

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

SOZIALKRITIK IM KRIMINALROMAN: GESELLSCHAFT, IDENTITÄT UND GEWALT AM BEISPIEL VON JAKOB ARJOUNI UND JEAN-CLAUDE IZZO

verfasst von / submitted by
Christina Maria Kastner, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (M.A.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

DANKSAGUNG

Für seine fachliche Unterstützung und Beratung möchte ich meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner danken. Es war beruhigend zu wissen, dass er jederzeit mit rascher Hilfe zur Stelle ist.

Ein weiterer großer Dank gilt meiner Familie, besonders meinen Eltern, die mir auf unterschiedlichste Weise diesen Weg ermöglicht und mich tatkräftig unterstützt und ermutigt haben.

Auch meinen FreundInnen möchte ich noch Danke sagen - für das Zuhören, Überlegen und Aufbauen, wenn es einmal nicht so gut lief.

Vielen Dank Ihnen und euch allen!

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	7
2. BEGRIFFSDISKUSSION 1: KRIMINALROMAN	9
<i>ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES KRIMINALROMANS</i>	9
ENTSTEHUNGSBEDINGUNGEN	9
VORLÄUFERINNEN	10
BEGINN DES GENRES	12
NACHFOLGERINNEN DOYLES	14
ENTWICKLUNG IN DEUTSCHLAND	15
WEGBEREITERINNEN DES GENRES	16
FRÜHE BEISPIELE	17
WEITERE ENTWICKLUNG	18
ENTWICKLUNG IN FRANKREICH	19
EXKURS: DER MAGHREBINISCHE RAUM	22
WEITERE VERBREITUNG UND WANDLUNG	24
<i>AUFBAU DES DETEKTIVROMANS / KRIMINALROMANS</i>	24
<i>AUFBAU DES THRILLERS</i>	25
<i>DER ETHNOKRIMI</i>	26
ENTSTEHUNG	27
MÖGLICHKEITEN DES ETHNOKRIMI	28
PROBLEME UND KRITIK	29
EXKURS: BEGRIFFSDISKUSSION MIGRATION	30
3. BEGRIFFSDISKUSSION 2: SOZIAL- UND GESELLSCHAFTSKRITIK IM KRIMINALROMAN	33
<i>KRIMINALROMAN ALS MEDIUM DER SOZIAL- UND GESELLSCHAFTSKRITIK</i>	33
DIE GESELLSCHAFT	34
STAAT - MILIEU - KLASSE	35
<i>SOZIALPSYCHOLOGISCHE ERKLÄRUNGSVERSUCHE DER WIRKUNG DES KRIMIS</i>	36
<i>DAS BILD DER GESELLSCHAFT IM THRILLER</i>	37
GESELLSCHAFTSKRITIK DURCH DIE HELDENFIGUR	38
GESELLSCHAFTSKRITIK DURCH TÄTERIN	39
GESELLSCHAFTSKRITIK DURCH OPFER	40
<i>GEWALT UND GESELLSCHAFT</i>	41
GEWALTDARSTELLUNG IN DER LITERATUR UND IM KRIMINALROMAN	42
VERBRECHEN UND GEWALTDELIKTE	43
VERBALE AGGRESSIVITÄT IM THRILLER	44
VERBRECHEN ALS SOZIALKRITIK	44
4. ANALYSE DER ROMANE	46
<i>TEXTAUSWAHL</i>	46
<i>FORSCHUNGSLEITENDE FRAGESTELLUNGEN UND BESCHREIBUNG DES ANALYSEVORGANGS</i>	46

AUTORENPORTRAITS	47
JAKOB ARJOUNI	47
JEAN-CLAUDE IZZO	47
ANALYSE DER ROMANE 1: JAKOB ARJOUNI	48
HAPPY BIRTHDAY TÜRKE!	48
MEHR BIER	55
EIN MANN, EIN MORD	60
KISMET	66
BRUDER KEMAL	71
ANALYSE DER ROMANE 2: JEAN-CLAUDE IZZO	77
TOTAL KHÉOPS	77
CHOURMO	85
SOLEA	90
5. VERGLEICH UND RÉSUMÉE	97
6. AUSBLICK	102
7. QUELLENVERZEICHNIS	103
PRIMÄRLITERATUR	103
SEKUNDÄRLITERATUR	103
ONLINEQUELLEN	108
8. ANHANG	109
ABSTRACT	109
LEBENS LAUF	111

1. EINLEITUNG

„Individuum und Gesellschaft: Auf diese soziologisch geläufige Formel lässt sich das Generalthema eines Großteils der modernen Literatur bringen. (...) Autonomie - Authentizität - Menschenwürde - Gemeinschaft - Werte - Zivilisation - Verständigung - Glaube. Dies sind nur einige Stichworte, die in literarischen Auseinandersetzungen mit der spezifisch modernen conditio humana ebenso wie in soziologischen Studien fallen.“¹

Den „verachteten Bruder“ des Romans nannte Friedrich Glauser in einer Rechtfertigungsschrift den Kriminalroman. Da sich Autoren wie Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Jorge Luis Borges, Friedrich Dürrenmatt und viele andere aber damit beschäftigten, das problematische Verhältnis zwischen menschlicher Ratio und absoluter Wirklichkeit darzustellen, setzten sie nicht nur eine literaturgeschichtliche und -wissenschaftliche Neubewertung des Genres in Gang, sondern widersprachen damit auch dem hartnäckigen Vorwurf, der Kriminalroman sei „leicht konsumierbare Massenware“. Gerade durch die Wiederverwendung bekannter Schemata und dramaturgischer Muster, die oft durch Variation, Verfremdung und Parodie eingefahren zu sein schienen, erlangte die Vorstellung von Realität im Kriminalroman eine neue Dimension und zeigte unterschiedlichste interessante Entwicklungen auf.²

Auch der steigende Anspruch des Lesepublikums hinsichtlich Plot, Lösungsweg und Charakteren begünstigte einen Wandel in der Akzeptanz der Gattung. „Formale Kunstfertigkeit, sprachliche Finesse, Sinn für Dramaturgie, Detaildichte, präzise Charakterskizzen, glaubwürdig gezeichnete Nebenfiguren etc.“ begünstigten in vielen Fällen Tiefe und Authentizität der Kriminalromane.³ Heute gelten Kriminal- und Spionagegeschichten durch ihre schriftliche Verbreitung und Vervielfältigung durch Kino und Fernsehen seit dem 20. Jahrhundert als die „verbreitetsten narrativen Formen, und zwar weltweit.“⁴

Gerade durch deren Popularität ist eine genauere Auseinandersetzung mit den Botschaften und transportierten Elementen innerhalb des Genres relevant. Vor allem die Repräsentation gesellschaftlicher Zustände und die damit einhergehende Möglichkeit zur Sozial- und Gesellschaftskritik bilden immer wieder Ansätze unterschiedlichster Analysen, so auch der vorliegenden Masterarbeit. In dieser werden Werke des deutschen Autors Jakob Arjouni und seines französischen Kollegen Jean-Claude Izzo einer Analyse unterzogen, die vor allem die Frage fokussiert, inwiefern durch die Figurencharakterisierung als TäterIn oder Opfer

¹ Kron, Thomas/ Schimank, Uwe (Hg.): *Die Gesellschaft der Literatur*. Verlag Barbara Budrich, Opladen, 2004, S. 9

² vgl. Moraldo, Sandro M. (Hg.): *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 222) Universitätsverlag WINTER, Heidelberg, 2005, S. 5

³ vgl. ebd., 2005, S. 5

⁴ Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2013, S. 17

Gesellschaftskritik transportiert werden kann. In welchem Verhältnis stehen die einzelnen AkteurInnen zur Romangesellschaft? Welche Position nehmen sie in derselben ein und welchen Machtverhältnissen sind sie unterworfen?

Außerdem soll untersucht werden, inwieweit TäterInnen und Opfer durch Figuren mit Migrationshintergrund besetzt und welche Bewertungen (aktiv, passiv, positiv, negativ) dabei vorgenommen werden. Die Darstellung von Gewalt spielt hier ebenso eine Rolle wie die Frage nach möglichen Hierarchieentwürfen.

Den Beginn der theoretischen Fundierung bildet die Begriffsdiskussion des *Kriminalromans*. Hierbei werden neben der allgemeinen Entstehungsgeschichte, welche die VorläuferInnen und HauptvertreterInnen des Genres fokussiert, auch die Entwicklung in Deutschland und Frankreich näher dargelegt. (Aufgrund der Vielzahl an möglichen AutorInnen werden dabei nur die für diese Arbeit am interessantesten erscheinenden ausgewählt.) Zusätzlich wird ein Überblick über die wichtigsten Elemente des Detektivromans und des Thrillers gegeben, bevor der sogenannte Ethnokrimi näher beleuchtet wird. In Verbindung mit diesem steht der Begriff der Migration, der auch für die Fragestellungen dieser Arbeit von Bedeutung ist.

Das zweite große Theoriekapitel behandelt den Begriff der *Sozialkritik* im Kriminalroman. Dabei werden für die Fragestellung interessante Elemente wie die Gesellschaft, der Staat und das Milieu diskutiert, bevor Möglichkeiten zur Gesellschaftskritik durch die verschiedenen Figuren wie ProtagonistIn, TäterIn und Opfer präsentiert werden. Auch der Zusammenhang zwischen Gesellschaft und Gewalt wird in diesem Teil dargelegt und durch eine Beschäftigung mit dem Verbrechen als Ansatz zur Sozialkritik ergänzt.

Die Analyse der Romane bildet anschließend den zentralen Punkt der Arbeit. Nach einer kurzen Präsentation der Textauswahl und der Fragestellungen folgen die Beschreibung des Analysevorgangs und die beiden Autorenportraits. Danach werden zunächst die fünf deutschen, dann die drei französischen Werke dargelegt und analysiert, bevor die gewonnenen Erkenntnisse im abschließenden Kapitel verglichen und zusammengefasst werden.

Der Ausblick mit einigen kurzen Vorschlägen zu vertiefenden beziehungsweise weiterführenden Forschungsthemen bildet schließlich das letzte Kapitel.

2. BEGRIFFSDISKUSSION 1: KRIMINALROMAN

Als grundlegende Frage rund um die Definition des Kriminalromans greift Nusser die Abgrenzungsdiskussion zwischen *Kriminalroman* und *Kriminalerzählung*, beziehungsweise zwischen *Detektivroman* und *Detektivverzählung*, *Thriller* und kriminalistischer *Abenteuererzählung* auf. Als augenscheinlichstes Unterscheidungsmerkmal führt er die Länge der Werke an und hält fest, dass der Detektivroman in den meisten Fällen den kürzeren Formen des Erzählens zugeschrieben wird, während der Thriller als eine Langform des Romans gilt. Besonders der Aufbau der Geschichte zeigt deutliche Unterschiede auf⁵: „Im Gegensatz zur Detektivliteratur, die den allein auf das Ende der Erzählung (die Lösung des Rätsels) bezogenen Spannungsaufbau nicht unterbricht und daher den Leser bis zum Schluß ununterbrochen belastet, hat der Thriller eher die Möglichkeit, den Leser sich immer wieder entspannen zu lassen, ihn also mehr an den Verlauf der Darstellung als an ihren Ausgang zu binden.“⁶

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES KRIMINALROMANS

Da die Anzahl derjenigen AutorInnen und ihrer Werke, die man als Vorläufer und frühe Beispiele des Kriminalromans nennen könnte, eine schier unendliche ist, sollen hier in der Folge lediglich die für das Thema dieser Arbeit interessantesten VertreterInnen angeführt werden. Zusätzlich wird der Fokus bereits auf die Entwicklung der gesellschafts- und sozialkritischen Elemente gelegt.

ENTSTEHUNGSBEDINGUNGEN

Nusser führt im Hinblick auf die Geschichte des Kriminalromans drei ‚Bedingungen‘ auf, welche die Entstehung dieses Genres wohl maßgeblich beeinflusst haben: *sozialgeschichtliche*, *geistesgeschichtliche* und *publizistische Entstehungsbedingungen*.⁷

Zu den sozialgeschichtlichen Entstehungsbedingungen zählt Nusser den „Wandel in der Strafprozeßreform“, die zu einer Aufwertung von Indizien und zu einer Abschwächung von Aussagen und Geständnissen führte. Der „Aufbau privater und staatlicher Institutionen zur Bekämpfung des Verbrechens“ bewirkte eine steigende Bedeutung des „Sachbeweises“ und der Ermittlung an sich und führte schließlich zur Bildung der „Kriminalistik“⁸: „(...) sicherlich hat die öffentlich respektierte Arbeit des Detektivs zu seinem Wert als Identifikationsobjekt im Kriminalroman beigetragen.“⁹

⁵ vgl. Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Sammlung Metzler (Band 191) Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar, (2. überarbeitete und erweiterte Auflage), 1992, S. 6

⁶ Ebd., 1992, S. 6

⁷ vgl. ebd., 1992, S. 72ff

⁸ vgl. ebd., 1992, S. 72f

⁹ Ebd., 1992, S. 74

Als geistesgeschichtliche Entstehungsbedingungen gelten der „Rationalismus der Aufklärung“ („rationale Offenlegung der Beweisführung“) ebenso wie das „fortschrittsgläubige naturwissenschaftliche Denken“ des 19. Jahrhunderts, die „positivistische Erkenntnistheorie“ und die Entwicklung der Psychoanalyse.¹⁰

Für die publizistischen Entstehungsbedingungen des Kriminalromans bildete das wachsende Interesse der Öffentlichkeit an den juristischen Prozessen im 19. Jahrhundert wohl den Ausgangspunkt. Medien nahmen dies zum Anlass, um vermehrt über Strafverfahren zu berichten und auch „fiktionale Gestaltung“ einzusetzen. Die stark ansteigende Zahl an Zeitschriften gegen Ende des 19. Jahrhunderts führte schließlich dazu, dass bekannte AutorInnen zu wichtigen „Werbefaktoren“ für den Absatz wurden und das große Interesse an Unterhaltungselementen und Sensationen die Entstehung der kriminalistischen Abenteuererzählung begünstigte. Besonders die um 1900 entstehende Form der Romanheftserie spielte dabei eine zentrale Rolle, da der darin vorzufindende Einsatz eines Serienhelden und die „Häufung sensationeller Motive“ bereits erste Komponenten des späteren Thrillers darstellten. Somit begründet sich die Entstehung des Thrillers also hauptsächlich auf „ökonomischen Zwang“. ¹¹

Für die Ablösung der ihm vorangehenden Gattungen - nämlich der Märchen mit ihren phantastischen Erzählungen und der sogenannten Schelmenromane, welche in der spanischen Literatur ihren Anfang haben - sind laut Boltanski schließlich zwei Voraussetzungen maßgeblich: Im Gegensatz zu den Märchen greift der Kriminalroman auf eine „natürliche Realität“ zurück und bestätigt somit „die Art von kausaler Verkettung, die die Naturwissenschaften vornehmen“. ¹² Neben diesen natürlichen Regeln richtet sich dieses Genre auch nach den sozialen Regeln¹³: „(...) im Unterschied zum Schelmenroman stützt sich der Kriminalroman auf eine Realität, deren Grundzüge und Zusammenhänge antizipierbar und vorhersehbar sind, und vom Hintergrund dieser gefestigten sozialen Realität hebt sich das Rätsel ab.“¹⁴ Auf diese beiden Realitätsbegriffe wird später in dieser Arbeit noch genauer eingegangen. ¹⁵

VORLÄUFERINNEN

Als „archetype of pre-detective crime stories“ beschreibt Stephen Knight den *Newgate Calendar* - eine populäre Sammlung verschiedenster Kriminalgeschichten, die im 18. Jahrhundert entstand. ¹⁶ Dieses Interesse an allen möglichen Verbrechen zog sich zwar später als Thema kontinuierlich

¹⁰ vgl. Nusser, 1992, S. 75

¹¹ vgl. ebd., 1992, S. 78ff

¹² vgl. Boltanski, 2013, S. 28

¹³ vgl. ebd., 2013, S. 31

¹⁴ Ebd., 2013, S. 32

¹⁵ vgl. diese Arbeit, 34

¹⁶ Knight, Stephen: *Crime Fiction since 1800. Detection, Death, Diversity.* (Second Edition) Palgrave MacMillan, London/China, 2010, S. 3

durch die weiteren ‚Versuche‘ des 19. Jahrhunderts innerhalb des Kriminal-Genres, die Geschichten des *Newgate Calendars* wiesen jedoch noch keine als solche definierten Ermittlerfiguren auf: „(...) the crucial feature of these early stories is that none of them includes anyone who could be described as a detective.“¹⁷

Als weiterer Einfluss aus dem 18. Jahrhundert kann der *Schauerroman* (Gothic Novel) genannt werden. Dieses Genre stellt für den Kriminalroman zwei wichtige Charakteristika bereit: eine „Anhäufung surrealistischer Horroreffekte“ und „die ‚schaurige‘ Kulisse, das mysteriöse Verbrechen, die rationale Erklärung des Geheimnisses“, letztere Merkmale kennzeichnen die sogenannte Mystery Novel mit der Hauptvertreterin Ann Radcliffe. Auch der romantische Roman in Deutschland wird häufig als wichtiger Vorgänger des Kriminalromans angeführt, gerade aufgrund der „‚Vermutungen‘, des Suchens nach Spuren (clues), Geheimnissen, Personen“.¹⁸

Der sogenannte *Pitaval* steht als mögliches Vorgängerbeispiel immer wieder in der Diskussion. Diese Sammlung berühmter Gerichtsfälle wurde 1734 von Francois Gayot de Pitaval als *Causes célèbres et intéressantes* veröffentlicht¹⁹ und 1792 schließlich auch erstmals in Deutschland publiziert²⁰, bevor 1842 eine überarbeitete Reihe von den Herausgebern J.E. Hitzig und Wilhelm Häring aufgelegt wurde.²¹ Besonders auffällig war dabei die Tendenz hin zu einer kontinuierlichen Spannungskurve, die durch eine bestimmte Anordnung der Tatsachen mit der Lösung des Falles als deren Ende geformt wurde.²²

Die Einordnung des *Pitaval* als Vorläufer des Kriminalromans ist jedoch stark umstritten, wie neben Ulrike Leonhardt auch Peter Nusser betont, da dieser zwar als Quelle für Erzählstoffe durchaus herangezogen wurde, aber hinsichtlich der Erzähltechnik wohl kaum Einfluss auf spätere Kriminalromane nahm. Im Gegensatz zum Detektivroman geht es im *Pitaval* nicht darum, etwas aufzudecken, sondern den gesamten Fall inklusive der bereits bekannten Lösung hinsichtlich des Verbrechens, des Urteils und der Bestrafung darzulegen.²³

Anders als der *Pitaval* wurden folgende Vorgängerbeispiele eindeutiger als solche definiert: William Godwins Roman *Caleb Williams: or Things as They Are* (1794), Edward Lytton Bulwer mit *Pelham: or The Adventures of a Gentleman* (1828), James F. Coopers *The Last of the Mohicans* (1826) und Eugène F. Vidocq mit seinen *Memoiren* (1828). Gerade bei Cooper und Vidocq finden sich viele

¹⁷ Knight, 2010, S. 4

¹⁸ vgl. Nusser, 1992, S. 83

¹⁹ vgl. Krieg, Alexandra: *Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Tectum Verlag, Marburg, 2002, S. 12

²⁰ vgl. Leonhardt, Ulrike: *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. Verlag C.H. Beck, München, 1990, S. 11

²¹ vgl. ebd., 1990, S. 13

²² vgl. ebd., 1990, S. 13

²³ vgl. Nusser, 1992, S. 82

Details, die später beispielsweise von Poe und Doyle in ihren eigenen Romanen eingesetzt wurden: die genaue Erläuterung der Informationen, die aus den Spuren in Form eines Fußabdrucks oder Zweiges hervorgehen, nahm Sherlock Holmes ähnlich vor: „die Vorstellung des selbstbewußten und stets erfolgreichen, des ‚idealen‘ Detektivs“ leitete Poe und Doyle bei ihrer eigenen Figurenzeichnung - „auch wenn sie ihre Detektive mit ganz anderen Eigenschaften ausstatten“. ²⁴

BEGINN DES GENRES

Als ‚offizieller‘ Begründer des Genres gilt **Edgar Allan Poe** - Ulrich Suerbaum hält dazu fest: „Es gibt im modernen Krimi nichts, was nicht letztlich aus Poes Geschichten abgeleitet oder doch wenigstens als Keim und Möglichkeit in ihnen angelegt ist.“ ²⁵ Heute gilt er als weitgehend anerkannter Urvater der Detektiverzählung, der seine Werke rund um den Protagonisten Chevalier Auguste Dupin als „stories of ratiocination“ beschreibt. Seine drei Werke *Die Morde in der Rue Morgue* (1841), *Das Geheimnis um Marie Rogéts Tod* (1842/43) und *Der entwendete Brief* (1845) werden der Gattung des Kriminalromans zugeschrieben. Seine Hauptfigur Dupin repräsentiert erstmals eine rational-analytisch denkende Ermittlerfigur, die das Streben nach Wahrheit und Präzision als Ziel versteht, ²⁶ er ist „der Inbegriff des weltabgewandten Scharfsinnshelden, der durch sein methodisches Vorgehen die realitätszugewandte, ganz dem augenblicklichen Eindruck ausgelieferte Polizei in den Schatten stellt.“ ²⁷

Obwohl sich Poe keineswegs der Bedeutung seiner „Erfindung“ bewusst war, sind bereits alle grundlegenden Elemente des späteren Kriminalromans in seinen Werken vorzufinden: Das Verbrechen wurde vor Einsatz der Geschichte verübt und wirkt als Initiator für den weiteren Handlungsverlauf. Auch das sogenannte *Fair Play*, dem mit der Zeit eine hohe Relevanz zugesprochen wurde, ist schon erkennbar. Demzufolge werden der Leserschaft alle Hinweise präsentiert, die für die Aufdeckung der Täterfigur von Nutzen sein könnten, Irreführungen inbegriffen. Hinsichtlich Poes Kriminalgeschichten wurde dahingehend aber kritisiert, dass Dupin den LeserInnen offenbar wichtige Hinweise absichtlich vorenthält. Van Leer definiert zusätzlich folgende Elemente, die von Poe in die (Kriminal-)Literatur eingeführt wurden ²⁸: „die geniale Lösung eines sich präsentierenden Rätsels, der Mord im geschlossenen Raum (...), der zu Unrecht Verdächtige, die Analyse durch psychologische Deduktion und die Tatsache, dass sich die am wenigsten verdächtige Person und der offensichtlichste Ort letztendlich als Täter und Tatort offenbaren, wie es bspw. in Poes *Der entwendete Brief* der Fall ist.“ ²⁹

²⁴ vgl. Nusser, 1992, S. 84

²⁵ Suerbaum, Ulrich: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam, Stuttgart, 1984, S. 44

²⁶ vgl. Krieg, 2002, S. 25

²⁷ vgl. Nusser, 1992, S. 87

²⁸ vgl. Krieg, 2002, S. 26f

²⁹ Ebd., 2002, S. 27

Poe begründete damit den klassischen Kriminalroman, dessen zentrale Figur der Detektiv ist, der ein Verbrechen aufklären und die verantwortlichen Täter aufspüren soll. Das Delikt repräsentiert dabei stets eine „eminente moralisch und gesellschaftlich störende Grenzüberschreitung“, die durch die Aufdeckungsarbeit der Ermittlerfigur mittels deren Intelligenz geklärt wird.³⁰

„Das von Poe geschaffene Modell der Kriminalgeschichte wird eine Reihe von Jahrzehnten lang zwar nachgeahmt, aber nur wenig fortentwickelt, bis dann **Conan Doyle** im letzten Teil des Jahrhunderts im Rückgriff auf Poe die Detektivgeschichte als Gattung etabliert und populär macht.“³¹ Ähnlich wie Poe hält auch Doyle seine Geschichten relativ kurz, während er aufgrund einiger Modifizierungen stärker als Unterhaltungsschriftsteller gesehen werden kann. Sein immer wieder auftauchendes Erzählmuster ruft bei der Leserschaft einen Gewöhnungseffekt hervor, der durch „kontinuierlich wiederkehrende stereotype Erkennungszeichen“ noch verstärkt wird. Auffällig konstant hält Doyle die Gliederung seiner Geschichten: Anfangs wird der Auftritt einer Klientin/ eines Klienten erwartet, der bereits zu ersten Rückschlüssen dient, bevor die genaue Schilderung des Falles im Zentrum der Aufmerksamkeit steht und schließlich in Form eines „in sich geschlossenen formelhaften Schema(s)“ zur Auflösung führt.³² Die hierfür nötige logische Denkarbeit wird dabei stets vom Detektiv selbst in seinen eigenen vier Wänden durchgeführt.³³ Die beachtliche Biographie seines Protagonisten Holmes lässt Doyle durch dessen Gehilfen schildern und informiert so seine Leserschaft³⁴ über die wichtigsten Lebensereignisse des „bedingungslosen Einzelgängers Holmes.“³⁵

Hinsichtlich des Themas der Sozialkritik ist auffällig, dass bei Doyle die moralische Komponente fast komplett ausgeklammert wird: „Doyle konstruiert nur solche Geschichten, in denen die moralische Reflexionsfähigkeit seines Helden nicht gefordert wird.“³⁶ Er kann dadurch als Vertreter der pointierten Rätselgeschichte verstanden werden, in der die Arbeit des Detektivs als jene eines Spezialisten beschrieben wird und der dargestellte Realitätsverlust der Leserschaft ermöglicht, sich ohne „Fragen nach dem Verhältnis von Gesellschaft, Moral, Verbrechen und Recht“ zu unterhalten.³⁷

³⁰ vgl. Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Der Kriminalroman als Drehscheibe für Tradition und Moderne in Frankreich*. In: Brunkhorst, Martin/ Rohmann, Gerd/ Schoell, Konrad (Hrsg.): *Klassiker-Renaissance. Modelle der Gegenwartsliteratur*. (Stauffenburg Colloquium, Band 22). S. 227-246. Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1991, S. 236

³¹ Suerbaum, 1984, S. 46

³² vgl. Krieg, 2002, S. 34f

³³ vgl. Leonhardt, 1990, S. 50

³⁴ vgl. ebd., 1990, S. 49

³⁵ vgl. Krieg, 2002, S. 36

³⁶ Nusser, 1992, S. 95

³⁷ vgl. ebd., 1992, S. 95

NACHFOLGERINNEN DOYLES

Wilkie Collins (*The Moonstone*, 1868) soll hier - obwohl er eher als Vertreter der *Newgate Novel* verstanden wird - aufgrund der bereits in seinen Romanen erkennbaren Sozialkritik genannt werden. Neben der traditionellen Gliederung der Geschichte in Vorgeschichte, Ausführung eines vorgefertigten Plans und Detektion verweist er durch den Ausgangspunkt, der den verbrecherischen Ansatz darlegt, auf gravierendere Problematiken, die an die gegenwärtigen Diskussionen über sozialkritische Momente der Kriminalliteratur erinnern.³⁸ Er „erkannte als einer der ersten, welche Möglichkeiten der Publikumsunterhaltung darin liegen, in der *gentry*-Gesellschaft, die normalerweise durch eine wenig aufregende Muße gekennzeichnet ist, ein Verbrechen mit geheimnisvollem Urheber“³⁹ anzusiedeln und gilt später als der „Erfinder des erzähltechnischen Tricks, falsche Fährten auszulegen, damit der Verdacht auf immer wieder andere Personen gelenkt wird“⁴⁰. Damit setzte er einen Trend, ohne den der klassische Kriminalroman nicht denkbar wäre.⁴¹

Als weibliche Vertretung unter den „Klassikern“ gilt **Agatha Christie**, die mit Hercule Poirot und Miss Marple zwei bekannte Charaktere erschaffen hatte, die sich beide durch schrullige Eigenheiten auszeichnen. Ihre Rätselromane zählen zum *Golden Age* und verlaufen größtenteils nach einer stilisierten Vorgabe von Mord, Ermittlung, Verhören und Einholen von Beweisen und Indizien. Anschließend kommt es zur detaillierten Rekonstruktion des Tathergangs vor den versammelten Verdächtigen, bevor die Täterfigur schließlich entlarvt wird. Deutliche Unterschiede zu Poe und Doyle finden sich in der Figurenzeichnung, da Poirot und Miss Marple keinesfalls mehr als geniale übermenschliche Personen auftreten, sondern sich durch skurrile Merkmale auszeichnen.⁴²

Im Unterschied zu den oft blutrünstigen Verbrechen ihrer AutorenkollegInnen widmet sich Christie größtenteils dem „gemütlich anheimelnden“ Mord in einem unspektakulären Umfeld, was ihr den Spitznamen Meisterin des *cozy murder* einbrachte. Für Christie stellt die Detektivgeschichte ein Puzzlespiel dar, welches an Verstand und Fantasie gleichermaßen appelliert.⁴³

Hinsichtlich ihres großen Erfolgs - sie veröffentlichte von 1920 bis 1970 beinahe jährlich einen neuen Roman - lässt sich für die Zeit nach dem ersten Weltkrieg festhalten, dass „auf die ‚middle class‘ gerade Detektivromane (...) besonderen Eindruck machten, weil die in ihnen angelegten Ordnungsprinzipien und die in ihnen immer wiederhergestellte ‚heile Welt‘ den Kompensationswünschen dieser Lesergruppe entsprachen.“⁴⁴

³⁸ vgl. Krieg, 2002, S. 22f

³⁹ vgl. Suerbaum, 1984, S. 48

⁴⁰ vgl. Leonhardt, 1990, S. 19

⁴¹ vgl. ebd., 1990, S. 19

⁴² vgl. Krieg, 2002, S. 40f

⁴³ vgl. Leonhardt, 1990, S. 97

⁴⁴ vgl. Nusser, 1992, S. 101f

Neben dieser britischen Tradition nach Doyle und Christie gründet sich der Kriminalroman auch auf die amerikanische Tradition, die sogenannte *hard-boiled school* nach **Dashiell Hammett** und **Raymond Chandler**, welche sich aus den *Pulp*-Magazinen der 20er und 30er Jahren entwickelte, also in Zeiten politischer Korruption und wirtschaftlicher Depression⁴⁵: „with distinctly lower-middle-class roots, the hard-boiled detective used hard language, violence, and street smarts to expose the networks that linked public politics, Mafia, and big business.“⁴⁶ Der zentrale Fokus der *hard-boiled school* lag auf den aktuellen Lebensumständen des jeweiligen Publikums. Bandenkriege und daraus resultierende Gewalttaten herrschten in zahlreichen amerikanischen Großstädten vor und wurden von Korruption inner- und außerhalb der verantwortlichen Ordnungseinheiten auf die Spitze getrieben. Als Folge dieser Umstände etablierte sich in der Literatur langsam ein neues Heldenbild, das sich stark von jenem der klassischen Kriminalromane unterschied: jenes des hartgesottenen Privatdetektivs, der sich gegen die korruptierten Verhältnisse auflehnt und mittels physischer Kraft und eisernen Willens als eine Stütze der Gesellschaft dient.⁴⁷ „Bewegung und Sozialkritik konstituieren den Kriminalroman der *hard-boiled school*“ und es herrscht die „Atmosphäre einer konstanten, alles durchdringenden Aggressivität“.⁴⁸ Der Protagonist gilt dabei typischerweise als Vertreter des westlichen Individualismus und repräsentiert eine raue und unbestechliche Männlichkeit, die sich auf moralische Codes männlicher Freundschaft, Gerechtigkeit, Ehre und Aufopferung stützt⁴⁹: „he is part chivalric knight, part Robin Hood, part the Wild West frontier hero.“⁵⁰

ENTWICKLUNG IN DEUTSCHLAND

Der Anfang des Kriminalromans in Deutschland gestaltete sich im Vergleich zum angelsächsischen Raum als relativ schwierig⁵¹: „Neben der starren Trennung von Unterhaltungsliteratur und ernster Literatur wirkten sich hier vielleicht noch alte Vorurteile aus. Früher galt der ‚Romanschreiber‘ nur als ‚Halbbruder‘ des Dichters, heute der Verfasser von Kriminalromanen.“⁵²

Die ersten Textformen, die dem Krimi-Genre zuordenbar sind, tauchen im deutschsprachigen Raum im späten 19. beziehungsweise frühen 20. Jahrhundert in Form von *pulp fiction* auf, also

⁴⁵ vgl. Teraoka, Arlene A.: *Detecting Ethnicity: Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel*. In: Krajenbrink, Marieke / Quinn, Kate M. (Hg.): *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. S. 113-129. Editions Rodopi B.V., Amsterdam/ New York, 2009, S. 115

⁴⁶ Ebd., 2009, S. 115

⁴⁷ vgl. Krieg, 2002, S. 97f

⁴⁸ vgl. ebd., 2002, S. 99

⁴⁹ vgl. Teraoka, 2009, S. 115

⁵⁰ Ebd., 2009, S. 115f

⁵¹ vgl. Nusser, 1992, S. 10

⁵² Düsing, Wolfgang (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. (Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Band 21) Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1993, S. 7

Heftchen und Groschenromanen. Alles andere als wohlwollend aufgenommen, werden diese Versuche als „sensationalistic trash“ abgetan.⁵³

In der Forschungsliteratur wird eine mögliche „Tradition des Kriminalromans“ in Deutschland heftig debattiert: Einerseits wird von vielen WissenschaftlerInnen eine Entwicklung des Genres in Deutschland von Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786) über Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* (1820) bis hin zu Friedhelm Werremeiers *Hände hoch, Herr Trimmel!* (1976) zu ziehen versucht, während andere die deutschen Schriftsteller „for being sexless and pedantic or incompetent in German grammar and the basic details of ballistics and *rigor mortis*“ kritisieren.⁵⁴ Wiederum andere vertreten die Position, es wäre ein Fehler, die Entwicklung des deutschen Kriminalromans als eine reine Geschichte des Scheiterns zu bezeichnen.⁵⁵

Volker Neuhaus beispielsweise widerspricht der Annahme, es mangle in Deutschland an einer Tradition des Kriminalromans und kritisiert die Faulheit seiner KollegInnen diesbezüglich⁵⁶: „Schlägt man entsprechend Anthologien zur deutschen Kriminalgeschichte auf, stößt man immer wieder auf die ewig gleichen Klassiker (...).“⁵⁷ Als lobenswertes Beispiel führt er Hans-Otto Hügel mit seiner ausführlichen bibliographischen Recherche an, mit der dieser eine „ungebrochene eigenständige deutschsprachige Tradition der Detektivgeschichte bis ins Dritte Reich hinein“ nachzeichnete. Hügel nannte darin nicht die üblichen VorgängerInnen und WegbereiterInnen des Genres, sondern unterstrich die Relevanz von RechtsanwältInnen und UntersuchungsrichterInnen für die Entwicklung der Detektivgeschichte.⁵⁸

WEGBEREITERINNEN DES GENRES

E.T.A. Hoffmann gilt als Vertreter des romantischen Romans und soll Einfluss auf Poe gehabt haben. Besonders die in seinen Texten angewandten Elemente des Schaurigen und Ungewöhnlichen, die sich aus dem Alltäglichen formen, wurden von einigen SchriftstellerInnen, besonders den frühen russischen KriminalautorInnen, rezipiert.⁵⁹ Selbst von einer Erzählung aus dem *Pitaval* beeinflusst, schuf Hoffmann 1819 seine Novelle *Das Fräulein von Scudery*, für die er

⁵³ vgl. Campbell, Bruce B./ Guenther-Pal, Alison/ Petersen, Vibeke Rützou: *Introduction: Closing a Bildungslücke - Genre Fiction and Why It Is Important*. In: Campbell, Bruce B./ Guenther-Pal, Alison/ Petersen, Vibeke Rützou (Hg.): *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*. S. 1-27. Camden House, Rochester, 2014, S. 13

⁵⁴ vgl. Teraoka, 2009, S. 114f

⁵⁵ vgl. Campbell, Guenther-Pal, Petersen, 2014, S. 13

⁵⁶ vgl. Neuhaus, Volker: „Zu alt, um nur zu spielen“. *Die Schwierigkeiten der Deutschen mit dem Kriminalroman*. In: Moraldo, Sandro M. (Hg): *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 222) S. 9 - 19. Universitätsverlag WINTER, Heidelberg, 2005, S. 11

⁵⁷ vgl. ebd., 2005, S. 9

⁵⁸ vgl. ebd., 2005, S. 11

⁵⁹ vgl. Leonhardt, 1990, S. 24

die Figur der Marquise de Brinvilliers als Giftmischerin in die Handlung einbaute.⁶⁰ Allerdings macht der Umstand, dass sich Fantasie und Realität in Hoffmanns Erzählung kontinuierlich vermischen, die Einordnung als reine Kriminalgeschichte nicht eindeutig. Trotzdem bleibt festzuhalten, dass sie erste wichtige Ansätze typischer Elemente des Kriminalgenres vorwegnahm und dadurch als ein Vorläufer der Gattung gesehen werden kann.⁶¹

Immer wieder in der Fachliteratur anzufinden ist auch die Nennung **Theodor Fontanes** *Unterm Birnbaum* als ein Vorgänger des Kriminalromans. In diesem Werk steht weniger die kriminelle Aktion und deren Aufklärung an sich im Mittelpunkt, sondern eher die psychologische Belastung der Tat und ihre Folgen. Interessant dabei ist, dass Fontane bereits die Wirkung der gesellschaftlichen Umwelt in seine Handlung aufnahm, während er gänzlich auf eine Ermittlerfigur verzichtete und sich auf die Auswirkungen der Schuld auf die TäterInnen konzentrierte. Die Gerechtigkeit erfolgt hier also nicht durch eine autoritäre Ermittlerinstanz, sondern auf außergesetzlichem Weg, was die Geschichte vom klassischen Kriminalroman unterscheidet, da dort nur die letztendliche Überführung der Täterfigur als gerechte Strafe am Ende des Romans akzeptiert werden kann. Durch die psychologische Komponente verwies Fontanes Geschichte also bereits auf gesellschaftskritische Romane, die erst viele Jahre später als Teil des eigentlichen Kriminalgenres auftauchten.⁶²

FRÜHE BEISPIELE

Manche AutorInnen und KritikerInnen erkannten im Kriminalroman früh eine ästhetische Form, mittels der es möglich war, wichtige Einblicke in das moderne Leben zu geben, und der Leserschaft durch unterschiedliche Gewaltdarstellungen ein Mittel zur Realitätsbewältigung zu bieten.⁶³ Erste Beispiele dafür sind Ricarda Huch und Jakob Wassermann:

Ricarda Huchs Roman *Der Fall Deruga* (1917) kann insofern als Kriminalroman bezeichnet werden, da darin die Verhandlung um den angeblichen Mord des Arztes Deruga an seiner geschiedenen Frau die zentrale Handlung darstellt.⁶⁴ Huch beschäftigt sich mit dem Thema der Euthanasie und wirft damit die Frage auf, wie frei ein Individuum tatsächlich über das eigene Leben und die Definition von Gut und Böse entscheiden kann.⁶⁵ Obwohl von sich selbst und den KritikerInnen stark bemängelt, wurde *Der Fall Deruga* Huchs bekanntestes Werk.⁶⁶

⁶⁰ vgl. Leonhardt, 1990, S. 24

⁶¹ vgl. Krieg, 2002, S. 15f

⁶² vgl. Krieg, 2002, S. 19ff

⁶³ Campbell, Guenther-Pal, Petersen, 2014, S. 14

⁶⁴ vgl. Leonhardt, 1990, S. 118

⁶⁵ Schmidt, Jochen: *Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. KBV Verlag, Hillesheim, 2009, S. 927

⁶⁶ vgl. Leonhardt, 1990, S. 118ff

„In der Tradition der analytisch erzählten Gesellschaftsromane des 19. Jahrhunderts greift **Jakob Wassermann** im *Fall Maurizio* bewußt die Form des Detektivromans auf, indem der Amateurdetektiv Etzel den Oberstaatsanwalt von Andergast als schuldig entlarvt und in ihm ein ganzes System.“⁶⁷ Den 1928 erschienenen Roman als Kriminalroman zu bezeichnen, ist allerdings insofern kritisch, als sich Wassermann vordergründig nicht der Lösung des Justizirrtums widmete, sondern seinen Fokus auf die Vater-Sohn-Beziehung legte und dieser auch, trotz der Aufdeckung des Falles, kein gutes Ende gönnte.⁶⁸

WEITERE ENTWICKLUNG

Was die Literaturkritik betrifft, so erntete das Genre des Kriminalromans in Deutschland alles andere als Lob und Anerkennung. Während in anderen Ländern oft dem „hohen handwerklichen Niveau“ Beachtung geschenkt wurde, dominierte in Deutschland lange eine negative Einstellung, die bis in die 60er Jahre hauptsächlich dem Mangel an gründlichen wissenschaftlichen Studien geschuldet war. Diese erst brachten eine Erweiterung des Literaturbegriffs an sich und bewirkten eine ausgeglichene Einstellung zur Trivialliteratur, von der schließlich auch langsam das Ansehen des Kriminalromans profitierte⁶⁹:

Ab 1955 kann in Deutschland ein regelmäßiger Anstieg des Umsatzes hinsichtlich der Kriminalliteratur beobachtet werden. Anfang der 1960er Jahre betrug die Gesamtzahl der in deutscher Sprache inklusive Übersetzungen erhältlichen Kriminalromane rund 15 Millionen Exemplare. Als besonders erfolgreiches Beispiel können hier die Heftromankrimis der *Jerry Cotton*-Serie genannt werden, von der wöchentlich 300.000 Stück verkauft wurden.⁷⁰

Um 1969 gründete *rororo*-Lektor Richard K. Flesch die Reihe *rororo thriller* und publizierte darin auch deutsche AutorInnen wie Hansjörg Martin oder -ky (Pseudonym von Horst Bosetzky), womit er die Geburtsstunde des Neuen Deutschen Kriminalromans markierte.⁷¹ Hier lässt sich als „die wohl wichtigste inhaltlich-thematische Besonderheit (...) die Allgegenwart der Gesellschaftskritik“ beobachten⁷²: „Gesellschaftskritik ist ein Kernbestandteil der Gattung, die vom Verbrechen handelt, das immer auch eine gesellschaftliche Verursachungskomponente hat. (...) Wenn Gesellschaftskritik im Krimi thematisiert wird, ist sie in der Regel strukturell, eher auf gesellschaftliche Zustände als auf aktuelle Probleme bezogen.“⁷³ Auch die Entstehung prosaischer

⁶⁷ Neuhaus, Volker: *Detektion als Justizkritik. Jakob Wassermanns Der Fall Maurizio*. In: Düsing, Wolfgang (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. (Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Band 21) S. 15-28. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1993, S. 28

⁶⁸ vgl. Leonhardt, 1990, S. 120f

⁶⁹ vgl. Nusser, 1992, S. 10

⁷⁰ vgl. ebd., 1992, S. 8

⁷¹ vgl. Neuhaus, 2005, S. 12

⁷² vgl. Suerbaum, 1984, S. 201

⁷³ Ebd., 1984, S. 201

Texte rund um das Thema ‚Gastarbeiter‘ entwickelt sich in Deutschland zu einem inhaltlichen Fokus und konzentriert sich schließlich ab Mitte der 1970er Jahre auf soziale und kulturelle Probleme der Migrationsrealität.⁷⁴

Hans-Otto Hügel unterstrich auch die Relevanz des Fernsehens für die Entwicklung des Krimis in Deutschland. Gerade die Lokalisierung der Fälle im eigenen Land spiele dabei eine wichtige Rolle, was sich in den darauffolgenden Jahren in Form der *Tatort*-Serie tatsächlich etablierte und die „typisch deutsche Tendenz zur Regionalisierung veranschaulichte“. Vor allem die Weise, wie in Detektivromanen mit der Möglichkeit der Täterschaft gespielt und eine Stimmung des „Jeder könnte es gewesen sein“ geschaffen wird, verfremdet die Realität der Geschichten, weshalb es von Vorteil ist, wenn der Leserschaft diese Wirklichkeit in Form einer bekannten Stadt bereits ein Begriff ist und sie diese kennt.⁷⁵

Trotz der Vormachtstellung der englischen und amerikanischen AutorInnen und ihrer Werke⁷⁶ gewinnt der deutsche Kriminalroman immer mehr an Boden. Den Regionalkrimis beispielsweise wird in den letzten Jahren ein höheres Niveau zugesprochen⁷⁷ und nach Campbell, Guenther-Pal und Petersen ist der deutsche Krimi sehr wohl begehrt: „According to the latest industry statistics, in Germany crime novels and thrillers comprise nearly 30 percent of purchases in the category of fiction, far greater than any other kind of genre fiction.“⁷⁸

ENTWICKLUNG IN FRANKREICH

In Frankreich konzentrierten sich AutorInnen sehr früh darauf, ihre Kriminalromane mit „andersartigen Lesereizen“ auszustatten, da dieser Gattung - ähnlich wie dem deutschen Exemplar - im Vergleich zum angelsächsischen Produkt nie dieselbe Aufmerksamkeit zuteil geworden war. Dabei orientierten sich viele französische KriminalautorInnen an Beispielen, die primär nicht diesem Genre zugeordnet wurden, und kreierten abgewandelte Werke.⁷⁹

Eine wesentliche Rolle für die Entstehung des *roman policier* spielte die Entwicklung städtischer Ballungsräume sowie die damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen. Die ansteigende urbane Konzentration ließ im 17. Jahrhundert den Polizeiapparat entstehen, welcher ab dem 19. Jahrhundert immer häufiger Teil der Erzählungen wurde.⁸⁰

⁷⁴ vgl. Päthe, Thorben: *Vom Gastarbeiter zum Kanaken. Zur Frage der Identität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Iudicium Verlag, München, 2013, S. 15

⁷⁵ vgl. Neuhaus, 2005, S. 12f

⁷⁶ vgl. Krieg, 2002, S. 92f

⁷⁷ vgl. Neuhaus, 2005, S. 18

⁷⁸ Campbell, Guenther-Pal, Petersen, 2014, S. 15

⁷⁹ vgl. Coenen-Mennemeier, 1991, S. 227

⁸⁰ vgl. Hoveyda, Fereydoun: *Petite Histoire du Roman Policier*. Edition du Pavillon, Paris, 1956, S. 15f

Auch der europäische Zeitschriftentyp des Feuilletons, der 1836 von Émile de Girardin entwickelt wurde, spielte eine zentrale Rolle.⁸¹ Dessen Verbreitung wurde vor allem durch die Julirevolution 1830 und der daraus resultierenden Aufhebung der Pressezensur möglich. Das Presse- und Verlagswesen erfuhr in der Folge technische und wirtschaftliche Aufwertungen und förderte große Verlagshäuser wie beispielsweise *Hachette* oder *Michel Lévy* zu Tage, die zu einem stetig wachsenden Absatzmarkt für zahlreiche Romane wurden. Eine Begleiterscheinung dieses Wachstums stellte die Ausformung eigener Richtlinien dar, welche für eine kontinuierliche LeserInnenbindung sorgen sollten: Eine Mischung aufregender Figuren mit oft undurchschaubarem Hintergrund, der Spannungsanstieg am Ende der einzelnen Episoden, die Möglichkeit zur endlosen Fortsetzung und eine Vielzahl unterschiedlicher Handlungsstränge bildeten fortan die Hauptelemente der Feuilletonromane, die in Massenblättern wie *Le Siècle*, *La Presse*, *Le petit journal* und *Le Constitutionnel* erschienen, und prägten auch die Populärliteratur des folgenden 20. Jahrhunderts.⁸²

Einen weiteren Schritt zum französischen Kriminalroman bildeten die Verbrechens- und Untergrundromane, die ab 1830 entstanden und deren Handlung die damals gegenwärtigen Situationen der Großstädte wie Paris widerspiegeln. Neben Eugène Sue, der ab 1843 mit *Les mystères de Paris* zum erfolgreichen Autor wurde, schrieben unter anderem auch Émile Zola und Pierre Alexis Ponson Du Terrail vergleichbare Werke, bis schließlich Émile Gaboriau mit seinen Werken *L'affaire Lerouge*, *Le crime d'Orcival*, *Le dossier nr. 113* und *Monsieur Lecocq* zwischen 1863 und 1869 frühe Detektivromane schuf. Darin entfernte sich Gaboriau von der „Figur des Ermittlers im Untergrund“, wie sie bei Sue oder Ponson Du Terrail zu finden ist, und setzte erstmals Polizisten oder Hobbydetektive ein, um die VerbrecherInnen aufzuspüren.⁸³ Somit gilt Gaboriau als Begründer des *roman policier*.⁸⁴

Ab 1900 kam es zur ersten Blütezeit des Genres, in der unter anderem die beiden Hauptfiguren Arsène Lupin, ein von Maurice Leblanc erschaffener Meisterdieb, und Rouletabille, Gaston Leroux' Reporter im „wohl bekanntesten französischen Kriminalroman“ *Le mystère de la chambre jaune* (1908), auf den Plan traten.⁸⁵ In dem von Leblanc geschriebenen Buch *Arsène Lupin, Gentleman-combrioleur* (1907) sind die Figuren als Karikaturen Holmes' und Watsons charakterisiert. Lupin ist darin eine „Märchengestalt der belle époque“, die sich einerseits als Dieb und Verbrecher am

⁸¹ vgl. Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. (Sammlung Metzler, Band 191, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage) Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2009, S. 82

⁸² vgl. Föcking, Marc: *Von der Romantik bis zum Naturalismus*. In: Grimm, Jürgen/ Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) S.244 - 290. J.B. Metzler, Stuttgart, 2014, S. 280

⁸³ vgl. Föcking, 2014, S. 280f

⁸⁴ vgl. Nusser, 1992, S. 90f

⁸⁵ vgl. Mecke, Jochen: *Die III. Republik*. In: Grimm, Jürgen/ Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) S. 291-321. J.B. Metzler, Stuttgart, 2014, S. 299

Rande der Gesellschaft aufhält, andererseits als Literat und eleganter Zeitgenosse seine Gesellschaft verzaubert.⁸⁶

1931 leitete Georges Simenon mit den Kriminalromanen rund um den Ermittler Jules Maigret eine neue Ära ein, indem er den Fokus auf die Schilderung eines Realismus' legte, der einen neuartigen Blick auf die Menschheit und die Figuren im Roman warf. Durch diese Methode gilt Simenon auch als Wegbereiter der Gesellschaftskritik als Bestandteil des Kriminalromans. Obwohl sie sich in seinen Werken zwar noch nicht als eigenständiges Thema äußerte, ist sie doch in vielen Anhaltspunkten, beispielsweise der Milieuschilderung, erkennbar.⁸⁷ Simenons Fokus lag hierbei eindeutig auf der Frage nach den Beweggründen der Täterfigur, das *Whodunit?* tritt stark in den Hintergrund und ist oftmals sogar schon früh bekannt.⁸⁸ Seine Geschichten sind von einem pessimistischen Weltbild geprägt und präsentieren eine Bürgerlichkeit, deren bröckelnde Fassade tiefe menschliche Abgründe offenlegt. Er lässt in seinen Romanen durch eine „Mischung aus Kritik und Verständnis“ stets leichtes Mitgefühl für die TäterInnen durchscheinen und stellt sie häufig als „Opfer von Alltagstragödien“ dar.⁸⁹

Überhaupt kann in Frankreich praktisch von Beginn des Genres an die Tendenz beobachtet werden, der Verbrecherfigur „eine positive Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, die über das Interesse an der Psychologie des Falles weit hinaus geht und deutliche Züge von Sympathie trägt; der Liebe zur Ordnung, die sich in der Neigung zum Polizisten als zentralem Aufklärer des Kriminalromans ausdrückt, entspricht in Frankreich eine mindestens ebenso große Begeisterung für das Anarchische, für das der Verbrecher steht.“⁹⁰

Nach dem Vorbild der amerikanischen *série noire* entwickelte sich der Kriminalroman, auch *polar* genannt, in Frankreich dann ab den 1950er Jahren zunächst als *roman noir*. Als Vertreter dieses Genres gelten Albert Simonin und Auguste le Breton. Letzterer schuf mit seinen Werken „Milieustudien, die auch die jugendliche Umgangssprache ‚verlan‘ verwenden“.⁹¹ Hier galt das Aufkommen des Taschenbuchs in den 50er Jahren als ein weiterer entscheidender Faktor bei der Verbreitung des Kriminalromans, indem es in der Folge hohe und kostengünstige Auflagen möglich machte und deshalb besonders für die Massenkultur von Bedeutung war. Diese *littérature de consommation* profitierte von bekannten VertreterInnen wie dem eben genannten Simenon oder

⁸⁶ vgl. Nusser, 1992, S. 97

⁸⁷ vgl. Krieg, 2002, S. 49ff

⁸⁸ vgl. Nusser, 1992, S. 106f

⁸⁹ vgl. Coenen-Mennemeier, 1991, S. 228

⁹⁰ Schmidt, 2009, S. 609

⁹¹ vgl. Hartwig, Susanne: *Zwischen Kaltem Krieg und Wirtschaftswunder*. In: Grimm, Jürgen/ Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) S. 342-385. J.B. Metzler, Stuttgart, 2014, S. 374

auch Frédéric Dard, die durch diese revolutionäre Entwicklung ihren Kriminalromanen zu hohen Auflagenzahlen verhelfen konnten.⁹²

Gemeinsam mit Spionageromanen, Science-Fiction und dem *roman rose*, dem Groschenroman, wurde der Kriminalroman in der Folge im Kontext des *Mai 68* als sogenannte *contre-culture* propagiert und gelobt. Daraufhin formte sich schließlich langsam der sogenannte *néo-polar* aus, in dessen Fokus „Gewalt, Revolte und Sozialkritik“ stehen und mit „nihilistischen Zügen“ kombiniert werden. Hier beschäftigte sich als erster Autor Jean Patrick Manchette in seinem Werk *Nada* (1972) mit Themen wie „politische Kriminalität, Korruption, gesellschaftliche Randgestalten und Terroristen“.⁹³

Manchette setzte damit ab 1970 eine Politisierung des Kriminalromans durch die Generation des *néo-polar* in Gang und wurde von KollegInnen wie Didier Daeninckx unterstützt, der mit seinem Werk *Meurtres pour mémoire* (1984) „das Modell für einen engagierten, die historische Dimension des 20.Jh.s. einbeziehenden Kriminalroman“ formte.⁹⁴ Auch Jean-Claude Izzo, der neben Jakob Arjouni den literarischen Bezugspunkt dieser Arbeit für die Analyse bildet, kann als Vertreter des *néo-polar* gesehen werden. Er wählt „politische Repressionsmaßnahmen“ als Elemente für seine Geschichten, die mit unterschiedlichsten Verbrechen kombiniert werden.⁹⁵

Asholt hält hinsichtlich der Entwicklungsgeschichte des französischen Kriminalromans fest, dass sich dieser „literarisch emanzipiert“ habe und dabei die „Gattungsgrenzen (...) von beiden Seiten überschritten“ werden, da sich AutorInnen für ihre Kriminalromane Elementen aus Romanen bedienen und umgekehrt⁹⁶: „Je mehr sie die Exklusivität des Spannungsaufbaus und eine auf eine Lösung der Spannung ausgerichtete Intrige aufgeben, desto ‚literarischer‘ werden sie. Mit ihren politisch-sozialen Themen stellen sie das ‚schlechte Gewissen‘ der Romangattung dar, die diese seit dem *Nouveau Roman* vernachlässigt hat.“⁹⁷

EXKURS: DER MAGHREBINISCHE RAUM

Gerade durch die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem maghrebinischen Raum in Jean-Claude Izzos Kriminalromanen soll hier kurz auf die wichtigsten Entwicklungen und Bedeutungen

⁹² vgl. Hartwig, 2014, S. 346

⁹³ vgl. ebd., 2014, S. 374

⁹⁴ vgl. Asholt, Wolfgang: *Von der Ära Mitterrand bis zur Gegenwart*. In: Grimm, Jürgen/ Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) S. 386-417. J.B. Metzler, Stuttgart, 2014, S. 413

⁹⁵ vgl. Asholt, 2014, S. 414

⁹⁶ vgl. ebd., 2014, S. 414

⁹⁷ Ebd., 2014, S. 414

hinsichtlich der gemeinsamen Geschichte mit Frankreich und der kulturellen beziehungsweise literarischen Tradition eingegangen werden:

Das sogenannte *Kleine Maghreb* benennt Algerien, Marokko und Tunesien, welche die Union des Arabischen Maghreb (UMA) mit Libyen und Mauretanien bilden. Den politisch-kulturellen Rahmen stellt die arabisch-islamische Welt dar, mit Europa bestehen komplexe Verbindungen, die aufgrund der unterschiedlichen Zugehörigkeit in Literatur und Kultur zum Vorschein treten. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen in Algerien, Marokko und Tunesien „neben einer weitgehend nationenübergreifenden arabischsprachigen Literatur“ auch autonome frankophone Literaturen mit eigenständigen Ausdrucksformen.⁹⁸

1830 eroberten die Franzosen das gesamte algerische Territorium, welches zuvor im 16. Jahrhundert teilweise von den Spaniern beherrscht wurde, und starteten damit eine mehr als 100 Jahre dauernde koloniale Herrschaft in Maghreb⁹⁹: „1862 wird Tunesien zum französischen Protektorat, 1912 Marokko; beide Länder werden 1956 selbständig und erreichen friedlich, was die Algerier sich 1962 in einem blutigen Unabhängigkeitskrieg (1954-1962) erkämpfen müssen.“¹⁰⁰ Das gesellschaftliche Bewusstsein wird durch diese hundertjährige europäische Beherrschung stark geprägt und besonders in Algerien und Frankreich sind die Erfahrungen des Unabhängigkeitskrieges bis heute präsent, indem sie die Beziehungen der beiden Länder belasten.¹⁰¹ In Algerien, das von 1965 bis 1978 zur sozialistischen Republik wurde, übernahm anschließend die Einheitspartei *FLN* (*Front de libération nationale*) die Herrschaft und führte das Land in eine „umfassende Krise des politischen Systems“. Durch den immer radikaler werdenden Islam geriet Algerien in die *décennie noire* und damit in den 1990er Jahren in einen bürgerkriegsähnlichen Zustand, der kaum strukturelle Verbesserungen brachte.¹⁰²

Als bekannte maghrebinische AutorInnen der Gegenwart gelten Yasmina Khadra (Pseudonym eines männlichen Autors), die/der sich in seinen Kriminalromanen mit der „unter islamistischer Gewalt und Korruption“ leidenden algerischen Gesellschaft beschäftigt, oder Anouar Benmalek, der beispielsweise „ausgehend von der Schilderung der blutigen Gegenwart zeigt, wie diese von der Vergangenheit überschattet wird“.¹⁰³

⁹⁸ vgl. Arend, Elisabeth: *Maghreb*. In: Grimm, Jürgen/ Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) S. 459-471. J.B. Metzler, Stuttgart, 2014, S. 459

⁹⁹ vgl. ebd., 2014, S. 459

¹⁰⁰ Ebd., 2014, S. 459

¹⁰¹ vgl. ebd., 2014, S. 459

¹⁰² vgl. Arend, 2014, S. 460

¹⁰³ vgl. ebd., 2014, S. 470

WEITERE VERBREITUNG UND WANDLUNG

Was die Verbreitungsgeschwindigkeit des Kriminalromans betrifft, so zeigen folgende Zahlen das sich wandelnde Ansehen dieses Genres deutlich auf: In England und den USA wurden ab 1841, also vom Erscheinen der *Murders in the Rue Morgue* von Poe, bis 1920 schätzungsweise 1.300 Kriminalromane veröffentlicht. In den darauffolgenden 20 Jahren stieg diese Zahl auf 8.000 Exemplare an. 1949 beispielsweise stellten jene Romane, die der Kriminalliteratur zugeordnet werden, bereits ein Viertel der belletristischen Gesamtproduktion.¹⁰⁴

Interessant ist auch die Wandlung hinsichtlich gesellschaftskritischer Einstellungen im Kriminalroman selbst: Seit ca. 1960 tauchen vermehrt Versuche unterschiedlichster AutorInnen auf, die bis dahin langsam erstarrten Muster aufzubrechen und durch gesellschaftskritische und emanzipatorische Elemente zu erneuern. Dabei wurden häufig analytisches und chronologisches Erzählen vermischt und in vielen Fällen die Multiperspektivität eingesetzt, um die einheitliche Erzählperspektive abzulösen.¹⁰⁵ Stand bei Poes Erzählungen noch die geniale Fähigkeit des menschlichen Verstandes unangefochten im Mittelpunkt des Interesses, so sind gegenwärtige Werke ohne gesellschaftskritische Nuancen nicht mehr vorstellbar. Daneben ist eine eindeutige Trennung von Gut und Böse nur mehr in den seltensten Fällen möglich, häufig werden Opfer zu TäterInnen und TäterInnen zu Opfern stilisiert, was zur Folge hat, dass die VerbrecherInnen nicht mehr automatisch als asoziale und abstoßende Individuen dargestellt und verstanden werden.¹⁰⁶

Diese Entwicklung schließt auch die Ermittlerfigur mit ein: Der klassische Held, völlig unbeeindruckt von den Ausmaßen seiner Fälle, wurde abgelöst von den unterschiedlichsten Charakteren seines Faches, von überaus brutal agierenden EinzelkämpferInnen über sensible und einfühlsame DetektivInnen bis hin zu alleinstehenden ErmittlerInnen, die sich im männlich dominierten Berufsfeld behaupten müssen.¹⁰⁷

Zusammenfassend kann für die neuere Entwicklung des Kriminalromans festgehalten werden, dass „die kriminelle Handlung hinterfragt, daß Kriminalität als psychische, soziale und politische Problematik verstanden wird und daß damit zugleich auch die Normativität des Gesetzes sowie die Praktiken der Rechtsverwirklichung in den Blickpunkt der Kritik gelangen.“¹⁰⁸

AUFBAU DES DETEKTIVROMANS / KRIMINALROMANS

Nusser fasst hier folgende drei Hauptelemente, welche die Handlung des Detektivromans kennzeichnen, zusammen:

¹⁰⁴ vgl. Nusser, 1992, S. 8

¹⁰⁵ vgl. ebd., 1992, S. 138

¹⁰⁶ vgl. Krieg, 2002, S. 8f

¹⁰⁷ vgl. Krieg, 2002, S. 9

¹⁰⁸ Nusser, 1992, S. 151

- 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“ der TäterInnen.¹⁰⁹

Während diese drei Elemente bereits die Reihenfolge der Handlungspunkte darstellen, können dabei die Fragen nach der Täterfigur, das *who?*, dem Tatvorgang, das *how?*, und dem Motiv, das *why?*, unterschiedlich stark fokussiert und in verschiedenen Ausprägungen behandelt werden.¹¹⁰

Was die Handlungsstruktur betrifft, so verläuft der Detektivroman nicht nur chronologisch, sondern wird gleichzeitig auch analytisch erzählt, also indem „größere Strecken der Begebenheitsfolge (...) in zeitlicher Umstellung erzählt“ werden und „nicht in der ihr zugrunde liegenden Chronologie.“ Dabei konzentriert sich das analytische Erzählen (mittels Frage-Antwort-Spiel) vor allem auf den ausführlichen Mittelteil, dessen Fokus die Detektivfigur bildet. Dabei stößt diese zunächst auf die jüngsten Geschehnisse und deckt die Elemente, die am Anfang des Falles standen, erst gegen Ende auf, „bis ganz am Schluß das Zurückliegende vollständig in die Gegenwart geholt worden ist“ und Vergangenheit und Gegenwart in umgekehrter Abfolge dargelegt wurden.¹¹¹

In diesem Zusammenhang nennt Nusser auch die von Alewyn erklärte Unterscheidung zwischen Detektivroman und Thriller¹¹²: „Es wäre eine Verstoß gegen die Regeln des analytisch vorgehenden Detektivromans, wenn der Leser durch den Erzähler gleichsam hinter dem Rücken der ermittelnden Romanfiguren vertrauliche Informationen, also Einblicke in das kriminelle Lager erhielte, den Täter in seiner Intimität belauschen könnte. Dies wäre nur im Thriller möglich, der Antworten gibt, bevor sie Gegenstand einer Frage gewesen sind.“¹¹³

AUFBAU DES THRILLERS

Nusser unterscheidet vom Detektivroman den Thriller und schlägt diese beiden Formen als Subkategorien der Gattung *Kriminalliteratur* vor.¹¹⁴

Zunächst gleicht der Thriller - in Form von Spionageroman, Heftromankrimi oder Ausprägung der *hard-boiled school* - im groben inhaltlichen Aufbau dem Detektivroman insofern, als auch diese Form die Dreiteilung *Verbrechen - Fahndung - Überführung* aufweist. In den vorrangigen Action-Elementen und der Bevorzugung von Konfrontationen besteht allerdings ein erster großer Unterschied zum Detektivroman: Die Heldenfigur bewältigt ihren Auftrag nicht mehr durch ihre

¹⁰⁹ vgl. Nusser, 1992, S. 26

¹¹⁰ vg. ebd., 1992, S. 26

¹¹¹ vgl. ebd., 1992, S. 34f

¹¹² vgl. ebd., 1992, S. 36

¹¹³ Ebd., 1992, S. 36

¹¹⁴ vgl. ebd., 1992, S. 53

intellektuelle Kombinationsgabe, sondern kämpft sich physisch bis zur Lösung durch.¹¹⁵ Gewalt kann dabei einerseits mittels ihrer „strukturell-ästhetische(n) Funktion“ Spannungsgefühle erzeugen, andererseits durch ihre „wirkend-lustvolle Funktion“ Gefühle des Schocks auslösen.¹¹⁶

Wie auch der Detektivroman kann der Abschnitt der *Fahndung* in Teilaspekte gegliedert werden: *Verfolgung, Flucht, Gefangennahme, Befreiung*. Die Verfolgung kann die Hauptfigur jederzeit durch situative Veränderungen in die *Flucht* zwingen und stellt insofern eine große Bedrohung dar, als sie eine Situation spiegelt, in der die Ermittlerfigur in ihrer gesamten Existenz gefährdet ist. Dieses Szenario kann beliebig oft und auf verschiedene Arten wiederholt werden, bis sie schließlich im finalen *Kampf*, sei er körperlicher oder psychischer Natur (beispielsweise als verbaler Schlagabtausch), mündet und als *Überwältigung der Täterfigur* endet. Im Vergleich zum Detektivroman, wo die Verhaftung das Ende der Geschichte markiert, steht im Thriller meist der Tod als finaler Akt fest.¹¹⁷

Ein weiterer Unterschied zum Detektivroman besteht im Erzählverlauf, der beim Thriller als „chronologisch sukzessiv“ gilt. Dabei werden die Geschehnisse „entweder aus einer einheitlichen Figurenperspektive oder - häufiger - im perspektivischen Wechsel erzählt“. Die Handlungsunterbrechung am Höhepunkt einer Aktion bewirkt eine Beunruhigung der Fantasie des Lesepublikums und garantiert ein kontinuierliches Spannungsgefühl.¹¹⁸

DER ETHNOKRIMI

Das Wort *ethnisch* bezeichnet normalerweise eine Gruppe, die „innerhalb einer gegebenen Nationalgesellschaft minorisiert“ ist.¹¹⁹ Wendet man diese Bezeichnung auf die Gattung des Kriminalromans an, so sind „Ethnokrimis oder ethnische Kriminalromane (...) Krimis, in denen ein Ermittler, der einer im fiktionalen Universum als partikular präsentierten ethnischen Gruppe angehört, aus seiner ethnischen Position heraus ermittelt und in denen identitäre Probleme ethnischer Gruppen sowie soziale Probleme der multikulturellen und multiethnischen Gesellschaft erörtert werden.“¹²⁰ Schon allein der Umstand, dass die „Vorstellung, dass Literatur und Kultur auf

¹¹⁵ vgl. Nusser, 1992, S. 53

¹¹⁶ vgl. Burlon, Laura / Frieß, Nina / Gradinari, Irina / Rózańska, Katarzyna / Salden, Peter: *Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen. Eine Einführung*. In: Burlon, Laura / Frieß, Nina / Gradinari, Irina / Rózańska, Katarzyna / Salden, Peter (Hg.): *Verbrechen - Fiktion - Vermarktung. Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen*. S. 17-40. Universitätsverlag Potsdam, Potsdam, 2013, S. 23

¹¹⁷ vgl. Nusser, 1992, S. 54ff

¹¹⁸ vgl. ebd., 1992, S. 57

¹¹⁹ vgl. Ruffing, Jeanne: *Identität ermitteln. Ethnische und postkoloniale Kriminalromane zwischen Popularität und Subversion*. (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Band 51) Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011, S. 34

¹²⁰ Ebd., 2011, S. 36

eine ethnische, territoriale, kulturelle und sprachlich geschlossene Einheit bezogen sind“, nicht mehr zeitgemäß ist¹²¹, zeigt die Relevanz des Ethnokrimis auf.

ENTSTEHUNG

Obwohl Exotismus und Xenophobie gelegentlich im klassischen Kriminalroman Englands oder im *hard-boiled* Krimi der 1930er Jahre aufgegriffen wurden, spielten Interkulturalität, Ethnizität und Rassismus lange Zeit kaum eine Rolle in der Themenwahl der Kriminalliteratur. Einige wenig bekannte AutorInnen schufen in ihren Kriminalromanen zwar „schon recht früh Detektivfiguren, die ethnischen Minderheiten angehörten“, doch wurden sie nie dem großen Kanon zugerechnet. Erst ab den 50er Jahren fanden Ethnokrimis langsam steigenden Absatz, beispielsweise die Werke des afroamerikanischen Autors Chester Himes oder des jüdischen Professors Harry Kemelman, bevor Mitte der 70er Jahre schließlich Tony Hillerman mit seinen *Native-American-Krimis* der Durchbruch gelang. Mithilfe von anthropologischen Forschungsarbeiten und Informationen Einheimischer versuchte Hillerman, seine LeserInnen mit der indianischen Kultur vertraut zu machen und die anthropologischen Informationen in die Handlung des Kriminalromans einzuweben. Trotz einiger Kritik begünstigte der Erfolg von Hillermans Werken die Akzeptanz des sogenannte *ethnic mystery* als eigenständige Gattung und deren Verbreitung in Deutschland und Frankreich.¹²²

Zeitgleich entwickelte sich im amerikanischen und europäischen Raum eine Kriminalliteratur, die nach 1968 Themen wie Rassismus und Ausländerfeindlichkeit in gesellschaftskritischen Werken behandelt. Besonders die beiden schwedischen Autoren Maj Sjöwall und Per Wahlöö sollen hier genannt werden, die sich neben dem *néo-polar* in Frankreich und dem Neuen Deutschen Kriminalroman dieser Thematik widmeten. Problematisch dabei sei jedoch, dass die Ermittlerfigur typischerweise eine Vertreterin/ ein „Vertreter der Bevölkerungsmehrheit“ bleibt und höchstens „einen mitleidigen bis schauernden Blick auf die Randzonen der nationalen oder Welt-Gesellschaft, auf den ‚Gastarbeiter‘ oder auf die Probleme der Dritten Welt wirft“. Dadurch entstand eine Diskrepanz zwischen der „oberflächlich antikolonialen Rhetorik“ und den darunter verborgenen und immer noch angewandten „rassistischen Stereotypen“.¹²³

Auch der feministische Kriminalroman, der die 80er Jahre dominierte, spielte eine wichtige Rolle bei der Entstehung des Ethnokrimis, da durch die Figur der Detektivin weibliche Themen in den Romanen behandelt wurden und eine weibliche Sichtweise die Frauen aus der bisherigen Objektposition der männlichen Krimis herausholen konnte.¹²⁴

¹²¹ vgl. Kimmich, Dorothee: *Migration und Literatur: Literatur als Kulturenkritik*. In: Allerkamp, Andrea / Raulet, Gérard (Hg.): *Kulturwissenschaften in Europa - eine grenzüberschreitende Disziplin?* S. 234-249. Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster, 2010, S. 234

¹²² vgl. Ruffing, 2011, S. 20ff

¹²³ vgl. ebd., 2011, S. 23

¹²⁴ vgl. ebd., 2011, S. 25

Ab 1990 schließlich kam es zu einem regelrechten Boom an Ethnokrimis, der nach den englischsprachigen Ländern auch das kontinentale Europa ergriff.¹²⁵ „Migrantenliteratur“ wurde zu einem wichtigen Bestandteil der literarischen Szene¹²⁶, immer mehr AutorInnen mit ethnischem Hintergrund wurden von bekannten Verlagen publiziert und vor allem afroamerikanischen Schriftstellerinnen, die über feministische Themen schrieben, gelang so der Durchbruch.¹²⁷ Hinzu kam, dass Multikulturalität und die politische Bedeutung der Darstellung von Minderheiten stärker reflektiert wurden, sodass man in der Folge eher Aspekte wie Gender, soziale Klasse und sexuelle Orientierung als Bestandteile von Ethnizität verstand.¹²⁸ „Migration größeren Umfangs aus unterschiedlichen Beweggründen, unterschiedlichen Herkunftsländern und mit unterschiedlicher Orientierung, anfangs oft in Zusammenhang mit der Arbeitsmigration stehend, prägt also nicht nur die soziale und politische Wirklichkeit, sondern macht sich auch im kulturellen Bereich immer stärker bemerkbar.“¹²⁹

MÖGLICHKEITEN DES ETHNOKRIMI

Besonders der traditionelle Kriminalroman repräsentiert eine problematische Wertung im Hinblick auf die Figurenkonstellation: Schon allein durch die entstehende Gruppierung der Charaktere in TäterIn - Opfer - Verdächtige - DetektivIn bilden sich Wertdichotomien wie beispielsweise „Stärke-Schwäche, Schuld-Unschuld, Rätsel-Lösung, Tod-Leben“. Die dabei angewandte Ethnisierung der Figuren beeinflusst die Wirkung des Individuums und lässt es als Beispiel für eine soziale Gruppe erscheinen. Im traditionellen Kriminalroman passierte dies in den meisten Fällen auf eine die Figuren abwertende Weise, welche die Personen „entweder als Schuldige oder doch zumindest Verdächtige (Dichotomie Schuld-Unschuld) oder aber als Figuren, die aufgrund ihrer Schwäche und Bedeutungslosigkeit noch nicht einmal als ernsthafte Schuldige in Betracht kommen, sondern lediglich als Opfer oder als unbedeutende bis lächerliche Nebenfiguren, wie etwa Diener (Dichotomie Stärke-Schwäche)“, präsentierte.¹³⁰ Der cozy Kriminalroman, also der klassische britische Krimi wie beispielsweise bei Christie, ging sogar oft so weit, ethnische Personen nur als Verdächtige und als Kontrast zur tatsächlichen Mörderfigur darzustellen, die sich schließlich als InsiderIn erweist und verdeutlicht, dass nur ein „gesellschaftlich Gleichgestellter“ intelligent genug

¹²⁵ vgl. Ruffing, 2011, S. 25

¹²⁶ vgl. Ackermann, Irmgard: *Exterritoriales Schreiben. Das Phänomen des Sprachwechsels in der deutschsprachigen Literatur*. In: Niederle, Helmut A. / Mader, Elke (Hg.): *„Die Wahrheit reicht weiter als der Mond“. Europa - Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität*. S. 121-133. WUV Universitätsverlag, Wien, 2004, S. 124

¹²⁷ vgl. Ruffing, 2011, S. 25

¹²⁸ vgl. ebd., 2011, S. 26

¹²⁹ Ackermann, 2004, S. 124

¹³⁰ vgl. Ruffing, 2011, S. 84

ist, das Verbrechen zu begehen und somit eine/ einen der Detektivfigur ebenbürtige Gegnerin/ ebenbürtigen Gegner abzugeben.¹³¹

Der Ethnokrimi ist also insofern von Bedeutung, als er die eben genannten Rollenmuster abändern kann, indem er beispielsweise die Detektivfigur mit einem ethnischen Hintergrund ausstattet und sie dadurch aus ihrer passiven Rolle heraushebt und in eine aktive versetzt. Dies kann aber nicht nur für die Ermittlerfigur zutreffend sein, sondern auch für die Umkehr der passiven Opferrolle eingesetzt werden, beispielsweise bei der Kombination der ausgelieferten AfroamerikanerInnen mit mächtiger weißer Manipulation. Als konstruktive Möglichkeit, diese problematische Figurenkonstellation aufzubrechen, erweist es sich einerseits, für unsympathische Charaktere oder die Täterfigur Verständnis zu wecken, und andererseits die Heldin/den Helden menschlicher zu gestalten und ihr/ihm seine Unfehlbarkeit abzusprechen.¹³² Der Ethnokrimi nutzt hier also die Möglichkeit der Literatur, die Identität anderer formen und beeinflussen zu können.¹³³

PROBLEME UND KRITIK

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gilt die Literatur immer weniger als maßgeblicher Faktor, um „kulturelle Verhältnisse zu beeinflussen und kulturelle Identitäten zu verhandeln.“¹³⁴ Auch im Ethnokrimi sehen KritikerInnen immer häufiger eine äußerst problematische Struktur, die letztlich dazu führt, dass vorhandene Machtverhältnisse in der Gesellschaft im Kriminalroman verfestigt werden und durch „Prämissen der traditionellen Kriminalliteratur“ eine wirkliche Kritik beziehungsweise Diskussion über diskriminierende gesellschaftliche Gegebenheiten nicht möglich ist.¹³⁵ Als bedenklich erweist sich auch die Tatsache, dass laut Ruffing „selbst wohlwollend sozialkritisch inspirierte Krimis (...) farbige Figuren oft bestenfalls in Assistentenrollen“ präsentieren und schließlich wieder nur eine „Dienerfunktion für den weißen Helden“ haben.¹³⁶

Die Schwierigkeit der richtigen beziehungsweise authentischen Darstellung der unterschiedlichen Ethnien wird dann besonders deutlich, wenn man sich klar macht, dass selbst die Präsentation eines mächtigen ethnischen (und weiblichen) Subjekts als ErmittlerIn insofern problematisch ist, als diese ein „unrealistisch positives Bild von den Handlungsmöglichkeiten ethnischer Individuen in der trotz allem immer noch sehr unegalitären Gesellschaft“ ist.¹³⁷ Gerade die durchgängige Dichotomie der Rollenverteilung wird durch solche Umkehrungen nicht verändert. Selbst wenn die

¹³¹ vgl. Ruffing, 2011, S. 84

¹³² vgl. ebd., 2011, S. 85f

¹³³ vgl. Zameenzad, Adam: *Identity and Literature. A personal perspective*. In: Niederle, Helmut A. (Hg.): *Literatur und Migration - Indien. Migranten aus Südasien und der westliche Kontext*. (Edition Milo - Texte und Studien, Band 3) S. 43-61. Verlag Lehner, Wien, 2007, S. 43

¹³⁴ vgl. Burlon, Frieß, Gradinari, Rózańska, Salden, 2013, S. 21f

¹³⁵ vgl. Ruffing, 2011, S. 48f

¹³⁶ vgl. ebd., 2011, S. 84f

¹³⁷ vgl. ebd., 2011, S. 85

positiven Figurenbilder den ethnischen Individuen zugeordnet werden, stellt sich dies nicht als positive Lösung heraus, da sich daraus eher die Last der Repräsentation für Minderheiten ergibt - „und das ethnische Subjekt bleibt letztendlich, wenn auch indirekt, von den Bildern abhängig, die sich andere von ihm machen, indem vorhandenen einseitig negativen Bildern ebenso einseitig positive entgegengestellt werden.“¹³⁸

Ethnizität als Bestandteil des Kriminalromans zu verwenden ist also trotz mancher positiver Nebeneffekte mit Vorsicht zu genießen: „Die ‚ethnologische Herangehensweise‘ von Kriminalromanen über ethnische Minderheiten (...) ist in den letzten Jahren zunehmend Gegenstand der Kritik geworden, weil damit die ethnischen Subjekte letztendlich im Status von Erkenntnisobjekten verbleiben, über deren Köpfe hinweg sich die (...) Autoren und Leser über die Identität des ‚Anderen‘ verständigen.“¹³⁹

EXKURS: BEGRIFFSDISKUSSION MIGRATION

Die Fragen rund um Ethnizität und ihre Definition schließen auch den Begriff der Migration mit ein und machen eine kurze Beschäftigung damit für diese Arbeit relevant:

Migration als wissenschaftliches Thema wurde erst ab den 1960er/70er Jahren als Resultat der sogenannten „Gastarbeiterbewegung und der damit verbundenen Einwanderung“ fokussiert.¹⁴⁰

Mit der Ostöffnung 1989/90 gewann die Migrationsgeschichte vor allem in den Sozialwissenschaften an Bedeutung und führte durch das zunehmende Interesse zu einer Vielzahl von Studien.¹⁴¹

Widmet man sich Bestimmungsversuchen von Migration, so erweisen diese sich insofern als schwierig, als sie „entweder so abstrakt sind, dass sie kaum Aussagekraft haben (wenn Migration allgemein als „Wanderung“ oder „Mobilität“ bestimmt wird, ohne dass dabei etwa Zugehörigkeitsordnungen, Diskriminierungs- und Machtverhältnisse oder Grenzregime thematisiert werden) und/oder so speziell gehalten sind, dass viele Facetten und Phänomene unthematisiert bleiben (wenn beispielsweise Migration auf die sogenannte Arbeitsmigration oder reguläre Migration beschränkt wird).“¹⁴² Mückler beispielsweise definiert Migration als ein „globales Phänomen“, welches sich mit seinen „Dynamiken und Mechanismen“ in den verschiedensten

¹³⁸ vgl. Ruffing, 2011, S. 86

¹³⁹ Ebd., 2011, S. 92

¹⁴⁰ vgl. Arens, Susanne/ Mecheril, Paul/ Melter, Claus/ Romaner, Elisabeth/ Thomas-Olalde, Oscar (Hg.): *Migrationsforschung als Kritik? Erkundung eines epistemischen Anliegens in 57 Schritten*. In: Arens, Susanne/ Mecheril, Paul/ Melter, Claus/ Romaner, Elisabeth/ Thomas-Olalde, Oscar (Hg.): *Migrationsforschung als Kritik? Spielräume kritischer Migrationsforschung*. S. 7-55, Springer VS, Wiesbaden, 2013, S. 12ff

¹⁴¹ vgl. Mückler, Hermann: *Migrationsdynamiken: Auslöser, Erklärungsmodelle, Konsequenzen*. In: Niederle, Helmut A. / Mader, Elke (Hg.): *„Die Wahrheit reicht weiter als der Mond“*. Europa - Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität. S. 41-59. WUV Universitätsverlag, Wien, 2004, S. 43f

¹⁴² vgl. Arens, Mecheril, Melter, Romaner, Thomas-Olalde, 2013, S. 8

Formen äußert, dabei aber für die Betroffenen weltweit die gleichen „grundsätzlichen Gemeinsamkeiten“ aufweist.¹⁴³ Gleichzeitig betont er die Vielzahl unterschiedlicher Definitionen des Begriffs: „Gerade im Fall von Migrationstheorien kann von einer vergleichsweise großen Quantität definitorischer Zugriffe gesprochen werden und bei der Beschreibung von Wanderungsbewegungen können verschiedene Kriterien angelegt werden, wie etwa Dauer, Periodizität, Distanz, Geschwindigkeit, räumlicher Verlauf, strukturelle Merkmale der Migranten, strukturelle Ursachen, persönliche Motive und Auswirkungen im Herkunfts- und Zielgebiet.“¹⁴⁴

Als eine Art der Unterscheidungen soll hier das - teils umstrittene Konzept - der „Schub- und Sogfaktoren“ genannt werden, auch als *push*- und *pull*-Faktoren bekannt: „Das entscheidende Unterscheidungsmerkmal ist der Grad des Zwanges, der sehr verschiedene objektive und subjektive Ursachen haben kann.“ Schubfaktoren bezeichnen dabei Auslöser in der Heimat der Personen, zum Beispiel unzumutbare Lebensstandards, Sogfaktoren jene Anreize, die sich in den Zielländern befinden, beispielsweise eine stabile politische Lage. KritikerInnen dieser Theorie betonen aber, „dass mit der Annahme, dass Migration hauptsächlich auf individuellen Entscheidungen basiere, die aufgrund sozialer Ungleichheiten in zwei bestimmten Räumen getroffen werden, weder historische Wanderungen noch eine Reihe empirischer Beobachtungen der Gegenwart“ erklärt werden können.¹⁴⁵

Dabei ist Migration eine kontinuierliche, sich durch die Geschichte ziehende Tatsache, die sich als „Ausdruck von Veränderungen, Wandel und Bewegung in Form und als Folge der Mobilität von Personen(-gruppen) äußert.“¹⁴⁶ Dass Migration beispielsweise im bildungspolitischen Umfeld, also unter anderem im Schulunterricht, häufig nicht erwähnt wird, „schafft mithin erst die Voraussetzung dafür, dass der Eindruck entsteht, Migration sei zeitlich oder räumlich ein gesellschaftlich neues und historisch besonderes Vorkommnis.“ Dies bewirkt, dass Migration als etwas Besonderes beziehungsweise Problematisches präsentiert wird, was zur Folge hat, dass die „nicht-migrantischen Lebens- und Gesellschaftsverhältnisse“ als regulärer Zustand und als Maßstab angenommen werden.¹⁴⁷

Gerade für den gesellschaftlichen Wandel sind Migrationsphänomene aber von großer Bedeutung, beispielsweise in den Bereichen der Sprache und Kultur.¹⁴⁸ Sie stellen einen wichtigen Ausgangspunkt dar und bewirken „Transformationen, die auf eine dynamische Art und Weise gesellschaftliche und politische Machtverhältnisse widerspiegeln oder hervorrufen sowie zugleich

¹⁴³ vgl. Mückler, 2004, S. 42

¹⁴⁴ Ebd., 2004, S. 45

¹⁴⁵ vgl. ebd., 2004, S. 49f

¹⁴⁶ vgl. Arens, Mecheril, Melter, Romaner, Thomas-Olalde, 2013, S. 8

¹⁴⁷ vgl. ebd., 2013, S. 11f

¹⁴⁸ Bhatti, Anil: *Heterogenität, Homogenität, Ähnlichkeit*. In: Allerkamp, Andrea / Raulet, Gérard (Hg.): *Kulturwissenschaften in Europa - eine grenzüberschreitende Disziplin?* S. 250-266. Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster, 2010, S. 250

befestigen und destabilisieren“, während umgekehrt Migration durch Vorgänge gesellschaftlichen Wandels auch ausgelöst wird.¹⁴⁹

Häufig führen solche gesellschaftlichen und politischen Diskurse zu einer Bewertung von MigrantInnen im Hinblick auf ihre ökonomische Relevanz: „Gut‘ sind jene, die einen Beitrag zur Sicherheit ‚unseres‘ Wohlstandes leisten, ‚schlecht‘ solche, die ‚unsere‘ Ressourcen verbrauchen. Die Instrumentalisierung von MigrantInnen unter ökonomischer Verwertungsperspektive bewirkt, dass sie ihre Anwesenheit durch gesellschaftliche Erträge legitimieren müssen.“¹⁵⁰

Migration ist also „ein gesamtgesellschaftlich bedeutsames und umkämpftes Thema, das grundlegende Fragen berührt: Wer ist legitimes politisches Subjekt? Welche sozialen Ungleichheiten zwischen Menschen sind hinnehmbar? Daher werden die Beiträge der Migrationsforschung immer auch von einer politischen Öffentlichkeit aufgegriffen, diskutiert und verwertet.“¹⁵¹

¹⁴⁹ vgl. Arens, Mecheril, Melter, Romaner, Thomas-Olalde, 2013, S. 9

¹⁵⁰ vgl. ebd., 2013, S. 31

¹⁵¹ Ebd., 2013, S. 43

3. BEGRIFFSDISKUSSION 2: SOZIAL- UND GESELLSCHAFTSKRITIK IM KRIMINALROMAN

Wie bereits angedeutet, erreicht der Kriminalroman eine breite Masse an RezipientInnen, da fiktionale Unterhaltungsliteratur bei einer größeren Publikumsgruppe wirkt als Sachliteratur und ‚hohe‘ Literatur.¹⁵² Campbell, Guenther-Pal und Petersen halten zusätzlich fest, dass der Kriminalroman außerdem dazu geeignet ist, Tabuthemen offen anzusprechen¹⁵³: „One of the functions of detective fiction is to reveal that which is hidden. To that end, crime novels are able to represent taboo subjects such as sexuality, sadism, and violence, to reveal the failures of the criminal justice system, and to bring to light certain social problems, in particular social inequality.“¹⁵⁴ Somit ist nachvollziehbar, dass es sich viele AutorInnen in ihren Romanen zur Aufgabe machen, „das Kriminalschema zum Ausgangspunkt einer umfassenden Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse zu wählen.“¹⁵⁵

KRIMINALROMAN ALS MEDIUM DER SOZIAL- UND GESELLSCHAFTSKRITIK

Ausgehend von einigen Definitionen und Unterscheidungen zwischen Detektivroman und Thriller nach Nusser¹⁵⁶ werden die in dieser Arbeit behandelten Kriminalromane eher der Kategorie des Thrillers zugeordnet. In der Folge soll also eine genauere Beschäftigung mit dem Detektivroman ausgeklammert und der Fokus auf jene für die spätere Analyse wichtigen Elemente des Thrillers gelegt werden.

Die Charakterisierung und damit einhergehende Psychologisierung der Figuren kann im Thriller ausführlicher vorgenommen werden als im Detektivroman, da Ersterer der moralischen Komponente des Verbrechens einen größeren Stellenwert beimisst. Obwohl dabei natürlich keineswegs klischeehafte Zuschreibungen oder Stereotypisierungen ausgeschlossen werden, bietet der Thriller dadurch mehr Möglichkeiten zur sozialkritischen Verwendung als der Detektivroman.¹⁵⁷

¹⁵² Suerbaum, 1984, S. 206

¹⁵³ vgl. Campbell, Guenther-Pal, Petersen, 2014, S. 15

¹⁵⁴ Ebd., 2014, S. 15

¹⁵⁵ Düsing, 1993, S. 10

¹⁵⁶ vgl. Nusser, 1992, S. 38: Gerade bei dieser Dynamik der Gruppenzusammensetzung lässt sich eine Grenze zum Thriller ziehen: Während der/die MörderIn im Detektivroman (DR) keine von außen hinzukommende Figur sein darf, kann diese Voraussetzung beim Thriller außer Kraft gesetzt werden und die ErmittlerInnen auch ohne Anhaltspunkte und auf zufällig eintreffende Hinweise angewiesen sein.

vgl. ebd., 1992, S. 38f: Vor allem in der Gruppe der Verdächtigen ist im DR eine starke Reduktion des Psychologischen erkennbar, die sich lediglich auf die Darstellung einiger elementarer Eigenschaften wie Eifersucht, Rachsucht etc. beschränkt. Tiefergehende Gefühlsanalysen oder das Hinterfragen bestimmter Verhaltensweisen bleibt im DR ausgegrenzt.

vgl. ebd., 1992, S. 39f: Die Rolle des Opfers im DR ist in den meisten Fällen auf jene des Ausgangs- und zentralen Fragepunktes reduziert und bietet den LeserInnen kaum Möglichkeiten zur emotionalen Bindung: „Der Tote hinterläßt im Detektivroman keinen Eindruck, sondern lediglich ein Problem.“

¹⁵⁷ vgl. ebd., 1992, S. 59

DIE GESELLSCHAFT

Definiert man den Begriff der *Gesellschaft* vor dem soziologischen Hintergrund nach Luc Boltanski, so ist sie „ein sich innerhalb der Grenzen eines Nationalstaates befindendes, aus Bevölkerung, Objekten und - offiziellen, wie die Gesetze, oder inoffiziellen, wie die Normen - Regeln zusammengesetztes Gebilde“¹⁵⁸. Sie lässt sich weiters in zwei Formen der Realität teilen, nämlich in die physische und die soziale Realität. Die soziale Realität „geht dem Willen der Einzelsubjekte voraus“ und wird dabei als Tatsache beziehungsweise als Natur begriffen; das Handeln der Personen wird durch sie maßgeblich bestimmt. Somit gilt diese soziale Realität als *Gesellschaft* und setzt sich aus der Bevölkerung eines Nationalstaates und den ihr inhärenten Regierungs-, Verwaltungs- und Rechtsorganen zusammen¹⁵⁹, ohne die „gesellschaftliche Zusammengehörigkeit“ nur schwer möglich wäre.¹⁶⁰ Schließlich stellt diese Realität beziehungsweise dieses „Gesellschaftssubstrat“ mit seinen regelmäßigen und routinierten Vorgängen die Kulisse für Kriminalromane.¹⁶¹

Dabei siedelt der Kriminalroman seine Handlung an jenem Punkt an, an dem sich diese beiden Arten der Realität nicht mehr klar unterscheiden lassen, Privates und Öffentliches verschwimmt, Zivilgesellschaft und Staat sich vermischen. Die Realität, die von den Figuren in alltäglichen Situationen gelebt wird, trifft auf jene Realität, die sich durch Regeln und Formate manifestiert und von Institutionen vorgegeben wird.¹⁶² Dabei ist das Hauptthema der Handlung auf die Spannung zwischen Gesellschaft und Verwaltung zurückzuführen, die sich in der Heldenfigur niederschlägt¹⁶³: „Zwischen den Manifestationen dieser beiden Instanzen im Körper der Heldin/des Helden herrscht eine beständige Spannung. Diese Spannung ist zugleich objektiv und subjektiv.“¹⁶⁴

In den letzten Jahren ergab sich folglich eine Ermittlerfigur, die häufig an der sinnlosen Brutalität, sowie den miserablen gesellschaftlichen Zuständen zu verzweifeln drohte. Die häufig männliche Figur wird immer seltener als rein beruflich handelnde Person dargestellt und immer öfter als Privatperson geschildert: „Jenseits seiner professionellen Qualifikation tritt er auch als Ehemann, Familienvater und Freund, als mehrschichtige Persönlichkeit mit Gefühlen und Bedürfnissen, Ängsten und Problemen auf, die ihn als realen, stärker abgerundeten Charakter ausweisen und

¹⁵⁸ vgl. Boltanski, 2013, S. 50

¹⁵⁹ vgl. ebd., 2013, S. 74

¹⁶⁰ vgl. Sieber, Samuel F.: *Anmerkungen zum Phänomen der medialen Gewalt*. In: Sieber, Samuel F. (Hg.): *Zur Archäologie der medialen Gewalt*. S. 22-63. Tectum Verlag, Marburg, 2006, S. 35

¹⁶¹ vgl. Boltanski, 2013, S. 74

¹⁶² Ebd., 2013, S. 47

¹⁶³ vgl. ebd., 2013, S. 153

¹⁶⁴ Ebd., 2013, S. 153

mehr und mehr als Menschen denn als stupide nach einem vorgefertigten Schema agierende Maschine hervortreten lassen.“¹⁶⁵

STAAT - MILIEU - KLASSE

In Zusammenhang mit der *Gesellschaft* stehen auch Begriffe wie *Staat*, *Milieu* und *Klasse*:

Der Staat funktioniert als Organisationsprinzip und als Rahmen für die Entfaltung der Potenziale menschlicher Milieus. Diese Milieus wiederum sind klar unterscheidbare soziale Klassen. Sobald diese menschlichen Milieus in ihrer selbständigen Entfaltung gestört werden, wenn sich gewisse Personen also nicht mehr an vorgegebene Regeln und Verträge halten und rebellisch reagieren, kommt dem Staat außerdem eine Straffunktion zu, um - in Form der Polizei - das Gleichgewicht innerhalb der Milieus wiederherzustellen und die Weiterentwicklung zu ermöglichen.¹⁶⁶

„Grundsätzlich können wir davon ausgehen, dass unser gesellschaftliches Zusammensein, unser sozialer Habitus durch die Einhaltung und Erhaltung und dadurch die Erschaffung von bestimmten Regeln und Ordnungsmaßnahmen bestimmt ist.“¹⁶⁷

Sherlock Holmes kann hier als Beispiel für einen Ordnungstyp des postviktorianischen Englands genannt werden: Die Einteilung der menschlichen Milieus in Klassen wird dabei als „natürliche, beinahe gottgegebene Ordnung behandelt.“¹⁶⁸ Boltanskis Vergleich zwischen den Texten von Doyle mit jenen von Simenon unterstreicht die Orientierung an der gesellschaftlichen Norm: „Die Parallelisierung der Krimiuniversen von Sherlock Holmes auf der einen und von Maigret auf der anderen Seite eröffnet so eine interessante Perspektive auf die in Frankreich mit der Entgegensetzung von links und rechts einhergehenden Empfindlichkeiten. (...) Die von der Norm abweichen, sind zumindest potenzielle Verbrecher und deshalb immer verdächtig. Ebenso verhält es sich mit den Ausländern, besonders mit den Ausländern in einer so genannten ‚irregulären‘ Situation, die in zahlreichen Fällen außerdem noch gefährliche Revolutionäre mit anarchistischen und kriminellen Neigungen sind.“¹⁶⁹

Um die genannten Elemente im Kriminalroman sinnvoll verwenden zu können, braucht es einen sogenannten *Opponenten*, der dem Staat gegenübergestellt wird. Dieser Begriff nach Greimas¹⁷⁰ bezeichnet eine dem Staat ähnliche Organisation, allerdings ist sie im Gegensatz zu diesem nicht

¹⁶⁵ vgl. Krieg, 2002, S. 10

¹⁶⁶ vgl. Boltanski, 2013, S. 213

¹⁶⁷ Sieber, 2006, S. 35

¹⁶⁸ vgl. Boltanski, 2013, S. 211f

¹⁶⁹ vgl. ebd., 2013, S. 224f

¹⁷⁰ Mit seinem 1966 veröffentlichten Werk „Strukturelle Semantik“ begründete Greimas die moderne Textsemiotik und die sogenannte Pariser Schule. Die darin entwickelte strukturelle Analyse fokussiert den narrativen Text als Mittelpunkt. Eine seiner zentralen Aussagen über die Bedeutung der Narration lautet, dass neben realen Erfahrungen und Fiktionen auch kulturelle und soziale Repräsentationen (beispielsweise ‚Volk‘, ‚Kultur‘, ‚Nation‘) erzähl- und erklärbar sind. (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Algirdas_Julien_Greimas)

durchsichtig, sondern häufig eine Geheimorganisation, deren Mitglieder in vielen Fällen auch in der „obersten Staatsspitze“ zu finden sind.¹⁷¹ „Da die Mitglieder dieser Organisation ihre Zugehörigkeit geheim halten, kann der Leser angesichts dieser oder jener Figur nicht a priori wissen, ob die wahre (*réelle*) Identität dessen, der ihm präsentiert wird, wohl mit seiner offiziellen Identität übereinstimmt, oder ob es sich eigentlich um ein Mitglied der undurchsichtigen Geheimorganisation handelt.“¹⁷² Diese Gruppierung ist also nicht klar definiert und ihre Grenzen sind verschwommen.¹⁷³

SOZIALPSYCHOLOGISCHE ERKLÄRUNGSVERSUCHE DER WIRKUNG DES KRIMIS

Sowohl im Thriller als auch im Detektivroman können zwei grundsätzliche Unterhaltungsmechanismen festgehalten werden:

- 1) Der erste Unterhaltungsmechanismus ergibt sich für die LeserInnen daraus, dass ihre gewohnte, sichere Umgebung für die Lesedauer problematisiert und gefährdet wird. Das Bedürfnis nach künstlichen Gefahren und Risikosituationen, wenn eine Gesellschaft ein ‚zu sicheres Leben‘ führt, wird dadurch befriedigt.¹⁷⁴ Dabei scheint der Staat für einen gewissen Zeitraum die Kontrolle über die Realität zu verlieren, woraus sich ein Gefühl der Verunsicherung und Spannung ergibt.¹⁷⁵ Die anschließende Beseitigung dieser „Verunsicherung, einer Bedrohung, die Wiederherstellung einer gestörten Ordnung sind, neben der Lust am Abenteuer, wesentliche Motive für das Vergnügen am Kriminalroman.“¹⁷⁶
- 2) Der zweite Mechanismus der Unterhaltung appelliert an die Wunschvorstellungen der LeserInnen, indem eine starke Identifikation mit der Heldenfigur hervorgerufen wird und sich das Publikum in der Folge selbst bestätigt fühlt. Dabei ist jedoch wichtig, dass die Ermittlerfigur auch deutliche Unterschiede zur Leserschaft aufweist, um dadurch überhaupt erst zu einer Projektionsfläche für deren Wünsche werden zu können. Es handelt sich also um ein „Wechselspiel von Normentsprechung und Normabweichung“.¹⁷⁷

Vermeintlich kann behauptet werden, man lese Kriminalromane als „eine Form trivialisierter Psycho- und Gesellschaftsanalyse“, in welcher die Verbrecherfigur anstelle der Leserschaft die für sie real existierenden Grenzen überschreitet - ein Umstand, der verdeutlicht, warum sehr viel häufiger eine Identifikation mit der Täterfigur stattfindet als mit dem Opfer. Um allerdings diesen

¹⁷¹ vgl. Boltanski, 2013, S. 475

¹⁷² Ebd., 2013, S. 475

¹⁷³ vgl. ebd., 2013, S. 475

¹⁷⁴ vgl. Nusser, 1992, S. 155f

¹⁷⁵ Boltanski, 2013, S. 52

¹⁷⁶ Düsing, 1993, S. 12

¹⁷⁷ vgl. Nusser, 1992, S. 156f

Identifikationsmechanismus überhaupt erst hervorzurufen, gilt es im Kriminalroman „den großen Tabubruch“ einzusetzen, denn nur dieser hätte die „absolute Faszinationskraft“.¹⁷⁸

Der Thriller wird im Gegensatz zum Detektivroman laut Nusser von einer größeren Leserschicht rezipiert und stützt sich auf einige zentrale psychologische Strukturen:

- a) Er ruft in seinen LeserInnen durch die Schilderung von Gefahren Ängste hervor, indem er diese Gefahren in hoher Anzahl präsentiert, ihnen Ereignischarakter zukommen lässt, sie unterschiedlichen Sündenböcken zuschreibt und sie als universal darstellt, da sie meist gesellschaftlich begründet sind. Es werden Feindbilder geschaffen, die konkret vorhandene Ängste der LeserInnen ansprechen, beispielsweise Arbeitslosigkeit.¹⁷⁹ „Die Beschwichtigung der stimulierten Ängste induziert ähnlich wie der Detektivroman das Bewußtsein von der Welt als einer im Grunde geordneten beziehungsweise zu ordnenden, in der ‚das Gute‘ über ‚das Böse‘ siegt, und damit vor allem auch das Gefühl von der Überschaubarkeit der Welt. So entspricht der Thriller dem Sicherheitsbedürfnis und wohl auch dem reduzierten Informationsstand der meisten seiner Leser.“¹⁸⁰
- b) Die problematische Komponente des Thrillers findet sich im vorgeschlagenen Lösungsweg, der stets ein gewalttätiger ist¹⁸¹: „Die bei diesem durch den Thriller hervorgerufenen Angst- und Unsicherheitsgefühle entbinden ein aggressives, auf das angebotene Feindbild gerichtetes Potential, das mit literarischen Mitteln nur durch gewaltsame, meist durch Notwehrsituationen künstlich legitimierte Aktionen der Identifikationsfigur abgeleitet werden kann.“¹⁸² Die Hauptfigur ist also immer ein den in der Gesellschaft vorherrschenden Vorstellungen von ‚Männlichkeit‘ entsprechender Typ (männliche Protagonisten dominieren), vertritt Einstellungen, die öffentlich akzeptiert sind und präsentiert sich als handelnder Mensch, was den Wunsch nach autonomem Handeln des Publikums entspricht.¹⁸³

DAS BILD DER GESELLSCHAFT IM THRILLER

Besonderes Augenmerk wird beim Thriller auf die Darstellung der Gesellschaft gelegt: „Ist das Gesellschaftsbild des Detektivromans einheitlich, wenn auch mehrdeutig, weil die ‚heile Welt‘ - wie durch Enthüllung ‚sekundärer Geheimnisse‘ ihrer Repräsentanten offenbar wird - eine Kehrseite

¹⁷⁸ vgl. Liessmann, Konrad Paul: *Der Begriff des Verbrechens in der Gesellschaft und im Kriminalroman*. In: Aspöckberger, Friedbert/ Strigl, Daniela (Hg.): *Ich kannte den Mörder, wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart*. (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Band 15) S. 67-82. StudienVerlag, Innsbruck, 2004, S. 71

¹⁷⁹ vgl. Nusser, 1992, S. 166f

¹⁸⁰ Ebd., 1992, S. 167

¹⁸¹ vgl. ebd., 1992, S. 169

¹⁸² Ebd., 1992, S. 168

¹⁸³ vgl. ebd., 1992, S. 169

hat, die den Leser zu verunsichern vermag, so werden im Thriller die Figuren ständig gruppiert, d.h. positiv oder negativ bewertet, so daß sich eindeutig Konturen ergeben.“¹⁸⁴

Die Romangesellschaft wird also fortlaufend neu konstruiert, da es kaum möglich ist, die handelnden Figuren in ein System der realen Gesellschaft einzuordnen. Dieser Prozess muss „ad hoc, für die Zwecke des vorliegenden Falles, erfolgen.“¹⁸⁵ Dabei passiert die stereotyp erscheinende Zuordnung als *gut* oder *böse* je nach Einhaltung oder Verletzung der gesetzlichen Normen der Gesellschaft.¹⁸⁶

Durch die fortwährende Gruppierung der Figuren entstehen die sogenannte *ingroup* und *outgroup*. Letztere ist - im Vergleich zum Detektivroman - nicht begrenzt und kann sich ständig verändern. Auch ihr Handlungsraum ist keiner Beschränkung unterworfen, da sich das Verbrechen im Thriller „nicht als Rätsel, sondern als eine die Gesellschaft bedrohende und moralisch zu bewertende Tat darstellt“. Ihre Zuschreibung zu einer der beiden Gruppen erhalten die Figuren also nur durch eine „moralische Bewertung“, nicht durch einen gemeinsamen Handlungsraum.¹⁸⁷

GESELLSCHAFTSKRITIK DURCH DIE HELDENFIGUR

Um die Identifikation des Lesepublikums mit der oft sehr gewalttätigen Heldenfigur zu sichern, werden stets die Gründe für ihr Handeln verdeutlicht. Außerdem ist sie den „Normen der vom Leser akzeptierten Gesellschaftsordnung verpflichtet“ und bestätigt mit ihrem Handeln und ihrer Autorität stets die „vertikal strukturierte Gesellschaft, in der die einen die anderen beherrschen“, wodurch gewährleistet wird, dass sich die LeserInnen einerseits ihren Wünschen entsprechend mit dieser Figur identifizieren können, sich aber andererseits auch in ihren Normvorstellungen bestätigt fühlen. Ist diese Figur männlich, so wird zur Charakterisierung besonders die körperliche Kraft entsprechend des Männlichkeitsideals dargestellt und mit mentalen Stärken wie Autonomie, Stolz, Entschlossenheit und Tapferkeit kombiniert, um die Figur zu überhöhen. Im Unterschied zum Detektivroman endet diese Überhöhung jedoch bei der Intelligenz, da „Intellektualität oder eine überragende Begabung“ vorwiegend die „Diskriminierung einer Figur“ auslösen anstatt diese aufzuwerten. Die so häufig bei der Charakterisierung des Helden eingesetzte Einsamkeit ist ein geeignetes Mittel, um seine Autonomie und Autorität deutlich zu machen. Im Gegensatz zum Detektivroman handelt es sich dabei jedoch weniger um die Abwendung von der Gesellschaft, sondern vielmehr um die Position des Einzelkämpfers in Gefahrensituationen, also um das „Auf-sich-selbst-Angewiesensein“.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Nusser, 1992, S. 60f

¹⁸⁵ vgl. Suerbaum, 1984, S. 128

¹⁸⁶ vgl. Nusser, 1992, S. 59

¹⁸⁷ vgl. ebd., 1992, S. 59

¹⁸⁸ vgl. ebd., 1992, 63f

Hammett gilt in vielen Kreisen als der Vorreiter des Realismus im Kriminalroman, da er als erster Autor seine Romane mit Sozialschilderungen anreicherte.¹⁸⁹ Dem Verbrechen tritt in seinen Romanen, ähnlich wie bei Chandler, eine Einzelperson gegenüber, die von „Nonkonformismus, Zivilcourage“ und einem „besonderen sittlichen Antrieb“ geleitet wird.¹⁹⁰

Im französischen Kriminalroman äußert sich die Romanhandlung nicht nur „innerhalb des Tropus von Gesetzesübertretung, Untersuchung und Rückkehr zur Ordnung“ als Konsequenz der Strukturierung nach Gut und Böse beziehungsweise Verbrechen und Strafe, sondern zeigt sich auch als eine „Art von Spaltung, die man - grob gesagt - als *Persönlichkeitsspaltung* bezeichnen kann.“ Dabei wird die Trennung nicht nur zwischen unterschiedlichen Körpern, wie beispielsweise DetektivIn versus PolizistIn vorgenommen, sondern vor allem direkt „in der Person des Polizisten selbst“, der zwischen Identität, praktischen Erfahrungen und moralischen Einstellungen zerrissen ist: Er ist einerseits als Held der Verwaltung zugehörig, andererseits aber ein Mensch wie jeder andere.¹⁹¹ Diese Charakterisierung wird sich später noch konkreter am Beispiel von Jean-Claude Izzos Protagonist zeigen.

GESELLSCHAFTSKRITIK DURCH TÄTERIN

Infolge immer genauerer Charakterisierung der Täterfigur und der Darlegung der beeinflussenden Umweltfaktoren differenzierte sich das Genre kontinuierlich aus. Bei der Darstellung der Motivationen zum Verbrechen wird die Täterfigur entweder in ihrer sozialen Situation oder als Opfer der deformierten Gesellschaft gezeigt.¹⁹²

Die in den 70er Jahren in der DDR entstandene Krimi-Szene entwarf ein Gesellschaftsbild, das stark von Korruption und Kleinkriminalität geprägt war.¹⁹³ Der Täterfigur war dabei eindeutig das Böse zuzuschreiben, psychologische Feinheiten sollten nur so eingesetzt werden, dass für die Leserschaft die „Triebfeder der finsternen Machenschaften“ erkennbar war. Im Vergleich zum Westen war es untersagt, die VerbrecherInnen als Opfer ihrer sozialen Umwelt zu zeichnen. Was Nebenfiguren betraf, so war es dringend einzuhalten, diese als unschuldig und ohne Dreck am Stecken zu schildern - insbesondere dann, wenn sie höhere Positionen inne hatten.¹⁹⁴

AutorInnen von Kriminalromanen in der DDR mussten in der Folge - um Kriminalliteratur überhaupt zu legitimieren - jedes Verbrechen gesellschaftlich erklären, den „Klassencharakter des Verbrechens zeigen und es als Angriff auf die sozialistischen Beziehungen der Menschen werten“ und außerdem an Beispielen aufzeigen, wie die verantwortlichen TäterInnen wieder in die

¹⁸⁹ vgl. Nusser, Peter: *Unterhaltung und Aufklärung. Studien zur Theorie, Geschichte und Didaktik der populären Lesestoffe*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000, S. 70

¹⁹⁰ vgl. ebd., 2000, S. 85

¹⁹¹ Boltanski, 2013, S. 151f

¹⁹² vgl. Nusser, 2000, S. 94

¹⁹³ vgl. Neuhaus, 2005, S. 13

¹⁹⁴ vgl. Leonhardt, 1990, S. 273

Gesellschaft integriert werden können.¹⁹⁵ Dadurch verlor der DDR-Krimi allerdings auf zwei Ebenen: Einerseits fand auf diese Weise nur sehr eingeschränkte, innerhalb ideologischer Grenzen fixierte Aufklärung beziehungsweise Kritik statt, und andererseits ging das Unterhaltungspotenzial für die Leserschaft verloren, da der Mord als Spannungsauslöser wegfiel und Figuren wie LadendieblInnen oder AutoknackerInnen diese Aufgabe bei weitem nicht in gleichem Ausmaß erfüllten.¹⁹⁶

Im Gegensatz dazu arbeiten Autoren in der Bundesrepublik realistischer und offener. Horst Bosetzky, der seine Romane als -ky publiziert, fokussierte die gesellschaftliche Oberschicht und thematisierte die Frage nach der unterschiedlichen Verbrechensbewältigung der verschiedenen Gesellschaftsschichten.¹⁹⁷

GESELLSCHAFTSKRITIK DURCH OPFER

Das Opfer wird grundsätzlich aufgrund bestimmter stereotyper Merkmale, Girard nennt diese laut Hurka „Opferzeichen“, ausgewählt, wobei diese immer von der sozialen Norm abweichende Eigenschaften darstellen¹⁹⁸: „Jede Abweichung von der gesellschaftlichen Norm kann je nach Umständen zu einem Kriterium der Opferselektion werden: Zugehörigkeit zu religiösen und/oder ethnischen Minderheiten, physische Anomalien (...) ebenso wie Abweichungen von sozialen Standards“¹⁹⁹.

Die Figur des Opfers kann dann, wenn der *ingroup* zugehörig, für ausführliche Hintergrundinformationen genutzt oder als Mitglied der *outgroup* als Anregung zur Diskussion der Schuldfrage präsentiert werden.²⁰⁰ Als Galionsfiguren dieser Perspektive, die weniger die gesellschaftlichen Missstände aufzeigt, sondern sich mehr auf die psychologischen Faktoren konzentriert, können an dieser Stelle Pierre Boileau und Thomas Narcejac genannt werden. Durch die von ihnen ausgelöste Identifikation der Leserschaft mit der Opferfigur erleben die RezipientInnen ähnliche Angstgefühle und werden ZeuginInnen gehäufter Schocksituationen, die sich durch die Verzögerung des Mordes ergeben.²⁰¹ Diese Perspektive verdeutlicht die Angst und Aussichtslosigkeit des Opfers und kombiniert diese Gefühle mit der „zum Scheitern verurteilten detektivischen Aufklärungsarbeit“.²⁰² Da das Opfer aber häufig als Figur mit dem „geringsten personalen Stellenwert“ und als „Requisit“ gilt, wurde das Modell Boileaus und Narcejacs in

¹⁹⁵ vgl. Nusser, 1992, S. 145

¹⁹⁶ vgl. ebd., 2000, S. 101

¹⁹⁷ vgl. ebd., 2000, S. 103

¹⁹⁸ vgl. Hurka, Herbert M.: *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers*. Passagen Verlag, Wien, 1997, S. 26

¹⁹⁹ Hurka, 1997, S. 26f

²⁰⁰ vgl. Nusser, 1992, S. 59

²⁰¹ vgl. ebd., 2000, S. 106

²⁰² vgl. Coenen-Mennemeier, 1991, S. 229

Deutschland lange nicht angewandt. Doch gerade durch die Opferfigur können vielseitige Strategien der Konfliktbewältigung aufgezeigt und sozialkritische Ansätze verarbeitet werden²⁰³: „Der auch bei den kritischen Krimi-Autoren der Gegenwart zu beobachtenden Gewohnheit, Menschen fast ausschließlich als unter ihrer Fremdbestimmung Leidende zu zeigen, ließe sich gerade mit Hilfe der extrem bedrohten Figur der Versuch entgegenstellen, die Determinanten des Leidens zu unterlaufen.“²⁰⁴

GEWALT UND GESELLSCHAFT

„Gewalt - so scheint es zumindest - ist zunächst einmal ein spezifisch menschliches Phänomen“, da nur der Mensch zwischen Jagd als triebhafter Nahrungssuche und dem Töten als gewaltsamen Akt unterscheiden kann.²⁰⁵

Für die Gesellschaft als auch für das Individuum ist Gewalt eine „konkrete Herausforderung“, da sie als Bestandteil der gesellschaftlichen Sicherung und staatlichen Autorität kaum wegzudenken ist. Überwachung, körperliche Bestrafungen und „soziale und disziplinierende Reglementierungen“ sind eng mit ihr verknüpft²⁰⁶: „Die Kategorie der Gewalt ist Teil der herrschenden Kraft und Macht.“²⁰⁷ Dass die „systemeigene Gewalt“ rasch und jederzeit zur Verfügung steht, stellt für Gesellschaftssysteme eine maßgebliche Voraussetzung dar. Polizei und Armee sind dabei Repräsentanten des „den neuzeitlichen Staat definierende(n) Gewaltmonopol(s)“ und schöpfen ihre Autorität daraus, „jederzeit an jedem Ort“ zugreifen zu können.²⁰⁸

Grundsätzlich verlaufe „reale‘ Gewalt“ in der Gesellschaft „subtil und langsam“. Der Begriff *reale Gewalt* stammt hier laut Otto von Gerbner, welcher diese von der *symbolischen Gewalt* unterscheidet und mit *sichtbarer* beziehungsweise *unsichtbarer* Gewalt gleichsetzt: „Offensichtliche physische Aktionen“ machen „in der symbolisch-medialen Welt auf dramatische Weise sichtbar, was in der ‚realen Welt‘ verborgen bleibt, nämlich die gesellschaftlichen Machtstrukturen, die beiden Gewaltwelten zugrunde liegen.“²⁰⁹ Egal, „ob es um das Geschlechterverhältnis, die Spaltung der Gesellschaft oder das Generationenverhältnis geht“, oder „ob weltweite Migrationsprozesse (...) zur Debatte stehen“, Gewalt stellt dabei nach Cremer-Schäfer den

²⁰³ vgl. Nusser, 2000, S. 106f

²⁰⁴ Ebd., 2000, S. 107

²⁰⁵ vgl. Sieber, 2006, S. 37

²⁰⁶ vgl. ebd., 2006, S. 27f

²⁰⁷ Ebd., 2006, S. 28

²⁰⁸ vgl. Hurka, 1997, S. 165

²⁰⁹ vgl. Otto, Isabell: *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*. (Formationen der Mediennutzung. Herausgegeben von Irmela Schneider, Band 4) transcript Verlag, Bielefeld, 2008, S. 246

„zentralen Aufmacher“ dar, „wenn öffentlich gesellschaftliche Probleme in Schriften, Bildern oder Ton verhandelt werden.“²¹⁰

GEWALTDARSTELLUNG IN DER LITERATUR UND IM KRIMINALROMAN

Literatur hat unter anderem die Möglichkeit, „aktiv kollektive aktuelle und vergangene Gewalterfahrung“ zu verarbeiten und als „Aufklärerin und Kritikerin“ zu wirken, wenn Gewalt dadurch aufgezeigt wird und soziale Vorgänge verhandelt werden.²¹¹ Der Fokus liegt dabei aber nicht immer auf einer korrekten ethischen Vorgangsweise, sondern kann durch Legitimation oder Fortschreibung der Gewaltverhältnisse abgelöst werden²¹²: „Besonders bezogen auf das Thema Gewalt sind Ambivalenzen in den literarischen Texten auszumachen, die an einer Schnittstelle zwischen kritischem Impetus und der Faszination an Gewaltfantasien changieren.“²¹³

Als wichtig für die Untersuchung von Gewaltdarstellungen in der Literatur gilt es zu beachten, dass eine Rückführung dieser auf die Realität „zu kurz gegriffen ist, wie realistisch und erkennbar auch immer literarische Bilder“ sein mögen. Literatur spiegle die gesellschaftlichen Zustände nicht exakt wider, sondern „verschlüsselt soziale Realität nach ihren eigenen medienspezifischen Regeln“. Trotzdem bietet Literatur die Möglichkeit, kritische Erkenntnisse über eine Kultur zu formulieren, da sie deren Vorgänge als Fiktionen darstellt und verbindet und „somit erst ihre Formationen und Wirkungen zu reflektieren ermöglicht.“²¹⁴

Mit der langsamen Verschiebung des *analysis*-Elements hin zum *action*-Element ab der Jahrhundertwende vervielfachen sich die Gewaltdarstellungen im Kriminalroman. Der entstehende Thriller fokussiert fortan seltener die „abstrakte Denksportaufgabe“, sondern präsentiert immer häufiger Kampfszenen und Verbrecherjagden.²¹⁵ Die Leserschaft wird zu ZeuginInnen des Verbrechens und der Gewaltakt vom Rätsel zum Ereignis.²¹⁶ Bei der Schilderung der Gewaltszenen kann die Tendenz beobachtet werden, diese als „Bewegungsstudien körperlicher Gewalt“ anzulegen und somit einen Effekt zu bewirken, der an die Zeitlupeneinstellung im Film erinnert²¹⁷: „Aufgrund der zeitlichen Atomisierung von Bewegung wird die Gewalthandlung auf ein

²¹⁰ vgl. Biffi, Cornelia / Steinbrecher, Aline: *Gewalt als Aufhänger: Publizistische Trends und kommentierte Literaturliste*. In: Ammann, Daniel / Doelker, Christian (Hg.): *Tatort Brutalo. Gewaltdarstellungen und ihr Publikum*. S. 181- 209. Pestalozzianum Verlag, Zürich, 1995, S. 186f

²¹¹ vgl. Burlon, Frieß, Gradinari, Róžańska, Salden, 2013, S. 20

²¹² vgl. ebd., 2013, S. 21

²¹³ Ebd., 2013, S. 21

²¹⁴ vgl. ebd., 2013, S. 21

²¹⁵ vgl. Holzmann, Gabriela: *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950)*. J. B. Metzler, Stuttgart, 2001, S. 258

²¹⁶ vgl. ebd., 2001, S. 259

²¹⁷ vgl. ebd., 2001, S. 264

reines Oberflächenphänomen von Körpermotorik reduziert.“²¹⁸ Dabei werden Schilderungen der Gefühlswelt vermieden, moralische Konflikte nicht thematisiert und die Akzeptanz bei der Leserschaft gefördert, was wiederum die Identifikation mit der Ermittlerfigur vereinfacht.²¹⁹ Bei der Reduzierung des Verbrechens im Thriller auf seine „bloße Faktizität“ und die Ausklammerung der psychischen, sozialen und politischen Begründungen setzen allerdings häufig Kritikpunkte an.²²⁰

VERBRECHEN UND GEWALTDELIKTE

Am Beginn eines Kriminalromans steht in den meisten Fällen ein rätselhaftes Ereignis, ein Verbrechen, welches zwar etwas bedeutet (*Es wurde jemand ermordet*), aber vorerst noch keinen konkreten *Sinn* hat. Um diesen zu erlangen, muss eine Person oder eine Gruppe - eine *Entität* - als verantwortlich definiert werden, was wiederum eine Suche beziehungsweise einen „Zuschreibungsvorgang“ auslöst und in der Folge das Hauptmotiv der gesamten Erzählung bildet.²²¹ Der gewaltsame Tod ist also „vor allem Erzählanlaß und Motivation der Detektion“ und „Bezugspunkt allen weiteren Geschehens“.²²²

Während im Detektivroman der Mord als Ausgangspunkt dient, kann das Verbrechen im Thriller die unterschiedlichsten Ausprägungen annehmen: vom Raubüberfall bis zum Massenmord sind verschiedenste Delikte möglich.²²³ Dabei kann es sich entweder um reine physische Gewalt handeln oder um eine Kombination dieser mit psychischer Gewalt. Die Delikte werden von Einzelpersonen oder Gruppierungen wie Gangs und Syndikaten begangen, welche die sogenannte *outgroup*, also das Böse, repräsentieren, und sind theoretisch alle juristisch verfolgbar. Die ihnen von Mitgliedern der *ingroup* entgegengesetzte Gewalt zur Lösung des Falles oder zur Verhinderung eines Verbrechens wird dabei stets so geschildert, dass sie gerechtfertigt beziehungsweise nicht kriminell und als ein Mittel zur Wiederherstellung von Gerechtigkeit erscheint.²²⁴

Auffällig dabei ist, dass das Verbrechen nicht wie im Detektivroman bereits begangen ist, sondern den LeserInnen die Möglichkeit gegeben wird, der Tat und ihrer Vorbereitung ‚direkt‘ beizuwohnen. Es wird also zum „Ereignis, gegen das man sich wehren kann und muß“.²²⁵ Was die Gewalttat an sich betrifft, so stellt diese im Detektivroman etwas Außergewöhnliches dar, während sie im Thriller diesen Charakter verliert und durch ihre Positionierung in banalen gesellschaftlichen Situationen und/oder Schichten andeutet, „daß das Verbrechen in der bürgerlichen Gesellschaft nicht die

²¹⁸ Holzmann, 2001, S. 264

²¹⁹ vgl. ebd., 2001, S. 264

²²⁰ vgl. Nusser, 1992, S. 61

²²¹ vgl. Boltanski, 2013, S. 475

²²² vgl. Holzmann, 2001, S. 257

²²³ vgl. Nusser, 1992, S. 53

²²⁴ vgl. ebd., 2000, S. 153

²²⁵ vgl. ebd., 1992, S. 53

Ausnahme ist“. Dieser Umstand dient als nützliche Voraussetzung, um sozialkritische Argumente im Thriller zu formulieren und Teile einer „korrupten oder insgesamt ‚gestörten‘ Gesellschaft“ anzuklagen.²²⁶

Kaum als thematischer Fokus anzutreffen ist die Makrokriminalität, die „das individuelle Handeln nicht als isolierte Tat und punktueller Ereignis“ beschreibt, „sondern nur als Teil eines kollektiven Aktionszusammenhangs, der eine nicht wegzudenkende Rahmenbedingung der individuellen Handlung darstellt“. Hier äußert sich die Tat als „konformes Verhalten“, welches in den meisten Fällen nicht oder nur selten juristisch verfolgbar ist. In den wenigen Fällen wird dann meist die Täterfigur als Opfer der gesellschaftlichen Umstände charakterisiert und somit die Frage nach persönlicher Verantwortung und individueller Schuld aufgeworfen.²²⁷

VERBALE AGGRESSIVITÄT IM THRILLER

Besonders in Romanen der *hard-boiled school* wird verbale Aggressivität als Form der Gewalt eingesetzt²²⁸: „Da in einer Welt voller Korruption und Gewalt der geniale Intellekt des klassischen Detektivs ohnehin obsolet geworden ist, kann sich der unbestechliche Detektiv nur noch durch seine verbale Schlagfertigkeit behaupten.“²²⁹ Dabei handelt es sich entweder um ein Mittel zur Einschüchterung der Gegner (offensive Variante) oder um eine Möglichkeit zur Selbstbehauptung (defensive Variante)²³⁰ - in jedem Fall „fungiert Sprache nur bedingt als Mittel der Verständigung, vielmehr wird sie zur Waffe stilisiert.“²³¹ Besonders in Situationen, in denen die *outgroup* nicht anders handeln kann, als sich ruhig zu verhalten, wird verbale Aggressivität durch die Heldenfigur angewandt und dient in den meisten Fällen als Überleitung zu physischen Kämpfen, die immer „als letzter Ausweg in einer für den Helden existentiell bedrohlichen Situation (Notwehrsituation)“ gekennzeichnet sind und am Ende des Romans zum Erfolg führen.²³²

VERBRECHEN ALS SOZIALKRITIK

Nach Boltanski garantiert der Nationalstaat mit seinen Regeln und Gesetzen für eine feststehende und vorhersehbare Realität. Durch eine minimale Veränderung dieser Realität entsteht ein Rätsel, welches auf ein Verbrechen hinweist oder bereits eines darstellt.²³³ Das Verbrechen ist also zu

²²⁶ vgl. Nusser, 1992, S. 54

²²⁷ vgl. ebd., 2000, S. 154

²²⁸ vgl. ebd., 1992, S. 65

²²⁹ Holzmann, 2001, S. 308

²³⁰ vgl. Nusser, 1992, S. 65

²³¹ vgl. Holzmann, 2001, S. 308

²³² vgl. Nusser, 1992, S. 65f

²³³ Boltanski, 2013, S. 476

verstehen als „ein Bruch des Gesetzes. Und das Gesetz wiederum spiegelt nicht nur die Verfassung einer Gemeinschaft wider, sondern gibt dieser auch eine Form, die jedes Verbrechen als Angriff auf diese durch das Gesetz definierte Gemeinschaft erscheinen lässt.“²³⁴

Die Schwierigkeit dieser Definition findet sich in der Bestimmung des Begriffs *Gesetz* an sich, da es, ähnlich der Legalität, „nie deckungsgleich mit dem Guten - der Moralität - ist.“ Gerade diese Differenzierung zwischen Gesetz und Moral eröffnet allerdings dem Kriminalroman unzählige Möglichkeiten, Moralität und Legalität auf die unterschiedlichsten Arten innerhalb des Plots zueinander in Beziehung zu setzen. Dies kann beispielsweise die Darstellung eines „moralisch verwerflichen Delikts“ sein, das sich jedoch noch „im Rahmen der Legalität“ bewegt (beispielsweise in Wirtschaftskrimis), oder auch umgekehrt die Schilderung eines Verbrechens ergeben, das „zwar das Gesetz bricht, trotzdem aber moralisch begründet oder zumindest nachvollziehbar gemacht werden kann.“ Zwei weitere Abwandlungen dieses ‚Spiels‘ können erreicht werden, indem die Ermittlerfigur zur Lösung ihres Falles selbst das Gesetz brechen soll, oder wenn die „Handlung jenseits der Legalität angesiedelt ist.“ (Beispielsweise im Agententhiller, wo sich die Ermittlerfigur nicht mehr um die Legalität zu sorgen braucht und die sogenannte *license to kill* inne hat.)²³⁵

Somit biete sich das Verbrechen als Anstoß zur Sozialkritik an, da es „gesellschaftliche Gewaltverhältnisse“ repräsentieren könne. Hier bildet jedoch die Unterscheidung in Gesellschaft und Individuum einen Ansatz für KritikerInnen, die dem Kriminalroman gerade die realistische Wiedergabe gesellschaftlicher Zustände absprechen, da er auf einem „individualistischen Verständnis von Verbrechen und Verbrechensbekämpfung“ aufbaue: Im klassischen Kriminalroman handle es sich stets um eine Einzelperson, die aufgrund individueller Bosheit eine Gewalttat begeht, kaum je um ein wirklichkeitstreues systematisches Verbrechen, wie beispielsweise Krieg, Umweltzerstörung oder ähnliches. VertreterInnen des *hard-boiled* thematisierten zwar gesellschaftliche Missstände in ihren Kriminalromanen, charakterisierten die konkrete Gewalttat aber dennoch häufig als ein durch private Faktoren wie Eifersucht motiviertes Vorgehen.²³⁶ Auffällig bei Geschichten der *hard-boiled school* bleibt, dass die in ihnen präsentierte Welt Gewalt als „nichts Außerordentliches, auf den Mordfall Beschränktes“ ansieht²³⁷: „Es wird geschlagen, gefoltert und geschossen.“²³⁸ Was das Verhältnis zwischen Text und Leserschaft betrifft, so stellt das Gewaltelement eine zentrale Attraktion dar, indem die im Plot geschilderten Gewalttaten nicht „heruntergespielt, sondern hervorgehoben“ werden.²³⁹

²³⁴ vgl. Liessmann, 2004, S. 68

²³⁵ vgl. ebd., 2004, S. 69ff

²³⁶ vgl. Ruffing, 2011, S. 81ff

²³⁷ vgl. Suerbaum, 1984, S. 127

²³⁸ Ebd., 1984, S. 127

²³⁹ vgl. ebd., 1984, S. 127

4. ANALYSE DER ROMANE

Aufbauend auf die dargelegte Theorie werden im Folgenden nun die ausgewählten Kriminalromane im Hinblick auf die formulierten Forschungsfragen analysiert und diskutiert.

TEXTAUSWAHL

Als Untersuchungsgegenstände wurden insgesamt acht Romane ausgewählt, die fünf Teile der Kayankaya-Reihe des Deutschen Jakob Arjouni und die Trilogie des Franzosen Jean-Claude Izzo. Der Vergleich wird hier zwischen Deutschland und Frankreich gezogen, da insbesondere Marseille als multikulturelle Hafenstadt einen geeigneten Schauplatz für Fragen rund um Migration und Gesellschaftskritik darstellt und sich gut mit Frankfurt - einer Stadt, die sich hauptsächlich durch die Gastarbeiterbewegung mit diesem Thema auseinandersetzen musste - in Beziehung setzen lässt. Außerdem sind die beiden Autoren in vielen Werken der Sekundärliteratur im Kontext dieser Thematik anzufinden. Die Inhaltsangaben der Romane fallen dabei sehr kurz aus, um der relevanten Analyse möglichst viel Platz zukommen lassen zu können.

FORSCHUNGSLEITENDE FRAGESTELLUNGEN UND BESCHREIBUNG DES ANALYSEVORGANGS

Die Untersuchung der Romane richtet sich nach der forschungsleitenden Fragestellung (FF), die wie folgt lautet: *Inwiefern wird durch die TäterIn- und Opfer- Charakterisierung in den Kriminalromanen Gesellschaftskritik transportiert?*

Dabei soll erstens (F1) näher erläutert werden, in welchem Verhältnis die Figuren zur Gesellschaft²⁴⁰ stehen, also wie sich ihre Positionierung in einer Klasse im Vergleich zu anderen AkteurInnen darstellt, welchen Machtverhältnissen sie unterworfen sind und wie die Akzeptanz durch andere Figuren ausfällt.

Und zweitens (F2) soll untersucht werden, inwieweit TäterInnen und Opfer durch Figuren mit Migrationshintergrund besetzt werden und welche Bewertungen (aktiv, passiv, positiv, negativ) dabei im Hinblick auf die Gewaltdelikte vorgenommen werden.

Anhand ausgewählter Zitate werden die gewonnen Aussagen festgemacht, begründet und im Anschluss verglichen. Die für die Beantwortung der Forschungsfragen relevanten Kategorien *aktiv*, *passiv*, *positiv* und *negativ* werden anhand der Figurencharakterisierungen in den Romanen definiert. Handelt eine Figur selbständig und aus eigenen Intentionen heraus, so wird sie als *aktiv* bezeichnet. Wird sie jedoch von anderen Figuren zu einem Vorgehen überredet, gedrängt oder gezwungen, so wird sie in der Folge als *passiv* bewertet. *Positiv* fällt ihre Konnotation aus, wenn sie sich durch ihre Handlungen gegenüber anderen Charakteren als hilfreich oder aufrichtig erweist, *negativ* dann, wenn sie sich als unaufrichtig, korrupt oder nicht vertrauenswürdig darstellt.

²⁴⁰ Der Begriff der *Gesellschaft* bezieht sich hier auf die Romangesellschaft, also die gesellschaftlichen Verhältnisse im Gegenstand der jeweiligen Analyse.

AUTORENPORTRAITS

JAKOB ARJOUNI

1964 in Frankfurt geboren und anschließend in der hessischen Provinz aufgewachsen, schreibt Jakob Arjouni bereits als Zwanzigjähriger seinen ersten Kriminalroman und veröffentlicht ihn 1985 unter dem Titel *Happy Birthday Türke!* Weit entfernt von der „Literaturhauswelt“ siedelt er seine Geschichte rund um den deutsch-türkischen Detektiv Kemal Kayankaya in seiner eigenen Geburtsstadt und den sich dort befindlichen Schauplätzen „deutscher Wirklichkeit“ an, in Bahnhofsvierteln, Bordellen, Asylheimen und Zuhältervillen, und schafft somit einen „deutschen Krimi, mit einem deutsch-türkischen Detektiv, (...), einem echten Hessen, einem von unten.“²⁴¹

„Die Selbstgerechtigkeit der guten Bürger, die Hintermänner des häßlichen Geschäfts im Bahnhofsviertel, den Polizisten, der fordernd die Hand aufhält, die Ausländerfeindlichkeit der Deutschen.“²⁴² - aus all diesen Faktoren setzte Arjouni seine in die Handlung verwobene Kritik an der Gesellschaft zusammen.²⁴³

Mit seinem erfolgreichen Debüt sorgte er für ein kleines Wunder in der deutschen Verlagswelt, die bis dahin keinen vergleichbaren Schöpfer von *hard-boiled* Kriminalromanen kannte. Mit seinem knappen Stil, den realistischen Großstadtschilderungen und der lässigen Charakterisierung des Protagonisten galt Arjouni rasch als deutscher Nachfolger der bekannten Genrevertreter Chandler und Hammett.²⁴⁴ Neben seinen Kayankaya-Romanen schrieb Arjouni außerdem die Geschichtensammlung *Ein Freund* (1998) sowie den Berlinroman *Magic Hoffmann* (1996) - um nur zwei seiner vielen Werke zu nennen.²⁴⁵ Er verstarb im Jänner 2013.²⁴⁶

JEAN-CLAUDE IZZO

Jean-Claude Izzo wurde 1945 in Marseille als Kind eines Italieners und einer Spanierin geboren.²⁴⁷ Nach seiner Kindheit war er zunächst als Fremdenlegionär in Afrika, bevor er als Chefredakteur der Zeitschrift *viva* arbeitete und schließlich nach seiner dortigen Entlassung seine literarische Karriere begann. 2000 verstarb er.²⁴⁸

²⁴¹ vgl. Weidemann, Volker: *Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute*. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1. Auflage 2006, S. 266ff

²⁴² Leonhardt, 1990, S. 235

²⁴³ vgl. ebd., 1990, S. 235

²⁴⁴ vgl. Teraoka, 2009, S. 113

²⁴⁵ vgl. Weidemann, 2006, S. 266ff

²⁴⁶ vgl. <http://www.diogenes.ch/leser/autoren/a/jakob-arjouni.html> (28. August 2017)

²⁴⁷ vgl. Maillot, Agnès: *Fractured Identities: Jean-Claude Izzo's Total Khéops*. In: Krajenbrink, Marieke / Quinn, Kate M. (Hg.): *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. S. 95-111. Editions Rodopi B.V., Amsterdam/ New York, 2009, S. 98

²⁴⁸ vgl. Schmidt, 2009, S. 623f

In Frankreich werden Izzos Romane dem *ethno-polar* zugerechnet. Er gilt als Vertreter des antifaschistischen und multikulturellen Marseille-Krimis und orientiert sich stark an der urfranzösischen Tradition des „desillusionierten, gewaltgeprägten und gesellschaftskritischen ‚roman noir‘“.²⁴⁹ Als Wegbereiter des *polar aïoli*, auch *Marseillais detective fiction*, schuf er in Frankreich eine neue Ausprägung des Kriminalromans und wurde mit seiner Hauptfigur Fabio Montale zum Vorbild einer ganzen Generation junger Marseiller AutorInnen. *Total Khéops*, 1995 erschienen und 150.000 Mal verkauft, gehört mit den beiden anderen Teilen von Izzos Marseille-Trilogie zu den erfolgreichsten französischen Kriminalromanen der 90er Jahre. Die Hauptthemen sind dabei stets die gleichen: Gewalt, Arbeitslosigkeit, Rassismus, Korruption und multikulturelle Gesellschaften.²⁵⁰ Izzo sah es außerdem als seine Mission, gegen den *Front National*²⁵¹ zu schreiben und mittels seines Werkes gegen die Verbreitung von rechtsextremem Gedankengut vorzugehen, schon allein für seinen Vater, der selbst als Immigrant nach Marseille gekommen war. Sein Sprachrohr ist dabei Montale, der das gesamte Werk hindurch jede Möglichkeit nutzt, um die Gefahren dieser aufkeimenden Ideen zu verdeutlichen und anzuklagen.²⁵²

ANALYSE DER ROMANE 1: JAKOB ARJOUNI

***HAPPY BIRTHDAY TÜRKE!*²⁵³**

Bei seinem ersten Fall wird Kemal Kayankaya von der Türkin Ilter Ergün aufgesucht, die ihn bittet, den Tod ihres Mannes aufzuklären. Im Laufe der Geschichte stößt Kayankaya auf korrupte Machenschaften der Polizei, auf Drogenhandel und Prostitution, als deren Opfer sich vor allem MigrantInnen herausstellen.

1) VERHÄLTNIS FIGUR - GESELLSCHAFT:

Kayankaya ist der typische *hard-boiled*-Held, der sich als Einzelgänger ohne viele Freunde gern Alkohol, Nikotin und Frauen zuwendet. Was seine Identität und Verortung innerhalb der Gesellschaft betrifft, so wird im Text laufend ein Konflikt angedeutet, der in Kayankaya zu schwelen scheint: Beispielsweise wenn er zwischen seinem Beruf, also seinem gesellschaftlichen ‚Nutzen‘, und seiner kulturellen Herkunft unterscheidet: „Privatdetektiv war ich seit drei Jahren. Türke von

²⁴⁹ vgl. Ruffing, 2011, S. 39

²⁵⁰ vgl. Maillot, 2009, S. 95

²⁵¹ Vor allem in den 1980er Jahren erfuhren rechtsextreme Ansichten zur Immigration einen bedenklich großen Aufschwung, der sich in Marseille bei den Präsidentschaftswahlen 1995 besonders deutlich zeigte: Dort erzielte Jean-Marie Le Pen mit seiner Partei *Front National* eines der besten Resultate und erreichte in der ersten Wahlrunde 22,32% der Stimmen, vor dem Sozialisten Jospin und den rechtspolitischen Kandidaten Balladur und Chirac. (vgl. Maillot, 2009, S. 101)

²⁵² vgl. Maillot, 2009, S. 101f

²⁵³ Arjouni, Jakob: *Happy Birthday Türke! Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987 (In der Folge bezeichnet als *HBT*)

Geburt.“²⁵⁴ Hier geht es Arjouni wohl vor allem darum, das Unvermögen der deutschen Gesellschaft zu transportieren, einen türkischen Privatdetektiv anzuerkennen, was auch häufig in Studien und Werken der Sekundärliteratur so präsentiert wird: Obwohl er fundierte Kenntnisse der deutschen Kultur vorweisen kann und sich ‚typisch deutsch‘ verhält, wird er auf seine abweichende Hautfarbe und seinen seltenen Namen reduziert und als ‚anders‘ wahrgenommen.²⁵⁵

Dieser angenommene Widerspruch scheint sich auch auf Kayankaya selbst zu übertragen, der zwischen Beruf und Identität unterscheidet, als ließen sich diese beiden Komponenten nicht vereinbaren: „Er drehte seinen trüben Kopf zu mir. >Bissn Bulle?< >Nee, bin Türke.<“²⁵⁶ Die Frage, ob und wie er sich vom Polizeiapparat abgrenzt, stellt sich der Protagonist immer wieder: „Beim Bier beschäftigte mich der Gedanke, ob ich nun sowas ähnliches wie ein Bulle sei oder nicht.“²⁵⁷ Für Ilter kommt die Kombination aus Türke und Privatdetektiv allerdings äußerst gelegen, sie wählt ihn für ihre Zwecke aufgrund seines Namens aus: „Sie hatte im Branchen-Telefonbuch unter Detekteien nachgesehen und mit Freude unter den ganzen Müllers einen türkischen Namen entdeckt. Nun war sie hier.“²⁵⁸

Kayankaya befindet sich also im Verhältnis zur Gesellschaft in einer Art Zwischenposition: Einerseits arbeitet er für Gerechtigkeit und dient der Gesellschaft dadurch, andererseits wird er ständig aufgrund seiner türkischen Herkunft von der deutschen Gesellschaft ausgegrenzt und als ihr nicht zugehörig angesehen. In der Folge wird er laufend zur Zielscheibe für Vorurteile und herabsetzende Kommentare von Figuren aus allen Schichten, von der Bordell-Besitzerin („>Eigentlich sollte ich dich festhalten und die Polizei rufen, aber dann würden wahrscheinlich zehn Türkenbälger ihren Papa verlieren. (...)“²⁵⁹) über die Polizistin („>Na, Aladin, wo haste denn deine Lampe gelassen?“²⁶⁰) bis zu den Büroangestellten („>Na, Mustaffa, was gibt’s? (...) Kannste dich denn nicht daran gewöhnen, daß de nun in `nem zivilisierten Land bist (...)“²⁶¹).

Anstatt sich aber in eine wehrlose Position drängen zu lassen, begegnet Kayankaya ähnlichen Situationen mit (Selbst-)Ironie und Schlagfertigkeit. Dies wird besonders deutlich in einer Situation mit Betrunkenen: „Ich trank mein Bier und (...) bemerkte, daß mich der Dritte im Jägermeisterverein anlotzte. Er gab seinem Herzen einen Stoß: >Bammelst en gudes Deutsch. Bilde net vom Balgan?< (...) >Ei naa, Bubsche, isch war zwaa Woche uff Majorga.< >Ah, soo.< Pause. >Isses schee dort unne?< >Schee isses scho, blos aach gefällisch, wesche de Indianer.<

²⁵⁴ Arjouni, HBT, 1987, S. 9

²⁵⁵ vgl. Teraoka, 2009, S. 127

²⁵⁶ Arjouni, HBT, 1987, S. 45

²⁵⁷ Ebd., HBT, 1987, S. 33

²⁵⁸ Ebd., HBT, 1987, S. 14

²⁵⁹ Ebd., HBT, 1987, S. 52

²⁶⁰ Ebd., HBT, 1987, S. 32

²⁶¹ Ebd., HBT, 1987, S. 13

>Ah, soo.< Er überlegte. >Habbe Se sich da vershdändische könne?< >Klar, isch habb gedrommelt<, antwortete ich ihm, trank das Bier aus und ging (...).“²⁶²

Kayankaya nutzt die Vorurteile der Menschen auch oft zu seinem eigenen Vorteil und macht sie sich zunutze: „>Ein Türke?< (...) >Hören Sie, ich bin Abgesandter der Türkischen Botschaft und von höchster Stelle beauftragt, mit dem Kommissar zu reden, der mit diesem Fall betraut ist. (...)< (...) >Na, ja ... dann, natürlich, sofort (...)<“²⁶³

Zynismus wird auch in der Sekundärliteratur häufig als Merkmal des Protagonisten hervorgehoben, beispielsweise von Krieg²⁶⁴ und Päthe²⁶⁵. Im Hinblick auf die gewählte Identität an sich ist Kayankaya laut Teraoka als Türke mit deutschem Pass der vollkommene Gegensatz zur politischen und soziokulturellen Realität²⁶⁶: „There is, first, a deep-seated Western stereotype of Orientals as irrational, thus as ill suited for the role of detective;“²⁶⁷ Außerdem seien im deutschen Kontext türkische Männer häufig mit einem illegalen Status konnotiert, weshalb sie, ähnlich wie alle ‚AusländerInnen‘, kaum als VertreterInnen von Recht und Gesetz in der deutschen Gesellschaft vermutet würden.²⁶⁸

Eine solche negative und skeptische Einstellung gegenüber MigrantInnen kommt auch dann zum Vorschein, wenn man die Figurengruppe der Familie Ergün analysiert. Sie ist die typische Einwandererfamilie, die in den 1960er/70er Jahren nach Deutschland kam: „>(…) ich wohne mit meiner Mutter, meinem Bruder und meiner Schwester zusammen. Außerdem habe ich drei kleine Kinder. (...) Ahmed kam neunzehnhunderteinundsiebzig allein nach Deutschland. (...) Meine Familie ist schon seit neunzehnhundertfünfundsechzig in Deutschland. Mein Vater lernte Ahmed neunzehnhundertzweiundsiebzig kennen und brachte ihn mit zu uns nach Hause. Ein Jahr später heirateten wir.<“²⁶⁹

Innerhalb der Familie Ergün ist die Situation geprägt vom Generationsunterschied, der sich einerseits als Anpassung, andererseits als Entfremdung auswirkt: „Vasif, das Familienoberhaupt, der mit Mülltüten den Familienunterhalt verdiente und sonst keinen großen Spaß an dem fremden Land mit seinen unfreudlichen, ordentlichen Bewohnern hatte. Mit seinen Kindern konnte er nicht viel anfangen. Sie waren sehr jung gewesen, als sie nach Deutschland kamen, wurden geprägt von der neuen Umwelt, paßten sich ihr notgedrungen an und entfernten sich dadurch von ihm.“²⁷⁰

²⁶² Arjouni, HBT, 1987, S. 26f

²⁶³ Ebd., HBT, 1987, S. 28

²⁶⁴ vgl. Krieg, 2002, S. 101

²⁶⁵ vgl. Päthe, 2013, S. 91

²⁶⁶ vgl. Teraoka, 2009, S. 118f

²⁶⁷ Ebd., 2009, S. 119

²⁶⁸ vgl. ebd., 2009, S. 119f

²⁶⁹ Arjouni, HBT, 1987, S. 15

²⁷⁰ Ebd., HBT, 1987, S. 75

Die Berufe der Familie Ergün stehen alle exemplarisch für typische GastarbeiterInnenberufe²⁷¹: „>Ich heiße Yilmaz Ergün. (...) Mein Beruf ist Tischler, aber ich arbeite schon länger in einer Großküche. Inzwischen bin ich Hilfskoch.<“²⁷² Die Großmutter „hieß Melike Ergün, (...) und war nach dem Umzug nach Deutschland putzen gegangen.“²⁷³ Ilters Schwester Ayse hat ebenfalls als Putzfrau gearbeitet,²⁷⁴ Ilters Vater Vasif „hatte, genau wie mein Vater, bis zu seinem Tod anderer Leute Müll geschleppt.“²⁷⁵ Das Mordopfer Ahmed Hamul hatte zuerst in einer Fabrik gearbeitet, bevor er kündigte und schließlich kleinen Jobs wie „Packer bei der Post oder in einem Kebab-Laden“ nachgegangen war.²⁷⁶

Das Berufsbild des Müllmanns taucht im ersten Roman durchgängig auf und erinnert an Päthes Studie²⁷⁷ rund um GastarbeiterInnenberufe. Kayankayas Vater arbeitete vor seinem Tod als Müllmann²⁷⁸, Kommissar Futt und sein Assistent verweisen Kayankaya ebenfalls auf diesen Job.²⁷⁹ Die Müllabfuhr kann hier als Sinnbild für eine Teilung der Gesellschaft verstanden werden, in der sich die höheren Klassen schon allein durch die Berufswahl (und dem damit verbundenen Status und Gehalt) von anderen Gesellschaftsschichten unterscheiden und abgrenzen: „>Hier Deutschland! Nix Türkei! Hier kommen Bierdosen in Mülleimer, und ... ähm, türkisch Mann zu Müllabfuhr!< Sie wieherten los.“²⁸⁰ MigrantInnen werden automatisch in niedrigeren Positionen oder weniger angesehenen Berufsbildern verortet, um deren untergeordnete Rolle zu verdeutlichen.

Der Polizeiapparat wird mit Ausnahme des Ex-Mitarbeiters Theobald Löff²⁸¹ sehr unsympathisch, korrupt und dumm dargestellt²⁸² - verglichen mit den Folgeromanen in der negativsten Weise. Von der Gesellschaft wird die Polizei als ein vertrauenswürdiges Organ betrachtet, dessen Handlungen und Aussagen nicht angezweifelt werden: „>(…) Ein Auto hätte das andere abgedrängt, oder so was. Vollkommener Blödsinn. Direkt danach war die Polizei da und hat alles ordnungsgemäß aufgenommen. Die hätten schon gemerkt, wenn was faul gewesen wäre.<“²⁸³

²⁷¹ Arjouni, HBT, 1987, S. 156: „(...) Vasif Ergün - bis zu seinem Tod Gastarbeiter dieses Landes (...)“

²⁷² Ebd., HBT, 1987, S. 21f

²⁷³ Ebd., HBT, 1987, S. 22

²⁷⁴ vgl. ebd., HBT, 1987, S. 22

²⁷⁵ vgl. ebd., HBT, 1987, S. 23

²⁷⁶ vgl. ebd., HBT, 1987, S. 24

²⁷⁷ vgl. Päthe, 2013

²⁷⁸ vgl. Arjouni, HBT, 1987, S. 10

²⁷⁹ vgl. ebd., HBT, 1987, S. 82

²⁸⁰ Ebd., HBT, 1987, S. 17

²⁸¹ Ebd., HBT, 1987, S. 85

²⁸² vgl. ebd., HBT, 1987, S. 30ff

²⁸³ Ebd., HBT, 1987, S. 126f

Kommissar Futt ist dabei eine der unangenehmsten Figuren: „Futt maß etwa einsneunzig, sein kahler Kopf hatte Dellen, das Kinn eine senkrechte Kerbe, ein rosa Hemd trug er offen bis zum Bauchnabel, und um den Hals schlenkerte ein Goldkettchen (...). Er sah aus wie ein Metzger auf Urlaub.“²⁸⁴ Gegenüber AusländerInnen ist seine Einstellung eindeutig: „Futt wollte sich nicht geschlagen geben, schon gar nicht von einem Türken.“²⁸⁵

Die Darstellung des Verhältnisses von Futt und seinem Assistenten Eiler zeigt eine festgefahrene Machtstruktur innerhalb des Polizeiapparates („Die beiden gaben einen exzellenten Einblick in das einfach strukturierte Leben einer Herrchen-Hund-Beziehung.“²⁸⁶), welche in der Folge immer wieder im Zusammenhang mit anderen Figuren angedeutet wird: „Nachdem Herr Futt zur Kriminalpolizei gewechselt sei, habe ihn der Lieferauftrag für Stoff schon ein wenig gewundert, aber schließlich sei es der Auftrag eines Vorgesetzten gewesen (...).“²⁸⁷

Solche und ähnliche Situationen zeigen die vertikal strukturierte Gesellschaft mit ihren Machtverhältnissen auf und schließen damit an Nussers Entwurf an, nach dem bei dieser Ausrichtung die einen Macht über die anderen ausüben.²⁸⁸ Die sogenannte Straffunktion des Staates, die nach Boltanski²⁸⁹ die Polizei übernimmt, wird in diesem Roman auf Kayankaya verlagert, da die Polizei selbst straffällig wird. Die Kontrolle liegt somit beim Protagonisten, was die Überhöhung seiner Figur noch deutlicher macht: Er ist für die Gerechtigkeit zuständig, man kann sich auf ihn verlassen, während die Polizei dubios und nicht vertrauenswürdig agiert.²⁹⁰

2) FIGUREN ALS TÄTERINNEN ODER OPFER MIT/OHNE MIGRATIONSHINTERGRUND UND IHRE BEWERTUNGEN (AKTIV, PASSIV, POSITIV, NEGATIV) IN KOMBINATION MIT GEWALTDELIKTEN

Gewaltdarstellungen

Allgemein sind die physischen Kampf- und Gewaltszenen in *Happy Birthday Türke* stark am *hard-boiled*-Schema orientiert, welches sich in einer unverwüstlichen Hauptfigur äußert, wie beispielsweise in der Einbruchsszene, in der die Täter auf Kayankaya mit Gaskanonen losgehen, ihn treten, schlagen und verbal beleidigen.²⁹¹ Stilistisch erinnern viele der Kampfszenen dem Genre entsprechend an den filmischen Zeitlupen-Effekt: „Ich tippte auf die Schulter des Sprechers. Er drehte den Kopf, und ich knallte ihm meine Faust ins Gesicht. (...) Ich sah, wie sich die Muskeln unter dem engen Jackett spannten. Langsam ging er auf mich zu, ließ die Finger knacken und leckte sich die Lippen. Das Neonlicht warf Schatten auf sein Gesicht, und das Weiß der Augen war

²⁸⁴ Arjouni, HBT, 1987, S. 30

²⁸⁵ Ebd., HBT, 1987, S. 161

²⁸⁶ Ebd., HBT, 1987, S. 82

²⁸⁷ Ebd., HBT, 1987, S. 158f

²⁸⁸ vgl. Nusser, 1992, S. 64 bzw. diese Arbeit, S. 38

²⁸⁹ vgl. Boltanski, 2013, S. 213 bzw. diese Arbeit, S. 35

²⁹⁰ vgl. Arjouni, HBT, 1987: Aufdeckung durch Kayankaya, S. 145ff und S. 153ff

²⁹¹ vgl. ebd., HBT, 1987, S. 114ff

sichtbar. (...) Ich schnellte auf ihn zu, blieb abrupt stehen, duckte mich und ließ seine rechte Betonhand voll ins Leere prügeln. Ein Luftsprung, und ich kriegte seinen Arm zu fassen. (...) Laut krachten seine Knochen. Er brüllte auf vor Schmerz.“²⁹² Durch die vielen Richtungsangaben, Geschwindigkeiten, Farben und Geräusche wirkt die Situation sehr plastisch, der Aktionsablauf ist genau nachvollziehbar. Bei den psychischen Gewaltdelikten schildert Arjouni Erpressung in unterschiedlichen Facetten, Drohungen und Manipulation.

Rollenzuschreibung und Bewertungen

Was die Täterrollen betrifft, so ist auffällig, dass diese ausnahmslos mit männlichen Figuren besetzt sind: Futt, Eiler, Hosch, Vasif und Ahmed. Die weiblichen Rollen bringen die Erzählung weiter, beispielsweise im Falle Ilter, die Kayankayas Untersuchung überhaupt erst anstößt, und der Nachbarin des Bauern, die den Protagonisten auf die tote Tochter aufmerksam macht: „>...da war jemand, und zwar die älteste Tochter von dem Hornen, das ist der Bauer da drüben.< (...) >Was hat sie denn erzählt?< >Ach, Spinnerei. Es wäre kein Unfall gewesen. Ein Auto hätte das andere abgedrängt, oder so was. (...)“²⁹³

Die Figuren mit Migrationshintergrund sind allesamt nur in den ‚unteren‘ Klassen zu finden, nie als Büroangestellte oder ähnliches. Sie gehen Hilfsjobs nach oder sacken in die Kriminalität ab.

Die einzelnen PolizistInnen üben aktive Gewalt aus (beispielsweise den Mord an der Bauerntochter) und vertuschen diese Vorfälle in der Folge. Der junge Polizist Eiler ist zwar durch das bestehende Machtverhältnis zu Futt diesem und seinen Anweisungen auf eine Art passiv ausgeliefert, er agiert aber in vollem Wissen um die Konsequenzen - im Gegensatz zur Familie Ergün. Seine niedrige Machtposition lässt ihn zwar eher ins Passive rutschen, er bleibt aber eine Täterfigur, wenn auch mit leichter Ambivalenz, da ihm am Ende der Mord in die Schuhe geschoben wird.

Kommissar Futt ist aktiver Auslöser der korrupten Machenschaften. Er organisiert den Drogenhandel, unterschreibt falsche Protokolle etc. Außerdem nutzt er die vertikale Struktur der Gesellschaft und diverse Vorurteile über MigrantInnen aus, um den Autofahrer und wahren Unfallverursacher zu einem Deal zu überreden. Der Verursacher richtet sich bei seinem Handeln nach dem Anspruch der Gesellschaft, ein guter Bürger zu sein und den ‚Ausländer‘ nicht in die Heimat zurückführen lassen zu müssen: „(...) Der Türke hätte keine Versicherung, müsste ins Gefängnis oder würde abgeschoben und so weiter, die ganze Leidensgeschichte. (...) Ich war natürlich baff. Aber wenn die Bullen schon mal menschlich sind, will ich mich nicht quer legen.“²⁹⁴

Die türkische Einwandererfamilie erfüllt in diesem Roman die passive Opferrolle. Vasif und Ahmed verharren in der Passivität, obwohl sie als Drogendealer aktiv wirken. Sie agieren also quasi die ganze Zeit als passive Opfer der aktiv korrupten Polizei. Mutter Ilter tritt zwar aktiv an den

²⁹² Arjouni, HBT, 1987, S. 53f

²⁹³ Ebd., HBT, 1987, S. 126f

²⁹⁴ Ebd., HBT, 1987, S. 123f

Privatdetektiv Kayankaya heran, wird aber wegen der illegalen Geschäfte ihres Mannes zum passiven Opfer der Umstände. Selbst von den Plänen ihres Mannes, aus dem Drogenhandel auszusteigen und ein Haus zu kaufen, wusste sie nichts. („>Was hat er vorgehabt?< >Mit der Familie wegziehen. Er hatte ein bißchen Geld und wollte ein Haus kaufen. Weiter weg oder so.< >Wußte die Familie davon?< >Glaub nich.“²⁹⁵) Schwester Ayse ist vollkommen passiv gezeichnet, sie kommt nie zu Wort und dient lediglich als Auslöser für Yilmaz' Tat. Dieser wiederum wirkt bei seiner Tat mit dem Küchenmesser fast dilettantisch, wie Kayankaya am Ende des Romans andeutet: „>Der zweite Fehler: Wenn man in einer Großküche arbeitet, nimmt man nicht das nächstbeste Schinkenmesser, um damit seinen Schwager umzubringen.“²⁹⁶

Die MigrantInnen sind also durch ihr fachliches Nichtwissen klar im Nachteil, sind sich dessen aber nicht bewusst, wodurch sie sich erst in illegale Geschäfte verstricken und zu passiven Opfern werden. Päthe präsentiert dies als eine Möglichkeit für die LeserInnen zur Identifikation²⁹⁷ und hebt in seiner Studie neben der hier formulierten Opferrolle auch die Sündenbockfunktion der Familie hervor. Er verdeutlicht, dass dabei soziale Vorurteile zur gesellschaftlichen Orientierung genutzt und Projektionsflächen für die Identitätssuche geboten werden.²⁹⁸

Bei Kayankaya selbst findet sich ebenfalls ein Mischtyp ähnlich dem der männlichen Migrantenfiguren Vasif und Ahmed: Er handelt oft gesetzwidrig, wenn auch nach der gesellschaftlichen Vorstellung von Recht und Moral. Seine Gewalt ist also stets legitimiert, was dem in der Theorie bereits dargelegten Modell des *hard-boiled*-Helden entspricht.²⁹⁹ Auch der Alkohol als Heilmittel für erlittene Gewalt bestätigt dieses Klischee: „Es dauerte eine weitere Zigarette, bis ich einigermaßen hergestellt war. Zehn nach acht. Ich beschloß, nach Hause zu fahren, unter die Dusche. Unterwegs kaufte ich meinem Magen eine Flasche Whisky.“³⁰⁰

Was die Konnotation als positiv oder negativ betrifft, scheint die Zuschreibung bei Futt und den Frauen der Familie Ergün eindeutig zu sein: Hier liegt einerseits eine aktive, negative Täterschaft vor (Futt), während sich in den weiblichen Familienfiguren eine passive, positive Opferrolle manifestiert. Für die Täter mit Migrationshintergrund - Vasif, Ahmed und Yilmaz - lässt sich beobachten, dass diese eher positiv ausfällt. Durch die Schilderung ihrer Motivation zum Verbrechen und ihrer Hintergrundgeschichten werden bei der Leserschaft Verständnis und Mitgefühl geweckt. Yilmaz beispielsweise tötete motiviert durch die Drogensucht seiner Schwester Ayse: „>(…) Durch die Sucht Ihrer Schwester Ayse war die Tat moralisch gerechtfertigt.“³⁰¹ Die

²⁹⁵ Arjouni, HBT, 1987, S. 100f

²⁹⁶ Ebd., HBT, 1987, S. 169

²⁹⁷ vgl. Päthe, 2013, S. 91

²⁹⁸ vgl. ebd., 2013, S. 92

²⁹⁹ vgl. Nusser, 2000, S. 153 bzw. diese Arbeit, S. 38

³⁰⁰ Arjouni, HBT, 1987, S. 43

³⁰¹ Ebd., HBT, 1987, S. 168

restlichen Täter aus dem Polizeiapparat sind alle aktiv und negativ bewertet. Lediglich für Eiler ließe sich eine Spur von Verständnis aufbringen, welches jedoch durch sein stupides Mitläufertum wieder verworfen wird.

3) ZUSAMMENGEFASSTE GESELLSCHAFTS- UND SOZIALKRITIK

Arjouni fokussiert in diesem Roman hauptsächlich die zur Zeit der Entstehung und Veröffentlichung des Textes aktuelle Situation rund um die sogenannte Gastarbeiterbewegung. Er schildert die schwierigen Zukunftsperspektiven der MigrantInnen und die Vorurteile, die ihnen von der Gesellschaft entgegengebracht werden. Dabei ziehen sich Ablehnung, Ausländerfeindlichkeit und Rassismus durch alle Gesellschaftsschichten, vom Postpacker („>Ich arbeit nich mit Ausländern.<“³⁰²) über die Prostituierte („>Du bist nur `n Türke, steht sie nicht besonders drauf (...)<“³⁰³) bis hin zum Büroangestellten.³⁰⁴

Durch seinen Protagonisten Kayankaya präsentiert Arjouni eine Möglichkeit des Umgangs mit Fremdenhass, nämlich Selbstironie und Humor. Die volle Toleranz und Akzeptanz der Gesellschaft bleibt ihm dennoch verwehrt.

Besonderes Augenmerk legt Arjouni auf die Machtstrukturen zwischen PolizistInnen und MigrantInnen und stellt den Polizeiapparat alles andere als sympathisch dar. Geprägt von Korruption, Gier und Ausländerfeindlichkeit nutzt dieser die Unwissenheit der EinwanderInnen aktiv aus, um sie zu kriminalisieren und sich selbst zu bereichern. Hier konzentriert sich die Gesellschaftskritik also vor allem auf dieses unausgeglichene Verhältnis und die Tatsache, dass unwissende und oft wehrlose MigrantInnen dem korrupten Polizeiapparat chancenlos gegenüberstehen. Die Opfer- und TäterInnenzeichnung verdeutlicht diese Struktur.

MEHR BIER³⁰⁵

In Arjounis zweitem Roman schickt er seinen Protagonisten Kayankaya in eine Ermittlung rund um Umweltschutz und politische Verstrickungen. MigrantInnen spielen in diesem Roman keine so zentrale Rolle wie im ersten, allerdings tauchen sie als Nebenfiguren auf.

1) VERHÄLTNIS FIGUR - GESELLSCHAFT:

Kayankaya wirkt in diesem Teil melancholischer. Die Auseinandersetzung mit der Frage, warum er eigentlich Privatdetektiv ist und welche Relevanz dieser Umstand für die Gesellschaft hat, taucht wieder häufig auf: „>(…) Ich hatte geglaubt, Privatdetektiv wäre so eine Art Hausarzt. An den großen Schlachtereien und dem allgemeinen Dreck ändert er zwar nichts, aber für den einen oder

³⁰² Arjouni, HBT, 1987, S. 41

³⁰³ Ebd., HBT, 1987, S. 50

³⁰⁴ vgl. ebd., HBT, 1987, S. 17

³⁰⁵ Arjouni, Jakob: *Mehr Bier. Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. (In der Folge bezeichnet als MB)

anderen kann es vielleicht doch wichtig sein, daß er da ist. (...)“³⁰⁶ Ähnlich wie im ersten Roman finden sich auch immer wieder Anspielungen auf seinen Identitätskonflikt als Türke im Verhältnis zu seinem Beruf, beispielsweise wenn ihm die Journalistin skeptisch gegenübertritt: „>Privatdetektiv und Türke. Das soll ich glauben?“³⁰⁷ Dieses Identitätsthema und die Frage nach der Akzeptanz der Gesellschaft werden durchgehend behandelt: Von verhaltenen Kommentaren bis zu härteren rassistischen Aussagen finden sich die unterschiedlichsten Formulierungen. Kayankaya wird als „Mustaffa“³⁰⁸ und „Isnogoud“³⁰⁹ bezeichnet, vom Gemüsehändler in seinem Haus auf die ‚Sitten‘ in Deutschland hingewiesen³¹⁰, ein Arzt geht davon aus, er könne kein Deutsch („<(…) Wenn er’s nicht versteht, malen Sie’s ihm auf.“³¹¹) und ihm wird juristisches Wissen abgesprochen: „>als ob du sowas überhaupt kennst, einen Anwalt. (...)“³¹².

Wie bereits aus dem ersten Roman bekannt, reagiert Kayankaya auf den Großteil solcher Beleidigungen mit Ironie und Sarkasmus³¹³, oder er nimmt die Annahmen seines Gegenübers gleich vorweg: „>Sie sind gar kein Journalist.< >Stimmt.< >Merkt man.< >Aha. Woran?< >Na, ja, kein Photoapparat, Sie sagen nichts, kennen niemand und dann schlafen Sie.< (...) >Quatsch. Ich bin Türke. Daran merkt man’s.“³¹⁴

Sein Verhältnis zur Gesellschaft, also seine isoliert anmutende Position, stellt für den Anwalt Anastas eine Motivation dar, um Kayankaya für Nachforschungen zu engagieren: „>(…) Ich halte Sie für einigermaßen unbestechlich.< >Kommt auf die Summe an.< >Von der öffentlichen Meinung. Das müssen Sie sein, wenn Sie den Auftrag übernehmen.“³¹⁵

Slibulsky steht Kayankaya freundschaftlich zur Seite, während er der Gesellschaft allgemein eine pessimistische Einstellung entgegenbringt: „>(…) Dabei gibt’s das gar nicht, Gerechtigkeit. Nicht heute und nicht morgen. (...)“³¹⁶ Durch seine Figur transportiert Arjouni in diesem Roman Teile seiner Sozial- und Gesellschaftskritik, vor allem in Gesprächen mit Kayankaya: „>(…) Du machst doch genau die gleiche Dreckarbeit wie irgendein Bulle. Fängst die Typen und bringst sie vors Gericht. Bist vielleicht bißchen netter, läßt mal einen laufen, wenn du meinst, er hätte ein Leben hinter Gittern nicht verdient... aber daran, daß es immer die gleichen sind, die irgendwas anstellen... immer die gleichen sein müssen, weil die Regeln so gemacht sind, daran änderst du

³⁰⁶ Arjouni, MB, 1987, S. 115

³⁰⁷ Ebd., MB, 1987, S. 13

³⁰⁸ Ebd., MB, 1987, S. 104

³⁰⁹ Ebd., MB, 1987, S. 105

³¹⁰ vgl. ebd., MB, 1987, S. 24

³¹¹ Ebd., MB, 1987, S. 67

³¹² Ebd., MB, 1987, S. 72

³¹³ vgl. ebd., MB; 1987, S. 20

³¹⁴ Ebd., MB, 1987, S. 12

³¹⁵ Ebd., MB, 1987, S. 19

³¹⁶ Ebd., MB, 1987, S. 114

gar nichts. (...)“³¹⁷ Diese Aussage impliziert ein System, das mit seinen Regeln immer die Schwächsten erwischt und unterstreicht erneut die Machtverhältnisse nach Nusser.³¹⁸

Interessant bei Slibulsky ist außerdem seine Darstellung als Krimineller. Er dealt und arbeitet in einem Bordell, dennoch spricht ihm Arjouni seine Sympathie nicht ab. Indem er ihn in eine freundschaftliche Beziehung zum Protagonisten setzt, wird Slibulsky zu einem Sympathie- und Hoffnungsträger, der sich im Verlauf der anderen Romane auch gesellschaftlich hocharbeitet und schließlich sein eigenes, kleines Unternehmen gründet.³¹⁹

Nina Scheigel/Kaszmarek steht in diesem Roman für die MigrantInnen, die in der Hoffnung auf ein besseres Leben nach Deutschland kommen. Sie ist eine polnische Einwanderin, die trotz ihrer Träume und Bemühungen nie den Aufstieg in eine höhere Gesellschaftsschicht geschafft hat. Sie bleibt im Schicksal einer Prostituierten verhaftet: „>(…) Ich wollte berühmt werden und träumte, eine große Tänzerin in Berlin zu sein. (...) Es waren schlimme Zeiten, für einen Sack Kartoffeln tat man so ziemlich alles. Die jungen russischen Soldaten sorgten, daß ich zu essen hatte, und ich kümmerte mich um ihre Nächte. (...) In Frankfurt kannte ich niemanden, hatte aber bald Kontakt zu meinem alten Broterwerb und verdiente eine Menge Geld. (...)“³²⁰ Sie lernt den alten Firmenchef Böllig kennen, welcher zu ihrem Gönner wird³²¹ und resigniert schließlich, erkennt die gesellschaftlichen Grenzen, die ihr vorgegeben werden, und arrangiert sich mit ihnen.

Was die Charakterisierung der anderen EinwanderInnen betrifft, so werden diese in Form von Nebenfiguren ähnlich wie im ersten Roman ebenfalls in Berufen der ‚unteren‘ Schichten gezeigt, also beispielsweise als Putzfrauen³²² und Prostituierte³²³.

Die Polizei wird wie im ersten Roman schnell mit korrupten Machenschaften in Verbindung gesetzt: „>Und wenn er mit der Polizei ein kleines Geschäft gemacht hat. Seine Freiheit gegen die Adresse Ihrer Mandanten?“³²⁴ Die Charakterisierung ist wieder eine unsympathische, die unterschiedlichen VertreterInnen agieren mit unfairen Methoden, Erpressung und körperlicher Gewalt, was besonders bei der Figur von Kommissar Kessler deutlich wird: „>Ich kann Sie hier halb tot prügeln, und kein Schwein würde sich darum scheren. Vielleicht würde man mir sogar anerkennend auf die Schulter klopfen.< (...) Dann nahm er das Metall-Lineal in beide Hände und sah nachdenklich zu Boden.“³²⁵ Die Gesellschaft stellt für die Polizei in diesem Roman eine

³¹⁷ Arjouni, MB, 1987, S. 114

³¹⁸ vgl. Nusser, 1992, S. 64 bzw. diese Arbeit, S. 38

³¹⁹ vgl. Arjouni, Kismet, 2001, S. 26

³²⁰ Ebd., MB, 1987, S. 88f

³²¹ vgl. ebd., MB, 1987, S. 90

³²² vgl. ebd., MB, 1987, S. 81

³²³ vgl. ebd., MB, 1987, S. 88ff

³²⁴ Ebd., MB, 1987, S. 21

³²⁵ Ebd., MB, 1987, S. 76

manipulierbare Masse dar: „>(…) und für die Bosse bei RHEINMAIN-FARBEN mußte was geschehen, was Kesslers Poesiealbum hier mit ‚Stimmung im Lande wenden‘ vermerkt. (...)<“³²⁶

Die Fabrikseinhaber der Familie Böllig vertreten in diesem Roman die höhere Gesellschaftsschicht. Der Betrieb ist eine Familienangelegenheit, die vom Vater an den Sohn weitergegeben wird.³²⁷

Barbara Böllig, die Frau des Mordopfers Friedrich, ist als Klischee der schönen blonden, attraktiven Witwe dargestellt.³²⁸ Ihr vermeintlicher Liebhaber Henry wird von Kayankaya ebenfalls wie ein Klischee wahrgenommen: „Ich begann mich zu fragen, ob dieser Henningerturm von Mann Leibwächter oder Liebhaber war. Wahrscheinlich besorgte er beides. Muskelmänner mit Goldkettchen in Turnanzügen haben Erfolg bei Frauen.“³²⁹

Gerade im Hinblick auf die gesellschaftliche Orientierung bedeutsam ist der Sohn Oliver: „Das behinderte Kind war ein Kratzer in der solariumbraunen Fassade aus schnellen Autos, teuren Partys und gutaussehenden Tennislehrern.“³³⁰ Mit dieser Figur greift Arjouni die Frage rund um den gesellschaftlichen Umgang mit geistig beeinträchtigten Personen auf und hinterfragt die Zustände in Pflegeheimen.

2) FIGUREN ALS TÄTERINNEN ODER OPFER MIT/OHNE MIGRATIONSHINTERGRUND UND IHRE BEWERTUNGEN (AKTIV, PASSIV, POSITIV, NEGATIV) IN KOMBINATION MIT GEWALTDELIKTEN

Gewaltdarstellungen

Gewalt wird in diesem Teil wieder in verschiedensten Facetten gezeigt: als körperliche Auseinandersetzungen³³¹, Erpressung und Vergewaltigung³³². Die Schilderungen erfolgen ähnlich wie im ersten Roman relativ bildhaft, vor allem bei körperlichen Kämpfen: „Dafür knallte ich mit Schwung gegen den Schreibtisch, und ohne daß ich mich hätte schützen können, zischte das Lineal wie glühendes Eisen auf mein Ohr. Es rutschte ab und riß mir die rechte Wange auf. Sekunden hörte ich nichts. Es war wie Feuer in meinem Kopf. (...) Da stand er und machte >ts, ts, ts<, nahm Maß und schlug erneut zu. Er traf meinen kaputten Arm. Ich spürte noch den heißen Stich, die Wunde platzte auf, und Blut schoß wie aus einem Staudamm, dann wurde ich ohnmächtig.“³³³

³²⁶ Arjouni, MB, 1987, S. 159

³²⁷ vgl. ebd., MB, 1987, S. 90ff

³²⁸ vgl. ebd., MB, 1987, S. 33

³²⁹ Ebd., MB, 1987, S. 35

³³⁰ Ebd., MB, 1987, S. 38

³³¹ vgl. ebd., MB, 1987, S. 64ff

³³² vgl. ebd., MB, 1987, S. 131f

³³³ Ebd., MB, 1987, S. 77

Rollenzuschreibung und Bewertungen

Sind die TäterInnen in der Oberschicht angesiedelt, kommen sie ungeschoren davon (beispielsweise Böllig und der Oberbürgermeister). Die Täterfiguren aus den ‚niedrigeren‘ Schichten werden verhaftet beziehungsweise stellen sich selbst (Nina). Das politische System triumphiert hier über kleinere Machenschaften, zu dessen Opfern die von Eifersucht oder Gier getriebenen Figuren werden, wie Barbara Böllig und Henry. Unter den TäterInnen hat lediglich Nina Migrationshintergrund. Sie ermordet Barbara Böllig, stellt sich selbst und stirbt im Gefängnis. Sie kann ihrer eingefahrenen Position trotz vieler aktiver Versuche nicht entkommen und wird immer wieder von Figuren der Oberschicht (Böllig) in eine niedrigere Position zurückgeworfen, wie ihre Lebensgeschichte³³⁴ zeigt. Der Mord ist für sie ein letzter aktiver Versuch, aus ihrer passiven Rolle zu treten. Dieser gelingt ihr zwar, aber die Konsequenzen führen sie wieder in ihre ausgelieferte Rolle zurück. Auch die Vorgehensweise des Tötens mittels Gift stellt bei Nina eine nicht so fassbare Waffe dar wie beispielsweise eine Pistole. Die Täterfiguren der oberen Gesellschaftsschichten hingegen benutzen alle Schusswaffen.

Das passive Opfer schlechthin ist Oliver Böllig. Er wird weggesperrt und ruhig gestellt und somit jeglicher Möglichkeit zur Aktivität beraubt.

Die Aktivisten spielen eine relativ untergeordnete Rolle, sie bringen als aktive Angreifer die Geschichte zwar ins Rollen, werden aber selbst nie direkt vorgestellt, sondern nur durch Dritte erwähnt.³³⁵ Dadurch erscheinen sie wie anonyme Vertreter der Gesellschaft, die sich gegen die kriminellen Machenschaften der Großkonzerne auflehnen wollen. Die Auflösung bringt das pessimistische Ergebnis, dass ihre Bemühungen ins Leere laufen und sie von ‚größeren‘ Machenschaften ausgenutzt werden. „>Es tut mir leid, Herr Kayankaya. (...) vielleicht kam Ihre Geschichte der Wahrheit ziemlich nahe, aber, verstehen Sie, der Oberbürgermeister... ein paar zweideutige Notizen, das reicht nicht... und dann so eine Anschuldigung, ich würde meinen Kopf riskieren. (...)< (...) >Warum haben Sie solche Angst vor Kessler?< (...) >Nun, er hat eine Menge Einfluß, und (...) seine gute Beziehung zum Oberbürgermeister ist bekannt.<“³³⁶

Die politisch Mächtigeren der Gesellschaft dominieren hier also, die Schwächeren steigen schlecht aus, obwohl sie im Recht sind. Nussers vertikal strukturierter Gesellschaftsentwurf wird hier also erneut bestätigt.

Was die Bewertung der Figuren betrifft, so ist festzuhalten, dass Nina als Migrationsfigur trotz ihrer Rolle als Täterin eher positiv konnotiert ist. Durch ihre Lebensgeschichte wird bei der Leserschaft Verständnis und Mitgefühl geweckt, ihre Motivation zur Tat ist zumindest nachvollziehbar, während bei den anderen TäterInnen ohne Migrationshintergrund eine deutlich negativere Konnotation passiert.

³³⁴ Arjouni, MB, 1987, S. 89ff

³³⁵ vgl. ebd., MB, 1987, S. 53f

³³⁶ Ebd., MB, 1987, S. 164

3) ZUSAMMENGEFASSTE GESELLSCHAFTS- UND SOZIALKRITIK

Das Gesellschaftsbild in *Mehr Bier* ist allgemein ein sehr pessimistisches. Die Kritik wird bei diesem Roman eher durch die Auflösung als durch die Zuschreibung von Opfer- und Täterrollen erreicht. Arjouni schildert die unterschiedlichsten Machtverhältnisse, sowohl in der Gesamtgesellschaft als auch innerhalb des Polizeiapparats. Kommissar Kessler ist dabei Teil des korrupten Netzwerks, das sich bis zu den obersten PolitikerInnen (Oberbürgermeister) ausdehnt. Dabei geht Macht über Gerechtigkeit, die Regeln der Gesellschaft werden ausgehebelt und die nichtwissenden Unschuldigen werden von mächtigeren TäterInnen übergangen. Dieser Entwurf erinnert an Boltanskis Ausführungen zum Opponenten in Form einer Geheimorganisation, deren Mitglieder sich häufig in hohen politischen Positionen befinden.³³⁷

Die hauptsächliche Gesellschaftskritik wird kaum durch die MigrantInnenfiguren vermittelt - wie dies beispielsweise im ersten Roman der Fall ist - sondern konzentriert sich hier mehr auf das Verhältnis von Gesellschaft, Staat, Politik und Recht, konkreter um die (Chemie)Industrie im Verhältnis zu Bevölkerung und Politik: „>(…) Was meinen Sie, wie vielen Leuten es gelegen kam, daß (…) Böllig von Grünen umgelegt wurde. Nicht, weil er eine Konkurrenz darstellte, (…) sondern, weil die Chemieindustrie so ihren Märtyrer hatte. Und den brauchte sie. Die Menschen interessieren sich in letzter Zeit zu sehr für ihre Umwelt. Naturschützende Maßnahmen wurden immer massiver gefordert. Seit dem Tod von Böllig hat sich das geändert. (...)“³³⁸

Auch die Frage nach objektivem Journalismus im Verhältnis zum Staat beziehungsweise zum System wird in diesem Roman aufgeworfen, angestoßen durch die Figur der Journalistin Carla Reeder mann und den formulierten Schlagzeilen am Anfang³³⁹ und Ende³⁴⁰ des Romans: Wie kann Journalismus kriminelle Machenschaften der Mächtigen überhaupt aufdecken und vermitteln? In gewisser Weise sind Medien und JournalistInnen diesen ja auch ausgeliefert beziehungsweise von deren Informationen abhängig. Wie soll der Staat - angelehnt an Boltanskis Darstellung - hier seine Straffunktion einnehmen, wenn seine VertreterInnen selbst korrupt sind? Bleibt der Bevölkerung dann überhaupt eine Möglichkeit zum Selbstschutz oder ist sie den höheren Mächten hilflos ausgeliefert?

EIN MANN, EIN MORD³⁴¹

Im dritten Band der Reihe wird Kayankaya beauftragt, eine vermisste Thailänderin zu finden. Dabei wird er mit der Situation von MigrantInnen, welche durch Flucht und Angst geprägt ist, und erneuten illegalen Verstrickungen der Polizei konfrontiert.

³³⁷ vgl. Boltanski, 2013, S. 475 bzw. diese Arbeit, S. 35f

³³⁸ Arjouni, MB, 1987, S. 49

³³⁹ vgl. ebd., MB, 1987, S. 5ff

³⁴⁰ vgl. ebd., MB, 1987, S. 170f

³⁴¹ Arjouni, Jakob: *Ein Mann, ein Mord. Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1991 (In der Folge bezeichnet als *EMEM*)

1) VERHÄLTNIS FIGUR - GESELLSCHAFT:

Ähnlich wie in den beiden Romanen zuvor zieht sich bei Kayankaya die Frage nach der Vereinbarkeit seiner türkischen Wurzeln mit der Berufswahl durch den Plot. Wie gewohnt wird dieser Identitätskonflikt auch mit Skepsis beziehungsweise Vorurteilen anderer Figuren gekoppelt: „>So, so, Herr Kayankaya, Sie sind also Privatdetektiv. Interessanter Name, Kayankaya.< >Weniger interessant als türkisch.< >Ach. (...) Türke. Ein türkischer Privatdetektiv? Was es nicht alles gibt. (...)<“³⁴² Immer noch wird er durch unterschiedlichste Kommentare belächelt oder herabgesetzt³⁴³ oder schlichtweg wegen seines Aussehens nicht als Deutscher akzeptiert.³⁴⁴

Wie von dem Protagonisten bekannt, reagiert er auf die meisten Situationen mit Ironie und Humor („(...) und betrachtete die Folgen von Rambos Kampf gegen den Einmarsch der Türken ins Oberhessische.“³⁴⁵), oder er verwendet die ihm entgegengebrachten Vorurteile als Konter: „Ich winkte. >Und immer schön Deutsch lernen. Man fühlt sich ja gar nicht mehr wie zu Hause.<“³⁴⁶.

Auch die bekannte Abgrenzung vom Polizeiapparat passiert („>Ich bin kein Bulle. (...)<“³⁴⁷) und findet in derbem Umgangston und sarkastischer Nutzung verschiedenster Klischees ihren Höhepunkt: „>Tut mir Leid, Frau Kommissarin, ich bin ein bißchen nervös... Was werden meine siebenundzwanzig Frauen sagen, daß ich mich so lange nicht gemeldet habe? Und die Großväter und die Mutter, Allah, meine Mutter! Sie wird mich wieder zu den Schafen sperren, wie damals, als ich meinen Bruder Hassan mit der Handgranate spielen ließ...<“³⁴⁸

Mit Slibulsky lassen sich Diskussionen über gesellschaftliches Ansehen, Moral und sozialen Aufstieg anregen. Immer wieder wird er mit Kayankaya in Gespräche verwickelt, welche unterschiedlichste Themen behandeln, beispielsweise die moralische Komponente seines Jobs: „>Früher hast du gedealt. Wenn du mich fragst, der anständigere Job.< >Der anständigere Job! Das letzte Mal hat er mich’n anständiges Jahr gekostet.<“³⁴⁹

Während er in den letzten beiden Romanen der Reihe den beruflichen Aufstieg zu einem Kleinunternehmer schafft³⁵⁰, ist er in den ersten drei Bänden noch in den gesellschaftlich wenig anerkannten Branchen tätig („Slibulsky machte seit drei Monaten den Hampelmann für Ibiza-Charly, schmiß randalierende Freier raus und trieb bei den Frauen das Geld ein.“³⁵¹) und wird von

³⁴² Arjouni, EMEM, 1991, S. 7

³⁴³ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 91

³⁴⁴ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 118

³⁴⁵ Ebd., EMEM, 1991, S. 111

³⁴⁶ Ebd., EMEM, 1991, S. 70

³⁴⁷ Ebd., EMEM, 1991, S. 37

³⁴⁸ Ebd., EMEM, 1991, S. 126

³⁴⁹ Ebd., EMEM, 1991, S. 26

³⁵⁰ vgl. ebd.: *Kismet. Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 2001, S. 25ff

³⁵¹ Ebd., EMEM, 1991, S. 21

Kayankaya dafür auch einige Male heftig kritisiert: „>(…) auch nur einer dieser billigen Kerle, die für Geld in jeden Abfluß kriechen!<“³⁵².

Weidenbusch wird von Kayankaya als „bunte Kugel“³⁵³ bezeichnet und etwas belächelt: „Alles in allem machte er den Eindruck eines durchschnittlichen Westendaffen, der Rotwein schlürft, ohne Bier von Fanta unterscheiden zu können, gebügelte Unterhosen trägt und meint, rosa Brillen und bunte Uhren machten Charakter.“³⁵⁴ Er gibt sich aufgeschlossen und tolerant, scheitert dann aber doch wieder an Kleinigkeiten und tritt wiederholt ins Fettnäpfchen: „>Ich nehme an, Sie haben im Branchenverzeichnis nachgeschaut. Warum Kayankaya, warum nicht Müller?< >Weil sie Thailänderin ist, und ich dachte...< >Sie dachten, Thailand - Türkei, fängt beides mit T an.< >Wie konnte ich wissen, daß Sie Türke sind? Im Gegenteil. Ich hätte erwartet... aber...< Der Satz blieb unbeendet zwischen uns hängen, als hätte jemand Stacheldraht durchs Zimmer gespannt. Sie besuchen Ausstellungen in New York und gehen auf Safari in Afrika; sie kiffen in Kairo, essen japanisch und wollen Moskau Demokratie beibringen; sie sind international bis auf die Pariser Unterhose - aber einen Türken ohne Sperrmüll unterm Arm und zehn ungewaschenen Kindern an der Hand, das geht nicht rein in ihren Schädel.“³⁵⁵ Die vorurteilslose Akzeptanz von MigrantInnen gelingt ihm also nicht - so sehr er es auch zu versuchen scheint. Vermeintliche Unterschiede werden doch stets wieder mit der kulturellen Herkunft begründet: „>(…) Es hat wohl mit ihrer Kultur zu tun.< Daß alle Leute außerhalb Mitteleuropas für ihre Handlungen keine Gründe, sondern Kultur haben sollen.“³⁵⁶

Auch bei der Charakterisierung der Polizei geht Arjouni in diesem Roman ähnlich vor wie in den beiden ersten Bänden: KommissarInnen und PolizistInnen werden hauptsächlich unsympathisch gezeichnet, Kommissar Höttges ist in dubiose Geschäfte verwickelt: „>Und das beantwortet, woher die Bande so genau informiert war, wer in der Stadt einen Ausweisungsbescheid erhalten hatte. Von Ihnen, der die Bescheide selber abschickt.<“³⁵⁷

Wie üblich taucht aber auch in diesem Roman innerhalb des präsentierten Polizeiapparates eine ambivalente Figur auf, und zwar Inspektor Klaase, der junge Kollege von Höttges bei der Ausländerpolizei. Seine Informationen verhelfen Kayankaya zur Aufdeckung³⁵⁸, was ihn eindeutig sympathischer erscheinen lässt.

Für Kayankaya stellt die Polizei wie üblich eine unangenehme Organisation dar, deren Angestellte er mit ironischen Kommentaren belächelt: „>Das muß man sich mal vorstellen: ich zahle Ihnen

³⁵² Arjouni, EMEM, 1991, S. 150

³⁵³ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 9

³⁵⁴ Ebd., EMEM, 1991, S. 9

³⁵⁵ Ebd., EMEM, 1991, S. 16

³⁵⁶ Ebd., EMEM, 1991, S. 39

³⁵⁷ Ebd., EMEM, 1991, S. 128

³⁵⁸ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 56 und S. 60f

Gehalt, damit Sie mir Strafzettel verpassen und mit dem Erlös andere bezahlt werden können, die mir auch wieder Strafzettel verpassen, und so weiter. Die Polizei ist für mich also 'n völliges Minusgeschäft. (...) < (...) > Klamotten vom Staat, in der Sonne faulenzten und Leute ärgern- in bestimmten Kreisen nennt man so was ‚arbeitsscheu‘. <“³⁵⁹

Die MigrantInnen erfüllen in diesem Roman erneut eine zentrale Rolle. Angefangen bei Sri Dao präsentiert Arjouni verschiedenste Figuren, die mit dem Ausländeramt zu kämpfen haben und sich um eine Aufenthaltsgenehmigung bemühen. Ihre Situation bringt der Autor auch konkret auf den Punkt, wobei er harsche Kritik am Umgang der Gesellschaft mit Flüchtlingen transportiert: „Der Traum von einem Leben ohne die Hölle in Beirut, Teheran, Colombo oder Istanbul schien sich in Luft aufzulösen. Militär, ermordete Verwandte, Folter und Hunger waren plötzlich gegenwärtig. (...) Sie waren geflohen. (...) Sie hatten Anträge gestellt, waren abgelehnt worden (...). Der Flüchtling, ‚in dessen Kulturkreis Folter eine traditionell übliche Vernehmungsmethode ist‘. (...) Und der ‚Wirtschaftsasylant‘, der im Angesicht deutscher Supermärkte zum Schmarotzer erklärt wird, als seien Hunger und Armut für drei Viertel der Erdbevölkerung eine Art ‚Menschenrecht‘; (...) der ‚Parasit‘, als würden Kaffee, Gummisohlen und Erze im bayrischen Wald wachsen.“³⁶⁰

Ihre oft aussichtslose Lage gegenüber SchlepperInnen, FälscherInnen und korrupten PolizistInnen bleibt Leitthema des Romans³⁶¹ und wird weiter unten noch genauer diskutiert.

Interessant ist, dass Arjouni die vorhandenen Machtstrukturen innerhalb der Gesamtgesellschaft auch auf die Gruppe der dargestellten Flüchtlinge überträgt und deren Abgrenzungsversuche untereinander präsentiert, beispielsweise wenn ein Iraner einen dunkelhäutigen Alten beschimpft und meint, er solle wieder „zurück nach Ughahugah“ gehen und dort Bananen pflücken.³⁶²

2) FIGUREN ALS TÄTERINNEN ODER OPFER MIT/OHNE MIGRATIONSHINTERGRUND UND IHRE BEWERTUNGEN (AKTIV, PASSIV, POSITIV, NEGATIV) IN KOMBINATION MIT GEWALTDELIKTEN

Gewaltdarstellungen

Gewaltschilderungen tauchen in diesem Band weniger als explizite Vorgangsbeschreibungen körperlicher Auseinandersetzungen auf, sondern hauptsächlich als Erpressungen³⁶³ und ähnliches. Insgesamt steigern sich die Gewaltszenen bis zum Showdown, der in seiner bildhaften Schilderung wieder an eine Filmszene erinnert.³⁶⁴

Wenn Kayankaya selbst zum Opfer von Gewalt wird, verläuft es stets nach dem gleichen Muster. Er ist mitten im Geschehen, bis unerwartet etwas passiert und er das Bewusstsein verliert: „Und

³⁵⁹ Arjouni, EMEM, 1991, S. 41

³⁶⁰ Ebd., EMEM, 1991, S. 115f

³⁶¹ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 114

³⁶² vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 113

³⁶³ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 99f

³⁶⁴ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 145ff

während ich noch überlegte, was ihn plötzlich so glücklich machte, schlug bei mir der Blitz ein (...).“³⁶⁵

Auch die Flüchtlingsfiguren wenden Gewalt an, allerdings nur untereinander in einer Zelle am Flughafen: „(...) und irgendwas an seiner Antwort mußte falsch gewesen sein, denn im nächsten Moment krachte er in hohem Bogen gegen die Wand und rutschte an ihr wie ein nasser Sack zu Boden. Aus seiner Nase rann Blut. (...) Der Kurde ließ die Finger knakken und lockerte die Schultern (...).“³⁶⁶ Dies verdeutlicht das Denken nach Machtstrukturen und die Vorurteile, die sich selbst innerhalb einer isolierten Gesellschaftsgruppierung - in diesem Fall der Flüchtlinge - finden. Durch das Einsatzkommando, das Anweisungen nicht zu hinterfragen scheint, werden Fragen der Verantwortung generell und für Gewalt im Speziellen aufgeworfen: „>Kommt es Ihnen nicht komisch vor, daß Ihr Einsatzleiter `n Schlüssel zum Bunker hat?< >Liegt nicht in meinem Aufgabenbereich, das komisch zu finden.<“³⁶⁷

Rollenzuschreibung und Bewertungen

Sri Dao wird als passives Opfer präsentiert, was auch in dem an ihr ausgeübten Gewaltdelikt, der Vergewaltigung³⁶⁸, erkennbar ist. Sie versteht kein Deutsch, ist hinsichtlich ihrer Situation und Zukunft von allen anderen Figuren abhängig. Auch nach dem Ende des Romans bleibt unklar, inwieweit sie der geplanten Hochzeit mit Weidenbusch überhaupt glücklich gegenübersteht. Durch ihre Opferrolle ist sie positiv bewertet, man erfährt nichts Negatives über sie und sie lässt sich nichts zu Schulden kommen. Weidenbusch ist der aktive Anstoß der Geschichte und wird zum Täter aus Liebe zu Sri Dao: „(...) wie er in der Villa angekommen war, sich in den Keller geschlichen hatte und sehen mußte, wie Manne Greiner Sri Dao vergewaltigte. Was folgte, war Reflex: dem bäuchlings Liegenden das Knie in den Nacken, die Hände um die Stirn und ein kräftiger Ruck.“³⁶⁹ Er wendet aktive Gewalt an und verhält sich gegenüber Sri Dao nicht immer aufrichtig. Dies wird vor allem deutlich, als er ihre Sprachunkenntnis ausnutzt und versucht, ihr den Mord anzuhängen. Schließlich gesteht er vor Kayankaya trotzdem und hat das Glück, von diesem nicht verhaftet, sondern sogar geschützt zu werden.³⁷⁰ Ein Grund für die positive Bewertung der Täterfigur Weidenbusch könnte das Identifikationspotenzial mit der Anstoß-Figur darstellen, um bei der Leserschaft die Akzeptanz der Ausgangssituation zu erreichen.

PolizistInnen und BeamtInnen sind in diesem Werk nicht so negativ dargestellt wie in den vorhergehenden. Höttges beispielsweise ist zwar ein Täter, wird aber durch die Schilderung seiner Hintergrundgeschichte im Passiven verortet und bietet für die Leserschaft eine Projektionsfläche für Mitgefühl und Verständnis. Durch seine Figur werden Fragen der Verantwortung transportiert.

³⁶⁵ Arjouni, EMEM, 1991, S. 75

³⁶⁶ Ebd., EMEM, 1991, S. 123

³⁶⁷ Ebd., EMEM, 1991, S. 119

³⁶⁸ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 177

³⁶⁹ Ebd., EMEM, 1991, S. 177

³⁷⁰ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 177ff

Schlimmer als Höttges werden die BeamtInnen gezeichnet, die sich an Machtausübung und Beschimpfungen ergötzen und dadurch selbst profilieren wollen.³⁷¹ Sie üben aktiv Gewalt auf die AsylantInnen aus und verstecken sich dabei hinter der Treue des Gesetzes und dem rechtlichen Anspruch ‚ihres‘ Staates („>Wir tun nur unsere Arbeit<“³⁷²). Durch diesen für die Leserschaft erkennbaren Moralverstoß und die Verlogenheit passiert eindeutig eine negative Bewertung der BeamtInnen, die ähnlich erreicht wird wie jene der Polizei.

Die Flüchtlinge werden als Unterste der Gesellschaft präsentiert und von anderen Figuren als wehrlose Quelle zur persönlichen und oft illegalen Bereicherung gesehen. Ihr Nichtwissen und die offensichtliche Wehrlosigkeit wird von Gangstern, PolizistInnen und BeamtInnen schamlos ausgenutzt. Der gesellschaftliche Aufstieg scheint ihnen total verwehrt beziehungsweise nur sehr schwer möglich. Gewalt wird von ihnen nur gegenüber anderen Flüchtlingen angewandt.

Im Verhältnis zur Polizei und Justiz wird ihre passive und ausgelieferte Situation deutlich.³⁷³ Ob sie zu Opfern von Gewalt, Abschiebung oder Missbrauch werden, scheint den Großteil der Gesellschaft kaum zu interessieren: „>(…) Es kratzt hier keinen, wenn deine Kanackenbrüder nach Hause fahren!<“³⁷⁴

Durch ihre wehrlose Situation, den Umgang der Polizei mit ihnen und den gesamten Handlungsverlauf erhält diese Figurengruppe eine positive Bewertung, die mit Mitgefühl gekoppelt wird. Sie vertreten somit eine passive Opferrolle, die zur Schilderung ihrer Situation als AsylantInnen genutzt wird. Polizeifiguren, DealerInnen, SchlepperInnen und das stupid agierende Einsatzkommando werden äußerst negativ bewertet und als hauptsächlich aktive Figuren geschildert. Kayankayas Gewalt und Slibulskys Mord³⁷⁵ werden relativ neutral gezeichnet beziehungsweise positiv konnotiert, um die Erwartungen und Identifikationsmuster der Leserschaft zu bestätigen.

3) ZUSAMMENGEFASSTE GESELLSCHAFTS- UND SOZIALKRITIK

Von den fünf Romanen der Kayankaya-Serie ist dieser mit Sicherheit der am stärksten auf das Verhältnis von Flüchtlingen und Gesellschaft fokussierte. Häufig kreist die Erzählung um den Unterschied zwischen der angeblich aufgeschlossenen Bevölkerung und der tatsächlichen Realität. Es herrscht ein starkes Machtverhältnis innerhalb der Gesellschaft (Staat/Polizei - Bevölkerung - MigrantInnen), welches sich in abgewandelter Form auch unter den Flüchtlingen selbst widerspiegelt. Gekoppelt damit taucht immer wieder die Frage der Identität und Zugehörigkeit auf: Wo gehört man hin? Woran orientiert man seine Normen und Werte? Wie definiert man sich selbst?

³⁷¹ vgl. Arjouni, EMEM, 1991, S. 44f

³⁷² Ebd., EMEM, 1991, S. 45

³⁷³ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 128f und S. 114

³⁷⁴ Ebd., EMEM, 1991, S. 151

³⁷⁵ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 152

Das Gesellschaftsbild scheint hier erneut am Modell des individuellen Kampfes orientiert zu sein: Jede Figur sucht sich eine noch ärmere, schwächere oder wehrlosere, um sich selbst profilieren zu können. Hierbei sind die Flüchtlinge als typische Opfer betroffen, was beispielsweise die Schilderung der Situation im Ausländeramt verdeutlicht: Die Machtausübung der BeamtInnen gegenüber den wehrlosen AsylantInnen wird von diesen eingesetzt, um sich selbst gesellschaftlich relevant und anerkannt zu fühlen.

Auch die Gier der Bevölkerung verwertet Arjouni kritisch, wenn er seinen Protagonisten auf Spurensuche schickt: „Der Mann blickte hoch und bekam diesen Zug ins Gesicht, den sie alle bekommen, wenn sie neben ihrem Auto in ihrem Vorgarten hinter dem Jägerzaun stehen und glauben, einer könnte weniger oder gar nichts von dem haben, was sie haben. Mit der Zahnbürste wedelnd, kam er auf mich zu: >Nix brauchen, nix kaufen!<“³⁷⁶ Durch die sprachliche Ausdrucksweise des Mannes und Kayankayas ironischer Reaktion darauf wird deutlich, wie absurd dieser Umgang außerdem ist: Einerseits wird MigrantInnen oft mangelnde Sprachkenntnis vorgeworfen, andererseits kommen ihnen viele Personen aber auch nicht mit brauchbarem Deutsch entgegen.³⁷⁷

Auch diverse Seitenhiebe auf die Qualität der Medien³⁷⁸ und auf die Vorgangsweise der JournalistInnen³⁷⁹ finden sich wieder, was an die Thematik des zweiten Romans erinnert.

***KISMET*³⁸⁰**

Während er vom Flüchtlingsmädchen Leila beauftragt wird, dessen Mutter zu finden, kämpft Kayankaya im turbulentesten Teil der Reihe gemeinsam mit seinem Freund Slibulsky gegen die Machenschaften der Mafia, deren Einfluss sich bis in die höchsten politischen und wirtschaftlichen Kreise ausdehnt.

1) VERHÄLTNIS FIGUR - GESELLSCHAFT:

Beim Protagonisten bleibt Arjouni seiner Linie treu: Kayankaya wird mit ausländerbeziehungsweise türkenfeindlichen Aussagen konfrontiert³⁸¹, als „Negerdetektiv“³⁸² bezeichnet und von Slibulsky darauf hingewiesen, dass seine türkische Herkunft trotz seines Berufs immer noch einen gesellschaftlichen Nachteil bedeuten kann.³⁸³ Die tragische Wende passiert am Ende des

³⁷⁶ Arjouni, EMEM, 1991, S. 69

³⁷⁷ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 69f

³⁷⁸ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 67f

³⁷⁹ vgl. ebd., EMEM, 1991, S. 155

³⁸⁰ Arjouni, Jakob: *Kismet. Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 2001 (In der Folge bezeichnet als K)

³⁸¹ vgl. ebd., K, 2001, S. 125

³⁸² vgl. ebd., K, 2001, S. 178

³⁸³ vgl. ebd., K, 2001, S. 21

Romans, als Kayankaya begreift, dass er diesmal selbst zum Mörder geworden ist, indem er - ohne es zu wissen - die Mutter seiner jungen Klientin erschossen hat.³⁸⁴

Die Mafia wird von Arjouni zwar als äußerst aggressive Gruppierung präsentiert, allerdings zeigt er sie auch als Macht zur Regelung der turbulenten Frankfurter Viertel: „(...) waren Straßen und Geschäfte des Bahnhofsviertels zwischen einem deutschen, einem albanischen und einem türkischen Boss genau aufgeteilt, und jeder im Viertel, nicht zuletzt die Polizei, war über diese mühsam ausgehandelte Ordnung froh. (...) Mal mit diplomatischem Geschick, mal mit Schlägertrupps sorgten sie für einigermaßen reibungslosen Geschäftsverlauf (...).“³⁸⁵

Die *Armee der Vernunft* taucht dabei als neue Organisation auf und entpuppt sich als eine Gruppierung von „Bleichgesichtern“, die „aus allen sogenannten Bevölkerungsgruppen“³⁸⁶ kommen und deren Chefs sich „weit genug oben im kroatischen Machtgefüge befanden.“³⁸⁷

Ahrens betrügt die Gesellschaft insofern, als er sich mit gefälschten Lebensmitteln an ihr bereichert: „Ahrens bezog aus der ganzen Welt Abfälle (...), mischte alles zusammen, machte Stückchen draus, klebte einen bekannten oder erfundenen Namen drum und verkaufte das Zeug in Ländern, in denen entweder *Mars* oder *Oktoberfest* einen Klang hatten, der anscheinend gut genug war, damit sich die Produktion lohnte. (...) nach Rumänien, Bulgarien, Serbien, Albanien und in den westlichen Teil Rußlands.“³⁸⁸ Hier wird eine Hierarchie unter verschiedenen Ländern angedeutet, die sich Ahrens für seine korrupten Geschäfte zunutze macht.

Die Polizei kommt in diesem Roman überraschenderweise kaum vor und wenn, dann relativ unpersönlich oder in der Figur von Höttges, der von Kayankaya erpresst wird, um an Informationen zu gelangen.³⁸⁹ Einige kritische Kommentare tauchen dennoch auf, wie beispielsweise im Zusammenhang mit Flüchtlingen: „(...) konnte sie auch nur beim Schwarzfahren erwischt worden sein. Ein eifriger Polizist, und als Flüchtling landete sie im Gefängnis.“³⁹⁰

Bei der Darstellung der MigrantInnen zeigt Arjouni neben Romario und dessen Putzfrau, „eine rüstige ältere Dame aus Portugal“³⁹¹, hauptsächlich Leila, die er dabei aus dem gängigen Klischee des wehrlosen Kindes heraushebt und sie durchaus provokativ zeichnet: „Dann sagte sie ruhig:

³⁸⁴ vgl. Arjouni, K, 2001, S. 257f

³⁸⁵ Ebd., K, 2001, S. 61f

³⁸⁶ Ebd., K, 2001, S. 132

³⁸⁷ Ebd., K, 2001, S. 139

³⁸⁸ Ebd., K, 2001, S. 213

³⁸⁹ vgl. ebd., K, 2001, S. 55ff

³⁹⁰ Ebd., K, 2001, S. 190

³⁹¹ Ebd., K, 2001, S. 54

>Ich hab gehört, alte Fotze< (...) Unterdessen gab Leila weiter die Leck-mich-Göre.“³⁹² Durch sie transportiert er außerdem Informationen über die Situation im Heimatland und die daraus resultierende Flucht: „>(…) Mein Vater ist Arbeiter in Maschinenfirma, kein Soldat. Und als der Krieg losgeht, er war dagegen. Und hat großes Maul: lieber tot als weg von meine Srbija-Mutter. (...) Also er kommt ins Gefängnis in Kroatien oder Bosna oder was. Und dann sind meine Mutter und ich nach Deutschland. (...)<“³⁹³ Die schwierige Situation in Deutschland beziehungsweise im Flüchtlingsheim wird nicht nur durch die Charakterisierung der Heimangestellten Frau Schmidtbauer und Gregor deutlich³⁹⁴, sondern auch durch andere Schilderungen wie beispielsweise über den „Deutschunterricht“ aus Pornoheften.³⁹⁵

Frau Beierle stellt sich als eine großmütige Reiche dar, die kulturell gebildet und aufgeschlossen ist. Durch ihre übertriebene Art wendet sie jedoch allerhand Klischees und Stereotype an, obwohl ihre Intentionen grundsätzlich positiv erscheinen. Kayankaya selbst wird im Umgang mit Frau Beierle an der Grenze der guten Moral verortet, da er ihre naive Gutmütigkeit schamlos ausnutzt, um an ein möglichst hohes Honorar zu kommen. Sogar Leila setzt er als Mitleidsfaktor bei einem Hausbesuch ein, um Frau Beierle mit dem klischeehaften ‚armen Flüchtlingskind‘ zu einer Gehaltserhöhung zu bringen. Schon allein die Erwähnung Bosniens führt bei der Dame zum Entsetzen und in der Folge zu Mitleid: „>Ähm... sie ist erst seit zwei Monaten hier. Mein Bruder hat nach Bosnien geheiratet, und...< >Bo-snien...!< wiederholte Frau Beierle langgezogen und deutete erschüttertes Hände-über-dem-Kopf-Zusammenschlagen an. >...Aber das arme Kind!<“³⁹⁶ Arjouni lässt mit der Figur von Frau Beierle und ihrer Kommunikation mit Kayankaya überraschend viel Kritik zum Umgang der gebildeten, wohlhabenden Oberschicht mit MigrantInnen durchscheinen: „Fleißig, stolz, familienbewußt, Traditionen pflegend, die heimlichen Herrscher Asiens - kurz: Ich war ein großes Volk. Nicht zum ersten Mal faszinierte mich, was Bildung haben und studiert sein alles *nicht* bedeutete.“³⁹⁷ Dadurch, dass Frau Beierle nur in ihren klischeehaften Vorstellungen denkt und sowohl Leila als auch Kayankaya in diesen stereotypen Bildern als MigrantInnen verortet, nimmt sie ihnen gleichzeitig die Möglichkeit, als Mitglieder der Gesellschaft gesehen zu werden und sich als solche zu fühlen.

³⁹² Arjouni, K, 2001, S. 144ff

³⁹³ Ebd., K, 2001, S. 171

³⁹⁴ vgl. ebd., K, 2001, S. 140ff

³⁹⁵ vgl. ebd., K, 2001, S. 193

³⁹⁶ Ebd., K, 2001, S. 230

³⁹⁷ Ebd., K, 2001, S. 110

2) FIGUREN ALS TÄTERINNEN ODER OPFER MIT/OHNE MIGRATIONSHINTERGRUND UND IHRE BEWERTUNGEN (AKTIV, PASSIV, POSITIV, NEGATIV) IN KOMBINATION MIT GEWALTDELIKTEN

Gewaltdarstellungen

Kismet ist durch genaue Schilderungen der Konfliktabläufe und eine Häufung an Kampfszenen der gewaltreichste Band der Reihe. Arjounis Protagonist wird dabei auch selbst zum Mörder, sogar bereits am Beginn des Romans.³⁹⁸ Diese Auseinandersetzung verortet die Leserschaft sofort mitten im Geschehen, sie wird Zeugin der Handlungen Kayankayas.

Die Vorgehensweise der *Armee der Vernunft* passiert „mit selbst für Bahnhofsviertelverhältnisse ungewöhnlicher Brutalität und Kompromißlosigkeit“³⁹⁹, was für die negative Charakterisierung der Mafia von Vorteil ist.

Arjouni schildert die Actionszenen in diesem Band besonders ausführlich, teilweise wirken sie dadurch filmhaft und grenzen an Übertreibung.⁴⁰⁰ Grundsätzlich wird Gewalt in *Kismet* relativ kühl und gefühllos geschildert, man liest von Mord, als wäre es etwas Nichtiges: „Wahrscheinlich war ich durch die letzte Woche ganz einfach verroht.“⁴⁰¹

Rollenzuschreibung und Bewertungen

Die Mafia wird als ein mörderischer Verein mit eigenem Machtgefüge unter den ihr angehörigen Personen porträtiert. Arjouni nimmt dabei eindeutig eine negative Charakterisierung vor. Die von der Mafia eingesetzte Gewalt ist hauptsächlich aktiv und sehr aggressiv, meist setzt sie ohne Zögern Schusswaffen ein und die Vorgehensweise wirkt genauestens geplant und effektiv. Die erneut sehr bildhaften Schilderungen der entstehenden Auseinandersetzungen erinnern dabei an Filmszenen, ähnlich wie es im Theorieteil bereits erwähnt wurde. („Die Tür sprang auf, und Zvonkos Onkel stürzte blutüberströmt mit einem langen Küchenmesser in der Hand auf mich zu. (...) Ohne zu zögern, jagte ich ihm noch ein paar Kugeln mehr in den Bauch, und er Mann platzte förmlich auseinander. Hinter ihm her kam mit aufgerissenen, berauschten Augen, das Gesicht voller dunkler Spritzer, einer der Kettchenträger. (...) Während er so vor sich hin knallte und Ahrens sich am Boden immer mehr in einen wie mit Wurstmasse gefüllten Anzug verwandelte (...).“⁴⁰²)

Gerade die Gruppe der „weiß gepuderten Erpresser“ ist hier interessant: einerseits sind diese Figuren als Opfer der Mafia anzusehen, weil sie als nichtwissende ImmigrantInnen von dieser erpresst und zum Dienst gezwungen werden. Andererseits sind sie als Teil der Mafia später an aktiver Gewaltausübung beteiligt und als TäterInnen charakterisiert - die Mittel dazu werden von den führenden Mafiosi selbst bereitgestellt.

³⁹⁸ vgl. Arjouni, K, 2001, S. 12ff

³⁹⁹ Ebd., K, 2001, S. 60

⁴⁰⁰ vgl. ebd., K, 2001, S. 167f und S. 254

⁴⁰¹ Ebd., K, 2001, S. 252

⁴⁰² Ebd., K, 2001, S. 255

Ahrens ist als aktiver Haupttäter eng mit der Mafia verstrickt. Er wird nicht nur hinsichtlich Gewalt und Erpressung als Täter gezeigt, sondern auch als Verbrecher gegenüber der Gesellschaft, da er als Zutaten für seine Lebensmittel Abfall verwendet und in verschiedensten Ländern, welche Deutschland wirtschaftlich unterlegen sind, vertreibt und sich damit bereichert.⁴⁰³ Dieser Umstand charakterisiert ihn als negative, aktive Figur.

Leila und ihre Mutter werden zu Opfern der Mafia. Bei der Mutter findet sich quasi eine Verdoppelung dieser Opferrolle, indem Kayankaya sie im Glauben, er ziele auf zwei Mafiosi, selbst erschießt. Leila wirkt als eine aktivere Figur, sie agiert schon im Heim gegenüber der Sekretärin widerspenstig und tritt in der Folge aktiv an Kayankaya heran, um ihn als Detektiv für die Suche nach ihrer Mutter zu engagieren. Im Laufe der Geschichte schafft sie die ‚Integration‘, indem sie von Slibulsky und Gina aufgenommen wird, zur Schule geht und einen Nebenjob annimmt.⁴⁰⁴

Kayankaya wird erstmals als aktiver Täter insofern von legitimer Gewalt abgerückt, als er Leilas Mutter Stascha tötet. Er tut dies im Moment des Tötens ohne das Wissen, um wen es sich tatsächlich handelt und hadert später extrem mit dem Umstand, dass es sich um eine ‚unschuldige‘ Person handelt - ein Zustand, der für Diskussionen rund um die Frage des Nichtwissens als Legitimation verfolgt werden kann.

Frau Schmidtbauer und ihr Handlanger Gregor werden als korrupte, unsympathische Heimangestellte gezeigt, die mit unfairen Mitteln arbeiten. Frau Schmidtbauer wird bei ihren Aktionen von persönlichen Motiven geleitet und agiert aus Eifersucht. Gregor wird von Arjouni als hirnloser Schläger dargestellt, was die von Kayankaya angewandte Gewalt ihm gegenüber als erwünscht erscheinen lässt und sich bei der Akzeptanz der Leserschaft positiv auswirkt. Dass Gregor das Flüchtlingskind Leila in einer Auseinandersetzung mit Kayankaya als Schutzschild benutzen will, steigert seine unsympathische Charakterisierung erneut: „>So ist das also?! Löcher willst du mir machen?!< brüllte er und hackte mit dem Kinn in die Luft. >Na, los doch! Aber dann mußt du erst die Kleine durchballern! (...)<“⁴⁰⁵

Der Migrationshintergrund taucht sowohl bei Täter- als auch bei Opferfiguren auf, bei den Täterfiguren sogar fast ausschließlich. Ausgenommen ist hier der Haupttäter Ahrens.

Die TäterInnen mit Migrationshintergrund sind geteilt in jene mit Flüchtlingsstatus und jene der bereits etablierten Mafiosi. Die Flüchtlinge werden dabei durch die passive Täterschaft (aufgrund der Erpressung) eher positiv und sympathisch bewertet, zusätzlich wecken ihre Hintergrundgeschichten bei den LeserInnen Mitgefühl. Die Mafiabosse befinden sich als aktive Täter in einer Mischrolle, da sie neben ihren negativ bewerteten Aktionen auch zu einer positiven Stabilisierung des Viertels beitragen. Außerdem töten sie am Ende des Romans Ahrens, welcher am deutlichsten dem negativen, aktiven Täter entspricht. Die Trennung wird von Arjouni also in *Kismet* nicht so klar vorgenommen wie in den vorigen Romanen, die Grenzen zwischen positiv und negativ beziehungsweise gut und böse verschwimmen in einigen Fällen. Es scheint so, als

⁴⁰³ vgl. Arjouni, K, 2001, S. 212ff

⁴⁰⁴ vgl. ebd., K, 2001, S. 262

⁴⁰⁵ Ebd., K, 2001, S. 149

bräuchten Gesellschaft und Wirtschaft die Mafiaorganisationen, um sich selbst stabil halten zu können, da die Polizei wie ein passives Organ wirkt, das mit dem ihm zugeteilten Straf- und Ordnungsauftrag überfordert ist.

3) ZUSAMMENGEFASSTE GESELLSCHAFTS- UND SOZIALKRITIK

Die Sozialkritik konzentriert sich in *Kismet* neben der bekannten Flüchtlingsthematik auch auf das Vorgehen der Mafia und den Auswirkungen ihres Handelns. Diverse Machenschaften in höheren politischen Kreisen, beispielsweise eine korrupte Kreditvergabe zwischen Deutschland und Kroatien⁴⁰⁶, sind ebenso Thema wie der Umgang der Gesellschaft mit MigrantInnen und typische Hetz-Parolen⁴⁰⁷.

Durch Frau Beierle transportiert Arjouni nicht nur das Denken in vorgeformten, klischeehaften Mustern, sondern auch latente Kritik zum Thema des Mitleids: „(...) und irgendwann hatte ich an mir festgestellt, daß Mitleid in diesen Zusammenhängen nur eine relativ ansehnliche Form war, die Hände im Schoß liegenzulassen.“⁴⁰⁸

BRUDER KEMAL⁴⁰⁹

In diesem Band wird Kayankaya von Valerie de Chavannes beauftragt, ihre Tochter Marieke wiederzufinden, wodurch er einem Prostitutionsring auf die Spur kommt. Parallel dazu übernimmt der Privatdetektiv auch einen Job als Leibwächter auf der Frankfurter Buchmesse für einen muslimischen Autor.

1) VERHÄLTNIS FIGUR - GESELLSCHAFT:

Bei Kayankaya ist im letzten Band der Reihe seine Veränderung über die Jahre hinweg augenscheinlich dargestellt: „Ich war Anfang fünfzig, ich erledigte meine Arbeit, zahlte meine Rechnungen, ich hatte es geschafft, mit dem Rauchen aufzuhören, trank fast nur noch gepflegt zwei, drei Bier am Abend oder ein paar Flaschen Wein mit Freunden, und ich plante mit Deborah unsere Zukunft.“⁴¹⁰ Er kämpft zwar nach wie vor mit Vorurteilen, beispielsweise gegen sein Berufsbild⁴¹¹, doch verglichen mit den vorangehenden Romanen scheint seine Identitätskrise nicht mehr so stark vorhanden zu sein. Die Gesellschaft bezeichnet er unter anderem als „unsozial“⁴¹², seine weiteren gesellschaftskritischen Elemente konzentriert Arjouni bei seinem Protagonisten in

⁴⁰⁶ vgl. Arjouni, K, 2001, S. 138

⁴⁰⁷ vgl. ebd., K, 2001, S. 180f

⁴⁰⁸ Ebd., K, 2001, S. 75

⁴⁰⁹ Arjouni, Jakob: *Bruder Kemal. Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 2012 (In der Folge bezeichnet als BK)

⁴¹⁰ Ebd., BK, 2012, S. 34

⁴¹¹ vgl. ebd., BK, 2012, S. 10

⁴¹² vgl. ebd., BK, 2012, S. 31

diesem Band eher auf die Religiosität. Dabei wird Kayankaya vom Autor Rashid als Leibwächter ausgewählt, weil dieser aufgrund seines türkischen Namens davon ausgeht, er sei Moslem („>(…) er meinte, es würde seinem Bild in der Öffentlichkeit helfen, wenn sein Leibwächter Moslem wäre. Das sind Sie doch?“⁴¹³), aber diesbezüglich ist Kayankayas Position klar: „Aufgewachsen in Frankfurt, nie eine Moschee betreten, (...), nie an etwas anderes geglaubt als an die eigenen Fähigkeiten, Privatdetektiv, Trinker, Gladbach-Fan (...)“⁴¹⁴ hält er „jeden Grad von Religiosität für verrückt“⁴¹⁵.

Deborah wird von Arjouni als Vertreterin der Prostituierten gezeigt, die den Absprung aus dem Rotlichtmilieu und den gesellschaftlichen Aufstieg geschafft hat und sich schließlich mit einem eigenen Lokal selbständig macht.⁴¹⁶ Mit ihr kann Arjouni seinen Protagonisten auch privat charakterisieren und das Ende kitschig gestalten: „Ich bin schwanger.“⁴¹⁷

Ihre Nichte Hanna ermöglicht ihm erste Versuche, die Vaterrolle vorab zu testen: „(...) unsere Vater-Tochter-Aura war offenbar stark genug, dass für die Umsitzenden unser unterschiedliches Aussehen nicht weiter ins Gewicht fiel. Und dann versuchte ich mir vorzustellen, Hanna sei wirklich meine Tochter (...). Zum ersten Mal wurde ich neugierig, wie so ein Gefühl wohl sein mochte.“⁴¹⁸

Besonderes Augenmerk legt Arjouni im letzten Roman der Reihe auf die Figuren der Oberschicht. Hier zeigt er Marieke und ihre Eltern Valerie de Chavannes und Edgar Hasselbaink. Marieke wird klischeehaft als rebellische Tochter mit den typischen Hobbies beschrieben: „Marieke war sechzehn und nach den Worten ihrer Mutter >sehr talentiert, belesen, (...) Klassensprecherin, Mitglied bei Greenpeace, malt wunderschön, interessiert sich für moderne Kunst, spielt Klavier und Tennis (...)“⁴¹⁹. Durch ihren Kontakt zu Abakay läuft sie Gefahr in die Prostitution abzugleiten.

Ihre Mutter Valerie de Chavannes wird als attraktive Künstlergattin porträtiert. Mit eigener „Fünfhundert-Quadratmeter-Villa (...) mit weißem Teppichboden (...), moderner Kunst (...) und wertvollen Möbeln (...)“⁴²⁰ und „Haushälterin mit polnischem Akzent“⁴²¹ zeigt Arjouni sie als Vertreterin der oberen Klassen und nutzt sie als Möglichkeit, gesellschaftskritische Kommentare einzubauen.⁴²² In ihrer Charakterisierung spielt Arjouni mit Klischees („Die hochmütige

⁴¹³ Arjouni, BK, 2012, S. 46

⁴¹⁴ Ebd., BK, 2012, S. 107

⁴¹⁵ Ebd., BK, 2012, S. 104

⁴¹⁶ vgl. ebd., BK, 2012, S. 88ff

⁴¹⁷ Ebd., BK, 2012, S. 225

⁴¹⁸ Ebd., BK, 2012, S. 92f

⁴¹⁹ Ebd., BK, 2012, S. 5

⁴²⁰ Ebd., BK, 2012, S. 7

⁴²¹ Ebd., BK, 2012, S. 7

⁴²² vgl. ebd., BK, 2012, S. 28

Oberschichtenziege, die Zornige, (...) das tätowierte Luder⁴²³), baut diese auf und bricht sie: „Eine Frau mit dem Namen Valerie de Chavannes, Tochter eines französischen Bankiers, verheiratet mit dem international erfolgreichen holländischen Maler Edgar Hasselbaink, (...) hatte ich mir anders vorgestellt.“⁴²⁴

Ihre Einstellung zu niedrigeren gesellschaftlichen Schichten wird bei ihrer Aussage zu Abakay deutlich: „>(…) Er hat die Villa gesehen und denkt natürlich, wir sind unermesslich reich. Und wie oft kommt so einer in die Nähe von Reichtum? Der versucht doch rauszuholen, was nur geht.<“⁴²⁵ Obwohl sie sich weltoffen und tolerant gibt, nimmt sie Abakay sofort als stereotypen „Aufreißer in der Disco“⁴²⁶ wahr, der weit von „Würstchen und Aktien“⁴²⁷ entfernt ist. (Ähnliche Erkenntnisse präsentiert auch Moraldo.⁴²⁸) Ihr Ehemann Edgar Hasselbaink, ein Holländer, ist als gehobener Intellektueller dargestellt. Er lebte in Amsterdam, New York, Barcelona und Paris⁴²⁹ und bezeichnet Frankfurt als „langweilig, provinziell, unkultiviert“⁴³⁰. Auch für die Diskussion des Religionsthemas kommt er zum Zug: „>(…) Edgar ist, wenn’s auf das Thema kommt, lautstarker Atheist, er hasst jede Form von Religion. (...)<“⁴³¹

Am deutlichsten transportiert Arjouni die Religionsdiskussion durch die Figur des Scheichs Hakim und Diskussionen zwischen diesem und Kayankaya. Der Scheich besteht auf Kayankayas muslimischen Wurzeln und spricht ihn laufend darauf an: „>(…) Es ist nichts Schlimmes daran, ein Moslem zu sein, im Gegenteil. Seien Sie stolz auf sich. Freuen Sie sich. (...)<“⁴³²

Daneben weist der Scheich Kayankaya auch auf die in der Gesellschaft problematische Stellung hin, die aus ihrer gemeinsamen Herkunft resultiert: „>Außerdem kann man immer das Pech haben, an einen Richter zu geraten, bei dem die Vorurteile schwerer wiegen als die Tatsachen. Ich weiß, Sie möchten das gerne vergessen, aber für viele von denen bleiben wir einfach nur Türken.<“⁴³³ Hier spielt auch die Einstellung der Justiz eine Rolle, die an die offene Kritik am Polizeiapparat in den ersten Romanen erinnert.

⁴²³ Arjouni, BK, 2012, S. 114

⁴²⁴ Ebd., BK, 2012, S. 7

⁴²⁵ Ebd., BK, 2012, S. 74

⁴²⁶ Ebd., BK, 2012, S. 11

⁴²⁷ Ebd., BK, 2012, S. 22

⁴²⁸ vgl. Moraldo, Sandro M.: *Fremdheit in der ‚Heimat‘ als Zuschreibung, Faszinosum und Bedrohung. Ein Versuch über Jakob Arjounis Bruder Kemal*. In: Beck, Sandra/ Schneider-Özbek (Hgg.): *Gewissheit und Zweifel. Interkulturelle Studien zum kriminalliterarischen Erzählen*. S. 79- 97. Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2015, S. 93

⁴²⁹ vgl. Arjouni, BK, 2012, S. 21f

⁴³⁰ Ebd., BK, 2012, S. 20

⁴³¹ Ebd., BK, 2012, S. 24

⁴³² Ebd., BK, 2012, S. 185

⁴³³ Ebd., BK, 2012, S. 184

Abakay ist eine Figur mit Migrationshintergrund und wird von Valerie de Chavannes als „gutaussehend, wenn man den Typ mag“ beschrieben.⁴³⁴ Seine gesellschaftliche Stellung ist eine niedrigere, er arbeitet im Drogen- und Rotlichtmilieu und betätigt sich als Zuhälter.⁴³⁵ Er bedient sich Geschichten einer armen Romafamilie, um bei der naiven Marieke Mitleid und Verständnis zu erlangen.⁴³⁶ Mariekes dunklere Hautfarbe („>(…) mein Vater ist Schwarzer (…)<“⁴³⁷) nutzt er aus, um ein Gefühl der Solidarität zu erzeugen: „>(…) Und das ist es, was Erden am Ende mit seinen Fotodokumentationen erreichen will: dass sich alle Fremden, Andersfarbigen, Andersessenden, Andersgläubigen, Ausgestoßenen zusammentun (…)<“⁴³⁸.

Malik Rashid ist der Autor, für den Kayankaya als Leibwächter während der Frankfurter Buchmesse auftreten soll. Sein Buch behandelt einen „Abgrund an Drogen, Sex, Armut und Kriminalität, also eine im Grunde völlig unheilige Gesellschaft“ und „das Verhältnis der muslimischen Gesellschaft zur Homosexualität.“⁴³⁹ Bei seinem ersten Treffen mit Kayankaya thematisiert er sofort Religion und damit verbundene Essgewohnheiten⁴⁴⁰, er selbst wird von den JournalistInnen lediglich auf seine vermeintliche Homosexualität als Moslem reduziert.⁴⁴¹ Arjouni situiert ihn als Vertreter der Mittelschicht in einer „typische(n) Mittelklasse-Absteige“⁴⁴² und macht ihn zum PR-Vorteil für den Verlag: „>(…) Sag doch gleich: die Welt verändern! Dann habt ihr euren netten, kleinen, UNESCO-Schreiberling! Und ab damit in die Taschenbuchreihe ‚Afrika erzählt‘!<“⁴⁴³

Katja Lipschitz repräsentiert das Literaturwesen und hat in Gesprächen mit Kayankaya laufend Probleme, die politisch korrekte Sprachweise über die unterschiedlichen Kulturen zu finden: „>(…) Sehen Sie, ich glaube, er begreift einfach nicht, dass es zwischen den Geschlechtern hier anders zugeht, dass die Kommunikation gleichberechtigter funktioniert, dass wir...< Sie hielt inne. Das Wörtchen ‚wir‘ hallte lautlos nach (….) Wir, die zivilisierten Europäer Lipschitz und Kayankaya, und er, der marokkanische Ben Baggermann? Oder doch eher ihr, die Orientalen, und ich, die große

⁴³⁴ vgl. Arjouni, BK, 2012, S. 11

⁴³⁵ vgl. ebd., BK, 1012, S. 62

⁴³⁶ vgl. ebd., BK, 2012, S. 67

⁴³⁷ Ebd., BK, 2012, S. 67

⁴³⁸ Ebd., BK, 2012, S. 67

⁴³⁹ Ebd., BK, 2012, S. 43

⁴⁴⁰ vgl. ebd., BK, 2012, S. 137f

⁴⁴¹ vgl. ebd., BK, 2012, S. 164 und S. 158

⁴⁴² vgl. ebd., BK, 2012, S. 124

⁴⁴³ Ebd., BK, 2012, S. 144

Blonde...?“⁴⁴⁴ Immer wieder differenziert sie zwischen ‚uns‘ und ‚ihnen‘ beziehungsweise den „Migrantenfamilien“.⁴⁴⁵

Die Polizei erhält in diesem Roman einen deutlich geringeren Stellenwert als in den ersten Teilen und wird kaum mehr negativ konnotiert. Lediglich am Ende des Romans taucht latente Kritik auf, als der Mord schließlich Abakay zugeordnet wird - „Allein schon für eine bessere Aufklärungsquote.“⁴⁴⁶

2) FIGUREN ALS TÄTERINNEN ODER OPFER MIT/OHNE MIGRATIONSHINTERGRUND UND IHRE BEWERTUNGEN (AKTIV, PASSIV, POSITIV, NEGATIV) IN KOMBINATION MIT GEWALTDELIKTEN

Gewaltdarstellungen

Die Gewaltszenen sind im Vergleich zu den anderen Bänden nicht so zahlreich und in ihrer offensichtlichen Brutalität zurückgenommen. In den beiden größeren Auseinandersetzungen sind Kayankaya und Abakay gemeinsam involviert.⁴⁴⁷ Kayankayas Vorgehen ist typischerweise gerechtfertigt, Abakays Gewalt ist besonders abstoßend geschildert: Es handelt sich um Vergewaltigung, Zwang zur Prostitution und im Kampf mit Kayankaya um Gewalt gegenüber eines Wehrlosen: „Dabei kroch ich von Abakay weg. (...) Ich hatte nicht die geringste Chance zu fliehen. Sobald Abakay wollte, konnte er mir einfach den Stiefel ins Genick treten oder mir in die Beine schießen oder sonst was antun.“⁴⁴⁸ Edgar Hasselbainks Mord an Rönthaler stellt sich als Irrtum heraus, da er eigentlich Abakay treffen wollte. Die Ausführung mit dem Schaschlikspieß hebt sich hier deutlich von gewöhnlichen Methoden ab, sie wirkt schneller, präziser und in gewisser Weise auch ‚sauberer‘. Hasselbainks kurzes Medizinstudium entlarvt ihn hier als Täter.⁴⁴⁹

Neben diesen körperlichen Gewalttaten tauchen noch Erpressung und Drohungen als Delikte auf: Scheich Hakim gibt die Geiselnahme Malik Rashids in Auftrag⁴⁵⁰ und erpresst Kayankaya dadurch, seine Aussage gegen Abakay zurückzunehmen.⁴⁵¹ Hasselbaink bedient sich ebenfalls der Erpressung gegenüber Kayankaya, um diesen davon abzuhalten, ihn als Täter aufzudecken: „>(…) Und nun, denke ich, haben wir beide einen Verdacht - völlig unbewiesen und sicher falsch, aber doch konkret genug, um uns gegenseitig, wenn wir damit zur Polizei gehen, eine Menge Ärger zu bereiten.“⁴⁵²

⁴⁴⁴ Arjouni, BK, 2012, S. 45

⁴⁴⁵ vgl. ebd., BK, 2012, S. 121

⁴⁴⁶ Ebd., BK, 2012, S. 205

⁴⁴⁷ vgl. ebd., BK, 2012, S. 52ff und S. 198ff

⁴⁴⁸ Ebd., BK, 2012, S. 198

⁴⁴⁹ vgl. ebd., BK, 2012, S. 215

⁴⁵⁰ vgl. ebd., BK, 2012, S. 185

⁴⁵¹ vgl. ebd., BK, 2012, S. 185

⁴⁵² Ebd., BK, 2012, S. 221

Rollenzuschreibung und Bewertungen

In *Bruder Kemal* zeichnet Arjouni die Opfer- und Täterrollen ambivalent. Beinahe jede Opferfigur lässt sich etwas zuschulden kommen, sei es Rashid, der gemeinsam mit seinen VerlegerInnen die Drohbriefe erfindet⁴⁵³, bevor er tatsächlich entführt wird, oder auch Rönthal, der zum Mordopfer wird, weil er gemeinsam mit Abakay Marieke zur Prostitution zwingen wollte⁴⁵⁴.

Durch den Kontext werden hier die zentralen Rollen aber verdeutlicht: Rashid ist durch die Geiselnahme eine Opferfigur und auch innerhalb der Verlagsbranche vermag er sich kaum zu behaupten, er wird im Rahmen der Frankfurter Buchmesse zum Opfer der JournalistInnen. Er ist also hauptsächlich passiv bewertet und relativ neutral konnotiert, für Kayankaya stellt er teilweise eine Witzfigur dar, mit deren Ansichten er wenig anfangen kann.

Hasselbaink ist aktiver Täter und wird aufgrund seiner Motivation zum Verbrechen - der Schutz seiner Tochter - positiv konnotiert. Er hat wie Abakay Migrationshintergrund beziehungsweise wird aufgrund seiner Hautfarbe von der Gesellschaft als Immigrant eingestuft.⁴⁵⁵ Seine Frau Valerie de Chavannes kann ebenfalls als Täterin gesehen werden, allerdings als passive, da sie Kayankaya zu einer Gewalttat anzustiften versucht.⁴⁵⁶ Sie wird relativ neutral bewertet.

Abakay ist durch die ihm zugeteilten Delikte wie Prostitution und Drogenhandel ein eindeutig aktiver Täter. Am Ende wird er zwar zu Kayankayas Opfer und von der Polizei zum Mörder Rönthals ernannt⁴⁵⁷, insgesamt erhält er aber eine deutlich negative Bewertung. Er hat einen offenen Migrationshintergrund und ist der Neffe von Scheich Hakim, welcher als Täterfigur ebenfalls negativ konnotiert ist, aber nicht so hart wie Abakay. Er bleibt eher in der Rolle des ‚religiösen Spinners‘ verhaftet, erhält jedoch durch seine Verwicklungen ins Drogenmilieu und seine Anweisung zur Geiselnahme ebenfalls einen negativen Beigeschmack und wirkt vor allem sehr unsympathisch. Inwieweit er aktiv handelt, bleibt zu diskutieren, da er die Entführung ja nicht selbst vornimmt, sondern in Auftrag gibt.

Arjouni wählt hier also zwei zentrale Täterfiguren mit Migrationshintergrund, siedelt beide aber in unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten an. Die Bewertung erfolgt einmal eher positiv (Hasselbaink) und einmal eindeutig negativ (Abakay), beide Figuren handeln bei ihren Vergehen aktiv. Auffällig ist, dass die gesellschaftliche Oberschicht in diesem Fall Gewalt entweder anzustiften versucht (Valerie) oder mit einer ungewöhnlichen Waffe durchführt (Edgar), während die unteren Gesellschaftsschichten, die Abakay und in gewisser Weise auch Kayankaya repräsentieren, auf gängigere Weise töten und sich strafbar machen (Schusswaffe beziehungsweise Drogenhandel und Prostitution).

⁴⁵³ vgl. Arjouni, BK, 2012, S. 155 und S. 192

⁴⁵⁴ vgl. ebd., BK, 2012, S. 52ff

⁴⁵⁵ vgl. ebd., BK, 2012, S. 67 und S. 217

⁴⁵⁶ vgl. ebd., BK, 2012, S. 75ff

⁴⁵⁷ vgl. ebd., BK, 2012, S. 204

3) ZUSAMMENGEFASSTE GESELLSCHAFTS- UND SOZIALKRITIK

Arjouni transportiert in *Bruder Kemal* die Sozial- und Gesellschaftskritik auf mehreren Ebenen: einerseits auf der direkten inhaltlichen durch die Gestaltung seiner Figuren und deren Beziehung zueinander (vgl. Valerie de Chavannes und ihre Einstellung zu Abakay⁴⁵⁸; Kellner über Hasselbaink⁴⁵⁹), andererseits auch über die Romane im Roman, also über die inhaltlichen Themen des Romans von Malik Rashid und anderen AutorInnen der Buchmesse. Inhaltliche Themen wie Religion, Homosexualität und gesellschaftliche Bedrohungen tauchen als Diskussionsstoffe der Figuren auf und werden aus unterschiedlichsten Positionen oftmals gegensätzlich präsentiert.⁴⁶⁰

Religion spielt in diesem Roman eine wiederkehrende Rolle: Scheich Hakim ist der fiese Prediger, für den Religion ein Mittel zur Manipulation zu sein scheint. Er erpresst Kayankaya, um seinen Neffen Abakay zu schützen und agiert als Auftraggeber zur Gewalt.

Die Zuweisung der Täter- und Opferrollen scheinen in diesem letzten Band der Reihe am wenigsten bedeutsam für Arjounis gesamte Gesellschaftskritik. Er präsentiert zwei Täter, die aus unterschiedlichen sozialen Klassen stammen. Der Migrationshintergrund ist hier zwar eine Gemeinsamkeit, scheint aber hinsichtlich der kritischen Elemente nicht von besonderer Relevanz zu sein.

Auch die Rolle der Medien und Journalisten greift Arjouni erneut auf⁴⁶¹, die Frage nach deren Dienst für die Gesellschaft zieht sich durch alle fünf Bände der Reihe.

Durch verschiedenste Äußerungen von Katja Lipschitz und der Aussage des Kellners deutet Arjouni auch die Überforderung der Gesellschaft mit politisch-korrektur Ausdrucksweise an. Wo ist die Grenze zum Rassismus, was glaubt man sagen zu dürfen, was denkt man verschweigen zu müssen?⁴⁶² Viele geben sich weltoffen und kulturell vorurteilsfrei, grenzen sich dann aber doch wieder eindeutig von „den anderen“ ab und ordnen sich einer anderen gesellschaftlichen Gruppe zu.

ANALYSE DER ROMANE 2: JEAN-CLAUDE IZZO

***TOTAL KHÉOPS*⁴⁶³**

In Izzos erstem Teil der Trilogie ist der Tod eines Jugendfreundes seines Protagonisten der Auslöser für eine Jagd quer durch ganz Marseille. Fabio Montale versucht nicht nur dessen Tod zu untersuchen, sondern macht sich zusätzlich zur Aufgabe, den Mord an seiner Bekannten Leila

⁴⁵⁸ vgl. Arjouni, BK, 2012, S. 22f

⁴⁵⁹ vgl. ebd., BK, 2012, S. 217ff

⁴⁶⁰ vgl. ebd., BK, 2012, z.B. S. 23f

⁴⁶¹ vgl. ebd., BK, 2012, S. 205

⁴⁶² vgl. ebd., BK, 2012, S. 217

⁴⁶³ Izzo, Jean-Claude: *Total Khéops*. Éditions Gallimard/ Folio Policier, 1995 (In der Folge bezeichnet als TK)

aufzudecken. Dabei stößt er auf unterschiedlichste Verstrickungen der Mafia und wird auch persönlich mit deren Vertretern konfrontiert.

1) VERHÄLTNIS FIGUR - GESELLSCHAFT:

Fabio Montale, Izzos Protagonist, ist - ähnlich Arjounis Hauptfigur und dem *hard-boiled*-Genre generell - Einzelgänger („J’aimais la pêche et le silence. Marcher dans les collines. Boire du Cassis frais. (...) Je parlais peu.“⁴⁶⁴) und lebt nach einigen gescheiterten Beziehungen ungebunden: „En amour, j’étais paumé.“⁴⁶⁵ Er arbeitet als Polizist und ist der „Brigade de Surveillance de Secteurs“ zugeteilt, um „l’ordre dans les banlieues“ zu garantieren.⁴⁶⁶ Ähnlich wie Kayankaya kann er sich häufig nicht mehr an die Motivation für seine Berufswahl erinnern, er wurde „de moins en moins flic. De plus en plus éducateur de rue. Ou assistante sociale. Ou quelque chose comme ça.“⁴⁶⁷ Er ringt mit dem Sinn seines Jobs („>(…) On est des flics de rien. Qui n’existent pas. (...)“⁴⁶⁸) und kämpft um seine eigene Verortung in der Gesellschaft („Je ne me voyais plus dans aucun rôle. Même plus celui de flic.“⁴⁶⁹), bevor er sich am Ende des Bandes schließlich zur Kündigung entschließt.⁴⁷⁰ Sein Identitätskonflikt nimmt somit ein Ende, er entscheidet sich gegen seinen bisherigen Beruf und für sein Gewissen.

Der Gesellschaft steht er äußerst pessimistisch gegenüber („L’humanité entière me sortait par les yeux. Toutes ces histoires, c’était l’infiniment petit de la saloperie du monde. À grande échelle, ça donnait les guerres, les massacres, les génocides, le fanatisme, les dictatures.“⁴⁷¹) und sieht für sie keinen guten Ausgang: „C’était toujours la fin, annoncée, qui s’avançait vers nous. Il suffisait d’ouvrir les journaux à la page internationale ou à la rubrique faits divers. Il n’était nul besoin d’armes nucléaires. Nous nous entre-tuerons avec une sauvagerie préhistorique.“⁴⁷²

Interessant bei Fabios Charakterisierung ist seine Kindheitsgeschichte: Als Sohn eines Einwandererpaars wird er in Marseille geboren, im berühmten Panier-Viertel, danach wächst er im italienischen Viertel auf.⁴⁷³ Als Jugendlicher beginnt er mit seinen beiden Freunden Manu und Ugo kleine Diebstähle und Überfälle zu begehen, bis ein bewaffneter Raub eskaliert und Manu den Tankstelleninhaber anschießt. Dieser überlebt zwar, bleibt aber zeitlebens gelähmt, weshalb Fabio

⁴⁶⁴ Izzo, TK, 1995, S. 61

⁴⁶⁵ Ebd., TK, 1995, S. 110

⁴⁶⁶ vgl. ebd., TK, 1995, S. 61f

⁴⁶⁷ Ebd., TK, 1995, S. 62

⁴⁶⁸ Ebd., TK, 1995, S. 128

⁴⁶⁹ Ebd., TK, 1995, S. 283

⁴⁷⁰ vgl. ebd., TK, 1995, S. 343

⁴⁷¹ Ebd., TK, 1995, S. 281

⁴⁷² Ebd., TK, 1995, S. 319f

⁴⁷³ vgl. ebd., TK, 1995, S. 47f

beschließt, Polizist zu werden.⁴⁷⁴ Er kennt also die unteren Gesellschaftsschichten aus eigener Erfahrung, er versteht die jugendlichen GewalttäterInnen und tritt ihnen deshalb mit Respekt und möglichst großem Verständnis gegenüber. Anknüpfend an das von Boltanski formulierte Charakteristikum der französischen Polizisten-/Detektivfigur⁴⁷⁵, hält Maillot für Izzos Protagonist zusammenfassend fest, dass er es nach einer turbulenten Jugend zwar geschafft hat, in einer Institution des französischen Staates aufgenommen zu werden⁴⁷⁶, sich von dieser aber zunehmend entfremdet. Für ihn hat die Polizei eindeutig in ihrer Aufgabe als neutraler Vermittler zwischen Staat und Individuum versagt.⁴⁷⁷

Mouloud, Leila, Driss und Kader sind als Immigrantenfiguren für die gesellschaftliche Frage des Romans von großer Bedeutung, zumal Leila ein Opfer darstellt und Driss zum Täter wird.

Mouloud, aus Algerien stammend, „c'était à lui tout seul le rêve de l'immigration“⁴⁷⁸, als er Ende 1970 nach Frankreich kommt und auf einer bekannten Baustelle engagiert wird.⁴⁷⁹ Driss, dessen Gewalt ein Ergebnis seiner dramatischen Vergangenheit ist⁴⁸⁰, „était apprenti dans un garage (...). Kader travaillait à Paris, chez un oncle qui tenait une épicerie (...). Leila était en fac, à Aix-en-Provence. Elle terminait cette année une maîtrise de lettres modernes. (...) Ses enfants se casaient.“⁴⁸¹

In den Figuren von Moulouds Familie wird ihr Dilemma als Opferfiguren in der französischen Gesellschaft erkennbar: Obwohl sie sich eingefügt zu haben scheinen, werden sie trotzdem immer wieder als „AraberInnen“ abgestempelt und zur Zielscheibe ungerechter Behandlungen („Mais je n'étais pas le jury et Leila était arabe.“⁴⁸²) Sie werden als „LügnerInnen“ und „dreckiges Gesindel“ bezeichnet, jegliche Vertrauenswürdigkeit wird ihnen abgesprochen⁴⁸³ und selbst andere MigrantInnen sehen nur „Araberschweine“ in ihnen, denen vorgeworfen wird, zu glauben, sie seien „hier zu Haus.“⁴⁸⁴

Die PolizistInnen werden im Vergleich zu Arjouni nicht so eindeutig unsympathisch gezeichnet. - schon allein deshalb, weil Fabio diesem Apparat am Beginn noch zugehörig ist. Seine beiden

⁴⁷⁴ vgl. Izzo, TK, 1995, S. 57ff

⁴⁷⁵ Boltanski, 2013, S. 151f bzw. diese Arbeit, S. 39

⁴⁷⁶ vgl. Maillot, 2009, S. 110

⁴⁷⁷ vgl. ebd., 2009, S. 111

⁴⁷⁸ Izzo, TK, 1995, S. 70

⁴⁷⁹ vgl. ebd., TK, 1995, S. 70

⁴⁸⁰ vgl. ebd., TK, 1995, S. 79

⁴⁸¹ Ebd., TK, 1995, S. 75

⁴⁸² Ebd., TK, 1995, S. 77

⁴⁸³ vgl. ebd., TK, 1995, S. 73

⁴⁸⁴ vgl. ebd., TK, 2000, S. 50 und ebd., TK, 1995, S. 74

Kollegen Pérol und Cerutti werden relativ freundlich porträtiert⁴⁸⁵, bei Kommissar Auch⁴⁸⁶ ändert sich der Ton, Izzo arbeitet bei ihm wie auch bei anderen PolizistInnen ambivalenter: „Car des témoins, il n’y aura que ceux choisis par Auch. Ceux du quartier, ils s’écraseront. Leur parole ne valait rien.“⁴⁸⁷ Bei einem Kollegen lässt er ebenfalls Anspielungen durchklingen: „Je croisai Morvan, le tireur d’élite de l’équipe. (...) Une gueule de tueur, pas de flic.“⁴⁸⁸

In den ‚unteren‘ Gesellschaftsschichten genießt die Polizei kein hohes Ansehen, man vertraut ihr nicht⁴⁸⁹, sieht in ihr „l’injustice même“⁴⁹⁰ und verbindet mit ihr „des contrôles, des séjours au poste. Des coups, peut-être. Des emmerdes.“⁴⁹¹ Rassistische Einstellungen werden angedeutet („Un bon Indien, c’est un Indien mort. Et à Marseille, des Indiens, il n’y avait que ça, ou presque.“⁴⁹²), gesellschaftlich gesehen liegen die Prioritäten der Polizei auf der „répression du grand banditisme“ und auf „le maintien de l’ordre dans les quartiers nord. Les banlieues de l’immigration. Les cités interdites.“⁴⁹³

Durch die Mafia und ihre Verstrickungen transportiert Izzo viele gesellschaftskritische Anspielungen. Polizei und Justiz setzt er in korrupte Beziehung zu den Ganoven („Il avait horreur de ces vieux truands. Copains comme coquins avec les flics, les magistrats. Jamais punis.“⁴⁹⁴) und zu Wirtschaft und Politik („Le blanchiment de l’argent de la drogue participait à la nécessaire relance économique. Patrons et policiers en étaient convaincus.“⁴⁹⁵). Er zeigt korrupte, hinterhältige und berechnende Vorgänge einzelner Figuren, welche die Stimmung in der Gesellschaft für den eigenen Aufstieg nutzen, beispielsweise Zucca, „un pilier, essentiel“⁴⁹⁶ der Unterwelt, Batisti als Helfer der Ganoven⁴⁹⁷ und Al Dakhil, auch „*L’Immigré*“ genannt und „chef de la pègre arabe“⁴⁹⁸. Die Schwächsten der Gesellschaft sind dabei nur Mittel zum Zweck und werden für Gewalt instrumentalisiert, um der Öffentlichkeit als TäterInnen präsentiert werden zu können. Als Beispiel gilt hier Mourrabad: „Le dernier de la liste. Un Arabe. La victime désignée. Comme

⁴⁸⁵ vgl. Izzo, TK, 1995, S. 113

⁴⁸⁶ In der deutschen Fassung mit Kommissar Argue übersetzt

⁴⁸⁷ Ebd., TK, 1995, S. 43

⁴⁸⁸ Ebd., TK, 1995, S. 43f

⁴⁸⁹ vgl. ebd., TK, 1995, S. 41

⁴⁹⁰ Ebd., TK, 1995, S. 122

⁴⁹¹ Ebd., TK, 1995, S. 22

⁴⁹² Ebd., TK, 1995, S. 41

⁴⁹³ vgl. ebd., TK, 1995, S. 41

⁴⁹⁴ vgl. ebd., TK, 1995, S. 30

⁴⁹⁵ Ebd., TK, 1995, S. 277

⁴⁹⁶ Ebd., TK, 1995, S. 45

⁴⁹⁷ vgl. ebd., TK, 1995, S. 137f

⁴⁹⁸ Ebd., TK, 1995, S. 103

toujours.“⁴⁹⁹ Er steht für jene junge MigrantInnen, die kaum eine Chance haben, aus ihrer vorgezeichneten Rolle auszubrechen und sich durch Ausbeutung der Mafia im kriminellen Sumpf verlieren.

Ugo und Manu sind die beiden Jugendfreunde Fabios. Nachdem Manu bereits tot ist, kommt Ugo nach Marseille, um seinen Tod zu rächen. Er tötet Zucca und wird anschließend selbst von der Polizei erschossen, er wird also vom Täter zum Opfer.⁵⁰⁰

Fabios früherer Wechsel der Fronten vom jugendlichen Kriminellen zum Polizisten stellt für Ugo „un trait tiré sur leur jeunesse, sur leur amitié“⁵⁰¹ dar und entfernt die beiden voneinander. Gerade für Fabios nostalgische Erinnerungen und die Darstellung der Generationen der EinwanderInnen sind diese Figuren von Bedeutung. Gesellschaftlich fühlen sie sich den Vororten zugehörig, Ugos Vater kam als Zwanzigjähriger aus Italien nach Marseille: „Ils firent les boulots dont les Français ne voulaient pas. Son père se fit embaucher comme docker, payé au centime. ‚Chien des quais‘, c’était l’insulte. Sa mère travaillait aux dattes, quatorze heures par jour.“⁵⁰²

2) FIGUREN ALS TÄTERINNEN ODER OPFER MIT/OHNE MIGRATIONSHINTERGRUND UND IHRE BEWERTUNGEN (AKTIV, PASSIV, POSITIV, NEGATIV) IN KOMBINATION MIT GEWALTDELIKTEN

Gewaltdarstellungen

Die dargestellte Gewalt in *Total Khéops* umfasst kleinere Diebstählen und schwerere Überfälle von Fabio und seinen Freunden als Jugendliche⁵⁰³, Drogen- und Waffenhandel⁵⁰⁴ sowie Vergewaltigung, Auftragsmorde und Tötungen unterschiedlicher Arten. Die Szenen werden dabei weniger filmhaft und meist knapper dargestellt als in den Kayankaya-Romanen, Zuccas Ermordung durch Ugo am Anfang und der Showdown, in den Fabio persönlich verwickelt ist, werden ausführlicher erzählt.⁵⁰⁵ Dabei präsentiert sich Ugos Tat als ein detailliert geplanter Vorgang. Die Tötung selbst erfolgt mit einer Schusswaffe und wird nur kurz geschildert.⁵⁰⁶ Die Gewalt der Mafiosi spielt sich fernab von den ‚herkömmlichen‘ Delikten ab: „Mais ce n’étaient que deux minables petites frappes. Un peu souteneurs, un peu casseurs. Quelques braquages, mais rien qui les place en tête du hit-parade de la voyoucratie.“⁵⁰⁷

⁴⁹⁹ Izzo, TK, 1995, S. 282f

⁵⁰⁰ vgl. ebd., TK, 1995, S. 37ff

⁵⁰¹ vgl. ebd., TK, 1995, S. 19

⁵⁰² Ebd., TK, 1995, S. 21

⁵⁰³ vgl. ebd., TK, 1995, S. 56f

⁵⁰⁴ vgl. ebd., TK, 1995, S. 262f

⁵⁰⁵ vgl. ebd., TK, 1995, S. 333ff

⁵⁰⁶ vgl. ebd., TK, 1995, S. 35ff

⁵⁰⁷ Ebd., TK, 1995, S. 112

Auch Fabio selbst wird zur Zielscheibe der Gewalt, als er brutal angegriffen wird⁵⁰⁸ - „Je savais que je pouvais, moi aussi, y laisser ma peau.“⁵⁰⁹ - was erneut an das *hard-boiled*-Genre erinnert. An manchen Gewaltszenen nimmt die Leserschaft durch Fabios Schilderungen als Zeugin teil, so beispielsweise bei den Vorgängen am Place d'Opera.⁵¹⁰ Fabio selbst bedient sich des Öfteren verschiedenster Einschüchterungen und Drohungen, besonders gegenüber jungen GewalttäterInnen und Gangs: „>Personne va te défendre. T'es un Arabe. Je pourrais te faire la peau, là, sur le quai. Personne bougera. Tu comprends ça? Alors, t'arrêtes de déconner, tes copains et toi. Sinon, un jour vous allez tomber sur des mecs qui vous rateront pas. Tu comprends ça?<“⁵¹¹

Auch vom Polizeiapparat geht Gewalt aus. Fabios Kollege Pérol beispielsweise schlägt Mourrabad während eines Verhörs.⁵¹² Durch Marie-Lou wird die Figurengruppe der Prostituierten vertreten, auch sie wird zum Opfer von Gewalt durch ihren Zuhälter, weil sie mit Fabio - einem Polizisten - verkehrt.⁵¹³

Rollenzuschreibung und Bewertungen

Izzo spielt bei der Zuschreibung als TäterIn oder Opfer ähnlich wie Arjouni mit den Charakteren: Kaum eine Figur lässt sich eindeutig als eines von beiden einordnen. Ugo beispielsweise tritt als aktiver Täter auf den Plan und tötet den Mafiosi Zucca. Seine Täterrolle wird jedoch umgekehrt, als er selbst erschossen wird. Obwohl nicht ganz klar ist, ob er sich dabei erschießen lässt, gilt er anschließend als Opferfigur und tritt als solche ab. Hier ließe sich diskutieren, ob er dadurch als eine der wenigen aktiven Opferfiguren infrage käme.

Bei Driss wird die Bedeutung seines Migrationshintergrundes klar, wenn er mit seinem Mord an Toni der öffentlichen Meinung gegenübersteht: „Il n'y aurait plus qu'un Arabe des quartier Nord tuant, de sang-froid, un jeune homme. Un voyou, certes, mais un Français, fils d'ouvrier.“⁵¹⁴ Tonis Nationalität als Franzose wiegt hier stärker als das von ihm begangene Delikt der Vergewaltigung und des Mordes an Leila. Die Gesellschaft bewertet Driss automatisch aufgrund der äußeren Erscheinung beziehungsweise des offensichtlichen Migrationshintergrundes als negativen, aktiven Täter („Le délit de sale gueule est ici loi naturelle.“⁵¹⁵) und spricht dem Franzosen Toni die passive Opferrolle zu. Dennoch wird Driss aufgrund des Plots positiv bewertet und der Leserschaft sympathisch präsentiert, da er damit den Mord an seiner Schwester rächt.⁵¹⁶ Zudem lässt die

⁵⁰⁸ vgl. Izzo, TK, 1995, S. 166ff

⁵⁰⁹ Ebd., TK, 1995, S. 176

⁵¹⁰ vgl. ebd., TK, 1995, S. 102ff

⁵¹¹ Ebd., TK, 1995, S. 99

⁵¹² Ebd., TK, 1995, S. 180

⁵¹³ vgl. ebd., TK, 1995, S. 171

⁵¹⁴ Ebd., TK, 1995, S. 321

⁵¹⁵ Ebd., TK, 1995, S. 269

⁵¹⁶ vgl. ebd., TK, 1995, S. 302ff

Schilderung von Leilas Leiche Schlimmes vermuten und die Täter umso verdorbener und unmenschlicher wirken.⁵¹⁷

Die Mafiosi sind eine weitere Gruppierung von TäterInnen, welche ihre Gewalttaten jedoch meist durch andere ihnen untergeordnete Figuren ausführen lassen, beispielsweise durch Mourrabad. Ihre Handlungsweise kennzeichnet sie oft als passive TäterInnen, die negativ bewertet werden. Wenn sie dennoch eigenhändig töten, dann erscheint dies als Mittel zur eigenen Profilierung und um den eigenen Status anzuheben: „Il n'avait peut-être même jamais tué personne, ou alors une ou deux fois, pour faire ses preuves.“⁵¹⁸

Gerade durch diese Teilung in über- und untergeordnete, in auftragende und ausführende Figuren transportiert Izzo seine kritischen Elemente: Die Teilung der Gesellschaft in mächtigere und schwächere AkteurInnen („On ne gagne jamais contre l'arbitraire économique des costards-cravate.“⁵¹⁹) zwingt einzelne Figuren zu aussichtslosen Taten oder zeichnet ihnen bereits einen Weg vor. Die vielen jugendlichen MigrantInnen, die straffällig werden, weil sie sich dadurch das große Geld und eine Zukunft im Überfluss erhoffen, landen in der Folge entweder in überfüllten Gefängnissen⁵²⁰ oder werden durch ihre kriminellen Verstrickungen später selbst zu Opfern, wie Manu.

Besonders Leilas Vergewaltigung ist im Hinblick auf die Forschungsfragen dieser Arbeit von Bedeutung. Diese Figur wird in der Sekundärliteratur als ein Beispiel erfolgreicher Integration charakterisiert. Sie schließt ihr Studium der modernen Französischen Literatur ab und findet das Gleichgewicht in der Positionierung als moderne französische Einwohnerin und Erhalt ihres kulturellen Erbes. Umso schwerer wiegt dann das Gewaltverbrechen, welches sie zum passiven Opfer macht und exemplarisch für die Umgangsweise der französischen Gesellschaft mit den EinwanderInnen steht.⁵²¹

3) ZUSAMMENGEFASSTE GESELLSCHAFTS- UND SOZIALKRITIK

Im ersten Teil der Trilogie bestimmt vor allem die Herkunft der Figuren ihre Position in der Romangesellschaft. Diese erscheint nach Nationalitäten geordnet, die Hierarchie orientiert sich an den kulturellen Wurzeln und dem äußeren Erscheinungsbild der einzelnen Personen. Marseille als Handlungsort ist zwar eine multikulturelle Stadt, innerhalb dieser gemischten Kulturen werden die AraberInnen allerdings am schlechtesten bewertet, sie sind sozusagen die Untersten der Gesellschaft. Das Machtgefüge unter den einzelnen Kulturen äußert sich bereits in den

⁵¹⁷ vgl. Izzo, TK, 1995, S. 125f

⁵¹⁸ Ebd., TK, 1995, S. 89

⁵¹⁹ Ebd., TK, 1995, S. 72

⁵²⁰ Ebd., TK, 1995, S. 65ff

⁵²¹ vgl. Maillot, 2009, S. 106f

Handlungen und Ansichten der Kinder und Jugendlichen: „Je lâchai le bras de Gélou: >Hé! L'Espingoin.< (...) >T'es quoi, toi? Rital?<“⁵²²

Ein weiterer Fokus liegt auf den Unterschieden zwischen den Generationen und den verschiedenen Lebensumständen, die ihre Schicksale bestimmen und beeinflussen. Sie sind geprägt von Aussichtslosigkeit, Arbeit, Studium, Anpassung und Entfremdung.

Angeknüpft an die Teilung der Gesellschaft in Arm und Reich, Mächtige und Untergebene lässt Izzo Kritik an Frankreichs Umgang mit EinwanderInnen durchblicken („La France républicaine avait décidé de laver plus blanc. Immigration zéro. Le nouveau rêve français.“⁵²³) und deutet ähnliche Hierarchieverhältnisse wie Arjouni an: „Mais ce n'était qu'un Arabe. Pas de quoi foutre en l'air les Droits de l'Homme. Non.“⁵²⁴

Maillot unterstreicht hier die Figuren von Moulouds Kindern, welche die schwierige Situation der ImmigrantInnen aus zweiter Generation zeigen⁵²⁵: Von ihnen wird erwartet, sich ein vorgegebenes Identitätsbild anzueignen und sich als Teil einer gegebenen sozialen Gruppe zu positionieren - während der Begriff der *Nationalität*, wie er in den Neunzigerjahren in Frankreich definiert war, nicht aufgeschlossen genug erschien, um dies überhaupt zu ermöglichen. Izzo schildert in der Folge die Aussichtslosigkeit und fehlende gemeinsame Zukunft dieser Generation.⁵²⁶

Allgemein herrscht ein pessimistischer Tonfall vor, Izzo beschreibt das Leben als einen „cocktail de haine et d'amour, de force et de faiblesse, de violence et de passivité“⁵²⁷ mit dem „haine du monde pour unique scénario“⁵²⁸. Das Leben in der französischen Multikulti-Metropole ist dabei geprägt von Brutalität, Rassismus und Gewalt, hält aber - trotz der vielen negativen Geschehnisse - auch positive Situationen bereit, die Fabio folgendermaßen zusammenfasst: „J'étais de plus en plus déconnecté de la réalité. Je traversais Marseille, mais sans plus rien en voir. Je ne connaissais plus que sa violence sourde, et son racisme à fleur de peau. J'oubliais que la vie, ce n'était pas seulement ça. Que dans cette ville, malgré tout, on aimait vivre, faire la fête. Que chaque jour le

⁵²² Izzo, TK, 1995, S. 49

⁵²³ Ebd., TK, 1995, S. 20

Mit diesem Zitat spielt Izzo auch auf den ehemaligen französischen Innenminister Charles Pasqua an, der sich das Ende jeglicher Immigration zum politischen Ziel gesetzt hatte und 1993 behauptete, Frankreich sei zwar ein Land der Immigration gewesen, würde dies aber zukünftig nicht mehr sein wollen. (vgl. Maillot, 2009, S.101)

⁵²⁴ Izzo, TK, 1995, S. 62

⁵²⁵ Als *Total Khéops* 1995 erschien, zeigte eine Studie aus demselben Jahr, dass sich eine große Mehrheit, und zwar sieben von zehn der sogenannten *Beurs* der französischen Population zugehöriger fühlten als jener der eigenen Eltern, dass aber gleichzeitig nur ein Drittel der französischen non-*Beurs* sie als Französinen und Franzosen anerkannten. (vgl. Maillot, 2009, S. 105)

⁵²⁶ vgl. Maillot, 2009, S. 106

⁵²⁷ Izzo, TK, 1995, S. 342

⁵²⁸ Ebd., TK, 1995, S. 328

bonheur était une idée neuve, même si au bout de la nuit ça se soldait par un contrôle d'identité musclé.“⁵²⁹

Maillot formuliert in ihrem Werk die Zustände in Izzos erstem Teil der Trilogie zusammenfassend wie folgt: „Thus *Total Khéops* is far less a story about a cop's journey through a murder trail than a maze of fractured identities and broken destinies, a parabola of what France has become, in the eyes of Izzo, in the last years of the twentieth century: a society incapable of accepting, let alone integrating, its foreigners. A society where the Other has become, by definition, suspect and should therefore, as in any investigation, be treated as such as such (sic!) - a society where the agenda of social and human relations has been subverted by unemployment and violence.“⁵³⁰

CHOURMO⁵³¹

Im zweiten Teil der Trilogie ermittelt Fabio auf die Bitte seiner Cousine hin, ihren verschwundenen Sohn wiederzufinden. Dabei wird Izzos Protagonist erneut mit der Mafia konfrontiert und bewegt sich durch die unterschiedlichsten sozialen Milieus.

1) VERHÄLTNIS FIGUR - GESELLSCHAFT:

Auch in *Chourmo* bestimmt die Herkunft der Figuren ihren sozialen Status. AraberInnen stehen am tiefsten in der gesellschaftlichen Hierarchie, ItalienerInnen, SpanierInnen und andere etwas weiter oben, die Spitze führen die einheimischen Französinen und Franzosen an.

Fabio kennt als Kind eines Italieners die Vorurteile, mit denen die unterschiedlichsten Nationalitäten konfrontiert werden: „J'avais vécu mon enfance dans cette souffrance de mon père. De ne pas avoir été considéré comme un être humain, mais comme un chien. Un chien des quais. Et ce n'était qu'un Italien!“⁵³² Der Gesellschaft steht er nach wie vor relativ enttäuscht gegenüber, während er auch im zweiten Band der Trilogie mit Identitätszweifeln kämpft: „Puis j'étais devenu flic, sans trop savoir pourquoi ni comment.“⁵³³ Izzo zeichnet Fabio aber nicht vollkommen pessimistisch, sondern beschreibt ihn auch als hoffnungsvolle Figur „sans illusion, et toujours prêt à croire aux miracles“⁵³⁴, was sich bei der Akzeptanz der Leserschaft sicher positiv auswirkt.

Fabio ist außerdem die Verbindung zu einer weiteren wichtigen Figur: Gélou, seine Cousine, bittet ihn um Hilfe bei der Suche nach ihrem Sohn Guitou. Sie hat wie Fabio italienische Wurzeln und hat

⁵²⁹ Izzo, TK, 1995, S. 107

⁵³⁰ vgl. Maillot, 2009, S. 111

⁵³¹ Izzo, Jean-Claude: *Chourmo*. Éditions Gallimard/ Folio Policier, 1996 (In der Folge bezeichnet als C)

⁵³² Ebd., C, 1996, S. 296f

⁵³³ Ebd., C, 1996, S. 95

⁵³⁴ Ebd., C, 1996, S. 73

langsam den Aufstieg in die höhere Gesellschaft geschafft. Als Besitzerin einer „boutique de prêt-à-porter, très bon chic bon genre“⁵³⁵ ist sie finanziell ohne Sorgen: „Elle semblait appartenir à un monde où je n'avais jamais mis un pied. (...) Où l'on respire du Chanel n° 5 même en plein terrain de golf. (...) Où tout est en harmonie jusque dans les draps, les housses de couettes, les chemises de nuit et les chaussons. (...) J'avais vu une Saab noire garée devant ma porte et j'étais prêt à parier que le tailleur gris que portait Gélou n'avait pas été commandé à la Redoute. (...) Elle attrapa son sac, qui traînait à ses pieds. Un sac Vuitton.“⁵³⁶ Durch die späteren Erkenntnisse Fabios, dass Gélous Mann Alexandre als Killer der Mafia arbeitet, erhält diese heile Welt ordentliche Kratzer und wirkt deutlich ambivalenter als zunächst von Izzos Protagonisten angenommen. Außerdem wirken die gehobenen Gesellschaftsschichten durch solche Wendungen wenig vertrauenswürdig und eher unsympathisch - vor allem die Figur Alexandre Narni. Anderen Nationalitäten beziehungsweise Gesellschaftsgruppen gegenüber sind er und Gélou ablehnend eingestellt, was sich in der Konstellation mit ihrem Sohn Guitou und dessen Freundin Naïma zeigt. Hier wird der groteske Fremdenhass deutlich, wenn die eigene Herkunft gegen eine andere abgewogen wird: „>(…) Non mais, putain de nom de Dieu de merde! Tu sais d'où tu viens, toi? Tu te souviens de ce qu'il était, ton père? Comment on l'appelait? Lui, le mien? Tous les *nabos*? Chiens des quais! (...) < Elle se leva, hors d'elle. > Mon sang, il est italien. Nous, les Italiens, on n'est pas des Arabes.“⁵³⁷

Alexandre wird von Izzo nur durch die Erzählungen anderer Figuren präsent - er tritt Fabio nie direkt gegenüber und ist auch bei der Verfolgungsjagd am Ende des Romans ‚unsichtbar‘ im Auto. Was über ihn erzählt wird, macht ihn von Anfang an unsympathisch, beispielsweise wenn er Guitou schlägt⁵³⁸, rassistische Einstellungen zeigt⁵³⁹ oder im Laufe der Handlung langsam in der Nähe korrupter Machenschaften positioniert wird. Er ist die personifizierte Mafia: „Parce que Alexandre Narni était comme tous les gens de la Mafia. Ce qu'ils voulaient, ils le prenaient, un jour ou l'autre. Le pouvoir, l'argent, les femmes.“⁵⁴⁰

Guitous Ermordung ist insofern tragisch, als sie nur deshalb passiert, weil er zur falschen Zeit am falschen Ort ist und sie durch seinen leiblichen Vater Narni ausgeführt wird. Er und Naïma sind für Izzo eine Möglichkeit, rassistische Einstellungen anderer Figuren zu zeigen, beispielsweise von Gélou, welche die Freundin ihres Sohnes wegen ihrer Herkunft nicht akzeptieren will: „>C'est... C'est une petite Arabe. Et... Et on ne les aime pas trop, quoi.“⁵⁴¹ Aber auch anders herum

⁵³⁵ Izzo, C, 1996, S. 18

⁵³⁶ Ebd., C, 1996, S. 45f

⁵³⁷ Ebd., C, 1996, S. 50f

⁵³⁸ vgl. ebd., C, 1996, S. 53

⁵³⁹ vgl. ebd., C, 1996, S. 54

⁵⁴⁰ vgl. ebd., C, 1996, S. 336

⁵⁴¹ Ebd., C, 1996, S. 50

passiert Rassismus, wenn Naïmas Mutter den „roumi“ im Haus nicht dulden kann: „>Un roumi à la maison, non, c'est pas possible, monsieur. Pas pour une fille. Ça se fait pas. (...)“⁵⁴²

Eine wichtige Rolle spielt auch der Polizeiapparat, dem Kommissar Loubet und Pertin angehören. Ihnen kommt eine unterschiedliche Charakterisierung zu: Loubet wird als sympathischer Kumpel Fabios gezeichnet, während Pertin an die unsympathischen PolizistInnenfiguren bei Arjouni erinnert. Er wirkt homophob, rassistisch und durch und durch unsympathisch.⁵⁴³ Für Fabio ist er „le symbole d'une police que je vomissais.“⁵⁴⁴ Er arbeitet mit unfairen Mitteln, intrigiert gegen Fabio⁵⁴⁵, spricht von „Araberschweinen“⁵⁴⁶ und ist der Meinung, in den „quartiers d'Arabes (...) y a qu'une chose qui marche, la force.“⁵⁴⁷

2) FIGUREN ALS TÄTERINNEN ODER OPFER MIT/OHNE MIGRATIONSHINTERGRUND UND IHRE BEWERTUNGEN (AKTIV, PASSIV, POSITIV, NEGATIV) IN KOMBINATION MIT GEWALTDELIKTEN

Gewaltdarstellungen

Gewalt wirkt in *Chourmo* wie etwas Alltägliches, das als unvermeidliches Geschehnis zur Stadt gehört. Die Darstellungen sind dabei nicht so detailliert, sondern etwas knapper und weniger ‚blutrünstig‘. Die Kaltblütigkeit der Delikte ergibt sich eher aus der saloppen Schilderung, beispielsweise als Fabio Zeuge der Ermordung seines Bekannten Serge wird: „Une BMW noire, vitres fumées, arriva de je ne sais où. Elle roulait au pas, et Serge n'en fit aucun cas. Une fois à sa hauteur, un bras apparut par la vitre arrière. Un bras armé d'un revolver. Trois coups, à bout portant. La BMW fit un bond et disparut aussi vite qu'elle avait surgi. Serge gisait, allongé sur le bitume. Mort, cela ne faisait aucun doute.“⁵⁴⁸ Hier ist kein Geräusch geschildert, es spritzt kein Blut, genauere körperliche Auswirkungen werden nicht beschrieben - erinnert man sich an viele Szenen bei Arjouni, so wird hier der Unterschied deutlich.

Neben einzelnen direkten Gewaltszenen widmet sich Izzo auch der globalen Gewalt: „La guerre se poursuivait dans l'ex-Yougoslavie. Une autre venait d'éclater en Afrique. Il s'en couvait une en Asie, aux frontières du Cambodge. Et, c'était plus que certain, ça ne tarderait pas à péter à Cuba. Ou quelque part par là-bas, en Amérique centrale. Plus près de nous, ce n'était guère plus réjouissant.“⁵⁴⁹

⁵⁴² Izzo, C, 1996, S. 80

⁵⁴³ vgl. ebd., C, 1996, S. 286

⁵⁴⁴ vgl. ebd., C, 1996, S. 297

⁵⁴⁵ vgl. ebd., C, 1996, S. 67

⁵⁴⁶ Izzo, Jean-Claude: *Chourmo*. Unionsverlag, Zürich, 2000, S. 41 (Im französischen Original als „crouilles“ bezeichnet - Izzo, C, 1996, S. 63)

⁵⁴⁷ vgl. ebd., C, 1996, S. 63

⁵⁴⁸ ebd., C, 1996, S. 60f

⁵⁴⁹ Ebd., C, 1996, S. 37f

Was die einzelnen Delikte betrifft, so präsentiert Izzo die unterschiedlichsten Verbrechen: von Taschendiebstahl⁵⁵⁰ über Drogen- und Waffenhandel bis hin zu großen Machenschaften der Mafia. Teilweise sind sie an konkrete Figuren gebunden, teilweise als abstrakte Taten in der Gesamtgesellschaft beschrieben: „Ceux qui représentaient la loi avaient perdu tout sens des valeurs morales, et les vrais voleurs n’avaient jamais pratiqué le vol à l’arraché pour croûter le soir. On mettait des ministres en prison, bien sûr, mais ce n’était qu’une péripétie de la vie politique. Pas la justice. Ils rebondiraient tous, un jour. Dans la société des affaires, la politique lave toujours plus blanc. La Mafia en est le plus bel exemple.“⁵⁵¹

Rollenzuschreibung und Bewertungen

Will man die Figuren in TäterInnen und Opfer teilen, so fällt diese Zuordnung relativ eindeutig aus. Alexandre und sein Kollege Balducci sind als Täter zu fixieren, sie werden durch ihre aktive kaltblütige Vorgehensweise auch sehr negativ gezeichnet. Redouane, Nacer und Hamel, die eher als Nebenfiguren fungieren, sind ebenfalls als Täter porträtiert. Durch die Figur Redouanes schildert Izzo die Radikalisierung junger Männer⁵⁵², die ohne große Zukunftsperspektiven leicht manipulierbar sind: „>(…) Qu’y fait ça parce qu’il a plus de branches où se retenir. Il a raté le BEP, et puis il a fait des petits boulots. (...)“⁵⁵³ Die Schilderung seines Hintergrunds lässt ihn zumindest nicht so unsympathisch erscheinen wie Alexandre und Balducci, und ermöglicht Izzo das Einbauen sozialkritischer Elemente. Man könnte bei Redouane, dem als ‚Araber‘ eine niedrige Stellung in der Marseiller Gesellschaft zukommt, auch über eine Opferrolle diskutieren, da er aufgrund der Umstände und seiner fehlenden Perspektiven erst durch die Beeinflussung von Gefängnispredigern zum Täter wird. Die Bewertung fällt jedoch dennoch überwiegend negativ aus - neben seiner Radikalisierung auch im Bezug auf den Umgang mit seiner Schwester, welche er aufgrund ihrer westlich-orientierten Verhaltensweise („>(…) Parce qu’elle met des pantalons, parce qu’elle fume, parce qu’elle sort avec des copines...“⁵⁵⁴) aus der Wohnung schmeißt.⁵⁵⁵

Offensichtliche Opferfiguren sind Guitou, Serge und Pavie. Diese drei Figuren sind vollkommen unterschiedlich dargestellt: Sohn der Oberschicht, Sozialarbeiter und Drogensüchtige. Guitou ist ein passives Opfer, seine Tötung war nicht einmal geplant. Der Beginn des Romans aus seiner Sicht und die vollkommene Wehrlosigkeit bei seinem Tod lassen ihn positiv bewertet erscheinen. Serge ist zwar nicht vollkommen positiv charakterisiert, da er in die Nähe von Kindesmissbrauch gerückt wird, bleibt aber durch seine aktiven Bemühungen, den Jugendlichen aus den Vorstädten eine Perspektive zu verschaffen, eine grundsätzlich sympathische Figur.⁵⁵⁶ Pavie wirkt vollkommen

⁵⁵⁰ vgl. Izzo, C, 1996, S. 19

⁵⁵¹ Ebd., C, 1996, S. 96

⁵⁵² vgl. ebd., C, 1996, S. 228ff

⁵⁵³ Ebd., C, 1996, S. 229

⁵⁵⁴ Ebd., C, 1996, S. 80

⁵⁵⁵ vgl. ebd., C, 1996, S. 82

⁵⁵⁶ vgl. ebd., C, 1996, S. 59f

passiv. Sie ist ihrer Sucht ausgeliefert, schafft den Absprung allein nicht und prostituiert sich, um Geld für neue Drogen zu erlangen.⁵⁵⁷ Sie stirbt schließlich an einer Überdosis und ihre Leiche wird von Saadna, einer als widerlicher Kerl geschilderten Figur, auf dessen Grundstück verbrannt.⁵⁵⁸ Ihre Figur bleibt relativ neutral bewertet und wird von Izzo wohl eher dazu genutzt, den Umgang der Gesellschaft mit Drogensüchtigen und den Schwächsten der Gesellschaft anzudeuten.

Adrien Fabre ist eine der Mischfiguren. Er macht sich durch Geschäfte mit der Mafia zwar in gewisser Weise zum Täter und ist auch bei der Tötung Hocine Draoui zugegen, wird später dann aber selbst von Narni erschossen und somit zu einer Opferfigur. Seine Bewertung fällt ebenfalls relativ neutral aus, eher positiv, und durch seine ausgelieferte Situation der Mafia gegenüber wirkt er passiv. Hinsichtlich eines Migrationshintergrundes wird bei seiner Figur nichts konkreter erwähnt.

Pertin bleibt als Täterfigur interessant, da er als Polizist immer wieder aktive Gewalt gegenüber anderen Figuren ausübt.⁵⁵⁹ Weil seine Gewalt häufig als nicht angemessen geschildert wird und hauptsächlich auf AraberInnen gerichtet ist, bleibt Pertin eine äußerst unsympathische, negative Figur: „>Les beurs, t'en chopes un de temps à autre, et tu le passes à tabac dans une carrière déserte. (...) Tu tapes, et t'es sûr qu'elle saura pourquoi, cette vermine. Ça vaut tous les contrôles d'identité. (...) Et ça te calme les nerfs que ces crouilles t'ont foutu.<“⁵⁶⁰

Er ist auch der einzige Täter ohne Migrationshintergrund, beziehungsweise wird zumindest nichts dahingehend erwähnt. Hier kombiniert Izzo also die Polizistenfigur mit einer aktiven Gewaltausübung, die bei der Leserschaft auf Ablehnung trifft.

Balducci, neben Alexandre Narni der zweite Mafiosi, wird als Figur mit korsischem Akzent beschrieben⁵⁶¹, die anderen Täterfiguren haben alle Migrationshintergrund beziehungsweise sind - wie es von Izzo als typisch für Marseilles Gesellschaft geschildert wird - als EinwanderInnen oder deren Kinder nach Frankreich gekommen: Narni stammt aus Umbrien⁵⁶², Redouane, Nacer und Hamel werden von der Gesellschaft als ‚Araber‘ wahrgenommen. Hier findet ebenfalls durchgehend eine relativ negative Bewertung statt, auch wenn sie bei Redouane - wenn man ihn als Opfer sieht - etwas abgeschwächt ist. Alles in allem kann in *Chourmo* aber keine einheitliche Bewertung in Kombination mit dem eventuellen Migrationshintergrund der Figuren erkannt werden.

⁵⁵⁷ vgl. Izzo, C, 1996, S. 178ff

⁵⁵⁸ vgl. ebd., C, 1996, S. 269

⁵⁵⁹ vgl. ebd., C, 1996, S. 64

⁵⁶⁰ Ebd., C, 1996, S. 63

⁵⁶¹ vgl. ebd., C, 1996, S. 311

⁵⁶² vgl. ebd., C, 1996, S. 327

3) ZUSAMMENGEFASSTE GESELLSCHAFTS- UND SOZIALKRITIK

Rassismus, Diskussionen über Religion und Fanatismus ebenso wie Journalismus-Kritik und die Machenschaften der Mafia im Geldhandel und Bankensektor werden von Izzo durchgehend - ähnlich wie im ersten Roman - aufgegriffen und behandelt. Was seine weiteren gesellschaftskritischen Anmerkungen betrifft, so zeichnet Izzo überwiegend ein eher pessimistisches Bild der Gesellschaft, welche er hauptsächlich in Arm und Reich beziehungsweise je nach Machtanspruch einteilt: „>(…) Mais bon, on avait le respect. Maintenant, si tu chies pas sur plus pauvre que toi, on te cracherait à la gueule.“⁵⁶³ „Les gros bonnets, les chefs, les commanditaires s'en sortaient toujours. Les petits, eux, en prenaient pour perpète. Quand ce n'était pas une balle dans la tête.“⁵⁶⁴

Politik und Mafia sind offenbar eng verbunden („L'argent noir, celui qui, par définition, n'a pas besoin de déclarer son origine, était devenu la denrée la plus courue des hommes politiques.“⁵⁶⁵), die PolitikerInnen sprachen von „le social, la démocratie, la liberté, les droits de l'homme et tout le tintouin“ und Fabio ist sicher, „qu'on allait se faire mettre.“⁵⁶⁶

***SOLEA*⁵⁶⁷**

Solea, auch der Titel eines Liedes von Miles Davis⁵⁶⁸, bezeichnet das Finale der Trilogie, in welchem Fabio diesmal von der Mafia beauftragt wird, seine Freundin Babette zu finden. Diese arbeitet an einem investigativem Werk über die gewalttätige Gruppierung und hält sich vor ihr versteckt. Es beginnt eine Hetzjagd mit einigen Opfern, zu denen am Ende auch Fabio selbst gehört.

1) VERHÄLTNIS FIGUR - GESELLSCHAFT:

Im letzten Teil der Trilogie ist Fabio deutlich gealtert⁵⁶⁹ und leidet zunehmend unter der Einsamkeit ohne seine Jugendliebe Lole: „Je vivais dans le vide qu'elle avait laissé.“⁵⁷⁰ Er erkennt seine Distanziertheit gegenüber anderen Menschen („Je vivais dans un monde où je ne leur faisais pas de place.“⁵⁷¹) und findet in seinem früheren Job den Auslöser für seine pessimistischen Ansichten: „Sans doute, mes trop longues années passées chez les flics avaient altéré ma vision de la

⁵⁶³ Izzo, C, 1996, S. 36

⁵⁶⁴ Ebd., C, 1996, S. 288

⁵⁶⁵ Ebd., C, 1996, S. 302

⁵⁶⁶ vgl. ebd., C, 1996, S. 33

⁵⁶⁷ Izzo, Jean-Claude: *Solea*. Éditions Gallimard / Folio Policier, 1998. (In der Folge bezeichnet als S)

⁵⁶⁸ vgl. ebd., S, 1998, S. 29

⁵⁶⁹ vgl. ebd., S, 1998, S. 60

⁵⁷⁰ Ebd., S, 1998, S. 132

⁵⁷¹ Ebd., S, 1998, S. 267

société. J'avais vu plus de gamins tomber dans la dope, les petits casses, puis les gros, et finir en taule, que réussir leur vie.“⁵⁷² Die Welt bezeichnet er als „saloperie“⁵⁷³, an ihr und den Menschen droht er häufig zu verzweifeln.⁵⁷⁴ Seine eigene kriminelle Jugend⁵⁷⁵ wiederholt sich in zahlreichen Einzelschicksalen der Jugendlichen aus den Marseiller Vorstädten. In einem alten Interview mit Babette macht er deutlich, dass sie diejenigen sind, „qui vit les pires difficultés sociales.“⁵⁷⁶

Die Journalistin Babette ist in *Solea* der Auslöser für Fabios letzten Auftrag. Sie ist ins Gebiet der Cevennen geflohen, nachdem ihr Partner Gianni und zwei Freunde von der Mafia ermordet wurden, um sie von der Veröffentlichung ihrer Reportage abzubringen, der „enquête de sa vie.“⁵⁷⁷ Durch diese Figur transportiert Izzo sämtliche Informationen über das Vorgehen der Mafia, deren Verbindungen zu Großbanken und anderen Institutionen, die hauptsächlich auf realen, offiziellen Dokumenten beruhen.⁵⁷⁸ In Form von Zeitungsartikeln, die Fabio bei seiner Recherche vorfindet, wird den LeserInnen ein Einblick in die kriminellen Finanzgeschäfte unterschiedlichster Organisationen gegeben.⁵⁷⁹ Babette stellt im Hinblick auf die Gesellschaft also eine Art Aufklärerin dar, die durch ihre Arbeit die ‚Bösen‘ demaskieren und anschließend den BürgerInnen präsentieren möchte. Die Aussichtslosigkeit ihres Vorhabens wird deutlich, wenn die Mafiosi selbst diese Bemühungen als nutzlos abwerten: „>Le reste, on s’en branle. Elle peut écrire ce qu’elle veut, où elle veut. Ce sera comme pisser dans un violon, comme toujours.<“⁵⁸⁰

Die Tragik liegt bei dieser Figur mit Sicherheit in der Darstellung als aufbegehrende Person: Sie arbeitet jahrelang an einem investigativen Werk über die Mafia und hat schwerwiegende Beweise gesammelt. Von den verantwortlichen TäterInnen wird sie aber getötet und dadurch mundtot gemacht. Somit ist selbst das Aufbegehren als aussichtsloses Unterfangen dargestellt, da am Ende nicht einmal klar ist, ob ihre gesammelten Dokumente, wie von Fabio geplant, tatsächlich für die Öffentlichkeit im Internet zugänglich gemacht werden oder ob die Mafia nicht auch dort ihre Finger im Spiel hat und dies verhindert.

Die Kommissarin Hélène Pessayre, selbst in Algerien geboren⁵⁸¹, teilt mit Fabio einige pessimistischen Ansichten über die Gesellschaft und die Zukunft Marseilles: „>Vous savez<, dit-elle, >le Sud, la Méditerranée... Nous n’avons aucune chance. Nous appartenons à ce que les

⁵⁷² Izzo, S, 1998, S. 84

⁵⁷³ Ebd., S, 1998, S. 115

⁵⁷⁴ vgl. ebd., S, 1998, S. 134f

⁵⁷⁵ vgl. ebd., S, 1998, S. 44f

⁵⁷⁶ Ebd., S, 1998, S. 56f

⁵⁷⁷ vgl. ebd., S, 1998, S. 18

⁵⁷⁸ vgl. ebd., S, 1998, S. 301

⁵⁷⁹ vgl. ebd., S, 1998, z.B. S. 67f

⁵⁸⁰ Ebd., S, 1998, S. 221

⁵⁸¹ vgl. ebd., S, 1998, S. 104

technocrates appellent ‚les classes dangereuses‘ de demain.<“⁵⁸² Sie bringt die gesellschaftliche Unterteilung in Nord- und SüdeuropäerInnen auf den Punkt: „>Pour l'Europe du Nord, le Sud est forcément chaotique, radicalement différent. Inquiétant donc. (...)<“⁵⁸³ Ähnlich wie Babette war auch Hélènes Vater auf den Spuren der Mafia, bevor er auf die gleiche Weise wie Sonia, Mavros und Félix getötet wurde: „>Un soir, on l'a découvert dans le garage de l'immeuble. Égorgé dans sa voiture.<“⁵⁸⁴

Gegenüber der Gesellschaft sieht sie sich als verantwortlich für die Bekämpfung des organisierten Verbrechens⁵⁸⁵, wird aber schließlich von dem Fall abgezogen.⁵⁸⁶

Außer der Figur von Ricardo Richie Bruscati⁵⁸⁷ bleibt die Mafia in diesem Teil relativ gesichtslos. Sie kommt gleich zu Beginn des Romans ins Spiel, wenn sie Babette wie bei einer „Treibjagd“ verfolgt.⁵⁸⁸ Ihre Machenschaften werden durch Berichte der Journalistin dargelegt und verdeutlichen die Vergehen an der Gesellschaft. Obwohl die Mafia zwar hauptsächlich als anonyme Gruppierung dargestellt wird, setzt Izzo sie mit PolitikerInnen, BankerInnen und Industriellen in Verbindung⁵⁸⁹ und zeichnet somit für die Gesamtgesellschaft ein bedrückendes Bild: Die Mächtigen regieren über die ‚NormalbürgerInnen‘, Institutionen der Gerechtigkeit sind ebenfalls durch die Mafia unterwandert.⁵⁹⁰

Die Polizei stellt für Fabio eine Ansammlung von „racistes, les ripoux“ dar: „Et puis les autres, ceux dont la seule morale était de faire carrière. Loubet était une exception.“⁵⁹¹

Loubets Versetzung - „Pas vraiment une promotion.“⁵⁹² - zeigt die Machtverhältnisse im Polizeiapparat auf: Andersdenkende und -handelnde werden ausgegrenzt, ihre Meinungsäußerungen möglichst verhindert. Im Hinblick auf die Darstellung der Gesellschaft finden sich dadurch gewisse Analogien zu eben dieser. Izzo unterstreicht zusätzlich die vermeintliche Machtlosigkeit der Polizei, wenn es um den Kampf gegen das organisierte Verbrechen der Mafia

⁵⁸² Izzo, S, 1998, S. 102

⁵⁸³ Ebd., S, 1998, S. 102f

⁵⁸⁴ Ebd., S, 1998, S. 244

⁵⁸⁵vgl. ebd., S, 1998, S. 245

⁵⁸⁶ vgl. ebd., S, 1998, S. 292

⁵⁸⁷ vgl. ebd., S, 1998, S. 212

⁵⁸⁸ vgl. ebd., S, 1998, S. 19f

⁵⁸⁹ vgl. ebd., S, 1998, S. 240ff

⁵⁹⁰ vgl. ebd., S, 1998, S. 233

⁵⁹¹ Ebd., S, 1998, S. 110f

⁵⁹² Ebd., S, 1998, S. 74

geht: „C’était ma manière à moi de donner des baffes. De dire l’incompréhensible pour les flics. L’impuissance.“⁵⁹³

2) FIGUREN ALS TÄTERINNEN ODER OPFER MIT/OHNE MIGRATIONSHINTERGRUND UND IHRE BEWERTUNGEN (AKTIV, PASSIV, POSITIV, NEGATIV) IN KOMBINATION MIT GEWALTDELIKTEN

Gewaltdarstellungen

Die Gewaltszenen finden sich in *Solea* in größerer Anzahl als in den ersten beiden Teilen der Trilogie und sind meist relativ knapp geschildert.

Die Polizei wird zum Teil - ähnlich wie bei Arjouni - in die Nähe von ungerechtfertigter Gewalt gerückt: „Humiliations, cassages de gueule, passages à tabac.“⁵⁹⁴ Die Gewaltdelikte der Mafia werden vor allem durch die Morde an den Figuren Sonia, Mavros und Félix gezeigt: „>Et sa mort, elle est signée. Il n’y a que la Mafia qui tranche ainsi la gorge des gens. De droite à gauche.<“⁵⁹⁵ Bei Mavros findet sich die gleiche Vorgehensweise,⁵⁹⁶ zusätzlich wird ein Detail vom Tatort geschildert: „Du sang, il y en avait plein le ring.“⁵⁹⁷ Félix’ Leiche findet Fabio in dessen Boot: „Sa tête bascula sur le côté, puis en arrière, et ses yeux morts vinrent se planter dans les miens. De son cou ouvert, le sang coulait encore.“⁵⁹⁸

Bei der Ermordung Brunos - eines Freundes von Babette, bei dem sie sich versteckt - wird eine andere Vorgehensweise dargestellt und die Tötung so arrangiert, dass es wie Mord mit anschließendem Selbstmord wirkt. Beweise, dass Killer der Mafia verantwortlich sind, gibt es keine: „>Les flics, ils disent quoi?< >Drame familial.<“⁵⁹⁹

Außer diesen konkreten, für den Romanverlauf maßgeblichen Gewaltschilderungen finden sich zusätzlich unterschiedlichste Delikte der Mafia, von Geldwäsche⁶⁰⁰ über Drogenhandel⁶⁰¹ bis hin zu kriminellen Geschäften mit Großbanken.⁶⁰² Hier zeigt Izzo also den Unterschied zwischen ‚kleineren‘ Gewalttaten und globalen Verbrechen auf: „Nourrie des stéréotypes hollywoodiens et du journalisme à sensation, l’activité criminelle est étroitement associée, dans l’opinion, à l’effondrement de l’ordre public. Tandis que les méfaits de la petite délinquance sont mis en

⁵⁹³ Izzo, S, 1998, S. 183

⁵⁹⁴ Ebd., S, 1998, S. 58

⁵⁹⁵ Ebd., S, 1998, S. 114

⁵⁹⁶ vgl. ebd., S, 1998, S. 167

⁵⁹⁷ Ebd., S, 1998, S. 172

⁵⁹⁸ Ebd., S, 1998, S. 287

⁵⁹⁹ Ebd., S, 1998, S. 270

⁶⁰⁰ vgl. ebd., S, 1998, S. 177

⁶⁰¹ vgl. ebd., S, 1998, S. 178

⁶⁰² vgl. ebd., S, 1998, S. 240f

vedette, les rôles politiques et économiques ainsi que l'influence des organisations criminelles internationales ne sont guère révélés à l'opinion publique.⁶⁰³

Der Showdown kombiniert mehrere Gewalttaten, die neben der Mafia auch von Fabio selbst und Hélènes Kollegen Béraud ausgehen.⁶⁰⁴ Die Szenen werden vergleichsweise ausführlich geschildert, Akustik und Bewegung dienen zur bildlichen Beschreibung: „La rafale partit et couvrit ma voix. Les rafales suivirent. Babette se souleva, comme pour plonger, puis retomba. Dans l'eau. Le tir cessa brusquement et je vis le tueur s'envoler au-dessus des rochers. Sa mitraillette dégringola dans la caillasse. Puis le silence, soudain. L'instant d'après son corps s'écrasa plus bas. Le choc de son crâne contre la roche résonna dans la crique. (...) Je tirai doucement le corps de Babette vers le sable. Huit impacts labouraient son dos.“⁶⁰⁵

Fabios Ermordung ist ebenfalls ausführlich beschrieben: „(...) dans ma tête cela fit le même bruit, que la balle qui m'entra dans le dos. Je sentis la balle, mais je n'entendis le coup de feu qu'après. Ou l'inverse, forcément. (...) Ma main caressa la plaie ouverte. Le sang chaud sur mes doigts. Ça me brûlait. Dedans. La brûlure.“⁶⁰⁶ Die gesamte Szene erstreckt sich über zwei Seiten und verliert sich in verworrenen Gedanken Fabios, bevor die Leserschaft ins Ungewisse entlassen wird.

Rollenzuschreibung und Bewertungen

Entsprechend der Botschaft beziehungsweise der Kritikpunkte seines letzten Romans arbeitet Izzo in *Solea* hinsichtlich der Bewertung seiner Figuren recht klar. Die TäterInnen können - bis auf den Protagonisten Fabio - alle eindeutig als negative Figuren beschrieben werden: Mafiosi, PolizistInnen, PolitikerInnen und unterschiedlichste anonyme UnternehmerInnen, BankerInnen und InvestorInnen werden als korrupte GeschäftemacherInnen porträtiert, die sich untereinander vernetzen und ihre Macht ausweiten. Sie gehen bei ihren kriminellen Handlungen aktiv und um die Konsequenzen wissend vor, setzen sich über Regeln und Gesetze hinweg und schrecken vor keiner Gewalttat zurück.

Ihnen gegenüber steht die Gruppe der Opfer, die sich in *Solea* aus verschiedensten Figuren zusammensetzt und neben ahnungslosen BürgerInnen auch Teile des Polizeiapparats miteinschließt, wenn man an die Figur der Kommissarin Hélène denkt. Sie werden nicht nur zu Mordopfern, wie beispielsweise Mavros oder Sonia, sondern sind auch ohne es zu wissen Opfer der wirtschaftlichen und politischen Machenschaften der geschilderten TäterInnen. Trotz mancher aktiver Versuche, diesem widrigen Handeln entgegenzuwirken - man erinnere sich an die Journalistin Babette - bleiben diese Figuren in einer passiven Opferrolle, da sie im Endeffekt chancenlos ausgeliefert sind. Der Mord der Mafiosi an Babette scheint hier symbolträchtig zu sein und verstärkt die aktiv/passiv- und negativ/positiv-Konnotation der Figuren im Roman: Abgesehen von der heterogenen Gruppe des Polizeiapparats sind ausschließlich alle Opferfiguren positiv und im Endeffekt auch passiv besetzt, während jegliche TäterInnen negativ und aktiv dargestellt sind.

⁶⁰³ Izzo, S, 1998, S. 152

⁶⁰⁴ vgl. ebd., S, 1998, S. 294ff

⁶⁰⁵ Ebd., S, 1998, S. 294

⁶⁰⁶ Ebd., S, 1998, S. 298

Etwaiger Migrationshintergrund scheint dabei keine Rolle zu spielen, ebenso wie die Zugehörigkeit zu einer Klasse oder sozialen Schicht. Einziger Bezugspunkt ist Fabio, an deren Freundschaftskreis sich die TäterInnen bei ihren Vorgehen zu orientieren scheinen. Izzo teilt hier also hauptsächlich nach dem Schema Gut und Böse ein, Migrationshintergrund ist als Charakteristika im dritten Teil der Trilogie nicht von Bedeutung beziehungsweise wird zumindest nicht offensichtlich thematisiert.

3) ZUSAMMENGEFASSTE GESELLSCHAFTS- UND SOZIALKRITIK

Izzos Fokus scheint in seinem letzten Teil also auf dem Verhältnis zwischen Makro-Kriminalität und der betroffenen Gesellschaft zu liegen. Er zeigt eine paralysierte Gesamtgesellschaft, die von korrupten Gruppierungen unterwandert, beherrscht und kontrolliert wird. Ausgehend von konkreten Gewalttaten werden größere, globale Delikte thematisiert, was die Frage des Stellenwerts der Gewalt aufwirft. Welche Delikte wiegen schwerer? Wie lassen sich so undurchschaubare Verbrechen überhaupt fassen beziehungsweise bestrafen?

Nationalität spielt bei Izzo zwar durchgehend eine Rolle, allerdings betrachtet er diese eher als natürliche Gegebenheit seiner Figuren, anstatt sie als aussagekräftiges Unterscheidungsmerkmal seiner Täter- und Opferfiguren einzusetzen.

Daneben arbeitet Izzo zahlreiche weitere sozial- und gesellschaftskritische Elemente in *Solea* ein. Er widmet sich geschichtlichen Ereignissen, wie beispielsweise dem Unabhängigkeitskrieg in Algerien⁶⁰⁷ oder dem *Mai 68*⁶⁰⁸ in Frankreich, und bekannten Identitätsfragen.⁶⁰⁹

Er diskutiert durch Fabio Fragen rund um den Waffengebrauch⁶¹⁰ und prangert die fehlende Moral der Gesellschaft an.⁶¹¹ Gerade die schwindende Begeisterung der Bevölkerung („>(…) Plus personne ne croit à rien. Ni aux hommes politiques. (...) Ni aux valeurs de ce pays. (...)“⁶¹²) und die blinde Orientierung an Geld („On en revenait toujours là, dans cette société. Au fric. Même dans les pires circonstances. Au fric. Le fric d’abord.“⁶¹³) scheinen die Welt für Fabio zu einem trostlosen Ort werden zu lassen. Selbst die Politik als Mittel zur Kontrolle ist außer Kraft gesetzt, da viele PolitikerInnen im System selbst korrupt sind und ein Großteil der Bevölkerung nicht mehr an Politik interessiert zu sein scheint. Hier kann auch latente Kritik an der passiven Gesellschaft gesehen werden. Es liegt also womöglich nicht nur an den korrupten Mächten allein, sondern auch an der resignierten Einstellung der Menschen, die anstatt konstruktiver ‚Mitarbeit‘ oder Gegenwehr nur frustriert den *Front National* wählen und sich dadurch Besserung erhoffen, ohne wirklich selbst

⁶⁰⁷ vgl. Izzo, S, 1998, S. 26

⁶⁰⁸ vgl. ebd., S, 1998, S. 16

⁶⁰⁹ vgl. ebd., S, 1998, z.B. S. 26

⁶¹⁰ vgl. ebd., S, 1998, S. 44f

⁶¹¹ vgl. ebd., S, 1998, S. 178

⁶¹² Ebd., S, 1998, S. 282

⁶¹³ Ebd., S, 1998, S. 224

zu reflektieren. Dass Izzo seine aufbegehrenden Figuren so aussichtslos scheitern lässt und sie sogar in den Tod schickt, hinterlässt allerdings hinsichtlich einer solchen Einstellung kaum ein Gefühl der Ermutigung.

5. VERGLEICH UND RÉSUMÉE

F1: *In welchem Verhältnis stehen die Figuren zur Gesellschaft? (Positionierung in einer Klasse, Machtverhältnisse, Akzeptanz durch andere)*

Wie in den einzelnen Analysen dargelegt, zeigen beide Autoren Figuren unterschiedlichster gesellschaftlicher Klassen und sozialer Handlungsräume. Bei der Darstellung ihrer Protagonisten Kemal Kayankaya und Fabio Montale ähneln sie sich, beide zeigen einen an das *hard-boiled*-Genre erinnernden Einzelkämpfer, der sich körperlich und auch verbal jederzeit zu verteidigen weiß. Der Gesellschaft stehen sie beide relativ pessimistisch gegenüber und sie kämpfen mit Identitätskonflikten im Hinblick auf ihren Beruf. Bei Kayankaya konzentriert sich dieser Kampf auf die Differenzierung von Job und Herkunft, bei Montale eher auf die Unvereinbarkeit seines Daseins als Polizist und den damit verbundenen Pflichten und Vorgangsweisen.

Entsprechend der in der Theorie dargelegten Merkmale der männlichen Heldenfigur nach beispielsweise Nusser sind die beiden Protagonisten als autonome, stolze und körperlich kräftige Personen dargestellt, die sich bei ihren Aktionen an den „Normen der vom Leser akzeptierten Gesellschaftsordnung“ orientieren und so eine Identifikation mit der Figur seitens der RezipientInnen ermöglichen.⁶¹⁴

Relativ ähnlich gehen die beiden Schriftsteller auch bei der Darstellung der Hierarchieverhältnisse in ihren Romangesellschaften vor: MigrantInnen und sozial schwächere Figuren, beispielsweise Prostituierte, sind dem Willen der ranghöheren Figuren, unter anderem PolitikerInnen, unterworfen. Auch die NormalbürgerInnen werden in den meisten Fällen als den Mächtigeren ahnungslos ausgelieferte Personen gezeichnet, besonders deutlich ersichtlich in Izzos Finale der Trilogie oder in Arjounis *Kismet*. Häufig entpuppen sich PolizistInnen - mit einigen Ausnahmen - als korrupte Figuren, die sich durch gesetzwidrige Handlungen selbst bereichern wollen und dies auf Kosten schwächerer Figuren, bei Arjouni vor allem MigrantInnen, tun.

Diese Charakterisierung bestätigt Nussers Entwurf der vertikal strukturierten Gesellschaft und findet sich in allen analysierten Romanen. Anknüpfend an Boltanskis Erkenntnisse finden sich die Figuren mit den unterschiedlichen Realitäten konfrontiert: Die alltäglich gelebte Realität der Figuren trifft auf jene Realität, die durch Regeln und Institutionen geformt wird, die dadurch entstehende Spannung zwischen der Romangesellschaft und Verwaltung bildet das Hauptthema für die Handlung und spiegelt sich auch im Protagonisten wider, vor allem in Fabio Montale. Er gerät durch seine eigenen Aktionen als Ermittler mit den von ihm erwarteten als Polizist in Konflikt und schlägt sich im Kampf gegen die Mafia für die Gesellschaft durch. Arjouni geht hier mit Kayankaya ähnlich vor, siedelt seine Handlung aber auf konkreterer Ebene an als Izzo und lässt gesamtgesellschaftliche beziehungsweise globale Sichtweisen eher außen vor.

⁶¹⁴ vgl. Nusser, 1992, S. 63f

Auch die von Boltanski festgehaltene Charakterisierung jener Figuren, die von der Norm abweichen, taucht bei den Autoren auf: Besonders MigrantInnen in undefinierten Situationen werden häufig mit kriminellen Neigungen in Verbindung gebracht, da sie durch ihren unklaren Status als „immer verdächtig“ gelten.⁶¹⁵

Auch die sogenannten *Opponenten* werden von den Autoren als unterschiedlichste Figuren und Organisationen in ihren Romanen angewandt. Beide widmen sich hier der Mafia als ‚Geheimorganisation‘ schlechthin, siedeln deren Mitglieder der Theorie entsprechend in den obersten Kreisen an und deuten zudem Verstrickungen bis in die oberste Staatsspitze an, beispielsweise in Form korrupter PolitikerInnen.

Auch die Charakterisierung des Polizeiapparates lässt sich bei beiden Autoren auf Passagen aus der Theorie rückbeziehen, vor allem auf Boltanskis Entwurf der Straffunktion des Staates. In Form der Polizei sollte dieser das Gleichgewicht innerhalb der gesellschaftlichen Milieus erhalten und diese organisieren. Da sich aber die Polizei in fast allen Fällen als nicht verantwortungsbewusst beziehungsweise korrupt herausstellt, verfällt hier diese Funktion und muss von den Ermittlerfiguren Kayankaya und Montale übernommen werden.

F2: Inwieweit werden TäterInnen und Opfer durch Figuren mit Migrationshintergrund besetzt? Welche Bewertungen (aktiv, passiv, positiv, negativ) werden dabei hinsichtlich der Gewaltdelikte vorgenommen?

Betreffend der Zusammensetzung ihrer Romangesellschaft arbeiten beide Autoren entsprechend der Theorie. Es finden sich laufend Gruppierungen der Figuren entsprechend ihrer Orientierung an den gesetzlichen Normen der Gesellschaft, beispielsweise wenn die Charaktere in Arjounis *Mehr Bier* je nach Verstrickungen mit der Chemieindustrie bewertet werden oder sich bei Izzo im Laufe der Handlung manche Figuren als der Mafia zugehörig herausstellen. Bei Izzo zeigt sich eine deutliche Trennung zwischen der *ingroup* und der *outgroup*, bei Arjouni sind es häufiger verstreute Einzelfiguren, die in seinem Plot aufeinanderprallen. Dass Izzo unterschiedliche Charaktere einer gemeinsamen Gruppe zuordnet, obwohl sie in verschiedenen sozialen Handlungsräumen agieren, bestätigt die Zuschreibung der Figuren durch deren moralische Bewertung, wie sie bereits in der Theorie erwähnt wurde. Als Beispiel kann hier die Markierung als TäterInnen sowohl von MigrantInnen in niedriger sozialer Position als auch von Mafiosi aus höheren gesellschaftlichen Schichten genannt werden. Ihre Handlungsräume sind grundsätzlich verschieden, sie werden aber durch ihre Verbrechen an der Gesellschaft trotzdem einer gemeinsamen Gruppe zugeordnet.

Beobachtet man die Täter- und Opferfiguren unabhängig von dieser Gruppierung und hinsichtlich des Migrationshintergrundes, so zeigen sich leichte Unterschiede zwischen den Autoren. Arjouni geht hier mit einer deutlicheren Trennung vor, er schreibt Migrantfiguren meist die Opferrolle zu,

⁶¹⁵ vgl. Boltanski, 2013, S. 224f

während er sie kaum als TäterInnen zeigt. Besonders gut erkennbar ist dies in *Ein Mann, ein Mord*, wo er auch durch Kayankaya relativ eindeutig Stellung zur ‚Flüchtlingsthematik‘ zu beziehen scheint.

Izzo zeigt zwar ebenfalls unzählige Figuren mit Migrationshintergrund, sogar fast ausschließlich, er charakterisiert sie aber vielschichtiger. Bei ihm treten sie sowohl als TäterInnen als auch als Opfer auf, meistens wechseln diese Zuschreibungen im Laufe einer Handlung sogar beziehungsweise überlagern sich, beispielsweise in der Figur Mourrabad. Izzo scheint hier vor allem die unterschiedlichen Schicksale von EinwanderInnen zu fokussieren und verharnt dabei nicht selten in einer pessimistischen Sichtweise. Er zeigt viele der bereits im Theorieteil geschilderten Möglichkeiten zur Zeichnung einer Figur: Er schildert TäterInnen in ihren sozialen Ausgangssituationen und häufig auch als Opfer der korrupten Gesellschaft und die Opferfiguren dienen ihm zur Vermittlung von Hintergrundinformationen.

Analysiert man die Täter- und Opferfiguren hinsichtlich Migrationshintergrund und Bewertung, so lässt sich sagen, dass vor allem Arjouni, haben die Opfer Migrationshintergrund, häufig eine positive und passive Konnotation vornimmt. Er schildert Hintergrundinformationen zu seinen Figuren und löst somit eine positive Bewertung aus, wie beispielsweise bei den Opferfiguren der Familie Ergün (Ilter und Ayse) in *Happy Birthday Türke*. Wenn MigrantInnen bei ihm zu TäterInnen werden, so wendet er eine ähnlich ambivalente Charakterisierung an wie Izzo und zeichnet sie als Opfer der Umstände, beispielsweise Vasif, Ahmed und Yilmaz. Dadurch bekommen auch sie eine positive Bewertung. Eine eindeutig negative Bewertung in Kombination mit einer aktiven MigrantInnenfigur als TäterIn kommt lediglich ein Mal bei Arjouni vor, wenn er den Verbrecher Abakay zeigt.

Da Izzo fast alle Figuren als ImmigrantInnen unterschiedlichster Generationen charakterisiert, kann der Bedeutung des Migrationshintergrundes hier ein nicht so hoher Stellenwert beigemessen werden. Er fokussiert häufiger die Gruppe der AraberInnen, die innerhalb der französischen Gesellschaft am schlechtesten bewertet werden, und zeigt sie, wenn sie als TäterInnen auftreten, meist im Endeffekt als passive Opfer der höheren aktiven, negativen Mitglieder der Mafia. Durch diese Auflösungen erhalten diese TäterInnen meist eine positive Bewertung.

Die Gewaltdarstellungen unterscheiden sich grundsätzlich in ihrer Ausführlichkeit. Arjouni schildert sie, wie auch in der Theorie dargelegt, als „Bewegungsstudien körperlicher Gewalt“⁶¹⁶ und vermittelt dadurch das Gefühl einer Zeitlupeneinstellung. Mit moralischen Konflikten werden die Auseinandersetzungen bei ihm kaum kombiniert, es scheint ihm hauptsächlich um actionreiche Szenen zu gehen - ganz dem *hard-boiled* entsprechend. Izzo widmet sich den Darstellungen weit weniger ausführlich, wie beispielsweise an Serges Ermordung erkennbar ist.⁶¹⁷

⁶¹⁶ vgl. Holzmann, 2001, S. 264

⁶¹⁷ Izzo, C, 1996, S. 60f

Ruft man sich in Erinnerung, dass die Gewalttat im Detektivroman etwas Außergewöhnliches darstellt und im Thriller dagegen in banalen gesellschaftlichen Situationen angesiedelt wird, um die unausgewogene Gesellschaft zu kritisieren⁶¹⁸, so können beide Autoren als Beispiele angeführt werden. Beide nutzen das Verbrechen als Ankerpunkt für ihre gesellschaftlichen ‚Analysen‘ und lassen dadurch Ungleichheiten zwischen den sozialen Schichten erkennen.

Ebenfalls der Theorie⁶¹⁹ entsprechend ist die Rechtfertigung jener Gewalt, die von der *ingroup* zur Bekämpfung des Bösen eingesetzt wird. Vor allem Kayankayas oftmals brutales Vorgehen scheint jedes Mal legitimiert zu sein - er hadert nur ein Mal mit sich, als er die unschuldige Mutter seiner jungen Klientin tötet, ohne es zu wissen.

Die sogenannte Makrokriminalität findet sich bei Izzo angedeutet, vor allem in seinem Finale *Solea*. Die Täterfiguren, meist junge MigrantInnen ohne Zukunftsperspektive, werden von Mafiosi manipuliert und zu Gewalttaten getrieben - sie werden also zu Opfern der gesellschaftlichen Umstände und werfen die Frage nach individueller Schuld auf.

FF: Inwiefern wird durch die TäterIn/ Opfer- Charakterisierung in den Kriminalromanen Gesellschaftskritik transportiert?

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass beide Autoren Figuren präsentieren, die sich innerhalb der Gesellschaft immer noch schwächere Charaktere suchen, um dadurch die eigene soziale Position zu verteidigen und sich zu profilieren.

Vor allem Izzo zeigt auf, wie beschränkt der Sinn für Identität zu sein scheint: „Ethnicity, or nationality, which seem to be the defining lines for situating oneself in French society, have become the weapon of the weakest elements of society who are no longer sure what group they belong to.“⁶²⁰

Vor allem durch verbale Gewalt, also Beschimpfungen und Drohungen, versuchen die einzelnen Figuren sich von anderen abzugrenzen und die eigene gesellschaftliche Stellung zu festigen - man denke an die Beschimpfungen unter den Flüchtlingen in Arjounis *Ein Mann, ein Mord*.

Betrachtet man die Figurenkonstellation abschließend noch hinsichtlich der gesellschaftskritischen Fragestellung dieser Arbeit, so lässt sich festhalten, dass durch die Markierung als TäterIn und/ oder Opfer und ihrer Bewertungen als aktiv, passiv, positiv oder negativ Kritik dahingehend transportiert werden kann, dass innerhalb der Gesellschaft vor allem Macht- und Hierarchiestrukturen die Wertigkeit des Individuums bestimmen. MigrantInnen werden in den häufigsten Fällen zu passiven Opfern der (korrupten) Umstände, selbst wenn sie aktiv aufbegehren und aus ihrer vorgezeichneten Rolle zu entfliehen versuchen.

Dass Izzo beispielsweise seine Figur Leila, die den gesellschaftlichen Aufstieg zunächst zu schaffen scheint, zu einem wehrlosen Vergewaltigungsopfer macht, sie also passiv konnotiert,

⁶¹⁸ vgl. Nusser, 1992, S. 54

⁶¹⁹ vgl. ebd., 2000, S. 153

⁶²⁰ vgl. Maillot, 2009, S. 109

transportiert diese äußerst pessimistische Sichtweise der Gesellschaft. Hier wählt er ein ganz bestimmtes Gewaltdelikt und kombiniert es mit bewusst verteilten Identitäten, was mit Sicherheit eine Kritik an der Vorgehensweise der (französischen) Gesellschaft mit EinwanderInnen verdeutlicht.⁶²¹

Bei Arjouni zeigt sich die Gesellschaftskritik vor allem durch die Verortung der MigrantInnen in Opferpositionen, die er in den meisten Fällen mit einer passiven, positiven Bewertung kombiniert. Durch seine Romangesellschaft, die sich gegenüber den EinwanderInnen häufig negativ verhält, schafft er einen Kontrast zu den wehrlosen Flüchtlingsfiguren und zeigt deren schwierige Situation im sozialen Gefüge. Dass sich bei ihm die aktiven, negativen TäterInnen häufig in den oberen Schichten finden, unterstreicht die Kritik am Machtgefüge der (deutschen) Gesellschaft und den damit verbundenen unterschiedlichen Zukunftsperspektiven der passiven Opferfiguren.

Die Zuweisung der Opfer- und Täterrollen dient den beiden Autoren bei der Transportierung ihrer Gesellschaftskritik also vor allem dazu, den Umgang der Gesellschaft mit MigrantInnen zu zeigen. Bei Arjouni finden sich diese häufig als Opferfiguren, mittels derer er den unfairen Umgang mit ihnen zeigt, während sich Izzo eher auf die Entwicklung vom Opfer beziehungsweise von der unterdrückten ImmigrantInnenfigur hin zur Täterrolle beziehungsweise zum radikalisierten Opfer konzentriert.

Durch das gewählte Delikt werden also die Situation der TäterInnen und Opfer aus unterschiedlichen Perspektiven geschildert, (gesellschaftskritisch) hinterfragt und mögliche Auswirkungen auf die Gesamtgesellschaft verdeutlicht.

⁶²¹ vgl. dazu auch ähnlich Maillot, 2009, S. 106f

6. AUSBLICK

Gesellschaftskritik als Element des Kriminalromans ist ein so ergiebiges, dass die Fragestellung für diese Arbeit gekürzt werden musste. Der ursprüngliche dritte Ansatz sollte die Bedeutung der Handlungsräume fokussieren - also inwiefern eine Zuordnung der einzelnen Figuren zu bestimmten Handlungsräumen erkennbar ist und wie dadurch gesellschaftskritische Elemente transportiert werden können. Leider hätte eine solche Untersuchung den Rahmen dieser Arbeit gesprengt, doch für weitere Analysen wäre diese Fragestellung mit Sicherheit interessant und brauchbar.

Auf die Rolle der Gewaltdarstellungen konnte ebenfalls nur in einem kleinen Rahmen eingegangen werden. Diese wären vor allem hinsichtlich Fragen zur Rezeption interessant oder auch für eine vertiefende Analyse betreffend der Figurenbewertung geeignet.

Auch die Frage nach der Legitimation der AutorInnen böte genügend Stoff für weitere Analysen. In Werken der Sekundärliteratur zu Arjouni finden sich beispielsweise zahlreiche Diskussionsansätze zu der Frage, ob AutorInnen zu einer angemessenen Repräsentation einer ethnischen Gruppe fähig sind, wenn sie selbst dieser nicht angehören.⁶²² Als Konsequenz seiner äußerlichen Erscheinung wurde Jakob Arjouni früh als Deutsch-Türke eingestuft und in der Folge sogar mit seinem Protagonisten Kemal Kayankaya identifiziert.⁶²³ Die positive Rezeption der Romane war eng mit dieser Annahme verbunden. Umso größer war dann die Empörung, als sich herausstellte, dass der Autor keineswegs aus erster Hand schilderte, sondern eigentlich Jakob Bothe hieß und kaum Gemeinsamkeiten mit seinem Protagonisten aufzuweisen hatte. In der Folge wurde ihm jegliche Legitimität abgesprochen, was deutlich macht, wie tief die Gewohnheit verwurzelt war, in starren Strukturen zu denken⁶²⁴: „There is no notion of social identity as relational, provisional, permeable, and fluid.“⁶²⁵

Untersuchungsansätze könnten hier also beispielsweise die Akzeptanz der Leserschaft fokussieren oder mögliche Unterschiede in der Darstellungsweise verschiedener ethnischer Gruppen innerhalb der Romane behandeln, wenn AutorInnen dieser selbst entspringen oder nicht.

⁶²² vgl. Ruffing, 2011, S. 35

⁶²³ vgl. Krieg, 2002, S. 94

⁶²⁴ vgl. Teraoka, 2009, S. 123

⁶²⁵ Ebd., 2009, S. 123

7. QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

Arjouni, Jakob: *Happy Birthday Türke! Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987

Arjouni, Jakob: *Mehr Bier. Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987

Arjouni, Jakob: *Ein Mann, ein Mord. Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1991

Arjouni, Jakob: *Kismet. Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 2001

Arjouni, Jakob: *Bruder Kemal. Ein Kayankaya-Roman*. Diogenes Verlag AG, Zürich, 2012

Izzo, Jean-Claude: *Total Khéops*. Éditions Gallimard/ Folio Policier, 1995

Izzo, Jean-Claude: *Chourmo*. Éditions Gallimard/ Folio Policier, 1996

Izzo, Jean-Claude: *Chourmo*. Unionsverlag, Zürich, 2000.

Izzo, Jean-Claude: *Solea*. Éditions Gallimard / Folio Policier, 1998.

SEKUNDÄRLITERATUR

Ackermann, Irmgard: *Exterritoriales Schreiben. Das Phänomen des Sprachwechsels in der deutschsprachigen Literatur*. In: Niederle, Helmut A. / Mader, Elke (Hg.): *„Die Wahrheit reicht weiter als der Mond“. Europa - Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität*. S. 121-133. WUV Universitätsverlag, Wien, 2004.

Allerkamp, Andrea / Raulet, Gérard (Hg.): *Kulturwissenschaften in Europa - eine grenzüberschreitende Disziplin?* Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster, 2010.

Ammann, Daniel / Doelker, Christian (Hg.): *Tatort Brutalo. Gewaltdarstellungen und ihr Publikum*. Pestalozzianum Verlag, Zürich, 1995.

Arend, Elisabeth: *Maghreb*. In: Grimm, Jürgen / Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) S. 459-471. J.B. Metzler, Stuttgart, 2014.

Arens, Susanne / Mecheril, Paul / Melter, Claus / Romaner, Elisabeth / Thomas-Olalde, Oscar (Hg.): *Migrationsforschung als Kritik? Spielräume kritischer Migrationsforschung*. Springer VS, Wiesbaden, 2013.

Arens, Susanne / Mecheril, Paul / Melter, Claus / Romaner, Elisabeth / Thomas-Olalde, Oscar (Hg.): *Migrationsforschung als Kritik? Erkundung eines epistemischen Anliegens in 57 Schritten*. In: Arens, Susanne / Mecheril, Paul / Melter, Claus / Romaner, Elisabeth / Thomas-Olalde, Oscar (Hg.): *Migrationsforschung als Kritik? Spielräume kritischer Migrationsforschung*. S. 7-55. Springer VS, Wiesbaden, 2013.

Asholt, Wolfgang: *Von der Ära Mitterrand bis zur Gegenwart*. In: Grimm, Jürgen / Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) S. 386-417. J.B. Metzler, Stuttgart, 2014.

Aspetsberger, Friedbert / Strigl, Daniela (Hg.): *Ich kannte den Mörder, wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart*. (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Band 15), StudienVerlag, Innsbruck, 2004.

Beck, Sandra / Schneider-Özbek (Hgg.): *Gewissheit und Zweifel. Interkulturelle Studien zum kriminalliterarischen Erzählen*. S. 79- 97. Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2015.

Bhatti, Anil: *Heterogenität, Homogenität, Ähnlichkeit*. In: Allerkamp, Andrea / Raulet, Gérard (Hg.): *Kulturwissenschaften in Europa - eine grenzüberschreitende Disziplin?* S. 250-266. Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster, 2010.

Biffi, Cornelia / Steinbrecher, Aline: *Gewalt als Aufhänger: Publizistische Trends und kommentierte Literaturliste*. In: Ammann, Daniel / Doelker, Christian (Hg.): *Tatort Brutalo. Gewaltdarstellungen und ihr Publikum*. S. 181- 209. Pestalozzianum Verlag, Zürich, 1995.

Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2013.

Brunkhorst, Martin / Rohmann, Gerd / Schoell, Konrad (Hrsg.): *Klassiker-Renaissance. Modelle der Gegenwartsliteratur*. (Stauffenburg Colloquium, Band 22). Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1991.

Burlon, Laura / Frieß, Nina / Gradinari, Irina / Róžańska, Katarzyna / Salden, Peter (Hg.): *Verbrechen - Fiktion - Vermarktung. Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen*. Universitätsverlag Potsdam, Potsdam, 2013.

Burlon, Laura / Frieß, Nina / Gradinari, Irina / Róžańska, Katarzyna / Salden, Peter: *Gewalt in den zeitgenössischen slawischen Literaturen. Eine Einführung*. In: Burlon, Laura / Frieß, Nina / Gradinari, Irina / Róžańska, Katarzyna / Salden, Peter (Hg.): *Verbrechen - Fiktion - Vermarktung. Gewalt in den zeitgenössischen slawischen Literaturen*. S. 17-40. Universitätsverlag Potsdam, Potsdam, 2013.

Campbell, Bruce B. / Guenther-Pal, Alison / Petersen, Vibeke Rützou (Hg.): *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*. Camden House, Rochester, 2014.

Campbell, Bruce B. / Guenther-Pal, Alison / Petersen, Vibeke Rützou: *Introduction: Closing a Bildungslücke - Genre Fiction and Why It Is Important*. In: Campbell, Bruce B. / Guenther-Pal, Alison / Petersen, Vibeke Rützou (Hg.): *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*. S. 1-27. Camden House, Rochester, 2014.

Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Der Kriminalroman als Drehscheibe für Tradition und Moderne in Frankreich*. In: Brunkhorst, Martin / Rohmann, Gerd / Schoell, Konrad (Hrsg.): *Klassiker-Renaissance. Modelle der Gegenwartsliteratur*. (Stauffenburg Colloquium, Band 22). S. 227-246. Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1991.

Düsing, Wolfgang (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. (Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Band 21) Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1993.

Föcking, Marc: *Von der Romantik bis zum Naturalismus*. In: Grimm, Jürgen / Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) S.244 - 290. J.B. Metzler, Stuttgart, 2014.

Grimm, Jürgen / Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) J.B. Metzler, Stuttgart, 2014.

Hartwig, Susanne: *Zwischen Kaltem Krieg und Wirtschaftswunder*. In: Grimm, Jürgen / Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) S. 342-385. J.B. Metzler, Stuttgart, 2014.

Holzmann, Gabriela: *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950)*. J. B. Metzler, Stuttgart, 2001.

Hoveyda, Fereydoun: *Petite Histoire du Roman Policier*. Edition du Pavillon, 1956, Paris.

Hurka, Herbert M.: *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers*. Passagen Verlag, Wien, 1997.

Kimmich, Dorothee: *Migration und Literatur: Literatur als Kulturenkritik*. In: Allerkamp, Andrea / Raulet, Gérard (Hg.): *Kulturwissenschaften in Europa - eine grenzüberschreitende Disziplin?* S. 234-249. Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster, 2010.

Knight, Stephen: *Crime Fiction since 1800. Detection, Death, Diversity*. (Second Edition) Palgrave MacMillan, London/China, 2010.

Krajenbrink, Marieke / Quinn, Kate M. (Hg.): *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Editions Rodopi B.V., Amsterdam/ New York, 2009.

Krieg, Alexandra: *Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Tectum Verlag, Marburg, 2002.

Kron, Thomas / Schimank, Uwe (Hg.): *Die Gesellschaft der Literatur*. Verlag Barbara Budrich, Opladen, 2004.

Leonhardt, Ulrike: *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. Verlag C.H. Beck, München, 1990.

Liessmann, Konrad Paul: *Der Begriff des Verbrechens in der Gesellschaft und im Kriminalroman*. In: Aspetsberger, Friedbert / Strigl, Daniela (Hg.): *Ich kannte den Mörder, wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart*. (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Band 15) S. 67-82. StudienVerlag, Innsbruck, 2004.

Maillot, Agnès: *Fractured Identities: Jean-Claude Izzo's Total Khéops*. In: Krajenbrink, Marieke / Quinn, Kate M. (Hg.): *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. S. 95-111. Editions Rodopi B.V., Amsterdam/ New York, 2009.

Mecke, Jochen: *Die III. Republik*. In: Grimm, Jürgen/ Hartwig, Susanne (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. (6. überarbeitete Auflage) S. 291-321. J.B. Metzler, Stuttgart, 2014.

Moraldo, Sandro M. (Hg.): *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 222) Universitätsverlag WINTER, Heidelberg, 2005.

Moraldo, Sandro M.: *Fremdheit in der ‚Heimat‘ als Zuschreibung, Faszinosum und Bedrohung. Ein Versuch über Jakob Arjounis Bruder Kemal*. In: Beck, Sandra / Schneider-Özbek (Hg.): *Gewissheit und Zweifel. Interkulturelle Studien zum kriminalliterarischen Erzählen*. S. 79- 97. Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2015.

Mückler, Hermann: *Migrationsdynamiken: Auslöser, Erklärungsmodelle, Konsequenzen*. In: Niederle, Helmut A. / Mader, Elke (Hg.): *„Die Wahrheit reicht weiter als der Mond“. Europa - Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität*. S. 41-59. WUV Universitätsverlag, Wien, 2004.

Neuhaus, Volker: *„Zu alt, um nur zu spielen“*. *Die Schwierigkeiten der Deutschen mit dem Kriminalroman*. In: Moraldo, Sandro M. (Hg.): *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 222) S. 9-19. Universitätsverlag WINTER, Heidelberg, 2005.

Neuhaus, Volker: *Detektion als Justizkritik. Jakob Wassermanns Der Fall Maurizius*. In: Düsing, Wolfgang (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. (Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Band 21) S. 15-28. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1993.

Niederle, Helmut A. (Hg.): *Literatur und Migration - Indien. Migranten aus Südasien und der westliche Kontext*. (Edition Milo - Texte und Studien, Band 3) Verlag Lehner, 2007, Wien.

Niederle, Helmut A. / Mader, Elke (Hg.): *„Die Wahrheit reicht weiter als der Mond“. Europa - Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität*. WUV Universitätsverlag, 2004, Wien.

Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Sammlung Metzler (Band 191) J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar, (2. überarbeitete und erweiterte Auflage), 1992.

Nusser, Peter: *Unterhaltung und Aufklärung. Studien zur Theorie, Geschichte und Didaktik der populären Lesestoffe*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000.

Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Sammlung Metzler (Band 191) J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar, (4. aktualisierte und erweiterte Auflage), 2009.

Otto, Isabell: *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*. (Formationen der Mediennutzung. Herausgegeben von Irmela Schneider, Band 4) transcript Verlag, Bielefeld, 2008.

Päthe, Thorben: *Vom Gastarbeiter zum Kanaken. Zur Frage der Identität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Iudicium Verlag, München, 2013.

Ruffing, Jeanne: *Identität ermitteln. Ethnische und postkoloniale Kriminalromane zwischen Popularität und Subversion*. (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Band 51) Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011.

Schmidt, Jochen: *Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. KBV Verlag, Hillesheim, 2009.

Sieber, Samuel F. (Hg.): *Zur Archäologie der medialen Gewalt*. Tectum Verlag, Marburg, 2006.

Sieber, Samuel F.: *Anmerkungen zum Phänomen der medialen Gewalt*. In: Sieber, Samuel F. (Hg.): *Zur Archäologie der medialen Gewalt*. S. 22-63. Tectum Verlag, Marburg, 2006.

Suerbaum, Ulrich: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam, Stuttgart, 1984.

Teraoka, Arlene A.: *Detecting Ethnicity: Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel*. In: Krajenbrink, Marieke / Quinn, Kate M. (Hg.): *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. S. 113-129. Editions Rodopi B.V., Amsterdam/ New York, 2009.

Weidermann, Volker: *Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute*. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1. Auflage 2006.

Zameenzad, Adam: *Identity and Literature. A personal perspective*. In: Niederle, Helmut A. (Hg.): *Literatur und Migration - Indien. Migranten aus Südasien und der westliche Kontext*. (Edition Milo - Texte und Studien, Band 3) S. 43-61. Verlag Lehner, Wien, 2007.

ONLINEQUELLEN

<http://www.diogenes.ch/leser/autoren/a/jakob-arjouni.html> (28. August 2017)

https://de.wikipedia.org/wiki/Algirdas_Julien_Greimas (8.6.2017)

8. ANHANG

ABSTRACT

Dem beobachtbaren Trend hin zu literaturwissenschaftlichen Forschungen rund um das Genre des Kriminalromans folgend fokussiert auch die vorliegende Masterarbeit diese Gattung, indem sie die Frage nach dem Zusammenhang von Gesellschafts- und Gewaltdarstellungen und möglichem Migrationshintergrund der handelnden Figuren als zentralen Untersuchungsgegenstand definiert. Für die Analyse wurden dafür die Werke zweier Autoren unterschiedlicher europäischer Länder ausgewählt: Jakob Arjouni beschreibt in seiner fünfbändigen Reihe rund um Kemal Kayankaya die Lebenssituation des deutschtürkischen Privatdetektivs in Frankfurt, wo dieser zwischen hochpolierten Bankenvierteln und tristen Absteigen seine Fälle zu lösen versucht. Ihm gegenübergestellt wird die Marseille-Trilogie Jean Claude Izzos, der seinen *flic* Fabio Montage in der südfranzösischen Einwanderer-Metropole in einen Kampf gegen die Mafia schickt, welcher als Rahmenhandlung für Diskussionen sozialer Ungerechtigkeit, menschlicher Abgründe und tief verwurzelter Vorurteile dient.

Die zwei forschungsleitenden Fragestellungen hierfür sollen klären, inwiefern Sozialkritik im Hinblick auf die Gesellschaftsdarstellung stattfindet und inwieweit die jeweilige Gesellschaftsschicht die Täter-Opfer-Konstellation beeinflusst.

Erstere bezieht sich auf Fragen nach dem Verhältnis der einzelnen AkteurInnen zur Romangesellschaft, während sich die zweite Forschungsfrage mit der aktiven und passiven Besetzung der Opfer- und Täterfiguren auseinandersetzt. Hierbei soll außerdem der Faktor des Migrationshintergrundes einzelner Charaktere miteinbezogen werden, indem nach einer möglichen positiven oder negativen Konnotation dieser Figuren geforscht wird.

English version:

Following the recent trend towards studies of crime fiction, the present thesis will also concentrate on this particular genre by focusing on the question about the correlation between the representation of society, violence and identity. With Jakob Arjouni and his novels about the German-Turkish private investigator Kemal Kayankaya in Frankfurt and Jean-Claude Izzo and his *flic* Fabio Montale in Marseille, two well known European authors were chosen to represent parts of German and French crime fiction.

The main questions will analyse, to what extent social criticism can be found in view of the representation of society and how the different social classes affect the constellation of perpetrator and victim : Are there any social classes described by using stereotypical characteristics? In what way does a character's migration background affect its identity as perpetrator or victim? Those and more questions should be discussed in this thesis.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Christina Maria Kastner, Bakk.phil.

Pfeilgasse 4-6/ 233

1080 Wien

christina_kastner@gmx.net

Geburtsdatum: 07.08.1992

Geburtsort: Freistadt/OÖ

Ausbildung:

2014 - 2017 Universität Wien, Masterstudium der Vergleichenden
Literaturwissenschaften

2010 - 2013 Universität Wien, Bakkalaureatsstudium der Publizistik- und
Kommunikationswissenschaften, Bakk.phil.

2006 - 2010 BORG Hagenberg, Matura

2002 - 2006 Hauptschule Tragwein

1998- 2002 Volksschule Tragwein