine richtige Zugehörigkeit will sich nicht einstellen. Als schließlich Geld von einigen Spinden des Konvikts, unter ihnen auch Reiting, gestohlen wird, erzählt dieser seinen Kameraden im Geheimversteck Reitings, Beinebergs und Törleß' davon. Gleichzeitig kennt er den Schuldigen, den Mitschüler Basini. Ihn erpresst und unterwirft Reiting schließlich, der als besonders grausam und intrigant gilt. Diese Tatsache erschüttert Törleß und sein Weltbild, in der die Schule ein reiner Wartzustand zu sein scheint.

Während Törleß dafür ist, Basini des Internats zu verweisen, beschließen Reiting und Beineberg, ihn weiter zu unterdrücken; im Gegenzug würden sie ihn nicht anzeigen. Unterdessen kommen Beineberg und Törleß dahinter, dass Reiting sie hintergeht, indem er Basinis Schulden gezahlt hat, dafür dieser ihm jedoch nun auch sexuell zu Willen sein musste. Der junge Held ist erschüttert, doch Beineberg stellt sich als noch roher und gewissenloser heraus als gehnt, denn dieser beschließt nun Basini noch mehr zu quälen.

Inzwischen lernt Törleß von den imaginären Zahlen und dem Unendlichkeitsbegriff in der Mathematik und zeigt sich davon fasziniert. Er führt eine Unterredung mit seinem Lehrer herbei und erhofft sich davon eine philosophische Auflösung, die er von dem soliden Mathematiker aber nicht erhält. Dieser verweist auf Kant, aus dem der junge Protagonist auch nicht recht schlau werden mag.

Als Reiting und Beineberg in die Ferien fahren, bleiben Basini und Törleß im Konvikt. Basini denkt irrtümlich, er müsse auch Törleß sexuell gefügig sein, doch dieser lehnt ab und lässt sich über alles unterrichten, was seine Peiniger ihm angetan haben. Eine zarte homosexuelle Beziehung entsteht, für die sich Törleß schämt und über die er mehr als verwirrt ist. Schließlich zieht der junge Protagonist sich wieder von ihm zurück und straft ihn mit Gleichgültigkeit. Basini fleht ihn kurze Zeit später um Hilfe an, nachdem Reiting ihn brutal ausgepeitscht hat.

Er gibt ihm den Rat, sich selbst der Schulleitung zu stellen und bei deren Befragungen hält er am Ende eine leidenschaftliche Rede, die das Kollegium nicht versteht, doch den Eltern ihrerseits anrät, Törleß in Privatunterricht zu geben. So verlässt dieser das Konvikt.

3.2.3 Mikael Niemi: *Populärmusik från Vittula (2000)*

Niemis Entwicklungsroman erzählt in Episoden aus der Ich-Perspektive von Matti, der mit seinem Freund Niila in den 1960er Jahren in Pajala aufwächst, das in der nord-schwedischen Provinz an der Grenze zu Finnland liegt. Vittula ist der umgangssprachlich abgekürzte Name der Provinz „Vittulajänkkä“, zu deutsch „Fotzenmoor“ (da in dieser Gegend besonders viele Kinder geboren werden).

Niilas Vater ist ein strenggläubiger Laestadianer, der zu Alkoholmissbrauch und Gewalttätigkeit neigt, Matti wächst hingegen behütet auf und wird von seinem Vater früh darin unterwiesen, was einen Mann ausmacht, wie gefährlich das Nachdenken ist und welche Personen in der näheren Umgebung aufgrund von vererbten Familienfehden zu meiden sind.

Als Niilas Großmutter stirbt, reisen auch seine Cousins aus Amerika an, eine *Beatles*-Platte im Gepäck. Dieses Geschenk verändert das Leben der zwei Freunde nachhaltig und sie tauchen in die Welt des Rock 'n' Roll ein. Anfangs spielen sie noch mit improvisierten selbst gebastelten Gitarren, doch als ein neuer Musiklehrer in ihr Leben tritt, gründen sie eine richtige Band und so beginnt auch die Populärmusik sich bis in den letzten Winkel Schwedens auszubreiten.

Das Erwachsenwerden besteht hier aus dem Entdecken der Populärkultur und der Liebe; darüber hinaus ist es gekennzeichnet von der Suche nach Identität. Anders als in vielen Entwicklungsromanen erleben die beiden ihre zentralen Jugendjahre nicht in einem Internat oder einer anderen Stadt, sondern in der Mittelstufe der Pajala Centralskola. In diesem Rahmen ändert sich ihr Leben schlagartig vor dem Hintergrund eines offenen Raumes, in der abgelegenen Natur Pajalas.

Nach dieser kurzen Übersicht ist es der nächste Schritt, die einzelnen Elemente der jeweiligen Entwicklungsromane genauer zu untersuchen. Welche Rolle spielen nun bei den oben angeführten Werken Bildung, Kultur und Religion, Elternfiguren und Wegbegleiter oder auch die Gewalt? Einige Elemente sind zentral in dem einen Roman und im anderen wiederum nicht, was die Frage aufwirft, welchen Einfluss sie nun auf die jeweilige Entwicklung haben. Darüber hinaus ist interessant, wie das Zusammenspiel dieser

funktioniert und welche in der Folge zur Entwicklung der Identität der Protagonisten führen. Welche (mystischen) Welterfahrungen kristallisieren sich heraus? Wovon werden diese beeinflusst bzw. aus welchen Elementen ergeben sie sich?

Letzteres Thema, das eingehend behandelt wird, da es die innere Entwicklung der Protagonisten sehr anschaulich nach außen kehrt, ist auf der Basis folgender Erkenntnis aufgebaut:

Unter den Begriff der Mystik lassen sich religiöse wie philosophische Strömungen fassen, die durch unterschiedliche meditative Rituale, durch Kontemplation, d.h. durch anschauendes Sich-Versenken, aber auch durch Zustände der Ekstase eine unmittelbare Verbindung zu anderen Welten wie dem Göttlichen, der Natur, dem Kosmos oder der menschlichen Gemeinschaft suchen. Gemein ist allen Spielarten der Mystik, dass sie ihre Erkenntnisse nur über die direkte Erfahrung und Anschauung beziehen, begriffliches Denken und sprachliche Vermittlung auszuschließen. Dies macht den Nachvollzug mystischer Erfahrung für Außenstehende fast unmöglich, das Erlebte und Geschaute ist kaum vermittelbar. (Reisner 2007, S. 58)

Anhand der zuvor gestellten Fragen werden Gemeinsamkeiten und Überschneidungen verdeutlicht und markante Unterschiede zu Mikael Niemis Entwicklungsroman aufgezeigt.

3.3 Bildung, Kultur und Religion

Vi tyckte om fröken. Hon visste verkligen hur man skulle bli vuxen. (PFV, S. 46)⁶

3.3.1 Hesses *Demian*

Bildung ist in Hermann Hesses *Demian* ein selbstverständliches Grundelement, das sich dadurch ausdrückt, dass Sinclair anfangs eine Lateinschule besucht, später ein Internat und schließlich die Universität. Strukturen der Bildung oder die Lehrenden selbst werden aber kaum in Frage gestellt und führen deshalb auch nicht unmittelbar zu einer Entdeckung des Innersten oder zur Entwicklung der Identität. Dies ist nur ein Thema, als Demian mit Sinclair nach dem Religionsunterricht über diesen spricht und ihm seine Ansichten erörtert.

⁶Wir mochten unsere Lehrerin. Sie wusste wirklich, wie man erwachsen wird. (PAV, S. 55)

Die Musik als kulturelles Element wird von Pistorius vermittelt, ein Organist, der in jener Zeit Sinclair als Inspiration dient, in der er keinen Kontakt zu Demian hat. So wird er für kurze Zeit ein wichtiger Wegbegleiter, denn auch er weiß von „Abraxas“, diesem geheimnisvollen Wesen, mit dem Sinclair bis zu diesem Punkt noch nicht viel anfangen kann. Er trifft auf Pistorius durch Zufall, als er ihn spielen hört.

[...] und es wurde wunderbarlich gespielt, mit einem eigentümlichen, höchst persönlichen Ausdruck von Willen und Beharrlichkeit, der wie ein Gebet klang. Ich hatte das Gefühl: der Mann der da spielt, weiß in dieser Musik einen Schatz verschlossen, und er wirbt und pocht und müht sich um diesen Schatz wie um sein Leben. Ich verstehe, im Sinn der Technik, nicht sehr viel von Musik, aber ich habe gerade diesen Ausdruck der Seele von Kind auf instinktiv verstanden und das Musikalische als etwas Selbstverständliches in mir gefühlt. (D, S. 96)

Religion im allgemeinen oder die Begriffe „gut“ und „böse“ sind Themen, die für den jungen Sinclair klar definiert und unumstößlich sind, bevor er Demian begegnet. Bei einer Unterredung über die Geschichte Kains und Abels, trägt Demian dem Protagonisten seine eigene Sicht der Dinge vor, die sich anders darstellt als das, was die Lehrer im Unterricht vertreten:

Mit diesem Kain zum Beispiel und mit dem Zeichen auf seiner Stirn kann man doch nicht recht zufrieden sein, so wie er uns erklärt wird. [...] Dieser Mann hatte Macht, vor diesem Mann scheute man sich. Er hatte ein „Zeichen“. Also erklärte man das Zeichen nicht als das, was es war, als eine Auszeichnung, sondern als das Gegenteil. [...] Leute mit Mut und Charakter sind den anderen Leuten immer sehr unheimlich. (D, S. 30f)

Mit der Zeit sieht Sinclair Demian als jenen, der ihn in die Geheimnisse der Gedanken einweihet, wodurch sein Eintritt in die Kirche durch die Konfirmation in den Hintergrund gerät. Der Vorsteher des „Ordens“ dieser Gedanken repräsentiert sein Freund (vgl. D, S. 64). Nach einem bedeutungsvollen Traum malt Sinclair ein Bild von einem Vogel, der aus einer Weltkugel herauskommt. Er schickt es Demian und erhält als Antwort: „Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt. Wer geboren werden will, muß [sic!] eine Welt zerstören. Der Vogel fliegt zu Gott. Der Gott heißt Abraxas.“ (D, S. 99)

Der Gott Abraxas, der das Lichte und das Dunkle vereint, geht wahrscheinlich auf den Gnostiker Basilides zurück. Er wird dargestellt als Wesen mit dem Kopf eines Hahns, der die aufgehende Sonne repräsentiert, dem Körper eines Menschen und zwei Schlangen die seine Beine bilden. In den Händen hält er Schild und Peitsche. Ebenso möglich ist, dass der Vogel aus dem Ei eine Anspielung auf den ägyptischen Horus-Falken ist, ein Symbol der Sonne. Hesse dürfte ihn vermutlich als Hinweis auf Ganzheit und Neuanfang des Lebens verwendet haben (vgl. Wolff 1979, S. 20ff).

3.3.2 Musils *Törleß*

Musil beschreibt im *Törleß* die lyrische Bildung von „jungen Leuten“ als wichtig und von unschätzbarem Wert für die Entwicklung, denn

[...] diese von außen kommenden Assoziationen und erborgten Gefühle tragen [sie] über den gefährlich weichen seelischen Boden dieser Jahre hinweg, wo man sich selbst etwas bedeuten muß [sic!] und doch noch zu unfertig ist, um wirklich etwas zu bedeuten. (DVDZT, S. 16f)

Törleß hatte am Gymnasium wohl schon Goethe, Schiller und Shakespeare gelesen, doch die für die Entwicklung unterstützenden Lesestoffe finden sich nicht am Institut. Die Klassiker sind zwar präsent, aber außer ihnen gibt es nur „witzlose Militärhumoresken“ an der dortigen Bibliothek. Der junge Protagonist liest aber gern und schreibt auch kleine Erzählungen selbst (vgl. DVDZT, S. 17).

Eines Tages legt sich Törleß nach einem Spaziergang ins Gras und plötzlich wird ihm bewusst, wie hoch der Himmel eigentlich ist. Er erschrickt über den Gedanken der Unendlichkeit, den er aus der Mathematik kennt. Er ist so beunruhigt, dass er beschließt, mit Beineberg über die Bedeutung der imaginären Zahlen zu sprechen. Dieser versteht jedoch nicht ganz, worauf er hinaus will und nimmt ihn nicht ernst:

Ich glaube, wenn man allzu gewissenhaft wäre, so gäbe es keine Mathematik. (DVDZT, S. 103)

und weiter:

Denn warum sollte das, was jenseits unseres Verstandes liegt, sich nicht einen solchen Spaß mit eben diesem Verstande erlaubt haben? Aber ich geb mich damit nicht ab, denn diese Dinge führen doch zu nichts. (DVDZT, S. 105)

So beschließt Törleß, seinen Mathematiklehrer zu Rate zu ziehen. Dieser jedoch ist solide und bodenständig, darüber hinaus nur seiner Fachdisziplin verpflichtet. Verstand und Irrationales unterstehen in Musils Werken immer einer Wechselwirkung, weswegen eine Karikatur eines Mathematikers entsteht (vgl. Brosthaus 1969, S. 60f):

Nun weiß ich ja allerdings nicht, wie Sie hierüber fühlen; mit dem Übersinnlichen, jenseits der strengen Grenzen des Verstandes Liegenden, ist es eine ganz eigene Sache. Ich bin eigentlich nicht recht befugt, da einzugreifen, es gehört nicht zu meinem Gegenstande; man kann so und so darüber denken, und ich möchte durchaus vermeiden, gegen irgend jemanden zu polemisieren [...] (DVDZT, S. 108)

Der Lehrer gibt ihm darauf zu verstehen, dass er noch nicht genau wissen müsse, was es mit den imaginären Zahlen genau auf sich hat und solche Begriffe „eben rein mathematische Denknöwendigkeiten“ sind. (DVDZT, S. 108) Er verweist auf seine Buchausgabe von Kant mit der beifälligen Bemerkung, dass philosophischer Stoff für Törleß noch zu schwer sei und so muss dieser unverrichteter Dinge wieder gehen (vgl. DVDZT, S. 109f). Von seinen Freunden ebenso unverstanden, bleibt er in seiner Verzweiflung allein, als er es nach der Lektüre Kants ebenso aufgibt, diesen zu verstehen.

Zum Bereich des Kulturellen im Roman wird eine Episode in Verbindung mit Musik eindringlich geschildert. Als Kind hörte Törleß einst von weitem eine Oper. Er hat keine Ahnung, wer der Komponist ist, wie die Sängerin heißt, die ihn tief berührt, oder gar den Namen des Stücks. Demnach losgelöst von jeglichen Paratexten, genießt er die Musik in seiner absoluten Form (vgl. Wand 2007, S. 97f).

Er befand sich in jenem Zustande eines mehr seelischen als körperlichen Fiebers, den er sehr liebte. [...] Und wer hatte die Oper geschaffen? Er wußte [sic!] es nicht. [...] Hatte sein Schöpfer gefühlt, daß [sic!] er unter den Tönen zu etwas anderem wurde? Ein Gedanke preßte [sic!] Törleß am ganzen Körper zusammen. Sind auch die Erwachsenen so? Ist die Welt so? Ist es ein allgemeines Gesetz, daß [sic!] etwas in uns ist, das stärker, größer, schöner, leidenschaftlicher, dunkler ist als wir? [...] Und in jedem Nerv seines Körpers bebte ein ungeduldiges Ja als Antwort. (DVDZT, S. 129f)

So entfallen in diesem Erlebnis Törleß' Probleme des Verstandes und des Wissens gemeinsam mit der trügerischen Oberfläche der Wirklichkeit, die den Protagonisten gequält haben, als er im Gras lag und in den Himmel blickte. Durch die pure Musik erfährt er die Bedeutungen, die hinter der materiellen Wirklichkeit liegen (vgl. Wand 2007, S. 97f).⁷

3.3.3 Niemis *Populärmusik*

In Niemis Roman tritt das Element der Bildung in Form von schulischen Begebenheiten im Leben der zwei Freunde Matti und Niila auf. Von ihren Erlebnissen beim Eintritt in die *Gamla Skolan* wird genauso humoristisch berichtet, wie vom Wechsel in die Mittelstufe, der *Centralskola*. Ihre Beschäftigung mit der Musik und das Erlernen des Gitarrenspiels, bei dem Matti größere Fortschritte als Niila zeigt, rückt mehr in den Vordergrund als die schulische Bildung an sich.

⁷mehr hierzu unter Kapitel 3.6.2 Entwicklung der Identität und (mystische) Welterfahrung (Musils Törleß)

Det pinsamma var att jag själv lärde mig spela på en bråkdel av tiden. [...] Innan Niila slagit sitt första rena ackord hade jag lärt mig *House of the rising sun* [...]. Naturligtvis kunde jag inte visa mina färdigheter för Niila. Det skulle ha knäckt honom. Redan i den här åldern började han visa tecken på sina nattsvarta, självföraktande depressioner. (PFV, S. 85)⁸

Ein besonderes Ereignis lässt jedoch Bildung und Kultur in Form von Musik miteinander verschmelzen. Greger, ein neuer Musiklehrer tritt in das Leben von Matti und Niila. Besonders engagiert, schafft er für die Schule einen elektrischen Bass, eine elektrische Gitarre und einen Verstärker an und zeigt ihnen, wie man diese Instrumente einsetzt. Sie gründen gemeinsam mit zwei Mitschülern eine Band, die Greger tatkräftig unterstützt. Jede freie Minute, auch die Pausen, wird zum Erlernen der Instrumente und zum Verfeinern des Zusammenspiels genutzt.

Första uppgiften blev att hålla takten. Först var och en för sig, vilket var svårt nog. Sedan tillsammans vilket var ännu värre. Nästa uppgift blev att byta ackord. [...] Det tog lång tid innan det kunde börja kallas musik. (PFV, S. 151f)⁹

Bald schon haben sie ihren ersten Auftritt vor der ganzen Schule, der mit Begeisterung aufgenommen wird, was für die Freunde nahezu unglaublich erscheint. (vgl. PFV, S. 200).¹⁰

Die Religion nimmt im Roman innerhalb der Kultur Nordschwedens ihren Platz ein. Niilas Eltern sind Laestadianer, ein Glaube, der sehr lebendig praktiziert wird und Abstinenz in jegliche Richtung einfordert. Sein Vater praktiziert diesen Glauben streng, hält an allen Ritualen fest und erzieht seine Kinder in dieser Form (vgl. PFV, S. 27f).¹¹ In Mattis Familie ist das Religiöse in Form von Regeln präsent, die zu befolgen sind, aber nichts, worüber man lange nachdenken sollte, da dies den Geist verwirren könnte, vor allem bei jungen Menschen.¹²

⁸Das Peinliche war, dass ich mir selbst das Gitarrenspiel im Bruchteil der Zeit beibrachte. [...] Als Niila seinen ersten reinen Akkord schlagen konnte, hatte ich mir *House of the rising sun* beigebracht [...]. Natürlich konnte ich Niila nie meine Fähigkeiten präsentieren. Das hätte ihn zerbrochen. Schon damals in dem zarten Alter begann er Zeichen seiner nachtschwarzen, selbstzerstörerischen Depression zu zeigen. (PAV, S. 109)

⁹Die erste Aufgabe bestand darin, den Takt zu halten. Zuerst jeder für sich, was schwierig genug war. Anschließend zusammen, was noch viel schwieriger war. Die nächste Aufgabe war, den Akkord zu wechseln. [...] Es dauerte lange, bis man es als Musik bezeichnen konnte. (PAV, S. 194)

¹⁰vgl. PAV, S. 254

¹¹vgl. PAV, S. 34f

¹²siehe Kapitel 3.4.3 Elternfiguren und Wegbegleiter (Niemis *Populärmusik*)

3.4 Elternfiguren und Wegbegleiter

Mamma försökte behålla lugnet, men oron lyste igenom. Hon dolde den under en barsk min där hon putade med underläppen så man såg den blanka slemhinnan. (PFV, S. 135)¹³

3.4.1 Hesses *Demian*

Am Beginn der Erzählung ist Sinclair noch ein Kind von zehn Jahren, das die Lateinschule besucht. Die Umgebung, in der er aufwächst, wird als Inbegriff der Geborgenheit beschrieben, eine lichte Welt, in der er sich wohl und sicher fühlt. Das Andere, das Dunkle ist wohl präsent, doch findet er jederzeit Zuflucht bei der Mutter:

Es war wunderbar, daß [sic!] es hier bei uns Frieden, Ordnung und Ruhe gab, Pflicht und gutes Gewissen, Verzeihung und Liebe - und wunderbar, daß [sic!] es auch alles das andere gab, alles das Laute und Grelle, Düstere und Gewaltsame, dem man doch mit einem Sprung zur Mutter entfliehen konnte. (D, S. 10)

Als er direkt mit dieser düsteren Welt durch die Erpressung Kromers in Berührung kommt, taucht Demian auf, der ihn von dieser Unterdrückung befreit. Gleichzeitig bekommt er durch ihn aber auch Einblicke in jene Welt, die ihm so unheimlich war. Demian wirkt auf Sinclair außergewöhnlich und faszinierend und weckt im Protagonisten „erste Zweifel an der Verbindlichkeit seiner christlich-bürgerlichen Moralvorstellungen.“ (Mayer 1992, S. 201)

Ein weiterer Wegbegleiter und Freund in Sinclairs Leben ist Pistorius, der Organist. Er lernt ihn zufällig kennen, als er ihn in einer Kirche spielen hört (vgl. D, S. 96). Pistorius nimmt vorübergehend den Platz Demians ein, zu dem Sinclair zu diesem Zeitpunkt keinen Kontakt hat. Der Organist klärt ihn über Abraxas auf und gibt ihm Einblicke in die Philosophie und seinen eigenen Persönlichkeitsbegriff. All das markiert einen wichtigen Schritt in Sinclairs Entwicklung:

Wir ziehen die Grenzen unserer Persönlichkeit immer viel zu eng! Wir rechnen zu unserer Person immer bloß das, was wir als individuell unterschieden, als abweichend erkennen. Wir bestehen aber aus dem ganzen Bestand der Welt, jeder von uns, und ebenso wie unser Körper die Stammtafeln der Entwicklung bis zum Fisch und noch viel weiter zurück in sich trägt, so haben wir in der Seele alles, was je in Menschenseelen gelebt hat. (D, S. 103)

¹³Mutter versuchte die Ruhe zu bewahren, aber die Besorgnis war ihr anzusehen. Sie verbarg sie hinter einer schroffen Miene, indem sie ihre Unterlippe vorschob, sodass man die glänzende Schleimhaut sah. (PAV, S. 174)

Anfangs von Pistorius fasziniert, entfernt er sich aber nach einiger Zeit immer mehr von ihm. Er fühlt sich nicht immer von ihm verstanden und empfindet ihn mehr belehrend als bereichernd. Eines Tages kritisiert er ihn heftig; daraus folgt zwar kein wirklicher Streit, doch der Kontakt bricht ab. Sinclair erkennt, dass er seine Führung nicht länger benötigt und er seinem eigenen Schicksal folgen muss, um sein Innerstes zu entdecken (vgl. D, S. 120ff).

Als Demian wieder seinen Weg kreuzt, wird klar, welche besondere Bedeutung seiner Figur zukommt, denn er ist laut Siegfried Unseld

[...] nicht eigentlich ein Mensch, sondern ein Prinzip [...] Er spielt genau dieselbe Rolle, die im *Steppenwolf* die „Unsterblichen“ [...] spielen. (Unseld 1974, S. 56)

Demian ist charakterlich willensstark und lebensstüchtig; lange Jahre steht er Sinclair helfend zur Seite. Seine Qualität ist wie die seiner Mutter, allegorisch. Er kann als Idealtypus der vollendeten Entwicklung gesehen werden, der sich ohne Einschränkungen selbst verwirklicht hat. Er ist ein androgynes und überpersönliches Wesen, der als Sohn der Urmutter Eva am Seelengrund der Menschheit teilnimmt. Daraus folgt, dass seine „allegorisch dargestellte Internalisierung durch Sinclair“ die „Selbstfindung des Protagonisten“ signalisiert, wie Gerhard Mayer bemerkt (vgl. Mayer 1992, S. 203).

Denn wenn der Mensch

[...] stark ist, wird aus einem Sinclair ein Demian. (Unseld 1974, S. 58)

Eva als Urmutter spielt eine außergewöhnliche Rolle für Sinclair, da sie die Personifizierung seines Traumbilds darstellt, als hätte er immer schon nach ihr gesucht.

Sie war es. Ich vermochte kein Wort zu sagen. Aus einem Gesicht, das gleich dem ihres Sohnes ohne Zeit und Alter und voll von beseeltem Willen war, lächelte die schöne, ehrwürdige Frau mir freundlich zu. Ihr Blick war Erfüllung, ihr Gruß bedeutete Heimkehr. Schweigend streckte ich ihr die Hände entgegen. [...] Mochte sie mir Mutter, Geliebte, Göttin werden - wenn sie nur da war! (D, 135f)

Eva, Demian und Sinclair verbringen nun viel Zeit miteinander, doch bald schon bricht der Krieg aus und sie werden getrennt.

3.4.2 Musils *Törleß*

Die Beziehung Törleß' zu seinen Eltern wird anfangs als sehr intensiv beschrieben, besonders die Bindung zu seiner Mutter. Beide lieben ihren Sohn innig und würden alles für ihn tun. Am Beginn seines Eintrittes in das Konvikt wird der junge Zögling von heftigem Heimweh geplagt. Das einzige was ihn aufrecht erhält, ist ein reger Briefkontakt mit seinen Eltern.

Er schrieb Briefe nach Hause, beinahe täglich, und er lebte nur in diesen Briefen; alles andere, was er tat, schien ihm nur ein schattenhaftes, bedeutungsloses Geschehen zu sein, gleichgültige Stationen wie die Stundenziffern eines Uhrblattes. Wenn er aber schrieb, fühlte er etwas Auszeichnendes, Exklusives in sich; wie eine Insel voll wunderbarer Sonnen und Farben hob sich etwas in ihm aus dem Meere grauer Empfindungen heraus, das ihn Tag um Tag kalt und gleichgültig umdrängte. (DVDZT, S. 9)

Diese intensive Bindung bleibt zwar bestehen, doch mit der Pubertät wendet er sich immer mehr seinen fragwürdigen Mitschülern zu. Als der Fall Basini in der Kammer der drei öffentlich wird, bittet er seine Eltern schriftlich um Rat, doch diese verunglimpfen die Situation und meinen, dass ein Rausschmiss des Diebes (eine logische Folge für Törleß) doch etwas übertrieben sei. Der junge Protagonist merkt, dass „Staunen und die Betroffenheit“ (DVDZT, S. 73) in der Antwort fehlten und ist darüber so erbost, dass er den Brief zerreißt. Ab diesem Zeitpunkt wird nicht mehr intensiv über den Briefwechsel berichtet.

Reiting und Beineberg faszinieren Törleß unterdessen immer mehr, er spürt aber, dass er nicht wirklich ihnen zugehörig ist. Im Innersten bleibt er eher gleichgültig, obwohl er versucht ihnen nachzueifern. Sein eigenes Persönlichkeitsprofil scheint zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgereift genug.

3.4.3 Niemis *Populärmusik*

Mattis Mutter wird als starke Frau beschrieben, die sich auf ihre Weise liebevoll um die Familie kümmert. Für den Protagonisten erscheint jedoch die Vaterfigur bedeutender. Er wird als stiller Charakter beschrieben, der seine persönlichen Ziele im Leben alle erreicht hat, wie kräftig zu sein (was er von der Arbeit im Wald auch wurde), finanziell unabhängig zu sein und eine Frau zu finden. Dies erwartet er auch von seinem Sohn, der sich dadurch einem gewissen Druck ausgesetzt fühlt, da ihm das Gitarre spielen mehr Freude bereitet, als körperlichen Ertüchtigungen nachzugehen (vgl. PFV, S. 105).¹⁴

¹⁴vgl. PAV, S. 134

Besonders prägend für Matti ist die Episode, in der er mit seinem Vater nach dem samstäglichen Saunagang noch ein Weilchen sitzen bleibt, um zu reden. Es ist ein Aufklärungsgespräch der besonderen Art, die Inzucht vermeiden sollte (sein Großvater war mehrmals fremd gegangen und nun erfuhr Matti von direkten Verwandten in der Pajalagegend) und darüber hinaus den Kontakt mit Mitgliedern von über Jahrzehnten verfeindeten Familien. Der junge Held wird außerdem auf Geisteskrankheiten in der Familie aufmerksam gemacht, dass Alkohol nicht besonders gut vertragen wird und was man vermeiden sollte, um seinen Geist gesund zu halten:

Särskilt viktigt var det att inte börja grubbla över religionen. Gud och döden och livets mening var alle livsfarliga områden för ett ungt och sårbart psyke, en snårskog som förde vilse och orsakade den mest svårartade galenskapen. [...] Det farligaste, det han mest av allt ville varna för, den enskilda faktor som sänt hela kompanier av unga stackare in i darskapens dimmor, var dock bokläsningen. (PFV, S. 177)¹⁵

Die wichtigste Person in Mattis Leben ist jedoch Niila, den er schon in Kindstagen kennenlernt. Sie durchleben das Erwachsenwerden mit all seinen Höhen und Tiefen und entdecken gemeinsam die Popmusik. Niila ist der Ruhigere der zwei Freunde, dessen Depressionen mit einsetzender Pubertät herausbrechen. So wird die Musik „[...] hans enda andningshål i världen“. (PFV, S. 88)¹⁶

3.5 Gewalt

Niilas farsa Isak försökte hejda sönernas pubertet genom att slå dem. Ju större de blev, desto mera stryk. (PFV, S. 179)¹⁷

3.5.1 Hesses *Demian*

Die Gewalt in Hermann Hesses Roman wird durch Franz Kromer deutlich, als er den jungen Protagonisten erpresst. Kromer repräsentiert das Gegenteil zu Sinclairs lichter Welt und durch seine Unerfahrenheit mit der dunklen wird er Opfer ihres Regelwerks.

¹⁵Besonders wichtig war es, nicht über die Religion nachzudenken. Gott und der Tod und der Sinn des Lebens, das waren gefährliche Themen für eine junge, verwundbare Seele, ein Dickicht, in dem man sich verirren konnte und das die schwerwiegendsten Geisteskrankheiten verursachte. [...] Das Gefährlichste aber, vor dem er auf das Schärfste warnen wolle, der einzige Faktor, der ganze Kompanien armer junger Seelen in den Nebel des Wahnsinns getrieben habe, das war das Bücherlesen. (PAV, S. 225)

¹⁶„[...] sein einziges Atemloch in der Welt.“ (PAV, S. 114)

¹⁷Niilas Vater Isak versuchte die Pubertät seiner Söhne zu bremsen, indem er sie schlug. Je größer sie wurden, umso mehr Prügel. (PAV, S. 227)

Er kommt nicht mehr von seinem Peiniger los, sogar im Schlaf wird er von ihm verfolgt: „In meinen Träumen lebte er wie mein Schatten mit“ (D, S. 34) und „nie habe ich größere Hoffnungslosigkeit, größere Abhängigkeit gefühlt.“ (D, S. 34)

Demian erweist sich daraufhin als Retter in dieser großen Not und von da an wird er nicht mehr von Kromer belästigt.

3.5.2 Musils *Törleß*

Berghahn konstatiert, dass Musil die Vorgeschichte der Diktaturen des 20. Jahrhunderts in seinen Text aufnimmt, ohne sich dessen bewusst zu sein. Die psychologischen Spannungen wie die sexuellen Aggressionen pubertierender Schüler werden im Zuge dessen vor dem Hintergrund einer Militärschule beleuchtet und man „findet in ihnen das komplette Arsenal der Rohheit, die später Geschichte macht.“ (Berghahn 2001, S. 174)

Die Gewalt in Musils *Törleß* tritt in Gestalt Reitings und Beinebergs in zwei Ebenen auf. Reiting wird als tyrannisch beschrieben, dem sich niemand zu widersetzen erlauben darf und es auch versteht, Intrigen zu spinnen. Beineberg stehen Andere aufgrund seiner Gelassenheit und seinem philosophischen „Gehabe“ misstrauisch gegenüber (vgl. DVDZT, S. 56). Ort der Misshandlungen Basinis ist eine geheime kleine Kammer auf dem Dachboden des Institutes, deren Wände „vollständig mit blutroten Fahnenstoff ausgekleidet“ sind. (DVDZT, S. 53)

Reiting genießt es, dass Basini ihm Geld schuldet, denn dadurch wächst seine Abhängigkeit ihm gegenüber bis zu dem Punkt, als Reiting seinen Mitschüler, der die Summe nicht aufbringen konnte, beginnt zu erpressen und blinden Gehorsam von ihm zu verlangen. Er begründet dies damit, dass es nichts Schöneres gibt, „als wenn einem ein Mensch plötzlich auf solche Weise offenbar wird“. (DVDZT, S. 59) So formt sich das Bild des Reiting als einer dem Sadismus zugetanem Individuum, dem das Quälen pure Freude bereitet und daraus lernen will, wie man Menschen beherrscht.

Beineberg hingegen ist hinterlistiger und wird als „spinnenhaft“ (DVDZT, S. 95) beschrieben, was sich dadurch äußert, dass er wiederum Reiting eine Falle stellen will, als er erfährt, dass dieser eine Affäre mit Basini angefangen hat. Er will aus dem Leid Basinis ersehen, wie sich Menschen in Extremsituationen verhalten. Er hält nichts von der Moral in der Gesellschaft, er glaubt explizit nicht an sie (vgl. DVDZT, S. 81ff). Beineberg teilt sie in zwei Kategorien ein:

Solche Menschen wie Basini, sagte ich dir schon früher, bedeuten nichts - eine leere, zufällige Form. Die wahren Menschen sind nur die, welche in sich selbst eindringen können, kosmische Menschen, welche imstande sind, sich bis zu ihrem Zusammenhange mit dem großen Weltprozesse zu versenken. (DVDZT, S. 83)

Aber auch Törleß wird aktiv und ist nicht länger der passive beobachtende Part, als er zusieht, wie Basini in der roten Kammer gezüchtigt wird. Zudem stellt sich bei ihm der Zustand sexueller Erregung ein (vgl. DVDZT, S. 99), was die Eskalation einläutet (vgl. Tiefenbacher 1982, S. 153). Als Beineberg Basini versucht zu hypnotisieren, hat er jedoch keine Empfindungen mehr und er erkennt, dass für seine Entwicklung diese Begebenheiten keine Bedeutung mehr haben (vgl. DVDZT, S. 173). Er kehrt in die geordnete und lichte Welt zurück und überwindet so seine Verwirrungen. Wieder wird er aktiv, doch diesmal auf die Weise, dass er Basini überredet, sich zu stellen und sich von Beineberg und Reiting offen abwendet (vgl. Tiefenbacher 1982, S. 155).

3.5.3 Niemis *Populärmusik*

Direkter Gewalt ist Matti nur ausgesetzt, wenn es sich um Raufereien mit befeindeten Jungsbanden handelt oder um das Mobbing in der Schule, das auch mit besonderer Härte einhergeht. Mattis Einschätzung hierzu: „Kanske var det puberteten. För mycket kâthet, för mycket ångest.“ (PFV, S. 154)¹⁸

Niilas Vater hingegen ist alkoholabhängig und schlägt seine Söhne immer öfter, je älter sie werden.¹⁹ Eines Tages beginnen sie aber, sich zu wehren. Niilas großer Bruder Johan schlägt unerwartet während der Arbeit im Wald auf Isak ein mit dem Ergebnis, dass er nie wieder seine Hand gegen die Brüder erhebt (vgl. PFV, S. 181).²⁰

3.6 Entwicklung der Identität und (mystische) Welterfahrung

En hisnande känsla grep mig, insikten att världen bestod av massor av påsar, knutna utanpå varandra. Hur många lager man än trängde igenom fanns där bara fler och fler. (PFV, S. 15)²¹

¹⁸„Vielleicht war das die Pubertät. Zu viel Geilheit, zu viel Angst.“ (PAV, S. 197)

¹⁹siehe Eingangszitat Kapitel 3.5 Gewalt

²⁰vgl. PAV, S. 230

²¹Ein Schwindel erregendes Gefühl packte mich, die Einsicht, dass die Welt aus Unmengen von Tüten bestand, die alle übereinander gestülpt waren. Durch wie viele Schichten man sich auch hindurchzwängte, es gab immer noch eine neue. (PAV, S. 17)

3.6.1 Hesses *Demian*

Im *Demian* speist sich die mystische Welterfahrung durch die Auseinandersetzung Sinclairs mit seinem wichtigsten Wegbegleiter, der ihm durch neue Ansätze seines Verständnisses von Religion und Gott den Anstoß für die Erkenntnis gibt, die lichte und die dunkle Welt seien eine Einheit. Dies führt Sinclair auf seinem Weg in sein Innerstes und fördert die Entwicklung seiner Identität. Die sprachliche Vermittlung der Mystik erfolgt durch Demian selbst, was es einfacher für Sinclair macht, sein mystisches Erleben direkt und ohne Umwege zu erfahren, seine Träume zu deuten und die Suche nach seinem Schicksal erfolgreich zu beenden.²²

Schon recht früh erkennt Sinclair, dass nicht nur die Welt existiert, die er kennt, sondern auch etwas Anderes, Dunkles, Düsteres in seiner unmittelbaren Umgebung ihren Platz einnimmt:

Diese Welt war mir größtenteils wohlbekannt, sie hieß Mutter und Vater, sie hieß Liebe und Strenge, Vorbild und Schule. Zu dieser Welt gehörte milder Glanz, Klarheit und Sauberkeit, hier waren sanfte freundliche Reden, gewaschene Hände, reine Kleider, gute Sitten daheim. Hier wurde der Morgenchoral gesungen, hier wurde Weihnachten gefeiert. [...] Zu dieser Welt mußte [sic!] man sich halten, damit das Leben klar und reinlich, schön und geordnet sei. Die andere Welt indessen begann schon mitten in unserem eigenen Hause und war völlig anders, roch anders, sprach anders, [...]. In dieser zweiten Welt gab es Dienstmägde und Handwerksburschen, Geistergeschichten und Skandalgerüchte, [...] Erzählungen von Einbrüchen, Totschlägen, Selbstmorden. (D, S. 9f)

Limberg erläutert, dass Demian Sinclair einen subversiven Gottesbegriff anbietet und so die Weltordnung, die für den gutbürgerlichen Protagonisten in festen Bahnen verläuft, ins Schwanken bringt. Die vorgefertigten Begriffe und das Verständnis von „gut“ und „böse“ sind einem Umbruch ausgesetzt und Sinclair kann die „dunkle“ Seite in sich und die Faszination, die diese ausübt, endlich annehmen und gelangt so zu seiner seelischen Ganzheit (vgl. Limberg 2005, S. 94).

Sinclairs engster Wegbegleiter interpretiert die biblische Geschichte von Kain und Abel so, dass der Mord und das Kainszeichen eine Auszeichnung sei, weil der Starke über den Schwachen gesiegt hat. Dies wird als Auflehnung gegen Jahwe gesehen, weil er sich über Gottes Gebote hinwegsetzt und sich somit gegen die Willkür des Höchsten ausspricht, so Uwe Wolff (vgl. Wolff 1979, S. 38). Das Zeichen wird zum Erkennungsmerkmal der „Erwachten“ im Roman und fungiert gleichzeitig als Auszeichnung.

²²Ausgangszitat: (Reisner 2007, S. 58), Kapitelende 3.2 Einführende Inhaltsangaben

Wir, die mit dem Zeichen, mochten mit Recht der Welt für seltsam, ja für verrückt und gefährlich gelten. Wir waren Erwachte, oder Erwachende, und unser Streben ging auf ein immer vollkommeneres Wachsein, während das Streben und Glücksuchen der anderen darauf ging, ihre Meinungen, ihre Ideale und Pflichten, ihr Leben und Glück immer enger an das der Herde zu binden. (D, S. 140)

„Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt. Wer geboren werden will, muß [sic!] eine Welt zerstören. Der Vogel fliegt zu Gott. der Gott heißt Abraxas.“ (D, S. 89). Dieser Textstelle ist ein eigenes Kapitel gewidmet, dem Wappenvogel, der aus dem Ei herausbricht. Dieser Akt wird symbolisch als die Entwicklung Sinclairs aufgefasst. Die Hülle, repräsentiert durch das Ei, stellt die bürgerlichen Normen und Werte dar, die Sinclair von seinen Eltern erfahren hat. Sie sind ihm anfangs Schutz und liefern Geborgenheit, doch mit der Weiterentwicklung des Protagonisten müssen diese aufgebrochen werden, laut Klaus Karlstetter (vgl. Karlstetter 1980, S. 43). Dies führt nicht nur zur Selbstfindung Sinclairs, sondern auch dazu, seinen Platz in der Welt zu erkennen und ihn einzunehmen.

Gerhard Mayer fasst zusammen, dass die Bildungsidee, die Hermann Hesse hier vermittelt, durch das mythische Ideogramm Abraxas Gestalt annimmt. Göttliche wie teuflische Qualitäten umfasst diese Gottheit gleichermaßen. Daraus folgt, dass sie die lichte wie die dunkle Welt (die Sinclair anfangs durch Kromer in Angst und Schrecken versetzte) vereinigt. Entgegen der geläufigen Konventionen wird hier der normierten Ordnung, die aus der bürgerlichen Lebensform resultiert, sowie erstarrten Denkmustern eine Absage erteilt und zu Fortschrittsdenken wie kritischer Wissenschaftsgläubigkeit aufgerufen (vgl. Mayer 1992, S. 203). Über die Identität im Roman schreibt Wolfgang Iser:

Hier bahnt sich das moderne Bildungdenken an, das sich angesichts des Zerfalls allgemein verbindlicher Normen und Wertvorstellungen auf den funktionalen Begriff der Identität zurückzieht. Die Identität des Ichs ist in *Demian* nur formal, als Einheit antagonistischer Seelenkräfte definierbar; ihre inhaltliche Qualität bleibt unbestimmbar.“ (Mayer 1992, S. 203)²³

Am Ende des Romans ist die Entwicklung abgeschlossen, als sich Sinclair neu und doch vertraut wahrnimmt:

Aber wenn ich manchmal den Schlüssel finde und ganz in mich selbst hinuntersteige, da wo im dunkeln Spiegel die Schicksalsbilder schlummern, dann brauche ich mich nur über den schwarzen Spiegel zu neigen und sehe mein eigenes Bild, das nun ganz Ihm gleicht, Ihm, meinem Freund und Führer. (D, S. 160)

²³Mayer bezieht sich hier auf Wolfgang Iser (Iser 1979, S. 727f)

3.6.2 Musils *Törleß*

Die Entwicklung der Identität und die (mystische) Welterfahrung des Protagonisten basieren im Roman auf mehreren Ebenen. Die Mathematik als ein Element der Bildung ist hier besonders hervorzuheben, genauso wie das Element der Gewalt, das sich durch seine brutalen Wegbegleiter ergibt. Diese sind zentral wenn es darum geht, dass Törleß eine besondere Entwicklung durchmacht und die Welt aus seinem Innersten heraus erfährt. Dem mystischen Erleben hierbei kann er nicht durch die Mathematik als rationaler Denkweise auf den Grund gehen und diese auch sprachlich nicht vermitteln. Er kann dies nicht einmal seinen fraglichen Freunden, hier Beineberg, vermitteln und stößt auf Ablehnung.²⁴

„Mir ist dieses Licht wie ein Auge zu einer fremden Welt. Mir ist, als sollte ich etwas erraten. Aber ich kann nicht. Ich möchte es in mich hineintrinken.“ [...] „Mein Lieber, das sind Spielereien, Empfindeleien. Laß [sic!] jetzt gefälligst solche Sachen.“ (DVDZT, S. 100)

So ähnlich ergeht es Törleß auch mit seinem Mathematiklehrer. Auch in dieser Episode wird er nicht verstanden und nur weiter auf Kant verwiesen. Törleß ist bewusst, dass er auf der Suche nach seinem Innersten ist, was nichts mit dem Übernatürlichen zu tun hat, wie er in einer Unterredung mit Beineberg diesem klar machen will (vgl. DVDZT, S. 118). Die folgende Begebenheit, bei der der junge Protagonist die Unendlichkeit erfährt, ist für Herbert Tiefenbacher eine vorbildliche Metapher für das Problem Törleß als ein erkenntnistheoretisches (vgl. Tiefenbacher 1982, S. 152f):

Und plötzlich bemerkte er, - und es war ihm, als geschähe dies zum ersten Male, - wie hoch eigentlich der Himmel sei. Es war wie ein Erschrecken. Gerade über ihm leuchtete ein kleines, blaues, unsagbar tiefes Loch zwischen den Wolken. Ihm war, als müßte [sic!] man da mit einer langen, langen Leiter hineinsteigen können. [...] Es war, als ob die äußerste gespannte Sehkraft Blicke wie Pfeile zwischen die Wolken hineinschleuderte und als ob sie, je weiter sie auch zielte, immer um ein wenig zu kurz träfe. (DVDZT, S. 87f)

Die darauf folgenden Gedanken zeigen eine innere Gespaltenheit zwischen den verschiedenen Wahrnehmungs- und Erlebnisweisen, die er eben durch Gespräche mit seinen Wegbegleitern ausdrücken und vollends verstehen will. Alles hat für ihn plötzlich einen doppelten Sinn, Dinge wie Vorgänge und auch Menschen (vgl. DVDZT, S. 90).

Herbert Brosthaus verarbeitet ein besonderes Thema in diesem Roman: die Erinnerung ist ein wesentliches Element der Entwicklung der Identität des jungen Törleß. „Und so hatten alle dieser Erinnerungen auf einmal dasselbe gemeinsam. Als ob sie zusammengehörten, standen sie alle zum Greifen deutlich vor ihm.“ (DVDZT, S. 91) Erinnerungen

²⁴Ausgangszitat: (Reisner 2007, S. 58), Kapitelende 3.2 Einführende Inhaltsangaben

haben laut Brosthaus in den Texten Musils eine erkenntnisbildende Funktion. Gleichartige Erlebnisse werden zusammengefügt und sind so die Basis für Vergleichsmöglichkeiten für den Intellekt. Als der mathematische Begriff der Unendlichkeit die Grenze des Rationalen markiert, dienen eindrucksvolle Stellen im Text zur Veranschaulichung von Törleß' Empfinden (vgl. Brosthaus 1969, S. 83).

Diese Form der Erinnerung ist ein Medium der Erkenntnis, sie „öffnen einen Zwischenbereich zwischen der unmittelbaren Nähe des Erlebens und der distanzierten Reflexion“ (Brosthaus 1969, S. 84), was den Effekt hat, dass die Erinnerung als Annäherungsform erlebnisnah ist; Logik ist hingegen eine Denkform, die diese Nähe nicht vermitteln kann (vgl. Brosthaus 1969, S. 84).

Was sich in diesen Erinnerungen sammelt, sind jene Augenblicke, in denen Törleß die „zweite Wirklichkeit“ in ihrer rezeptiven, kommunikativen Form erlebt. Man könnte sie auch als einen willensfern erkennenden Aggregatzustand der zweiten Wirklichkeit bezeichnen. Denn die gewonnene Erkenntnis ist gleichzeitig ein aus rezeptiven seelischen Kräften gespeistes Erlebnis - jenes von Musil immer wieder untersuchte mystische Erlebnis einer Einheit von Ich und Welt. (Brosthaus 1969, S. 85)

Dies manifestiert sich auch schon früh in einer Episode aus Törleß' Kindheit:

Ich war noch sehr klein, als ich um diese Stunde einmal im Walde spielte. Das Dienstmädchen hatte sich entfernt; ich wusste das nicht [...]Und als ich um mich blickte, war mir, als stünden die Bäume schweigend im Kreise und sähen mir zu. Ich weinte; ich fühlte mich so verlassen von den Großen, den leblosen Geschöpfen preisgegeben Was ist das? Ich fühle es oft wieder. Dieses plötzliche Schweigen, das wie eine Sprache ist, die wir nicht hören? (DVDZT, S. 31)

Das Fremde, das Törleß fühlt, ist hier vorgeführt im Versagen von Vernunft und Sprache. Jan Aler hierzu: “Sie versagen vor dem mystischen Grundzug in solcher Erfahrung, der das Innesein von Wirklichkeit als In-ihr-sein auszeichnet. Nur Gleichgültiges läßt [sic!] sich in die Sprache des Begriffes fassen.“ (Aler 2001, S. 172f) Tiefenbacher schreibt weiter, dass dadurch, dass alles Äußere beängstigend für Törleß ist und kein klares Bild ergibt, sondern ein verzerrtes, für den Protagonisten eine tiefe Kluft zwischen sich und seiner Umwelt entsteht. Dieser Zustand, das Alleinsein in der abendlichen Dämmerung ohne Schutz ist das genaue Gegenteil zu seiner ihm bekannten, lichten Welt, die ihm in Gestalt seiner Familie die nötige Geborgenheit liefert. Doch keineswegs kann diese seine innere Leere füllen, die nach Erleben strebt. Im Laufe der Erzählung lernt er, mit seinen subjektiven Wahrnehmungen umzugehen und sie anzunehmen (vgl. Tiefenbacher 1982, S. 142f).

Die dunkle Welt, die sein Innerstes aus der Bahn wirft, tritt durch den Diebstahl Basi- nis in seine lichte geordnete Welt ein, was Betroffenheit und Verwirrung bei dem Pro- tagonisten auslöst. Durch seine stillschweigende Zustimmung an Reiting und Beineberg, den Klassenkameraden zu unterdrücken, löst er sich von den Normen und der Wirk- lichkeitswelt des Institutes, um sein Innerstes und das Dunkle, Niederträchtige weiter zu erforschen (vgl. Tiefenbacher 1982, S. 151f). In der gewalttätigen Welt der kleinen roten Kammer erschrickt Törleß vor der Entdeckung, dass die Freunde „plötzlich etwas Anderes, Düsteres, Blutgieriges, Personen in einem ganz anderen Leben geworden zu sein schienen.“ (DVDZT, S. 149) Das Dunkle wird anwesend, es ist ein Teil der ewigen Dualität.

Am Ende erkennt Törleß seine eigene Identität, und entwickelt sich zu einem jungen Mann, der gesellschaftliche Strukturen zwar als notwendig erachtet, aber ihnen gleichgül- tig begegnet. Sein ganzes Interesse gilt den inneren seelischen Vorgängen der Menschen, so Tiefenbacher (vgl. Tiefenbacher 1982, S. 141).

3.6.3 Niemis *Populärmusik*

Das Eintauchen und Sich-Versenken, mit der die mystische Welterfahrung einhergeht, passiert in *Populärmusik från Vittula* durch die Musik, dem kulturellen Element dieses Entwicklungsromans. Vermittelt wird dies vom Musiklehrer der Mittelschule, einem Ver- treter des Bereichs der Bildung. Auch wenn im Roman immer wieder angedeutet wird, dass Matti den wichtigen Schritt der Entwicklung durch das Entdecken seines Selbst nie ganz vollziehen wird, steht das gemeinsame Erleben im Vordergrund. So auch, als die beiden Freunde zum ersten Mal die *Beatles*-Platte von Nilas Cousins abspielen:²⁵

Ett brak! Åskan slog ner. En kruttunna brann av och sprängde rummet. Syret tog slut, vie slungades mot väggarna, [...] Vi satt fast som frimärken medan blodet pressades in i hjärtat, samlades i en tarmröd klump innan allting vände och sprängdes åt andra hållet, ut i fingrarna och tåspetsarna, [...]. (PFV, S. 71f)²⁶

Der erste Auftritt in der Aula der Schule, den der Musiklehrer initiiert hatte, führte zum ersten richtigen *Flow-Erlebnis* von Matti, der das Eintauchen und Sich-Versenken eindrucksvoll beschreibt, aber in einer eigentümlichen Stimmung endet:

²⁵Ausgangszitat: (Reisner 2007, S. 58), Kapitelende 3.2 Einführende Inhaltsangaben

²⁶Ein Lärm! Das Gewitter brach los. Ein Pulverfass explodierte und sprengte das Zimmer. Der Sauerstoff ging zur Neige, wir wurden gegen die Wände geschleudert, [...]. Wir klebten wie die Briefmarken fest, das Blut wurde uns ins Herz gepresst, sammelte sich in einem darmroten Klumpen, bevor alles kehrt machte und in die andere Richtung sprang, bis in die Finger und Zehenspitzen, [...]. (PAV, S. 89)

Så småningom troppade publiken av, och vie stod kvar och förstod inte riktigt vad som hänt. Redan nu, efter vår första konsert, greps vi av den tomhet man känner efter varje spelning, ett slags inåtvänd sorg. (PFV, S. 200)²⁷

Auch Niemis Matti kommt mit dem Unendlichkeitsbegriff in Berührung, doch hier schon als kleiner Junge:

Och ju längre jag promenerade, desto mer fanns att se. Världen tog aldrig slut, den vidgades hela tiden och jag kände en yrsel som gränsade till illamående när jag insåg att man kunde vandra hur långt som helst. (PFV, S. 14)²⁸

In Niemis Roman ist es der Vater, der eine Antwort darauf gibt, und das weitergegebene Wissen natürlich als unumstößlich aufgenommen wird:

Till sist tog jag mod till mig och frågade pappa som stod och tvättade vår nya Volvo PV: „Hur stor är världen?“ - „Väldigt stor, sa han.“ - „Men nästan slutar den väl?“ - „I Kina.“ Det var ett rakt svar som gjorde mig lite lättare till sinnes. (PFV, S. 14)²⁹

Die innere Entwicklung, die sich durch das kulturelle Element der Musik in Matti vollzieht und das Eintauchen in sie führen zwar zu einer mystischen Welterfahrung, doch die Entwicklung der Identität gestaltet sich schwer in einer Provinz, die so nah an Finnland liegt und im direkten Zusammenhang mit der Sprache zu sehen ist. Niilas Mutter ist Finnin, die selbst kaum der schwedischen Sprache mächtig ist, was erklärt, warum sie eine schweigsame Frau ist. Dennoch möchte sie, dass ihre Kinder als vollwertige Schweden aufwachsen und Schwedisch statt des Finnischen lernen, da dieses aus einer Nation kommt, die von Bürgerkrieg und Weltkrieg betroffen war, und sie selbst in Armut aufwuchs (vgl. PFV, S. 30).³⁰

Med tiden förstod vi att vår hembygd egentligen inte tillhörde Sverige. Vi hade liksom kommit med av en tillfällighet. Ett nordligt bihang, några ödsliga myrmarker där det råkade bo människor som bara delvis förmådde vara svenskar. Vi var annorlunda, en aning underlägsna, en aning obildade, en aning fattiga i anden. [...] Vi hade bara oändliga mängder med mygg, tornedalsfinska svordomar och kommunister. Det var en uppväxt av

²⁷Langsam zog das Publikum ab, wir standen da und verstanden nicht so recht, was passiert war. Schon jetzt, nach unserem ersten Konzert, wurden wir von dieser Leere gepackt, die man nach jedem Auftritt spürt, eine Art nach innen gerichteter Trauer. (PAV, S. 254)

²⁸Und je weiter ich ging, umso mehr gab es zu sehen. Die Welt nahm kein Ende, sie weitete sich die ganze Zeit aus, und ich spürte einen Schwindel, der fast an Übelkeit grenzte, als ich verstand, dass man immer, immer weiter gehen konnte. (PAV, S. 15)

²⁹Schließlich nahm ich all meinen Mut zusammen und fragte Papa, der gerade unseren neuen Volvo PV wusch: „Wie groß ist die Welt?“ - „Ziemlich groß“, sagte er. - „Aber irgendwo muss sie doch zu Ende sein?“ - „In China.“ Das war eine klare Antwort, die es mir leichter ums Herz machte. (PAV, S. 15f)

³⁰vgl. PAV, S. 36f

brist. Inte en materiell sådan, [...], utan en identitetsmässig. Vi var inga. [...] Vi bröt på finska utan att vara finnar, vi bröt på svenska utan att vara svenskar. (PFV, S. 49)³¹

Die Entwicklung der Identität vollzieht sich erst später im Erwachsenenalter, wie durch eine Rückblende am Romanende deutlich wird. Matti ist nun Schwedischlehrer in Sundbyberg, das im südlicheren Teil des Landes liegt. Er ist zu Besuch in seiner Heimat, „[...] med en saknad, ett vemod jag aldrig helt lyckats bemästra.“ (PFV, S. 237)³²

3.7 Vergleichendes Resümee und Niemis Reproduktion

Diese umfassende Darstellung, die die Elemente Bildung, Kultur und Religion, Elternfiguren und Wegbegleiter, Gewalt und die Entwicklung der Identität einschließt, hat gezeigt, dass keine Bildungsabsicht wie in Werken des Bildungsromans für die Protagonisten vorliegt. Die Entwicklung der Identität passiert vorrangig durch die mystische Welterfahrung passiert, die sich in den Romanen aus unterschiedlichen Elementen speist. Die Bildung als Element der drei Werke führt aber auf Umwegen zur Erfahrung der Welt und Entwicklung der Identität in Musils *Törleß* und zur Religion als Bildungsthema in Hesses *Demian*. In *Populärmusik från Vittula* führt der Musiklehrer den Protagonisten im Unterricht an seine mystische Welterfahrung heran und unterstützt dadurch das Erleben dieser Erfahrung. Die Entwicklung der Identität kann aber aus mangelndem grundsätzlichen Identitätsbewusstsein noch nicht vollzogen werden.

Im Allgemeinen begegnet uns im Entwicklungsroman Bildung als Sozialisation durch Kunst, Literatur und Religion. Die Kunst hat so die Eigenschaft, den ProtagonistInnen eine fiktive Welt offen zu legen und ihnen einen weiter reichenden Begriff von sich selbst und der Welt möglich zu machen (vgl. Hillmann 2001, S. 16). Heinz Hillmann hierzu:

³¹Mit der Zeit wurde uns klar, dass unsere Heimat eigentlich gar nicht zu Schweden gehörte. Wir waren sozusagen nur aus Zufall dazugekommen. Ein nördlicher Anhang, ein paar öde Sumpfgebiete, in denen kaum Menschen lebten, die es kaum schafften, Schweden zu sein. Wir waren anders, ein bisschen unterlegen, ein bisschen ungebildet, ein bisschen arm im Geist. [...] Wir hatten nur unendlich viele Mücken, tornedal-finnische Flüche und Kommunisten. Das war ein Aufwachsen im Mangel. Nicht in einem Mangel materieller Art, [...], sondern identitätsmäßig. Wir waren niemand. [...] Wir radebrechten auf Finnisch, ohne Finnen zu sein, wir radebrechten auf Schwedisch, ohne Schweden zu sein. (PAV, S. 59f)

³²„[...] mit einer Sehnsucht, einer Wehmut, die zu meistern mir nie ganz glückt.“ (PAV, S. 304)

Illusionen sind darin wirkliche Ereignisse anderer Art, treibende Kräfte oder auch Anlaß [sic!] zum Scheitern; und noch das Mißlingen [sic!] und das Ungenügen an der wirklichen Welt, die stets naheliegende Melancholie dieser himmelhoch fühlenden Leute, wäre ohne die Bildung unmöglich gewesen. (Hillmann 2001, S. 16)

Die Musik ist bei Niemi der wichtigste Faktor für die persönliche Entwicklung des Protagonisten. Zwar spielt sie in *Demian* wie in *Törleß* ebenfalls eine große Rolle, jedoch hauptsächlich durch die Sozialisation durch Kunst. Sinclair lernt über das Orgelspiel Pistorius kennen, der das Rätsel „Abraxas“ für ihn löst, und Törleß erinnert sich an ein Erlebnis in der Kindheit, als er einer Oper lauschte. Er fühlt sehr wohl eine Begeisterung und eine gewisse Veränderung vollzieht sich in ihm, die Gewissheit, dass etwas Starkes, Großes und auch Dunkles in ihm wohnt. Doch diese Episode löst nicht wie in Niemis Roman direkt ein mystisches Erleben der Welt aus. Orgel und Oper werden hier abgelöst von der Populärmusik, dem Rock 'n' Roll, der in den 1960er Jahren in Schweden Einzug hält.

Gutjahr arbeitet heraus, dass Hermann Hesse traditionelle Erziehungsmuster, die mit der literarischen Moderne um 1900 verbreitet werden, durchbricht, indem er sich mit neuen reformpädagogischen Programmen der damaligen Zeit auseinandergesetzt hat. Schon die Hauptfigur in *Peter Camenzind* (1904) prägt den Roman durch den Wunsch, vorgefertigte Bahnen zu verlassen und sich von herkömmlichen Erzieherfiguren zu lösen. Im *Demian* passiert in etwa dasselbe: Er wird durch seinen Freund und Wegbegleiter zu einer eigenen Ethik angeregt (vgl. Gutjahr 2007, S. 59). „Die Figuren, die den Lebensweg des Protagonisten bestimmen, sind als Dispositionen seines eigenen Innern gestaltet, die er sich immer mehr bewusst macht, um damit eine psychische Ganzheit zu realisieren.“ (Gutjahr 2007, S. 59)

Laut Mayer vollzieht Sinclair im Sinne C. G. Jungs einen Individuationsprozess der Psyche. Bewusstes und Unterbewusstes werden kompensatorisch aufeinander bezogen, wobei dem archetypische Seelenbild von Eva, genauso wie das mythische Ideogramm des Abraxas eine wegweisende Bedeutung zukommt (vgl. Mayer 1992, S.201). Jacobs konstatiert, dass *Demian* sich als umfassende Reflexion des Protagonisten auf seine Lebensgeschichte präsentiert. Die Individualisierung vollzieht sich durch die Auseinandersetzung mit sich selbst und nicht mit der Welt als Ganzes (vgl. Jacobs 2005, S. 48f). Sinclairs Absicht ist es allein, sein Ich, das in ihm schlummert, hervorzubringen. Soziale Konventionen und Moralvorstellungen können ihm keine Sicherheit mehr bieten (vgl. Jacobs 2005, S. 51). „Wir können einander verstehen; aber deuten kann jeder nur sich selbst.“ (D, S. 8)

Den auffallenden Dualismus von „Gut und Böse“ oder „lichte und dunkle Welt“ in beiden Werken von Musil und Hesse untersuchte Walter Sokel genauer. Dem jungen Törleß begegnet das Böse in Form des Diebstahls und in weiterer Folge der Misshandlung Basinis

und Demian durch die Erpressung Kromers in seiner Kindheit (vgl. Sokel 1976, S. 35). Die lichte Welt ist bei beiden jene, die durch ihre wohlhabenden Eltern geformt wurde. Für Sinclair wird der moralische Dualismus der Gesellschaft selbst zu einem Problem (vgl. Sokel 1976, S. 36) und auch Törleß muss erkennen, dass die Grenzen fließend sind (etwa, als seine Eltern raten, Basini nur zu verwarnen, obwohl Törleß dafür ist, das „Böse“ vom Insitut zu entfernen, wodurch die lichte Welt der Eltern plötzlich auch Kompromisse kennt) (vgl. Sokel 1976, S. 37f). Der Dualismus bei Törleß im Gegensatz zu Sinclair kann niemals beigelegt oder synthetisiert werden. Er bleibt bestehen als die Differenz zwischen Außen und Innen, dem Kommunizierbaren und Nicht-Kommunizierbaren (vgl. Sokel 1976, S. 41). Brosthhaus hierzu:

Was sich in diesen Erinnerungen sammelt, sind jene Augenblicke, in denen Törleß die „zweite Wirklichkeit“ in ihrer rezeptiven, kommunikativen Form erlebt. Man könnte sie auch als einen willensfern erkennenden Aggregatzustand der zweiten Wirklichkeit bezeichnen. Denn die gewonnene Erkenntnis ist gleichzeitig ein aus rezeptiven seelischen Kräften gespeistes Erlebnis - jenes von Musil immer wieder untersuchte mystische Erlebnis einer Einheit von Ich und Welt. (Brosthhaus 1969, S. 85)

Die große Gemeinsamkeit von Hesses und Musils Roman ergibt sich also daraus, dass sich die Protagonisten mit zwei unterschiedlichen Welten konfrontiert sehen. Die Entdeckung der eigenen Identität, die das Innerste der Protagonisten hervorhebt, ist in den Romanen aber auch von anderen Faktoren abhängig.

Die jeweiligen Wegbegleiter sind für Sinclair, Törleß und Matti unterschiedlich. Dem Törleß fehlt dieser gänzlich, diese Rolle übernehmen vielmehr die Eltern durch den regen Briefkontakt, der zwischendurch abflacht. Reiting und Beineberg übernehmen diese Rolle, jedoch ungenügend, da er keine Antworten auf dringliche Fragen, die aus seinem Innersten losbrechen, erhält. Die Feindseligkeit und Gewaltbereitschaft der beiden bringt Törleß nur bedingt zu einer persönlichen Entwicklung seiner Identität. Er wendet sich kurz Basini zu, aber beides ist keine Option für das Wohlbefinden und Weiterkommen Protagonisten; am Ende passiert die Rückkehr zu den Eltern.

Den wichtigen Halt des Wegbegleiters als Freund gibt Demian Sinclair und Matti Niila. Von Demian geführt, erkennt Sinclair, dass die lichte und die dunkle Welt zu vereinen sind; seine wichtigste Entdeckung, die die Entwicklung seiner Identität ausmacht. Niila ist vorrangig Freund und Mitstreiter, weniger Führer. Diese Rolle wird von Matti übernommen, der vor allem mit der einsetzenden Pubertät seinem schon früh von Depressionen geplagten Freund hilft, die Verwirrungen dieser Zeit zu umschiffen, vor allem wenn es um Mädchen geht:

Jag försökte lära honom det enkla knepet att tänka på döden när man stötte på brudar. Det har hjälpt mig själv månger genom åren och är förvånansvärt effektivt. Jag kommer alltså att dö om några futtiga årtionden. [...] Om tusen år är våra liv, alla våra ljuvaste

drömmar och värsta rödlor upplösta i jord och aska. Vad spelar det då för roll om hon nobbar [...]? [...] Han började tänka på döden oftare än på tjejer. (PFV, S. 89)³³

Während die Geschichte von 'Törleß' Jugend von einem außenstehenden Erzähler eingefangen wird, erweist sich *Demian* genauso wie *Populärmusik från Vittula* als eine innere Biographie.

Solch eine „Seelenbiographie“, wie sie Mayer beschreibt, ist durch die Ich-Erzählung gekennzeichnet. Der/Die Erwachsene ist im vollen Bewusstsein seiner Identität und blickt rückwirkend auf seine Jugendjahre zurück, wobei die eigene Innerlichkeit hervorgehoben wird. Das erlebende Ich hat zwar das Wort, jedoch werden deutende Kommentare hinzugefügt, die aus der Perspektive des Wissenden gesehen werden (vgl. Mayer 1992, S. 205).

Alle drei Romane stellen die psychisch und intellektuell verwirrende Zeit der pubertären geistigen Entwicklung dar, sowie die Auseinandersetzung mit sich selbst und mit der Umwelt. Klassische Entwicklungsromane haben als Zielgruppe wohl Jugendliche und werden auch vorrangig von diesen gelesen. *Populärmusik från Vittula* erscheint hingegen wie ein Entwicklungsroman für Erwachsene. Erkenntnisgewinn und Belehrung stehen nicht im Vordergrund, sondern die Erzählung, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sie so auftritt, als würde jemand einem Freund die Geschichte seiner Jugend erzählen. Im Vergleich dazu schreibt Hesse eindringlicher aus der Perspektive des Jugendlichen selbst.

Niemis Roman stellt das freie, kindliche Aufwachsen in einer Provinz in Nordschweden in den Vordergrund. Das besondere Setting von Ort und Zeit stellt unterschiedliche Werte als die der Entwicklungsromane der Jahrhundertwende vor, um gleichzeitig trotzdem wichtige Elemente zu verarbeiten. Außergewöhnliche Ereignisse werden humoristisch beschrieben, wobei das Thema der verloren geglaubten Identität auch diese Passagen wehmütig durchzieht.

³³Ich versuchte ihm den einfachen Trick beizubringen, an den Tod zu denken, wenn man auf eine Braut stieß. Das hat mir viele Jahre geholfen und ist überraschend effektiv. Ich werde ja in ein paar lächerlichen Jahrzehnten sowieso sterben. [...] In tausend Jahren ist unser Leben, sind alle unsere lebhaftesten Träume und schlimmsten Ängste zu Staub und Asche verweht. Was spielt es da für eine Rolle, wenn sie mir jetzt einen Korb gibt [...]? [...] Er dachte dann aber öfter an den Tod als an Mädchen. (PAV, S. 114)

4 Mikael Niemi und der Kriminalroman

Laut Andrew Nestingen sind Skandinavische Kriminalromanautoren vergleichsweise sehr bekannt, was die Verkaufszahlen ihrer Bücher, die Übersetzungen in andere Sprachen und die Literaturpreise belegen, die diese jährlich entgegennehmen. Als die bekanntesten sind hier Leif Davidsen, Anne Holt, Stieg Larsson und Henning Mankell zu nennen, wobei letztgenannter Autor jener ist, der die Liste der Verkaufszahlen skandinavischer Kriminalliteratur anführt (vgl. Nestingen und Arvas 2011, S. 1). Skandinavische Kriminalliteratur wurde während der 1990er eine globale Marke, die gewisse Erwartungen beim Leserpublikum schürt: feuchtes Wetter, überarbeitete Detektive (die meist melancholisch-depressive Charakterzüge aufweisen, vgl. Nestingen und Arvas 2011, S. 9) und auch gesellschaftliche und politische Kritik sind ebenso präsent wie menschenleere Landschaften (vgl. Nestingen und Arvas 2011, S. 14f).

Der Kriminalroman steht tendenziell mehr im Verruf des „Trivialen“ als der Entwicklungsroman, obwohl dieser gleichermaßen populär wie erfolgreich war und im 19. Jahrhundert ebenso gerne gelesen wurde.¹ Dem liegt zugrunde, dass der Kriminalroman gleichförmig aufgebaut ist, was seine Struktur betrifft. Variiert werden nur einzelne Elemente, die, abwechslungsreich aufgebaut, der Spannung zuträglich sind. Im folgenden Kapitel werden eben jene Strukturmerkmale aufgezeigt und ein besonderer Fokus auf die Charakterisierung des Detektivs selbst gelegt, der sowohl in den populärsten geographischen Räumen (wie England und Amerika) als auch in seiner charakterlichen Ausprägung einem zeitlichen Wandel unterworfen ist.

Der nächste Schritt ist auch hier wieder ein kurzer Abriss der Inhalte der besprochenen populären Romane *The Big Sleep* (1939) von Raymond Chandler und *Murder on the Orient Express* (1934) von Agatha Christie, die mit Niemis Kriminalroman verglichen werden. Die Elemente, die dem zugrunde liegen, sind einerseits der Detektiv und das Setting, andererseits das Verbrechen selbst und die Aufklärung.²

¹siehe Kapitel 3.1 Entwicklungsroman oder doch Bildungsroman? Eine Begriffsabgrenzung

²siehe hierzu die grundlegenden Elemente nach Peter Nusser im folgenden Kapitel

Das Ergebnis dieser Untersuchung soll die Vorgehensweise Niemis in *Mannen som dog som en Lax* (2006) in Bezug auf seine Reproduktion des Kriminalromans anhand der variablen Elemente eingehend darstellen und zur Diskussion bringen, welchen Zweck diese erfüllt.

4.1 Geschichte des Kriminalromans und seine Popularität

Das Schreiben über Verbrechen kann als der Beginn des Kriminalromans gesehen werden. Im 16. und 17. Jahrhundert berichteten Flugblätter und Handzettel von Gewaltverbrechen und enthüllten Geschichten von Mördern und Räubern. Daniel Defoe war ein Autor, der schon im 18. Jahrhundert die journalistischen Berichte über Kriminalität auf die Literatur übertrug. Ein Beispiel hierfür ist sein 1722 erschienener Roman *Moll Flanders*. Reale Verbrechen inspirierten die Ideen und Handlungsgerüste in den Werken von Schriftstellern wie Honoré de Balzac, Edward Bulwer-Lytton, Charles Dickens und Fjodor Dostojewski im 19. Jahrhundert (vgl. Bertens und D’haen 2001, S. 1).

Der Kriminalroman gilt als naher Verwandter des Abenteuerromans und wurde Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend populär. Der Unterschied zum Abenteuerroman besteht darin, dass dieser in exotischer Ferne angesiedelt wurde, wo Schreckliches und Unvorhersehbares passiert. Der Kriminalroman bezieht seine Spannung daraus, dass sein Schauplatz eine alltägliche Umgebung, wie beispielsweise einen bürgerlichen Salon, darstellt, wo ebenso anormale Begebenheiten ihren Platz finden. Der Mord als Ausgangspunkt schafft Faszination beim Lesepublikum, denn hier ist es imstande, ohne echte Gefahr, heimlich das Gefühl der Bedrohung von Sitte und Ordnung auszukosten. Die normierte Welt gerät aus den Fugen und nur ein überdurchschnittlich intelligenter Detektiv ist in der Lage, die Ordnung wieder herzustellen (vgl. Mennemeier 2001, S. 225f).

Laut Günter Waldmann verdankt der Kriminalroman seine Beliebtheit der Tatsache, dass dieser ein Zeichensystem darstellt, das die elementaren Bedürfnisse des „Konsumenten“ befriedigt. Im Detektivroman steht traditionell der Ermittler selbst im Zentrum und stellt den Helden der Geschichte dar, der das Verbrechen aufklären soll. Mit überdurchschnittlicher Intelligenz und Kombinationsgabe gesegnet ist er dem Täter stets überlegen. Die Ratio wie die Vernunft werden gleichermaßen hervorgehoben. Die Welt, in der der Detektivroman spielt, ist eine kausal geführte, das heißt, er indiziert damit das Bewusstsein von Welt als im Grunde geordnet und als verlässlich erkennbare Wirklichkeit. Diese Welt ist übersichtlich in „gut“ und „böse“ unterteilt (vgl. Waldmann 1973, S. 34).

Der überlegene Detektiv ist ein versteckter Wissenschaftler des erträumten Typus des Positivismus: ein genialer Geist, der Fakten analysiert, um aus kleinen Spuren große Schlussfolgerungen zu ziehen. Die berühmtesten Charaktere, die dieser Beschreibung schon Mitte/Ende des 19. Jahrhunderts entsprechen, sind wohl Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes oder Edgar Allan Poes Auguste Dupin, der als Vorlage für den *Sherlock Holmes* gilt. Eine weitere Faszination für die Leserschaft bestand und besteht bis heute darin, dass Fakten nach und nach vor ihr ausgebreitet werden, sodass auch sie imstande sind, den Fall selbst zu lösen (vgl. Mennemeier 2001, S. 226).

Der britische „gifted amateur detective“ und der amerikanische „*hard-boiled private investigator*“ haben ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert. Poes *Tales of ratiocination* und Doyles *Sherlock Holmes*-Romane gehören zu einer ersten Bewegung, die als die Vorreiter des „Golden Age“ der britischen Detektivgeschichten gelten. Der geistvolle und begnadete Amateurdetektiv begegnet den LeserInnen hier ebenso, und zwar in Form der Helden Agatha Christies oder Dorothy Sayers. Die Wurzeln dieses goldenen Zeitalters sind zeitlich nach dem Ersten Weltkrieg zu verzeichnen, und diese Periode endet mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Der Ursprung des *hard boiled* Detektivs, auch „private eye“, also Privatdetektiv oder schlicht „Schnüffler“ genannt, der beruflich ermittelt, liegt in der selben Zeitperiode und löst den Amateurdetektiv ab (vgl. Bertens und D’haen 2001, S. 1f).

In Agatha Christies Romanen ist ein rigides Formschema erkennbar, das jeder Einzelheit unterworfen wird, was ihre Popularität ausmacht. Hierzu gehören der begrenzte Raum, der Mord, der nicht im Affekt geschieht, das Milieu, das begrenzt ist, und das konstante Verhaltensschema des Detektivs, der die Ordnung des zwischenmenschlichen Zusammenlebens wieder herstellt. All dies nimmt Bezug auf den Wunsch der englischen „middle class“ nach dem Ersten Weltkrieg, Wertvorstellungen und hierarchische Strukturen zu festigen (vgl. Egloff 1974, S. 100).

Der Schauplatz des „Golden Age“- Detektivromans ist geschlossen, wie zum Beispiel eine Universität, eine Bücherei oder eine Eisenbahn; als soziales Setting dient das Milieu der Mittel- bis Oberklasse. Das Ziel des Detektivs ist

[...] to repair an individual violation of a social order that embodies a collective and unchanging ideal of „Britain“ (or perhaps even only „England“), as few Golden Age mysteries seem to bother with what is felt or thought beyond the home counties. (Bertens und D’haen 2001, S. 2)

Dem gegenüber steht der Schauplatz der klassischen amerikanischen Detektivgeschichte, der offen ist und für gewöhnlich urban. Dashiell Hammets Detektiv Sam Spade oder auch Philip Marlowe, der Held von Raymond Chandlers Romanen ist anständig und ehrlich; diese Stereotypen stehen allgemein für das „ideale Amerika“ und im Besonderen für das

Rollenbild des männlichen Amerikaners. Diese Ermittler agieren in einer fundamental grausamen und bösen Umgebung.

The private eye has to break or bend the law himself in order to reassert an „ideal America“ founded on equality, justice, and the right to life, liberty, and the pursuit of happiness.
(Bertens und D’haen 2001, S. 2)

Die Popularität dieses Genres ist bis heute ungebrochen. Katja Kremendahl gibt an, dass von allen auf Englisch verfassten und veröffentlichten Romanen ein Drittel der Kriminalliteratur zugerechnet werden kann³ und diskutiert diese Beliebtheit anhand von strukturellen, inhaltlichen und funktionellen Kriterien. Eine Regelmäßigkeit stellt die gleichförmige Struktur und die Sicherheit, dass der Fall gelöst wird, dar und findet sich sowohl im klassischen Detektivroman, bei seinem Nachfolger im *hard-boiled* Genre als auch im zeitgenössischen Polizeikrimi wieder (vgl. Kremendahl 2011, S. 105ff).

Das Werk, das unbestritten als Vorreiter dieser Strukturmerkmale gilt, ist Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue (1841)*. Für die spätere Entwicklung des Kriminalromans werden in dieser Erzählung bereits wichtige Elemente verwendet, wie der rätselhafte Mord mit seiner überraschenden Auflösung, die einem Detektiv gelingt (vgl. Žmegač 1971, S. 9).

Peter Nusser untersucht die Strukturen des idealtypischen Detektivromans, indem er sie in folgende Elemente unterteilt: die Handlung des Detektivromans, dessen Figuren und ihre Räume und Gegenstände (vgl. Nusser 2003, S. 22ff). Als inhaltliche Elemente sind folgende zu nennen:

1. das rätselhafte Verbrechen (der Mord);
2. die Fahndung nach dem Verbrecher (den Verbrechern), die Rekonstruktion des Tathergangs, die Klärung der Motive für die Tat;
3. die Lösung des Falles und die Überführung des Täters (der Täter) (Nusser 2003, S. 22)

Die Abfolge der Handlung ergibt sich nun aus dieser Aufzählung, die unterschiedlich gewichtet werden kann und beinhaltet die Frage nach dem Täter, wie die Tat begangen wurde und welches Motiv hinter dem Verbrechen steht. Der Mord ist hierbei das Rätsel, das der Detektiv zu lösen hat, und hat nur die Funktion, seine Tätigkeit „auszulösen“ (vgl. Nusser 2003, S. 22f).

Dies führt Nusser weiter zu den Figuren des Kriminalromans, die dem Handlungsplan direkt unterworfen sind und einen festgelegten Vorgang illustrieren. Jene Protagonisten, die nicht ermitteln, sind einem geschlossenen Kreis zugehörig; die Anzahl ist begrenzt, konstant und überschaubar. Treten in der fortgeschrittenen Handlung weitere Personen

³Katja Kremendahl verweist hier auf Stephen Knights *Crime Fiction. 1800-2000*, (Knight 2007)

auf, ist davon auszugehen, dass diese nicht als Mörder in Frage kommen (andernfalls wären die Bemühungen der LeserInnen und der/des Ermittelnden umsonst gewesen). Das Opfer hat üblicherweise den geringsten Stellenwert als Person und obwohl es der unmittelbare Bezugspunkt der Fahndungen ist, stellt es dennoch nur ein wichtiges Indiz, ein Requisit dar (vgl. Nusser 2003, S. 34ff, Žmegač 1971, S. 20).

Der Mörder selbst ist nicht als Charakter interessant, sondern als Figur. Das Motiv selbst wird im Laufe der Erzählung nicht entwickelt, denn dies würde eine tiefere Einsicht in das Geschehen geben, was das Rätsel vereinfachen würde. Deshalb ist der Mörder oft der unauffälligste Protagonist. Die Verdächtigen haben die Rolle, Verdachtsmomente zu bestätigen oder zu verwerfen. Dadurch entsteht das Wechselspiel von „schuldig“ und „unschuldig“, welches das Raten und Denken in Gang setzt (vgl. Nusser 2003, S. 36f).

Der Detektiv ist unumstritten die zentrale Figur des Kriminalromans. Seine Aufgaben sind das Verhör, die Beobachtung und die Beratung, wobei diese Elemente durch seine außergewöhnliche Wahrnehmung und Kombinationsgabe unterstützt werden. Er ist exzentrisch und von der Gesellschaft isoliert, was ihn zu einem Außenseiter macht und selbst seine Angewohnheiten fallen aus der Norm (wie Rauschgiftgenuss oder künstlerische Neigungen). Dies macht den Detektiv außergewöhnlich, wodurch er meist einsam ist. Seine Arbeitsweise ist methodisch, wobei das Spektrum von rationalistischen Hypothesen (die logisch verlaufen wie die des Dupin oder die Ganzheit des Falles in den Vordergrund rücken wie Poirot) bis zum empirischen Beobachten von Fakten reicht (wie Sherlock Holmes es tut) (vgl. Nusser 2003, S. 39ff).

Poes Dupin besticht durch seine mathematische Denkweise, die von psychologischem Spürsinn durchzogen, den intellektuellen Helden zum Ziel führt. Ein solcher Held ist auch Sherlock Holmes, der diese Tradition weiter führt und endgültig verbreitet. Dies macht Holmes und Dupin zu Manifestationen des Positivismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts (vgl. Žmegač 1971, S. 13).

Diesen - im weitesten Sinne - klassischen Detektiven folgen Raymond Chandlers Philip Marlowe und Dashiell Hammetts Sam Spade, die von moralischen Zweifeln geplagt werden, aber dennoch ohne Furcht im amerikanischen urbanen Raum mit rüden Manieren agieren. Dies tut dem Schema des Detektivromans jedoch keinen Abbruch, obwohl die Intelligenz von Brutalität abgelöst wird (vgl. Žmegač 1971, S. 16).

Die Darstellung der Räume im Kriminalroman dient dazu, den Mordfall noch mehr zu verrätseln. Sind diese Räume geschlossen, ist der Mörder auch hier zu finden, was mit Logik zu lösen ist. Gegenstände, wie beispielsweise Mordwaffen, die schwer zu identifizieren sind, dienen ebenfalls zur Verrätselung. Sie werden so realitätsnah wie möglich beschrieben und gehen weit über ihre vermeintliche Rolle als Requisiten hinaus (vgl. Nusser 2003, S. 45f).

Der/die LeserIn als direkter Teilnehmende/r wird eingeladen, mit dem Detektiv gemeinsam den Fall zu lösen, doch es liegt bei ihm/ihr, dies anzunehmen oder nicht. Die Schwelle zum Text wird - wie in allen populären Texten - niedrig gehalten⁴. Das Eintreten in die fiktive Welt wird zusätzlich dadurch erleichtert, dass der Stil realistisch gehalten wird (vgl. Kremendahl 2011, S. 106f).

Der Kriminalroman ist ein Genre, das besonders bei Intellektuellen sehr beliebt ist. Das Vergnügen, ein Rätsel zu lösen und sich mit dem Detektiv zu identifizieren, steht hier im Mittelpunkt. Sein Schematismus gilt allgemein als Schwäche, doch dieser dient ihm letzten Endes zum Vorteil (vgl. Žmegač 1971, S. 29f). Bertolt Brecht meint zu diesen wiederkehrenden Strukturen:

Der Kriminalroman handelt vom logischen Denken und verlangt vom Leser logisches Denken. Er steht dem Kreuzworträtsel nahe, was das betrifft. Dementsprechend hat er ein Schema und zeigt seine Kraft in der Variation. [...] Die Tatsache, daß [sic!] ein Charakteristikum des Kriminalromans in der Variation mehr oder weniger festgelegter Elemente liegt, verleiht dem ganzen Genre sogar das ästhetische Niveau. Es ist eines der Merkmale eines kultivierten Literaturzweigs. (Brecht 1971, S. 97f)

Dieses Zitat konstatiert sehr anschaulich eine beginnende Ablehnung der Ansicht, populäre Lesestoffe zögen ihren Erfolg nur aus dem Anschein des „Trivialen“.⁵

⁴siehe 2.3 Theorien, Herangehensweisen und Positionen (*Huck - Schemata und Formeln*)

⁵siehe hierzu Kapitel 2 Populärkultur: Geschichte, Definitionen und Positionen

4.2 Einführende Inhaltsangaben

Wie im Kapitel über den Entwicklungsroman werden an dieser Stelle wiederum die einzelnen Werke, die verglichen werden, kurz vorgestellt, damit dieser Überblick über den Inhalt die darauf folgenden Ausführungen über die einzelnen Elemente des Kriminalromans unterstützen kann.

4.2.1 Raymond Chandler: *The Big Sleep* (1939)

Dieser Roman handelt von Philip Marlowe, einem ernsthaften und nüchternen *hard-boiled* Detektiv, der einen mysteriösen Fall zu lösen hat. Den Auftrag dafür erhält er von General Sternwood, der wegen seiner orientierungslosen Tochter Carmen erpresst wird. Marlowe soll dem ein Ende setzen. Die ältere der Sternwood-Schwestern, Vivian Regan, deren Mann Rusty verschwunden ist, hat hohe Spielschulden. Dies weiß der General ebenso wenig wie die Tatsache, dass Carmen rauschgiftsüchtig ist und nackt für anzügliche Fotografien vor der Kamera steht. Marlowe findet heraus, dass dies der Erpressungsgrund ist und der Mann, der dahinter steht, Mr. Geiger, illegal Bücher mit pornographischem Inhalt verleiht.

Er folgt ihm daraufhin zu seinem Landhaus und findet zu seiner Überraschung den Verbrecher ermordet auf. Carmen sitzt nackt auf einem Sessel, offensichtlich narkotisiert; eine Kamera liegt auf dem Boden, doch der Film wurde entwendet. Nach intensiven Ermittlungen kommt Marlowe zu dem Schluss, dass der Chauffeur der Sternwoods, Taylor, der ebenfalls tot aufgefunden wird, Carmen geliebt hat und Geiger dazu bringen wollte, aufzuhören, sie und ihre Familie zu erpressen.

Joe Brody ist jedoch derjenige, der den Film aus der Kamera gestohlen hat und nun ebenfalls gemeinsam mit Agnes (die ehemalige Sekretärin von Mr. Geiger) die Sternwoods erpresst. Dieser wird aber wiederum von Mr. Lundgren ermordet, der der Liebhaber von Geiger war. Zwischen Schlägereien, Schwierigkeiten mit der Polizei von Los Angeles und dem Staatsanwalt wird Marlowe immer wieder gefragt, ob er auf der Suche nach Rusty Regan ist. Es ist allgemein bekannt, dass General Sternwood ihn suchen lässt, da ihm viel an ihm gelegen ist.

Der Detektiv findet heraus, dass Regan mit Mona Mars (die Frau von Eddie Mars, dem Besitzer des Casinos, in dem Vivian Spielschulden hat) weggegangen ist. Er wird immer mehr in die Geschichte hineingezogen, die mittlerweile unlösbar erscheint - Marlowe küsst Vivian, verweigert sich Carmen und wird selbst fast ermordet - aber kann zu guter Letzt den Fall doch noch entwirren: Carmen hat Regan erschossen, weil dieser kein Interesse an ihr hatte; Eddie Mars, der Mr. Geiger Rückhalt gab, half Vivian die Leiche verschwinden zu lassen und erfand die Geschichte mit der Beziehung seiner Frau zu Rusty. Daraufhin

begann er, sie zu erpressen. Vivian wollte jedoch nur ihren Vater schützen und verspricht Marlowe, Carmen in eine Anstalt einweisen zu lassen. Der *hard-boiled* Detektiv übergibt sie nicht der Polizei.

4.2.2 Agatha Christie: *Murder on the Orient Express* (1934)

Hercule Poirot, der berühmte belgische Detektiv, besticht durch seine Kombinationsgabe und Intelligenz. Durch Zufall besteigt er den Orientexpress in Richtung London, um so schnell als möglich zu seinem neuen Auftraggeber zu gelangen, anstatt wie geplant, einige Tage in Istanbul zu urlauben. Der Zug ist zwar ausgebucht, aber sein Freund, Monsieur Bouc, der Leiter der Schlafwagengesellschaft, macht es doch möglich, dass Poirot mitreisen kann.

Mitten in Jugoslawien bleibt der Orientexpress in einer Schneewehe stecken und in derselben Nacht geschieht ein Mord. Samuel Edward Ratchett, der Poirot zuvor gebeten hatte, ihn zu beschützen, da er schon einige Drohbriefe erhielt, erlag seinen tödlichen Verletzungen durch zwölf Messerstiche. Diese wurden ihm aber eindeutig nicht von einer einzelnen Person zugefügt, wie der griechische Arzt Dr. Constantine feststellen kann. Außerdem passierte der Mord seiner Einschätzung nach zwischen zwölf Uhr nachts und zwei Uhr früh.

Nach Begutachtung des Tatortes kann ein Pfeifenreiniger, ein edles mit einem „H“ besticktes Taschentuch, eine kaputte Taschenuhr (die viertel nach eins anzeigt) und ein Stück Papier gefunden werden, das versucht wurde zu verbrennen. Auf diesem erkennt Poirot den Namen *Daisy Armstrong*. Nun weiß er wer die Leiche wirklich ist: der Entführer und Mörder dieses kleinen amerikanischen Mädchens, Cassetti, der nie ausfindig gemacht werden konnte.

Da angesichts der Schneeverwehungen niemand den Orientexpress verlassen kann, muss der Schuldige noch im Zug sein. Der Detektiv verhört alle im Waggon reisenden Personen: Hector Willard MacQueen, der Sekretär Cassettis, Edward Henry Masterman, sein Kammerdiener, Kondukteur Pierre Michel, die Amerikanerin Mrs. Caroline Martha Hubbard und die schwedische Missionarin Greta Ohlsson. Weiters Prinzessin Natalia Dragomiroff, die gut mit den Armstrongs bekannt war und ihre Zofe Hildegard Schmidt, Graf Rudolph und Gräfin Helena Andrenyi aus Ungarn, der englische Oberst Arbuthnot, der amerikanische Vertreter für Schreibmaschinenfarbbänder Cyrus Hardman, der Italiener Antonio Foscarelli und die englische Gouvernante Mary Hermione Debenham.

Poirot wird mehrmals in die Irre geführt. Zum einen durch Aussagen über eine rätselhafte Frau in einem roten Kimono (die er auch selbst kurz gesehen hat), einem kleinen Mann, der angeblich mit hoher Stimme spricht, und zum anderen auch dadurch, dass jede Person, die belastet werden könnte, durch eine andere entlastet wird. Der Detektiv

kommt letzten Endes zu dem Schluss, dass alle Mitreisenden in irgendeiner Form die Familie Armstrong kannten und der Mord gemeinsam von allen Passagieren verübt wurde. Er offenbart jedoch noch eine zweite Theorie, die die Existenz des kleinen Mannes mit der hohen Stimme belegt und aus dem Zug flüchten konnte. Diese wird auch der Polizei beim nächsten Halt unterbreitet und so entkommen alle Täter.

4.2.3 Mikael Niemi: *Mannen som dog som en Lax (2006)*

Mikael Niemis Kriminalroman beginnt mit dem Mord an Martin Udde, einem pensionierten Zöllner. Er wird von einer Gemeindebediensteten tot aufgefunden, mit einem Lachsspeer regelrecht aufgespießt. Ein Körperteil brutzelt noch am Herd, das sich später als seine Zunge herausstellt. Im sonst friedlichen Tornedal, wo ein an die Tür gelehnter Besen als Schloss anerkannt ist, ist so ein verstörendes Verbrechen selten. Deshalb wird Therese Fossnes, eine junge Polizistin aus Stockholm, abberufen, um die Ermittlungen zu leiten.

Ein Verdächtiger ist schnell gefunden: Esaias Vanhakoski, Mitglied eines Vereins, der sich für das Tornedalfinnisch, Meänkieli, einsetzt. Er hatte in der Vergangenheit wie auch jetzt Udde mehrmals bedroht, der gegen diesen Dialekt war und seinerseits - auch gewalttätig - gegen den Verein auftrat, weil er seiner Meinung nach hässlich und minderwertig ist. In den Schulen sollte nur noch Schwedisch gelehrt werden. Eine lang zurückliegende Familienfehde bestärkt zudem den Verdacht gegen Esaias. Im Kofferraum seines Autos wird eine blutige Axt und ein Messer gefunden, doch später stellt sich heraus, dass es nur Tierblut war, und er wird freigelassen.

In der Zwischenzeit kommen weitere Greuelthaten Uddes ans Licht. Das Bild eines feindseligen alten Mannes, der früher Lehrer war, bevor er zum Zöllner bestellt wurde, erhält im Laufe des Romans genauere Konturen. In seiner Zeit als Lehrer hatte er seine Schüler missbraucht, doch Beweisfotos zufolge, die in einem Versteck gefunden werden, nie damit aufgehört, sich Kindern anzüglich zu nähern. So erweitert sich auch der Kreis der potentiellen Mörder.

Therese und Esaias beginnen sich ineinander zu verlieben, deshalb lässt sie sich von dem Fall abziehen. Bei einer Trickbetrügerbande wird die Briefftasche von Martin Udde gefunden und somit scheint der Fall gelöst. Es stellt sich jedoch heraus, dass Thereses Großmutter, die ihre Mutter als kleines Kind weggab, Meänkieli spricht; bei einem Besuch im Altersheim entdeckt Esaias ein Foto, das auf ihre Herkunft Tornedal schließen lässt. Von einer Geschichte seiner Großmutter weiß er, dass ihrer Schwester ein Kind von Martin Udde weggenommen wurde - Thereses Mutter, die sich als die Mörderin herausstellt.

Dieser kurzen Darstellung des Inhalts der vorgestellten Romane folgt die Unterteilung dieser in die Elemente Detektiv, Setting, Verbrechen und Aufklärung. Der Ermittler ist in diesem Fall statisch in den jeweiligen Kriminalromanreihen von Chandler und Christie zu sehen, doch der Ort des Verbrechens und es selbst sowie die Aufklärung sind Variablen, deren Signifikanz einen repräsentativen Vergleich zulässt, um zu klären, wie die Fortführung bzw. Reproduktion Niemis vollzogen wird. Folgt Niemi den Genreregeln, wo ändert er sie ab und weshalb? Gibt es eine Ähnlichkeit zu seinem Entwicklungsroman, und wenn ja, worauf begründet sie sich?

4.3 Der Detektiv

Hon var många brudar. Det gällde väl i så fall alla. Man hade roller, man hade en garderob med kläder. Ibland jeans, ibland kjol, ibland en clownmask med påmålat leende. Det kallades social kompetens. Att passa in överallt, att kunna bo i vilken stad som helst. Geografiskt flexibel. Det var vad hon var. En världsmedborgare. Men ändå var där ett skrapande sandkorn som skavde i köttet. Irriterade. (MSDSEL, S. 114)⁶

4.3.1 Chandlers *The Big Sleep*

Philip Marlowe ist der typische *hard-boiled* Detektiv. Er kann als ein einsamer, menschenscheuer und selbstsicherer Charakter figuriert werden, der ehrlich und intelligent, aber ebenso rüpelhaft und unzivilisiert ist. Dahinter liegt ein gewisser Sinn für Humor und Sensibilität (vgl. Hiney 1997, S. 99ff). Der *hard-boiled* Detektiv hat weder Familie noch Freunde, er ist „in other words, [is] Mr. Common American cast in the role of urban super-cowboy.“ (D’haen 2009, S. 145)

Laut Nusser ist verbale Aggressivität charakteristisch für Werke, die der *hard-boiled* Schule zugerechnet werden. Diese dient zur Einschüchterung des Gegenübers in der Offensive und in der Defensive zur eigenen Selbstbehauptung (vgl. Nusser 2003, S. 61).

Philip Marlowe ist ein hart arbeitender Mann, der für wenig Geld für Gerechtigkeit kämpft. Die privilegierte Gesellschaft repräsentieren die Sternwoods. Der alte ehrwürdige General als Familienoberhaupt hat keine Vorstellung davon, in welche Machenschaften

⁶Sie war viele Frauen. Das betraf ja wohl alle. Man hatte verschiedene Rollen, man hatte eine Garderobe mit Kleidern. Mal Jeans, mal ein Kleid, mal eine Clownsmaske mit aufgemaltem Lächeln. Das nannte sich soziale Kompetenz. Überall hineinzupassen, in welcher Stadt auch immer wohnen zu können. Geographisch flexibel. Das war sie. Eine Weltbürgerin. Und trotzdem gab es ein kratzendes Sandkorn, das im Fleisch scheuerte. Irritierte. (DMDSWEL, S. 119)

die indifferenten und charakterlich schwachen Töchter verwickelt sind. Dass die Sprache als Machtinstrument des Detektivs fungiert, kann in unzähligen Beispielen wie diesen anschaulich dargestellt werden. Hier spricht er mit Carol Lundgren, dem Geliebten von Mr. Geiger, nachdem dieser Joe Brody getötet hat:

„Keep quiet or you’ll get the same and more of it. Just lie quiet and hold your breath. Hold it until you can’t hold it any longer and then tell yourself that you have to breathe, that you’re black in the face, that your eyeballs are popping out, and that you’re going to breathe right now, but that you’re sitting strapped in the chair in the clean little gas chamber up in San Quentin and when you take that breath you’re fighting with all your soul not to take it, won’t be air you’ll get, it will be cynide fumes. And that’s what they call humane execution in our state now.“ (TBS, S. 101)

Für den Ich-Erzähler ist das Ideal in Form einer geregelten Welt unerreichbar und ebenso unrealistisch, so Jopi Nyman. Er konstruiert seine eigene Version der Romantik in einer sentimentalischen Weise, eine Art „Gender-Romantik“, in der eine männlich dominierte Welt deren Werte durchsetzt, kombiniert mit Nostalgie. Das macht den erzählenden *hard-boiled* Detektiv zu einem enttäuschten maskulinen Wesen, das versucht, der modernen Welt zu entkommen (vgl. Nyman 1998, S. 18).

Für Paul Gerhard Buchloh ist Philip Marlowe der moderne Ritter in alltäglicher Kleidung, der der potentielle Erlöser seiner Gesellschaft sein kann, indem er in einem urbanen Dschungel gegen gewissenlose Verbrecher kämpft. Er hilft den Schwachen und hält das Ideal von Menschlichkeit und Gerechtigkeit hoch (vgl. Buchloh 1972, S. 14). Ein konkreter Hinweis, dass Marlowe eine Art moderner Ritter ist, findet sich schon in der ersten Szene:

The main hallway of the Sternwood place was two stories high. Over the entrance doors, which would have let in a troop of Indian elephants, there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armour rescuing a lady who was tied to a tree and didn’t have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the vizor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere. I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He didn’t seem to be really trying. (TBS, S. 9)

Chandlers Detektiv zeichnet jedoch noch andere charakterliche Eigenschaften aus, wie beispielsweise die Selbstironie oder einen unterschwelligeren Humor, der zwischen den Zeilen oft unerwartet auftaucht, hier in Form eines literarischen Hinweises (im Gespräch mit Vivian):

„I was beginning to think perhaps you worked in bed, like Marcel Proust.“ „Who’s he?“ I put a cigarette in my mouth and stared at her. She looked a little pale and strained, but she looked like girl who could function under a strain. „A French writer, a connoisseur in degenerates. You wouldn’t know him.“ „Tut, tut“, I said. „Come into my boudoir.“ (TBS, S. 58)

Im folgenden Zitat wird dies ebenso deutlich, als Marlowe vor Geigers Antiquitätengeschäft steht:

There was a lot of oriental junk in the windows. I didn’t know whether it was any good, not being a collector of antiques, except unpaid bills. (TBS, S. 27)

Chandler lässt Marlowes Indifferenz gegenüber antiken Gegenständen deutlich statuieren, aber verknüpft diese mit dem Element des Humoristischen. Dies ist die Art, wie ein typisches „private eye“ denkt und hebt seine besondere Form als *hard-boiled* Detektiv hervor.

4.3.2 Christies *Orient Express*

Hercule Poirot, oftmals als „Dandy-Detective“ tituliert, ist ein Kosmopolit, ein Mann von Welt, der sich - egal ob in Paris oder London, im mittleren Osten oder in seiner Heimat Belgien - überall zu Hause fühlt. Seine Berühmtheit erlaubt es ihm, in den gesellschaftlich besten Kreisen zu verkehren, die das zentrale Milieu in Christies Romanen darstellen. Poirot hat wie Marlowe keine Familie oder Freunde, abgesehen von seinem Mitarbeiter Hastings, der nicht in allen Werken vorkommt. Er würde ihn aber nie als Gleichgestellten anerkennen (vgl. Maida und Spornick 1982, S. 89f). „As a person, Poirot is a romantic figure - eccentric, impossibly free, incredibly gifted and yet comic“. (Maida und Spornick 1982, S. 90)

Wie im Eingangskapitel erwähnt, ist der britische „gifted amateur“ Detektiv ein direkter Nachkomme von Poes Dupin oder Doyles Holmes. Das goldene Zeitalter des Kriminalromans in Großbritannien entwickelte einen Typus von Ermittler, der mit Hilfe seiner brillanten Kombinationsgabe und außergewöhnlichen Intelligenz die Ordnung wieder herstellt. Wie Dupin ist Poirot ein psychologischer Spürsinn eigen und er geht immer systematisch und ordentlich vor, wie er M. Bouc versichert: „*Mon cher*, it is my habit to be neat and orderly.“ (MOTOE, S. 145)

Nusser bemerkt, dass Agatha Christies Hercule Poirot als Detektiv zwar skurrile Charaktereigenschaften hat, jedoch sind diese weit von Überzeichnungen eines Sherlock Holmes entfernt. Auch die Ermittlungen werden von Poirot in einer anderen Weise geführt. Holmes methodische Analyse wird hier von der Intuition abgelöst, da Poirot beim Ordnen der Fakten für gewöhnlich an unüberwindbare Grenzen stößt (vgl. Nusser 2003, S. 93).

„Die eigentliche Leistung der Autorin liegt in der Ausgewogenheit von Verrätselung, Ermittlung und Auflösung [...]“ (Nusser 2003, S. 93)

In *Murder on the Orient Express* überwiegt die Intuition beim Lösen des Falles, indem das große Ganze immer präsent ist, denn auch hier stößt Poirot an seine Grenzen, als die Reisenden einander Alibis verschaffen. Seine Methode scheint demnach die richtige zu sein, als er gleich zu Beginn der Nachforschungen klarstellt: „Me, I suspect everybody till the last minute.“ (MOTOE, S. 78) Doch es liegt ihm fern, aufzugeben, obwohl er eine gewisse Verwirrung nicht leugnet und zu dem Schluss kommt:

“The impossible cannot have happened, therefore the impossible must be possible in spite of appearances.“ (MOTOE, S. 213)

Poirot ist also durchwegs positiv eingestellt. Es scheint, als würde er so die pessimistische und ratlose Sicht seiner Helfer M. Bouc und Dr. Constantine ins Gegenteil verkehren und gibt so den LeserInnen gleichzeitig einen Einblick in den aktuellen Status der Ermittlungen. Selbst das geschlossene Setting und damit die Unmöglichkeit, polizeiliche Hilfsmittel einzusetzen, können Poirot nicht aus der Ruhe bringen, im Gegenteil:

„[...] What to my mind is so interesting in this case is that we have none of the facilities afforded to the police. We cannot investigate the bona fides of any of these poeple. We have to rely solely on deduction. That, to me, makes the matter very much more interesting. There is no routine work. It is a matter of the intellect.“ (MOTOE, S. 216)

Hier spielt Poirot selbst auf seine außergewöhnliche Intelligenz und Kombinationsgabe an und sieht es weniger als Hindernis als eine Herausforderung, seine „grauen Zellen“ anzustrengen. Er vertraut gänzlich auf sein Können und seine Vorgehensweise und darauf, den Fall zu lösen, wobei er nicht verstehen kann, warum seine Helfer nicht die selben Schlüsse ziehen:

„Oh yes“, he said. „I have known for some time. It is so clear that I wonder you have not seen it also.“ (MOTOE, S. 325)

4.3.3 Niemis *Mannen som dog som en Lax*

In Niemis Roman leitet eine junge Polizistin aus Stockholm die Ermittlungen rund um den Mord im nördlichen Tornedal. Therese Fossnes ist eine starke unabhängige Frau, die sich auf dem Weg nach Pajala Gedanken macht, wie sie dieser Aufgabe am besten begegnen soll:

Det gällde att ta befälet från början. Visa kompetens. För dem var hon bara en blonderad nollåtta, hon måste kunna bitas om de konstade. Hon såg yngre ut än sina 33 år. En del mustascher trodde sig kunna utnyttja det. Inte minst poliser. Det fanns få yrkegrupper i det här landet med mera gubbslem i, det skulle väl i så fall vara åklagarna. (MSDSEL, S. 14)⁷

Dies vermittelt das Bild einer Frau, die versucht, sich in einer von Männern dominierten Welt durchzusetzen, um ernst genommen zu werden. Aber Therese wird nicht nur als stark und unabhängig, sondern auch gut durchtrainiert und kräftig beschrieben. Eine Begebenheit verdeutlicht dies besonders. Nachdem sie in Stockholm mit ihrer Freundin Doris ausgegangen war, beschützt sie diese vor einer Vergewaltigung, indem sie einen kühlen Kopf bewahrt und die Angreifer im Kampf in die Flucht schlägt (vgl. MSDSEL, S. 160).⁸ Sie ist jedoch nie verbal aggressiv, sondern drückt sich ruhig und besonnen aus.

Die LeserInnen erfahren darüber hinaus viel Persönliches von der jungen Polizeibeamtin, über ihren Werdegang, ihre Affären und ihre Mutter, der sie sehr ambivalent gegenübersteht. Was Therese aber am wichtigsten ist, ist ihr eigenes Bild der „Weltenbürgerin“ von sich zu vermitteln,⁹ sowie zu zeigen, dass ihre Identität gefestigt ist, was ihr den Anschein von Selbstbewusstsein verleiht. Im Flugzeug nach Stockholm spricht sie eine ältere Dame an, die Urlaub in ihrer Heimat Tornedal gemacht hat: „[...] Jag frågade bara som man brukar däruppe: Vems flicka är du?“ „Min egen.“ (MSDSEL, S. 132)¹⁰

Im Laufe des Romans beginnt diese scheinbar gefestigte Identität jedoch zu bröckeln, je mehr Einblick man in Thereses Seelenleben bekommt. Am Ende wird bekannt, dass sie selbst ebenfalls aus dem Tornedal stammt, worüber sie jedoch nicht aufgeklärt wird.

⁷Es ging darum, von Anfang an das Kommando zu übernehmen, Kompetenz zu zeigen. Für die da oben war sie nur eine blondierte Null, sie musste zubeißen, falls sie Schwierigkeiten machten. Sie sah jünger aus als ihre 33 Jahre. Einige dieser Schnauzer glaubten, das ausnutzen zu können. Besonders die Polizisten. Es gab wenige Berufsgruppen in diesem Land, die machogepprägter waren, vielleicht noch die Staatsanwälte. (DMDSWEL, S. 14)

⁸vgl. DMDSWEL, S. 166

⁹siehe Eingangszitat

¹⁰„[...] Ich habe nur gefragt, wie man es immer da oben macht: Von wem sind Sie denn die Tochter?“ „Ich bin ich.“ (DMDSWEL, S. 137)

4.4 Das Setting

På stranden bakom henne såg hon den kvällstysta kyrkbyn breda ut sig. Framför henne tog skogen vid. [...] Men ännu en stund sprang hon över vattenmassorna på det tunna horisontstrecket mellan brofundamenten medan midnattssolen långsamt dalade i norr. Det är något med det här landskapet, tänkte hon. Det går in i en. Det lämnar en inte ifred. (MSDSEL, S. 33)¹¹

4.4.1 Chandlers *The Big Sleep*

Der erste Roman Chandlers spielt in Los Angeles, Californien. Philip Marlowe agiert in einem offenen urbanen Setting, das von Gewalt und Korruption durchzogen ist. Dieser Kriminalroman ist für seine Komplexität bekannt, die sich durch die vielen rätselhaften und undurchsichtigen Charaktere, die sich auch mehrfach überschneiden, ausdrückt. Viele Geheimnisse werden aufgelöst und Handlungen aufgedeckt. Die pessimistische Weltansicht des Protagonisten und eine dunkle Atmosphäre, die der nahezu tägliche Regen unterstützt, bereiten auf den *Film Noir* vor.

Rain filled the gutters and splashed knee-high off the pavement. Big cops in slickers that shone like gun barrels had a lot of fun carrying giggling girls across the bad places. The rain began to leak. A pool of water formed on the floorboards for me to keep my feet in. It was too early in the fall for that kind of rain. I struggled into a trench coat and made a dash for the nearest drugstore and bought myself a pint of whisky. (TBS, S. 35)

Selbst der schöne, lichtdurchflutete Garten der Familie Sternwood macht einen verwunschenen Eindruck:

Outside the bright gardens had a haunted look, as though small wild eyes were watching me from behind the bushes, as though the sunshine itself had a mysterious something in its light. (TBS, S. 220)

Wie oben bereits erwähnt, beschreibt Buchloh die mittelalterliche Erzählung als eine essenzielle Quelle für *hard-boiled fiction*. Der Held kämpft für Gerechtigkeit und Wiedergutmachung; deswegen kann Philip Marlowe im Speziellen als eine moderne Version des Ritters wie in den Arthurlegenden gesehen werden. Er wünscht sich eine bessere Welt

¹¹Auf dem Strand hinter ihr breitete sich die abendstille Kirchengemeinde aus. Vor ihr begann der Wald. [...] Doch eine Weile lief sie noch auf dem schmalen Horizontstreifen zwischen den Brückenfundamenten über die Wassermassen, während sich die Mittsommersonne langsam im Norden senkte. Diese Landschaft hat etwas an sich, dachte sie. Sie dringt in dich ein. Sie lässt dich nicht in Ruhe. (DMDSWEL, S. 34)

und obwohl er einsam ist, kann dies als eine dunkle, romantische Seite der ihn umgebenden Welt interpretiert werden: er wandert alleine durch die Straßen eines urbanen Settings ganz im Stil eines Ritters der Tafelrunde (vgl. Nyman 1998, S. 20). „If the modern knight finds the truth, the world is redeemed and the waste land saved“. (Nyman 1998, S. 20)

Doch noch eine Ähnlichkeit, wie von D’haen erwähnt, mit einer stereotypen Figur kann Philip Marlowe als *hard-boiled* Detektiv aufweisen: seine Art jemanden zu verfolgen und sich zu artikulieren erinnert ebenso an einen Cowboy. Abgehärtet, über allen Dingen stehend, sogar über sozialen Konventionen und manchmal auch dem Gesetz, sind Gemeinsamkeiten, die dem/der LeserIn sofort auffallen. Vom Wilden Westen in eine urbane Umgebung kämpft sich Marlowe einsam ohne Familie und Freunde durch (vgl. Bertens und D’haen 2001, S. 2).

4.4.2 Christies *Orient Express*

Das bereits erwähnte Formschema in Christies Romanen¹² verlangt neben dem geplanten Mord ein geschlossenes Milieu ebenso wie einen begrenzten Raum. Die verschiedensten Umfelder reichen von ländlichen Gegenden in England bis hin zu Bahngleisen in Jugoslawien (vgl. Wigbers 2006, S. 90). Eben diese werden in *Murder on the Orient Express* durch eine Schneewehe blockiert. Die Räume, die isoliert und maßgeblich für die Handlung sind, sind nicht gegeneinander austauschbar (vgl. Wigbers 2006, S. 90). In diesem Fall sind dies der Schlafwaggon (der Ort des Verbrechens) und der Speisewaggon (hier finden die Verhöre und die Aufklärung statt).

Als M. Bouc bemerkt: „The murderer is with us - on the train now...“ (MOTOE, S. 68), wird das geschlossene Setting zusätzlich verdeutlicht und gleichzeitig der Hinweis gegeben, dass es keinen daran Zweifel gibt, dass der Mörder im Zug ausfindig zu machen ist.

4.4.3 Niemis *Mannen som dog som en Lax*

Das Setting in Niemis Roman ist ein offenes. Die weitgehend unberührte Natur Pajalas ist Schauplatz des Mordes und der Aufklärung. Als die junge Polizistin in die provinzielle Gegend abberufen wird, steht sie dem Tornedal anfangs sehr skeptisch gegenüber. Ein erster Blick aus dem Flugzeug beschreibt dies sehr anschaulich:

¹²siehe Kapitel 4.1 Geschichte des Kriminalromans und seine Popularität

Det var hennes första, allt genomträngande intryck. Så fruktansvärt mycket skog. [...] Hon försökte föreställa sig att bo därnere. Utkastad i denna ödemark. En ensam flicka som ropar. Som strosar över myren och hoppas att något ska hända. Nej. Hon var stadsbo. Hon var för nischad, det fanns så mycket annat i livet än skog. (MSDSEL, S. 14)¹³

Niemi läst diese Umgebung, die Therese geradezu unangenehm zu sein scheint, die Einwohner selbst immer wieder beschreiben. Es entsteht ein idyllisches Bild, das nicht zu einem Ort des Verbrechens passen will:

Sommaren som var en enda lång dag, ett enda utsträckt sagoljus. Vid midnatt sänktes ögonlocket bara en aning så pupillen blev lite rödare och hetare innan dagen åter spärrades upp. (MSDSEL, S. 64)¹⁴

Den Kontrast dazu bildet die Stadt Stockholm, die Niemi als urbanes Gegenstück beschreibt. Dieses Setting dient zur Darstellung des persönlichen Lebens der Polizeidetektivin und ihrer Annäherungen zu Esaias, der sie in ihrer Wohnung besucht. Für den Fortgang der kriminalistischen Handlung ist dieser Schauplatz aber unwesentlich und vom Verbrechen unabhängig. „Skor i stället för krukväxter. Staden“, tänkte han. „Så här är den.“ (MSDSEL, S. 215)¹⁵

4.5 Das Verbrechen

„Och kroppsdelen“, envisades Petré. „Du sa aldrig vad det var för kroppsdelen som saknades.“ [...] „Mhm“, harklade han sig till sist. „Det var tungan. Man hade skurit av honom tungan.“ (MSDSEL, S. 32)¹⁶

¹³Es war ihr erster, alles bestimmender Eindruck. So schrecklich viel Wald. [...] Sie versuchte sich vorzustellen, wie es war, dort unten zu leben. Ausgesetzt in dieser Ödnis. Ein einsames Mädchen, das ruft. Das durch die Sümpfe schlendert und auf etwas Abwechslung hofft. Nein, sie war Städterin. Sie war zu festgelegt, es gab so viel anderes im Leben als den Wald. (DMDSWEL, S. 14)

¹⁴Der Sommer war ein einziger langer Tag, ein lang gestrecktes Märchenlicht. Gegen Mitternacht senkten sich die Augenlider nur ein wenig, so dass die Pupillen röter und heißer wurden, bevor der Tag wieder geöffnet wurde. (DMDSWEL, S. 65)

¹⁵„Schuhe statt Blumentöpfe. Die Stadt“, dachte er. „So ist das hier.“ (DMDSWEL, S. 224)

¹⁶„Und der Körperteil“, nahm Petré das Thema wieder auf. „Du hast uns nie gesagt, welcher Körperteil fehlt.“ [...] „Mhm“, räusperte er sich schließlich. „Die Zunge. Man hat ihm die Zunge herausgeschnitten.“ (DMDSWEL, S. 33)

4.5.1 Chandlers *The Big Sleep*

Die Verbrechen, die in diesem Roman begangen werden, sind zahlreich. Erpressung, illegale Verbreitung pornographischer Bücher und Drogenmissbrauch. Nicht nur ein Mord geschieht, um den sich die Handlung selbst dreht, sondern mehrere. Der von Carmen an Reagan gestaltet sich jedoch als zentral und wird erst am Ende des Romans und damit am Ende von Marlowes Odyssee durch ein finsternes urbanes Setting, in der eine Spur zur nächsten führt, aufgeklärt.

4.5.2 Christies *Orient Express*

Der Mord an Samuel Edward Ratchett gibt Poirot einige Rätsel auf. Das Opfer erlag zwölf Messerstichen, die unmöglich von nur einer Person stammen können, da die Wunden unterschiedlich tief und von einem Links- bzw. Rechtshänder zugefügt wurden. Dies führt anfangs zu dem Schluss, dass zwei Menschen an dem Verbrechen beteiligt waren. Die Tür zu Ratchetts Abteil ist von innen verschlossen, das Fenster weit geöffnet. Doch es finden sich keine Spuren im Schnee (vgl. MOTOE S. 79f).

Mr. Ratchett hat sich darüber hinaus nicht gewehrt, denn er wurde betäubt. Weiters finden sich im Abteil ein Aschenbecher mit einem verkohlten Stück Papier, ein Taschentuch, ein Pfeifenreiniger und eine Uhr, die kaputt gegangen war und deren Zeiger auf viertel nach eins stehen geblieben sind (vgl. MOTOE S. 84f). Doch Poirot steht den Funden misstrauisch gegenüber:

Well, to give you an example - we find a woman's handkerchief. Did a woman drop it? Or did a man, committing the crime, say to himself „I will make this look like a woman's crime. I will stab my enemy an unnecessary number of times, making some of the blows feeble and ineffective, and I will drop this handkerchief where no one can miss it.“ That is one possibility. Then there is another. Did a woman kill him and did she deliberately drop a pipe cleaner to make it look like a man's work? (MOTOE, S. 89)

Auf dem verkohlten Stück Papier sind nun einige Satzfragmente sichtbar, - „-member little Daisy Armstrong“ (MOTOE, S. 91) - die auf das Motiv hinweisen, da der Kriminalfall „Armstrong“ auch in Europa bekannt wurde: Ratchett alias Cassetti hatte das kleine Mädchen entführt und trotz Lösegeldzahlung ermordet (vgl. MOTOE, S. 91f).

4.5.3 Niemis *Mannen som dog som en Lax*

Martin Udde wird im sonst so friedlichen Pajala tot aufgefunden, mit einem Lachsspeer ermordet. Therese begutachtet gemeinsam mit dem Gerichtsmediziner den Tatort, wo sie rekonstruieren, wie sich der Mord zugetragen hat. Das Opfer schlief in seinem Bett und versuchte, sich zu verteidigen, während mehrere Stiche der Waffe zum Tod führten (vgl. MSDSEL, S. 31).¹⁷ Sonny, einer der Polizisten, mit denen Therese zusammen arbeitet, bemerkt daraufhin:

„Ett laxljuster“, mumlade Sonny, „vad sjukt. Gubben blev dräpt som en lax“ (MSDSEL, Niemi 2006, S. 31)¹⁸

Des Weiteren wird bei der Untersuchung klar, dass nichts gestohlen wurde, bis auf die Brieftasche Uddes. Auf dem Herd wird außerdem seine abgeschnittene Zunge gefunden, die nur noch aus einem verkohlten Überrest besteht. Therese leitet sofort die Ermittlungen ein, um Verdächtige zu verhören und die Suche nach einem Mörder mit Motiv beginnt.

4.6 Die Aufklärung

Modern väntade, men fick inget svar. Esaias låg stilla och hörde henne försvinna. Älven, tänkte han medan han lyssnade på det avlägsna forsbruset. Älven får berätta. (MSDSEL, S. 336)¹⁹

4.6.1 Chandlers *The Big Sleep*

Nach einigen Irrungen und noch mehr Verstrickungen kommt Marlowe hinter das Geheimnis der Sternwood-Schwestern. Nachdem Carmen versucht hatte, den Detektiv zu verführen und dieser sie abwies, bittet sie ihn, ihr das Schießen beizubringen. An einem abgelegenen Ort versucht sie so, ihn aus Rache zu töten. Marlowe kommt jedoch dahinter, dass sie so auch Reagan umgebracht hatte und übergibt sie Vivian, ihrer Schwester. Diese verspricht ihm, die offensichtlich geistig Verwirrte einer Anstalt zu Therapiezwecken zu übergeben.

¹⁷vgl. DMDSWEL, S. 32

¹⁸„Ein Lachsspeer“, murmelte Sonny, „das ist ja krank. Der Alte ist wie ein Lachs umgebracht worden.“ (DMDSWEL, S. 33)

¹⁹Die Mutter wartete, doch sie bekam keine Antwort. Esaias lag still da und hörte, wie sie verschwand. Der Fluss, dachte er, während er dem entfernten Brausen des Wasserfalls lauschte. Der Fluss soll es erzählen. (DMDSWEL, S. 352)

Die Theorie vom *hard-boiled* Detektiv als Ritterfigur²⁰ lässt sich hier nicht bestätigen. Was Marlowe vom klassischen Ritter abgrenzt, ist der Umstand, dass er die Jungfrau oder die Prinzessin (sofern ein weiblicher Charakter dieses Stereotyp überhaupt erfüllt) nicht rettet, sondern „verschont“. Er gibt lediglich das Geheimnis der Schwestern nicht preis, darüber hinaus hat er auch kein Interesse daran, Vivian oder Carmen zu „bekommen“. Die Aufklärung des Falles hat so keinerlei rechtliche Konsequenzen.

4.6.2 Christies *Orient Express*

Die Aufklärung des Mordes im geschlossenen Setting des Zuges gestaltet sich dadurch schwierig für Hercule Poirot, dass jeder Mitreisende ein Alibi hat. Fällt der Verdacht auf eine Person, wird diese von einer anderen sofort entlastet. Nach und nach findet der Detektiv heraus, dass alle zwölf Reisenden die Familie Armstrong kannten oder für sie gearbeitet hatten.

Poirot lässt für die Aufklärung des Falles alle im Speisewaggon versammeln und legt zwei Theorien dar, wie der Mord geschehen war. In der ersten tötete ein Unbekannter Ratchett, der den Zug vor dem unfreiwilligen Zwischenstop verlassen konnte, zweitens belastet sämtliche Mitreisenden.

"When I had heard all the evidence, I leaned back and shut my eyes and began to *think*. Certain points presented themselves to me as worthy of attention. [...] The first and most important is a remark made to me by M. Bouc in the restaurant-car at lunch on the first day after leaving Stamboul - to the effect that the company assembled was interesting because it was so varied - representing as it did all classes and nationalities. [...] I tried to imagine whether such an assembly were ever likely to be collected under any other conditions. And the answer I made to myself was - only in America. [...] That led me to my scheme of „guessing“ - that is, casting each person for a certain part in the Armstrong drama much as a producer casts a play. (MOTOE, S. 333)

Die Intuition des geistvollen und begnadeten Detektivs spielt hier ebenso eine Rolle wie seine außergewöhnliche Intelligenz und Kombinationsgabe. Schon allein die Idee und bloße Ahnung führen Poirot zum Ziel. Der jugoslawischen Polizei wird nach der Darlegung der Fakten M. Boucs Entscheidung folgend, die erste Version präsentiert, wodurch sämtliche Schuldigen einer Verurteilung entgehen.

²⁰siehe Kapitel 4.3.1 Chandlers *The big Sleep* in 4.3 Der Detektiv

4.6.3 Niemis *Mannen som dog som en Lax*

Nachdem den ermittelnden Beamten klar wird, dass Esaias unschuldig ist, läuft die Fahndung nach dem wahren Täter weiter. Anfangs steht eine Trickbetrügerbande unter Verdacht. Diese werden schlussendlich auch geschnappt, da in ihrem Besitz die Brieftasche des Opfers Martin Udde gefunden wurde und sie so für den Mord verantwortlich gemacht werden.

Doch viele Fragen scheinen noch nicht restlos geklärt, denn die Betrüger haben auf ihren Streifzügen ihre Opfer nicht getötet. Die herausgeschnittene Zunge weist außerdem darauf hin, dass Udde wegen seinem Hass auf den einheimischen finnischen Dialekt Meänkieli umgebracht wurde. Den Verein, der sich für die heimatliche Sprache einsetzt, hat er mehrmals seinerseits bedroht. Ein ehemaliges Mitglied, Bertil Isaksson erklärt dies so:

„Han var rätt typisk, om man säger så. Äldre gubbar som blivit illa behandlade. De är själva uppvuxna med meänkieli, de talar det dagligen på byn, och ändå sitter skammen så djupt i kroppen. Redan i skolan fick de ju lära sig att tornedalafinskan är ful, att den är ordfattig och undermålig, att den inte ens är ett språk.“ (MSDSEL, S. 73)²¹

Außerdem mehren sich die Aussagen von ehemaligen Schülern, die Udde sexuell missbraucht hatte und von Anrainern, die ihn als kolerisch und hinterhältig beschreiben. Als schließlich ein Fotoalbum gefunden wird, dass seine Handlungen dokumentiert, liegt der Verdacht nahe, dass die Tat ein ehemaliges Opfer begangen hatte. Doch dafür fehlen die Beweise.

Esaias besucht unterdessen mit Therese ihre bettlägrige Großmutter im Altersheim in Stockholm und findet heraus, dass sie Meänkieli spricht. Nach und nach bestätigt sich sein Verdacht, dass sie die Schwester seiner Großmutter ist. Martin Udde hatte ihr vor vielen Jahren Thereses Mutter von der Jugendbehörde weg nehmen lassen als sie noch ein kleines Kind war, weil sie unehelich geboren wurde (vgl. MSDSEL, S. 335).²² So rächte sich die Mutter an dieser grausamen Tat, hinter die Esaias gekommen war:

²¹„Er war ziemlich typisch, wenn man das so sagen darf. Ältere Käuze, die schlecht behandelt wurden. Sie sind selbst mit Meänkieli aufgewachsen, sprechen es im Alltag in der Stadt, und dennoch sitzt ihnen die Scham tief in den Knochen. Schon in der Schule haben sie ja gelernt, dass Tornedalafinnisch hässlich ist, dass es wortarm und minderwertig ist, nicht mal eine richtige Sprache.“ (DMDSWEL, S.75)

²²vgl. DMDSWEL, S 351

„Och tungan?“, fortsatte han. „Varför gjorde du så med tungan?“ Hon gjorde en snabb, hatisk grimas. „Han skrek att mamma var en hora. Med den där käften. Hora.“ (MSDSEL, S. 335)²³

Therese selbst erfährt nicht, dass sie aus dem Tornedal stammt und mit Esaias verwandt ist. Das Verbrechen von Helena, ihrer Mutter, bleibt ungestraft.

4.7 Vergleichendes Resümee und Niemis Reproduktion

Waren beim Entwicklungsroman für den Vergleich einzelne Elemente dieser Romangattung von Bedeutung, sind hier beim Kriminalroman die Elemente der Struktur zentral, um diese genauer untersuchen zu können. Nusser unterteilte diese inhaltlich in die Passagen über das Verbrechen, die Fahndung und Motivsuche sowie die Lösung des Falles und die Überführung des Täters.²⁴

In diesem Kapitel war es besonders wichtig, die Figur des Detektivs, den Ort, also das Setting, das Verbrechen und seine Aufklärung in den jeweiligen Romanen genauer zu analysieren, um in diesem Rahmen möglichst repräsentativ agieren zu können. Es wird geklärt, ob Niemi den gängigen Genreregeln folgt und wo er von diesen abweicht, besonders wenn es um das Thema der Identität geht.

In einer Passage von Andrew Nestingens *Scandinavian Crime Fiction*²⁵ sind wichtige Punkte enthalten, die einen skandinavischen Kriminalroman ausmachen: das typische feuchte Wetter und ausgelaugte Detektive, die einen Hang zur Melancholie und Depression haben, erinnern an den amerikanischen *hard-boiled* Detektiv. Diese besondere Art von Ermittler ist professionell und muss damit den Lebensunterhalt bestreiten, im Gegensatz zu seinem britischen Pendant, der als ein überaus talentierter und begnadeter Amateur beschrieben wird. Der *hard-boiled* Detektiv repräsentiert das „gewöhnliche“ Amerika, zudem arbeitet er hart für wenig Geld. Der Privatdetektiv, das „private eye“ ist mit den untätigen Reichen konfrontiert, besonders in Chandlers frühen Romanen.

²³ „Und die Zunge?“, fuhr er fort. „Warum hast du das mit der Zunge gemacht?“ Sie verzog hasserfüllt das Gesicht. „Er hat geschrien, dass meine Mutter eine Hure sei. Eine Hure.“ (DMDSWEL, S. 351)

²⁴ siehe Kapitel 4.1 Geschichte des Kriminalromans und seine Popularität

²⁵ siehe Kapitel 4 Mikael Niemi und der Kriminalroman

Er ist gutaussehend und zäh, was ihn zu einem idealisierten Gegenstück zum Müßiggang der privilegierten Gesellschaft macht. Sein Sprachgebrauch ist ein Instrument der Stärke und Macht, was ihn ebenso von den arrogant anmutenden Reichen als auch von der Polizei, die offiziell Macht repräsentiert, abspaltet und dazu führt, sich mit diesen zu überwerfen (vgl. D'haen 2009, S. 145).

Der skandinavische Detektiv ist für gewöhnlich nicht direkt hartgesotten oder laufend mit dem Milieu der oberen Mittelschicht konfrontiert, doch im Fall der Therese Fossnes treffen einige Charaktereigenschaften auch auf sie zu. Sie ist zäh, stark im Charakter wie auch körperlich, steht für ihre Überzeugungen und für Gerechtigkeit ein. Sie ist wie Marlowe und Poirot alleine, ihre Mutter und ihre Freundin Doris stehen ihr nicht sehr nahe. Sie verfügt ebenso wie der *hard-boiled* und der *Golden Age* Detektiv über eine hervorragende Kombinationsgabe und Intelligenz, die jedoch im Laufe der Geschichte immer mehr in den Hintergrund gedrängt wird, da ihre persönliche Entwicklung immer mehr der Kern zu sein scheint. Was sie mit Poirot noch gemeinsam hat, ist die Betonung ihres „Weltbürgertums“. Sie ist ebenso eine Frau von Welt in dem Sinne, sich überall anpassen zu können. So vereint Therese als Reproduktion signifikante Eigenschaften beider Detektive und wird dadurch zu einer intelligenten alleinstehenden weiblichen *hard-boiled* Detektivin und Weltenbürgerin.

Nestingen betont oben weiters die menschenleeren Landschaften, die in skandinavischen Kriminalromanen für gewöhnlich beschrieben werden. In *Mannen som dog som en Lax* erweitert sich dies um Gedanken der ProtagonistInnen zur Natur und Kultur ihrer Umgebung. Das Setting ist im Gegensatz zu Christies Roman offen und weitläufig. Die urbane Komponente, die in Chandlers Werk elementar ist, wird durch den Fortgang der Erzählung in Stockholm aufgegriffen, um die Beziehung Thereses mit Esaias zu vertiefen und einen genaueren Einblick in ihr privates Leben zu erhalten. Der Schauplatz der kriminalistischen Handlung bleibt im Tornedal, obwohl die junge Polizistin hier ein Gewaltverbrechen an ihrer Freundin Doris verhindert.

Das Verbrechen passiert bei Niemi in eben diesem offenen idyllischen Setting und scheint vorerst aufgrund des Tornedalfinnisch zu passieren, ein Minderheitendialekt, der besonders bei der älteren Generation nicht gern gesprochen wird. Gesellschaftliche und politische Kritik, die Nestingen ebenso erwähnt, ist hier dadurch zwischen den Zeilen zu lesen, wenn sich Einheimische über das Meänkieli unterhalten oder Einblicke darüber gegeben werden, welche persönlichen Erfahrungen sie mit der Sprache gemacht haben.

Der Mord wird, genauso wie bei Chandler und Christie zwar aufgelöst, jedoch nicht juristisch geahndet, denn im Mittelpunkt des Romans steht die Frage der Identität im Allgemeinen und Thereses im Besonderen. Es scheint, das eigentliche Rätsel ist die indirekte Suche nach ihrer Herkunft (die ihre Mutter verschweigt) und das Ankommen

bei sich selbst. Darauf weisen etliche Passagen hin, in denen berichtet wird, dass sie als Kind oft umziehen musste oder sich darüber Gedanken macht, wer ihr Vater ist.

So bricht Niemi mit den gängigen Strukturen des Kriminalromans als Zeichensystem nach Waldmann.²⁶ Darüber hinaus ist die Welt, in der der Roman spielt, keine, in der sich „gut“ und „böse“ sichtbar voneinander abgrenzen und eine grundsätzliche Ordnung vorherrscht. Emotionen, Identität und Sprache sind die Leitthemen, von denen alle Figuren und selbst der Mord durchzogen sind.

Mannen som dog som en lax kann somit als Reproduktion populärer Kriminalromane gelesen werden, die den gewohnten Gattungstraditionen folgen, die hier von den *hard boiled* Detektivromanen und den Werken der britischen „Golden Age“ aufgegriffen wurden.

²⁶siehe Kapitel 4.1 Geschichte des Kriminalromans und seine Popularität

5 Mikael Niemi und die Populärkultur

Wie bei Nestingen¹ bereits erwähnt, sind skandinavische Kriminalromanautoren überaus beliebt und bekannt, was sich aufgrund der Verkaufszahlen belegen lässt. Mikael Niemi ist zwar kein typischer Autor von Kriminalromanen, aber sein Werk ist nichts desto trotz sehr erfolgreich. Nach seinem Entwicklungsroman *Populärmusik från Vittula* (2000) folgte ein Science-fiction Roman (*Svålhålet* (2004), dt.: *Das Loch in der Schwarte*), bevor er sich der Kriminalliteratur mit *Mannen som dog som en lax* (2006) zuwandte. Für sein Erstlingswerk erhielt er den angesehenen „Augustpriset“ (dt.: „Augustpreis“) und schrieb somit das aufsehenerregendste Roman debut Schwedens. Es wurde in 24 Sprachen übersetzt, war monatelang auf Platz eins der Bestsellerliste, verkaufte sich rund eine Million Mal (Niemi 2009, siehe Autoreninfo) und wurde 2004 unter der Regie von Reza Bagher verfilmt.

Was macht nun seine Bücher so populär? Welche Merkmale erfüllt dieser Autor, um zu solch einer Beliebtheit zu gelangen?

Nach Hucks Regelwerk² sind folgende Punkte zu beachten um zu erkennen, ob es sich bei einem bestimmten Stoff um einen populären handelt, da eine alleinige Untersuchung über die zahlenmäßige Verbreitung eines solchen wenig darüber aussagt.

Schemata und Formeln gewährleisten, dass die Überschreitung der Schwelle zum Text den LeserInnen leichter fällt. Niemis Kriminalroman wird beispielsweise dem Genre mit all seinen Erwartungen gerecht, doch darüber hinaus erreicht er mit der Identitätssuche und dem Wesen der Polizeidetektivin Therese einen gewissen Grad an Reproduktion des Genres. Nicht nur der Mord ist ein Rätsel, sondern auch die Herkunft der Ermittlerfigur, die im Rahmen der Aufklärung des Verbrechens eingehend charakterisiert wird. Entwicklung von Identität im Allgemeinen und das Leben knapp an der Grenze zu Finnland mit Meänkieli als Sprache im Besonderen sind allgegenwärtig; letzteres ist sogar der Grund des Mordes in diesem Roman und verantwortlich für die Identitätssuche im Entwicklungsroman als zentrales Thema in *Populärmusik från Vittula*:

¹siehe Kapitel 4 Mikael Niemi und der Kriminalroman

²siehe Kapitel 2.3 Theorien, Herangehensweisen und Positionen, (vgl. Huck 2011, S. 47ff)

Vi var inga. Våra föräldrar var inga. Våra förfäder hade betytt noll och intet för den svenska historien. Våra efternamn kunde inte stavas, än mindre uttalas av det fåtal lärarvikarier som sökte sig upp från det riktiga Sverige. (PFV, S. 49)³

Die Welt der Kriminal- oder Entwicklungsromane, in der Niemi seine Figuren agieren lässt, ist laut Huck den LeserInnen bekannt. Somit gewährleistet die **Welthaftigkeit**, dass sich die RezipientInnen in ihr zurecht findet. Strukturen und Schemen dieses Genres, die eingehalten werden, dienen dazu, um auf Themen, die dem Autor wichtig sind, näher eingehen zu können, wie soziale oder politische, die so mehr Platz im Romangefüge einnehmen können.

Motive wie Freundschaft, Familie, Liebe, Hass oder Mord sind in populären Lesestoffen grundlegend präsent. **Imaginative Investments** beleben die Emotionen der LeserInnen mit diesen Themen, die bei Niemi durchgehend zu finden sind. Die Nähe zur fiktionalen Welt wird auch mit diesem Mittel durch den **Alltagsrealismus** aufgebaut. **Die Unter-determiniertheit des Visuellen** hingegen ermöglicht den LeserInnen Assoziationen zu bilden, im Gegensatz zur „Kunsliteratur“, die interpretiert werden möchte. So entstehen bei Niemis Texten genaue Bilder von Pajala und seinen Einwohnern, mit denen sich die RezipientInnen identifizieren können.

Populäre Lesestoffe sind leicht zu erwerben - dies ist die Hauptaussage zur **Käuflichkeit und Begehrlichkeit**. Auf die Werke des schwedischen Autors trifft dies auf jeden Fall zu, die nicht nur im kleinen Buchladen erhältlich sind. **Populäre Bekanntheit** zielt wiederum auf Stoffe und Motive ab, die den LeserInnen geläufig sind und dadurch differieren, dass sie mit ihren eigenen Bedeutungen aufgeladen werden. So wiederholt sich nichts absolut, was der „Unterhaltungsliteratur“ zuzurechnen ist, die darüber hinaus freiwillig rezipiert wird. Dies garantiert einen **Lustgewinn**, der sich über Spannung, Empathie oder auch das Erlernen von Wissenswertem einstellt. Emotionen werden gezielt erlebt, was in den Büchern Niemis durch die niedrige Schwelle zum Text passiert. Die **Anrufung** der LeserInnen ist hierbei grundlegend im Vordergrund; das Texterzeugnis ist *für* die jeweilige Zielgruppe geschrieben. *Mannen som dog som en lax* erfüllt beispielsweise bei Entdeckung der Leiche durch die Gemeindebedienstete genau die Erwartungen an einen spannenden Kriminalroman:

Det tog henne två sekunder att uppfatta scenen. Två sekunder hon alltid skulle bära med sig. Hon mindes inte hur hon kom ut, inte hur hon tappade träskorna. Hon bara sprang i strumplästen, sprang bort längs bygatan och släppte taget om nyckeln och mobilen, och inte förrän nu började hon skrika. (PFV, S. 9)⁴

³Wir waren niemand. Unsere Eltern waren niemand. Unsere Vorfäter hatten keinerlei Bedeutung für die schwedische Geschichte gehabt. Unsere Nachnamen konnten von den wenigen Referendaren, die aus dem richtigen Schweden zu uns kamen, nicht buchstabiert und schon gar nicht ausgesprochen werden. (PAV, S. 59)

⁴Sie brauchte zwei Sekunden, um das Bild aufzunehmen. Zwei Sekunden, die sich in ihr festgruben.

Eine Reproduktion - warum?

Im späten 19. Jahrhundert ist zu beobachten, was sich schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ankündigte: durch die Ausdifferenzierung des literarischen Marktes und den Strukturwandel der bürgerlichen Öffentlichkeit begann sich „hohe“ von „niederer“ Literatur abzuspalten, sodass eine Vermittlung zwischen beiden fast unmöglich wurde. Ein breites Lesepublikum bildete sich zur die Alphabetisierung aller Volksschichten heraus, das nach Information und Unterhaltung durch populäre Lesestoffe verlangte. Die „hohe“ Literatur blieb einer gebildeten und tendenziell elitären Schicht. Jedoch sind „hohe“ und „niedere“ Literatur als komplementäre Größen zu bezeichnen, die auf die sozialen Probleme ihrer Zeit auf verschiedene Art und Weise reagieren (vgl. Mennemeier 2001, S.219).

Wie bereits besprochen, konstatiert die Systemtheorie⁵, dass populäre Erzeugnisse für die moderne Gesellschaft essenziell sind, da diese durch ihre selbstreflexive Eigenschaft für dieselbige Missstände und Probleme aufgreifen oder sogar lösen. Auch Fiske⁶ hebt die subversive Kraft von Texten hervor, die Teil von zirkulären Bedeutungen sind.

Wie in den vorangegangenen Analysen ersichtlich, trifft dies für *Populärmusik från Vittula* und *Mannen som dog som en lax* gleichermaßen zu. Hier begegnen uns Werke aus zwei Genres der Populärkultur, die das Regelwerk derselbigen erfüllen, aber gleichzeitig ein ganz besonderes Thema transportieren und so scheint eine eingehende Betrachtung dieser Romane in ihren reproduzierten Passagen auf ein Ziel hinzuarbeiten: die Bilingualität im Norden Schwedens und die damit verbundenen Konflikte, seien es persönliche oder öffentliche, aufzuzeigen. Niemi weist darauf hin, dass Sprache wichtig für Identität und Kultur ist.

Mit Hilfe der populären Literatur, der „Literatur für die Massen“, steht er für eine kleine, fast aussterbende Minderheitensprache, das Meänkieli ein. Wie der schwedische Autor in einem Interview anmerkt, repräsentiert der Mord in *Mannen som dog som en lax* das Auslöschen von Sprache und Kultur (vgl. Bergschneider 2012, S. 2).

Besonders Niemis Kriminalroman bringt den LeserInnen Hintergrundinformationen über den finnischen Dialekt näher, was hauptsächlich durch die Ermittlerin Therese passiert. Sie informiert sich anhand einer aufgezeichneten Vorlesung über diese besondere Sprache (vgl. MSDSEL, S. 128)⁷ und lernt auch einige Wörter von ihren Kollegen:

Sie konnte sich nicht daran erinnern, wie sie es nach draußen geschafft hatte, wie sie ihre Holzschuhe verlor. Sie lief auf Strümpfen einfach weiter, die Straße entlang, ließ Schlüssel und Handy fallen, und erst dann fing sie an zu schreien. (PAV, S. 9)

⁵siehe Kapitel 2.3 Theorien, Herangehensweisen und Positionen

⁶siehe Kapitel 2.3.1 Cultural Studies

⁷(vgl. DMDSWEL, S. 133)

Finska, tänkte hon. Det var första gången i livet jag pratade finska. [...] „*Gidås*“, sa hon an gång till. „*Kiitos*“, rättade han hennes uttal. Mitt emellan g och k, mitt emellan gran och kran. (MSDSEL, S. 89)⁸

Ein vollständiges Kapitel berichtet darüber hinaus über die Geschichte des Tornedals. 1809 gewann Russland den Krieg gegen das schwedische Königreich und damit das heutige Finnland als Territorium hinzu. (vgl. MSDSEL, S. 205ff)⁹ Die Grenzen wurden im Herbst 1810 neu gezogen, womit das Tornedal als finnischsprachige Region in zwei Hälften geteilt wurde. Durch diese Trennung vom Mutterland entstand das Tornedalfinnisch (vgl. Molan 2008, S. 38).

Die Geschichte des Tornedal-Finnischen ist typisch für Minderheitensprachen in Europa: Die Staatsgrenze entspricht nicht Sprach- und Kulturgrenzen, der Zentralstaat baut eine Sprache als Element der nationalstaatlichen Identität auf oder wittert bei der Minderheit separatistische Tendenzen. Daher soll die Minderheitensprache durch Assimilation ihrer SprecherInnen ausgelöscht werden. Sie wird nicht unterrichtet, ihre Verwendung wird geächtet oder verboten und bestraft. (Zehnder 2008)

Der Staat begann nun 1888 die Schulen im Tornedal zu „schwedisieren“. Privat wurde jedoch bis in die 1940er Jahre finnisch gesprochen, mit Ausnahme der Kinder, um ihnen ihren Ausbildungsweg zu erleichtern. Das und die „Landflucht“ vom Norden in den verstädterten Süden bewirkte nahezu eine Auslöschung des Meänkieli. Der schwedische Reichstag erkannte den finnischen Dialekt im Jahr 2000 als Minderheitensprache an (vgl. Zehnder 2008).

⁸Finnisch, dachte sie. Das ist das erste Mal in meinem Leben, dass ich Finnisch gesprochen habe. [...] „*Gidås*“, wiederholte sie. „*Kiitos*“, korrigierte er ihre Aussprache. „Zwischen g und ka, zwischen Ecke und Egge.“ (DMDSWEL, S. 92)

⁹vgl. DMDSWEL, S. 213ff

6 Schlussbetrachtung

Ziel dieser Diplomarbeit war es, zwei Werke des schwedischen Bestsellerautors Mikael Niemi unter dem Gesichtspunkt des Populären zu untersuchen: *Populärmusik från Vittula* (2000) (dt.: *Populärmusik aus Vittula*) und *Mannen som dog som en lax* (2006) (dt.: *Der Mann der starb wie ein Lachs*). Als Basis hierfür dienten Theorien zur Populärkultur, jeweilige aktuelle Positionen mit ihren Definitionsversuchen und der Abgrenzung ihrer Begrifflichkeiten. Popkultur ist nicht gleich Populärkultur, populäre Literatur lässt sich nicht der Volksliteratur zurechnen und der Begriff des „Trivialen“ ist längst obsolet geworden. Vielmehr geht es nach Christian Huck darum, Parametern wie Schemata und Formeln, den Lustgewinn für die LeserInnen und imaginativen Investments nachzugehen, um zu erkennen, wie populär ein Text ist.

Auf Niemi trifft dieses Regelwerk wohl zu, doch schnell fällt auf, dass er in seinem Entwicklungsroman nicht nur allgemein gültige Elemente eines solchen verwendet. Sein Kriminalroman weist wohl alle herkömmlichen Strukturen auf, doch seine Intention, die nicht nur zwischen den Zeilen sondern offen zu erlesen ist, geht in eine andere Richtung, als bloß einen Roman zu einem bestimmten Genre zu entwerfen.

Alle hier vorgestellten Entwicklungsromane weisen keine zentrale Bildungsabsicht auf, weswegen auch der Überbegriff des Entwicklungsromans passender ist. Die Formung einer eigenen Identität, ein Prozess, der sich im tiefsten Innern der Protagonisten vollzieht, stand im Mittelpunkt des Vergleiches zum ersten Roman Niemis. Bildung und Kultur, die jeweiligen Wegbegleiter, und auch Gewalt sind die Elemente, die im *Törleß*, im *Demian* und in *Populärmusik från Vittula* gleichermaßen von Bedeutung sind, um diese Identität herauszubilden. In den ersten beiden genannten kann sich diese Entwicklung vollziehen; bei Niemi ist sie im Begriff zu scheitern.

Der Detektiv, das Setting, das Verbrechen und die Aufklärung waren die strukturellen Untersuchungsgegenstände der Kriminalromane von Chandler, Christie und Niemi. In allen drei Werken werden die Verbrechen aufgeklärt, haben aber für die Täter keinerlei Konsequenzen. Der *hard-boiled* Detektiv Marlowe agiert in seinem Subgenre typisch; Poirot, der dem goldenen Zeitalter des britischen Detektivromans zuzurechnen ist, löst den Fall ebenso wie zu erwarten mit seiner außergewöhnlichen Kombinationsgabe und

Intuition. Bei *Mannen som dog som en Lax* ist es nicht die Polizeidetektivin, die den Fall löst. Innerhalb der fiktiven Welt wissen nur zwei Personen, wer den Mord verübt hat, nämlich ihr Geliebter und ihre Mutter, die als Schuldige auf den letzten Seiten des Buches identifiziert wird. Im Laufe des Romans verlagert sich das Rätsel: aus der Suche nach dem Mörder wird eine Suche nach der Identität der Ermittlerin Therese selbst.

Strukturen und Regeln populärer Erzeugnisse ermöglichen es dem Autor, persönliche Anliegen einzuflechten, da die Grundstrukturen des jeweiligen Genres den RezipientInnen geläufig sind. Dies erlaubt es Niemi, Abweichungen oder Reproduktionen zu gestalten, um die Konzentration der LeserInnen auf das ihm wichtige zentrale Thema zu lenken: das langsame Aussterben einer Kultur und Sprache in Nordschweden, die für die Identität so vieler wichtig ist. Aus einem Entwicklungsroman wird ein liebevoll gezeichnetes Bild des Tornedals und ein Kriminalroman konstruiert die Geschichte der Region. Das Meänkieli ist allgegenwärtig und wird wie selbstverständlich übersetzt und erklärt.

So führt dieser schwedische Autor vor, wie aus einer „Literatur für die Massen“ ein Zugeständnis an eine kleine Kultur der Minderheit werden kann und wie das Populäre zu etwas Besonderem und Einzigartigem wird.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer (1988). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Aler, Jan (2001). "Als Zögling zwischen Maeterlinck und Mach". In: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Dokumente und Erläuterungen*. Hrsg. von Renate Schröder-Werle. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Berghahn, Wilfried (2001). "Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten". In: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Dokumente und Erläuterungen*. Hrsg. von Renate Schröder-Werle. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Bergschneider, Eva (2012). *Interview mit Mikael Niemi*. Zuletzt eingesehen am 04.12.2012: Köln: Literatur-Couch Medien GmbH & Co. KG. URL: <http://www.krimi-couch.de/krimis/interview-mit-mikael-niemi.html>.
- Bertens, Hans und Theo D'haen (2001). *Contemporary American Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Böhme, Gernot (2008). "Zur Kritik der ästhetischen Ökonomie". In: *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrungen der Gegenwart*. Hrsg. von Kaspar Maase. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Brecht, Bertolt (1971). "Über die Popularität des Kriminalromans". In: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Hrsg. von Viktor Zmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Brosthaus, Heribert (1969). "Der Entwicklungsroman einer Idee. Untersuchungen zu Gehalt, Struktur und Stil in Robert Musils Roman „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“". Diss. Würzburg: Julius-Maximilians-Universität.
- Buchloh, Paul Gerhard (1972). "Der Amerikanische Detektivroman als Literatur". Diss. Kiel: Christian-Albrechts-Universität.
- Buckley, Jerome Hamilton (1974). *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Chandler, Raymond (1977). *The Big Sleep*. England: Penguin Books.
- Christie, Agatha (2007). *Murder on the Orient Express*. London: Harper Collins Publishers.
- D'haen, Theo (2009). "Plumâs the Girl! Janet Evanovich and the Empowerment of Common America". In: *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Hrsg. von Marieke Krajenbrink und Kate M. Quinn. Amsterdam und New York: Rodopi.

- Dilthey, Wilhelm (2005). "Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin". In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Gabriele Malsch. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Eco, Umberto (1984). "Die Struktur des schlechten Geschmacks". In: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Egloff, Gerd (1974). "Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie". Diss. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag.
- Esposito, Elena (2011). "Popularität". In: *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*. Hrsg. von Roger Lüdeke. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Fiedler, Leslie A. (1988). "Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne". In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Bamberg: Universität Bamberg.
- Fiske, John. "An Interview with John Fiske". In: *Border/Lines* 20/21, S. 4–7.
- (2011a). *Reading the Popular*. 2. Aufl. London und New York: London und New York: Routledge.
- (2011b). *Understanding Popular Culture*. 2. Aufl. London und New York: Routledge.
- Gerhard, Melitta (1926). *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes „Wilhelm Meister“*. DVjs. 9. Halle/S.: J.B. Metzler Verlag.
- Gutjahr, Ortrud (2007). *Einführung in den Bildungsroman*. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hecken, Thomas (2007). *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- (2010a). "Philosophie der Popkultur. Eine Bilanz". In: *Philosophie und Popkultur*. Hrsg. von Thomas Hecken und Marcel Wrzesinski. Bochum: Posth Verlag.
- (2010b). "Populäre Kultur, populäre Literatur und Literaturwissenschaft. Theorie als Begriffspolitik". In: *Journal of Literary Theory* 4(2), S. 217–233.
- Hecken, Thomas und Marcel Wrzesinski (2010). "Einleitung". In: *Philosophie und Popkultur*. Hrsg. von Thomas Hecken und Marcel Wrzesinski. Bochum: Posth Verlag.
- Helmstetter, Rudolf (2007). "Der Geschmack der Gesellschaft. die Massenmedien als Apriori des Populären". In: *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Hrsg. von Christian Huck und Carsten Zorn. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hendricksen, Jack (1993). *„This Side of Paradise“ as a Bildungsroman*. New York: Peter Lang.
- Hesse, Hermann (1988). "Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend". In: *Hermann Hesse. Die Romane und die großen Erzählungen. Dritter Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Hillmann, Heinz (2001). "Die ironische Gründung der schönen Biographie. Goethes Wilhelm Meister". In: *Der europäische Entwicklungsroman in Europa und Übersee. Literarische Lebensentwürfe der Neuzeit*. Hrsg. von Heinz Hillmann und Peter Hühn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hillmann, Heinz und Peter Hühn (2001). "Einleitung". In: *Der europäische Entwicklungsroman in Europa und Übersee. Literarische Lebensentwürfe der Neuzeit*. Hrsg. von Heinz Hillmann und Peter Hühn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hiney, Tom (1997). *Raymond Chandler. A Biography*. London: Random House.
- Honsza, Norbert (1987a). "Perspektiven einer Rezeptionspoetik der Trivilliteratur". In: *Untersuchungen zur Populären Literatur im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Norbert Honsza. Breslau: Universität Breslau.
- (1987b). "Vorwort". In: *Untersuchungen zur Populären Literatur im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Norbert Honsza. Breslau: Universität Breslau.
- Huck, Christian (2011). "Was ist Populärliteratur? Oder doch eher, wann ist Populärliteratur?" In: *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*. Hrsg. von Roger Lüdeke. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Huck, Christian und Carsten Zorn (2007). "Das Populäre der Gesellschaft. Zur Einleitung". In: *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Hrsg. von Christian Huck und Carsten Zorn. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hügel, Hans Otto (2008). "Nachrichten aus dem gelingenden Leben. Die Schönheit des Populären". In: *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrungen der Gegenwart*. Hrsg. von Kaspar Maase. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Iser, Wolfgang (1979). "Ist der Identitätsbegriff ein Paradigma für die Funktion der Fiktion?" In: *Identität*. Hrsg. von Karlheinz Stierle und Odo Marquard. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jacke, Christoph, Jens Ruchatz und Martin Zierold (2011). "Einleitung - Pop, Populäres, Theorien". In: *Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem präkeren Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft*. Hrsg. von Christoph Jacke, Jens Ruchatz und Martin Zierold. Berlin: Lit Verlag.
- Jacobs, Jürgen (2005). *Zwischenbilanzen des Lebens. Zu einem Grundmuster des Bildungsromans*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Karlstetter, Klaus (1980). *Das Bild des Jugendlichen in der deutschsprachigen Erzählliteratur der Zeit zwischen dem Ersten Weltkrieg (1918) und der Diktatur (1933). Studien zu H. Hesses „Demian“, J. Wassermanns „Christian Wahnschaffe u.a.* Uppsala: Almqvist och Wiksell.
- Kehr, Charlotte (1939). "Der deutsche Entwicklungsroman seit der Jahrhundertwende. Ein Beitrag zur Geschichte des Entwicklungsromans". Diss. Dresden: Verlag M. Dittert & Co.
- Knight, Stephen T. (2007). *Crime Fiction. 1800-2000. Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Köhn, Lothar (1969). *Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Kremendahl, Katja (2011). "Im Spannungsfeld von Populär- und Hochkultur. Das Spiel mit der Gattung des Detektivromans in Paul Austers 'City of Glass'". In: *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*. Hrsg. von Roger Lüdeke. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Limberg, Michael (2005). *Hermann Hesse. Suhrkamp Basis Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Maase, Kaspar (2010). "Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung". In: *Trivialliteratur*. Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: de Gruyter.
- Maida, Patricia (Author) und Nicholas (Author) Spornick (1982). *Murder She Wrote: A Study of Agatha Christie's Detective Fiction*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Martini, Fritz (1961). *Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und der Theorie*. DVjs. 35. Konstanz: J.B. Metzler Verlag.
- Mayer, Gerhard (1992). *Der deutsche Bildungsroman. von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Mennemeier, Franz Norbert (2001). "Kind des Massenzeitalters: Die „Trivialliteratur“ - von Marlitts Familienroman zur Science-Fiction". In: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*. Hrsg. von Hans-Gert Roloff. 2. Aufl. Berlin: Weidler Buchverlag.
- Molan, Harald (2008). "Das Tornedalfinnische - eine eigene Sprache?" Diss. Universität Wien.
- Musil, Robert (2006). *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Nesting, Andrew und Paula Arvas (2011). "Introduction: Contemporary Scandinavian Crime Fiction". In: *Scandinavian Crime Fiction*. Hrsg. von Andrew Nesting und Paula Arvas. Cardiff: University of Wales Press.
- Niemi, Mikael (2000). *Populärmusik från Vittula*. Stockholm: Norstedts Förlag.
- (2002). *Populärmusik aus Vittula*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.
- (2006). *Mannen som dog som en Lax*. Stockholm: Norstedts Förlag.
- (2009). *Der Mann, der starb wie ein Lachs*. München: Random House.
- Nusser, Peter (2003). *Der Kriminalroman*. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Nyman, Jopi (1998). *Hard-Boiled Fiction and Dark Romanticism*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Otten, Kurt (1991). "Zur Form des 'Bildungsromans' in England im 20. Jahrhundert". In: *Klassiker - Renaissance. Modelle der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Martin Brunkhorst, Gerd Rohmann und Konrad Schoell. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

- Pethes, Nicolas (2007). "Die Gewalt des Populären. Irritationen des Kunstsystems im Diskurs über Mediengewalt". In: *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Hrsg. von Christian Huck und Carsten Zorn. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Reisner, Hanns-Peter (2007). *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Interpretiert von Hanns-Peter Reisner*. Stuttgart: Klett Lernen und Wissen.
- Schröter, Jens (1998). *Kraft des Opaken. John Fiskes Theorie der Populärkultur als Wissenschaftskritik*. Zuletzt eingesehen am 12.09.2012: Bochum: Ruhr Universität. URL: <http://www.gradnet.de/papers/pomo98.papers/jsschroe98.htm>.
- Selbmann, Rolf (1984). *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Sokel, Walter H. (1976). "The Problem of Dualism in Hesse's Demian and Musil's Törless". In: *Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* Vol.9(3-4), S. 35-42.
- Tiefenbacher, Herbert (1982). *Textstrukturen des Entwicklungs- und Bildungsromans. Zur Handlungs- und Erzählstruktur ausgewählter Romane zwischen Naturalismus und Erstem Weltkrieg*. Königstein: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein.
- Unsold, Siegfried (1974). *Hermann Hesse. Eine Werkgeschichte*. Hrsg. von Siegfried Unsold. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Žmegač, Viktor (1971). "Aspekte des Detektivromans. Statt einer Einleitung". In: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Hrsg. von Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Waldmann, Günter (1973). *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur. Modellanalysen - Didaktikdiskussion - literarische Wertung*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Wand, Gisela (2007). *Verwirrungen des Zöglings Törleß. Interpretiert von Gisela Wand*. Freising: Stark.
- Wigbers, Melanie (2006). *Krimi-Orte im Wandel: Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wilpert, Gero von (2001a). "Bildungsroman". In: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- (2001b). "Entwicklungsroman". In: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- (2001c). "Pop-Art". In: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Winter, Rainer (2001). "Kritik und Engagement. John Fiske und die Tradition der Cultural Studies". In: *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*. Hrsg. von Rainer Winter und Lothar Mikos. Bielefeld: Transcript Verlag.

Wolff, Uwe (1979). *Hermann Hesse. Demian - Die Botschaft vom Selbst*. Bonn: Bouvier Verlag.

Zehnder, Raphael (2008). *Menschenmord und Sprachentod*. Zuletzt eingesehen am 04.12.2012: Zürich: WOZ Die Wochenzeitung. URL: <http://www.woz.ch/0837/der-mann-der-starb-wie-ein-lachs/menschenmord-und-sprachentod>.

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Entwicklungsroman *Populärmusik från Vittula* (2000) (dt.: *Populärmusik aus Vittula*) und dem Kriminalroman *Mannen som dog som en lax* (2006) (dt.: *Der Mann der starb wie ein Lachs*) des schwedischen Autors Mikael Niemi. Die theoretische Basis für die Untersuchung bilden die Entwicklung der Populärkultur und die Ambivalenz des Begriffs.

Die grundsätzliche These ist, dass seine Reproduktion sich aus Abweichungen der herkömmlichen Strukturen und Elemente des Entwicklungs- und Kriminalromans ergibt. Als Vergleichswerke dienen Hermann Hesses *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend* (1919) und Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) für den Entwicklungsroman und Raymond Chandlers *The Big Sleep* (1939) sowie Agatha Christies *Murder on the Orient Express* (1934) für den Kriminalroman.

Die Motivation für eine weite Verbreitung seiner Romane ist das Aufzeigen eines Themas, das eine genauere Betrachtung erfordert und mit einer Reproduktion der angesprochenen Genres auf dieses aufmerksam macht: die Bilingualität im Norden Schwedens und die damit verbundenen Konflikte, seien es persönliche oder öffentliche. So wird deutlich, dass Identität, Kultur und Sprache im Rahmen der gewöhnlichen Strukturen populärer Romane eingehend behandelt werden können und eine „Literatur für die Massen“ für eine kleine Kultur und Sprache entsteht.

CURRICULUM VITAE

Ines-Mercedes Freitag
geboren am 12. Juni 1984

AUSBILDUNG

seit WS 2007/08	Studium an der Universität Wien, Institut für vergleichende Literaturwissenschaften
1998 - 2003	BHAK Steyr
1994 - 1998	Hauptschule Haag
1990 - 1994	Volksschule Vestenthal

BERUFSERFAHRUNG

seit 2009	Ordinationsassistentin bei Dr. Riegler Manfred Orthopädie
2008 - 2009	Bibliothekar in den Büchereien Wien; Magistratsabteilung 13
2004 - 2007	Assistentin im BMeiA; Büro des Generalsekretärs Botschafter Dr. Johannes Kyrle
2003 - 2004	Assistentin im Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten; Abteilung für Sicherheitspolitik, NATO und Südtirol/Südeuropa

PRAKTIKUM und PUBLIKATIONEN

2009 - 2010	Forschungspraktikum im Studienzentrum des Filmarchiv Austria; Lektoratsaufgaben, Recherche im Bereich der Medienkomparatistik und US-Amerikanische Gegenwartsliteratur
2010	Nachwort zu Kathy Ackers <i>Meine Mutter. Dämonologie</i> gemeinsam mit Janina Jonas und Mag. Thomas Ballhausen (erschienen im Milena Verlag)
2010	Publikation zum Leben und Werk Kathy Ackers gemeinsam mit Janina Jonas im Internetmagazin <i>Corpus</i> : http://www.corpusweb.net/kathy-acker-3.html