



UNIVERSITY of LIMERICK
OLLSCOIL LUIMNIGH

**„dass gestern besser werden würde als morgen je gewesen war“:
Zur Kodierung von Trauma in Jan Costin Wagners Kimmo-Joentaa-Romanen**

Submitted by Janine Hemmerling
Intended award: Master of Arts
Mary Immaculate College, University of Limerick
German Studies, Faculty of Arts
Supervisor: Dr. Helmut Grugger
Submitted to the University of Limerick, January 2017

Abstract

This thesis investigates a series of crime novels by German author Jan Costin Wagner. The series revolves around Finnish detective Kimmo Joentaa who in the course of the series tries to deal with the loss of his wife. The focus of my analysis is the encoding of trauma in the novels. The foundation is constituted by the definition of trauma that psychotraumatologists Fischer/Riedesser provide. They understand trauma as a shock that influences one's understanding of the Self and the world around us. I claim that Wagner discusses the possibility of processing a traumatic event by implementing fragmented structures and characters in his texts. These fragments are then compensated for by structuring elements. Wagner, I conclude, thus builds up an antithetic construction and makes trauma a structuring scheme in his series. My reading is done against the backdrop of 20th and 21st century crime literature. The goal is placing Wagner within the genre that up until recently was divided between the notions of the classical and the anti-crime novel.

Declaration

I hereby declare that I, Janine Hemmerling, have conducted all of my research independently. An early form of the project has been presented at the *Limerick Postgraduate Research Conference 2014*. No abstracts of this thesis have been published as of date.

Erklärung

Ich, Janine Hemmerling, erkläre hiermit, dass all meine Forschungsarbeit eigenständig durchgeführt wurde. Eine frühe Form dieses Projekts wurde auf der *Limerick Postgraduate Research Conference 2014* vorgestellt. Bisher wurden keine Teile dieser Arbeit veröffentlicht.

Limerick, January 2017
Limerick im Januar 2017

Danksagung

Der Weg zu diesem Projekt war kein direkter, aber trotz aller Bedenken sicherlich der richtige. Ich danke allen, die ihn mir leichter gemacht haben:

Mein ganz besonderer Dank gilt Dr. Helmut Grugger, der mir in den vergangenen Jahren mit großem Vertrauen, Respekt und unerschütterlicher Ruhe zur Seite stand. Er hat mich nicht nur durch umfassende Fachkompetenz beeindruckt, sondern durch Aufrichtigkeit und Integrität auch meinen persönlichen Respekt erworben.

Prof. Dr. Stefan Neuhaus, der freundlicherweise nicht nur das Ko-Referat übernahm, sondern auch erst die Anregung gab, nach Irland zu gehen.

Dr. Christiane Schönfeld, die selbsternannte „helicopter mum“ und Institutsleiterin der Germanistik des Mary Immaculate Colleges, die mit Fairness und offenem Ohr schaltet und waltet.

Dr. Sabine Egger für eine zweite Meinung und die schönen Stunden mit Louis und Paul.

Dr. Marieke Krajenbrink, die mir wertvolle Anregungen zur Theorie des Kriminalromans gab.

Prof. Dr. Michael Meyer der Universität Koblenz, der mich während des Qualifikationsstudiums unterstützte.

Außerdem ein großes Dankeschön an jene, die mich in Freundschaft und Kollegialität unterstützt haben, hierunter die (ehemaligen) Doktoranden am Mary Immaculate College: Franziska Schratt, Britta Jung, Arne Ruffer, Ciara Nash, Mags Browne, Sandra Wagner und Andreas Pargger und zuletzt meiner Familie sowie Janina, Max und Fabian für ihren unerschütterlichen Beistand.

„To be yourself is all that you can do“
(Audioslave)

Abstract.....	i
Erklärung	ii
Danksagung	iii

Einleitung

1. Vorbemerkungen zum Kriminalroman der Gegenwart	4
2. Methodologie	7
3. Struktur und Textkorpus	9

I Theoretische Überlegungen

1. Themen und Motive	11
1.1 Identität.....	11
1.2 Antithetik.....	20
1.3 Spiel und Undarstellbarkeit	24
2. Figuren	28
2.1 Figuren und Rollen im Kriminalroman	28
2.2 Figurenkonstruktion durch Trauma als Motiv: Ein Abgleich mit Tendenzen im Kriminalroman der Gegenwart	32
3. Struktur und Sprache	40
3.1 Zyklisches und serielles Erzählen.....	40
3.2 Spannung, Sprache, Textkonstruktion und der Kriminalroman	45
3.3 Spannungskonstruktion und Traumakodierung: Ein Abgleich mit Wolf Haas	49
4. Narration	52
4.1 Zeit.....	52
4.2 Perspektive und Fokalisierung.....	55

II Eismond

1. Antithetik	57
1.1 Spiegelstrukturen	57
1.2 Musik und Sprache	70
1.3 Licht und Schatten	77
2. Motive und Symbole	84
2.1 Der Mond.....	84
2.2 Die Kirche.....	90
2.3 Bilder	94

III Das Schweigen

1. Schweigen	100
1.1 Pärssinen.....	100
1.2 Zeit.....	106
1.3 Ellipsen.....	111
2. Motive und Symbole	118
2.1 Der rote Kleinwagen	118
2.2 Die Kirche	122
2.3 Der See	126
 IV Im Winter der Löwen	
1. Das Groteske	132
1.1 Larissa	132
1.2 Weihnachten.....	139
1.3 Zeit.....	144
2. Motive und Symbole	147
2.1 Die Kirche	147
2.2 Puppen und Löwen.....	150
2.3 Sport	156
 V Das Licht in einem dunklen Haus	
1. Identität	162
1.1 Namenlosigkeit im Ermittlungsverfahren	162
1.2 Teuvo und Lauri	169
1.3 „Ein geflüsterter Schrei“ : Saara.....	173
2. Motive und Symbole	177
2.1 Das Licht in einem dunklen Haus	177
2.2 Emails.....	179
2.3 Kirche, Giraffe und Apfelbaum.....	181
 VI Tage des letzten Schnees	
1. Symmetrie	184
1.1 Erzählstrukturen	184
1.2 Larissa, Mari, Sanna und Réka.....	190
1.3 Unto und Mari	197
2. Motive und Symbole	202
2.1 Schafe	202
2.2 Vom Mond, den Muumins und anderen Zyklusreferenzen.....	207

2.3 Fenster	211
2.4 Eine andere Kirche	215

VII Schlussfolgerung

1. Ein Requiem auf den Antikriminalroman?: Wagner zwischen Tradition und Postmoderne	219
2. Fragment als Strukturprinzip: Trauma als Konstruktionschema	223

VIII Literaturverzeichnis

1. Siglen- und Abkürzungsverzeichnis	228
2. Hilfsmittel	228
3. Primärliteratur	228
4. Zum Trauma	229
5. Zum Kriminalroman	232
6. Verschiedenes	236
7. Artikel, Interviews und Dokumentationen	244

Einleitung

1. Vorbemerkungen zum Kriminalroman der Gegenwart

Alida Bremer fasste 1999 in ihrer Dissertation *Kriminalistische Dekonstruktion: Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane* aktuelle Tendenzen des Genres zusammen und argumentierte für den Antikriminalroman als neue Erscheinungsform. Dieser zeichne sich durch folgende Merkmale aus: die Möglichkeit der Einordnung in andere Genres, den Einfluss auf den klassischen Kriminalroman und die Unterscheidung von anderen Romanen der Postmoderne, die mit dieser Gattung lediglich in Berührung träten.¹

Bremer stellte aufgrund dieser Merkmale die Dekonstruktion² der Gattung im Antikriminalroman heraus. Schmidt differenziert den Begriff fünfzehn Jahre später und betont in Anlehnung an Bremer, dass sich der Antikriminalroman durch ein Element des Spiels auszeichne.³ Dieses nimmt häufig Extremformen an,⁴ die sich immer weiter von der ursprünglichen Form entfernen. Man spricht zuweilen auch von der Destruktion des Kriminalromans.⁵ Dem Spiel mit den Grenzen der Gattung im Antikriminalroman steht die traditionelle Genrediskussion gegenüber. Diese ordnet dem Kriminalroman schematische Handlungsstrukturen sowie stereotype

¹Vgl. Bremer 1999, S. 36-37.

²Der Begriff der Dekonstruktion wird in der Genrediskussion zunächst als Öffnung der Grenzen der Gattung verstanden. Hierzu Bremer: „Indem sich die Krimis, deren Merkmale Geschlossenheit und präzise Organisation ihrer Struktur sind, ‚öffnen‘ und in sich verschiedene Bedeutungen aufnehmen, wird in ihnen eine Art Dekonstruktion der vertrauten Gattung vorgenommen. Die Gattung erscheint als ideelle Vorstellung, die sogar dann präsent ist, wenn sie auseinandergenommen wird. Ihre bisherige Botschaft – die Rätsel sind lösbar. Das Suchen wird immer mit einem Finden beendet – wird im Prozess der Dekonstruktion für verschiedene Interpretationen zugänglich“ (ebd. S. 43). Damit hat sich die Begriffsbezeichnung vom ursprünglichen Dekonstruktionsbegriff nach Derrida entfernt, der ihn als Prozess der Tiefenlektüre eines Textes formulierte, deren Ziel es ist „die totalitäre Gefahr [...] zu identifizieren und zu bekämpfen“ (Derrida 2000, S. 101).

³Vgl. zum Spiel bei Schmidt 2014, S. 28 ff., S. 47, S. 56 ff. Zu seinem Begriff der Dekonstruktion vgl. ebd. S. 49ff. Das Spiel mit dem Kriminalroman ist vor dem Hintergrund Derridas, der seinen Spielbegriff als Folge der *différance* entwickelte, eine angemessenere Bezeichnung für den Prozess, der sich im Antikriminalroman abzeichnet. In Anlehnung an Derrida soll das Spiel für den Moment als Merkmal des Antikriminalromans vermerkt werden. Zum Spielbegriff vgl. Derrida 1990, S. 82.

⁴Bremer klassifiziert Parodie und Karnevalisierung als typisch für den Antikriminalroman. Hierzu nennt sie Umberto Eco und Paul Auster als typische Beispiele. Vgl. Bremer 1999, S. 37 ff. Das Spiel, das diese Autoren auszeichnete, entfernte sie von der ursprünglichen Form. De facto wird aus der Öffnung der Grenzen des Kriminalromans ein Bruch mit diesen.

⁵Als klassisches Beispiel für die Destruktion gelten Dürrenmatts Kriminalromane. Vgl. Nusser 2009, S.109 und Krieg 2002, S. 62 ff. Der Begriff Destruktion scheint an dieser Stelle wenig differenziert. Krieg und Nusser lesen Dürrenmatt allerdings vor dem Hintergrund der schematischen Strukturen des klassischen Kriminalromans. Dürrenmatt muss demnach eine Sonderstellung erhalten. Rosenstock 2016 offenbart neueste Einsichten zu Dürrenmatt. Die Publikation ist jedoch nach Abschluss der Recherche für diese Arbeit erschienen und konnte daher nicht genauer berücksichtigt werden.

Figurenzeichnungen zu und kennzeichnet ihn als Trivial- bzw. Schemaliteratur.⁶

Die Dichotomie von klassischem und (post)modernem⁷ Kriminalroman des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts lässt wenig Möglichkeit für ein weiteres Spektrum von Interpretationen. Es scheint, als sei eine Zuordnung entweder zu klassischen oder zu postmodernen Strukturen für den Kriminalroman ein Muss. Die Frage, die sich stellt, ist, ob es die Möglichkeit eines Spielraums zwischen den Etikettierungen gibt, gerade vor dem Hintergrund des *neuen Ernsts* in der Gegenwartsliteratur,⁸ der sich auch auf den Kriminalroman auszuwirken scheint.⁹

In dieser Arbeit wird vor dem Hintergrund der in der Forschung dargestellten Dichotomie eine Momentaufnahme stattfinden, die angesichts des Spiels mit den Grenzen des Kriminalromans einen Blick auf einen aktuellen Autor wirft, der bisher in der Forschung unbeachtet blieb: Jan Costin Wagner. Ziel dieser Dissertation ist es, Wagner, der 2003 den Kimmo-Joentaa-Zyklus¹⁰ begann, im Genre zu verorten. Es soll eruiert werden, wie er sich im Hinblick auf den Anti- und den klassischen Kriminalroman positioniert und wie der Vergleich mit anderen aktuellen

⁶Eine detaillierte Gesamtentwicklung kann in diesem Zusammenhang nicht nachgezeichnet werden. Zusammenfassend lassen sich verschiedene Tendenzen aufzeigen. Der Kriminalroman im deutschsprachigen Raum entwickelt sich aus der *Verbrechensliteratur* des 18. Jahrhunderts, in der die Psychologisierung des Verbrechers im Vordergrund steht. Als erstes Beispiel wird hier Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786) angeführt. Neben der Verbrechensliteratur kategorisiert Nusser die *Kriminalliteratur*, die sich anlehnd an die angloamerikanische Tradition durch stereotype Rollen auszeichnet. Hier finden verschiedene Typisierungen statt, die auch im englischen Sprachraum diskutiert werden. Zuletzt findet sich ein Überblick im deutschsprachigen Raum bei Nusser 2009. Für den angloamerikanischen Raum vgl. Scaggs 2005 und Knight 2010. Zur Schematisierung des Kriminalromans vgl. Zimmermann 1982 und Nusser 1991 auch Kapitel I, 2. Als Beispiele für den klassischen Kriminalroman gelten Werke aus dem angloamerikanischen Raum etwa die Christies oder Doyles.

⁷Seit seiner Einführung durch François Lyotard (vgl. Lyotard 1999) ist der Begriff der Postmoderne vielfach diskutiert und kritisiert worden. Der Streitpunkt liegt vor allem in der Ablehnung des Begriffs Postmoderne zu Gunsten der Moderne. Vgl. etwa Luhmann 2006, S. 7 ff. Bürger 2000, S. 7 ff. und Zima 2001, S. 19 ff. In dieser Arbeit wird in Anlehnung an die Diskussion der Poetik des Kriminalromans der Begriff Postmoderne verwendet werden, der sich in diesem Kontext etabliert hat. Vgl. Bremer 1999, Schmidt 2014 und Braitto-Indra 2012. Mögliche Merkmale der Postmoderne, die für die Verortung Wagners von Bedeutung sind und im Verlauf dieser Dissertation ausgegriffen werden, sind Pluralität und Beliebigkeit (vgl. Welsch, 2008, S. 322 ff., Welsch 2010, S. 92 ff.), das postmoderne Spiel (vgl. Derrida 1990, S. 76-133, bes. S. 82 und Huizinga 2015) und eine Diskussion um die Möglichkeit der Neukonzeptualisierung des Spiels (vgl. Neuhaus 2009, S. 371-390) sowie die Verhandlung neuer Identitätsdiskurse (vgl. Welsch 2010, S. 168 ff.).

⁸Der Begriff *Gegenwartsliteratur* ist in Bezug auf seine Einordnung ähnlich umstritten wie der der Postmoderne. Da der Gegenstand dieser Arbeit jedoch die Entwicklung seit der Jahrtausendwende ist und Wagners Roman *Eismond* 2003 erschien, ist Gegenwartsliteratur eine angemessene Begriffsbezeichnung. Vgl. zur zeitlichen Einordnung von Gegenwartsliteratur etwa Braun 2010, S. 12 ff.

⁹Eine Reflexion über aktuelle Entwicklungen gibt Vogt 2010, S. 17-30.

¹⁰Der Zyklus umfasst derzeit fünf Romane: *Eismond* (2003), *Das Schweigen* (2007), *Im Winter der Löwen* (2009), *Das Licht in einem dunklen Haus* (2011) und *Tage des letzten Schnees* (2014). Ein weiterer Band ist in Vorbereitung. Vgl. Wagner 2015.

Kriminalautoren ausfällt.

Für die Positionierung Wagners ist der Beginn des Zyklus entscheidend. *Eismond* wird mit dem Tod der Ehefrau des Kriminalbeamten Kimmo Joentaa eröffnet. Die Handlung mit Ereignissen anzureichern, die dem genannten ähnlich sind, ist im Kriminalroman der Gegenwart durchaus üblich. Folgt man der stereotypen Figurenzeichnung, denen der klassische Kriminalroman unterliegt, so kann ein derartiger Verlust zur Typisierung des Detektivs als „verhältnismäßig arme[r], einsame[r] Mann“¹¹ führen, was der Schematisierung des Kriminalromans entspricht und im Klischee des traumatisierten Detektivs endet. Tatsächlich können in aktuellen Kriminalromanen mögliche Verhandlungen des theoretischen Verständnisses psychologischer Traumata nur selten auf den verschiedenen Ebenen der literarischen Kodierung¹² ausgemacht werden. Sie bleiben häufig schematisch oder punktuell.¹³ Wagner jedoch macht sich die Kodierungsebenen zu Nutze, um die Figurenzeichnung Kimmo Joentaas ins Zentrum seiner Romane zu rücken. Der Tod Sannas wird so zum Schlüsselement der Handlung, das den gesamten Zyklus strukturiert. Interessant ist es nun herauszufinden, wie Wagner die Strukturierung aufbaut und wie seine Ästhetik im Hinblick auf das Schlüsselereignis beeinflusst wird.

Um die Strukturierung des Zyklus untersuchen zu können, muss ein theoretischer Hintergrund die Grundlage für die Analyse schaffen. Angesichts des Ereignisses, das den Zyklus eröffnet, soll ein mögliches Traumaverständnis aus der Disziplin der Psychotraumatologie herangezogen werden. In Wagners Ästhetik lassen sich mit diesem Blickwinkel auffällig viele Anknüpfungspunkte zum angelegten Diskurs finden.

Gattungspoetologisch zeichnet sich Wagners Ästhetik dadurch aus, dass sie sowohl traditionelle Strukturen des Kriminalromans als auch Elemente der pluralistisch-fragmentarischen Diskursverhandlung der Postmoderne¹⁴ in sich vereint. Wagner knüpft so an beide Tendenzen des Kriminalromans an und setzt sie in Beziehung zueinander. Das Besondere an Wagners Ästhetik ist, dass die poetologische

¹¹Wellershoff 1998, S. 508.

¹²Vgl. S. 8-9. Als mögliche Kodierungsebenen werden die sinnstiftenden Einheiten des Textes verstanden.

¹³Vgl. 2.2 und 3.3.

¹⁴Vgl. Fußnote 7.

Reflexion auf der Basis der Reflexion potentiell traumatisierender Ereignisse funktioniert. Die Auseinandersetzung mit solchen Ereignissen wird bei Wagner zum Handlungsschema¹⁵ des Zyklus.

Die These, die sich unter Rückbezug auf die Methodologie ergibt, ist, dass in Wagners Zyklus in Folge eines angelegten fremdbestimmten traumatisierenden Ereignisses die Möglichkeit eines Wiederherstellungsprozesses¹⁶ nach dem Trauma erörtert wird. Diese Diskussion wird in einer für Wagner typischen Antithetik umgesetzt. Einerseits arbeitet Wagner mit Fragmentstrukturen und orientiert sich am postmodernen Spielbegriff¹⁷, was als Negation des Wiederherstellungsprozesses gelesen werden kann. Um dem Fragment entgegenzuwirken, nimmt Wagner andererseits immer wieder Bezug auf die Ursprünge des Kriminalromans. Er kreiert so Referenzpunkte, die dem postmodernen Fragment gegenüberstehen.

2. Methodologie

Methodisch versteht sich diese Arbeit als literaturwissenschaftliche Analyse unter Einbezug eines Traumaverständnisses aus der Psychotraumatologie. Im Allgemeinen lässt sich eine Definition von Trauma schwer ausmachen, da sich seit dem 19. Jahrhundert unterschiedlichste theoretische Konstrukte entwickelt haben: in der Medizin, der Psychologie und in den Kulturwissenschaften. Um angesichts der vielfältigen Diskurse eine handhabbare Grundlage für die Analyse zu schaffen, soll hierfür der Traumabegriff und die damit zusammenhängenden theoretischen Überlegungen nach Fischer/Riedesser als Vorlage dienen. Sie bieten für eine philologische Diskussion von Trauma den avanciertesten Ansatz¹⁸ und werden für die Analyse des Zyklus miteinbezogen. Zum besseren Verständnis sollen an dieser Stelle einige Schlüsselbegriffe erläutert werden. Den Beginn macht die Definition von Trauma als ein

vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit

¹⁵„Das Handlungsschema ist ein aus der Gesamtheit der erzählten Ereignisse abstrahiertes globales Schema der Geschichte, das nicht nur für den einzelnen Text, sondern für ganze Textgruppen [...] charakteristisch sein kann“ Der Begriff folgt Martínez/Scheffel 2012, S. 27. Bei Wagner bezieht sich das Handlungsschema Trauma auf den Zyklus, der die Textgruppe bildet.

¹⁶Vgl. hierzu 2.

¹⁷Vgl. Fußnote 2, hierzu auch Huizinga 2015.

¹⁸Vgl. Fischer 2005, Fischer 1996, S. 11-32, Widmaier-Haag 1999, S. 139.

*und schutzloser Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirkt.*¹⁹

Das traumatisierende Ereignis ist nach Fischer/Riedesser fremdbestimmt. Sein Eingriff auf das Individuum ist so gravierend, dass es zu einer Überlastung des Organismus kommt. Die Folge ist ein fragmentarischer Identitätsfindungsprozess.²⁰ Dieser geht mit einer Dialektik von Dissoziation und Intrusion der traumatischen Erinnerung einher. Fischer/Riedesser definieren Dissoziation als

[d]issoziative peritraumatische Phänomene wie ‚out-of-body-experience‘ Depersonalisation, Traumzustand, Lebensfilm usf. Im traumatischen Prozess [sind diese Phänomene] eine Folge psychotraumatischer Abwehr [...], die Selbstschutz und Integrität durch ‚Selbstverdopplung‘ gewährleisten sollen. Das Selbst nimmt gewissermaßen die Gespaltenheit des Objekts [...] auf sich, solange sie am traumatogenen Person-Objekt nicht erkannt werden kann. So existiert ein unversehrter Selbstanteil neben dem traumatisch geschädigten fort.²¹

Teil des „Verarbeitungsmechanismus“ des „psychobiologischen Systems“ ist ein „Wechsel der Phasen von Verleugnung und Intrusion“. In letzterem Zustand wird der Mechanismus von „unkontrollierbarer Erregung überflutet“.²² Das Wechselspiel zeigt, dass die Erinnerung niemals vollständig erfasst werden kann. Sie wird entweder fragmentarisch abgespalten oder tritt intrusiv als Fragment in der Form von Erinnerungsbildern, Gerüchen, Geräuschen oder Ähnlichem auf.²³

Durch die Dialektik von Dissoziation und Intrusion wird das Trauma zur Grenzerfahrung. Dies geschieht einerseits durch die Diskrepanz in der Erinnerungsfindung, andererseits durch die Tatsache, dass mit der entstandenen Fragmentstruktur der Identität ein Wiederherstellungsprozess in Gang gesetzt werden muss. Ziel ist es, die Entgrenzung durch die traumatische Erfahrung wieder einzudämmen und die entstandene Diskrepanz zu überbrücken. Der Gegenstand des traumatischen Prozesses ist die Dialektik von Traumakompensation und Desillusionierung.²⁴

¹⁹Fischer/Riedesser 2003, S. 82.

²⁰Vgl. ebd., S. 84.

²¹Ebd., S. 365-66.

²²Ebd., S. 129.

²³Vgl. ebd., S. 47 ff., S. 95 ff.

²⁴Vgl. hierzu ebd. S. 95 ff. Der traumatische Prozess wird wie folgt beschrieben: „[Im traumatischen Prozess zielen] Selbstschutzmaßnahmen [...] auf eine Schadensbegrenzung und traumakompensatorische Vorkehrung ab im Sinne des Versuchs, mit der Erfahrung zu leben, mit der

Der kurze Einblick in die notwendigsten Schlüsselaspekte Fischer/Riedessers soll für den Moment als Basis für die Analyse Wagners dienen, wird aber im Laufe der Arbeit noch weiter ausgeführt. Interessant ist es nun herauszufinden, inwiefern sich in Wagners Werk Kodierungen ausfindig machen lassen, die an den hier angelegten Prozess der Traumaverarbeitung erinnern, und ihre literarische Umsetzung zu untersuchen.

Hierzu werden die Romane aus literaturwissenschaftlicher Sicht auf ihre sinnstiftenden Einheiten untersucht und der Konstruktionsprozess des Zyklus vor der Folie des theoretischen Ansatzes Fischer/Riedessers untersucht. Kriterien der Analyse sind dabei die Verhandlung von Themen, Aspekte der Figurenkonstruktion, der Sprach- und Strukturentwicklung sowie der Spannungssteigerung und mögliche Ansätze aus der Narratologie. Außerdem soll die Möglichkeit der Darstellung von Trauma in der Kunst angesprochen und auf die Texte Wagners übertragen werden. Im nächsten Schritt soll sich die literaturwissenschaftliche Analyse dann auf die angesprochene Dichotomie des Genres beziehen, um Wagner im Hinblick auf die Kriminalliteratur einordnen zu können.

3. Struktur und Textkorpus

Es handelt sich bei dieser Dissertation um eine literaturwissenschaftliche Arbeit, die auch an Diskussionspunkte aus der Psychotraumatologie anknüpft. Ein entsprechender Überblick zur Entwicklung möglicher Traumabegriffe findet sich in der Grundlagenliteratur Riedesser/Fischer sowie bei Günther H. Seidler und Andreas Maerker.²⁵ Angesichts des Ziels dieser Arbeit soll jedoch nicht etwa der psychotraumatologische Aspekt, sondern Wagners Ästhetik im Vordergrund der theoretischen Überlegungen stehen. Um eine Verortung Wagners handhabbar zu

sich nicht leben lässt. Zentrales Agens im TP ist die dynamische Spannung zwischen Traumaschema, das die traumatischen Eindrücke und Erinnerungsbilder speichert und traumakompensatorischen Schema als der Basisstrategie kompensatorischer Selbstschutzmaßnahmen.“ Ebd., S. 376. Vgl hierzu: „**Desillusionierungsschema** Eine traumadynamisch wirksame Struktur, welche die übermäßige Desillusionierung, den übermäßigen Verlust von Illusionen, aus der traumatischen Erfahrung in der Charakterstruktur verankert. Das DeS. ‚vertritt‘ den Pessimismus, die Hilfs- und Hoffnungslosigkeit der traumatischen Erfahrung. Seiner inneren Dynamik nach stellt es einen Kompromiss zwischen Traumaschema und traumakompensatorischem Schema dar. Es repräsentiert die traumabedingte Desillusionierung und wirkt zugleich traumapräventiv im Sinne der kompensatorischen Tendenz, wer nichts erwartet, kann auch nicht enttäuscht werden.“ Ebd., S. 365.

²⁵Vgl. Fischer/Riedesser 2003, Seidler 2013 und Maerker 2013.

machen, wird ein Überblick zu Wagner und zum aktuellen Stand der Kriminalliteratur fortlaufend thematisiert. Dies geschieht nicht zuletzt auch aufgrund der Tatsache, dass Wagners Texte bislang wenig erforscht sind.²⁶

Wagners Ästhetik soll unter der Verhandlung aktueller Tendenzen in Literaturwissenschaft und Psychotraumatologie diskutiert werden. Ansätze zum Traumaverständnis werden – wie auch die poetologischen Diskussion – exemplarisch aufgegriffen und nötige Definitionen an entsprechenden Stellen gegeben. Zur Beschreibung von Wagners Ästhetik werden also die zuvor angesprochenen Aspekte diskutiert und mit dem dargelegten Traumaverständnis abgeglichen. Ein weiterer Fokus soll auf dem Vergleich mit anderen Autoren des Genres liegen, wobei die Diskussion potentiell traumatisierender Ereignisse dabei das Kriterium hierfür darstellt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit soll dann eine detaillierte Analyse von Wagners Kimmo-Joentaa-Zyklus erfolgen und dessen Struktur herausgearbeitet werden. Es wird sich zeigen, wie das Handlungsschema des Zyklus in Themen, Motiven, der Ordnung, dem Modus, der Figurenkonstruktion und -konstellation, sowie den Symbolbedeutungen umgesetzt wird. Wagner unterscheidet sich in der Intensität der Kodierung dabei von anderen Autoren, was seine Verortung im Hinblick auf das angelegte Traumaverständnis lohnenswert und spannend macht.

Der Textkorpus besteht lediglich aus dem Kimmo-Joentaa-Zyklus.²⁷ Das Gesamtwerk Wagners beläuft sich derzeit zusätzlich auf die Romane *Nachtfahrt* (2002) und *Schattentag* (2005), die Novelle *Sandmann träumt* (2009) und den Erzählband *Sonnenspiegelung* (2015). Die Entscheidung, den Textkorpus auf den Zyklus zu reduzieren, fiel vorrangig vor dem Hintergrund der narrativen Umsetzung eines in der Handlung angelegten traumatisierenden Ereignisses, des Genres, der Gattung und der Abgeschlossenheit des Zyklus. Dies ermöglicht eine klare Struktur und die Betrachtung wiederkehrender Merkmale sowie die Analyse der Figurenentwicklung, gerade im Hinblick auf das serielle Erzählen im

²⁶Rezensionen gelten nicht als Teil der literarischen Diskussion. Wagners Werk selbst ist bisher nicht analysiert worden, auch wenn vereinzelt Rezensionen seines Werks in der Forschung aufgegriffen (vgl. Nikula 2012, S. 181) oder Interviews mit ihm als Vergleichspunkt herangezogen wurden (vgl. Stroińska 2015, S. 145). Wagner wird hier lediglich am Rande erwähnt. Vgl. auch Hall 2016. Letztere Publikation kann aufgrund des Publikationsdatums jedoch nicht mehr genauer berücksichtigt werden.

²⁷Vgl. Fußnote 10.

Kriminalroman.

I Theoretische Überlegungen

1. Themen und Motive

1.1 Identität

Der Begriff Identität zeichnet sich durch „transdisziplinär[e] Heterogenität“²⁸ aus. Was die einzelnen Ansätze jedoch vereint ist, dass

I[dentität] [...] als relationaler Begriff (etwas kann nur identisch mit etwas sein) bereits impliziert, dass sich das Bezeichnete innerhalb eines Beziehungsgeflechtes situiert, wobei die hierfür konstitutiven Relationen je unterschiedliche Facetten von I[dentität] aufscheinen lassen: als überzeitliche Kontinuität, als übersituative Konsistenz, wie auch als Abgleich von Innen- und Außenperspektive. Hieraus folgt, dass I[dentität] weder als dinghafte statische Größe [...] noch als einfach gegeben zu verstehen ist, sondern als der von der oder dem Einzelnen immer wieder zu bewerkstelligende, am Schnittpunkt von gesellschaftlicher Interaktion und individueller Biographie stattfindende Prozess der Konstruktion und Revision von Selbstbildern.²⁹

Der hier angeführte allgemein gefasste Identitätsbegriff zeigt, dass die Etablierung der persönlichen Identität³⁰ immer im „Beziehungsgeflecht“ und somit in Interaktion mit anderen funktioniert.³¹ Aufbauend auf dieser Basis der Interaktion mit der Umwelt formiert sich die Identität des Individuums in einem „Prozess der Konstruktion“. Dieser Konstruktionsprozess wird in empirischen Untersuchungen von Soziologen wie Ulrich Beck und Heiner Keupp unterstrichen. Der Prozess beruht darauf, dass seit dem späten 20. Jahrhundert gesellschaftliche „Veränderungen im *Bewußtsein* und auf dem *Papier*“³² stattfinden, die eine Öffnung der sozialen Strukturen ermöglichen. Die Folge dieser Veränderungen ist eine Vielzahl von Wahlmöglichkeiten zur Identitätsfindung.³³ Heiner Keupp hält diese pluralistische Tendenz als *Patchwork der Identitäten* vor der Konstruktion des

²⁸Glomb 2013, S. 324.

²⁹Ebd.

³⁰Der Begriff der persönlichen Identität bezeichnet die Selbstfindung eines Individuums. Ihm steht in der Kulturwissenschaft und der Soziologie die kulturelle Identität entgegen (vgl. Fuchs-Heinritz et al. 1994, S. 286 ff. und Nünning 2013, S. 323 ff.).

³¹Vgl. Mead 1974.

³²Beck 1986, S. 162.

³³So entstehen beispielsweise unterschiedlichste Variationen und Verständnisse von Ehe, Sexualität und Familiengründung ebd., S.161 ff. Die Konstruktion des Familienlebens ist vor dem Hintergrund der Analyse Wagners besonders interessant und soll hier deshalb hervorgehoben werden. Vgl. zu den unterschiedlichen Konstruktionsmöglichkeiten auch Beck/Beck-Gernsheim, 1990 und Beck-Gernsheim 2010, insbesondere S. 17 ff.

„modernen Subjektgehäuses“³⁴ fest. Das Identitätsthema, so Keupp, „bündelt in prismatischer Form die Folgen aktueller Modernisierungsprozesse für die Subjekte“.³⁵ Die Konsequenz sei eine Frage nach der Konstitution von Identität.³⁶ Der hier dargestellte variable Konstruktionsprozess in der individuellen Identitätsfindung bedeutet, dass

Begriffe wie [...] Diskontinuität, Fragmentierung, Bruch, Zerstreung Reflexivität oder Übergänge [...] zentrale Merkmale der Welterfahrung thematisieren. Es wird davon ausgegangen, daß Identitätsbildung unter diesen gesellschaftlichen Signaturen von ihnen durch und durch bestimmt ist.³⁷

Man kann also von einem pluralistisch-fragmentarischen Identitätsfindungsprozess in der postmodernen Gesellschaft sprechen, der sich auf der Öffnung gesellschaftlicher Normen begründet. Dies führt jedoch nicht per se zur Abwesenheit jeglicher Kohärenz in der Identitätsfindung des Individuums. Zwar wird in der zeitgenössischen Forschung von der „Entstehung eines inneren Kerns“,³⁸ wie ihn etwa noch Erikson thematisierte,³⁹ als Grundverständnis von Identität abgesehen, aber dennoch gilt „die Frage nach einer verlässlichen Selbst- und Weltkonstruktion“,⁴⁰ die Keupp als Grundanliegen des Menschen formuliert.⁴¹

Zusammenfassend entsteht also im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert ein differenzierter, variabler und pluralistischer Ansatz in der Identitätsfindung der postmodernen Gesellschaft. Dieser spiegelt sich auch in der Literatur bzw. der Kunst der Epoche wider. So betont Welsch, dass die Kunst uns „lehrt [...], daß die variable Identität [...] zum Modell geworden ist. [...] Sie [die Kunst] generiert neue Identitätsformen, und sie lebt die entsprechenden Verhaltensweisen vor und übt sie ein.“⁴² Die variable Identitätskonstruktion der postmodernen Gesellschaft wird charakteristisch für die Literatur und Kunst der Epoche.⁴³

³⁴Keupp 2008, S. 21.

³⁵Ebd., S. 9.

³⁶Vgl. ebd.

³⁷Ebd., S. 30.

³⁸Ebd.

³⁹Erikson betonte zwar einen Konstruktionsprozess der menschlichen Identität in der Adoleszenz, hielt aber an der Konsistenz der Identität im Erwachsenenalter fest. Vgl. Erikson 1968.

⁴⁰Keupp 2008, S. 31.

⁴¹Vgl. ebd.

⁴²Welsch 2010, S. 198.

⁴³Vgl auch Spangenberg 2009, S. 228 ff. und Sistig 2003, S. 9.

Es sei festgehalten, dass auch Wagner auf Identitäten in der Postmoderne Bezug nimmt. Dabei geht es sowohl um den pluralistisch-fragmentarischen Aspekt als auch um das Streben nach Kohärenz, das Keupp als Teil der Identitätskonstruktion festhält. Bevor aber gezeigt wird, inwiefern Wagner diese in den Zyklus integriert, soll zunächst das Identitätsverständnis im Falle von Traumatisierung näher erläutert und mit den gesellschaftlichen Identitätsfindungsprozessen abgeglichen werden.

Es wurde bereits gesagt, dass das Trauma nach Fischer/Riedesser als Erschütterung des Selbst- und Weltverständnisses definiert werden kann. Das Ereignis ist fremdbestimmt und hat so starke Auswirkungen auf den Organismus, dass es zu einer Überlastung kommt.⁴⁴ Dies hat Einfluss auf die Persönlichkeitsfindung:

In der traumatischen Situation sind einige Regeln der normalen Erlebnisverarbeitung gewöhnlich außer Kraft gesetzt. Es kommt zu Veränderungen der *rezeptorischen Sphäre* (Veränderungen des Zeit-, Raum-, und Selbsterlebens). [...] Traumabetroffene [...] schildern [...] vor allem Symptome [...] von Depersonalisierung [...] sowie amnestische Erfahrungen des Vergessens entscheidender Vorkommnisse.⁴⁵

Die hier geschilderten „Depersonalisationserlebnisse“ treten auf, da der Traumatisierte eine „Wahrnehmungsdistanzierung“ erreichen will, „wo die reale Flucht nicht möglich ist“.⁴⁶ Als Selbstschutzmaßnahme kommt zu einer „Selbstverdopplung“ des Subjekts“, bei der sich das „personale Erlebniszentrum [...] vom empirischen Selbst [trennt] und [...] der bedrohlichen Situation von außen [zuschaut]“. Im Laufe dieses Prozesses kann es zur Bildung „*dissoziierter, fragmentierter Schemata*“ kommen, „die ein abgespaltenes Dasein im Gedächtnis führen“.⁴⁷

Es sei also festgehalten, dass im Falle von Traumatisierung ebenfalls ein fragmentarisches Identitätsverständnis grundgelegt werden kann. Zu betonen ist jedoch, dass hier nicht einfach eine Parallele zur postmodernen Identitätsfindung entsteht. Grundsätzlich sind, wie oben erwähnt, potentiell traumatisierende Ereignisse situationsbezogen. Das bedeutet: sie sind punktuell und unterscheiden sich von dem normalen Prozess der Identitätskonstruktion.

⁴⁴Vgl. S. 7 ff. Zum Begriff der Dissoziation vgl. Janet 1904.

⁴⁵Fischer/Riedesser 2003, S. 82-83.

⁴⁶Ebd., S. 83, 84.

⁴⁷Ebd., S. 84.

Um den Unterschied herauszuarbeiten, stellen Fischer/Riedesser das Situationskreismodell nach Uexküll und Wesiack heraus, in dem die Interaktion von Individuum und Umwelt für ein nicht traumatisiertes Individuum geschildert wird.⁴⁸ Zusammengefasst wird beschrieben, dass Individuum und Umwelt miteinander interagieren. Der soziologische Ansatz hierzu wurde bereits dargelegt. Trifft das Individuum auf ein Problem in seiner Umwelt, entwickelt es eine „Lösungsstrategie, die über die effektorische Sphäre günstigstenfalls die Ausgangslage erfolgreich verändert.“⁴⁹ Das Individuum ist also grundsätzlich handlungsfähig. Die Interaktion von Individuum und Umwelt verläuft harmonisch.⁵⁰ Im Gegensatz dazu kommt es im Falle von Traumatisierung zu einem „Riss zwischen Individuum und Umwelt“.⁵¹ Der Betroffene wird durch die Bedrohlichkeit der Situation unfähig, auf die Umwelteinwirkung zu reagieren. Die effektorische Sphäre versagt und daraus ergeben sich die dargestellte Reaktion der Selbstverdopplung und die fragmentarische Identitätsbildung. Fischer/Riedesser entwickeln diese Zusammenhänge in ihrem erweiterten Modell des Situationskreises.⁵²

Herauszustellen sind also entscheidende Abweichungen zwischen der fragmentarischen Identitätsfindung in der postmodernen Gesellschaft und dem Falle einer Traumatisierung. Das postmoderne Individuum entwickelt aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen einen Konstruktionsprozess anhand einer Vielzahl von Wahlmöglichkeiten. Die persönliche Identität ist in gewissem Maße variabel und es kann auch zu Brüchen kommen. Dennoch strebt der postmoderne Mensch im Allgemeinen nach Kohärenz und ist in seiner fragmentarischen Identitätskonstruktion handlungsfähig, selbstbestimmt und weiß Problemlösungsstrategien zu entwickeln.

Ein potentiell traumatisiertes Individuum ist nicht fähig, wirkungsvolle Handlungsstrategien zu entwickeln.⁵³ Das traumatisierende Ereignis ist so

⁴⁸Ebd., S. 77.

⁴⁹Ebd. Die effektorische Sphäre bezeichnet die Handlungsfähigkeit des Menschen. Vgl. ebd.

⁵⁰Vgl. ebd.

⁵¹Ebd., S. 76.

⁵²Vgl. ebd., S. 85.

⁵³Fischer/Riedesser fassen die Handlungsfähigkeit wie folgt zusammen: „Bei den traumatisch bedingten Veränderungen der effektorischen Sphäre sind Leerlaufhandlungen und Pseudohandeln zu erwähnen, Handlungstendenzen, die zwar nicht mehr effektiv eine Problemlösung herbeiführen können, dennoch aber für die psychische Befindlichkeit des Individuums von großer Bedeutung sind.“ ebd., S. 84.

gravierend, dass eine Interaktion mit der Umwelt eingeschränkt ist. Die Person unterliegt der fremdbestimmten traumatisierenden Begebenheit und ist in ihrer Handlungsfähigkeit nur noch bedingt selbstbestimmt.⁵⁴ Der Traumatisierte hat im Gegensatz zum Individuum in der postmodernen Gesellschaft keine Alternativen. Die fragmentarische Identität ergibt sich zwangsläufig als Selbstschutzmaßnahme in einer besonderen Situation, nicht aufgrund allgemeiner gesellschaftlicher Entscheidungsfreiheit.

Für die Analyse von Erzähltexten kann fragmentarische Identitätsfindung als literarisches Thema von Bedeutung sein.⁵⁵ Es hat Konsequenzen für die Figurenkonstruktion, da es der Entwicklung der Tiefenpsychologie der Figur dient.⁵⁶ Der Fragmentcharakter kann sich mit Rückbezug auf die betreffende Figur auf verschiedenen Kodierungsebenen auswirken. Wagner beispielsweise arbeitet unter anderem mit fragmentarischen Textstrukturen, indem er kurze Sätze beziehungsweise elliptische Satzkonstruktionen verwendet. Im Hinblick auf den dargestellten Unterschied zwischen einer postmodernen und einer traumatisierten Identität wäre jedoch zu fragen, ob der Handlung folgend überhaupt ein potentiell traumatisierendes Ereignis für eine bestimmte Figur impliziert sein könnte oder gar explizit genannt wird. Eine postmoderne Identität ist nicht per se als traumatisch zu verstehen – das heißt, dass die Verwendung fragmentarischer Strukturen⁵⁷ nicht zwangsläufig vor dem Hintergrund des Traumadiskurses zu lesen ist. Aufgrund der Tatsache, dass das Trauma individuell ist,⁵⁸ muss für die Konstruktion jeder einzelnen Figur neu evaluiert werden, ob Hinweise in der Textkodierung zu finden sind, die es rechtfertigen, den Text vor dem Hintergrund des Traumadiskurses zu interpretieren.

⁵⁴Vgl. ebd., S. 83. Fischer/Riedesser weisen diesbezüglich auf Fallbeispiele hin, in denen Patienten davon berichten, in einem Automatismus gehandelt zu haben.

⁵⁵Vgl. Daemmrich/Daemmrich 1995, S. 108-109. Hier wird von der „Ich-Spaltung“ gesprochen.

⁵⁶Vgl. zur Diskussion um die Tiefenpsychologie einer Figur Jannidis 2004, S. 169 ff. Literarische Figuren, so stellt Jannidis heraus, werden sehr wohl intentional konstruiert, verlassen aber auch die Textoberfläche, um die Kommunikation zwischen Text und Leser aufrecht zu erhalten. Vgl. auch 2.1.

⁵⁷Der Begriff Fragment bezeichnet nicht etwa ein „unvollendet vorliegendes Werk“ (Steinhoff 1990, S. 161), sondern Inkohärenzen, die auf verschiedenen Kodierungsebenen ausgemacht werden können. Beispiele werden in den folgenden Unterkapiteln dargelegt.

⁵⁸In der Kulturwissenschaft geht man auch von der Existenz kollektiver Traumata aus. Im Hinblick auf die Psychotraumatologie ist die Übertragbarkeit eines Traumas über eine Generation hinaus in Frage gestellt. Bisher gibt es sowohl in ICD 10 als auch DSM V keine Ansatzpunkte hierzu. Eine Diskussion findet sich bei Seidler 2013, S. 164 ff. Aus Sicht der Kulturwissenschaft wird das kollektive Trauma vor dem Hintergrund kultureller Praxis eingeordnet und bezieht sich auf kulturelle Vergangenheitskonstruktion. Vgl. hierzu Assmann 2006. Siehe auch Assmann 2013.

Postmoderne Identitätsfindung ist mit Bezug auf das Fragment etwas allgemeiner zu sehen. Hinweise auf Identitätsbrüche können generell Thema der Figurenkonstruktion sein, ohne dass eine traumatisierende Begebenheit Teil des Hintergrunds der Figur ist. Natürlich können beide Ansätze auch kombiniert werden. Auch kann eine postmoderne Figur als Spiegelfigur oder Verknüpfungspunkt in der Figurenkonstellation auftreten, um durch ihre Rolle in der Gesamtkonstellation Hinweise auf die Identität einer anderen Figur und ein für sie konstruiertes möglicherweise traumatisierendes Ereignis zu geben. Ein Beispiel für eine Figur mit großer Bedeutung in der Gesamtkonstellation wäre bei Wagner Tuomas Heinonen aus *Im Winter der Löwen*.⁵⁹

Das fragmentarische Identitätsverständnis im Falle von Traumatisierung wird zum Thema, als zu Beginn des Zyklus Kimmo Joentaas Frau Sanna stirbt. Aufgrund des Ereignisses rückt Kimmo in der Rolle des Detektivs in den Mittelpunkt. Wagner stellt ihm in *Eismond Vesa* in der Rolle des Täters gegenüber. Beide Figuren werden aneinander gespiegelt, indem aus ihrer Perspektive bei interner Fokalisierung⁶⁰ Ereignisse in der dritten Person beschrieben werden. Der Figurenname wird dabei wiederholt durch ein Personalpronomen ersetzt. Wagner kombiniert diese Technik mit dem für ihn typischen fragmentarischen Satzbau.

Für die Figur Kimmo steht dieser Stil zunächst mit der Erinnerung Sannas in Verbindung. Sie tritt in Form von Analepsen⁶¹ oft überraschend inmitten des Ermittlungsverfahrens in Erscheinung, ohne einen direkten Bezug zum Handlungsverlauf zu haben. Vor dem Hintergrund des Traumadiskurses kann die verwendete Satzstruktur als Erinnerung an das traumatisierende Ereignis interpretiert werden, die den Fragmentcharakter des Traumas widerspiegelt.⁶²

Dass parallel hierzu für die Konstruktion Vesas die gleiche Technik verwendet wird, dient zunächst der *verzögerten Identifizierung* zur Spannungsentwicklung,⁶³ da

⁵⁹Vgl. Kapitel IV.

⁶⁰Der Begriff folgt Genette 2010.

⁶¹Zum Begriff vgl. ebd. Vgl. 4.1.

⁶²Der Begriff der Erinnerung wird in der Traumaforschung stark diskutiert. Nach Fischer/Riedesser kann die Erinnerung an das traumatisierende Ereignis nicht vollständig erfasst werden. Sie wird in Folge der Dissoziation in Erinnerungsbruchstücken abgespeichert und dringt als Intrusion in Form von bruchstückhaften Flashbacks ins Bewusstsein ein. Vgl. Fischer/Riedesser 2003, S. 47 ff. Vgl. S. 7 ff.

⁶³Vgl. zur Begriffsbildung Jannidis 2004, S. 254. Hierzu auch 3.2. Vgl. zum Spannungsaufbau 3.1.

Vesas Identität nicht bekannt gegeben werden darf. Dementsprechend sind die Szenen, in denen der beschriebene fragmentarische Satzbau verwendet wird, diejenigen, in denen Vesa die Morde begeht. Zusätzlich könnte hier – mit Referenz auf Kimmo – ein potentiell traumatisierendes Ereignis impliziert sein. Eine parallele Fragmentstruktur muss, wie zuvor dargestellt, nicht zwangsläufig auch ein solches Ereignis nach sich ziehen. Aus der Figurenkonstellation heraus kann der Leser aber annehmen, dass dies der Fall ist, da Kimmo und Vesa in der Rolle von Detektiv und Täter der klassischen Doppelgängerdynamik des Kriminalromans folgen.⁶⁴ Als am Ende der Handlung bekannt wird, dass Vesas Eltern bei einem Autounfall ums Leben gekommen sind, bestätigt sich die Vermutung des Lesers.

Auch hier kann also in der Kodierung des Textes eine Parallele zum fragmentarischen Identitätsverständnis im Falle einer Traumatisierung gesehen werden. Für Vesa wie für Kimmo ergibt sich ein Identitätsfindungsprozess, der sich in der Struktur des Textes widerspiegelt. Dieser Prozess lässt sich auf der Basis unterschiedlicher Aspekte ausmachen. Einerseits verwendet Wagner das Ereignis des Todes als Ausgangspunkt. Andererseits nimmt er die verzögerte Identifizierung und somit die Poetik des Kriminalromans als Basis für die Strukturen der Texte und schließt das Ereignis erst später an.

In Wagners Technik lassen sich also die poetologische Reflexion und die Verhandlung des traumatisierenden Ereignisses ausmachen. Beide interagieren miteinander: einer Reflexion des Verlustes wird mit Hilfe der parallelen Konstruktion gleichzeitig ein Referenzpunkt entgegengestellt, der in der Fragmentstruktur auf die bekannte Poetologie des Kriminalromans verweist. Man kann hier den Ansatz für die antithetischen Strukturen erkennen, die sich im Hinblick auf die Verwendung von Doppelgängerfiguren weiter verdichten. Diese Aspekte werden aber im folgenden Unterkapitel in den Fokus gestellt. Für den Moment sei festgehalten, dass sich Ansätze in Wagners Zyklus finden lassen, die auf den Fragmentcharakter der Identitätsfindung nach dem Trauma und den damit einhergehenden Erinnerungsprozess⁶⁵ verweisen können.

⁶⁴Vgl. Bremer 1999, S. 73 ff.

⁶⁵Vgl. Fußnote 24.

Im Verlauf des Zyklus wird der beschriebene fragmentarische Stil weiter ausgebaut und auf andere Figuren übertragen. Wie für Vesa wird auch für sie ein potentiell traumatisierendes Ereignis in die Handlung integriert. Gleichzeitig übernehmen die Figuren die Funktion des Täters, der verzögert identifiziert wird. Die Identitätsfindung funktioniert so erneut auf der Basis der Verhandlung des traumatisierenden Moments und lässt zusätzlich die poetologische Reflexion erkennen. Diese Dialektik wird im Laufe des Zyklus variiert und verdichtet. Es treten beispielsweise mehrere Täterfiguren auf⁶⁶ und neben der fragmentarischen Textstruktur werden zusätzliche Kodierungsebenen verwendet. Beispiele hierfür wären die Kodierung der Zeitstruktur⁶⁷ oder die Verwendung von Symbolen.⁶⁸

Im dritten und vor allem im vierten Roman des Zyklus wird die Prostituierte Larissa in die Figurenkonstellation aufgenommen. In Larissa werden dann sowohl die fragmentarische Identitätsfindung in der Postmoderne als auch die fragmentarische Identitätsfindung in Folge von Traumatisierung kombiniert. Larissa tritt an die Stelle der verstorbenen Sanna und variiert so die Dynamik des ursprünglich angelegten Verlusts. Die Figur dient einerseits als Spiegelfigur für die weiblichen Figuren; so beispielsweise Salonen in *Im Winter der Löwen*⁶⁹, Saara in *Licht in einem dunklen Haus*⁷⁰ und eine weitere Prostituierte, Réka, in *Tage des letzten Schnees*.⁷¹ Die Spiegelung tritt auch hier durch parallele Konstruktionen in Augenschein. Details werden im Analyseteil weiter ausgeführt. Wichtig ist an dieser Stelle, dass für einige dieser Figuren ebenfalls ein potentiell traumatisierendes Ereignis in die Handlung aufgenommen wird. Durch die Figurenspiegelung wird Larissa zur Projektionsfläche für die Diskussion um den traumatischen Prozess.⁷² Jedes für eine andere weibliche Figur umgesetzte Erlebnis wird durch sie auf Kimmo übertragen. Sannas Tod wird so als zentrales Ereignis im Zyklus hervorgehoben.

Larissas eigenes Identitätsverständnis wird sowohl auf der Basis der postmodernen Identitätsfindung als auch auf der Basis des Handlungsschemas aufgebaut. Durch die Beziehungen in der Figurenkonstellation lässt sich erahnen, dass auch bei Larissa ein entsprechendes Ereignis Teil der Hintergrundgeschichte der Figur ist. Die

⁶⁶Vgl. Kapitel III.

⁶⁷Vgl. 4.1.

⁶⁸Vgl. Kapitel II, 2.

⁶⁹Vgl. Kapitel IV.

⁷⁰Vgl. Kapitel V.

⁷¹Vgl. Kapitel VI.

⁷²Vgl. S. 7 ff.

fragmentarische Identitätsfindung in der Postmoderne tritt in der Figurenkonstruktion dann aber in den Vordergrund. Dies geschieht dadurch, dass sich Larissa die Identitätskonstruktion zu Nutze macht, indem sie den Beruf der Prostituierten annimmt und unter einem Alias auftritt. Die Figurenidentität⁷³ wird aufgelöst, als sich herausstellt, dass es sich bei Larissa um die Figur Mari aus *Tage des letzten Schnees* handelt. Postmoderne Identitätsfindung und die fragmentarische Identitätsfindung in Folge der Traumatisierung treffen aufeinander, als gewiss wird, dass der Grund für die Identitätsverschleierung ein Kindesmissbrauch ist.

Die Wechselwirkung zwischen dem hier angelegten Traumaverständnis und der poetologischen Reflexion entsteht in der Figurenkonstruktion, indem die Auflösung der Identität der Figur an die für den Kriminalroman klassische verzögerte Identifizierung angelehnt wird. Diese wird aber nicht wie bei Vesa am Ende eines Romans, sondern am bisherigen Ende des Zyklus aufgeklärt. Dadurch wird Larissa zur Schlüsselfigur im Hinblick auf das serielle Erzählen im Kriminalroman.⁷⁴ Der fragmentarischen Identitätsfindung der Figur steht so erneut die Referenz auf die Poetologie des Kriminalromans gegenüber.

Wichtiger ist die Identitätsfindung, wiederum bezüglich der Figurenspiegelung, gerade auch aus der männlichen Perspektive, die eingenommen wird. Ein Beispiel wäre etwa die Frage der Familiengründung und der Rolle der männlichen Identität innerhalb dieser.⁷⁵ Auch hier wird neben der postmodernen Identitätskonstruktion die fragmentarische Identität durch Traumatisierung Thema. Zusätzlich rückt Kimmo ins Zentrum, indem er wiederholt den Identitätsverlust durch den Tod der Frau explizit erwähnt und später die Frage nach Familiengründung mit Larissa stellt. Gespiegelt wird diese Identitätsfindung dann in *Im Winter der Löwen*, wo im Kontext der Diskussion um ein Verlusttrauma zunächst die Rolle der Identität des Verstorbenen im Familienverband und in der Konsequenz die Rolle der Hinterbliebenen

⁷³Vgl. 2.1 zum Begriff der Figurenidentität nach Jannidis, der sich aus der Textkonstruktion ergibt und eine mögliche Identifikation der Figur beschreibt. Neben diesem Identitätsbegriff sind die hier dargelegten Identitätsdiskurse zu unterscheiden, die Thema des Zyklus sind. Das Thema der fragmentarischen Identität fällt bei Wagner zuweilen mit einem Buch der Identifikation der Figur zusammen.

⁷⁴Vgl. 3.1.

⁷⁵Keupp stellt in seiner Untersuchung fest, dass der Identitätsfindungsprozess durch Familiengründung im Gegensatz zur Identitätskonstruktion der Frau zunächst nicht im männlichen Konstruktionsprozess beinhaltet ist. Wagner adressiert in Folge der Frage von männlicher Identität und Familiengründung, die zur Verhandlung pluralistischer Identitätsdiskurse führt und postmoderne Figuren schafft. Vgl. zur männlichen Identität bei Keupp 2008, S. 109 ff.

thematisiert wird.⁷⁶ Es entsteht dadurch eine vielfältige Variation, da verschiedene Lebensentwürfe dargestellt werden können. So etwa junge Vaterschaft, Vaterschaft im Alter und Verlust der Vaterfigur, Homosexualität und die Rolle des Lebensgefährten nach dem Tod des Partners.⁷⁷ Somit werden zeitweise auch aus männlicher Perspektive beide Aspekte der fragmentarischen Identität diskutiert.

Insgesamt kann das Konzept der fragmentarischen Identitätsfindung im Falle von Traumatisierung auf die Identitätsfindungsprozesse bei Wagner übertragen werden. Wagners Antithetik ergibt sich wie erwähnt durch den Rückbezug auf traditionelle Elemente der Poetik des Kriminalromans und äußert sich in der Verhandlung romantischer Strukturen. Inwiefern die Wagner'sche Antithetik mit dem fragmentarischen Identitätsfindungsprozess zusammenhängt, soll das folgende Unterkapitel genauer zeigen.

1.2 Antithetik

Nach einer Traumatisierung muss ein Wiederherstellungsprozess erfolgen, um der Entgrenzung durch die traumatische Erfahrung entgegenzuwirken.⁷⁸ Wagner diskutiert die Möglichkeit dieser Wiederherstellung in seinen Romanen. Wie angeführt bedient sich Wagner fragmentarischer Strukturen, die sowohl im Licht der postmodernen Identitätskonstruktionen als auch im Hinblick auf den Identitätsfindungsprozess aufgrund einer Traumatisierung gelesen werden können.⁷⁹ Als Gegenstück zum Fragment dienen Referenzen auf die Poetik des Kriminalromans. So entsteht eine antithetische Struktur, die als Möglichkeit der Überbrückung der durch das Trauma entstandenen Diskrepanz ausgelegt werden kann.⁸⁰

Wie Wagner fragmentarische Strukturen einsetzt, wurde bereits im vorangegangenen Unterkapitel erörtert. Diesen steht die Gattung des Kriminalromans entgegen, die sich traditionell durch eine eng geschlossene Form auszeichnet.⁸¹ Nusser stellt für

⁷⁶Vgl. Kapitel IV.

⁷⁷Vgl. insbesondere Kapitel IV und V.

⁷⁸Vgl. hierzu Fischer/Riedesser 2003 S. 95ff. Vgl. S.7 ff.

⁷⁹Vgl. 1.1.

⁸⁰Vgl. S. 7 ff.

⁸¹Die offene bzw. geschlossene Form beschreibt die „Struktur von Kunstwerken“. Letztere ist „hierarchisch organisiert“ und bildet eine „abgeschlossene Einheit [...], in der alle Elemente funktional auf das Ganze ausgerichtet sind.“ Im Gegensatz dazu „zeigt die [offene Form] keinen

die Struktur des Kriminalromans „idealtypisch[e] Konstanten [der] Gattung“ heraus.⁸² Er führt an, dass die „tragenden, inhaltlichen Elemente der Handlung“ das „rätselhafte Verbrechen“, „die Fahndung nach dem Verbrecher“ und „die Lösung des Falles“ sind.⁸³ Die Figuren, so Nusser, seien in ihrer Zahl begrenzt und bildeten einen „geschlossenen Kreis“.⁸⁴ Die wichtigsten unter ihnen seien – neben einer Anzahl von Verdächtigen – Täter, Opfer und Detektiv, ihrerseits alle „stark typisiert“.⁸⁵ Das Verhältnis von Detektiv und Täter ist interdependent, da die „Klärung des Falles [...] oft abhängig [ist] von dem ›Einfühlungsvermögen‹ des Detektivs in die Situation des Täters.“⁸⁶ Detektiv und Täter sind somit im klassischen Kriminalroman oft als Doppelgängerfiguren konstruiert.⁸⁷

Das Doppelgängermotiv, laut Bremer eines der „faszinierendsten literarischen Motive überhaupt“, ist in seiner „eindeutig romantisch[en] Herkunft zu betonen“.⁸⁸ Es ist traditionell Ausdruck der „Ich-Spaltung“⁸⁹ und „liefert“ im Kriminalroman „den objektiven Grund für die Verrätselung des Verbrechers und seiner Taten, so daß diese der Unverbindlichkeit bloßen Denksportvergnügens entzogen werden“.⁹⁰ Der Doppelgänger dient also der Darstellung der Innensicht der Figur und veranschaulicht „individuelle Identitätskrisen“.⁹¹

In Wagners Zyklus lässt sich ein Bezug zu dieser Funktion des Doppelgängers feststellen. Es wurde festgehalten, dass in Wagners Romanen Täter und Detektiv mit ähnlichen Fragmentstrukturen besetzt sind, wodurch die Doppelgängerdynamik erreicht wird. Die ursprüngliche Identitätsspaltung, die im Doppelgängermotiv verarbeitet wird, wird bei Wagner auf die Darstellung postmoderner Fragmentstrukturen ausgeweitet, die im Kontext der Identitätsfindungsprozesse in der postmodernen Gesellschaft bzw. derer eines traumatisierten Individuums

streng gesetzmäßigen Aufbau und stellt ein vielfältiges, in sich unabgeschlossenes Ganzes in Ausschnitten dar[.]“ Suhrkamp 2013, S. 574-75.

⁸²Nusser 2009, S. 22. Nusser unterscheidet für den Kriminalroman Detektivroman und Thriller. Für den Kontext dieser Arbeit können die Merkmale des Thrillers vernachlässigt werden.

⁸³Ebd., S. 23.

⁸⁴Ebd., S. 35.

⁸⁵Ebd., S. 36. Vgl. hierzu im Detail 2.1.

⁸⁶Ebd., S. 44.

⁸⁷Vgl. Fußnote 64.

⁸⁸Bremer 1999, S. 73.

⁸⁹Daemmrich/Daemmrich 1995, S. 108.

⁹⁰Reinert 1973, S. 45.

⁹¹Daemmrich/Daemmrich 1995, S. 109.

ausgelegt werden können.⁹² Der Doppelgänger dient als Rückbezug auf die geschlossene Form der Gattung und erhält so eine neue Konnotation. Wo er ursprünglich die „innerseelisch[en] Vorgänge“⁹³ einer Figur offenlegte und die Identitätsfindungsprozesse aufdeckte, wird er nun zum Verweis auf ursprüngliche Strukturen und kann so als Eingrenzungsversuch der extremen fragmentarischen Identitätsfindung, die vor dem Hintergrund der Postmoderne und dem Fall der Traumatisierung bereits dargelegt wurden, interpretiert werden.

Um genauer zu verstehen, wie die Interaktion der Poetologie des Kriminalromans und der postmodernen Fragmentstrukturen vonstattengeht, muss kurz ein Blick auf den Ursprung des Kriminalromans geworfen werden. Der Doppelgänger ist, wie bei Bremer angeführt, klar romantischer Herkunft. Dass der Kriminalroman ein „Kind der Romantik“⁹⁴ ist, wurde in der Forschung stark diskutiert.⁹⁵ Gründe hierfür sind vor allem die Einarbeitung des *Mystery-Elements*, das der romantischen Tradition des Schauerromans folgt.⁹⁶ Demgegenüber stand zur Debatte, ob der geistesgeschichtliche Hintergrund des Kriminalromans aufgrund der ermittelnden Funktion des Detektivs nicht eher im „Rationalismus der Aufklärung“⁹⁷ zu suchen ist. Gerade jüngere Veröffentlichungen nehmen beide Richtungen zur Kenntnis.⁹⁸

Die Motivkonstruktion der Romantik funktioniert, vor dem Hintergrund der Transzendentalpoesie⁹⁹, antithetisch. Grundlage der antithetischen Struktur ist die romantische Ironie.¹⁰⁰ Schlegel formuliert zum diesem Konzept, dass „[j]eder Satz, jedes Buch, so [es] sich nicht selbst widerspricht, [...] unvollständig [ist]“.¹⁰¹ Der „Modus der Ironie“, so Meier, „[lässt] nur das gelten [...] was zugleich“ auf das

⁹²Vgl. 1.1. Es sei noch einmal betont, dass eine postmoderne Umsetzung sich auf die pluralistisch-fragmentarischen Kodierung bezieht, die charakteristisch für die literarische Epoche ist. Dennoch ist trotz gewisser struktureller Parallelen die fragmentarische Identität in der postmodernen Gesellschaft nicht mit den fragmentarischen Identitätsfindungsprozessen der Traumatisierung gleichzusetzen.

⁹³Daemmrich/Dammrich 1995, S. 108-109.

⁹⁴Alewyn 1971, S. 202.

⁹⁵Vgl. Nusser 2009, S. 72 ff.

⁹⁶Vgl. zum Räselement im Kriminalroman Reinert 1973, S. 21 ff. Alewyn 1968, S. 7.

⁹⁷Nusser 2009, S. 72.

⁹⁸Vgl. ebd. ff. Vgl. auch Bremer 1999 und Krieg 2002.

⁹⁹Vgl. zum Begriff Schlegel 1978, S. 105. Die Grundlage hierfür bildet Kants Transzendentalphilosophie. Eine Gesamtdarstellung lässt sich in diesem Kontext kaum erreichen. Für einen kurzen Überblick über die Zusammenhänge romantischer Philosophie vgl. Uerlings 2013, S. 21 ff.

¹⁰⁰Vgl. Schlegel 1978, S. 92: „Eine Idee ist ein bis zur Ironie vollendeter Begriff, eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zweier streitender Grundgedanken.“

¹⁰¹Vgl. Schlegel 1988, S 27.

Gegenteil verweist.¹⁰² Schlegel spricht in diesem Zusammenhang von einem „steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“.¹⁰³ Die Ironie geht auf Distanz,¹⁰⁴ das Gesagte wird relativiert, verweist auf das, was nicht ausgesprochen wird und macht somit alles Ausgesprochene „bestenfalls provisorisch gültig“.¹⁰⁵

Angesichts der Verbindungslinie zwischen romantischen Strukturen und dem Kriminalroman, ist es nun legitim, die romantische Antithetik auf Basis der Ironie als Vergleichspunkt für Wagners Kriminalromane anzulegen. In ihnen sind neben dem Doppelgänger auch andere Motivkonstruktionen erkennbar, die vor dem Hintergrund der romantischen Antithetik analysiert werden können. In einigen ist unmittelbar ein romantischer Ursprung auszumachen,¹⁰⁶ in anderen ist lediglich eine antithetische Struktur zu finden.¹⁰⁷ Diese antithetischen Konstruktionen zählen dann eben zu den genannten Referenzpunkten innerhalb der Poetologie des Kriminalromans.

Bei Wagner bekommt die Antithetik aber auch eine eigene Bedeutung. Wo sie in der Romantik der Annäherung an Universalität und Harmonie dient,¹⁰⁸ interagieren bei Wagner die postmodernen Fragmentstrukturen mit romantischen Referenzen, die die poetologische Reflexion des Kriminalromans manifestieren. Es offenbart sich ein Wechselspiel zwischen Postmoderne und Romantik, bei dem – vor dem Hintergrund der Bedeutung der romantischen Ironie – die Charakteristika der Postmoderne immer auf den Hintegrund des Genres verweisen. Dem entgrenzten Fragment wird so eine Grenze entgegengestellt, die in den romantischen Strukturen zu finden ist. Diese wird, eben aufgrund der Wechselwirkung der Antithese, jedoch gleich negiert.

¹⁰²Meier 2008, S. 147.

¹⁰³Schlegel 1978, S. 82.

¹⁰⁴Vgl. Meier 2008, S. 149.

¹⁰⁵Ebd.

¹⁰⁶So die antithetische Struktur von Licht und Schatten, die sowohl im Kontext der Romantik als auch gerade in Bezug auf den Kriminalroman als charakteristisch gilt. Vgl. etwa Lohse 2010, S. 36 ff. und 51 ff. Vgl. mit Bezug auf den Kriminalroman Vogl 1991, S. 194 ff.

¹⁰⁷Vgl. Kapitel II.

¹⁰⁸„Universalität ist Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe. Zur Harmonie gelangt sie nur durch Verbindung der Poesie und Philosophie: auch den universellsten vollendetsten Werken der isolierten Poesie und Philosophie scheint die letzte Synthese zu fehlen; dicht am Ziel der Harmonie bleiben sie unvollendet stehn.“ Schlegel 1978, S. 82.

1.3 Spiel und Undarstellbarkeit

Mit Bezug auf den Antikriminalroman stellt sich nun die Frage, ob das Spiel, das Wagner betreibt, mit jenem zu vergleichen ist, das sich im Antikriminalroman abzeichnet.¹⁰⁹ Laut Huizinga ist eines der Charakteristika des Spiels „*frei[es] Handeln*“.¹¹⁰ Wie innerhalb des Identitätsfindungsprozesses im Falle einer Traumatisierung bereits dargelegt wurde, zeichnet sich die traumatisierte Identität gerade durch eine Einschränkung der effektorischen Sphäre aus. Die Selbstbestimmtheit des Individuums ist aufgrund der Einwirkung des fremdbestimmten traumatisierenden Ereignisses nur noch bedingt vorhanden.¹¹¹ In Wagners Zyklus kann der Tod Sannas als dieses fremdbestimmte Ereignis verstanden werden. Es gibt die die Struktur des Zyklus vor und wird in dessen Verlauf zahlreich gespiegelt. Die Tatsache, dass das fremdbestimmte Ereignis am Beginn *Eismonds* steht, negiert die Möglichkeit des freien Handelns, wie sie von Huizinga beschrieben wird. Gleichzeitig wird die Handlungsfähigkeit des Spiels bei Wagner jedoch dadurch befürwortet, dass in der antithetischen Struktur das Wechselspiel bereits impliziert ist. Somit wird der Spielbegriff, der zunächst negiert wird, wieder Schlüsselement des Textes und es entsteht ein Spiel mit dem Spiel.

Ein weiteres Merkmal des Spiels wird von Huizinga wie folgt formuliert: „*Spiel ist nicht das ‚gewöhnliche‘ oder ‚eigentliche‘ Leben*. Es ist vielmehr das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz.“¹¹² Im Antikriminalroman kann dieser Akt des Danebentretens im Spiel als Teil des Bruchs mit der Form des klassischen Kriminalromans gelesen werden. Der Antikriminalroman offenbart eben durch diesen Bruch die bei Huizinga angelegte „eigene Tendenz“ des Spiels in der der Gattung eigenen Form. Der Schritt über die Gattungsgrenzen des klassischen Kriminalromans steht jedoch eindeutig im Lichte des Vergnügens, das im Spiel impliziert ist, gerade im Hinblick auf die Verwendung des Spiels bei zeitgenössischen Kriminalautoren.¹¹³ Bei Wagner ist der Schritt über die Gattungsgrenzen zwar ebenfalls vorhanden, aber das Spiel, das sich in der

¹⁰⁹Vgl. Fußnote 3.

¹¹⁰Huizinga 2015, S. 16.

¹¹¹Vgl. 1.1.

¹¹²Huizinga 2015, S. 16.

¹¹³Vgl. insbesondere die Verwendung des Spiels bei Wolf Haas, 3.3. Nach Huizinga ist im Vergnügen des Spiels durchaus der Ernst impliziert, aber dieser äußert sich in der Praxis im schwarzen Humor in Bezug auf eine mögliche literarische Kodierung potentiell traumatisierender Ereignisse. Eine Erschütterung durch Traumatisierung ist nicht erkennbar. Zur Diskussion von Ernst und Spiel vgl. Huizinga 2015, S. 27 ff.

antithetischen Struktur abzeichnet, gilt nicht dem Spaß oder der Unterhaltung, sondern kann mit Hinblick auf Fischer/Riedesser als Folge des Ereignisses gelesen werden, das den Zyklus bestimmt. Das „eigentliche Leben“ ist aufgrund der Traumatisierung tatsächlich außer Kraft gesetzt, aber nicht angesichts reiner Unterhaltung, sondern aufgrund der dargelegten Veränderungen im Bewusstsein. Ablesen lässt sich dieser Prozess bei Wagner in der von ihm verwendeten doppelten Zeitkodierung bei der Konstruktion seiner Figuren, was sich als ein subjektives Realitätsempfinden interpretieren lässt.¹¹⁴ Huizingas Formulierung des Heraustretens wird so eine gänzlich andere Konnotation verliehen. Der Schritt aus dem Leben oder aus der festen Form wird bei Wagner zum Ernst des Spiels.¹¹⁵

Derrida leitet das Spiel aus der Differenz des Zeichens von Gesagtem und Nichtgesagtem ab. Der Spielbegriff zeichnet sich durch die Negation der Einheit der beiden Pole aus und siedelt sich in der unendlichen Bewegung zwischen ihnen an:

Gibt es ein Umherirren beim Zeichen, der *différance*, so folgt es der Linie des philosophisch Diskurses ebensowenig wie der ihres symmetrischen und zugehörigen Gegenteils, des empirisch-logischen Diskurses. Der Begriff von Spiel siedelt sich jenseits dieser Opposition an. Er kündigt in der Nachtwache von der Philosophie und jenseits von ihr die Einheit des Zufalls und der Notwendigkeit an in einem Kalkül ohne Ende.¹¹⁶

Das Umherirren des Zeichens bietet Raum für die pluralistische Diskursverhandlung der Postmoderne, dem „Kalkül ohne Ende“, das auf das *Perpetuum mobile* postmoderner Strukturen verweist.¹¹⁷ Angesichts der bei Wagner angelegten antithetischen Strukturen kann Derridas postmoderner Spielbegriff bei Wagner aber auch vor der Folie der romantischen Ironie interpretiert werden. Es wurde bereits gesagt, dass die antithetische Struktur in der Romantik immer auf das Ungesagte verweist.¹¹⁸ Im Falle des Zyklus lässt sie diese Referenz auf das Ungesagte vor dem

¹¹⁴Vgl. 4.1.

¹¹⁵In Bezug auf Ernst und Spiel im Antikriminalroman. Neuhaus weist darauf hin, dass „Kunst und Literatur [...] geeignete Simulationsräume“ dafür bieten, „den Ernst des Lebens und das Spiel zusammenzudenken“. (Neuhaus 2009, S. 388.) Die Tendenz scheint insbesondere die Literatur seit der Jahrtausendwende zu betreffen.

¹¹⁶Derrida, 1990, S. 82 vgl. auch Fußnote 3.

¹¹⁷Vgl. Welsch 2008, S. 204 und Welsch 2010, S. 49.

¹¹⁸Vgl. S. 20 ff.

*Topos der Undarstellbarkeit*¹¹⁹ lesen, der in der Traumaforschung sowie der Ästhetik reflektiert wird.

Eine Diskussion um die Darstellung des Topos der Undarstellbarkeit bietet Sabine Sander, die das Phänomen bei Lyotard und Adorno untersucht. Sander stellt in ihrer Arbeit die „Frage nach Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der Ausdrucks-, Fassungs-, Darstellungs-, und Erinnerungsvermögens des Menschen, seiner produktiven und rezeptiven Bezugnahmen auf die Welt und seine Mitmenschen.“¹²⁰ „Diese Fragen“, so Sander, träten „im Gelingen oder Misslingen von Kommunikation zwischen Menschen“ zu Tage, unter anderem „im Ausloten von Möglichkeiten und Grenzen der Artikulation allerpersönlichster – existentiell bedeutsamer oder emotional besetzter – Belange“.¹²¹ Diese Grenzen und die Unfähigkeit der Kommunikation sieht Sander in Bezug auf die Kunst als Denkfigur an und untersucht, „wie Kunst Ausdruck von Undarstellbarem sein kann“.¹²²

Hierzu betrachtet sie die ästhetischen Konzepte von Undarstellbarkeit bei Adorno und Lyotard und kommt zunächst zu dem Schluss, dass nach Adorno Kunst eine „Erkenntnisfunktion“ innehat, die ein „Korrektiv der rein begrifflichen Erkenntnis ausmacht.“¹²³ Dadurch wird ihr zur Aufgabe, das auszudrücken, was der begrifflichen Erkenntnis versagt bleibt. Adorno meint hierzu:

In der verwalteten Welt ist die adäquate Gestalt, in der Kunstwerke aufgenommen werden, die der Kommunikation des Unkommunizierbaren, die Durchbrechung des verdinglichten Bewußtseins. Werke, in denen die ästhetische Gestalt, unterm Druck des Wahrheitsgehalts, sich transzendiert, besetzen die Stelle welche einst der Begriff des Erhabenen meinte. In ihnen entfernen Geist und Material sich voneinander im Bemühen, Eines zu werden. Ihr Geist erfährt sich als sinnlich nicht Darstellbares, ihr Material, das woran sie außerhalb ihres Confiniums gebunden sind, als unversöhnbar mit ihrer Einheit des Werkes.¹²⁴

Die „Kommunikation des Unkommunizierbaren“ nach Adorno, so fasst Sander zusammen, kann sich gerade in der ästhetischen Umsetzung manifestieren. „Der

¹¹⁹Zum Begriff vgl. Sander 2008.

¹²⁰Sander 2008, S. 7.

¹²¹Ebd.

¹²²Ebd.

¹²³Ebd., S. 55.

¹²⁴Adorno 1973, S. 292. Vgl auch Sander 2008, S. 165 ff.

symbolische Formungsprozess¹²⁵ in der Kunst „abstrahier[t] und reduzier[t]“ entweder „das Ausmaß des Leidens oder die Formen machen das Leiden sinnlich und führen zu einer Sublimierung oder Ästhetisierung des Geschehens“.¹²⁶ Kunst hat also die Möglichkeit, das darzustellen, was der begrifflichen Erkenntnis nicht möglich ist. Sie zeichnet sich durch eine ästhetische Erfahrbarkeit aus, die der begrifflichen Erkenntnis entgegensteht und kommuniziert so durch ihre Symbolhaftigkeit dasjenige, was begrifflich nicht zu erfassen ist, das Undarstellbare.

Sander stellt heraus, dass das Undarstellbare im Kommunikationsprozess des Menschen umgesetzt wird. Die Undarstellbarkeit wäre dann, wie oben angemerkt, ein Versuch der Kommunikation der persönlichsten Belange¹²⁷ oder einer Form des Leidens. Hinsichtlich des Themas dieser Arbeit, kann das Trauma als eben dieser undarstellbare Gegenstand verstanden werden. Das Undarstellbare des Traumas in der Kunst wird auch in der Traumaforschung aufgegriffen. Fischers Ansatz hierzu ist folgender:

Die Geschichte von Kunst und Literatur bietet zahlreiche Belege dafür, daß es Künstlerinnen gelungen ist, eine avantgardistische Rolle in der individuellen und kollektiven Darstellung in der Bearbeitung von Traumata zu übernehmen, indem sie Handlungsfolgen, Dialoge, Bilder und eine unabsehbare Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen schaffen, die geeignet sind, das ‚namenlose Entsetzen‘ zum Ausdruck zu bringen und kreative Wege zur Überwindung traumatischer Erfahrungen zu weisen.¹²⁸

Fischer vertritt hier, dass das Undarstellbare des Traumas in der Literatur gerade durch die ästhetische Formgebung Ausdruck findet. Demgegenüber steht jedoch ein kulturwissenschaftlicher Ansatz, der die künstlerische Darstellung von Trauma außerhalb ästhetischer Kategorien ansiedelt, da die „ästhetische Harmonisierung“¹²⁹ der indirekten Erfahrbarkeit des Unsagbaren im Wege stehe.¹³⁰ Bei Wagner lässt sich mit Rückbezug auf Derridas Spielbegriff und die Bedeutung der romantischen Antithetik eine Kombination der bei Fischer und Laub dargestellten Ansätze finden. Wagners Fragmentstrukturen, die sich gerade im Satzbau und dem für ihn typischen

¹²⁵Sander 2008, S. 163. Sander folgt mit dem Begriff Ernst Cassirer. Vgl. Cassirer 1923.

¹²⁶Ebd., S. 163-64.

¹²⁷Vgl. Fußnote 121.

¹²⁸Fischer 2000, S. 15.

¹²⁹Fischer 2005, S. 142.

¹³⁰Vgl. Laub/Podell 1995. Vgl. Fischer 2005, S. 142. Hierzu auch Felman 1992, S. 33.

Einsatz von Ellipsen finden,¹³¹ können als Ausdruck des Ungesagten interpretiert werden. Es entsteht einerseits eine Absage an die Harmonie in der Ästhetik, wie sie von Laub angeführt wird. Die Entgrenzung wird sichtbar und der postmodernen Struktur wird durch das Fragment entsprochen. Es bleibt Sprachlosigkeit und der Kommunikationsprozess – den Sander anbringt – schlägt fehl. Jedoch wird bei Wagner Sprache auch Teil der Motiv- und Symbolkonstruktion. Sie interagiert in diesem Zusammenhang mit der Farbkodierung und der Bildsymbolik.¹³² Sprachlosigkeit wird also gleichzeitig ästhetisiert, indem sie mit dem sprachlichen Bild harmonisiert wird. Die begriffliche Erkenntnis, die im Fragment versagt bleibt, wird durch bildliche Kodierung – im Sinne Adornos – ästhetisch erfahrbar und – im Sinne Fischers – Ausdruck der traumatischen Erfahrung.

Mit Hinblick auf das Spiel und Derrida entsteht bei Wagner die Differenz des Zeichens und der Verweis auf das Ungesagte. Das Spiel, das sich in dieser Struktur offenbart, steht aber nicht zwangsläufig im Licht der postmodernen Vielfalt und Unendlichkeit, sondern auch im Licht der Grenzfindung in der romantisch-antithetischen Struktur. Es gibt zwar immer eine Referenz auf das Andere, auf den Gegensatz, aber darin ist der Wunsch nach Harmonie, nach Ästhetisierung, nach Grenzfindung enthalten. Postmoderne Strukturen lassen die romantischen errahnen und umgekehrt. Die ästhetische Harmonisierung – im Hinblick auf den Topos der Undarstellbarkeit – beinhaltet gleichzeitig die indirekte Erfahrbarkeit des Ungesagten. Das Ausgesprochene ist tatsächlich nur ein Provisorium,¹³³ aber vor dem Hintergrund des romantischen Ursprungs der Gattung Kriminalroman ist die Verweisstruktur nicht postmodern, das Spiel nicht ein „Kalkül ohne Ende“¹³⁴ nach Derrida, sondern die Suche nach Endlichkeit oder nach Überbrückung der entstandenen Diskrepanz im Trauma bzw. die Diskussion um den traumatischen Prozess.

2. Figuren

2.1 Figuren und Rollen im Kriminalroman

Die Entwicklung des Identitätsverständnisses findet in der Moderne und Postmoderne in der literarischen Figur ihre Manifestation, was zum Wandel des

¹³¹Vgl. Kapitel III, 1.3.

¹³²Vgl. etwa Kapitel VI, 2.4.

¹³³Vgl. Fußnote 105.

¹³⁴Vgl. Fußnote 116.

Figurenverständnisses von der festen Figur zur Demontage der Figurenidentität führt. Jannidis spricht in diesem Zusammenhang davon, dass gerade seit dem 20. Jahrhundert die „Regeln zur Konstruktion von [Figureni]dentität systematisch unterlaufen“ werden, was zum Bruch mit dem „Normallfall“ der „stabile[n] [Figureni]dentität“ führt.¹³⁵ Die Tendenz, die sich für die Entwicklung der Figur ergibt, ist demnach also eher eine Abkehr von klassischen Figurentypologien hin zu der Entwicklung von komplexen, tiefenpsychologischen Figuren.¹³⁶

Bezieht man nun die Theorie des Kriminalromans mit ein, zeigt sich zunächst – und hiermit wird zunehmend die Trivialität des Genres begründet –¹³⁷ eine entgegengesetzte Entwicklung. So tendiert die Forschung in zwei Richtungen. Einerseits wird gemäß traditioneller Richtlinien für schematische Rollen und Figurentypen¹³⁸ ungleich der Figurenentwicklung der Moderne und Postmoderne plädiert.¹³⁹ Andererseits wird im Antikriminalroman für einen Bruch mit eben diesen Rollen und Typen hin zu den Entwicklungen der variablen und tiefenpsychologischen Figuren argumentiert, in denen die Identitätsbrüche in der Postmoderne ihre Manifestation finden. Dies führt zu einer Anerkennung des Genres im Kontext der literarischen Wertung, die gerade für den Kriminalroman seit dem späten 20. Jahrhundert gilt.¹⁴⁰

¹³⁵Jannidis 2004, S. 138. Bei der Identität der Figur handelt es sich bei Jannidis „um die *sprachliche* Konstruktion einer Einheit der erzählten Welt“. „Identität in diesem Sinne ist lediglich die Information, daß die Figur dieselbe ist, die bereits in die fiktionale Welt eingeführt wurde“(ebd.). Vgl. hierzu Fußnote 75 zum Unterschied zwischen Figurenidentität und verschiedenen Identitätsdiskursen, die Thema des Zyklus sind.

¹³⁶Zu verschiedenen Figurentypologien vgl. ebd., S. 85 ff. Zur Tiefenpsychologie ebd., S. 169 ff.

¹³⁷Vgl. Nusser 1991 und Zimmermann 1982.

¹³⁸Vgl. zur Differenzierung von Rolle und Figur und Typ Eder 2014, S. 228 ff. und S. 375 ff. Vgl. zur Rolle auch Martínez/Scheffel 2012, S. 149.

¹³⁹Hier ist vor allem Peter Nusser zu nennen, der für die Abgrenzung von Detektiv, Opfer und Verbrecher argumentiert. Er schließt sich in der Typisierung des Detektivs dem angloamerikanischen Diskurs an und führt den *Great Detective* in Sherlock Holmes an, geht aber auch den *amateur detective* in der Form von Miss Marple ein und schließt mit einer Kategorisierung des *hardboiled detective* vgl. Nusser 2009, S. 25 ff. Für eine Klassifikation im englischsprachigen Raum vgl. Scaggs 2005 und Knight 2010. Hier wird der *Great Detective* als *Scientific Detective* bezeichnet. Dem gegenüber steht in der Poetik des Kriminalromans der Typ des einsamen alten Mannes, der von Wellershoff angeführt wurde. Vgl. Wellershoff 1998, S. 508, vgl. auch S. 4. Hierzu gibt es auch die Tendenz Detektive der Gegenwart zu typisieren. Einen Überblick über Detektivtypen Ende des 20. Jahrhunderts gibt Erdmann 2009, S. 15. Lange Zeit gab es die Tendenz, dass lediglich der Verbrecher Ansätze tiefenpsychologischer Entwicklung aufwies. Insbesondere bei der Autorin Patricia Highsmith. Vgl. hierzu Nusser 2009, S. 141 und Wellershoff 1998, S. 510.

¹⁴⁰Vgl. Fußnote 4 und 5. Zur weiterführenden Diskussion bei Dürrenmatt etwa Famula 2014, S. 167 ff. Riedlinger 2000, S. 121 ff. Famula argumentiert insbesondere für den Bruch mit den klassischen Rollen bei Dürrenmatt, allen voran die des Detektivs.

Haben typisierte Figuren angesichts der traditionellen Kriminalromane im Kontext von Holmes und Marple zwar ihre Berechtigung, zeigen aktuelle Tendenzen im Hinblick auf den Antikriminalroman, dass sich das Genre neu orientiert hat. Gerade vor dem Hintergrund der Tatsache, dass eine Vielzahl von Autoren eher der Ausnahme als der Regel entsprechen. Für den deutschsprachigen Raum sei hier stellvertretend neben Dürrenmatt und Handke¹⁴¹ einmal Wolf Haas genannt, der jüngst als ein Vertreter der Postmoderne mit popliterarischen Elementen verortet wurde.¹⁴² Der Schluss, der vor der Folie des Bruchs mit der Figurentypologie und des Genres nahe liegt, ist, dass eine Dichotomie von Tradition und der Ausnahme des postmodernen Spiels mit den Grenzen des Genres nicht mehr angemessen ist und eine Abkehr von der Dichotomie notwendig wird, zumal die Leerstelle zwischen beiden Extremen sich zu füllen beginnt.¹⁴³

In Wagners Kimmo-Joentaa-Zyklus zeigt sich, mit Rückgriff auf Wagners Antithetik, ein Einbezug postmoderner Elemente unter dem Vorzeichen der ursprünglichen Typologien. Angesichts der bereits beschriebenen Verhandlung des traumatischen Prozesses, der sich bei Wagner finden lässt, zeigt sich, dass Wagners Figuren zumeist eine elaborierte Figurenpsychologie aufweisen. Auf Basis der Figurenanalyse können Rückschlüsse auf Elemente der Sprache, der Textkonstruktion, der Narration und der Strukturbildung in Form der Symbole, Motive, Themen sowie der Zeitstruktur der Romane und des Zyklus gezogen werden. Die Figuren wirken dabei nicht als einzelne Elemente, sondern – so wird eine Detailanalyse zeigen – verdichten sich zu einem Gesamtkomplex.

Bei Wagner sind, wie bereits im Hinblick auf Identität erläutert wurde, postmoderne Figuren zu finden, die sich teils durch das dekonstruierende Element des Traumas auszeichnen. Daneben wird die Figurenkonstruktion von den Identitätsdiskursen

¹⁴¹Nusser spricht auch bei Handke für die Destruktion des Kriminalromans (vgl. Nusser 2009, S 109 ff.), Eine detaillierte Verortung des Autors findet sich bei Krajenbrink 1996.

¹⁴²Vgl. Braitto-Indra 2012.

¹⁴³So wird der Kriminalroman derzeit im Kontext des *neuen Ernstes* in der Gegenwartsliteratur diskutiert. Eichborn klassifiziert die Rückwendungen zu traditionelleren Formen hinweg vom postmodernen Spiel als Kennzeichen dieses neuen Ernstes (vgl. Eichborn 2014, S. 9 ff.). In diesem Kontext sei auch eine neue Positionierung von Gegenwartsautoren im literarischen Feld zu überdenken (vgl. ebd., S. 11). Vogt spricht in Zusammenhang mit dem Genre dann von einer „*nachholenden Modernisierung und Literarisierung des Kriminalromans*“ (Vogt 2010, S. 26). Er hält eine Ablösung von der Schematisierung fest, nennt aber nicht nur die Extreme des Antikriminalromans, etwa Eco und Auster als Beispiel, sondern auch Robert Wilson und P.D. James. Ob und inwieweit diese Tendenzen um den neuen Ernst in der Literatur Bestand haben und wie sich die Diskussion weiterentwickelt, bleibt – als Krux der Gegenwartsliteratur – abzuwarten. Vgl. zu neuen Tendenzen in der Gegenwartsliteratur auch Horskotte/Herrmann 2013.

bestimmt, die in der postmodernen Gesellschaft verhandelt werden.¹⁴⁴ Gleichzeitig stehen Wagners Figuren in der Tradition der ursprünglichen Figurenzeichnung im klassischen Kriminalroman. Die Rollen von Opfer, Täter und Detektiv bilden das Zentrum der Figurenkonstellation, werden aber dennoch abgelöst, indem verschiedene Rollen kombiniert werden. Speziell das Opfer wird in seiner Bedeutung variiert, indem die Rolle des Mordopfers mit der Rolle des traumatisierten Opfers kombiniert wird. Durch die Integration verschiedener Elemente und die Diskussion von Trauma- und Identitätsdiskursen unter der Anspielung auf traditionelle Rollen und Typen entstehen sowohl im Detail ausgearbeitete Figuren als auch neue Typen, die ihrerseits eine untergeordnete Rolle einnehmen und als Spiegelung der Tiefenpsychologie der Hauptfiguren dienen. So entstehen Mischformen, die beispielsweise in *Das Schweigen* oder in *Im Winter der Löwen* zu finden sind.¹⁴⁵

Wagners Antithetik äußert sich dadurch, dass den zunächst dekonstruierten Figuren im nächsten Moment durch den Bezug auf die klassische Figurentypologie ein Fixpunkt entgegengestellt wird und so der Rückgriff auf die Anfänge des Genres entsteht. Die antithetische Struktur macht einen Unterschied zu Autoren aus, die sich durch eine stärkere Referenz auf die Postmoderne auszeichnen.¹⁴⁶ Außerdem hebt sich Wagner in seiner Figurenzeichnung insofern ab, als dass das Trauma zum Handlungsschema des Gesamtzyklus wird und somit in einer Intensität verhandelt wird, die bei anderen Autoren so nicht zu finden ist. Zwar integrieren auch sie Trauma als ein Motiv in ihre Werke,¹⁴⁷ aber die Einarbeitung ist eher punktuell. Eine vielschichtige literarische Kodierung von Trauma, die sich vor dem Hintergrund des Diskurses lesen lässt, ist selten erkennbar, obwohl eine Häufung des Traumamotivs im 20. und 21. Jahrhundert zu beobachten ist; sowohl im deutschsprachigen Raum, als auch mit Blick auf Skandinavien und das Nordic Noir, eine Verbindung, die in nahe liegt, da Wagners Romane in Finnland situiert sind.¹⁴⁸ Im Folgenden soll ein

¹⁴⁴Vgl. 1.1.

¹⁴⁵Es ist häufig der Fall, dass Nebenfiguren nicht die gleiche psychologische Tiefe aufweisen, die in Hauptfiguren zu finden ist. Die Spiegelfunktion verdichtet aber die Konstruktion zu Gunsten der Hauptfigur. Vgl. Eder 2014, S. 373 ff.

¹⁴⁶Zum Zusammenhang von Traumadiskurs, Identität und dem Motiv der Antithetik 1.1.

¹⁴⁷Vgl. zur genaueren Klassifizierung des Begriffs Motivs in Abgrenzung zum Handlungsschema Kapitel II, 1.1.

¹⁴⁸Vgl. zur Verortung aktueller Tendenzen zur Kodierung von Trauma in der Figurenentwicklung sowohl im deutschsprachigen, als auch im skandinavischen Raum 2.2.

Abgleich mit den vorliegenden Tendenzen geschehen, um Wagner genauer von anderen Autoren abzugrenzen.

2.2 Figurenkonstruktion durch Trauma als Motiv: Ein Abgleich mit Tendenzen im Kriminalroman der Gegenwart

Trauma als Motiv¹⁴⁹ zur Figurenentwicklung zu verwenden, ist eine Tendenz im Kriminalroman der Gegenwart. In Anschluss an die Psychologisierung des Verbrechers¹⁵⁰ wird häufig die Tiefenpsychologie des Detektivs ausgearbeitet. Um diese Psychologisierung zu erreichen, werden zuweilen ein kollektives und ein individuelles Trauma kombiniert. Der Fokus des kollektiven Traumas im deutschsprachigen Raum liegt auf dem Nationalsozialismus.¹⁵¹

Einer der ersten Autoren, die das kollektive Trauma des zweiten Weltkriegs mit dem individuellen Trauma verbinden, ist Friedrich Dürrenmatt. So wird in *Der Richter und sein Henker* (1950/51) zunächst der nahende Tod Bärlachs durch Krebs etabliert, und in *Der Verdacht* (1951/52) die deutsche Vergangenheit aufgearbeitet, indem der Bärlach, der sich im Krankenhaus Salem von der lebensverlängernden Operation erholt, mit dem ehemals im Konzentrationslager tätigen Arzt Emmenberger in Berührung gerät. Es kommt zu einer Konfrontation zwischen dem noch immer geschwächten Bärlach und Emmenberger. Bärlach verliert dabei die Kontrolle und wird schließlich vom jüdischen Gulliver gerettet.

Dürrenmatts Figurenkonstruktion konzentriert sich auf den Bruch mit den Grenzen des Genres.¹⁵² Zwar kann der Roman vor der Folie des kollektiven Gedächtnisses¹⁵³

¹⁴⁹Vgl. zur genaueren Definition von Motiv Kapitel II, 1.1.

¹⁵⁰Sozialgeschichtliche Entwicklungen in Europa sind bereits oft im Zusammenhang mit der Entstehung des Kriminalromans diskutiert worden. Das Interesse der Bevölkerung an Rechtsfragen und die Änderung der Strafprozessform führen in Deutschland zu der Genreentwicklung der *Verbrechensliteratur*, die Nusser vom Thriller abgrenzt. Diese „versucht, die Motivation des Verbrechers, seine äußeren und inneren Konflikte, seine Strafe zu erklären“ Nusser 2009, S. 1. Vgl. hierzu auch Bell 2003, S. 9.

¹⁵¹In der Psychotraumatologie wird die Übertragbarkeit eines Traumas über eine Generation hinaus in Frage gestellt. Bisher gibt es sowohl in ICD 10 als auch DSM V keine Ansatzpunkte hierzu. Eine Diskussion findet sich bei Seidler 2013, S. 164 ff. Aus Sicht der Kulturwissenschaft wird das Erinnerungsgedächtnis und das kollektive Trauma vor dem Hintergrund kultureller Praxis eingeordnet und bezieht sich auf kulturelle Vergangenheitskonstruktion. Vgl. Assmann 2006 und Assmann 2013.

¹⁵²Vgl. etwa Krieg 2002, S. 67 ff.

¹⁵³Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses wurde, in Anlehnung an ein mögliches Verständnis von kollektivem Trauma, von Maurice Halbwachs eingeführt und wird in der jüngsten Forschung

gelesen werden und in Verbindung mit Bärlachs Krankheit entsteht ein Moment der Reflexion, die den Detektiv in gewissem Maße psychologisiert. Dennoch liegt das Hauptaugenmerk auf der sich verändernden Rolle des Detektivs, da das Traumamotiv dazu dient, mit der Typisierung des Great Detective zu brechen und die literarische Wertung des Kriminalromans zu verhandeln. Deutlich wird dies, als Gulliver, der aufgrund seiner Religion als Repräsentant des Kollektivtraumas gelesen werden kann, dem todkranken Bärlach – Vertreter des individuellen Traumas – zur Rettung kommt und sich in dieser Situation zur Natur des Detektivs äußert:

Man kann heute nicht mehr das Böse allein bekämpfen, wie die Ritter einst allein gegen irgendeinen Drachen ins Feld zogen. Die Zeiten sind vorüber, wo es genügt, etwas scharfsinnig zu sein, um die Verbrecher, mit denen wir es heute zu tun haben, zu stellen. Du Narr von einem Detektiv; die Zeit selbst hat dich ad absurdum geführt!¹⁵⁴

Das Böse, das es zu bekämpfen gilt, ist, angesichts der Rolle Emmenbergers im Nationalsozialismus, mit Rückbezug auf die deutsche Vergangenheit zu lesen, insbesondere aufgrund der Tatsache, dass der jüdische Gulliver die Rettung Bärlachs vornimmt. Dennoch ist der Fokus eindeutig auf die Detektivfigur gelegt, die ehemals Verkörperung der Ratio, des scharfsinnigen Helden, nun „ad absurdum geführt“ wird. Die Anspielung auf die deutsche Vergangenheit ist zwar impliziert, wird aber nicht in aller Tiefe ausgearbeitet. Das individuelle Trauma bleibt oberflächlich und wird mit dem kollektiven Trauma vermischt. Der Fokus liegt nicht auf der Verarbeitung oder einer Diskussion um Trauma, sondern auf dem für Dürrenmatt typischen Spiel mit den Genregrenzen. Dementsprechend werden die verschiedenen Möglichkeiten der literarischen Kodierung nur bedingt ausgenutzt und eine Lesung des Textes vor dem Hintergrund der hier angelegten psychotraumatologischen Aspekte ist nur begrenzt möglich.

Eine weitere Figur, deren Konstruktion vor der Folie des individuellen bzw. des kollektiven Kriegstraumas analysiert werden kann, ist Bernhard Schlinks Detektiv Selbs, der zum ersten Mal in dem mit Walter Popp verfassten Werk *Selbs Justiz*

unter anderem von Aleida Assmann diskutiert und aufgearbeitet. Hierbei handelt es sich um einen Begriff aus den Kulturwissenschaften, der durch die Weitergabe von kulturellem Gut über die Generationen hinaus ein gemeinsames Moment der Identifikation schafft. Vgl. hierzu Assmann 2006, S. 29 ff.

¹⁵⁴Dürrenmatt 1985, S. 116. Vgl. zur weiteren Diskussion der Bärlach-Figur vgl. Riedlinger 2001, S. 170.

(1987)¹⁵⁵ auftritt. Während in Bezug auf Figurenkonstruktion sowie Modus und Stimme wenig Variation auftritt, ist in diesem Roman besonders die Ordnung¹⁵⁶ im Hinblick auf die Figur Selbs von Bedeutung. Diese tritt als homodiegetischer Erzähler auf, wobei die Handlung in Form einer Analepse bei interner Fokalisierung erzählt wird. Durch den deshalb unzuverlässigen Erzähler entsteht eine Verbindung mit dem Spannungsaufbau durch das Vorenthalten von Informationen.¹⁵⁷ So bleiben Einzelheiten aus Selbs Leben für den Leser zunächst unerkannt, als Selbs bemerkt:

Der Krieg war für mich nach fünf Wochen vorbei. Heimatschuß. Nach drei Monaten hatten sie mich wieder zusammengeflickt, und ich machte meinen Assessor. Als 1943 Korten [Selbs Schwager] bei den Rheinischen Chemiewerken in Ludwigshafen und ich bei der Staatsanwaltschaft in Heidelberg anfang und wir noch keine Wohnung hatten, teilten wir ein paar Wochen das Hotelzimmer. 1945 war mit meiner Karriere bei der Staatsanwaltschaft Schluß, und er [Korten] verhalf mir zu den ersten Aufträgen im Wirtschaftsmilieu.¹⁵⁸

Die Zeitraffung ist bezeichnend für Selbs Bericht. Er geht weder auf die Ereignisse während des Krieges noch auf die darauffolgende Genesungsphase ein. Zu der Karriere als Staatsanwalt erwähnt Selbs lediglich, dass diese 1945 beendet war. Die Erwähnung dieses Datums, dem Kriegsende, weist auf eine Verschleierung von Selbs Tätigkeiten während des Krieges hin, bietet aber auch Interpretationsfläche im Hinblick auf das Motiv des individuellen Traumas. Zunächst wird das Thema nicht weiter aufgegriffen. Das kollektive Trauma wird gegen Ende des Romans eingearbeitet, als aufgedeckt wird, dass Selbs und der Chemiekonzern RCW, für den Selbs ermittelt, in die Beschäftigung jüdischen Zwangsarbeitern während des 2. Weltkriegs verwickelt sind, für die Selbs seinerzeit das Todesurteil forderte.

Schlink arbeitet also ebenfalls mit der Ausarbeitung der Figurenentwicklung vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Vergangenheit. Das Traumamotiv wird hier neben dem homodiegetischen Erzähler im Verhältnis von zeitraffendem und zeitdehnendem Erzählen verarbeitet, konzentriert sich aber in der Figurenkonstruktion auf Selbs, um wie bei Dürrenmatt die Rolle des Great Detective in Frage zu stellen, da Selbs aufgrund der Entwicklungen seinen Schwager Korten

¹⁵⁵Weitere Werke der Reihe sind von Schlink allein verfasst. Diese sind *Selbs Betrug* (1992) und *Selbs Mord* (2001)

¹⁵⁶Vgl. Genette 2010, S. 21 ff.

¹⁵⁷Vgl. 3.2.

¹⁵⁸Schlink/Popp 1987, S. 6.

tötet und so die ethische Komponente der Selbstjustiz – auf die der Romantitel anspielt – diskutiert wird.

Im Vergleich mit Wagner ist das Traumamotiv bei Dürrenmatt und Schlink unter einem anderen Vorzeichen zu sehen, da sich bei Wagner kein Raum für das kollektive Trauma als Interpretationsansatz bietet. Auch kann man schlussfolgern, dass Dürrenmatt und Schlink möglicherweise andere Intentionen als Wagner verfolgen. Während sie Trauma nutzen, um eine Dekonstruktion der Rolle des Detektivs anzustreben, stellt Wagner das Trauma als Handlungsschema zur Konstruktion eines Gesamtzyklus in den Vordergrund. Die Rolle des Detektivs wird bei Wagner zu Gunsten der Diskussion um Trauma zurückgestellt.

Der Verbindung von individuellem und kollektivem Trauma steht nun die Verwendung des Motivs des individuellen Traumas im 21. Jahrhundert gegenüber, das sowohl im deutschsprachigen Raum als auch bei Vertretern des Nordic Noir verhandelt wird. Dieses individuelle Trauma ist losgelöst vom Diskurs des kollektiven Traumas zu betrachten. Es ist damit ähnlich der Traumakodierung, die in Wagners Texten zu finden ist. Interessant ist im Vergleich mit Wagner Juli Zehs Roman *Schilf* (2007). Hier ist, wie auch bei Wagner, die Struktur von besonderer Bedeutung.

Schilf thematisiert die Viele-Welten-Interpretation, die sich mit alternativen Realitäten in der Physik beschäftigt. Diese Theorie als Grundlage nehmend, ist Spiegelung das Thema des Romans. Die diegetische Welt ist doppelt kodiert, indem den Ereignissen zuweilen ein Irrealis entgegengesetzt wird. Dies äußert sich beispielsweise in der Schilderung möglicher Lebensentwürfe der Figuren sowie der Darstellung verschiedener Tötungsarten des Mordopfers Dabbeling, der zunächst scheinbar mit einer Schaufel erschlagen und dann mittels eines gespannten Drahts während einer Fahrradtour geköpft wird.¹⁵⁹

Die Figuren, die sich in dieser Handlungsstruktur gegenüberstehen, sind der eigentliche Täter und Familienvater Sebastian, der sich für die Erforschung der Viele-Welten-Theorie entschieden hat, und der alleinstehende Oskar, der diese

¹⁵⁹Zeh 2009, S.85 ff. Die geschilderten Szenen unterscheiden sich in der Erzählzeit. Es kann aber zunächst nicht festgestellt werden, dass die zunächst erzählte Szene des Erschlagens nicht der eigentliche Mord, sondern lediglich ein Gedankenspiel Sebastians ist.

Theorie ablehnt. Hinzu kommt, dass Oskar Sebastians Sohn entführt hat und Sebastian so zum Mord an Dabeling zwingt. Oskar und Sebastian bilden gemäß ihrer Forschungsschwerpunkte also eine binäre Opposition auf der Seite des Täters. Der Detektiv bildet wiederum klassisch den Gegenpol zum Täter und wird ebenfalls von zwei Figuren verkörpert, die ihrerseits in Opposition stehen.

Neben Schilf gibt es die Polizistin Rita Skura, die zunächst durch ihr Geschlecht und die Tatsache, dass sie Schülerin Schilfs war, eine Spiegelfigur zu diesem darstellt. Zusätzlich hat Rita kein kriminalistisches Gespür und muss „immer vom Gegenteil dessen ausgehen was sie eigentlich [denkt]“¹⁶⁰. Sie ist alleinstehend und hat eine Katze, im Gegensatz zu Schilf, der durch Schachspiel Strategien zur Lösung des Falls entwickelt¹⁶¹, liiert ist und ein Vogelei – einen Gehirntumor – im Kopf hat. Die Spiegelung Schilfs an Rita wird noch einmal variiert, da Schilf selbst immer wieder den Kommissar zu Rate zieht, der das Geschehen kommentiert und über den es heißt:

Wieder einmal verließ Schilf die Wohnung über die Feuertreppe, heißt es in seinem [Schilfs] Kopf. Er hatte keine Lust auf seinen neuen Fall. Diese Stimme kennt Schilf seit über zwanzig Jahren, nämlich seit jenem Bruch, der seine Biographie in zwei Hälften teilt. Der Zwang, das eigene Tun und Lassen aus dem Off zu kommentieren, befällt ihn in unregelmäßigen Abständen wie eine chronische Krankheit. Dann gibt es in seinem Kopf keine Gegenwart mehr, sondern nur noch das narrative Präteritum, und anstelle des Ichs nur noch die dritte Person.¹⁶²

Hier spitzt sich die Spiegelstruktur des Romans zu. Zum einen gibt es durch den Bruch in Schilfs Leben wiederum eine Verbindung zu den genannten alternativen Realitätsentwürfen, da dem Leser verschiedene Versionen dieses Bruchs angeboten werden. So werden die Tötung eines Kollegen und ein Autounfall, bei dem Schilfs Frau und Kind ums Leben kamen, durchgespielt.¹⁶³ Es offenbart sich also wieder eine Spiegelung der Handlungsverläufe, die durch den möglichen Verlust der Familie oder eben einem ähnlichen „Bruch in [der] Biographie“ motiviert ist. Das Traumamotiv bestimmt also die Spiegelung der Handlungsstrukturen.

¹⁶⁰Ebd., S. 128.

¹⁶¹Es sei angemerkt, dass im Zuge des Schachspiels eine explizite Referenz auf die Holmes-Figur gemacht wird, die ironisch in Schilf impliziert ist, aber durch die Komplexität der Schilf-Figur zwar als Hommage an Doyle gesehen werden kann, aber auch durch die ironische Bemerkung von Schilfs Freundin als Typus wieder außer Kraft gesetzt wird. So heißt es, Schilf könne ähnlich wie Holmes, der als geigespielender Kommissar auftrat, Schach spielen. Vgl. ebd., S. 174.

¹⁶²Ebd., S. 160.

¹⁶³Vgl. ebd., S. 154.

Der Vergleich mit der „chronischen Krankheit“ deutet den Gehirntumor Schilfs und somit das Motiv des individuellen Traumas voraus. Es wird als Grund für die Selbstreferenz Schilfs angegeben, die die Figurenspiegelung noch komplexer macht. Auch sie wird also durch das Traumamotiv bestimmt. Die Vorausdeutung wird durch die bewusste Verwendung des epischen Präteritums gestützt, das sich vom durchgängig im Roman verwendeten epischen Präsens absetzt. Die doppelte Zeitkodierung, die ähnlich auch bei Wagner auftritt,¹⁶⁴ rechtfertigt mit Hinblick auf den theoretischen Hintergrund nach Fischer/Riedesser die Vorausdeutung eines möglichen traumatisierenden Ereignisses und setzt die komplexe Spiegelstruktur in der Gegenüberstellung von Präsens und Präteritum um. Auch die Zeitkodierung wird also gespiegelt und vom Motiv des individuellen Traumas bestimmt.

Das Traumamotiv bestimmt insofern die Gesamtstruktur des Romans, als dass auch die Biographie Sebastians aufgrund des Mordes an Dabbling und der Entführung von Sebastians Sohn im Hinblick auf das individuelle Trauma betrachtet werden kann. Auch in der Konstruktion der Figur Sebastian finden sich wie erwähnt die typischen Spiegelstrukturen, da auch hier die Spiegelung der Handlungsstruktur, der Figuren und der Verwendung der Zeit übertragen werden kann. Das individuelle Trauma wird im Roman *Schilf* also ebenfalls nicht nur als Motiv eingesetzt, sondern bestimmt die Gesamtstruktur des Romans. *Schilf* ist in dieser Konstruktion herauszustellen und ist in dieser Beziehung mit Wagner vergleichbar. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang aber, dass *Schilf* als Einzelroman steht und serielle Erzählmuster nicht untersucht werden können.

Als Vertreter des Nordic Noir seien an dieser Stelle beispielhaft Siegfried Larsson und Henning Mankell genannt. In Larssons *Millenium Trilogie* (2005-2007) bieten die Figurenspiegelung und das serielle Erzählen ebenfalls Raum für den in dieser Arbeit angelegten Interpretationsansatz. Im Zentrum der Trilogie steht die Figur Lisbeth Salander, die aufgrund eines nicht weiter benannten Ereignisses unter Vormundschaft gestellt wurde. Sie arbeitet in einer Sicherheitsfirma als Hackerin und wird dadurch mit dem Wirtschaftsjournalisten Mikael Blomquist bekannt, der das Verschwinden von Harriet Wanger aufklären soll, Erbin eines Großkonzerns.

¹⁶⁴Vgl. 4.2 und Kapitel IV, 1.4.

Larsson setzt in *Verblendung*, dem ersten Band der Reihe, zunächst auf eine ausgeprägte Figurenexposition und lässt die Hintergrundgeschichte Salanders zunächst außen vor, spiegelt sie jedoch an der Figur Harriet, die – so ergibt es sich aus der Handlung – von ihrem Vater und Bruder sexuell missbraucht wurde und zusätzlich deren Morden auf die Spur kommt, die vor dem Hintergrund nationalsozialistischer Tendenzen religiös motiviert sind.

Lisbeth, die in *Verblendung* ebenfalls sexuell missbraucht wird, ihrerseits von ihrem Vormund, fungiert also als Opfer der Traumatisierung und lässt in Spiegelung zu Harriet erahnen, dass die Figurenidentität in den folgenden Romanen komplettiert wird. Die vollständige Identifizierung findet dann im Folgeband *Verdammnis* statt, als aufgelöst wird, dass das Ereignis, das die Vormundschaft begründete, ein Mordversuch Lisbeths an ihrem Vater war, der sie und ihr Mutter misshandelte.

Insofern könnte Lisbeth, im Vergleich mit Wagner, mit der Figur Larissa gegengelesen werden, deren Hintergrund über mehrere Romane hinweg entwickelt wird und die Spannungsentwicklung des Kimmo-Joentaa-Zyklus begründet. Dennoch driften Larssons Romane eher in die Trivialität ab, da die Akkumulation von Missbrauch, Mord, Wirtschaftskriminalität, religiösem Fanatismus und nationalsozialistischem Gedankengut unter dem Originaltitel *Män som hatar kvinnor* (Männer, die Frauen hassen) die Handlung überlasten.

Im Folgeband wird die Figurenauaarbeitung, die in *Verblendung* einen Großteil des Romans ausmacht, dann häufig außer Acht gelassen, da die Figur des Vaters tiefenpsychologisch nicht entwickelt wird. Hinzu kommt Salanders Halbbruder, der als „[d]er blonde Riese“¹⁶⁵ typisiert wird und aufgrund einer Erkrankung schmerzempfindlich ist. Dies führt gemäß der schematischen Handlungsentwicklung des Thrillers¹⁶⁶ zu einem Showdown und stellt den Riesen als unbesiegbaren Gegner dar. Insgesamt bietet die Figurenentwicklung die Möglichkeit das Traumamotiv zu untersuchen, das auch variiert wird und den Spannungsbogen beeinflusst – dennoch ist die Trilogie eher als trivial einzustufen, da nur wenige Kodierungsmöglichkeiten ausgenutzt werden und die Handlungsstrukturen allgemeine Mängel aufweisen.

¹⁶⁵Larsson 2010, S. 596.

¹⁶⁶Vgl. Nusser, 2009, S. 50 ff.

Als allgemeine Tendenz fällt im Nordic Noir der Hang zur Gesellschaftskritik auf: eine Tradition, die sich vor allem aus den Romanen der Kommissar-Beck-Serie (1965-74) der Autoren Maj Sjöwall und Per Wahlöö entwickelt hat, die auch den Polizeiroman in Schweden bekannt machten.¹⁶⁷ Der Tendenz, den Polizeiroman als Forum für Sozial- und Systemkritik zu nutzen, wird dann häufig die genannte Figurenentwicklung in Form des Traumamotivs hinzugefügt; eine Entwicklung, die nicht nur Larsson nutzt, indem er Wirtschaftskriminalität mit Rechtsextremismus und Vergewaltigung kombiniert, sondern die auch bei Henning Mankell auffällt, der in seinen Wallander-Romanen immer wieder Systemkritik übt.

Auch Mankell flechtet das Traumamotiv zur Figurenentwicklung ein. Als Beispiel seien hier die Romane *Mittsommermord* (2000), im Original *Steget efter* (1997) und *Der Mann, der lächelte* (2001), im Original *Mannen som log* (1994), genannt. In *Mittsommermord* wird wiederholt die Figur der Lisa Holgersson, die unter den Folgen einer Schussverletzung leidet, durch den heterodiegetischen Erzähler bei interner Fokalisierung Wallanders psychologisiert. Wallander selbst wird in *Der Mann, der lächelte* in den Fokus gestellt. Nach einer einjährigen Pause, aufgrund der Tötung eines Verdächtigen, kehrt Wallander in den Dienst zurück. Mankell arbeitet hier mit Naturkodierung, um das Traumamotiv umzusetzen. Nestingen spricht in diesem Zusammenhang von der Metapher des Nebels, die auch dazu dient, Täter und Detektiv zu spiegeln.¹⁶⁸

In Abgleich mit Wagner können hier Vergleiche zur Lichtkodierung gezogen werden. Dennoch ist Wallander, der der Handlung folgend neben dem oben erwähnten Ereignis zusätzlich an Diabetes und später an Alzheimer leidet, Alkoholprobleme hat und den Tod seines Vaters verarbeitet, zuweilen überzeichnet. Der Figur Holgersson, die mit Bezug auf das Traumamotiv an Wallander gespiegelt wird, fehlt in diesem Zusammenhang die interne Fokalisierung, sie dient aber der Unterstützung Wallanders.

Die Täter Mankells können ebenfalls mit Wagner verglichen werden. So benutzen beide ähnliche Techniken in Bezug auf doppelte Zeitperspektive und verzögerte

¹⁶⁷Vgl. für eine detaillierte Entwicklung des Nordic Noir Hindersmann 2006. Hierzu auch Tapper 2014.

¹⁶⁸Im Detail vgl. Nestingen 2008, S. 233 ff.

Identifizierung in *Mittsommermord* und *Eismond*. In Mankells Text lässt sich jedoch kein Motiv des Mörders finden. So ist lediglich angegeben, das Motiv sei es glückliche Menschen zu töten, während in *Eismond* das Motiv über die interne Fokalisierung Kimmos aufgelöst wird.

Zusammenfassend lassen sich in Wagners Texten eine Fülle von Kodierungsebenen mit dem angelegten Ansatz untersuchen. Die Kodierung scheint weniger punktuell und das Trauma ist strukturgebend. Wo anderweitig die Figuren, Gesellschaftskritik oder die Abkehr von traditionellen Genremerkmalen im Vordergrund stehen und Aspekte des Diskurses am Rande behandelt werden, nimmt Wagner die Diskussion um die Verarbeitung eines möglicherweise traumatisierenden Ereignisses in den Fokus. Wird Gesellschaftskritik vollzogen, geschieht dies im Hintergrund. Zusätzlich sei angemerkt, dass bei Wagner neben den genannten Kodierungsebenen auch die Symbolik einen lohnenswerten Gesichtspunkt für die Analyse darstellt – ebenfalls ein Unterschied zu anderen Autoren des Nordic Noir.¹⁶⁹ Die Psychologisierung der Figuren ist dabei lediglich ein Aspekt, wenn ihre Analyse auch ausschlaggebend für den Aufbau des Zyklus ist.

3. Struktur und Sprache

3.1 Zyklisches und serielles Erzählen

„So wie jedes Rätsel eine Lösung fordert, so fordert jede Lösung ein weiteres Rätsel. Der Held verlangt nach einem passenden Bösewicht, so wie eine Serienfolge nach der nächsten.“¹⁷⁰ Kelleter's Behauptung beschreibt die Relation von Figurenkonstruktion und Strukturverhältnissen im seriellen Kriminalroman und bezieht sich auf das, was er die „beiden Grundimpulse des Erzählens“ nennt: nämlich „die Befriedigung des Abschlusses und den Reiz nach Erneuerung“, da bekannte Strukturen, sowohl in der Konstellation des Doppelgängers als auch in der

¹⁶⁹ Als Beispiel sei hier die Lichtsymbolik genannt, Während sich einige Autoren des Nordic Noir die Kodierung des nordischen Winters zu Nutze machen, um neben der Figurenauarbeitung eine düstere Atmosphäre zu erzeugen, setzt Wagner Lichtsymbolik zuweilen zur Kodierung des Kindesmissbrauchs in *Das Schweigen* ein und schafft so gezielt einen Kontrast. Hier muss allerdings differenziert werden. So zählen beispielsweise Larsson und der Isländer Arnaldur Indriðason zur ersten Kategorie. *Mittsommermord* macht sich beispielsweise den schwedischen Sommer zu Nutze.

¹⁷⁰ Kelleter 2012, S. 12.

immer wiederkehrenden Figur des Detektivs, erneuert werden, aber auch in jedem Roman ein neuer Fall verhandelt wird und somit Variation auftritt.¹⁷¹

Sowohl Figurenkonstellation als auch die potentielle Endlosigkeit des seriellen Erzählens in Opposition zum abgeschlossenen Roman beschreiben die Doppelstruktur und damit Selbstreferenz, die eines der strukturellen Grundelemente des Kriminalromans ausmachen. Charakteristika der Gattung, wie die bei Kelleter genannte Doppelgängerfigur, werden nicht nur im Einzelwerk umgesetzt, sondern finden sich im fortlaufenden Spannungsbogen der Serie wieder und machen Kriminalromane lesenswert.¹⁷² Der Aufbau der seriellen Erzählung wird damit zum Grund für die Popularität des Kriminalromans, die wiederum die Serialität bedingt. Was entsteht, ist die „Selbstbeschreibung des Systems“ durch „System-zu-System Beziehungen“.¹⁷³

Diese Selbstbeschreibung des Systems, die bereits in der Doppelstruktur des seriellen Kriminalromans innewohnt und durch Gegenüberstellung von Einzelwerk und seriellen Strukturen entsteht, bestimmt auch Wagners Ästhetik. So setzt er Kimmo Joentaa und sein Team als konstante Figuren¹⁷⁴ ein und erhält den Spannungsbogen dadurch aufrecht, dass er einerseits die Entwicklung der Figur Kimmo als Spannungselement nutzt und – als Variation – später die Figur Larissa einführt, die er über drei Romane hinaus verzögert identifiziert und an anderen

¹⁷¹Kelleter bezieht sich einerseits auf Untersuchungen zur der sinnlichen, psychologischen und epistemologischen Befriedigung des Lesers bei der Lösung eines Teilwerks, spricht aber von der nötigen Variation, die innerhalb der Serie erfolgen muss, um einerseits einem möglichst breiten Publikum Identifikationsfläche zu bieten, andererseits die Spannung aufrecht zu erhalten. Dies erzeugt sowohl Abwechslung als auch Wiederholung und beeinflusst somit die Diskussion der literarischen Wertung des Kriminalromans und die Positionierung im literarischen Feld. Vgl. ebd., S. 12 ff. sowie Maase 2008. Eco 1989, S. 301 ff. Bubner 1989. Die Diskussion der literarischen Wertung im Allgemeinen und in Zusammenhang mit dem Kriminalroman ist weitreichender als hier angeführt werden kann. Stellvertretend sei zur weiterführenden Lektüre genannt: Nusser 1991. Zimmermann 1982. Bremer 1999. Vogt 1998. Žmegač 1971. Zum Begriff der Wertung im Allgemeinen, gerade in Bezug auf Gegenwartsliteratur vgl. Neuhaus 2009 und Braun 2010.

¹⁷²Spannung ist traditionell Teil der Handlungsstruktur im Kriminalroman und doppelt kodiert. Während Nusser von rückwärts orientierter Rätsel- oder Geheimnisspannung und vorwärts orientierter Zukunftsspannung spricht, teilt Fill Spannung in die handlungsorientierte Suspense auf textueller Ebene und formal orientierte Spannung ein. Spannung kann dann zur Suspense beitragen. Auf der Ebene des seriellen Erzählens ist also die Spannung zu betrachten, die sich auf textueller Ebene manifestiert. Zu detaillierten Analyse von Suspense bei Wagner vgl. das folgende Vgl. Nusser 2009, S. 32 und Fill 2007b, S. 221-38.

¹⁷³Luhmann 1997, S. 601.

¹⁷⁴Kimmo ist als Detektiv im Zentrum des Teams angeordnet. Die Kollegen Ketola, Sundström, Niemi, Heinonen, Grönholm Westerberg und Seppo bilden den Rest des Teams, tauchen aber nicht in allen Romanen auf.

weiblichen Figuren spiegelt.¹⁷⁵ Dieser Umstand zeigt in der Ästhetik Wagners die klassischen Elemente des Kriminalromans. Eine Differenzierung entsteht, indem die Ästhetik des Kriminalromans mit Fragmentstrukturen kombiniert wird, die vor der Folie des hier angelegten Traumadiskurses relevant sind, und bewirkt, dass das „operationell geschlossen[e] Systeme[m]“¹⁷⁶ – der Zyklus – vor dem Hintergrund der Wechselwirkung von Fragmentstruktur und geschlossener Form konstruiert wird.

Die Wechselwirkung entsteht sowohl durch die Konstruktion der beiden Figuren Kimmo und Larissa als auch durch die strukturelle Doppelkodierung des seriellen Erzählens. Die fragmentarische Struktur der seriellen Erzählung – mit dem Roman als Bruchstück des Gesamtwerks – spiegelt die Fragmentstruktur der Identitätsfindung im Falle von Traumatisierung in der Figurenkonstruktion, ist aber auch gleichzeitig Teil der traditionellen Form. Somit bedingen sich Erzählstruktur und das Verständnis von Trauma und die Konstruktion des Zyklus vor dem Hintergrund des verhandelten Verlusttraumas bei Wagner doppelt kodiert. Kimmo dient vor dieser Folie als erster Spannungsträger, womit die klassischen Strukturen aufgegriffen werden. So wird er zunächst als Doppelgängerfigur zum Täter Vesa¹⁷⁷ aufgebaut und taucht in der Folge als konstantes Element des Zyklus wieder auf. Das Spannungselement liegt, wie die Funktion der Doppelgängerfigur, in der Fragmentstruktur der Identitätskonstruktion und es offenbart sich Wagners antithetische Struktur.

Die Konstruktion des Doppelgängers erfolgt durch die Verwendung „beziehungsloser Pronomina“, die aufgrund der Informationszurückhaltung Suspense erzeugen¹⁷⁸ und ein charakteristisches Element Wagners sind, das seit *Eismond* als Verbindungslinie zwischen den einzelnen Romanen fungiert. Das in der Figur Kimmo kodierte Verlusttrauma dient dann als Spannungselement über *Eismond* hinaus, da Kimmos Psychologisierung zu diesem Zeitpunkt nicht abgeschlossen ist und die Möglichkeit der Verarbeitung von Sannas Tod die Lesererwartung schürt.

¹⁷⁵Vgl. etwa die Analyse zu *Das Licht in einem dunklen Haus* oder *Tage des letzten Schnees*.

¹⁷⁶Luhmann 1997, S. 600.

¹⁷⁷Vgl. Kapitel II.

¹⁷⁸Zur Spannung und Suspense durch Informationszurückhaltung vgl. Fill 2007b, S. 225 und 3.2.

Ab dem dritten Romans werden die strukturellen Gegebenheiten dann in der seriellen Narration durch Larissa umgesetzt und auf der Ebene der Figurenkonstruktion¹⁷⁹ verhandelt, indem Larissa als Teil der seriellen Erzählung – vor dem Hintergrund der für die Figur kodierten traumatischen Erfahrung – verzögert identifiziert und somit über die fragmentarischen Einzelwerke hinaus entwickelt wird. Als Gegenentwurf dienen dabei wiederum Figuren aus den einzelnen Romanen, die als Spiegelfiguren aufgebaut werden, was die Spannung erhält, gleichzeitig aber den Spannungsbogen im einzelnen Roman abschließt.

Diese Gegenentwürfe können vor der Folie des Traumaverständnisses gelesen werden und spiegeln die Themen des Grotesken und der Identität.¹⁸⁰ So beginnt der Spannungsaufbau, indem zunächst die groteske Figurenzeichnung Larissas in *Im Winter der Löwen* Lücken in der Identifizierung der Figur lässt: zum einen durch die widersprüchliche Natur des Grotesken, zum anderen durch die verzögerte Identifizierung der Figur.

Der für den Kriminalroman charakteristische Aspekt der verzögerten Identifizierung kann vor dem Hintergrund des Traumadiskurses interpretiert werden, da eine potentielle Vergewaltigung bei der Figur angelegt ist, aber nicht weiter ausgearbeitet wird.¹⁸¹ Die Leerstelle entsteht, als Larissa gleich nach ihrem ersten Auftritt eine Vergewaltigung anzeigen möchte. Die Anzeige wird nicht weiter verfolgt. Die Lücke wird erst später gefüllt, als enthüllt wird, dass Larissa tatsächlich vergewaltigt wurde, aber nicht jener zunächst angezeigter Übergriff der entscheidende ist, sondern der Kindesmissbrauch, der die verzögerte Identifizierung abschließt. Der Bruch in der Identifizierung baut den Spannungsbogen über den Zyklus hinaus auf und der geschlossenen Form der Gattung wird entsprochen. Gleichzeitig steht der Form wiederum die fragmentarische Identität durch Traumatisierung entgegen und die antithetische Struktur zeichnet sich ab.

¹⁷⁹Vgl. 2.

¹⁸⁰Vgl. 1 zur Identität, Das Groteske wird in *Im Winter der Löwen* zum Thema und scheint auch in *Licht in einem dunklen Haus* wieder auf. Vgl. Kapitel IV und V.

¹⁸¹Die Psychotraumatologie erkennt im deutschsprachigen Raum eine Vergewaltigung bereits seit längerem Zeitraum als traumatisierendes Ereignis an. Im englischsprachigen Raum ist Vergewaltigung als Auslöser von posttraumatischem Stress erst seit kürzerer Zeit verzeichnet. Vor 2013 war dieses Kriterium noch nicht im *Diagnostic and Statistic Manual for Mental Disorders* aufgenommen. Vgl. im deutschsprachigen Raum Fischer/Riedesser 2003, S. 317. Zu den Diagnosekriterien für PTSD seit 2013 vgl. DSM V 2013, 309.81.

Die Zurückhaltung der Informationen zur Figurenidentifizierung Larissas über den Roman heraus setzt die Wagner'sche Antithetik dann vor der Folie der Selbstbeschreibung weiter in den weiblichen Figuren fort. So wird in *Im Winter der Löwen* Salonen, in der Rolle der Täterin, als Spiegelfigur Larissas eingesetzt,¹⁸² womit das Eingangszitat Kellelers eine neue Qualität enthält, da es nicht der Detektiv ist, der nach dem Bösewicht verlangt, sondern die Täterin in einer Figur ihren Nemesis findet, die als erweiterte Opferfigur bezeichnet werden kann. Vor dem Hintergrund des hier angelegten Traumaverständnisses zeigt sich bei Wagner also Variation, gleichzeitig aber Tradition – wie der Detektiv im klassischen Kriminalroman die Serialität bedingt, ist es an dieser Stelle Larissa – und schließt sich so an die Wechselwirkung von Serialität und Popularität an, die gleichzeitig die Diskussion um literarische Wertung aufwirft.¹⁸³

Die Variation, die durch die Spiegelung Salonen und Larissas entsteht, funktioniert über die fragmentarische Identitätskonstruktion Larissas, im Hinblick auf traumatisierte Identität.¹⁸⁴ Die parallele groteske Figurenzeichnung sowie parallele Motivverwendung¹⁸⁵ zur Ausarbeitung beider Figuren greift die Fragmentstruktur auf und die Figurenidentität Salonens, die in *Im Winter der Löwen* vollständig identifiziert wird, gibt den ersten Hinweis auf das Schlüsselereignis, das Larissas Identität bestimmt, eben dadurch, dass für Salonen selbst der Tod ihrer Angehörigen als potentiell traumatisierendes Ereignis festgelegt wird. Es lässt sich also ein ähnliches Ereignis in der Figurenzeichnung Larissas erahnen.

Die serielle Erzählstruktur und die damit verbundene Spannungssteigerung zeigt sich im weiteren Verlauf im Wechselspiel von fragmentarischer Identität und Groteske, da in *Licht in einem dunklen Haus* das Groteske der Identität untergeordnet wird und die fragmentarische Identitätskonstruktion fortgesetzt wird. Fragmentstrukturen und das Element des Spiels mit den Genre Grenzen finden sich also in der Innovation der

¹⁸²Die Spiegelung funktioniert anhand des Identitätsdiskurses, da beide Figuren verzögert identifiziert sind. Außerdem sind beide Figuren weiblich und Motive werden doppelt kodiert. Vgl. Kapitel IV 1.1 und 1.3.

¹⁸³Gerade in der neuesten Forschung kommt eine Diskussionsbereitschaft um die literarische Wertung des Kriminalromans, der durch die „Dialektik von Schema und Variation“ unter der „widersprüchlichen Verklammerung *vormoderner Gattungsregeln* mit einer inhaltlichen und *thematischen Modernität*“ postmodern zu werden scheint. Vogt spricht an diese Stelle von einer „*nachholenden Modernisierung* und *Literarisierung*“ des Kriminalromans. Vogt, 2010, S. 23-26. Vgl. hierzu auch 1 im Hinblick auf Themen des Kriminalromans in der Postmoderne.

¹⁸⁴Vgl. 1.1.

¹⁸⁵Vgl. die Umsetzung des Motivs Weihnachten Kapitel IV, 1.3. und Kapitel I, 1.2.

Figur Larissa wieder, die sich durch ihre Referenz auf die Erzählstruktur dennoch an die Tradition des Kriminalromans anschließt.

Larissa fragmentarische Figurenkonstruktion wird im letzten Band der Reihe gelöst als die Identität der Figur aufgedeckt und die potentielle Endlosserie zum Zyklus¹⁸⁶ wird. Die Handlungsstränge verbinden sich dadurch, dass die Figur durch die Geburt einer Tochter mit Kimmo zusammengeführt wird und das ursprüngliche Verlusttrauma wieder in den Mittelpunkt gerät, als Kimmos Tochter nach dessen verstorbener Frau Sanna benannt wird. Dieses Strukturmerkmal findet sich auch in der äußeren Struktur des Einzelromans *Tage des letzten Schnees*, so dass an dieser Stelle auch die Spannungskurve des Zyklus die des Romans bedingt.¹⁸⁷ Der Abschluss des Erzählverlaufs geht mit der Lösung der fragmentarischen Identitätskonstruktion Larissas einher. Dennoch zeichnen sich Wagners antithetische Strukturen wieder ab. Einerseits wird der geschlossenen Form des Kriminalromans entsprochen und die Spiegelstruktur in der Figurenzeichnung und die Fragmentstrukturen der Identitätskonstruktion werden eingegrenzt. Es scheint sich also ein Verarbeitungsprozess abzuzeichnen. Dennoch muss, entgegen der geschlossenen Struktur, diese Lösung in Frage gestellt werden, da die Identifizierung Larissas mit ihrem Tod einhergeht. So wird der zyklischen Struktur entgegengewirkt. Die Verarbeitung des Ereignisses wird also gleichzeitig negiert.

3.2 Spannung, Sprache, Textkonstruktion und der Kriminalroman

Die Spannungskonstruktion im Kriminalroman und die daraus folgende Wechselwirkung von Spannung und Suspense¹⁸⁸ ist über die Serialität hinaus dann auch immer im Teilwerk abzulesen, um die zyklische Konstruktion erst möglich zu machen. Konkret stellt Alwin Fill textuelle Strukturen heraus, die aus linguistischer Perspektive Suspense erzeugen und somit die Ästhetik des Kriminalromans

¹⁸⁶Vgl. Zur Verbindung von Rahmenzyklus und Endlosserie Mielke 2006. Dass es sich bei den Kimmo-Joentaa-Romanen trotzdem um eine potentielle Endlosserie handeln könnte, hat wiederum mit ökonomischen Faktoren und der Wechselwirkung von Popularität und Serialität zu tun, die, im Hinblick auf das ökonomische Kapital und literarische Wertung wiederum eine Rolle spielen, aber nichts an der derzeitigen Handlungsstruktur ändern. Der Handlungsstrang kann nur nicht mehr an der Figur Larissa anknüpfen, da die vollständige Identifizierung, die Auflösung des kodierten Traumas auf der Handlungsebene und deren Tod die zyklische Struktur bedingt.

¹⁸⁷Vgl. im Detail die Strukturanalyse von *Tage des letzten Schnees* und das Thema der Symmetrie, das seinerseits auch die Struktur eines Zyklus ausmacht. Kapitel VI, 1, im Speziellen 1.1.

¹⁸⁸Vgl. Fußnote 178.

bestimmen.¹⁸⁹ Vorwegnehmend, dass eine detaillierte Untersuchung die Grenzen dieser Arbeit sprengen würde, sind für Wagner – im Hinblick auf die bereits dargelegten Fragmentstrukturen – Textebene und Syntax interessant.

Auf der Ebene der Syntax klassifiziert Fill den Satz als „Spannungsfeld“, wobei die „Abweichung syntaktischer Regeln“, so Wortstellung – etwa die Nachstellung von Adverbien und „chiastische[r] statt paralleler Anordnung [...]“ – sowie die „Retardierung syntaktischer Konstituenten“ der Lesererwartung entgegenwirken und somit dem Spannungsaufbau dienen. Im Satzverbund klassifiziert Fill unter anderem die Variation syntaktischer Strukturen im Text, so insbesondere Ellipsen, als konstituierendes Element.¹⁹⁰ Auf der Textebene sind im Hinblick auf Wagner bei Fill dagegen folgende Elemente herauszustellen: die Zurückhaltung von Informationen, Variation von Kohärenz und Kohäsion, sowie spannende Überschriften und die Verwendung bestimmter Hyper- und Hypotexte.¹⁹¹

Unter Rückgriff auf die serielle Spannungsentwicklung ist die Informationszurückhaltung bereits im Kontext eines fragmentarischen Traumaverständnisses bei Wagner erläutert worden. Es liegt also nahe, dass die Wechselwirkung der Ästhetik des Kriminalromans und der fragmentarischen Identitätskonstruktion im Falle der Traumatisierung auch unter dem Aspekt textueller und syntaktischer Strukturen stattfindet. Bei Wagner gelingt dies vor allem in der Konstruktion elliptischer Satzstrukturen, die zuweilen zur Variation und – punktuell betrachtet – gar zur Verletzung von Textkohäsion und Kohärenz führt, die erst unter Einbezug narrativer Elemente, wie etwa der Zeitstruktur der Romane, wiederhergestellt werden kann.¹⁹²

Neben der elliptischen Satzkonstruktion erreicht Wagner dies durch die Verwendung kurzer und kürzester Kapitel, die in Einzelfällen nicht mehr als wenige Sätze umfassen. Während der zweite Teil dieser Arbeit die Brüche in Kohäsion und Kohärenz sowie die diesen zugrundeliegenden Satzstrukturen im Detail aufgreifen soll, sei an dieser Stelle stellvertretend für den Konstruktionsprozess das

¹⁸⁹Auf sprachlicher Ebene unterteilt Fill in Phonologie, Morphologie, Wortebene, so Metaphern und Wortgegensatz, Syntax und Textebene. Vgl. Fill 2007 a, S. 25 ff.

¹⁹⁰Ebd., S. 37.

¹⁹¹Vgl ebd., S. 48-49.

¹⁹²Vgl. 4.1.

signifikanteste Kapitel aus Wagners *Das Schweigen* angeführt, das den Selbstmord der Figur Timo, als Mittäter eines Kindesmissbrauchs, thematisiert:

Laura lag in der Sonne.
 Aku tauchte.
 Nicht atmen, sagte Marjatta.
 Er wollte nicht.¹⁹³

In Anbetracht der Tatsache, dass es sich hierbei um ein Kapitel handelt, ist auffällig, dass eine isolierte Betrachtung im Kontext der Spannungserhaltung die Auflösung der Textkohärenz darstellt und in der Einzelbetrachtung keine Kontextbildung zulässt, was sich positiv auf die Spannungsentwicklung auswirkt, gerade im Kontext der Informationszurückhaltung, da keine Figurenidentifizierung gegeben ist, und durch die Satzpositionen, die im Zitat der originalen Textstruktur folgen und die Inkohärenz verstärken.

Erst die Information, dass sich Timo mit seinem Wagen in einen See gestürzt hat, lässt den Rückschluss zu, dass hier Timo als Fokalisator eingesetzt wird und der Handlung folgend die letzten Momente vor dem Tod der Figur beschrieben werden. Da das folgende Kapitel jedoch auf eine andere Figur fokalisiert ist, werden narratologische Elemente und textuelle Strukturen zum Spannungsaufbau kombiniert und die fragmentarische Struktur erzeugt.¹⁹⁴ Das Spiel mit der textuellen Struktur dient der Spannungsentwicklung und entspricht somit der Ästhetik des Kriminalromans.

Die fragmentarische Textkonstruktion wird in jedem Roman verwendet, aber auf verschiedene Figuren übertragen, auch um Doppelgänger- und Spiegelfiguren zu etablieren. So wird die verzögerte Figurenidentifizierung im Allgemeinen für die Täter angewandt, indem anaphorische und kataphorische Elemente variiert werden, etwa durch den Ersatz des Figurennamens durch ein Personalpronomen, wie das obige Zitat auch für Timo zeigt.¹⁹⁵ Andererseits wird diese Technik auch für die Figur Kimmo verwendet, um zunächst einen Profilingprozess¹⁹⁶ zu kodieren und auf narratologischer Ebene die Distanz durch einen inneren Monolog zu verringern,

¹⁹³Wagner 2007, S. 237.

¹⁹⁴Vgl. zur Perspektive 4.2.

¹⁹⁵Vgl. ebd., S. 48.

¹⁹⁶Vgl. Fußnote 235.

womit die klassische Doppelgängerstruktur umgesetzt wird.¹⁹⁷ Somit manifestiert sich die Wagner'sche Antithetik in der Textkonstruktion.

Die textuell fragmentarische Struktur, die Wagner verwendet, kann im Rückgriff auf das Traumaverständnis zunächst mit der Tiefenpsychologie der Figur Kimmo motiviert werden. Die durchgehende fragmentarische Textkodierung stützt sich dann auf zwei Annahmen. Der erste Aspekt ist die Diskussion um den Zusammenhang von Traumatisierung und Verlust, die im späten 20. Jahrhundert beginnt und erst im Jahr 2013 als prolongierte Trauer (prolonged grief disorder) im DSM V als mögliche Abstufung des Posttraumatischen Stresssyndroms aufgenommen wird.¹⁹⁸ Der zweite Aspekt sind die Diskussionen aus dem Bereich der Textlinguistik, die Erinnerungskodierung als Teil der Erzählforschung wahrnehmen und textuelle Strukturen somit als Grundlage des Denk-, Kommunikations-, und Erinnerungsprozesses sehen.¹⁹⁹ Vor diesem Hintergrund kann das fragmentarische Verständnis von Trauma, das sich gerade durch den Verlust von Verbalisierungsmöglichkeiten aufgrund der textuell inkohärenten Erinnerung und der Überwältigung des Ereignisses auszeichnet, auf die Textkonstruktion übertragen werden, wobei die fragmentarische Textstruktur einen Erinnerungsprozess imitiert und so ein Spiel von Mimesis und Diegese kreiert.²⁰⁰

Kimmo steht angesichts des für die Figur entwickelnden Hintergrundes im Zentrum der Figurenkonstruktion. Vor dem Hintergrund der hier angelegten Forschung kann, wie bereits ausgeführt, der Tod Sannas als Verlusttrauma interpretiert werden. Dieses tritt als Variation in der Konstruktion anderer Figuren auf. So etwa Vesa in *Eismond* und Salonen in *Im Winter der Löwen*. Es manifestiert sich also der Variationsaspekt der seriellen Erzählung bei Wiederholung der fragmentarischen Textkonstruktion. Der traditionellen Form des Kriminalromans wird so entsprochen und es zeichnet sich wiederum die Antithetik Wagners ab, indem Fragment und geschlossene Form in Wechselwirkung treten.

¹⁹⁷Vgl. zur Narratologie 4.

¹⁹⁸Vgl. Prigerson 2009. Zur Diskussion von Trauer als Teil des Traumadiskurses vgl. auch Stroebe /Schutt 1999. M. J. Horowitz, et al 1997, S. 904–910. Hierzu auch Anette Kersting 2001, S301–308. Grundlegend für die Diskussion um traumatische Trauer ist Lindemann 1944, S. 141–148. Zur Verankerung von Trauer im DSM V vgl. DSM, S. 789. Trauer wurde als Persistent Complex Bereavement Disorder im Kapitel „Conditions for Further Study“ aufgenommen und wird unter 309.89 als „Other Specified Trauma- and Stressor-Related Disorder“ geführt.

¹⁹⁹Vgl. Schmidt, 2008, S. 17-28.

²⁰⁰Vgl. hierzu 4.

3.3 Spannungskonstruktion und Traumakodierung: Ein Abgleich mit Wolf Haas

Haas' acht Brenner-Romane²⁰¹ stehen im postmodernen Spiel mit den Genregrenzen als sprachliches Gesamtkunstwerk dar, das durch die sprachliche Artifizialität erzeugt wird, die Haas auszeichnet. In ihrer Untersuchung stellt Sigrid Nindl dazu fest:

Artifiziell, das von jedem gleich als solches wahrgenommen wird, scheint weniger kunstvoll zu sein als der herausfordernde Blick hinter das vermeintlich Triviale. [...] Im Einsatz umgangssprachlicher oder spezifisch österreichischer Elemente versucht [Haas] einen Verfremdungseffekt zu erzielen.²⁰²

Haas Sprachkodierung, deren genaue Analyse sich Nindl widmet, greift nun auch Trauma- und Spannungskodierung auf, die sich auf die ersten sechs Romane ausdehnt. Haas überträgt dabei Trauma als Motiv auf die Tiefenpsychologie Brenners und nutzt die Figur als Element der Spannungserzeugung. Der Handlung folgend entwickelt sich dabei die Hintergrundgeschichte Brenners, die im Laufe der ersten sechs Romane enthüllt wird. So wird zunächst bekannt, dass Brenner in der Polizeischule in einen Banküberfall verwickelt war, bei dem einer der Kollegen starb. Des Weiteren wuchs Brenner bei seinen Großeltern auf, da der Vater Selbstmord beging und Brenners Mutter daraufhin die Familie verließ.

Aufgrund dieser Ereignisse kann die Figurenkonstruktion Brenners also grundsätzlich vor der Folie des fragmentarischen Traumaverständnisses analysiert werden.²⁰³ Eine Fragmentstruktur findet sich auch bei Haas. Im Sinne Fills wird Spannung aufgebaut, indem Informationen durch die Verwendung elliptischer Syntax zurückgehalten werden – eine Technik die wie gesagt auch Wagner nutzt um mit der Textkohärenz zu brechen und Spannung zu entwickeln.²⁰⁴ Dass auch Haas Werke mit Hinblick auf eine Verbindung von Genremerkmalen und

²⁰¹*Auferstehung der Toten* (1996), *Der Knochenmann* (1997), *Komm süßer Tod*(1998), *Silentium!* (1999), *Wie die Tiere* (2001), *Das ewige Leben* (2003), *Der Brenner und der liebe Gott* (2009), und *Brennerova* (2014)

²⁰²Nindl 2009, S. 297.

²⁰³Vgl. 1.1.

²⁰⁴Vgl. zur Spannungskodierung bei Fill 3.2. Nindl argumentiert bei Haas ebenfalls für die Verwendung von Ellipsen und die damit zusammenhängende Veränderung der Thema-Rhema Struktur, die Fill seinerseits als Mittel der Spannungskodierung sieht. Vgl. Nindl 2009. S. 176 ff.

fragmentarischem Traumaverständnis gelesen werden können, zeigt sich in *Das ewige Leben*, als nach mehreren Andeutungen die Hintergrundgeschichte der Figur Brenner offenbart wird:

Und sein [Brenners] eigener Vater eben Hanfallergie, sprich der hat sich aufgehängt, wie der Brenner noch kein Jahr alt war, ja siehst du, jetzt ist es draußen, und ich hätte es dir lieber nicht erzählt.²⁰⁵

Die Kodierung der Sprache entsteht hier nicht nur durch elliptische Strukturen, sondern auch durch die Kombination dieser mit dem Wort *sprich*, einem der „Haas'schen Lieblingswörter“²⁰⁶, das die Undarstellbarkeit des Traumas²⁰⁷ aufgreift und die Sprachlosigkeit und die Informationszurückhaltung durch den Widerspruch in der Aufforderung zum Sprechen noch unterstreicht. Die sprachliche Kodierung funktioniert im Hinblick auf diesem Teilaspekt von Trauma ähnlich der Wagners, geht man von den Ellipsen aus.

In Anbetracht der seriellen Erzählung kann das Trauma bei Haas auch in Bezug auf die Struktur der Reihe gelesen werden, da bereits zuvor Andeutungen gemacht werden. Haas konzentriert sich aber bei der Auflösung des Figurenhintergrunds vornehmlich auf *Das ewige Leben*, in dem die Figur Aschenbrenner als Spiegelung Brenners dient und so die Ergänzung der Lücken in der Figurenkonstruktion einen Hinweis auf die genannten Ereignisse geben.²⁰⁸

Auch in vorangegangenen Romanen wird die Technik der Figurenspiegelung deutlich, als Elemente der Figur Brenner in anderen Figuren auftauchen, so etwa die wasserblauen Augen Lorenz' in *Auferstehung der Toten*, die auch bei Brenner mehrmals erwähnt werden. Haas spielt an dieser Stelle mit der klassischen Spiegelung von Detektiv und Täter, da der Verdächtige Lorenz letztendlich nicht schuldig ist.

Das Traumamotiv wird hier am Rande wieder angesprochen, als sich herausstellt, dass Lorenz aus einer inzestuösen Beziehung stammt und seine Mutter die Täterin ist. Die Kodierung des Motivs ist aber eher als trivial einzustufen. Haas macht nicht etwa von einer internen Fokalisierung Gebrauch. Eine Mimesis, die bei Wagner vor

²⁰⁵Haas 2011, S. 110.

²⁰⁶Nindl 2009, S. 137.

²⁰⁷Vgl. 1.3.

²⁰⁸Die Spiegelung ist bereits im Namen der Figur erkenntlich vgl. hierzu Jannidis 2004, S. 120 ff.

dem Hintergrund der Traumaforschung als Teils des Identitätsfragments in Folge der Erschütterung interpretiert werden kann,²⁰⁹ erfolgt bei Haas nicht. Hier konzentriert sich die Mimesis auf den mündlichen Sprachgebrauch, in den die textuelle Fragmentstruktur ansatzweise eingeflochten wird. Dies erfolgt jedoch nur am Rande, da eine mögliche Auswirkung auch für die Figur Brenner nicht tiefenpsychologisch ausgearbeitet ist, sondern durch den Witz, der durch die sprachliche Mimesis entsteht, kaschiert wird. Haas folgt hier dem postmodernen Spiel des Antikriminalromans. So schreibt Albers in einer Rezension von *Der süße Tod*:

Ein Spiel zu spielen, die Leser im Ungewissen zu lassen, sie zu verführen, das liebt Wolf Haas. Ihm geht es nicht zuerst um die Geschichte, die er erzählt, ihm geht es um den Stil, in dem er sie erzählt. Dieser Stil ist eine so komische wie von grotesken Zäsuren gesprengte semantische Melange aus wienerischer Umgangssprache und punktgenau komponierter Kunstsprache.²¹⁰

Die Sprachspiele zeigen zwar im Ansatz die Undarstellbarkeit des traumatischen Ereignisses durch ihre Fragmentstruktur, aber die Ernsthaftigkeit eines fremdbestimmten Ereignisses wird nicht offenbart.²¹¹ Stattdessen wird in Haas' Spiel das „frei[e] Handeln“²¹² des postmodernen Spielbegriffs in den Vordergrund gestellt. Dieses dient, angesichts der Tatsache, dass Haas es „liebt“, den Leser „im Ungewissen zu lassen“, klar dem Vergnügen. Dies äußert sich auch angesichts des „schwarze[n] Humor[s]“²¹³ der sich durch Haas' Werke zieht.²¹⁴ Mit Hinblick auf das Motiv Trauma ist *Silentium!* das prominenteste Beispiel. Hier wird der Kindesmissbrauch an einer katholischen Institution thematisiert. Der Fokus liegt aber nicht auf der internen Fokalisierung auf die Figuren, sondern auf dem Sprachspiel Haas' und dem – für Haas typischen – „witzig-trocken[en]“²¹⁵ Kommentar des Erzählers.

Nach *Das ewige Leben* erfolgt bei Haas insgesamt ein Bruch mit der Verwendung des Motivs Trauma, das in den Folgebänden keine Rolle mehr spielt. Insgesamt ist Haas dann auch besonders in seiner Sprachkodierung relevant, wird doch das Motiv

²⁰⁹Vgl. 4.

²¹⁰Albers 2001, o.S. Vgl auch Nindl 2009, S. 21.

²¹¹Vgl. 1.3.

²¹²Huizinga 2015, S. 16. Vgl. auch 1.3.

²¹³Nusser 2009, S. 157.

²¹⁴Vgl. im Detail ebd., S. 157-58.

²¹⁵Ebd., S. 158.

hier am stärksten ausgedrückt. Haas bildet einen interessanten Referenzpunkt und ist in seiner Kodierungstechnik weiter ausgeprägt als andere Autoren. Ein Bezug auf die Erschütterungsthese und die Fremdbestimmung durch das traumatisierende Ereignis lässt sich jedoch kaum ausmachen. Haas konzentriert sich, im Gegensatz zu Wagner, wie Nindls Eingangszitat zeigt, auf den Verfremdungseffekt durch die Artifizialität des vermeintlich Trivialen in seiner Sprachkodierung. Das Ziel, das damit erreicht wird, ist ein Bruch mit den Grenzen des Genres, aber keine intensive Auseinandersetzung mit Aspekten des Traumadiskurses.

4. Narration

4.1 Zeit

Die Begriffe Mimesis und Diegese sind als grundlegende Konzepte der Literaturwissenschaft viel diskutiert.²¹⁶ Als Vorlage für diese Arbeit soll der Erzählbegriff Siegfried J. Schmidts den Hintergrund für Wagners Zeitkonzeption bilden, der Narration wie folgt definiert:

Unlike describing, analysing, commanding or formalising, telling/narrating is the basic conscious operation of creating meaning in cognition as well as in communication. Therefore, narrating is an indispensable operation which at the same time performs and reveals the intrinsic mediality of our relation to the (our) world.²¹⁷

Im Prozess der Bedeutungsfindung gelten für Schmidt ein Verhältnis von Narration und ein subjektives Verständnis von Erinnerung, das mit dem Erzählvorgang in Verbindung steht:

We tell ourselves very different records of events (= remembering tales) and we tell other people true or invented stories which relate to different events (= story narrations). Remembering and narrating make use of narrative schemata which are highly determined by our culture. [...] Remembering and narrating need reasons/motives. They are both selective and therefore contingent. It

²¹⁶Bekanntlich beginnt die Diskussion um Mimesis bereits mit Aristoteles und dessen Schüler Platon. In der aktuellen Forschung wird darüber debattiert, ob nun die Möglichkeit der Mimesis überhaupt gegeben ist, da der fiktionale Text in seiner Natur keine Mimesis zuließe, gerade auf die Sprache bezogen. Hierzu siehe etwa Fludernik 2013, S. 78-79. Fludernik greift die Position Genettes auf, dass die Mimesis in der Sprache deckungsgleich sei (vgl. ebd.). Fluderniks Position, dass die Mimesis der Sprache auf Grund der Schematisierung des Schriftlichen nicht vollständig möglich ist, sei hier entsprochen. Dennoch kann, etwa mittels der Variation von Distanz, ein Spiel mit der Mimesis entstehen. Bei Wagner kann anhand der Mimesis durch interne Fokalisierung die Kodierung des subjektiven Realitätsempfindens abgelesen werden. Bei Haas beispielsweise ist die Kodierung der Sprache auf die Imitation des mündlichen Sprachgebrauchs reduziert. Vgl. 3.2.

²¹⁷Schmidt 2008, S. 17.

depends upon emotions, needs, norms and aims which interact in the process of managing identity, what is remembered and what is forgotten, what is narrated and what is concealed.²¹⁸

Sieht man den Begriff der Erinnerung nun als Möglichkeit des Erzählvorgangs und gleicht diesen mit dem Mimesisbegriff ab, so kann der Erzählvorgang als mimetischer Prozess von Erinnerungskodierung interpretiert werden – sowohl, wie Schmidt oben argumentiert, kollektiv, als auch individuell. Die Kodierungsprozesse der individuellen Erinnerung sind nun im Hinblick auf das Zeitverständnis in Wagners Romanen relevant. Hier kann der Mimesisbegriff in Verbindung mit der individuellen Erinnerung gelesen werden, die in der Zeitkonstruktion des Zyklus – vor dem Hintergrund der Vorstellung des Erinnerungs- und Zeitbegriffs bei Traumatisierung – umgesetzt wird.

Wie bereits erörtert geht die aktuelle Forschung davon aus, dass das Erinnerungsvermögen im Falle von Traumatisierung durch einen Fragmentcharakter geprägt ist. So ist mit dem Blick auf Wagner zu erwähnen, dass aufgrund der intrusiven Erinnerungen keine textuelle Abspeicherung erfolgt.²¹⁹ Die Erinnerungen treten als Flashbacks aus dem Traumagedächtnis hervor, etwa in Form von Bildern, Gerüchen oder Geräuschen. Sie sind dabei subjektiv und können nicht zwangsläufig auf ihren Realitätsgehalt überprüft werden.²²⁰

Parallel zur fragmentarischen Erinnerungskodierung zeichnet sich oft ein subjektives Zeitverständnis ab. So führt Seidler an, dass der traumatisierte Mensch subjektiv bezogen keine „objektivierbare Geschichte“ hat, im Gegensatz zum „neurotisch organisiert[en]“ Menschen. Die Vergangenheit ist in Bezug auf das fragliche Ereignis also ebenfalls fragmentiert. Auch „wenn [die Traumawiderfahrnisse] nach

²¹⁸Ebd., S. 20.

²¹⁹Diese Auffassung steht dem ursprünglichen Verständnis der traumatischen Erinnerung nach Freud entgegen nach dem das Trauma als Erlebnis *verdrängt* und an der Schwelle des Bewusstseins zurückgewiesen wird. Es ist daher im Unterbewussten ansässig. Diese Metapher impliziert dann ein unzugängliches, aber im Allgemeinen kohärentes Erlebnis, das je nach Therapieansatz entweder durch Hypnoseverfahren – nach Josef Breuer – oder durch freie Assoziation – nach Freud – bewusst gemacht werden kann, wobei in der Gesprächstherapie ein *Widerstand* überwunden werden muss. Ein textuell fragmentarisches Ereignis ist in diesem Verständnis jedoch nicht impliziert. Diese Auffassung bildet sich im späten 20. Jahrhundert heraus und prägt so das heutige Verständnis des von Janet eingeführten Begriffs der Dissoziation. Vgl. zum Begriff der Verdrängung: Freud 1982c, S. 285 ff.

²²⁰Den fraglichen Realitätsgehalt der Erinnerung von Traumapatienten lässt sich bereits in der Abkehr Freuds von der Verführungshypothese ausmachen, die er im Zuge der Studien über Hysterie entwickelte. Einen Überblick über diese Vorgänge findet sich bei Mitscherlich 1982, S. 12 Vgl. auch Fischer /Riedesser 2003, S. 36 ff.

dem Kalender aus der Außenperspektive [...] einer vergangenen Zeit des Betroffenen zuzuordnen sind, hat dieser dafür überhaupt keinen Zeitvektor zur Verfügung.“ Im Gegensatz ist das Trauma immer gegenwärtig und somit im Präsens anzuordnen.²²¹

Vor diesem Verständnis von Erinnerung und Zeit kodiert Wagner seinen Zyklus nun dergestalt, dass er im Sinne des Spiels mit der Mimesis ein anachrones Zeitkonzept schafft. So zeichnet sich – abhängig vom jeweiligen Roman – ein doppeltes Zeitverständnis ab,²²² das sich auch in der Wechselwirkung von *Homogenisierung und Interiorisierung*²²³ findet. Das doppelte Zeitkonzept entsteht dadurch, dass Wagner der äußeren Struktur der Romane, die sich durch chronologische Unterteilung in Teilabschnitte auszeichnen, ein oder mehrere Figuren entgegenstellt. Diese wirken der äußeren Zeitstruktur entgegen, sei es durch die Verwendung des epischen Präsens, in *Im Winter der Löwen*, durch die Verwendung einer gänzlich anderen Zeitebene in *Tage des letzten Schnees* oder durch die Verwendung von Analepsen, beispielsweise in *Das Schweigen*, die als intrusive Erinnerungen interpretiert werden können.

Das Spiel von Mimesis und Diegese zeigt also einerseits eine chronologische Reihenfolge, andererseits ein anachrones Zeitkonzept, das die Kodierung des Traumaverständnisses impliziert. Man kann, unter Annahme des fragmentarischen Verständnisses von Trauma, also folgern, dass die Symmetrie der Zeitebenen wiederhergestellt werden muss, um den Zyklus zu vollenden, was dann in *Tage des letzten Schnees* umgesetzt wird. Durch diese Umsetzung greift Wagner auch Elemente der postmodern-fragmentarischen Figurenkonstruktion auf und verhandelt sie in der narrativen Technik.

An dieser Stelle kann wieder mit Huizingas Konzept des Spiels argumentiert werden. Das subjektive Realitätsempfinden, das sich in der Zeitkonstruktion Wagners finden lässt, kann vor der Folie der „eigenen Tendenz“ des Spiels gelesen werden.²²⁴ Die

²²¹Seidler 2013, S. 53. Vgl. auch S. 7 ff.

²²²Martínez und Scheffel gehen von der doppelten Zeitperspektive der Erzählens aus, die die „lebensweltlich-praktische Perspektive der Protagonisten und die analytisch-retrospektive des Erzählers“. Der Leser muss zum Verständnis beide Perspektiven wahrnehmen, um eine Analyse vornehmen zu können. So entsteht die Zeitperspektive der Figur, die einen Sonderstatus zum retrospektiven Blick des Erzählers einnimmt. Siehe Martínez/Scheffel 2012, S. 125.

²²³Vgl. Lukas 2011, S. 156.

²²⁴Vgl. Fußnote 112.

Figuren Wagners treten aus der äußeren Zeitstruktur, gewissermaßen aus den „eigentlichen Leben“,²²⁵ heraus und zeigen so das Element des postmodernen Spiels in der ihnen eigenen fragmentarischen Zeitkonstruktion. Das Spiel, das sich in der Mimesis offenbart, dient aber nicht dem Selbstzweck, sondern verdeutlicht den Bruch und die Erschütterung, der Traumatisierung. Das Spiel der Postmoderne wird so zwar aufgegriffen, gleichzeitig aber auch abgelehnt. Es erhält so eine neue Bedeutung.²²⁶ Die Entgrenzung des subjektiven Zeitempfindens wird durch die äußere Zeitstruktur wieder eingegrenzt. Die Eingrenzung geschieht auch dadurch, dass die verwendeten Pro- und Analepsen dazu dienen die Suspense zu erzeugen. Der geschlossenen Form des Kriminalromans wird so entsprochen. Es offenbart sich also wieder das Wechselspiel von Fragment und Tradition, das die Wagner'sche Antithetik ausmacht.

Zur Analyse von Wagners Ästhetik ist im Hinblick auf die narratologischen Dekodierungsverfahren neben dem doppelten Zeitkonzept Genette geeignet, da die dort beschriebene Kodierung von Ordnung, Dauer und Frequenz für Wagner am ertragreichsten ist.²²⁷ Genette wird somit als Grundlage für die Analyse dienen. Lämmert wird, aufgrund der Begriffsprägung, die sich in der Literaturwissenschaft etabliert hat, beim Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit herangezogen. Lämmerts Konzept der Rückwendungen und Vorausdeutungen ist für die Analyse Wagners weniger geeignet, da eine detaillierte Differenzierung nicht erforderlich ist. Stattdessen beziehe ich mich auf die Begriffe Pro- und Analepse.²²⁸ Neben dem Zeitkonzept ist bei Wagner die wechselnde Perspektive vor dem Hintergrund der Narration von Bedeutung, deren theoretischer Hintergrund im Folgenden erläutert werden soll.

4.2 Perspektive und Fokalisierung

Wagner arbeitet nach Genette durchgehend mit interner Fokalisierung, die von Kapitel zu Kapitel variiert. Laut Stanzel würde hier vom multiperspektivischen

²²⁵Vgl. ebd.

²²⁶Vgl. 1.3.

²²⁷Vgl. zu den Grundlagen Genette 2010. Angemerkt sei, dass auch Stanzels Theorie des Erzählens aufgrund der hier weniger ausgeprägten Konzeption von Zeit für die Analyse Wagners außen vor bleibt.

²²⁸Vgl. Genette 2010.

Erzählen gesprochen.²²⁹ Wägt man beide Theorien gegeneinander an, so ist die variable interne Fokalisierung in Anlehnung an das Spiel mit der Mimesis²³⁰ in der Analyse lohnender, insofern der Begriff der internen Fokalisierung den Grad der Figurenwahrnehmung punktgenauer beschreibt als Stanzels Begriffsfindung,²³¹ weshalb Genettes Modell als theoretischer Hintergrund für die Analyse der Romane dienen soll.

Wagner nutzt die Fokalisierungstechnik zur Entwicklung der Tiefenpsychologie seiner Figuren. Der Einblick in ihre Gedankenwelt ermöglicht das Spiel mit der Mimesis eben dadurch, dass die vermeintliche Erinnerung fragmentarisch widergegeben wird. Hierzu verwendet Wagner die angesprochenen elliptischen oder kurzen Satzkonstruktionen, die beispielsweise die Erinnerung an Sanna zum Inhalt haben und durch die abrupte Satzabfolge den bereits angesprochenen Fragmentcharakter zeigen. Erst die interne Fokalisierung lässt den Einblick in das Innenleben der Figuren zu und bietet überhaupt die Möglichkeit für eine Analyse hinsichtlich des fragmentarischen Traumaverständnisses, in Anbetracht der Tatsache, dass die Traumatisierung subjektiv erfahrbar wird, wie beispielsweise das in Unterkapitel 4.1 dargelegte Zeitempfinden bereits aufzeigt.

Der Perspektivwechsel, der zusätzlich erfolgt, bewirkt die Variation angesichts der strukturbildenden Funktion des Handlungsschemas Trauma. So entsteht durch variable Fokalisierung die Figurenspiegelung, die vor dem Hintergrund der Doppelgängerfigur zuweilen Detektiv und Täter, zuweilen die Opfer spiegelt, traditionelle Genremerkmale aufgreift und sich in die literarische Tradition einreihet.²³²

Des Weiteren dient die interne Fokalisierung der Spannungssteigerung, indem dadurch die Informationszurückhaltung, etwa der Figurenidentität des Täters, gewährleistet werden kann, was sich beispielsweise in der verzögerten Identifizierung des Täters und der bewussten Nutzung des Personalpronomens äußert.²³³ Eine besondere Funktion übernimmt dabei die Figur Kimmo. Hier entsteht durch die interne Fokalisierung bei elliptischem Satzbau in Bezug auf die

²²⁹Vgl. Lämmert 1980. Vgl. auch Martínez,/Scheffel 2012, S. 69.

²³⁰Vgl. 4.1. und 1.1

²³¹Vgl. Stanzel 2008 auch Vogt 2006, S. 82.

²³²Vgl. 1.1, 3.1 und 3.3.

²³³Vgl. 3.

Ermittlungsarbeit eine Anspielung auf das Profilingverfahren²³⁴, was sich in die Darstellung der Undarstellbarkeit einreihet.²³⁵ Gleichzeitig wird mit dieser Technik aber auch eine Spiegelung von Täter und Opfer erzeugt, was sich besonders in *Eismond* wiederfindet.

Interessant ist die wechselnde Fokalisierung auch in Anbetracht der Tatsache, dass die direkte Figurenrede häufig der Fokalisierung entgegenwirkt und so der Blick der übrigen Figuren offenbart wird, wodurch eine Diskrepanz entsteht, die die Wichtigkeit der subjektiven Sichtweise noch unterstreicht. So wird in verschiedenen Szenen in der Interaktion mit Kimmo und seinen Kollegen klar, dass für diese sein Verhalten kaum nachzuvollziehen ist, während der Leser Einblick in die Tiefenpsychologie der Figur gewinnt. So entsteht eine Diskrepanz, die die subjektive Wahrnehmung zusätzlich noch herausstellt.

Zusammenfassend zeichnet sich die Ästhetik Wagners also dadurch aus, dass die Kodierung von Trauma sich im Thema der Identität, den Figuren, der Struktur, der Sprache und der Narration wiederfindet und somit als strukturierendes Handlungsschema festgehalten werden kann, das sich auf den Gesamtzyklus überträgt. Das fragmentarische Verständnis von Trauma wird dabei mit den Genremerkmalen der Kriminalliteratur verwebt und es offenbart sich die für Wagner typische Antithetik. Wagner greift auf Genretraditionen zurück, verhandelt aber auch postmoderne Tendenzen, die sich nicht zuletzt im Fragmentcharakter ausmachen lassen. Er schließt sich dabei an Autoren des Genres an, unterscheidet sich in dem strukturellen Aufbau des Zyklus jedoch erheblich, betrachtet man die Variationen der verschiedenen Kodierungsebenen.

II Eismond

1. Antithetik

1.1 Spiegelstrukturen

Um die strukturierende Funktion des Traumamotivs, die Bedeutung von Motiven und Symbolen im Zyklus und die Figurenentwicklung untersuchen zu können, sollen zuerst einige Grundbegriffe und essentielle Konzepte zum in dieser Arbeit angelegten Motiv- und Symbolverständnis dargelegt werden.

²³⁴ Als Profiling wird die Ermittlungstechnik bezeichnet, die das Erstellen von Täterprofilen nutzt, um die Täterüberführung zu optimieren. Vgl. Douglas 1986 und Kocsis 2006.

²³⁵ Vgl. 1.1.

Einleitend ist festzuhalten, dass eine adäquate philologische Betrachtung von Trauma die Einordnung des Traumas als Motiv erfordert. Der Begriff Motiv ist hierbei traditionell als „melodische Einheit“²³⁶ aus der Disziplin der Musik entlehnt und kann, übertragen auf die Literatur, einerseits als „kleinste Erzähleinheit“²³⁷, andererseits als „fruchtbares Moment im Aufbau der Erzählung“²³⁸ charakterisiert werden. Neben verschiedenen Funktionen eines Motivs (Daemmrich und Daemmrich klassifizieren hier Schein, Stellenwert, Spannung, Schematisierung, Deutungsmuster und Polarstruktur)²³⁹ soll vor dem Hintergrund des Traumaverständnisses nach Fischer/Riedesser die Themenverflechtung und die Gliederung des Textes in den Vordergrund gerückt werden, was dann die Grundlage der Analyse schafft. Das Trauma wird durch die strukturierende Funktion dabei fortlaufend als Handlungsschema bezeichnet.²⁴⁰ Umgesetzt wird das Handlungsschema in den Themen der Romane, den „geistige Komponente[n]“²⁴¹ der Texte. Die sich hieran anschließenden Symbole und Motive sollen in der Folge besprochen werden, um zu zeigen, wie der Aufbau des Zyklus vonstattengeht und sich die Wagner'sche Antithetik entfaltet. Das Ziel ist es, Wagner im Genre zu verorten.

Der Begriff des Symbols, der hier vorangestellt werden soll, ist in der Literaturwissenschaft vielfach diskutiert. Am ertragreichsten ist die Begriffsverwendung nach Gerhart Kurz, der herausstellt, dass das Symbol als „arbiträres, konventionelles Zeichen“ verstanden werden, „aber auch das Gegenteil, ein durch Analogie oder durch einen Sachzusammenhang motiviertes Zeichen bedeuten“ kann.²⁴² Weiter heißt es, dass zur „anthropologischen Ausstattung des Menschen [...] ein universelles Symbolbewußtsein [gehört].“²⁴³ Mittels dessen, so Kurz, könne die „unübersichtliche Empire übersichtlich und geordnet werden“.²⁴⁴ Die „elementaren symbolischen Orientierungen“ sind „[r]echts-links, oben-unten,

²³⁶Daemmrich/Daemmrich 1995, S. XIV.

²³⁷Vgl. ebd., S. XVI Der Begriff folgt Lüthi 1980.

²³⁸Vgl. ebd., S. XV. Es wird Bezug genommen auf Christensen 1925.

²³⁹Vgl. ebd., S. XVIII ff.

²⁴⁰Vgl. Fußnote 15.

²⁴¹Vgl. ebd., S. XXIII ff. Das Thema ist in seiner Sinnbildung weiter gefasst als das Motiv und besteht aus einer Anzahl assoziativer Beziehungen, wobei eine Abhängigkeit vom Motiv festzustellen ist.

²⁴²Kurz 1997, S. 67.

²⁴³Ebd., S. 68.

²⁴⁴Ebd.

hell-dunkel“ und „innen-außen“. ²⁴⁵ Die „symbolischen Handlungen“ des Menschen – auf der Basis des Symbolbewusstseins – beruhen auf „der Herstellung von *analogen* und *synekdochischen* Beziehungen. Etwas wird zum Symbol, weil es in Analogie zu oder als Teil von einem Ganzen aufgefasst wird.“ ²⁴⁶ Das literarische Symbol hält an dieser Bedeutung fest. „Das literarisch Symbolisierte wird dabei gesucht in lebensweltlichen und psychischen Bedeutsamkeiten in einem möglichen Sinn menschlichen Seins.“ ²⁴⁷ Unter dem Vorzeichen des „synekdochisch-analogisch[en] Modells“ muss das Symbol jedoch von der Metapher unterschieden werden. Da bei Metaphern die „Aufmerksamkeit mehr auf die Wörter [gerichtet ist], auf semantische Verträglichkeiten und Unverträglichkeiten sprachlicher Elemente“ ²⁴⁸ Bei Symbolen jedoch gilt die „Aufmerksamkeit“ der „dargestellten Empire [...]“. Beim Symbol wird daher auch die wörtliche Bedeutung gewahrt, die Referenz des Wortes. [...] Bei Metaphern aktualisieren wir ein Sprachbewußtsein, bei Symbolen ein Gegenstandsbewußtsein.“ ²⁴⁹

Für eine Erläuterung der Struktur von *Eismond* unter Zuhilfenahme dieses Motiv- und Symbolverständnisses bietet es sich zunächst an, die Antithetik als Thema des Romans zu analysieren. Diese wird in der parallelen Figurenkonstruktion von Kimmo und Vesa umgesetzt. Wagner setzt hier auf die bereits angesprochenen Fragmetstrukturen. ²⁵⁰ Zunächst wird Vesa eingeführt, der zum ersten Mal als „[d]er Klavierstimmer“ ²⁵¹ auftritt. Nach diesem Auftritt erscheint der Mörder nur noch in der Bezeichnung „[e]r“. Bei interner Fokalisierung wird so die Identität der Figur von Beginn an verschleiert. Der fragmentarische Identitätsfindungsprozess beginnt also hier. ²⁵² Erkennbar wird dies kurz vor dem Begehen des ersten Mordes:

Sein Wunsch war erfüllt worden, er hatte lange geschlafen.
 Es war noch nicht dunkel, als er erwachte, aber die Sonne stand schon tief.
 Er startete den Wagen und fuhr hinunter ans Meer, um sie untergehen zu sehen.
 [...]
 Er ging langsam in Richtung des Wassers. Als er am Ufer stand, legte er seine Kleider ab.

²⁴⁵Ebd.

²⁴⁶Ebd.

²⁴⁷Ebd.

²⁴⁸Ebd., S. 73.

²⁴⁹Ebd.

²⁵⁰Vgl. Kapitel I, 1.1.

²⁵¹Wagner 2003, S. 12.

²⁵²Vgl. Kapitel I, 1.1.

[...]

Er sprang hoch ab und tauchte ins Feuer, in dem er verbrannte und erfror. Als er auftauchte, wußte er, daß er ewig leben würde.

[...]

Er war unsichtbar und unantastbar. Es war wichtig, es war notwendig, das zu begreifen.²⁵³

Zunächst entsteht die fragmentarische Identitätsfindung durch die Substitution des Figurennamens durch das Personalpronomen. Die interne Fokalisierung macht diesen Prozess erst wirksam, da nur durch die fehlende Distanz der Bruch mit der Identitätsfindung erfolgen kann.²⁵⁴ Unterstrichen wird die fehlende Figurenidentität durch die hier erwähnte Unsichtbarkeit und Unantastbarkeit, die zur Metapher für die Identitätsfindungsprozess wird. Bereits hier offenbart sich der für Wagner charakteristische Satzbau. Der Sprachrhythmus scheint durch die Verwendung von Kommata stakkatoartig, was durch die häufigen Wiederholungen des Personalpronomens noch verstärkt wird. Insgesamt entsteht so der Fragmentcharakter, der dadurch unterstützt wird, dass es sich bei dem Zitat um den Beginn eines Kapitels handelt, das ausschließlich auf die interne Fokalisierung setzt. Die fehlende Distanz macht es für den Leser nahezu unmöglich, Zusammenhänge herzustellen, das Geschehen einzuordnen und – auf der Handlungsebene – auf einen möglichen Wahrheitsgehalt zu überprüfen. Erst im Laufe der Ermittlungen kann ein Zusammenhang hergestellt werden.

Der Fragmentcharakter, der sich hier abzeichnet, könnte angesichts des Traumaverständnisses nach Fischer/Riedesser also im Hinblick auf eine mögliche traumatisierte Identität gelesen werden. Hierzu fehlen zu diesem Zeitpunkt jedoch wichtige Hintergrundinformationen, die Hinweise auf ein möglicherweise traumatisierendes Ereignis geben könnten. Dennoch wird im Verlauf der Handlung klar, dass ein solches Ereignis mit hoher Wahrscheinlichkeit noch enthüllt werden wird, als sich herausstellt, dass die Figur, die als Mörder auftritt, von der Figur Vesa unterschieden wird. Es kommt zu einer internen Figurenspiegelung, die von Wagner auch später noch bei Larissa genutzt wird. Bei Vesa tritt sie während des ersten Mordes in Erscheinung:

Er öffnete leise die Tür und sah die Konturen seines Gesichts im großen Spiegel im Flur. Das Lächeln erschreckte und erleichterte ihn.

²⁵³Wagner 2003, S. 29-30.

²⁵⁴Vgl. Kapitel I, 4.2.

Er erkannte sich selbst nicht.²⁵⁵

Der Identitätsfindungsprozess wird hier deutlich. Wieder arbeitet Wagner mit dem Personalpronomen, das noch einmal wiederholt wird. An dieser Stelle ist die Satzposition entscheidend, die der Originalvorlage folgt. Die Feststellung der fehlenden Selbsterkenntnis wird als separater Paragraph herausgestellt und unterstreicht so den Fragmentcharakter und die Wichtigkeit der Information. Die Satzposition wird in den Folgeromanen von noch größerer Bedeutung werden. Zusätzlich fehlt auch in diesem Zitat die Distanz in der Fokalisierung. Dies kann vor der Folie des subjektiven Realitätsempfindens im Falle von Traumatisierung interpretiert werden. Die Identität ist nicht nur verschleiert oder fragmentiert, sondern nicht erkennbar, was in Kombination mit der Fragmentstruktur gar im Hinblick auf Depersonalisation und einer dissoziierten Persönlichkeit gedeutet werden kann.²⁵⁶

Mit Rückbezug auf die Struktur offenbaren sich Wagners Figurenspiegelungen. Was zunächst mit der Figur Vesa beginnt, kann auch auf Kimmo und andere Figuren ausgedehnt werden. Dies wird, wie erwähnt, durch parallele Konstruktionen erreicht. Die zahlreichen Spiegelungen tragen – im Kontext der Postmoderne – zu den angeführten Fragmentstrukturen bei. Es manifestiert sich bereits am Beginn von *Eismond* das „*Perpetuum mobile*“,²⁵⁷ das im Hinblick auf Derridas Spielbegriff erläutert wurde.²⁵⁸ Die Identitätsfindung wird negiert. Die Figurenidentifikation schlägt fehl und es zeigt sich der Verlust der Selbsterkenntnis, die in der Figurenspiegelung gesteigert wird. In diesem „Kalkül ohne Ende“²⁵⁹ kann die Entgrenzung durch die mögliche Traumatisierung festgemacht werden. Was aber gleichzeitig entgegengestellt wird, ist die geschlossene Form des Kriminalromans, die die Entgrenzung eindämmt.

Die Rückführung des Grenzverlustes zeigt sich in der Funktion, die Vesa mit Hinblick auf das Genre übernimmt. Zunächst knüpft die Figurenzeichnung an die Tradition der Verbrechenliteratur mit der Psychologisierung des Verbrechers an, wird aber durch die Fragment- und Spiegelstruktur im Hinblick auf die Postmoderne

²⁵⁵Wagner 2003, S. 31.

²⁵⁶Vgl. Fußnote 21.

²⁵⁷Vgl. Fußnote 117.

²⁵⁸Vgl. Kapitel I, 1.3.

²⁵⁹Vgl. Fußnote 116.

umkodiert.²⁶⁰ Des Weiteren ist der Identitätsverlust der verzögerten Identifizierung geschuldet,²⁶¹ um die Verschleierung der Figurenidentität Vesas und somit die Suspense aufrechtzuerhalten.²⁶² Geschlossene Form und Gattungspoetologie treten also mit postmodernem Fragment, vor dem Hintergrund des Handlungsschemas, in Wechselwirkung; somit kommt Wagners antithetische Struktur zum Vorschein. Es sei hier vorausgeschickt, dass sich die Antithetik auch in der Motivgebung wiederfindet, wie sich bereits in der Gegenüberstellung von Feuer und Wasser in obigem Zitat zeigt. Dies soll für dem Moment aber zurückgestellt und stattdessen die Spiegelkonstruktion der Figuren genauer analysiert werden.

Dass die Figurenkonstruktion Vesas im Licht der fragmentarischen Identitätsfindung interpretiert werden kann, wird noch klarer, als Vesa der Figur des Mörders direkt gegenübergestellt wird. So benennt Vesa einen „mächtigen Freund“²⁶³, der auf seinen Bruder Eindruck machen soll. Im Gegensatz zu *ihm* ist Vesa von kindlicher Natur und identifiziert sich mit den Jungen, die er in der Umgebung trifft. Hervorgehoben wird die kindliche Natur Vesas, als er versucht, die Begegnungen mit Jaana zu rekapitulieren:

Am Abend schrieb Vesa auf ein weißes Blatt alles, was er über Jaana wußte.
Als erstes schrieb er ihren Namen.

Jaana.

Jaana wohnte in Naattali. Ihre Wohnung lag direkt über dem Strandcafé, in dem sie arbeitete.

Im Sommer verkaufte sie Eis.

[...]

Er malte das Haus, in dem sie wohnte.

[...]

Er malte die Sonne gelb.²⁶⁴

Umgesetzt wird die kindliche Natur Vesas in der Farbsymbolik und der Symbolik des weißen Blattes im Hinblick auf Unschuld aufgrund seiner Unbeschriebenheit. Kombiniert wird sie mit der für Wagner typischen Satzkürze, der Wiederholung des Personalpronomens und der Satzposition die Fragmentstruktur. Die Wirkung, die hier erzeugt wird, ist im Kontext des Handlungsverlaufs zu deuten. Zu diesem Zeitpunkt ist Vesa bereits als Mörder identifiziert. Hält man sich nun einmal die

²⁶⁰Vgl. hierzu Fußnote 6.

²⁶¹Zum Begriff vgl. Fußnote 63.

²⁶²Vgl. ebd.

²⁶³Wagner 2003, S. 129.

²⁶⁴Ebd., S. 136.

Situation vor Augen – ein erwachsener Mann der bereits mehrere Morde begangen hat malt ein Bild der Wohnung seiner Freundin, das an eine Kinderzeichnung erinnert – entsteht gerade durch den Fragmentcharakter der Satzstruktur und -position beim implizierten Leser ein Gefühl der Distanz. Dieses verstärkt die Opposition von Vesa und der Figur des Täters, der seinerseits als „mächtig“ und „unantastbar“ gilt. Die fragmentarische Identitätsfindung vor dem Hintergrund der Dissoziation wird an dieser Stelle also unterstützt.

Die Spiegelstruktur setzt sich auch in der Motivik fort. Die Situation, die hier entsteht, kann als grotesk beschrieben werden.²⁶⁵ Das Motiv des Grotesken unterstützt, aus seiner Definition heraus, einerseits die Distanz zum implizierten Leser und somit den Fragmentcharakter in der Figurenkonstruktion Vesas, wird aber auch in den Folgeromanen wieder aufgegriffen, so etwa in *Im Winter der Löwen* und in *Das Licht in einem dunklen Haus*. Durch die Wiederholung des Motivs potenziert sich die hier angelegte Spiegelung. Das Perpetuum mobile wird neben der Figurenspiegelung innerhalb des Romans auf die Motivik über den Roman hinaus ausgedehnt und die postmoderne Struktur offenbart sich. Dennoch dient die Spiegelung als Orientierungspunkt im gesamten Zyklus, verbindet so die Romane miteinander und grenzt so die Fragmentstruktur wieder ein.

An dieser Stelle ist in Ansätzen bereits die elaborierte Figurenspiegelung Wagners zu erkennen. Diese wird in Jaana deutlich. Ihr Name wird im obigen Zitat als Einwortsatz herausgestellt und in der Satzposition hervorgehoben und an dieser Stelle doppelt kodiert. Einerseits wird, im Kontext der geschlossenen Form des Kriminalromans, noch einmal Suspense erzeugt. Dem implizierten Leser ist durch die Figurenidentifizierung bereits klar, dass es sich bei Vesa um den Täter handelt. Die groteske Situation und die dadurch erzeugte Distanz kombiniert mit der Nennung des Figurennamens deuten darauf hin, dass es sich bei Jaana um das nächste Mordopfer handeln könnte. Im fragmentarischen Satzbau wird also gleichzeitig den Charakteristika der Gattung entsprochen.

²⁶⁵Dürrenmatt definiert das Groteske als Ausdruck des Paradoxen, die „Gestalt [...] einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt“ (Dürrenmatt 1996 b, S. 59). Es handelt sich also um einen Gegensatz, der dazu dient, Distanz zu schaffen und die Probleme der Welt aufzuzeigen, so Dürrenmatt in *Anmerkungen über die Komödie*. Anzumerken ist, dass die Distanz, ursprünglich als Teil der Komödie, immer durch ein komisches Element geschaffen wird, um das Gestaltlose zu gestalten (vgl. ebd., S. 58). Es wird also eine Diskrepanz mit Mitteln des Komischen erzeugt, um ein Problem aufzuzeigen. Vgl. genauer Kapitel IV, 1.1.

Zusätzlich wird aber auch eine Figurenspiegelung von Jaana und Larissa erzeugt. Dies geschieht dadurch, dass Jaana als Eisverkäuferin identifiziert wird. In dieser Rolle wird in Jaana bereits das Auftreten Larissas angedeutet, die ebenfalls diesen Beruf ausübt. Verstärkt wird die Verbindung dadurch, dass Jannas Verhältnis zu Vesa dem Verhältnis Larissas zu Kimmo entspricht. Beide Figuren übernehmen also die gleiche Funktion in der Figurenkonstellation. Die Spiegelung von Jaana und Larissa wird somit gleichzeitig auf Vesa und Kimmo übertragen. Deutlich wird dies, als die oben beschriebene Situation in *Das Licht in einem dunklen Haus* variiert wird. Dort ist es aber Kimmo, der Informationen über Larissa notiert, wobei das Eisverkaufen auf die Liste gesetzt wird, die ihm beim Auffinden der verschwundenen Larissa helfen soll. Durch die hergestellten Verbindungen von Rollenzugehörigkeit, Figurenspiegelung und die Wiederholung der Motive über den eigentlichen Roman hinaus wird die Komplexität der Figuren klar.

Die Reflexion der Figuren weist, wie die Spiegelung der Motive, auf das postmoderne Spiel nach Derrida hin. Eine Figur oder ein Motiv wird etabliert und mit Fragmentstrukturen besetzt, etwa durch die Umsetzung der Textstruktur, durch die Erzeugung von Diskrepanz oder durch die Verhandlung der Identitätsthematik. Um diese Fragmentstruktur zu steigern, wird eine Spiegelstruktur erzeugt, die nicht nur innerhalb eines Romans gilt, sondern sich auf mehrere Romane ausdehnt. Es etabliert sich also eine Verweisstruktur, die im Lichte der *différance* interpretiert werden kann. Der Aufbau einer Figur deutet, wie das „Umherirren des Zeichens“,²⁶⁶ gleich einen Verweis auf eine weitere Figur an, die ihrerseits fragmentarisch konstruiert wird. Fragment- und Spiegelstrukturen entsprechen so der bei Derrida erörterten Negation der Einheit des Zeichens, die in unendlichem Pluralismus zu enden scheint.²⁶⁷

Bei Wagner lässt sich aber auch eine Rückführung der scheinbar ins Unendliche gesteigerten Spiegelstruktur erkennen. Die Fragmentstruktur erzeugt Suspense, was der Form des Kriminalromans entspricht. Zusätzlich entstehen durch die Figurencharakteristika und der Motivkonstruktion Variation und Wiederholungen, die dem Zyklus als Gesamtkomplex Struktur verleihen. Zwar kann jeder Roman als Einzelwerk gelesen werden, aber das Publikum Wagners wird Referenzen erkennen,

²⁶⁶Vgl. Fußnote 117.

²⁶⁷Vgl. 1.3.

die die Struktur des Zyklus bestimmen und so ein geschlossenes Gesamtwerk kreieren.²⁶⁸ Zuletzt lässt sich in der Spiegelung von Kimmo und Vesa die genannte Doppelgängerdynamik erkennen. Dies wird deutlich, wenn man die Figurenkonstruktion Kimmos und Vesas vergleicht.

Die für Wagner bezeichnende interne Fokalisierung wird auch für die Figur Kimmo verwendet. Das erste Kapitel in *Eismond* beschreibt den Tod Sannas, setzt Kimmo ins Zentrum und stellt das Ereignis als zentral heraus. Nachdem Kimmo zunächst vollständig identifiziert wird, wird nach dem Tod Sannas auch hier der Figurenname durch das Personalpronomen ersetzt:

Er verstand die Worte nicht, aber er wußte, daß sie Sanna zum Inhalt hatten und das, was mit ihr, mit ihrem toten Körper zu geschehen habe. Er dachte: Sanna gehört mir nicht mehr.

Er sah sie an und hatte den Eindruck, es falle ihm leicht, dem Anblick ihrer geschlossenen Augen standzuhalten. Er versuchte sich zu vergegenwärtigen, daß sie ihn nie wieder ansehen und daß er sie ganz verlieren würde. Er versuchte, die Züge ihres Gesichts einzusatmen [...]

Die Erleichterung, nichts zu fühlen, schlug um in die Angst nicht weinen zu können. Eine diffuse Angst, der Schmerz werde ihn von innen aushöhlen, bevor er es bemerkte.

[...] Er hob ihren Körper, drückte sie an sich, küßte ihren Mund, ihren Nacken, biß leicht in ihren Hals, ihre Schultern [...]

Er löschte das Licht [...] Er ging schnell den Korridor entlang. [...] Er spürte, daß etwas bevorstand, er wußte, es würde etwas sein, das er nicht kannte. Er hatte Angst davor, aber er wartete darauf, er sehnte es herbei.²⁶⁹

Um die Spiegelung von Kimmo und Vesa auszubauen, arbeitet Wagner mit den bereits genannten Wiederholungen in der Textstruktur. Neben der Verwendung des Personalpronomens wird wie auch in den zuvor angeführten Szenen mit einer teilweise fragmentarischen Satzstruktur und kurzen Sätzen gearbeitet. Wie in der oben angeführten Szene aus der Sicht Vesas lässt sich im Küssen der Leiche Sannas auch in dieser Szene das Motiv des Grotesken ablesen. Die Situation verliert durch die interne Fokalisierung jedoch an Schärfe. An dieser Stelle wird das psychologische Profil der Figur Kimmo entfaltet und eine Diskrepanz zwischen Innen- und Außensicht, die sich in den folgenden Romanen auch im Ermittlungsprozess fortsetzt, zeichnet sich ab.²⁷⁰

²⁶⁸Vgl. Kapitel I, 3.1.

²⁶⁹Wagner 2003, S. 10-11.

²⁷⁰Vgl hierzu Kapitel IV-VI.

In der Variation der Distanz und der parallelen Motiv- und Textkonstruktion zeigt sich also die Doppelgängerdynamik der Figuren Kimmo und Vesa. Die parallelen Strukturen sind mehrfach kodiert. Einerseits zeigt sich wiederum die postmoderne Fragmentstruktur, die durch die Doppelgängerfiguren wieder im Kontext der Gattung zu lesen ist und so als Umkodierung der Charakteristika des Genres interpretiert werden kann. Im Kontext Fischer/Riedessers jedoch ist hier die Funktion des Traumas als Handlungsschema erkennbar. Der Tod Sannas und der hiermit einhergehende Verlust wird im ersten Kapitel des Romans ausgearbeitet. Wagners Fragmentstruktur wird in dieser Szene zum ersten Mal verwendet und greift den Tod Sannas direkt auf. Die von nun an verwendeten strukturellen Wiederholungen müssen also zwangsläufig in Relation zu obigem Zitat gelesen werden und können potentiell eine Verbindung zum Handlungsschema aufzeigen, die jedoch für die einzelnen Figuren evaluiert werden muss. Die strukturgebende Funktion des Traumas kann also an dieser Szene festgemacht werden.

Dass der Tod Sannas Ausgangspunkt für die Spiegelstrukturen ist, wird dann ganz deutlich, als sich die Grenzen der Figurenzeichnung zwischen Kimmo und Vesa in der Szene auflösen, in der Kimmo im Zuge der Ermittlungen Stockholm besucht, um eine Zeugin zu befragen:

Am Abend fuhr Kimmo Joentaa nach Stockholm.

[...]

Er war einem Impuls gefolgt. [...]

Er hatte wieder die Vergangenheit gesehen. Bilder von Sanna.

[...]

Erinnerungen, denen er nie entkommen würde.

[Er] erinnerte sich an die Schiffsreise, die er mit Sanna unternommen hatte

[...] als Sanna noch unsterblich gewesen war.

[...]

Sanna hatte viele Gesichter gehabt.

[...]

Er setzte sich auf ein rotes Sofa und bestellte ein Wasser.

[...]

Er schloss die Augen und dachte an die tote Frau in der hellen Wohnung über dem Standcafé.

Jaana Ilander.

[...]

Jaana Ilander hatte geglaubt, [der Mann] sei harmlos, und die Besitzerin des Cafés hatte ihn nicht zu Gesicht bekommen.

Er achtete darauf, nicht aufzufallen.

Er genoß es, nicht aufzufallen.

[...]

Er hatte sich sehr stark gefühlt, und er hatte das Gefühl gehabt, unsichtbar zu sein. [...]
 Er fühlte sich unantastbar.
 Er fühlte sich stark, unsichtbar und unantastbar.
 [...]
 Joentaa [...] schrieb die drei Worte auf einen Bierdeckel. *Stark, unsichtbar, unantastbar.*
 [...]
 Dann zerstreuten sich seine Gedanken.
 Als sie wieder Gestalt annahmen, sah er sich selbst. Er sah die tote Frau, Jaana Ilander, auf dem Bett liegen. Er sah, wie er sich über sie beugte.
 So hatte sich auch der Täter über sie gebeugt, bevor er das Kissen auf ihr Gesicht gepresst hatte.²⁷¹

Als Basis für die Interpretation dieser Szene kann der Ansatz Fischer/Riedessers noch einmal herangezogen werden. Hiernach wird die traumatische Erinnerung als „intrusiv“ angesehen. Sie kann, wie zu Beginn dargestellt, nicht vollständig erfasst werden und überflutet den traumatisierten Mechanismus.²⁷² In der zitierten Szene ist eben diese Erinnerung an Sanna der Ausgangspunkt für die Ermittlungen. Es wird von einem „Impuls“ gesprochen, mit welchem die „Bilder von Sanna“, den „Erinnerungen“, denen Kimmo „nie entkommen würde“, einhergehen. Gemäß der Theorie Fischer/Riedessers kann die Erinnerung an Sanna also vor der Folie des Traumaverständnisses interpretiert werden. Sie markiert den Beginn der Szene, kann also als Ausgangspunkt für die Analyse dienen.

Aufbauend darauf arbeitet Wagner wieder mit den typischen Fragmentstrukturen. Nach der Erwähnung Sannas folgt die Nennung des Mordopfers Jaana Ilander. Auch diese Erinnerung an Jaana tritt wie die Sannas im Fragment auf. Während Sannas Bilder Kimmo zunächst nicht loslassen, werden sie abrupt durch den Figurennamen Jaanas ersetzt, was in einem fragmentarischen Einwortsatz realisiert wird und somit, aufgrund der Textstruktur, scheinbar das Eindringen der Erinnerung imitiert. Man könnte an dieser Stelle von einer Mimesis der fragmentarischen Erinnerung sprechen.²⁷³ Die Textstruktur setzt den Fragmentcharakter der Erinnerung um und kann so als Projektionsfläche für den Fragmentcharakter des Traumas interpretiert werden. Interessant ist jedoch, dass durch das Ersetzen der Figur Sannas durch Jaana nun die Fragmentstruktur nicht mehr allein auf die Erinnerung an Sanna – und somit

²⁷¹Wagner 2003, S. 181-84.

²⁷²Vgl. S. 7 ff.

²⁷³Vgl. S. 48 und 52 ff.

nach Fischer/Riedesser auf das potentiell traumatisierende Ereignis – beschränkt ist, sondern in den Gegenstand des Kriminalfalls, das Mordopfer, übergeht. Der Fragmetcharakter des Traumas wird zur geschlossenen Form. Die als intrusiv interpretierten Erinnerungen werden zum Spannungselement. Der implizierte Leser, der zunächst mit dem Verlust konfrontiert wird, erahnt, dass mit dem Übergang zu Janna nun der analytische Prozess beginnt, die Suche nach dem Mörder Jaanas. Aus der Erinnerung wird durch Verwendung der gleichen Technik, der fragmentarischen Textkodierung, also das Ermittlungs-, oder auch Profilingverfahren.²⁷⁴ Durch das Fragment wird dem Genre entsprochen.

Im nächsten Schritt wird die Grenze der Figurenzeichnung zwischen Kimmo und Vesa überschritten. Durch die Wiederholung des Personalpronomens, die zuvor sowohl bei der verzögerten Identifizierung Vesas als auch bei der Konfrontation Kimmos mit Sannas Leiche verwendet wird, ist an dieser Stelle nicht klar, auf welche Figur sich mit „[e]r“ bezogen wird, besonders da Vesa bzw. der Täter bereits als „unantastbar“ charakterisiert ist. Es scheint, so zeigen es auch Kimmos Gedanken, die sich langsam „zerstreuen“ und dann wieder „Gestalt annehmen“, als sei Kimmo für einen Moment der Täter selbst. Kimmo und Vesa, bzw. der Mörder, werden zu einer Figur.

Zusammenfassend kann an dieser Stelle die antithetische Struktur Wagners verdeutlicht werden. Als Ausgangspunkt für die Interpretation dient das angelegte Traumaverständnis, das in der Erinnerung Sannas realisiert wird. In der Textkodierung wird durch die Wiederholung der gleichen Elemente aber gleichzeitig die Charakteristika des Genres, der analytischen Struktur²⁷⁵ und der Aufbau von Suspense, aufgegriffen. Diese Entsprechung funktioniert aber, im Hinblick auf Erinnerung im Falle von Traumatisierung, vor dem Hintergrund des Handlungsschemas. Die Fragmentstruktur setzt die Erinnerung an Sanna und den analytischen Prozess um. Das Fragment verweist somit gleich auf die geschlossene Struktur der Gattung, weil die traumatische Erinnerung fließend in die Referenz auf den Kriminalroman – markiert durch die Erinnerung an Jaana – übergeht. Das Trauma strukturiert so die Referenz auf das Genre und kann somit als übergeordnetes Handlungsschema festgehalten werden.

²⁷⁴Vgl. Douglas 1986 und Kocsis 2006.

²⁷⁵Vgl. Nusser 2009, S. 31.

Ähnliche Verhältnisse offenbaren sich, wenn man noch einmal die sich auflösende Grenze zwischen Vesa und Kimmo betrachtet. Dadurch dass die Figurenzeichnung nicht klar unterschieden wird, lässt sich die Doppelgängerdynamik an dieser Stelle bestätigen. Die Figuren entsprechen also dem klassischen Modell des Kriminalromans und sind somit in sich geschlossen. Gleichzeitig wird aber erneut das Perpetuum mobile der Postmoderne deutlich. Die Verweis- und Spiegelstruktur der Figuren wird hier noch weiter ausgebaut. In *Eismond* lassen sich Spiegelungen in Vesa selbst, in Vesa und Kimmo, Kimmo und dem Täter und, über den Roman hinaus, Jaana und Sanna ausmachen. Man kann also von postmodernen Strukturen sprechen, die sich in der vielfältigen Spiegelung manifestieren.²⁷⁶ Basierend auf der Tatsache, dass die Erinnerung an Sanna die in der zuletzt zitierten Szene angelegte Grenzüberschreitung in der Figurenzeichnung auslöst, kann mit Bezug auf die Figurenkonstruktion Kimmos und Vesas festhalten werden, dass das Trauma die Figurenzeichnung bestimmt. Die Erinnerung an Sanna, ihrerseits fragmentarisch, gibt den Strukturverlust in der Figurenzeichnung vor. Gleichzeitig wird so aber ebenfalls eine Referenz auf den Kriminalroman in der Doppelgängerstruktur erzeugt. Das Fragment im Trauma bestimmt also den Bezug zur geschlossenen Form und wird so gleichzeitig strukturgebend.

Was sich abzeichnet ist also eine Verweisstruktur, ein Spiel zwischen den Polen. Vor dem Hintergrund des bei Fischer/Riedesser ausgeführten Traumabegriffs wird angesichts des sich zu Beginn des Romans ereignenden Verlustes eine Spiegelstruktur geschaffen, die gleichzeitig eine Referenz auf die Form des Kriminalromans impliziert, welche aber wiederum in Fragmentstrukturen umgesetzt wird. Unter dem Vorzeichen eines möglichen Traumas entsteht ein Spiel zwischen Fragment und geschlossener Form. Für den Moment kann dieses Spiel an mehreren Elementen festgemacht werden. Es entstehen vor dem Hintergrund der Merkmale der Gattung in der Figurenkonstruktion komplexe Spiegelstrukturen. Diese Spiegelstrukturen lassen sich aber auf verschiedenen Ebenen nachweisen. In Ansätzen kann eine parallele Motivkonstruktion ausgemacht werden. Des Weiteren ist in der Konstruktion des Textes eine fragmentarische Struktur erkennbar, die

²⁷⁶Die Spiegelstrukturen ließen sich noch weiter verfolgen. So kann, aufgrund der angeführten fragmentarischen Textstrukturen auch eine Verbindung zwischen dem ehemaligen Freund Jaanas, Daniel, und den Figuren paar Vesa und Kimmo gesehen werden. Auch Sanna und Jaana könnten als Spiegelfiguren betrachtet werden, angesichts der Tatsache, dass Jaana und Sanna in Relation zu Vesa und Kimmo beide die dieselbe Funktion als Geliebte bzw. Ehefrau übernehmen.

gleichzeitig auf die geschlossene Form verweist. Zuletzt wird, als Teil der fragmentarischen Textstruktur vor der Möglichkeit der Erinnerungskodierung, die Mimesis genutzt und in der Fragmentstruktur realisiert. Mimesis und damit zusammenhängend die Textstruktur und letztendlich die Figurenkonstruktion werden zum Spielball in einer antithetischen Struktur um Entgrenzung und Eingrenzung oder auch Fragment und geschlossene Form, als deren Ansatzpunkt eine potentielle Traumatisierung verstanden werden kann.

Wagners Verfahren, die angesprochene Umkodierung des Genres, kann – im Hinblick auf die Psychologisierung Kimmos – auch mit der Entwicklung verschiedener Detektive gegengelesen werden. Nusser stellt hier einen „neuen Realitätsbezug der Gattung“²⁷⁷ seit den 1930ern heraus, der den Kriminalroman realistischer werden lässt und so Identifikationspotential für den Leser bietet.²⁷⁸ Hierzu zählt er die Romane Sayers und Simenons. Vergleicht man einmal Simenons Maigret, der „immer nach den Veranlassungen des Verbrechens sucht, und erst ablässt, wenn er sie verstanden hat“²⁷⁹, mit Kimmo, so ist in der oben erläuterten Umkodierung des Profilingverfahrens auch eine Anspielung auf den „hermeneutisch silisiert[en]“²⁸⁰ Maigret zu finden. Kimmo erfüllt die Lösung während der Ermittlung, was vor dem Rückbezug auf das Handlungsschema geschieht. Insofern zeigt die Parallele zu Simenon also eine Fortführung der traditionellen Entwicklung, wobei die Komplexität der Texte Wagners angesichts des strukturellen Aufbaus des Zyklus als Weiterführung Simenons verstanden werden muss. Auch so zeigt sich also Wagners Wechselspiel.

1.2 Musik und Sprache

Im vorangegangenen Unterkapitel wurde erläutert, wie sich auf der Basis der Theorie Fischer/Riedessers postmoderne Strukturen in den Figurenspiegelungen Wagners finden lassen. Diese implizieren vor dem Hintergrund des postmodernen Spielbegriffs gleichzeitig einen Bezug zu den klassischen Strukturen des Genres Kriminalroman, womit sich erste Anzeichen für Wagners antithetische Strukturen offenbaren. Um untersuchen zu können, wie sich die Wagner'sche Antithetik in der

²⁷⁷Nusser 2009, S. 102.

²⁷⁸Vgl. ebd., S. 102-103.

²⁷⁹Ebd., S. 104.

²⁸⁰Schulz-Buschhaus 2016, Vgl. Nusser 2009, S. 104.

Folge entfaltet, lohnt es sich, die Motivkonstruktionen in *Eismond* zu untersuchen, die antithetisch angeordnet sind.

Um die antithetische Motivkonstruktion besser einordnen zu können, muss an dieser Stelle noch einmal der postmoderne Spielbegriff nach Derrida mit dem Hinblick auf den Topos der Undarstellbarkeit rekapituliert werden. Das Perpetuum mobile der Postmoderne funktioniert nach Derrida aus der Differenz des Zeichens heraus. Hierdurch entsteht eine unendliche Verweisstruktur zwischen dem, was ausgedrückt werden kann und dem, was nicht ausgedrückt wird.²⁸¹

Diese Differenz ist bei Wagner, wie in Kapitel I beschrieben, jedoch im Sinne der ästhetischen Möglichkeiten der Kunst zu lesen. Der Verweis auf das Ungesagte wird, um der fehlenden Ausdrucksfähigkeit entgegenzuwirken, ästhetisiert und ersetzt so die sprachliche Kommunikation.²⁸² Vor dem Hintergrund des Handlungsschemas bedeutet dies, dass die potentielle traumatische Erfahrung, die sprachlich nicht ausgedrückt werden kann, in der Ästhetik des Romans umgesetzt wird. Konkret kommt es zu der Konstruktion von Motivpaaren. Sprache selbst wird bei Wagner Teil des Motivkomplexes und wird in Opposition zum Motiv Musik gestellt. Beide Motive verweisen aufeinander und werden durcheinander ergänzt. Wo Lücken in der Sprache auftreten, werden sie durch den Verweis auf die Musik gefüllt und so harmonisiert. Die unendliche Verweisstruktur der Postmoderne wird so durch in der ästhetischen Formgebung des Textes umgedeutet. Es entsteht eine harmonische Einheit, die ein Gesamtbild ergibt, das in der Entgrenzung Struktur verleiht.

Das Motiv der Musik ist zunächst in der Figur Vesa dargestellt, der in der Rolle des Mörders wie erwähnt als Klavierstimmer auftritt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Diskrepanz der Form, in der die Musik auftritt. Eingeführt wird das Motiv im „harten, falschen Ton“, der von Vesa, als Mörderfigur „inhaliert“ wird.²⁸³ In Opposition zum einzelnen harten Ton steht dann die Melodie, die von Vesa bei der ersten Begegnung mit Kimmo gespielt wird. Mit Kimmo als Fokalisator heißt es:

Er hörte Musik, eine Melodie, die ihm sofort gefiel.

²⁸¹Vgl. Derrida 1990, Kapitel I, 1.3.

²⁸²Vgl. Kapitel I, 1.3.

²⁸³Wagner 2003, S. 241-42.

[...]

Er wünschte sich, in der Lage zu sein, mit Musik eine Gegenwelt aufbauen zu können.

[...]

Joentaa sah, daß er die Augen schloß und sich in der Melodie verlor.

Er beneidete ihn.²⁸⁴

Der Gegensatz des isolierten Tons und der fließenden Melodie greift zunächst die Spiegelstruktur auf. Der Täter und Vesa sind isoliert voneinander zu betrachten. Während in der Rolle des Mörders nur der einzelne Ton wahrgenommen werden kann, wird von Vesa selbst das Gesamtwerk erfasst. Das Motiv der Musik ergänzt so den Fragmentcharakter, der sich bereits im Hinblick auf die Identität gezeigt hat.²⁸⁵ Zwar sind Vesa und der Mörder voneinander isoliert – wie das fehlende Erkennen des Spiegelbildes zeigt – aber dennoch sind beide mit demselben Motiv besetzt, dass sich aber in unterschiedlichen Formen niederschlägt, als Gesamtkomplex und als isoliertes Fragment. Musik wird hier also in sich antithetisch konstruiert. Zwar steht jeder Motivteil für sich selbst, wird aber in der Referenz zum anderen zu einer Einheit.

Sprachlich wird dieser Referenzcharakter unterstützt. Vesa, der hier wiederum mit „[e]r“ bezeichnet wird, tritt, wie zuvor der Täter mit einer fragmentarischen Identität auf. Der Handlung folgend lässt sich dies durch die Tatsache rechtfertigen, dass Kimmo nicht um die Identität Vesas weiß. Die verzögerte Identifizierung wird fortgesetzt und die Fragmentstrukturen wiederholen sich. Die Motivkonstruktion ergänzt diese dann. Wo zuvor der Täter in der dritten Person auftrat, wird nun Vesa wieder in der dritten Person eingeführt und Identität bleibt fragmentarisch. Gleichzeitig ist die fragmentarische Identität durch das Motiv der Musik ergänzt, dass den Fragmentcharakter in der Identitätsfindung durch den Gesamtkomplex der Melodie kompensiert. Für den Täter ist diese Aussicht auf Kompensation nicht gegeben. Hier bleibt der Ton im Fragment bestehen.

In der Gesamtkonstruktion offenbart sich in diesem Zitat das erste Teilstück des Gesamtbildes. Die Musik steht in sich als Fragment da. Das Motiv ist isoliert und ergänzt die postmoderne Figurenspiegelung. Mit Hinblick auf den Topos der

²⁸⁴Wagner 2003, S. 95- 97.

²⁸⁵Vgl. 1.1

Undarstellbarkeit zeigt sich jedoch bereits in diesem Teilstück der Motivkonstruktion die ästhetische Einheit des Kunstwerks.

Zur Erinnerung: Sander stellt in Ihrer Arbeit zum Topos der Undarstellbarkeit die „Frage nach Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der Ausdrucks-, Fassungs-, Darstellungs-, und Erinnerungsvermögen des Menschen“. Im Fokus stehen „Grenzen der Artikulation allerpersönlichster – existentiell bedeutsamer oder emotional besetzter – Belange“.²⁸⁶ Das Motiv der Musik erfüllt für sich genommen bereits diese Funktion. Wo die Identität nicht aufgelöst werden kann, das Gesamtbild nicht ersichtlich ist und Vesa namenlos bleibt, ersetzt die Musik die fehlende Identität. Sie wird zur Möglichkeit der ästhetischen Erkenntnis nach Adorno.²⁸⁷ Musik, als Kunstform, ergänzt die Identität dort, wo sie lückenhaft bleibt und das Motiv wird so zur ästhetischen Formgebung eines in gewisser Hinsicht begrenzten Ausdrucksvermögens im Hinblick auf die Identitätsfindung.

Vor der Folie des Handlungsschemas und des Traumakonzeptes nach Fischer/Riedesser kann an der Konstruktion des Motivs die Diskussion um den Wiederherstellungsprozess nach der Traumatisierung festgemacht werden. Der Fragmentcharakter ist wieder im Sinne der fragmentarischen Identitätsfindung zu deuten. Sowohl Vesas Identität als auch die des Mörders können nicht erfasst werden. Dennoch ergibt sich durch den Einsatz des Motivs Musik ein entscheidender Unterschied. Während der Täter nicht in der Lage ist, die Musik zu erfassen, kann Vesa dies noch tun. Die Fragmente sind im Falle des Täters also nicht mehr zusammenzuführen. Auf Fischer/Riedesser umgedeutet hieße dies, der Verlust der Eltern, dem der Leser später gewahr wird, könnte als potentiell traumatisierendes Ereignis interpretiert werden und wäre dann nicht mehr zu verarbeiten. Im Falle Vesas jedoch bleibt Hoffnung, da – durch die ästhetische Erfahrung der Musik, die als Gesamtwerk dasteht – der fragmentarische Identitätsfindungsprozess eingegrenzt wird. Die Motivkonstruktion suggeriert eine mögliche Verarbeitung somit einen Wiederherstellungsprozess. Insgesamt wird also sowohl dem Fragment entsprochen, gleichzeitig aber wird es negiert. Es zeigt sich die antithetische Struktur.²⁸⁸

²⁸⁶Vgl. Fußnote 122.

²⁸⁷Vgl., S. 26 ff.

²⁸⁸Auf psychologischer Basis gibt es zwar eine Reihe von Publikationen zur Musiktherapie unter Berücksichtigung von traumatischen Ereignissen, dies ist jedoch im Hinblick auf narrative Elemente nicht von Belang. Therapeutische Funktionen und der Erfolg von Musiktherapie wird nicht im Roman angedeutet und ist irrelevant. Auch gibt es keinen Zusammenhang zwischen dem musischen Genius,

Den Gegenpol zu Vesa bietet noch einmal Kimmo, der zwar kein Instrument spielt, dennoch aber eine Affinität zur Musik hat. So hört er einerseits Musik in seinen Träumen, genauer gesagt einen „grellen Ton“²⁸⁹, der sich später als das Telefonschellen und die Nachricht des zweiten Mordes herausstellt, und löst andererseits anhand des Klavierspiels der Nichte des ersten Mordopfers die Serienmorde. Auch erinnert er sich an die Musik im Nachtclub, als er den Tod mit Schulfreund Makku erörtert.²⁹⁰ Die Doppelgängerdynamik von Täter und Detektiv wird an dieser Stelle durch parallele Motivkonstruktionen also wieder aufgegriffen. Musik als ästhetische Form stellt auch für Kimmo die Lösung dar. Zunächst tritt die Musik, wie auch für den Mörder, als Fragment auf. Der grelle Ton im Traum ist isoliert und kann nicht als Teil der Melodie, dem ästhetischen Gesamtkomplex ausgemacht werden. Mit der Zeit jedoch ergibt sich, im Zuge der Lösung des Falles, die Gesamtstruktur und das musikalische Motiv zeichnen sich ab. Das Fragment, das zuvor im Ton auftrat, wird in diese Gesamtstruktur integriert. Es ergibt sich also wiederum eine antithetische Konstruktion.

In der Figurenkonstruktion entsteht noch einmal eine Verweisstruktur, die die parallele Figurenzeichnung Kimmos und Vesas wieder aufgreift. So wie für Vesa kann auch für Kimmo die Implikation eines möglichen Verarbeitungsprozesses abgelesen werden. Die Entgrenzung in der Fragmentstruktur wird durch das Motiv der Musik wieder beschränkt. Parallel hierzu wird die klassische Doppelgängerstruktur wieder aufgenommen und zusätzlich der Fall gelöst, womit der Form des Genres entsprochen wird. Das Motiv der Musik seinerseits wird komplettiert. Wo an Vesa lediglich ein Teilbereich der Motivkonstruktion aufgezeigt wurde, ist nun die Hälfte des Motivpaares zu erkennen.

In Opposition zur Musik steht nun die Sprache, genauer gesagt Sprachlosigkeit. Das Motiv tritt auf, als Kimmo den Deutschen Daniel, den ehemaligen Freud Jaanas, in deutscher Sprache von Jannas Tod unterrichtet:

Der Mann am Telefon [Kimmo] hatte mit einem merkwürdigen Akzent gesprochen [...]

das im Falle Vesas impliziert ist, und tatsächlicher Musiktherapie. Zu Musik und Traumatherapie vgl. Trautmann-Voigt/Voigt 2007, Cizmici 2012 und Frohne-Hagemann et al 2005.

²⁸⁹Wagner 2003, S. 81.

²⁹⁰Ebd., S. 123.

Der Mann sprach ruhig, bedächtig, ein Deutsch mit starkem Akzent, aber grammatisch verblüffend korrekt und klar.
 Kristallklar. Hart.
 Jaana Ilander.
 Natürlich.²⁹¹

Nun wird, gleich der Musik, Sprache durch Härte und Klarheit gekennzeichnet. Wie bereits im Falle des „harten, falschen Ton[s]“²⁹² zeigt sich auch hier die Fragmentstruktur. Die Information von Jaanas Tod ist nicht in einen Gesamtzusammenhang eingebettet, sondern steht für sich. Unterstützt wird dieser Eindruck in der Textkonstruktion, da beide Attribute, für Wagner erneut charakteristisch, als isolierte Sätze in einem isolierten Paragraphen auftauchen. Dieser wird von Jaanas Ilanders Namen gefolgt, wobei auch dieser als separate Information heraustritt.

Vergleicht man nun die Motivik, können Parallelen aufgezeigt werden. Sowohl Sprache als auch Musik sind zunächst bruchstückhaft markiert. Es tritt also die postmoderne Struktur in den Vordergrund. Die parallele Konstruktion stellt dann jedoch die Verbindung, den Verweis zum jeweils anderen Motiv, her. Dass beide Motive sich ergänzen wird dann deutlich, wenn man die Szene, in der Vesa zuvor Klavier spielte mit der obigen vergleicht. Während zuvor bei interner Fokalisierung Kimmos das Klavierspiel Vesas geschildert wird, ist es nun Daniel, aus dessen Sicht bei interner Fokalisierung Kimmos Sprache beschrieben wird. In der gespiegelten Konstruktion wird der ästhetische Gesamtkomplex der Melodie durch die Sprache ersetzt. Da wo ästhetische Erfahrbarkeit in der Musik möglich ist, steht auf der anderen Seite Sprachlosigkeit. Diese wird sowohl für Daniel als auch für Kimmo umgesetzt, da der Fragmentcharakter der Sprache aus Daniels Perspektive geschildert wird und Kimmo selbst durch den Sprachgebrauch mit der Sprachlosigkeit besetzt wird.

Mit Hinblick auf den Topos der Undarstellbarkeit zeigt das Motiv der Sprachlosigkeit, das in der Fragmentstruktur realisiert wird, das von Sander ausgeführte „Misslingen von Kommunikation“²⁹³. Die Kunst tritt aber an die Stelle dieses Unvermögens. Musik, im Komplex der Melodie, kann der Sprachlosigkeit

²⁹¹Wagner 2003, S. 198.

²⁹²Vgl. ebd. S. 72.

²⁹³Vgl. Fußnote 121.

entgegenwirken und das Fragment wird durch die Referenzstruktur der Motive vervollständigt. „[s]innlich nicht Darstellbares“²⁹⁴ nach Adorno wird ästhetisiert und harmonisiert. Die Motive bilden durch den Verweis auf das jeweils andere ein in sich geschlossenes Kontinuum, das an Stelle der „begrifflichen Erkenntnis“ tritt.²⁹⁵

Vor dem Hintergrund des Traumas kann in der antithetischen Motivkonstruktion wieder der Verarbeitungsprozess des potentiell traumatisierenden Ereignisses abgelesen werden. Die Überwältigung der Information des Todes Jaanas mündet in der hier analysierten Sprachlosigkeit. Durch den Perspektivwechsel und die Referenz zu Kimmo entsteht eine Variation des ursprünglichen Ereignisses, was die Spiegelung der Motive unterstützt. Beide Figuren werden also mit dem Traumamotiv besetzt. Die Fragmente und zahlreichen Spiegelungen, die die postmoderne Struktur ausmachen, verweisen gleichzeitig auf die Undarstellbarkeit des Ereignisses und die fehlende Möglichkeit der Verarbeitung. Diesen Platz nehmen die Kunst und ihre Möglichkeit der literarischen Kodierung ein.²⁹⁶ Die Motivkonstruktion schlägt, da sie sich zum Gesamtkomplex erwächst, die Brücke zwischen Sprachlosigkeit und ästhetischer Erkenntnis. Die potentiell traumatische Erfahrung wird in der Form ausgedrückt und eine Verarbeitung wird nicht ausgeschlossen. Dieser Ansatz wird auch in folgender Szene mit Daniel als Fokalisator deutlich.

Er [Daniel] würde mit diesem Mann [Vesa] sprechen. Irgendwann. Er würde so lange bleiben, der Mann ihm gegenüberstand. Dann würde er den Mann fragen, warum er das alles getan hatte, vermutlich würde der Mann ihn nicht verstehen, weil er seine Sprache nicht sprach, aber er würde einen Weg finden, diese Barriere zu überwinden. Er würde den Mann fragen, er würde seine Antwort hören, er würde seine Antwort verstehen.
Und dann wäre die Sache ausgestanden, dann würde er nach Hause fliegen.²⁹⁷

Die zuvor herrschende Sprachlosigkeit, die Undarstellbarkeit des Geschehenen, wird nun durch die Aussicht auf erneute Sprachfindung und Informationsverarbeitung ersetzt. Wo zunächst die ästhetische Umsetzung notwendig wird, um an Stelle der Sprache zu treten, wird durch Daniel am Ende des Romans nun die Intention die „Antwort“ zu „verstehen“ deutlich gemacht. Ergänzend hierzu ist auch die Textstruktur weniger bruchstückhaft als im vorangegangenen Zitat, was eine Aussicht

²⁹⁴Vgl. Vgl Fußnote 124.

²⁹⁵Vgl. Fußnote 123 und 124.

²⁹⁶Vgl. Fischers Auffassung zum Undarstellbaren, Fußnote 129.

²⁹⁷Ebd., S. 286-87.

auf die Verarbeitung bestätigt. Dennoch wird auf der Handlungsebene eine solche wieder zunichte gemacht, da Vesa am Ende *Eismonds* Selbstmord begeht, womit ein Gespräch und somit das von Daniel erhoffte Verständnis der Situation ausbleiben muss.

In der Gesamtstruktur des Romans ist Musik und Sprache eines von vier antithetischen Motivpaaren.²⁹⁸ Jedes der einzelnen Motive zeichnet sich durch die genannten Spiegelstrukturen aus und kann so als Teil des postmodernen Spiels nach Derrida gelesen werden. Dafür spricht auch der Verweis auf das Ungesagte, der Teil von Derridas Spielkonzept ist.²⁹⁹ Da sich aber insgesamt eine ergänzende Referenzstruktur ergibt, die im Zeichen ästhetischer Harmonie steht, ist der Transzendenzcharakter der romantischen Antithetik ebenfalls erkennbar.³⁰⁰ Der Verweis auf das Andere hat im Kontext des Kriminalromans dann zur Folge, dass das postmoderne Spiel mit der Harmonie der antithetischen Motivkonstruktion interagiert. Postmoderne Strukturen bedingen dann solche, die an den klassischen Kriminalroman erinnern.³⁰¹ Noch deutlicher wird dieser Prozess bei der Analyse des Motivpaars Licht und Schatten, das der Romantik entspringt und Teil der klassischen Strukturen der Gattung ist.

1.3 Licht und Schatten

Die Idealform des Kriminalromans, so Ulrich Schulz-Buschhaus, zeichne sich durch „abenteuerliche[s] Geschehen, analytisch-hermeneutischem Raisonement und Geheimnisspannung („action“, „analysis“, „mystery“)“ aus.³⁰² Letzteres Mystery-Element beschreibt Buschhaus als „jene planmäßige Verdunkelung des Rätsels, die am Schluß einer völlig unvorhergesehenen, sensationellen Erhellung Platz macht“.³⁰³ Die Wortwahl Schulz-Buschhaus‘ zeigt bereits die essentielle Bedeutung der Dichotomie von Licht und Schatten in der Gattung des Kriminalromans. In einem stetigen Prozess lebt das Genre von „konsequente[r] Verschleierung“³⁰⁴ und

²⁹⁸Neben Sprache und Musik sind dies Licht und Schatten, Milch und Wein und Feuer und Eis. Eine vollständige Analyse aller Paare kann in dieser Arbeit nicht geleistet werden. Es wird sich auf die beiden ersten Motivpaare beschränkt.

²⁹⁹Vgl. Kapitel I, 1.3.

³⁰⁰Vgl. Kapitel I, 1.2.

³⁰¹Vgl. Kapitel I, 1.2.

³⁰²Schulz-Buschhaus 1979.

³⁰³Schulz-Buschhaus 1975, S. 4.

³⁰⁴Vogl 1991, S 195.

Aufklärung, was seine analytische Struktur bestimmt.³⁰⁵ Dieser Wechsel von „Licht- und Schattenzonen“³⁰⁶ ist auch Teil der antithetischen Motivkonstruktion Wagners, muss aber von der zuvor analysierten antithetischen Struktur von Musik und Sprache unterschieden werden.

Musik und Sprache werden vor dem Hintergrund des postmodernen Spiels nach Derrida Ausdruck von Fragmentstrukturen. Gleichzeitig aber kann der Verweis auf das jeweils Andere mit Bezug auf den Topos der Undarstellbarkeit als ein ästhetischer Komplex gelesen werden. Beide Motive werden harmonisiert und wirken so dem Fragment entgegen. Im Vergleich hierzu werden Licht und Schatten zwar auch in Referenz zueinander konstruiert, die Verweisstruktur wird aber nicht nur durch die ästhetisch harmonische Konstruktion eingegrenzt, sondern auch dadurch, dass Licht und Schatten grundsätzlich als Teil des Konstruktionsprozesses des Kriminalromans angesehen werden können. Die Dichotomie kann somit als Bezugspunkt in Wagners Zyklus festgehalten werden. Dafür spricht auch, dass Licht und Schatten typisch für romantische „Gegensatzkonstruktionen“³⁰⁷ sind, die somit im Kriminalroman als „Kind der Romantik“³⁰⁸ aufgegriffen werden.

Bevor die genaue Konstruktion von Licht und Schatten untersucht werden kann, muss noch einmal zu den Begriffen von Motiv und Symbol zurückgeblickt werden. Ein Motiv wird als „melodische Einheit“ oder auch „kleinste Erzähleinheit“ verstanden.³⁰⁹ Es ist somit horizontal angeordnet und wird auf die Erzählung als Gesamtkomplex übertragen. Licht und Schatten lassen sich bei Wagner insofern als Motiv einordnen, als dass sie parallel zu den übrigen Motivpaaren konstruiert sind und wie diese horizontal verlaufen. Dennoch müssen Licht und Dunkelheit als Symbol herausgestellt werden, da sie Teil der symbolischen Orientierung des Menschen sind, wie im Hinblick auf Kurz erläutert wurde.³¹⁰ Licht und Dunkelheit gelten somit fortlaufend als Symbol.

Das Licht steht zwar traditionell im Kontext des Genres, aber Wagner verwendet wiederum Sannas Tod als Ausgangspunkt für seine Symbolkodierung. Nach

³⁰⁵Zur analytischen Struktur vgl. Nusser 2009, S.31.

³⁰⁶Vogl 1991, S 196.

³⁰⁷Lohse 2010, S. 51.

³⁰⁸Vgl. Fußnote 94.

³⁰⁹Vgl. Fußnote 238 und 239.

³¹⁰Vgl. S. 59.

Fischer/Riedesser wäre so das fremdbestimmte Ereignis wieder in den Vordergrund gestellt. Erst später zeigt sich der Bezug auf den Kriminalroman. Licht und Dunkelheit interagieren gleich im ersten Kapitel, als Kimmo kurz vor Sannas Tod „deren Gesichtszüge in der Dunkelheit erahnt“ und die er Momente nach ihrem Ableben in „im grellen Licht“ sieht.³¹¹ Die Interaktion von Licht und Schatten zeigt sich in der Umkehrung der symbolischen Bedeutung. Das Licht symbolisiert mit dem adjektivischen Attribut grell die Realisation des Todes, wobei die vorherige Dunkelheit zwar Ungewissheit, aber auch Wohlbefinden suggeriert. Die Verbindung zwischen Sannas Tod und der Lichtsymbolik wird gestärkt, als Kimmo den Leichnam im Bestattungsinstitut beißt. Während dies im Licht geschieht, löscht Kimmo gleich darauf das Licht beim Verlassen des Raumes.

Im Kontext des Traumaverständnisses nach Fischer/Riedesser wird in diesen Szenen der Wiederherstellungsprozess angelegt. Argumentiert man mit dem „*Wechsel der Phasen von Verleugnung und Intrusion*“³¹², kann die Realisation des Todes im grellen Licht als intrusives Element gelesen werden. Dunkelheit wäre – im Zuge der Verleugnung – als Rückführung der Entgrenzung durch das Trauma zu interpretieren. Die Begegnung mit der toten Sanna erfolgt immer im Licht, die Dunkelheit verleugnet den Tod und der Ursprungszustand soll wiederhergestellt werden. Die Dunkelheit wirkt dann nach Fischer/Riedesser kompensatorisch. Die umgedrehte und sich ergänzende Konstruktion von Licht und Schatten verweist, gelesen mit Fischer/Riesesser, also auf den kompensatorischen Prozess.

Vor der Folie der Verweisstruktur, die sich in der Postmoderne offenbart, sieht man in der Umkehrung der Symbolik die bereits angesprochene Referenzstruktur, die sich wie bereits im Fall von Musik und Sprache gegenseitig ergänzt. Wo das Licht nach der grundlegenden Orientierung des implizierten Lesers positiv konnotiert wäre, übernimmt es die sonst negative Konnotation der Dunkelheit. Die Dunkelheit ihrerseits übernimmt nicht etwa die Bedeutung des Todes, sondern verweist auf den Ursprungszustand vor dem Tod Sannas – ihre Gesichtszüge lassen sich im Dunkeln erahnen – womit die eigentlich negative Konnotation ins Positive verkehrt wird. Insgesamt bedeutet dies sowohl eine antithetische Konstruktion, die in einem

³¹¹Wagner 2003, S. 10.

³¹²Vgl. Fußnote 22.

stimmigen Gesamtbild endet, andererseits klingt wieder die postmoderne Spiegelstruktur an.

Die Spiegelung wird komplexer, als die hier umgekehrte Bedeutung dann wieder der ursprünglichen Symbolorientierung entspricht. Deutlich wird dies, als das Licht in Bezug auf Sanna auch auf Kimmos Haus übertragen wird.

Joentaa bog von der Landstraße in den Waldweg ab. Es schneite inzwischen stärker. Durch das Schneetreiben und die Bäume sah er das Haus, Sannas Haus, in dem Licht brannte.

Er parkte seinen Wagen unter dem verschneiten Apfelbaum. Natürlich brannte Licht, er hatte Besuch.³¹³

Das Haus selbst steht in direkter Verbindung zu Sanna, da es nicht etwa Kimmo, sondern der Toten gehört. Dass nun in jenem Haus Sannas Licht brennen soll, kann wiederum als traumakompensatorisch interpretiert werden. Brennt im Haus der Verstorbenen Licht, ist der Verlust nicht gegenwärtig. Sanna selbst wird mit dem Symbol des Lichtes assoziiert. Deutlicher wird dies gegen Ende des Romans, als Daniel, der als Besucher zuvor das Licht anschaltete, nicht mehr im Hause Kimmos ist. Bei interner Fokalisierung auf Kimmo heißt es:

Er fragte sich, warum im Haus kein Licht brannte.

Der Gedanke, daß Daniel nicht da war, machte ihm Angst. [...]

Er hatte immer Angst gehabt vor der Kälte und der allgegenwärtigen Dunkelheit. [...]

Der erste helle Winter war der gewesen, in dem er Sanna kennengelernt hatte.³¹⁴

In dieser Szene ist das Licht zunächst positiv konnotiert, da deutlich wird, dass die Dunkelheit im Haus mit einem Angstgefühl verbunden ist. Da das Haus zuvor eindeutig als das Haus Sannas ausgewiesen wurde, ist es mit ihrer Anwesenheit verbunden. Der Tod Sannas geht mit der Dunkelheit im Haus einher. Die Symbolkodierung entspricht also wieder der ursprünglichen Assoziation des implizierten Lesers, in der Dunkelheit negativ besetzt wird. Gleich darauf wird aber die Bedeutung wieder umgekehrt. Sannas Anwesenheit, in dem Winter, der von Kimmo als hell empfunden wird, besetzt Licht wiederum mit einer Jahreszeit, die

³¹³Wagner 2003, S.217.

³¹⁴Wagner 2003, S. 288.

assoziativ nicht positiv markiert ist, womit wiederum Licht und Schatten in Interaktion treten.

Im Kontext des Perpetuum mobile zeigen sich in der Lichtsymbolik wiederum die ins Unendliche mündenden Spiegelstrukturen. Licht und Schatten verweisen nicht nur aufeinander, sondern treten so in Erscheinung, dass sich ihre Bedeutung ständig umkehrt und wieder zum ursprünglichen Symbolverständnis des implizierten Lesers zurückgeführt wird. Einerseits entsteht also ein stimmiges Ganzes, andererseits können immer wieder Brüche ausgemacht werden, die diesen Gesamtkomplex negieren. Dieser Prozess setzt sich in den übrigen Romanen fort. Das Licht, in Kombination mit dem Haus Sannas, wird in *Das Licht in einem dunklen Haus* titelgebend und so zum entscheidenden Symbol. Auch hier wird es wieder in umgekehrter Bedeutung verwendet.³¹⁵ Eine genaue Analyse soll später erfolgen. Für den Moment zeigt sich aber eine ähnliche Struktur, wie sie bereits beim Motiv des Grotesken anklang.³¹⁶ Die Spiegelstruktur dehnt sich einerseits auf einen weiteren Roman aus, andererseits entsteht ein geschlossener Zyklus, indem Symbole strukturierend wirken. Lichtsymbolik wird beispielsweise in jedem Roman verwendet.

Vor dem Hintergrund eines möglichen traumatisierenden Ereignisses, das in Sannas Tod den Ausgangspunkt darstellt, kann – angesichts Fischer/Riedessers – nun noch einmal von der Diskussion um die Möglichkeit der Traumakompensation gesprochen werden. Interpretiert man die Symbolik und ihre strukturelle Verwendung im Hinblick auf die Entgrenzung des traumatisierenden Ereignisses, so zeigt sich in den komplexen Spiegelungen die Unmöglichkeit der Verarbeitung, in den Referenzen über den Roman hinaus aber die strukturgebende Funktion des Traumas und so die Möglichkeit, ein traumatisierendes Ereignis zu überwinden.

Zu Beginn dieses Unterkapitels wurde festgehalten, dass Licht und Dunkelheit von besonderer Bedeutung für den Kriminalroman sind. Bei Wagner lässt sich vor der Folie des potentiell traumatisierenden Ereignisses eine Umkodierung der Symbolik hin zur analytischen Struktur des Kriminalromans ablesen, als Kimmo aufgrund der Ermordung Johann Bergs in eine Jugendherberge Turkus gerufen wird:

³¹⁵Vgl. Kapitel V.

³¹⁶Vgl. 1.1.

Er dachte an Sanna

Die Herberge lag direkt am Aurajoki, dem Fluß, der die Stadt teilte. [...] Uniformierte Polizisten begrüßten ihn. Er erkannte in der Dunkelheit nicht, wer es war, aber er erwiderte den Gruß. Er öffnete die breite Tür und hatte den Eindruck, einen Tunnel zu betreten. Er ging einen langen Gang entlang auf ein Licht zu und Stimmen entgegen, die er hörte.

Niemi trat aus dem Dunkel.

[...]

„Kann mal jemand das Licht anmachen?“ Das war Ketola.

Als er zu dem Zimmer kam, war plötzlich der Korridor hell erleuchtet.³¹⁷

Ausgangsbasis der Szene ist die Erinnerung an Sanna, mit Fischer/Riedesser also das potentiell traumatisierende Ereignis. Wagner verwendet noch einmal die dritte Person und, mit Genette gesprochen, die interne Fokalisierung. Kombiniert wird dies mit dem für Wagner typischen Satzbau und der damit einhergehenden Fragmentstruktur. Wie bereits zuvor, lässt sich die Erinnerung an Sanna vor der Folie des Wechsels von Dissoziation und Intrusion nach Fischer/Riedesser lesen.³¹⁸ Man könnte dann die Erinnerung an Sanna als intrusiv verstehen. Die Dunkelheit wäre bei dieser Lesart dann im Sinne der Dissoziation zu interpretieren. Die Polizisten können von Kimmo nicht erkannt werden, der Gruß wird aber trotzdem erwidert. Die Dunkelheit käme dann der eingeschränkten Wahrnehmungs- und Handlungsfähigkeit nach Fischer/Riedesser gleich.³¹⁹

Als Kimmo sich dann wie in einem „Tunnel“ auf den Tatort zubewegt, findet eine Umkodierung statt. Die Dunkelheit im Tunnel symbolisiert nicht mehr nur den Verlust, sondern jenes Mystery-Element des Kriminalromans. Die Frage des implizierten Lesers ist nicht mehr nur die nach der Überwindung der Verlusterfahrung, sondern die Frage nach der Lösung des Kriminalfalls. Das Licht und die Stimmen der Kollegen werden so zum Hoffnungssymbol in doppelter Hinsicht, sowohl in Bezug auf die Lösung des Mordes, als auch im Hinblick auf die Überwindung des Verlustes.

Die Doppelkodierung der Lichtsymbolik entschlüsselt sich gerade dann, wenn man berücksichtigt, welche Kollegen „aus dem Dunkeln“ treten bzw. sich erkundigen, ob man das Licht anschalten könne. Niemi wird für Kimmo in *Das Schweigen* zur

³¹⁷Wagner 2003, S.83-84.

³¹⁸Vgl. 1.1.

³¹⁹Vgl. S. 7 ff.

Bezugsperson und leistet der Handlung folgend große Unterstützung bei der Überwindung des Verlustes. Die Lichtsymbolik deutet also darauf hin. Dass Ketola darum bittet, das Licht in dem Korridor anzuschalten, in dem Kimmo sich bewegt, deutet die Figurenrelation Kimmos und Ketolas in den Folgeromanen voraus. Ketola fällt in *Eismond* noch durch exzessives Trinken auf und ist als Choleriker unbeliebt bei den Kollegen. In *Das Schweigen* fungiert er aber als Begleiter für Kimmo, wobei die Figur an Profil gewinnt. Außerdem ist Ketola der Handlung folgend derjenige, auf dessen Initiative hin die Ermittlungen in *Das Schweigen* beginnen. Kimmo nimmt hier seinen ehemaligen Fall wieder auf. Angesichts der Lichtsymbolik zeigt sich im obigen Zitat also die Mehrfachkodierung. Ketola ist nicht nur Begleiter angesichts des Verlustes, sondern übernimmt die Vorbildfunktion in der Hierarchie des Ermittlerteams. Die Lichtsymbolik lässt sich also vor der Folie des Traumaverständnisses und der analytischen Struktur des Kriminalromans lesen. Dass die Funktion Ketolas hier nur vorausgedeutet wird, wird wiederum an anderer Stelle deutlich, als Ketolas Gesichtszüge im Kerzenlicht verzerrt sind, womit die Verbindung zu späteren Romanen geschaffen wird.³²⁰

Zusammenfassend bietet sich unter Berücksichtigung der Wagner'schen Antithetik für die Kodierung der Lichtsymbolik dann folgendes Bild: Das potentiell traumatisierende Ereignis bietet die Ausgangsbasis, vor deren Hintergrund dann die Lichtsymbolik und die Fragmentstrukturen Wagners genutzt werden, um die Grundstruktur des Kriminalromans wieder aufzunehmen. Erneut lässt ich also eine Rückführung der fragmentarischen Strukturen erkennen, die gleichzeitig der komplexen Spiegelstruktur von Licht und Schatten gegenüberstehen. Die Annahme, dass das Trauma als strukturgebendes Handlungsschema gelesen werden kann, bestätigt sich bei der Analyse von Licht und Schatten, da das potentiell traumatisierende Ereignis vor der analytischen Struktur der Gattung verhandelt wird. Das Handlungsschema bestimmt die Umkodierung, die Interaktion des Fragments mit der geschlossenen Form und die Symbolkodierung.

³²⁰Vgl. Wagner 2003, S. 238.

2. Motive und Symbole

2.1 Der Mond

In *Eismond* wird Vesa mit dem titelgebenden Mondsymbold besetzt. Es wird bereits im zweiten Kapitel gebraucht, als der Täter im Hause des ersten Opfers den 49. Gesang der Kalevala, des finnischen Heldenepos, aufschlägt. Für den Kontext seien hier kurz die wichtigsten Punkte der Handlung der Kalevala wiedergegeben: Ilmarinen, Schmied in der finnischen Mythologie, zieht mit seinen Gefährten Väinämöinen und Lemminkäinen aus Kalevala aus, um den Nordländern das Schwert Sampo zu stehlen. Sie sind erfolgreich, erzürnen aber die Herrscherin des Nordlandes, Louhi, die darauf Mond und Sonne stiehlt. Ilmarinen seinerseits kommt nun die Aufgabe zu, einen neuen Mond und eine neue Sonne herzustellen. Er ist erfolglos.³²¹ Mit diesem Hintergrund ist nun folgendes Zitat bei Wagner zu finden:

Er [Vesa] nahm das Buch aus dem Regal, blätterte zielstrebig in den 49. Gesang und las, wie Ilmarinen in der totalen Dunkelheit einen neuen Mond, eine neue Sonne schmiedete, einen Mond aus Gold, eine Sonne aus Silber...³²²

Die Referenz auf das finnische Nationalepos kann in Relation zu der Bedeutung des Mondes gelesen werden, die Daemmrich und Daemmrich festhalten. Hier wird der Mond als „Sinnbild des Göttlichen“³²³ eingeordnet. Auch in *Eismond* gibt es nun diese religiöse Referenz. Interessant jedoch ist, dass Wagner nicht etwa auf die, für den deutschen Sprachraum übliche, christliche Tradition Bezug nimmt, sondern den finnischen Kulturraum heranzieht, der sich für das implizierte deutsche Publikum zunächst nicht erschließt. Das Gottes- oder religiöse Symbol wird aus dem bekannten Kontext herausgenommen und mit Referenz auf den neuen Kulturraum geöffnet.

Mit Lyotard gesprochen ergibt sich durch diese Öffnung die Verbindung zur Postmoderne, wenn man mit der „crisis of [grand] narratives“³²⁴ argumentiert. „Narration“, so Lyotard, ist „the quintessential form of our customary knowledge“.³²⁵ Hierauf basierend argumentiert Lyotard für sogenannte

³²¹Zur Bedeutung des Schmiedes vgl. Spreckelsen 2014. Siehe hierzu auch Stebich 1953 und Books from Finland 1985.

³²²Vgl. Wagner 2003, S. 14.

³²³Daemmrich/Daemmrich 1995, S. 257 vgl. auch ebd., S.258.

³²⁴Lyotard 1984, S. xxiii.

³²⁵Ebd., S. 19.

Metaerzählungen. Diese Metaerzählungen “have the goal of legitimating social and political institutions and practices. [...] They look for legitimacy [...] in an Idea to be realised. This Idea [...] has legitimating value because it is universal.”³²⁶ In der Postmoderne kommt es nun zur Krise dieser großen Ideen. Lyotard hält fest:

I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives. This incredulity is undoubtedly a product of progress in the sciences: but that product in return presupposes it. [...] The narrative function is losing its functors, its great hero, its great dangers, its great voyages, its great goal. It is being dispersed in clouds of narrative language elements[.]³²⁷

Eine dieser Metaerzählungen ist die Religion, nach Lyotard „the salvation of creatures through the conversion of souls to the Christian narrative of martyred love”.³²⁸ Setzt man nun Wagners Anspielung auf die finnische Mythologie in diesen Kontext, kann man hierin zunächst einen Bruch mit der großen Idee der christlichen Erlösung sehen. Mit der Idee wird nicht nur dadurch gebrochen, dass die Referenz sich von der christlichen Tradition im Allgemeinen loslöst, sondern auch dadurch, dass der Wunsch nach Erlösung vor dem Hintergrund des Scheiterns Ilmarinens – er kann den Mond nicht ersetzen – negiert wird. Religion bekommt an dieser Stelle eine neue Bedeutung, wird aber auch mit Hinblick auf christliche Symbolik wiederaufgenommen, da die Kirche als strukturierendes Symbol einen Gegenentwurf zum Mond bietet, worin sich die Wagner’sche Antithetik manifestiert.³²⁹

Der Bruch mit dem christlichen Narrativ, der im Mondsymbol abgelesen werden kann, funktioniert auf der Basis des Handlungsschemas. Bevor auf die finnische Mythologie angespielt wird, taucht das Symbol bei der Exposition des Klavierstimmers auf. Ein „greller gelber Mond“³³⁰ schwimmt in seiner Kaffeetasse, an dem er zu ersticken hofft. Die Farbkodierung in Kombination mit dem adjektivischen Attribut grell lässt das Symbol hervorstechen. Auch im Verlauf der Handlung tritt der Mond immer wieder in den Vordergrund und wird entweder als grell, groß oder „rot flackern[d]“³³¹ bezeichnet. Andererseits erscheint er auch latent in blassen Farben, etwa auf dem Landschaftsbild, das der Mörder kurz nach dem

³²⁶Lyotard 1993, S.18

³²⁷Lyotard 1984, S. xxiv.

³²⁸Lyotard 1993, S.18.

³²⁹Vgl. 2.2.

³³⁰Wagner 2003, S. 12.

³³¹Wagner 2003, S. 155.

ersten Mord an sich nimmt.³³² Vor der Folie Fischer/Riedessers kann diese antithetische Farbkodierung wieder mit dem Verarbeitungsprozess und der Wechselwirkung von Intrusion und Dissoziation gegengelesen werden,³³³ wenn der Leser erfährt, dass Vesas Eltern bei einem Unfall umgekommen sind. Vesa hat, der Handlung folgend, aufgrund dessen immer wieder Albträume:

„[...] Vesa hatte als Kind fast jede Nacht Alpträume ...“

[...]

„[...] ich weiß, daß immer wieder ein Mond vorkam... ein Mond der ihn verschlungen hat.“³³⁴

Mit einer Lesung nach Fischer/Riesesser wäre das Auftauchen des Mondes in den Träumen Vesas ein Indikator für die Dissoziation des potentiell traumatisierenden Ereignisses. Der Mond könnte dementsprechend mit dem Unfall der Eltern in Verbindung stehen, da er – gesprochen mit Fischer/Riedesser – entweder intrusiv als Bild, manifestiert in der farblichen Kodierung, oder dissoziativ – in Träumen und in der blassen Zeichnung des Mondes auf dem Landschaftsbild – erscheint. In Wagners Texten findet sich ein Spiel mit der Zurückhaltung von Informationen, was sich mit Bezug auf die Religion wie folgt gestaltet.

Ist der Mond prominent, tritt die Figur des Mörders auf. Er ist scheinbar unsterblich und steht somit in Relation zum Gottessymbol, ironisiert dieses aber und macht das christliche Narrativ obsolet, beispielsweise dann, wenn der Täter „dem Mond entgegen“³³⁵ fährt bevor er seinen ersten Mord begeht. Tritt Vesa auf, ist der Mond nicht zu erkennen:

Der Mond war dunkel und hinter den Wolken verborgen

[...]

Er zog sich aus und ging auf das Wasser zu. Er erinnerte sich, daß er schon einmal abends geschwommen war, vor nicht langer Zeit.

Er war verbrannt und erfroren.

Er war viel größer gewesen als jetzt.

Er war unsterblich gewesen.

Damals hatte er das Wasser nicht gespürt, jetzt war es kalt. So kalt, daß es ihm Angst machte³³⁶

³³²Vgl. Wagner 2003, S. 195 auch 2.3.

³³³Vgl. Fußnote 22.

³³⁴Wagner 2003, S. 281-82.

³³⁵Wagner 2003, S. 29-30.

³³⁶Wagner 2003, S. S. 163.

Es wird auf die Nacht des ersten Mordes verwiesen, in der der Mörder ebenfalls im See schwamm, „in dem er verbrannte und erfror“.³³⁷ Der Mond, das Verbrennen, Erfrieren und die Angst vor dem Wasser könnten, der Handlung folgend, einen Bezug zum nicht weiter spezifizierten Unfall der Eltern herstellen. Ein Hinweis bietet die Kodierung der Zeit, die in weiteren Romanen noch ausgearbeitet wird. Bei interner Fokalisierung wird gesagt, dass Vesa „vor nicht langer Zeit“ im See geschwommen ist. Dies ist für den impliziten Leser nachvollziehbar, da der Mord am Tag nach Sannas Tod geschieht. Die obige Szene ereignet sich im darauffolgenden Herbst. Diese Aussage steht aber im Kontrast zur Zeitangabe „[d]amals“, die auf einen früheren Zeitpunkt referieren müsste. Die Figur folgt hier einer eigenen Zeitkodierung.³³⁸

Der Widerspruch der Zeitangaben und die Tatsache, dass die Figur Vesa einem eigenen Zeitverständnis unterliegt, könnten anzeigen, dass der genannte Bezugspunkt nicht etwa nur der erste Mord ist, sondern weiter zurück liegt. Die Angst vor dem Wasser, das Feuer und die Angst zu erfrieren, wäre dann im Kontext des Unfalls der Eltern zu sehen. Der Mond wäre der Handlung folgend dann als Bezugspunkt für Vesa zu interpretieren und das Erinnerungsbild, nach Fischer/Riedesser, wäre zu erklären. Diese Theorie wird wiederum negiert, als gesagt wird, dass Vesa ein Kleinkind war, als seine Eltern ums Leben kamen, was nicht dafür spricht, dass er Erinnerungen an den Vorfall hätte.³³⁹ Das Spiel in Wagners Texten wird also offenkundig.

Dennoch kann das Mondsymbol anhand des angelegten Traumaverständnisses interpretiert werden. Der Bruch mit dem christlichen Narrativ und die darin angelegten postmodernen Strukturen funktionieren auf der Basis des Traumaverständnisses. Zunächst wird die Farbkodierung, die einen ersten Hinweis im Hinblick auf das Trauma bietet, vor dem Bezug auf die finnische Mythologie aufgebaut. Zusätzlich basiert die Interpretation eines Verlust der göttlichen Figur und

³³⁷Wagner 2003, S. 29, vgl. S. 59.

³³⁸Vgl. Kapitel I, 4.1.

³³⁹Zwar ist es möglich, bei Säuglingen und Kleinkindern „Abwehrmechanismen und [...] Copingstrategien zu beschreiben“ (Fischer/Riedesser 2003, S. 271), aber in Anbetracht der Tatsache, dass es sich hier um einen literarischen Text handelt, ist dies nicht von Belang, zumal solche Aussagen von der individuellen Entwicklung des Kindes abhängen, die nicht auf den Text angelegt werden kann. Hier steht der Kommunikationsprozess zwischen Text und Leser im Vordergrund.

der christlichen Erlösung zu Gunsten eines „unsterblich[en]“³⁴⁰ Mörders auf dem Zusammenhang zwischen dem Mondsymbold und dem Unfall der Eltern Vesas. Dieses Ereignis wäre nach Fischer/Riedesser traumatisierend. Das Trauma wird also wieder als Handlungsschema ausgewiesen und die Negation bzw. Öffnung der christlichen Symbolik diesem untergeordnet.

Das Spiel mit den Informationen hat vor dem Hintergrund des Handlungsschemas dann verschiedene Funktionen. Einerseits wird die Form des Kriminalromans wieder aufgegriffen. Das Spiel um die Informationszurückhaltung bedeutet in diesem Kontext eine Diskussion um das Motiv des Täters. Die analytische Struktur der Gattung impliziert laut Nusser bereits ein „Frage-Antwort-Spiel“, „[e]ines der wichtigsten Mittel analytischen Erzählens“. „Zu Beginn der Fahndung“, so Nusser, häufen sich in diesem Spiel „Fragen über Fragen [...] bis schließlich die Zahl der Antworten über die Fragen Oberhand behält“. Die Beantwortung verläuft traditionell während des Verhörs des Täters. Eine der Fragen ist, neben der „Hauptfrage nach dem Täter“, die des Motivs.³⁴¹ Dieses wird, nach Nusser, zwar immer erwähnt, aber oft nur wenig ausgearbeitet, um eine „Bekanntschaft mit dem Täter“ auszuschließen, auf die um „des Rätsels willen“ verzichtet werden muss.³⁴²

Durch das Spiel mit den Informationen, kann bei Wagner eine Umdeutung dieses Frage-Antwort-Spiels abgelesen werden. Zwar bleibt er tatsächlich das Motiv schuldig und beantwortet die meisten Fragen auch deshalb nicht, weil es nie zu einer Konfrontation mit dem Mörder kommt, dennoch kann anhand des Mondsymbols auf das mögliche Motiv, den Tod der Eltern, geschlossen werden. Wagner trivialisiert dies jedoch nicht und stellt etwa die Traumatisierung des Täters als Grund für die Morde heraus, sondern lässt bewusst Lücken im Frage-Antwort-Spiel, die vom Leser bei genauer Lektüre dann ergänzt werden können. Eine solche Vorgehensweise hebt ihn dann auch von anderen Autoren ab. Stieg Larsson beispielsweise weist konkret auf mögliche traumatisierende Ereignisse hin, um seine Figuren zu psychologisieren und macht sie so zum Klischee. So hat Lisbeth Salander etwa ihren Vater in Folge einer Misshandlung mit Benzin angezündet und ist so für ihr Leben gezeichnet, bis es letztendlich zur Konfrontation kommt. Im Gegensatz hierzu macht Wagner das Mondsymbold Gegenstand des Spiels um das Motiv des Mörders, stellt so die

³⁴⁰Wagner 2003, S. 163, s.o.

³⁴¹Nusser 2009, S.33.

³⁴²Ebd., S. 38.

Ästhetik des Romans erneut in den Fokus und umgeht so eine klischeehafte Psychologisierung der Figur.

Das Spiel mit den Informationen kann vor dem Hintergrund Fischer/Riedessers auch wieder als Diskussion um einen traumatischen Prozess gelesen werden. Die Lücken im Frage-Antwort-Spiel und die Verweigerung einer Konfrontation Vesas verlaufen vor dem Hintergrund der Farbkodierung des Mondes, die im Hinblick auf Dissoziation und Intrusion interpretiert werden kann. Neben der Kodierung des Mondes kommt es zu einer Diskussion um das Motiv. Einerseits wird eine Antwort auf den Grund für Vesas Morde impliziert und eine Lösung bzw. Verarbeitung des Ereignisses scheint nahe. Andererseits bleibt Wagner eine Lösung des Problems schuldig. Es kommt zu keinem Verhör und keiner Anklage. Der Grund für die Wiederkehr des Mondes bleibt ungelöst und das Ereignis kann nicht verarbeitet werden. Das Mondsymbol bleibt verschlüsselt. Selbst am Ende des Romans ist eine Verarbeitung, gelesen mit Fischer/Riedesser, oder Lösung des Falles nicht zu erreichen. Das Symbol tritt zwar in den Vordergrund, aber gleichzeitig erfriert Vesa vor der Tür Kimmos, was wie folgt umgesetzt wird:

Er konnte sich nicht erinnern, daß es jemals so kalt gewesen war. Es war angenehm diese Kälte zu spüren, sie vergegenwärtigte ihm, daß er lebte, sie vergegenwärtigte ihm daß er sterben würde, sie schuf unmittelbar Klarheit, und sie war so intensiv, daß sogar der Mond hinter seinen Augen einfro.

[...]

Nur noch ein wenig kälter, dann würde der Mond hinter seinen Augen zerplatzen. Er wußte nicht, was dann sein würde, was dahinter war, aber es mußte besser sein als alles, was bisher gewesen war.³⁴³

Der Mond wird so klar, das Motiv so offensichtlich, dass es sich gleichzeitig wieder „hinter seinen Augen [verliert]“. Eine Verarbeitung scheint greifbar, wird aber gleichzeitig wieder unmöglich, was mit dem Tod Vesas einhergeht. Erst dann kann der Mond „zerplatzen“ oder auch das traumatische Ereignis verarbeitet bzw. das Motiv Vesas aufgedeckt werden. Gerade als die Lösung sich aber offenbart, wird sie wieder negiert. Hierin findet sich wieder die antithetische Struktur Wagners. Der Mond manifestiert die postmodernen Tendenzen, sowohl im Hinblick auf die Öffnung des christlichen Narrativs, als auch als Symbol für die Entgrenzung durch ein potentiell traumatisierendes Ereignis. Der Bruch wird aber wieder eingegrenzt, indem ein Bezug auf die Form des Kriminalromans hergestellt wird. Wagners Spiel

³⁴³Wagner 2003, S. S. 291.

mit Informationen negiert diesen Bezug jedoch wieder, indem er eine Lösung vorenthält. Die analytische Struktur des Genres wird so umkodiert und die Eingrenzung wird rückgängig gemacht. Der Bruch mit dem christlichen Narrativ nach Lyotard dehnt sich dann auch auf das Symbol der Kirche aus, das gleichzeitig als Gegenstück hierzu fungiert, indem die Kirche auch als Bezugspunkt im christlichen Narrativ interpretiert werden kann. Genauer zeigt aber detaillierte Analyse.

2.2 Die Kirche

Die „rot[e] Holzkirche“³⁴⁴ ist das zentrale Symbol des Zyklus. Sie wird in vier weiteren Romanen erwähnt und in *Tage des letzten Schnees* dann durch eine andere Kirche ersetzt. Insofern hat die Kirche zunächst einmal eine strukturierende Funktion und dient im Hinblick auf die These dieser Arbeit als Referenzpunkt, der potentiell der Entgrenzung durch das traumatische Ereignis entgegenwirkt. In dieser Funktion lässt sich die Kirche dann auch mit Lyotards Verständnis des Bruchs mit der Metaerzählung der Religion lesen, aber zunächst soll die Kirche in die Handlung eingeordnet werden, um einen Kontext für die Analyse zu schaffen.

Die Holzkirche ist der Ort, an dem Sanna nach ihrem Tod begraben wird. Sanna hat „ihre Beerdigung geplant, als [Kimmo] noch nicht fähig gewesen war, ihren Tod zu denken.“ Die Holzkirche liegt „auf Lenganiemi“ neben einem „kleinen Friedhof am Meer“.³⁴⁵ Lenganiemi ist eine „Halbinsel am Rand von Turku“³⁴⁶. Sie ist jedoch fiktional. Somit ist Lenganiemi – auf Finnland bezogen – der einzige Ort der „erzählt[en] Welt“³⁴⁷, der keine Entsprechung in der Realität hat (im Gegensatz zum fiktionalen Turku oder Helsinki). Der Ort wird deshalb in seiner Bedeutung unterstrichen.

Vor der Folie Fischer/Riedessers wäre die Kirche aufgrund dieser Besonderheit dann mit einer traumakompensatorischen Bedeutung besetzt. Die Kirche und der angeschlossene Friedhof werden von Kimmo im Laufe des Zyklus mehrfach besucht. Der Ort steht so in direktem Zusammenhang mit dem Tod Sannas und dem

³⁴⁴Wagner 2003, S. 24.

³⁴⁵Ebd.

³⁴⁶Ebd.

³⁴⁷Martínez/Scheffel 2012, S. 26. Zu einer genauen Diskussion um die Bedeutung faktualen und fiktionalen Erzählens vgl. etwa ebd., S. 26 ff.

Ereignis, das nach Fischer/Riedesser als Verlusttrauma gelesen werden kann. Die Kirche ist also ein Bezugspunkt für Kimmo und im Sinne Fischer/Riedessers Teil der „kompensatorischen Selbstschutzmaßnahme“³⁴⁸. Die Konfrontation mit dem Ereignis „mit [dem] sich nicht Leben lässt“³⁴⁹ wird durch den Platz, an dem Sanna begraben wird, ausgeglichen. Diese Dialektik von Desillusionierung und traumakompensatorischem Schema wird anhand des Textes deutlich, wenn man Kimmos Verhalten nach der Beerdigung Sannas mit der Kodierung der Kirche und des Friedhofs vergleicht.³⁵⁰

Nach der Beerdigung wird Kimmo, der Handlung folgend, angesichts des Verlusts mit Selbstmordgedanken konfrontiert. Er denkt darüber nach, sich mit einer Pistole zu erschießen, weiß aber gleichzeitig „daß er den Gedanken, den er gehabt hatte, nicht umsetzen würde“, da „die Angst vor der letzten Sekunde“ zu groß ist.³⁵¹ Nach Fischer/Riedesser findet sich in diesem Verhalten die „Hilfs- und Hoffnungslosigkeit der traumatischen Erfahrung“, die sich im Desillusionierungsschema manifestiert.³⁵² Die Kirche wirkt dieser Hoffnungslosigkeit insofern entgegen, als dass die Farb- und Lichtsymbolik – gemäß der „elementar[en] symbolisch[en] Orientierung“³⁵³ – positiv besetzt ist. So sieht Kimmo die Kirche bei deren ersten Erscheinen in einem „kräftig[en] Rot“, das sich „scharf vom hellblauen Himmel [abhebt]“.³⁵⁴ Auch ruft der Friedhofsgärtner Kimmo zu, es sie ein „herrlicher Tag“ während er seinen Kopf „der Sonne entgegen“ streckt.³⁵⁵

Die positive Besetzung der Umgebung deutet also darauf hin, dass es, gesprochen mit Fischer/Riedesser, entgegen der Desillusionierung doch eine Hoffnung auf Verarbeitung gibt. Dies bestätigt sich auch dadurch, dass die Kirche ein strukturierendes Symbol im Zyklus ist und – mit Bezug auf den Kriminalroman – den Aspekt der Wiederholung aufgreift, womit der auf das Trauma hin kodierte Ort auch Teil der poetologischen Reflexion ist.³⁵⁶ Die Diskussion um den

³⁴⁸Fischer/Riedesser 2003, S. 376 Vgl. Fußnote 24.

³⁴⁹Ebd.

³⁵⁰Zur Dialektik von Traumakompensation und Desillusionierung vgl. ebenfalls Fußnote 24.

³⁵¹Wagner 2003, S. 287-88.

³⁵²Fischer/Riedesser 2003, S. 365 Vgl. Fußnote 24.

³⁵³Vgl. Kurz 1997, S. S.68. s.o.

³⁵⁴Wagner 2003, S. 26.

³⁵⁵Ebd., S. 29.

³⁵⁶Vgl. Kapitel I, 3.1.

Verarbeitungsprozess bestimmt diese poetologischen Bezugspunkte jedoch, da die Kodierung des Ortes zunächst vor dem Traumverständnis funktioniert.

Die Diskussion um den traumatischen Prozess spiegelt sich dann auch in der Kirche als Teil des christlichen Narrativs wider. Die Kirche, die als besonderer Ort ausgewiesen wird und traumakompensatorisch besetzt ist, kann natürlich auch angesichts der Funktion im religiösen Kontext gelesen werden. Der implizierte Leser assoziiert die Kirche zunächst als Gotteshaus und stellt so eine religiöse Verbindung her, die ihm angesichts der Bedeutung des Mondes in der finnischen Mythologie verwehrt bleibt. Das christliche Narrativ, die Metaerzählung nach Lyotard,³⁵⁷ wird dann nicht im Kontext der Postmoderne geöffnet, sondern bleibt zunächst geschlossen. Dies würde dem symbolischen Referenzpunkt in der Erzählstruktur und der kompensatorischen Funktion im traumatischen Prozess entsprechen. Die Kirche würde so als Gegenposition zum Mond fungieren, was auch damit einhergeht, dass im Falle Vesas keine Verarbeitung erfolgen würde, da einerseits nicht hinter den Mond gesehen werden kann, bevor Vesa tot ist und, argumentiert mit der finnischen Mythologie, Ilmarinen beim Schmieden des Mondes versagt. Der Bruch in der postmodernen Struktur ginge dann für das Mondsymboll mit der fehlenden Verarbeitung einher, die Kirche wäre dann umgekehrt besetzt. Mond und Kirche wären somit antithetisch konstruiert.

Zusätzlich ist auch die Kirche selbst wieder antithetisch aufgebaut. Als Kimmo den Pfarrer wegen der Beerdigung Sannas konsultiert, wird bei interner Fokalisierung Folgendes erzählt:

[Kimmo] dachte über das Lächeln des Pfarrers nach und deutete es als Ausdruck eines Gottvertrauens, das er nie hatte nachvollziehen können. Ein Gottvertrauen, das die Trauer auffing, weil es das Entsetzliche des Todes nicht anerkannte, weil es seine Endgültigkeit leugnete.
Aber Sannas Tod war endgültig.³⁵⁸

Kimmo ist, wie das Zitat zeigt, nicht religiös. Das „Gottvertrauen“, das die Trauer auffangen soll, ist für ihn unzugänglich. Das „Entsetzliche des Todes“ und dessen „Endgültigkeit“ zeigt wieder die Desillusionierung, die als charakteristisch für das Traumverständnis nach Fischer/Riedesser ist. Mit dem religiösen Narrativ wird also

³⁵⁷Vgl. 2.1.

³⁵⁸Wagner 2003, S. 28.

wieder gebrochen. Eine Kompensation scheint nun doch nicht in Sicht, auch wenn die Beschreibung des Ortes dem widerspricht. In diesem Gegensatz offenbart sich die antithetische Konstruktion der Kirche. Einerseits ist sie positiv besetzt, andererseits wird die kompensatorische Funktion durch den Verlust des religiösen Bezugspunkts wieder abgelehnt. Wichtig ist jedoch die interne Fokalisierung. Mit Kimmo als Fokalisator wird die Ablehnung des Glaubens nicht kategorisch. Es wird der individuelle Prozess dargestellt, der gemäß des individuellen Traumas unterschiedlich gelöst werden kann. Dass ein Bezugspunkt zur Religion doch offengelassen wird, zeigt sich in der vielfältigen Variation religiöser Motivik. An einzelnen Stellen wird immer wieder Bezug auf den christlichen Glauben und religiöse Symbolik genommen. Beispielsweise indem Wagner Milch und Wein in seine Motivkonstruktion aufnimmt oder als Kimmo träumt, er könne „auf dem Wasser laufen“³⁵⁹. Religion wird so subtil verarbeitet und nie ganz negiert. Wagner spielt also mit der Religion, bricht mit ihr, kodiert sie aber gleichzeitig als Bezugspunkt um, der vor dem Hintergrund Fischer/Riedessers kompensatorisch besetzt ist.

Dieses antithetische Spiel mit der Religion ist vor der Folie des traumatischen Ereignisses zu lesen. Aller Bruch mit der christlichen Metaerzählung, aller Verweis auf das Gegenteil und die Rückkehr zum Ursprung geschieht vor dem Hintergrund des Todes Sannas. Das Trauma wird so einerseits wieder Handlungsschema, andererseits muss, mit Rückblick auf die Tendenzen des Spiels in der Postmoderne wieder ein Unterschied zum Spiel im Antikriminalroman festgehalten werden. Das Spiel Wagners kann im Hinblick auf Wechselwirkung von Desillusionierung und Kompensation interpretiert werden. Es dient weder dem Vergnügen, noch ist es selbstbestimmt.³⁶⁰ Vielmehr leitet die Desillusionierung durch den Verlust das Wechselspiel. Der Bruch mit der Religion und die darin ablesbare postmoderne Struktur kann daraufhin zwar als Schritt aus der festen Form interpretiert werden, ist aber im Hinblick auf Traumatisierung zu lesen und dient daher keinem Selbstzweck. Auch wird durch den Bezugspunkt der Kirche gleich ein Rückgriff zur festen Form in der strukturierenden Funktion des Symbols impliziert, was den Schritt über die Grenzen wieder eingrenzt. Spiel bekommt also seine eigene Bedeutung bei Wagner.

³⁵⁹Ebd., S. 305.

³⁶⁰Vgl. Huizinga, 2015, S. 16 und S. 27ff. Vgl. Kapitel I, 1.3.

2.3 Bilder

Nach Fischer/Riedesser manifestiert sich ein traumatisches Ereignis im Zuge des Verarbeitungsprozesses in Erinnerungsbildern, die dissoziativ auftreten.³⁶¹ Bereits im Zuge der Analyse der Spiegelstrukturen Wagners wurde erörtert, dass die Erinnerung an Sanna in der Fragmentstruktur umgesetzt und auf das Ermittlungsverfahren hin umkodiert wird.³⁶² Diese Technik wird noch deutlicher, wenn man sich die Bildsymbolik des Romans ansieht.

Bildsymbole treten in *Eismond* in zwei Formen auf: zum einen in Form von Fotos am Tatort in Jaana Ilanders Haus, zum anderen in Form des zentralen Landschaftsbildes, das der Mörder vom Tatort in Lauras Haus mitnimmt. Die Bilder sind Ausdruck der Figurenspiegelung Wagners. Während das Landschaftsbild Vesa zugehörig ist, sind die Fotos Jaanas ein Hinweis im Ermittlungsverfahren, werden insgesamt Teil des Tatorts und sind somit Kimmo als Detektiv zugeordnet. Entsprechend der Spiegelung von Täter und Detektiv sind die Fotos und das Landschaftsbild farblich entgegengesetzt kodiert. Die Landschaft beispielsweise ist „verschwomm[en]“³⁶³ und in blassen Farben selbst gemalt.³⁶⁴ Bei den Fotos handelt es sich demgegenüber um Schnappschüsse, die Jaana bei verschiedenen Freizeitaktivitäten zeigen. Im Laufe des Romans lassen sich in der Bildsymbolik die unterschiedlichen Erinnerungsbilder ablesen, wobei vor dem Hintergrund des Handlungsschemas der Fall gelöst wird.

Das Landschaftsbild ist, wie bereits das Mondsymbold, in Anlehnung an die dissoziierte Erinnerung Vesas zu deuten. Die Landschaft wird aus Sicht des Klavierstimmers wie folgt beschrieben:

An der Wand im Flur hing ein Gemälde, das ihm gefiel, eine verschwommene Landschaft, alles floß ineinander, ein See in einen Berg und der Himmel in einen Mond.³⁶⁵

³⁶¹Vgl. Fußnote 23.

³⁶²Vgl. insbesondere S. 68.

³⁶³Wagner 2003, S. 33.

³⁶⁴Vgl. ebd., S. 139.

³⁶⁵Ebd., S.13.

Nachdem der Leser diese relativ deutliche Beschreibung des Bildes erhalten hat, wird das Bild später erneut erwähnt. Vesa ist zu diesem Zeitpunkt bereits als Mörder identifiziert und wird dementsprechend bei interner Fokalisierung explizit genannt. Im Gegensatz zur Identifizierung der Figur kann die Bildbeschreibung jedoch wieder entlang der Dialektik von Dissoziation und Intrusion gedeutet werden.

Vesa tastete sich am Eis entlang.
 Das Wasser war so kalt, daß er die Kälte nicht mehr spürte.
 Er konnte nicht atmen.
 [...]
 Er erinnerte sich daran, daß er am Grund gelegen hatte.
 Er hatte geschlafen. Erst als er aufgewacht war, hatte er begriffen, daß er nicht atmen konnte.
 [...]
 Durch das Eis glaubte er den Himmel zu sehen und weiße Bäume, die den See umgaben.
 Er sah den blassen Mond, der keine Bedeutung hatte.
 Er tastete sich am Eis entlang und begriff, daß alles ganz anders war, als er geglaubt hatte.
 [...]
 Als die Angst ihn durchdrungen hatte, ließ er sich hinabsinken.
 [...]
 Er atmete.
 Er lag am Boden.
 Ihm war sehr warm.
 Er war erlöst, dieses Mal für immer.
 Er sah die Farbe, die er nicht kannte.
 Kurz bevor er einschlief, erwachte er.³⁶⁶

Charakteristisch für Wagners Fragmentstruktur sind wiederum die wiederholte Verwendung des Personalpronomens, die kurzen Sätze und die Satzpositionen, die als Mimesis der intrusiven Erinnerung interpretiert werden können. Vesa ist zwar zu Beginn identifiziert, die Identität verliert sich jedoch und es offenbart sich ein Bild, das der Leser zunächst nicht einordnen kann. Bei dem angegebenen Zitat handelt es sich um ein Kapitel, das lediglich aus 37 Zeilen besteht, in denen der implizierte Leser durch die Kürze der Sätze und den fehlenden Kontext der Situation nicht fähig ist, ein kohärentes Verständnis der Situation zu erlangen. Erst in Rückbezug auf die zuvor erwähnte Beschreibung des Bildes wird klar, dass Himmel, Bäume und See auf das Bild referieren, das Vesa nach dem Mord an Laura mitnahm.

³⁶⁶Wagner 2003, S. 194-95.

Das Bild, so scheint es, ist mit einer Erinnerung verbunden, die zuvor in Bezug auf dem Mond bereits impliziert war. Wo die doppelte Zeitkodierung für die Figur Vesa zunächst als Hinweis auf ein Ereignis interpretiert werden kann, das nach Fischer/Riedesser als traumatisierend klassifiziert werden könnte, gibt nun die Referenz auf das Bild in Kombination mit einer Wiederholung des Eismotivs weitere Informationen. Die Beschreibung, Vesa habe auf dem „Grund“ gelegen und sei „an Eis entlang“ getaucht, kann zusammen mit der Beschreibung der Landschaft so interpretiert werden, als habe es tatsächlich einen Unfall gegeben, in Folge dessen Vesa beinahe ertrunken wäre. Der Mond und die dazugehörige Landschaft entsprächen dann wieder dem zugehörigen Erinnerungsbild an dieses Ereignis.

Diese Interpretation wird jedoch durch die Tatsache negiert, dass Vesa zur Zeit des Unfalls ein Kleinkind war. Zusätzlich wird durch die interne Fokalisierung und die fehlende Kohärenz in Folge fehlender Informationen die Erzählung unzuverlässig. Dies baut gleichzeitig Spannung auf, da die Suche nach dem Motiv hier zwar angedeutet wird, aber nicht vollständig aufgelöst werden kann. Der Bruch mit der Struktur vereint sich so erneut mit den Gattungsmerkmalen. So wird mit Referenz auf die These der Arbeit der Bruch durch die Traumatisierung wieder eingegrenzt. Wagner spielt an dieser Stelle aber gleichzeitig mit dem implizierten Leser, da er das Frage-Antwort-Spiel offen lässt.³⁶⁷

Das Frage-Antwort-Spiel und die Suche nach dem Motiv werden später durch die Figurenspiegelung wieder aufgegriffen, als Kimmo die Tatorte untersucht. Der Tatort selbst wird als Bild konstruiert. Dies geschieht dadurch, dass durch die interne Fokalisierung Wagners eine Diskrepanz von Innen- und Außenperspektive erzeugt wird.³⁶⁸ In Lauras Haus beispielsweise hat Kimmo, der still die Szene aufnimmt, den Eindruck, den Tatort bislang als „Außenstehender betrachtet zu haben“³⁶⁹ und denkt darüber nach, den Tod Sannas mit dem Ehemann des Mordopfers zu teilen. Anschließend entdeckt er den „logischen Fehler im Bild“³⁷⁰ des Tatorts: das fehlende Eindringen des Mörders in Lauras Haus, und kombiniert die Entdeckung mit dem leeren Nagel an der Wand. Bereits hier wird die Erinnerung an Sanna im Tatort reflektiert. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird dann von Sanna auf das fehlende

³⁶⁷Vgl. Nusser, 2009, S. 33. Vgl. auch Fußnote 342.

³⁶⁸Vgl. Kapitel I, 4.2.

³⁶⁹Wagner 2003, S. 45.

³⁷⁰Ebd., S. 46.

Landschaftsbild gelenkt. Der Hinweis im Kriminalfall wird in Folge der Erinnerung an Sanna offenbart. Der erste *Clue*³⁷¹ zur Lösung des Falles wird gegeben. Gelöst wird der Fall dann, als sich das mentale Bild, das Kimmo am ersten Tatort wahrnimmt, in Jaanas Haus noch einmal wiederholt:

Es war nur ein Bild.

Joentaa wußte das.

Das Bild, das er sah, war nicht echt, aber es überwältigte ihn, er wußte nicht, warum, er spürte, daß er es begreifen mußte.

Das Bild stimmte, und es war gleichzeitig vollkommen falsch.

Joentaa spürte einen brennenden Schmerz hinter den Augen. Er sah einen Mann und eine Frau, und die Frau war Sanna. Sanna saß im Zentrum des Raumes, ihr Gesicht sah er nicht, nur die Konturen ihres Körpers. Der Mann stand über ihr, Joentaa wußte, daß der Mann der Mörder war.

[...]

Er wußte, daß Sanna nicht hierher gehörte, er hätte eine andere Frau sehen sollen, und während er sich das klarmachte zerbrach das Bild, und der Schmerz hinter den Augen ließ nach.³⁷²

Was bisher im Ermittlungsverfahren subtil eingearbeitet war – die Erinnerung an Sanna – wird nun externalisiert und klar als Bildsymbol ausgewiesen. Die Frau am Tatort, die eigentlich Jaana sein sollte, wird durch das Bild Sannas ersetzt und „im Zentrum“ positioniert. Das Ersetzen der Figuren bietet Raum für mehrere Interpretationsmöglichkeiten. Einerseits kann hier in Anlehnung an Fischer/Riedesser noch einmal der Prozess der Dissoziation abgelesen werden. Die interne Fokalisierung zeigt die subjektive Verarbeitung des Ereignisses und die Tatsache, dass das Bild externalisiert und Teil des Tatortes wird, weist zusammen mit Kimmos Überwältigung auf die Erschütterung durch das Ereignis hin. Hierfür spricht auch der „Schmerz hinter den Augen“, der nur langsam nachlässt. Dass Sanna „im Zentrum“ des Raumes steht, macht ebenfalls auf die Wucht des Ereignisses deutlich, kann in Bezug auf die Figurenkonstellation auch darauf schließen lassen, dass jedes weitere Ereignis auf den Tod Sannas hin gegengelesen werden muss. Kimmo wird so als Detektiv ebenfalls ins Zentrum gerückt.

Die Spiegelstruktur von Täter und Detektiv lässt sich unter diesem Vorzeichen anhand der Bildsymbolik erneut festmachen. Wo zunächst das Landschaftsbild als Manifestation der dissoziierten Erinnerung gedeutet werden kann, wird nun das Bild

³⁷¹Vgl. zum Begriff Nusser, 2009, S. 25.

³⁷²Wagner 2003, S. 234-35.

Sannas im Bild des Tatorts eingebettet. Die Erinnerungsbilder spiegeln sich also. Zusätzlich wird, mit Bezug auf das Genre, die Struktur in der Spiegelung umkodiert. Zunächst lässt das Erinnerungsbild auf das Motiv des Täters schließen, dann offenbaren sich durch die Erinnerung an die verstorbene Frau die Clues im Kriminalfall. Dies erfolgt schrittweise. Zuerst bemerkt Kimmo, dass das Landschaftsbild fehlt. Anschließend erahnt er den Mörder und zuletzt erschließt sich für ihn anhand der Fotos das Motiv des Täters, das zuvor angedeutet wurde:

Er [Kimmo] wußte es tatsächlich.

Er hatte nicht darüber nachgedacht.

Er hatte es begriffen, als er hinter Daniel Krohn gestanden und das Foto gesehen hatten: Daniel. Ein jüngerer Daniel, der grinsend nach Jaanas Kamera griff. Eine Szene aus der Vergangenheit, unwiederbringlich, aber auf dem Foto gegenwärtig.

Joentaa wußte, warum er geweint hatte. Er hatte geweint, weil er genau dasselbe wollte wie der Mann der Jaana Ilander ermordet hatte.

Er wollte die Vergangenheit gegen die Gegenwart tauschen.³⁷³

Sannas Erinnerung tritt in diesem Zitat in den Hintergrund. Dass dieses Ereignis den Hinweis auf die Lösung des Kriminalfalls bietet, wurde bereits zuvor etabliert. Nun werden die eigentlichen Clues, die Fotos, wieder in den Vordergrund gerückt. Sie verdienen der Handlung folgend besondere Aufmerksamkeit, weil Vesa, genau wie am ersten Tatort, eines der Fotos Janas als Trophäe zunächst mitnimmt, dann aber wieder an den Tatort zurückbringt. Kimmo betrachtet nun das Foto Daniels und schließt daraus, dass die Vergangenheit „unwiederbringlich“ ist.

Angelehnt an Fischer/Riedesser wird hier erneut der traumatische Prozess diskutiert. Die Erinnerungen an das möglicherweise traumatisierende Ereignis werden zunächst intrusiv im Bilde Sannas am Tatort. Nun ist die Erinnerung an Sanna selbst zwar verblasst, die Fotos können aber im Hinblick auf die Dissoziation gedeutet werden, da sie immer noch eine Art Abbild eines Verlustes darstellen, nämlich der der Beziehung von Jaana und Daniel. Dafür spricht auch, dass Sanna selbst in *Das Schweigen* auf verschiedenen Fotos abgebildet ist. Die Fotos sind als Symbol also strukturierend und können mit Hinblick auf das Trauma als Verarbeitung des Verlustes gelesen werden. Dies kann auch daran festgemacht werden, dass eben nicht Sanna, sondern der Kriminalfall in den Vordergrund rückt, für den die Fotos als Clue fungieren. Parallel dazu wird der Wiederherstellungsprozess dadurch impliziert, dass

³⁷³Wagner 2003, S. 241.

Kimmo bewusst wird, dass der Täter „die Vergangenheit gegen die Gegenwart tauschen“ will.

Die Diskussion um den Wiederherstellungsprozess entsteht dadurch, dass dieser Tauschvorgang eben nicht möglich ist. Der Mord wird dadurch, dass Vesa den Ursprungszustand des Tatorts wiederherstellt, nicht ungeschehen. Parallel dazu wird auch der Tod seiner Eltern nicht umgekehrt. Eine Lösung findet sich nur im Tod Vesas. Für Kimmo seinerseits bleibt die Erinnerung an Sanna präsent. Hier zeigt sich aber durchaus die Möglichkeit der Verarbeitung, eben weil er in der Lage ist, den Fall zu lösen. Parallel hierzu tritt Sannas Erinnerung zu Gunsten der Clues in den Hintergrund und Sanna ist, auch wenn immer wieder präsent, später latent auf den Fotos vorhanden. Die Verarbeitung wird also einerseits unmöglich, andererseits befürwortet.

Die Diskussion um den traumatischen Prozess kann auch anhand der Gattungsmerkmale festgemacht werden. Im Zentrum steht, wie im obigen Zitat anzulesen, das traumatisierende Ereignis. Das Trauma ist Handlungsschema. Das Erinnerungsbild wird Teil des Tatorts. Die subjektive Erfahrung des Erinnerungsprozesses kann in der unzuverlässigen Erzählung durch die interne Fokalisierung festgemacht werden. Zusätzlich wird aber die Bedeutung des Tatorts verändert.

Der klassische Kriminalroman, so legt Nusser fest, ist traditionell an „isolierte Räume“³⁷⁴ gebunden, „um den Mordfall zu verrätseln“³⁷⁵ und so der analytischen Struktur von „Mord [...] Fahndung [...] und [...] Aufklärung“³⁷⁶ zu entsprechen. Der Tatort wird, so Wigbers, akribisch vom Detektiv untersucht,³⁷⁷ Schlussfolgerungen werden angestellt und der Kriminalfall gelöst. Wagner greift auf dieselbe analytische Handlungsstruktur zurück, indem er schrittweise die Tatorte inspiziert, die nötigen Clues aneinanderreicht und schließlich auf das Motiv des Täters schließen kann. Die Deduktion des Detektivs funktioniert aber nur vor dem Erinnerungsbild, das dann in den Hintergrund tritt, um Platz für die Clues im Kriminalfall zu machen. Der geschlossene Ort, an dem die Handlung stattfindet, manifestiert parallel hierzu die

³⁷⁴Nusser 2009, S. 47.

³⁷⁵Ebd.

³⁷⁶Ebd., S.31.

³⁷⁷Vgl. Wigbers 2006., S. 107.

subjektive Erfahrung des Ereignisses, da die interne Fokalisierung gelesen mit Fischer/Riedesser zwangsläufig erfolgen muss. Die geschlossene Struktur wird also in Folge des Handlungsschemas herbeigeführt und kodiert so Merkmale der Gattung um. Der Fall kann in Folge tatsächlich gelöst werden, der Täter jedoch wird nicht gefasst. Insgesamt handelt sich also um ein Spiel mit den Strukturen des Genres, an dem die Eingrenzung des traumatisierenden Ereignisses abgelesen werden kann. Die Lösung erfolgt, der Täter stirbt aber. Der geschlossenen Struktur wird nicht entsprochen und die Diskussion und die Wiederherstellung beginnt erneut. Die antithetische Struktur in Wagners Romanen, die sich hier abzeichnet, setzt sich auch im nächsten Roman, fort, wird aber anders umgesetzt. Der Fokus in *Das Schweigen* liegt zunehmend auf dem Verweis auf das Ungesagte und in der weiteren Ausarbeitung der doppelten Zeitkodierung, was sich im folgenden Kapitel zeigen wird.

III Das Schweigen

1. Schweigen

1.1 Pärssinen

Wagners *Das Schweigen* birgt im Titel bereits dem Hinweis auf die Undarstellbarkeit des Traumas oder die „Grenzen“ nach Sander.³⁷⁸ Bei Wagner kann nun die Referenz auf das Nichtgesagte als Ausdruck ästhetischer Harmonisierung gelesen werden. Die folgenden Teilkapitel sollen zeigen, wie das Undarstellbare vor der Folie gattungspoetologischer Reflexion ästhetisiert wird.

Bei der Tat, die in *Das Schweigen* begangen wird, handelt es sich um Kindesmissbrauch mit anschließendem Mord. Die Tat und der Umgang hiermit ist also das Ereignis, das als Grundlage für die Analyse dient. Es sind, der Handlung folgend, zwei Täter beteiligt: Olavi Pärssinen und Timo Korvensuo. Pärssinen begeht den eigentlichen Mord; Korvensuo ist zwar am Tatort präsent, hat aber weder Missbrauch noch Mord ausgeführt. Pärssinen wird im Roman die Figur, die die Undarstellbarkeit des Traumas personifiziert. Zum einen hat er den eigentlichen Mord begangen, zum anderen fehlt seine Perspektive. Es werden lediglich zwei Kapitel mit Pärssinen als internem Fokalisator erzählt. Zum Vergleich wird in *Eismond*, etwa in einem Drittel aller Kapitel Vesa zum Fokalisator. Durch die fehlende Perspektive wird der Verweis auf das Ungesagte umgesetzt.

³⁷⁸Sander 2008, S. 7. Vgl. Fußnote 120.

Kindesmissbrauch ist ein Tabuthema. Der implizierte Leser wird deshalb nicht unmittelbar mit dem Tabu konfrontiert. Stattdessen wird Timo zunächst als Filterfigur eingesetzt, der dadurch, dass der Ablauf der Tat aus seiner distanzierten Perspektive geschildert wird, die Konfrontation des Lesers mit dem Kindesmissbrauch abschwächt. So hat Timo etwa keine direkte Sicht auf die Vergewaltigung. Timo als Filterfigur einzusetzen, bietet aber auch die Möglichkeit, Pärssinen zu charakterisieren. Dass er das Undarstellbare personifiziert, wird in der Interaktion Timos mit Pärssinen deutlich.

Am Anfang hatte Pärssinen ihn [Timo] abgefangen und eine Weile überreden müssen, hereinzukommen. Später hatte er selbst an die Tür geklopft, und dann hatte Pärssinen geöffnet, und er hatte in Pärssinens Wohnung gesessen, Sonnenflecken auf dem Boden betrachtet und sich auf Pärssinens Stimme konzentriert. Eine leise, monotone Stimme, die sich ab und zu plötzlich überschlug, um gleich darauf wieder kaum hörbar fortzufahren.

Manchmal hatte er den Kopf gehoben, um Pärssinens Augen zu suchen, aber er hatte sie nicht gefunden, denn Pärssinen hatte an ihm vorbei mitten in eine Wand geredet. Er hatte den Kopf gesenkt, die Augen geschlossen und sich wieder auf Pärssinens Stimme konzentriert.

Nach einer Weile hatte Pärssinen eine Filmrolle aus einer der Hüllen genommen, den Projektor angeschaltet und während der Film lief, hatte Pärssinen endlich geschwiegen.³⁷⁹

Das Thema des Schweigens wird in Pärssinens Stimme umgesetzt. Sie ist zunächst „leise“ und „monoton“ und manifestiert so das Unsagbare. Ergänzt wird die Referenz durch die fehlenden Augen Pärssinens, die Timo „nicht finden kann“. Der Verlust der Augen kommt einem Identitätsverlust des Täters gleich, was dadurch bestärkt wird, dass er durch eine Filterfigur charakterisiert wird. Der Identitätsverlust wird mit der leisen Stimme Pärssinens kombiniert. Die Tat kann nicht ausgedrückt werden. Pärssinens Tat und Pärssinen selbst werden also undarstellbar.

Parallel dazu überschlägt sich Pärssinens Stimme jedoch. Mit dem Tabu, so scheint es, müsse gebrochen, die Tat müsse ausgedrückt werden. „[G]leich darauf“ fährt Pärssinen jedoch „wieder kaum hörbar“ fort. Was eben noch ausgesprochen wurde, wird sofort unterdrückt und verschwiegen. Im Sprechen ist gleich das Schweigen impliziert und umgekehrt. Nach Derrida ließe sich an dieser Stelle wieder das

³⁷⁹Wagner 2007, S. 9.

„Kalkül ohne Ende“³⁸⁰, die Referenz auf das Andere in der *différance* anlegen. Das Tabu des Kindesmissbrauchs wird so, anhand der Umsetzung des Schweigens in Pärssinen nach dem Konzept Fischer/Riedessers zum entgrenzten Ereignis, das nicht dargestellt wird. Der Verweis auf das Gegenteil wird zum Spiel und es lassen sich Strukturen erkennen, die im Angesicht der Postmoderne gelesen werden können.

Die Verweisstruktur wird fortgesetzt, indem nicht nur in Pärssinen selbst die Referenz erkennbar ist. Sie dehnt sich auch auf Timo als Figur aus, zum einen da Timo als Filter fungiert, zum anderen indem Pärssinen und Timo selbst aneinander gespiegelt werden. Im obigen Zitat wird dies anhand des Themas der Identität deutlich. Nicht nur Pärssinens Augen beispielsweise sind nicht erkennbar, auch Timos Augen sind „geschlossen“. Zusätzlich ist nicht nur Pärssinens Perspektive nicht gegeben, sondern auch die Identität Timos ist verzögert identifiziert. Das Stilmittel Wagners, den Figurennamen nicht zu nennen und wiederholt eine Präposition zu benutzen, wird wiederum von der verzögerten Identifizierung als Element des klassischen Kriminalroman her umkodiert und zum Ausdruck der Figurenspiegelung. Die fehlende Identität beider Figuren schließt sich an das Schweigen über die Pädophilie und Kinderpornographie – im Zitat wird nur der „Film“ genannt – an.

Die Referenz auf das Ungesagte und das damit zusammenhängende Wechselspiel nach Derrida wird also auch in der Figurenkonstellation angedeutet. Ist zunächst nur eine Figur betroffen, so wächst sich dann die Verweisstruktur erneut zum Perpetuum mobile aus. Gleichzeitig wird typisch für Wagners Antithetik der Verweis wieder eingegrenzt, indem einerseits die Struktur des Kriminalromans und die verzögerte Identifizierung eine Rolle spielt, andererseits aber auch die Lichtsymbolik an die Stelle der unendlichen Referenz zwischen Sagbarem und Unsagbarem tritt.

Pärssinens Wohnung selbst liegt im Dunkeln, während von draußen „Sonnenflecken“ durch die zugezogenen Jalousien ins Zimmer scheinen. Die Lichtsymbolik wird also zum Ausdruck des Tabus oder auch der Traumatisierung. Wo im Zimmer Dunkelheit und Kinderpornographie miteinander einhergehen, wird draußen mit Verbindung zur Außenwelt mit der Dunkelheit gebrochen, Sonnenstrahlen finden ihren Weg ins Zimmer und können als Symbol für einen Bruch

³⁸⁰Derrida, 1990, S. 82 Vgl. Fußnote 116.

des Schweigens gelesen werden. Die Lichtsymbolik funktioniert hier ebenfalls mit dem Verweis aufs Gegenteil, ist aber durch die ästhetische Funktion des Symbols Teil des ästhetischen Formungsprozesses, der harmonisierend dem Bruch entgegengestellt ist.³⁸¹ Die Annahme, dass das Lichtsymbol die Entgrenzung unterstützt, wird auch wieder dadurch bekräftigt, dass das Symbol im Zyklus strukturierend auftritt und so als Referenzpunkt im Gesamtkomplex dient und deshalb eine geschlossene Struktur bewirkt.

Ein weiteres Motiv, das wiederholt auftritt und in *Eismond* bereits angedeutet wurde, ist das Groteske. Auch in *Das Schweigen* taucht es wieder auf und dient sowohl der Figurenspiegelung Pärssinens und Timos, als auch dem Ausdruck des Undarstellbaren. In vielen Situationen, in denen die Figuren mit verschwundenen Kindern, dem Kindesmissbrauch und mit den Eltern der Opfer konfrontiert sind, verzehren sie Süßwaren. Timo beispielsweise erfährt zu Beginn des Romans von der verschwundenen Sinikka, was dreiunddreißig Jahre nach der Tat die Erinnerung an den Mord an Pia wachruft. Kurz nachdem er von der Nachricht erfahren hat, wird folgende Szene erzählt:

Korvensuo griff nach der Tasse. Das Flimmern vor seinen Augen nahm zu. Er hörte die Kinder lachen. Er fühlte sich merkwürdig leicht. [...] Marjatta schenkte nach und verteilte Schokoladenkekse. [...] Unten am Steg lachten die Kinder. Rechts von ihm schienen sich Marjatta und Johanna inzwischen auch über das getötete Mädchen zu unterhalten. [...] Korvensuo führte die Tasse zum Mund und biss in einen Schokoladenkeks.³⁸²

Das Groteske ist definiert als die Distanz zwischen Vergnügen und Unwohlsein, die „Gestalt [...] einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt“.³⁸³ Die Information des möglichen Mordes an Sinikka ist Ausdruck dieses Unwohlseins. Mit Fischer/Riedesser das potentiell traumatisierende Ereignis, die undarstellbare Situation. Umgesetzt wird diese Undarstellbarkeit im „Flimmern“ vor Timos Augen, der für Wagner typischen kurzen Satzabfolge und die Wiederholung des Personalpronomens. Die Schokoladenkekse stehen hierzu im Gegensatz. Es wird eine Distanz beim Leser erzeugt, um das Diskrepanzerlebnis – nach Fischer Riedesser – auszudrücken. Die Kekse wirken beinahe komisch, werden so deplatziert, dass die Situation grotesk wird. Das Ungestaltbare wird dadurch

³⁸¹Vgl. Sander 2008, S. 163-64. Siehe auch S. 27.

³⁸²Wagner 2007, S.52-53.

³⁸³Vgl. Fußnote 265.

gestaltet.

Das Groteske der Schokoladenkekse wird später noch einmal wiederholt, als Tuomas Heinonen, Teil des Ermittlerteams, Pärssinen bzgl. des Verschwindens Sinikkas und des Mordes an Pia konfrontiert. Pärssinen bietet Heinonen einen Schokoladenkeks an, der bei ihm „unmittelbare Übelkeit“³⁸⁴ verursacht. Das Anbieten der Schokoladenkekse scheint zunächst als Ablenkungsmanöver getarnt zu sein. Heinonen denkt, in Pärssinens „Hirn“ habe sich ein „Spatz eingeknistet“.³⁸⁵ Im Folgekapitel wird durch die Kekse das Motiv des Grotesken bei interner Fokalisierung Pärssinens wieder aufgegriffen:

Ohne den [Plaumens]chnaps waren die Schokoladenkekse nur die Hälfte wert, das hatte er klar und deutlich gesagt, aber es war wohl verständlich, dass ein Polizist im Dienst sein Angebot hatte ablehnen müssen. Zumal dieser Polizist einer von den Korrekten gewesen war. Das hatte er ihm angesehen, auf den ersten Blick.

Er schenkte nach und ließ die Augen auf den flimmernden Bildern ruhen. Einer seiner aktuellen Lieblingsfilme. Einer von denen, die er wirklich auswendig kannte. Jede noch so kleine Bewegung. Jeden Gesichtsausdruck. Jede noch so geringfügige Veränderung. Jedes kaum merkliche Zucken der kleinen Körper. Fünf Männer und zwei Mädchen.³⁸⁶

Im Vergleich zur vorherigen Szene wird die Figurenspiegelung deutlich. Nicht nur die Schokoladenkekse werden wiederholt, sondern auch die „flimmernden“ Bilder. Eine Figur referiert so auf die andere und die Referenzstruktur verdichtet sich. Das Perpetuum mobile zeichnet sich ab. Auch hier sind die Kekse deplatziert, eine Distanz zum Leser wird aufgebaut und das Undarstellbare des Kindesmissbrauchs wird durch die Diskrepanz von Unwohlsein und Komik gestaltbar. Das Motiv wird Ausdruck dessen, über das geschwiegen werden muss und verweist so auf das Nichtgesagte, macht aber wie zuvor die Lichtsymbolik in seiner Funktion als literarisches Motiv das Diskrepanzerlebnis ästhetisch erfahrbar. Das Motiv tritt an die Stelle des Diskrepanzerlebnisses, drückt das Undarstellbare aus und grenzt so die unendliche Verweisstruktur ein.

Bei genauer Betrachtung der Textstelle zeigt sich aber, dass die Figurenspiegelung

³⁸⁴Wagner 2007, S. 207.

³⁸⁵Ebd., S. 208.

³⁸⁶Ebd., S. 210-11.

von Timo und Pärssinen zwar erkennbar ist, das Motiv des Grotesken aber unterschiedlich funktioniert. Dies ist für die Figurenkonstruktion mit Hinblick auf den Kriminalroman interessant. Mit Timo als Fokalisator arbeitet Wagner mit kurzen aufeinanderfolgenden Sätzen und dem Einsatz des Personalpronomens. Man erkennt eine Fragmentstruktur und einen Bruch in der Identitätsfindung. „Das Flimmern vor seinen Augen“ kann nach Fischer/Riedesser daher eher in Richtung eines intrusiven Erinnerungsbildes gelesen werden. Timo wirkt abwesend, die Kekse sind nicht zum Genuss bestimmt, sondern werden untergeordnet. Die Kinder sind parallel hierzu positiv besetzt: sie lachen.

Mit Pärssinen als Fokalisator werden die Kekse mit Alkohol konsumiert, stehen im Vordergrund und werden zum Genussfaktor. Parallel dazu kommt das Flimmern nicht etwa einem intrusivem Bild gleich, sondern geht von den Bildern des kinderpornographischen Films aus, der ebenso mit Genuss konsumiert wird wie die Schokoladenkekse. Die groteske Wirkung beim impliziten Leser ist so um einiges größer und die „unmittelbar[e] Übelkeit“³⁸⁷ Heinonens wird nachvollziehbar. So wie das Groteske das Undarstellbare umsetzt, wird auch Pärssinen zur Personifikation des Tabus. Wenn seine Perspektive erkennbar wird, ist sie so grotesk, dass die Distanz zum Leser nicht überbrückt werden kann. Parallel dazu bleibt auch seine Identität über den gesamten Roman hinaus fragmentarisch. Der „Name Pärssinen“ ist beispielsweise „nicht mehr als eine Randnotiz in [Timos] Unterlagen gewesen.“³⁸⁸ Den Vornamen hat Timo „nie gekannt“³⁸⁹. Auch auf der Liste der Verdächtigen erscheint Pärssinen neben einer Reihe von Namen.³⁹⁰ Die Identität der Figur bleibt also undarstellbar und auch in den Ermittlungen ist er nicht greifbar. Pärssinen wird zwar verdächtigt, aber aufgrund von Timos Selbstmord nicht verhaftet. Die fragmentarische Identität ist aber nicht einem traumatisierenden Ereignis geschuldet. Das Ereignis wirkt bei dieser Lesung nicht auf die Figur ein, sondern geht von ihr aus.

Bei Timo hingegen ist durch die häufige interne Fokalisierung und die positive Besetzung der lachenden Kinder die Diskrepanz des Grotesken kleiner. Die Undarstellbarkeit, die das Motiv manifestiert und dementsprechend das

³⁸⁷Ebd., S. 207. S.o.

³⁸⁸Ebd., S. 86.

³⁸⁹Ebd., S. 85.

³⁹⁰Vgl. ebd., S. 175.

Diskrepanzerlebnis nach Fischer/Riedesser kann als auf die Figur einwirkend interpretiert werden. Die Kekse dienen keinem Genuss, das Flimmern kann intrusiv gelesen werden. Timo ist positiver besetzt als Pärssinen. Das führt in Anbetracht der Tatsache, dass beide an der Tat beteiligt waren, zu der „Grundfrage des Kriminalromans: Wer ist der Schuldige?“³⁹¹

Wagner kreiert mit Timo und Pärssinen eine neue Variation dieser Grundüberlegung. Die klassische Frage, die der analytischen Struktur des Kriminalromans entspricht,³⁹² wird unter dem Vorzeichen des Handlungsschemas umkodiert. Die Frage und die Figuren werden so zum Referenzpunkt in der Struktur, gleichzeitig werden aber tiefenpsychologisch komplexe Figuren konstruiert, die nichts mit den „Schemen“, den „unabgerundet[en]“ Typen „ohne Tiefe“ zu tun haben, die Nusser beschreibt.³⁹³ Der „Grund ihres Schuldigseins“³⁹⁴ wird zur Kernfrage, womit sie sich an die Psychologisierung des Täters anlehnen, die für die Verbrechensliteratur charakteristisch ist.³⁹⁵

Dennoch wird die Suche nach dem Schuldigen nicht zum Klischee eines traumatisierten Verbrechers, weil Wagner sich zwar an die Psychologisierung anlehnt, aber die Figurenkonstruktion auf mehreren Ebenen reflektiert, beispielsweise durch die Figurenspiegelung, die Brüche in der Identität und die umgekehrte Kodierung der Undarstellbarkeit. Die Täter werden postmoderne Figuren und die Figurenanalyse gibt Rückschlüsse auf die Gesamtkonstruktion. Das Resultat sind mehrere Kodierungsebenen und eine komplexe Spiegelkonstruktion, die in Anbetracht der Tatsache, dass es sich um eine Variation des ursprünglichen Verlusttraumas handelt, noch reichhaltiger wird. Es kommt zum Spiel mit der Psychologisierung des Verbrechers, die als Referenzpunkt dient, aber auch neu verhandelt wird.

1.2 Zeit

Zeit ist in *Das Schweigen* doppelt kodiert.³⁹⁶ Dem subjektiven Zeitverständnis in der

³⁹¹Eco 1986, S. 64.

³⁹²Vgl. ebd. S. 63 f.

³⁹³Nusser 2009, S.39.

³⁹⁴Ebd.

³⁹⁵Vgl. ebd. S. 1.

³⁹⁶Vgl. Kapitel I, 4.1.

Figur Timo, das in *Anachronien*³⁹⁷ in Form von Analepsen umgesetzt wird, steht die Struktur des Romans entgegen, die linear verläuft. An diesem Gegensatz kann vor der Folie des Handlungsschemas die Wagner'sche Antithetik und die Diskussion um die Möglichkeit des Verarbeitungsprozesses abgelesen werden. Die Zeit manifestiert sich im nächsten Schritt in der Symbolik des Romans.

Das Schweigen ist gegliedert in einen Prolog, der auf Sommer 1974 datiert ist und ein Kapitel, das im *Paratext*³⁹⁸ mit dem Januar „Dreiunddreißig Jahre danach“³⁹⁹ datiert wird. Das setzt das Jahr der Handlung auf 2007 fest und verortet sie damit unmittelbar vor der Publikation des Romans. Den genannten Teilen folgen die Tage vom 8. bis 13. Juni desselben Jahres, die ihrerseits jeweils als Teil ausgewiesen sind. Die Jahreszahl wird zwar nicht explizit angegeben, sie kann aber nachvollzogen werden, da die Ermittlungen etwa ein halbes Jahr nach der Pensionierung Ketolas einsetzen. Während Teil I⁴⁰⁰ – Januar 2007 – lediglich ein Kapitel umfasst, bestehen die folgenden Teile aus sechs bis siebzehn Kapiteln, wobei der 12. Juni, der Tag an dem Timos Selbstmord geschieht, der längste Teil ist.

In Verbindung mit dem Schweigen zeigt sich bereits in der Unterteilung des Romans, dass die dreiunddreißig Jahre, die zwischen dem Mord an Pia und dem Verschwinden Sinikkas vergangen sind, verschwiegen werden. Die Ermittlungen werden zeitlich als Gegenpol konstruiert, da sie scheinbar zeitdehnend erzählt werden. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass die einzelnen Tage ungemein länger sind, als die ausgeschwiegenen Jahre. Das zeitdehnende Erzählen kann an dieser Stelle natürlich nur suggeriert werden, da ganze Tage unmöglich zeitdeckend oder gar -dehnend erzählt werden können. Im Vergleich zu den verschwiegenen Jahren wirken sie jedoch nahezu zeitdehnend.

Im linearen Handlungsverlauf wird einerseits die analytische Struktur des Kriminalromans umgesetzt. Der Fokus der äußeren Struktur liegt auf dem Ermittlungsverfahren und der Suche nach dem Täter wird ungleich mehr Zeit gewidmet als der Tat selbst. Die zeitliche Kodierung der analytischen Struktur wirkt

³⁹⁷Zum Begriff, Vgl. Genette 2010, S.21.

³⁹⁸Zum Begriff Vgl. Genette 2001.

³⁹⁹Wagner 2007, S. 19.

⁴⁰⁰Eine explizite Unterteilung in Form von der Benennung in Teilen findet nicht statt, wenn also nun von Teilen gesprochen wird, ist dies die eigene Unterteilung und folgt den angegebenen Daten. Teil I würde bei dieser Einordnung nach dem Prolog beginnen.

sich auch auf die klassischen Rollen im Kriminalroman aus. Das Opfer des Kriminalfalls hat für gewöhnlich den „geringsten personalen Stellenwert“. Es ist „nichts anderes als ein Requisit, das einen Mechanismus in Gang setzt“.⁴⁰¹ Wagners Fahndungsprozess, der im Zeitverlauf reflektiert wird, wertet jedoch die Opferrolle auf, indem zunächst die Tat im Prolog geschildert wird, dann aber dreiunddreißig Jahre ausgelassen werden und darauf die Ermittlungszeit verlängert wird. Die prolongierte Ermittlung kompensiert die verpasste Zeit, während der das Opfer Pia nicht von Bedeutung war und dementsprechend keine Ermittlungen stattfanden. Pia tritt aufgrund folgender Handlungsabläufe in den Vordergrund.

Mit seiner Pensionierung wird Polizeichef Ketola wieder mit einem alten Fall konfrontiert, der die Ermordung Pias zum Gegenstand hatte. Er trifft zufällig auf das Nachbarsmädchen Sinikka, der er von Pia erzählt. Sinikka verschwindet darauf auf eigene Initiative und die sich anschließenden Ermittlungen haben den eigentlichen Zweck, den damaligen Mörder aus der Reserve zu locken. Das ursprüngliche Opfer, Pia, das jahrelang also wirklich keinen Stellenwert hatte, tritt nun in den Fokus und wird zur wichtigsten Figur des Romans. Dies wird dadurch reflektiert, dass im Laufe der Fahndung mehrfach erwähnt wird, dass es sich eben um genau dreiunddreißig Jahre handelt, in denen nicht ermittelt worden ist, nicht mehr und nicht weniger.⁴⁰²

Die Kriminalhandlung und deren analytische Struktur gestalten sich wiederum vor der Folie des Handlungsschemas. Der Kindesmissbrauch und die nach Fischer/Riedesser traumatische Erfahrung setzt die Handlung im Prolog in Gang und in der langen Ermittlungszeit kann entsprechend des Verarbeitungsprozesses abgelesen werden. Die Wechselwirkung des traumatischen Prozesses, die Fischer/Riedesser vorschlagen, findet sich dann im Gegensatz zwischen der Lücke im Ermittlungsprozess, die entlang des Fragmentcharakters der traumatischen Erinnerung gedeutet werden kann, und der linear verlaufenden Zeitstruktur. Die klassische Form der Gattung wird so umkodiert und steht im Zeichen des Handlungsschemas. Die antithetische Struktur Wagners wird erkennbar. Die Ermittlungszeit suggeriert eine mögliche Verarbeitung des Ereignisses. Dementsprechend wird sich an die klassische Struktur angelehnt. Dem gegenüber stehen die Lücke im Ermittlungsverfahren und der Fragmentcharakter der

⁴⁰¹Nusser 2009, S. 37.

⁴⁰²Vgl. Wagner 2007, S. 29 und 281.

Erinnerung. Hierdurch wird die Verarbeitung negiert. Mit der klassischen Form wird gebrochen und das Opfer tritt in den Fokus. Zusätzlich bekommt es auch eine neue Bedeutung. Pia wird doppelt kodiert. Sie ist nicht nur das Opfer des Kriminalfalls, sondern auch das Opfer der Traumatisierung, worin sich das Wechselspiel zwischen Handlungsschema und gattungspoetologischer Reflexion widerspiegelt.

Dem linearen Zeitverlauf steht die subjektive Zeitkodierung Timos entgegen. Seine Erinnerungen an die Tat selbst, seine eigenen Kinder und die Szene, in der er von dem Verschwinden Sinikkas erfährt, werden in Analepsen dargestellt und können analog zum Konzept der intrusiven Erinnerung gelesen werden. Sie kämen dem Fragmentcharakter dieser gleich und entsprächen ebenfalls der Kritik an einer möglichen Verarbeitung, was mit dem Selbstmord Timos einhergeht. Da die Erinnerungen Timos stark an die Symbolik des Sees gebunden sind, sollen sie aber für den Moment zurückgestellt werden.⁴⁰³

Die Diskussion um die Möglichkeit der Traumaverarbeitung, die sich in der zeitlichen Konzeption findet, setzt sich auch in Bezug auf die Bildsymbolik fort. Wie bereits in *Eismond* werden Fotos zum Symbol des Verarbeitungsprozesses, gerade im Hinblick auf den Tod Sannas. Als Gegenpol fungieren die Fotos der Opfer des Kindesmissbrauchs. Sanna ist auf zwei Fotos in Kimmos Haus abgebildet. Eines zeigt sie als Kind, das andere kurz vor ihrem Tod:

Er [Kimmo] stand auf und betrachtete die Fotos aus der Nähe. Ein Bild zeigte Sanna als kleines Kind, das Datum auf der Rückseite verriet, dass sie damals zwei Jahre alt gewesen war. Sanna hatte eben ihrer Mutter einen Keks aus der Hand geschlagen [...] das Bild war leicht verwackelt. Ein wunderbares Bild. Kimmo fühlte ein Lächeln auf seinem Gesicht. Das andere Foto war wenige Monate, vielleicht sogar Wochen vor der Krebsdiagnose gemacht worden. Als alles noch in bester Ordnung gewesen war. Sanna hatte gerade begonnen, als Architektin zu arbeiten. Das Foto zeigte sie vor ihrem Schreibtisch stehend. [...] Kimmos Blick wanderte von Bild zu Bild und blieb irgendwann an dem kleinen Mädchen hängen, das seiner Mutter den Keks aus der Hand schlug.

Sanna.

Sanna ein laufender Meter mit roten Backen.⁴⁰⁴

Die Gegenüberstellung der Fotos symbolisiert, wie der lineare Handlungsverlauf, die vergangene Zeitspanne. Analog zum Altersunterschied Sannas liegt auch ihr Tod

⁴⁰³Eine genaue Analyse findet sich unter 2.3. Vergleiche auch 2.1.

⁴⁰⁴Wagner 2007, S. 79-80.

bereits einige Zeit zurück. Die dargestellte Situation ist positiv besetzt. Sowohl das „wunderbare“ Kinderbild als auch der berufliche Erfolg sprechen dafür. Beides weist also auch auf eine positive Konnotation des Verarbeitungsprozesses hin. Die Bilder Sannas sind nicht mehr als intrusiv zu interpretieren, wie dies noch in *Eismond* der Fall war,⁴⁰⁵ sondern sind nur noch latent in Form von Fotos vorhanden. Die Möglichkeit der Verarbeitung wird befürwortet.

Sannas Tod und ihren Bildern wird nun die Variation des Traumas im Kindesmissbrauch gegenübergestellt. Auch die getöteten Kinder werden auf Fotos dargestellt. Diese erstrecken sich ebenfalls über einen längeren Zeitraum. Pias Foto stammt aus dem Jahr 1974 und Sinikkas aus dem Jahr 2007. Neben ihnen wird auch das Mädchen aus dem kinderpornographischen Film von 1973 als Bild markiert. Sie, die namenlos ist, hat auffallende Ähnlichkeit zu Sinikka: beide sind schwarzhaarig und beide Gesichter werden im Detail hervorgehoben.⁴⁰⁶

Im Vergleich zu den Fotos Sannas ist bei den Fotos der Opfer die positive Konnotation der Verarbeitung eher in Frage gestellt. Durch die Variation des Ereignisses tritt das Tabu des Kindesmissbrauchs in den Vordergrund. Die Zeitspanne, die zwischen den Bildern liegt, erstreckt sich über die ausgeschwiegene Jahre. Die Bilder der Kinder können so als Teil der Fragmentstruktur interpretiert werden, stehen aber auch für die Unfähigkeit der Ermittler und so für die Unmöglichkeit der Verarbeitung. Dem entspricht auch das Tabu des Kindesmissbrauchs. Im Hinblick auf gattungspoetologische Reflexion wird dementsprechend mit den typischen Rollen gebrochen, da durch die detailreiche Beschreibung die Opfer noch einmal ins Zentrum gerückt werden und so der Rolle des Requisites nicht mehr entsprochen wird.

Betrachtet man nun die Ähnlichkeit zu Sinikka und dem namenlosen Opfer der Kinderpornographie, kann das Konzept der Undarstellbarkeit wieder herangezogen werden. Sinikka, die namentlich benannt ist, tritt an die Stelle des namenlosen schwarzhaarigen Mädchens. Ihr Bild ersetzt in Wagners typischer Figurenspiegelung das der namenlosen Figur und die bezeichnete Figur Sinikka, die parallel dazu nicht missbraucht wurde, verweist auf jene, die nicht bezeichnet und dem Tabu zum Opfer

⁴⁰⁵Vgl. Kapitel II, 2.3.

⁴⁰⁶Vgl. Wagner 2007, S. 140 und 143.

gefallen ist. Es zeigt sich also die Referenzstruktur nach Derrida. Das Symbol des Bildes tritt nun an die Stelle des Undarstellbaren, wie zuvor beispielsweise die Lichtsymbolik eingesetzt wurde. Das Undarstellbare wird also darstellbar und die ästhetische Funktion des Symbols harmonisiert die Referenzstruktur. Das Schweigen wird überbrückt, aber dennoch nur bedingt ausgedrückt, da der Versuch mit dem Schweigen zu brechen auch den Tod der bisherigen Opfer nicht ungeschehen macht. Der Fall wird parallel dazu nicht hinreichend gelöst, Pärssinen bleibt ungestraft und auch das namenlose Opfer wird letztendlich nicht identifiziert. Der Erfolg des traumatischen Prozesses bleibt somit offen.

1.3 Ellipsen

Neben den für Wagner typischen elliptischen Satzkonstruktionen treten in *Das Schweigen* Ellipsen häufig in Form von Auslassungszeichen auf. Vor der Folie des Traumas drücken sie die Undarstellbarkeit des Kindesmissbrauchs aus und zeigen die Diskussion um den möglichen Verarbeitungsprozess. Mit Hinblick auf die Gattungspoetologie lassen sich an ihnen auch die Variation der klassischen Figurentypologien und eine Umkodierung des Spannungsaufbaus ablesen.

Vor dem Mord an Pia treffen sich Timo und Pärssinen regelmäßig, um kinderpornographisches Material zu konsumieren. Der Verweis auf das Ungesagte manifestiert sich in der fehlenden Bezeichnung eben dieses Materials. Das Wort „kinderpornographisch“ wird erst kurz vor Ende des Romans⁴⁰⁷ aus der Perspektive der Ermittlenden erwähnt. Zuvor wird, mit Timo als Fokalisator, lediglich von dem „Film“ gesprochen, was mit Ellipsen kombiniert wird:

So hatte es angefangen, und jetzt kehrte also die Erinnerung zurück, jetzt kehrte alles zurück, jetzt kehrte alles zurück, er [...] sah wieder den flirrenden Projektor, die zugezogenen Jalousien, die Sonnenflecken am Boden, die Filme ... Pärssinen, der Filmrollen aus dem Regal zog ... dieser eine Film, den er immer wieder hatte sehen wollen, seine Lieblingsszenen in diesem ... Film, seine Hand an seinen Schenkeln, und Pärssinen lachte, als er es sah, und dann hatte er mitgelacht und sich zum ersten Mal in seinem Leben frei gefühlt, vollkommen frei, [...] und dann hatte das Mädchen den Kopf gehoben [...] und er hatte ein wunderschönes fremdes Gesicht gesehen, hatte sich ein wenig aufgerichtet, die Hose ganz geöffnet, leise aufgeschrien und auf Pärssinens Fußboden ejakuliert.
Pärssinen hatte gelacht.

⁴⁰⁷Vgl. Wagner 2007, S. 280.

Er hörte sich stöhnen. Er schwitzte. Ihm war schwindelig.⁴⁰⁸

Der Verweis auf das undarstellbare Tabu des Missbrauchs manifestiert sich in zwei Schritten. Zunächst werden Satzstrukturen häufig wiederholt und mit Kommata abgetrennt. Parallel dazu wird auch die Szenerie – der flirrende Projektor, die zugezogenen Jalousien und die Sonnenflecken – wieder aufgegriffen. Wie bereits in *Eismond* kann die Stelle also entlang der intrusiven Erinnerung gedeutet werden. Durch die häufigen Kommata und die Wiederholungen wirkt der Gedankengang abrupt und die Verwendung des Personalpronomens deutet auf einen Verlust in der Identitätsfindung hin. Die Ellipsen werden nun vor der Bezeichnung des Films positioniert und ebenfalls mehrfach verwendet. Insgesamt zeichnet sich also wieder der Verweis auf das Ungesagte ab. Der Film selbst kann nicht genannt werden, die Struktur bleibt fragmentarisch und scheint sich angesichts der Wiederholungen ins Unendliche zu steigern. Es entsteht ein Spiel in der scheinbar grenzenlosen Referenz.

Dieses Spiel wird aber unmittelbar wieder eingegrenzt, wenn man sich die beschriebene Situation genauer vor Augen hält. Huizinga hat das Spiel wie folgt definiert: „*Spiel ist nicht das ‚gewöhnliche‘ oder ‚eigentliche‘ Leben*. Es ist vielmehr das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz.“⁴⁰⁹ Es dient dem Vergnügen und kann als Bruch mit den Grenzen des Genres gelesen werden.⁴¹⁰ Vor diesem Hintergrund kann man Timos Reaktion tatsächlich als Bruch mit der Realität deuten. Seine Gedanken treten in den Vordergrund und die Erinnerung kommt in Bruchstücken – etwa in Details der Szenerie wie den Jalousien – zurück. Dieses „Heraustreten“, dieser Verweis auf das Unbekannte, endet aber in der Ejakulation in Folge des Konsums des kinderpornographischen Films. Bruch und Vergnügen sind dadurch unvereinbar. Das Spiel erhält eine eigene Konnotation und wird hinsichtlich des Handlungsschemas umgedeutet.

Die Umkodierung lässt sich wiederum auf die Gattungspoetologie übertragen. Fill verweist auf Ellipsen als mögliches Mittel zur Spannungskodierung.⁴¹¹ Das ist auch in der obigen Szene der Fall, wobei schnelle Satzabfolge und die Verwendung der

⁴⁰⁸Wagner 2007, S. 87-88.

⁴⁰⁹Huizinga 2015, S. 16.

⁴¹⁰Vgl. Huizinga 2015, S. 27 ff. auch S. 24 und 25 oben.

⁴¹¹Vgl. Fill 2007 a S. 48-49. Siehe auch Fußnote 192.

Kommata diesen Eindruck unterstützen. Der Leser erwartet insofern tatsächlich eine Klimax, der Kontext der Situation aber bricht mit diesen Erwartungen insofern, als dass hier kein positiver Spannungsaufbau mit zu erwartender befriedigender Lösung entsteht, sondern die Lösung ins Negative umgedeutet wird, da für den impliziten Leser klar ist, dass es sich bei der Klimax um die Ejakulation handeln wird. Wagner lehnt sich also in der Konstruktion an den Kriminalroman an und bricht gleichzeitig mit der Form. Postmoderne und klassische Struktur treten in Wechselwirkung und die Wagner'sche Antithetik kommt zum Vorschein.

In dieser Szene kann erneut mit der Bedeutung der Lichtsymbolik argumentiert werden. Wie bereits zuvor wirkt das Licht in seiner ästhetischen Funktion als Symbol der Verweisstruktur des Undarstellbaren entgegen. Das Licht wird zur ästhetischen Formgebung des Schweigens und wirkt so, auch aus seiner strukturierenden Funktion im Zyklus heraus, der unendlichen Referenz entgegen.⁴¹² Wagners Verwendung des Lichtes nimmt aber eine andere Funktion ein, als sie es etwa im Nordic Noir tun würde, weil das Licht als bewusste Gegenwirkung zum Kindesmissbrauch eingesetzt wird.⁴¹³

Die Diskussion um eine mögliche Verarbeitung eines traumatisierenden Ereignisses spiegelt sich in den Gesprächen zwischen den Ermittelnden und den Familien der Opfer wider. Als Sundström und Kimmo Sinikkas Vater besuchen, um ihn auf den aktuellen Stand der Ermittlungen zu bringen, können die Ellipsen als Ausdruck des Kontrollverlustes interpretiert werden, der mit der Wucht des traumatisierenden Ereignisses einhergeht.

Er [Kalevi] trug ein lässiges und gleichzeitig elegantes Jackett und vermittelte Joentaa den Eindruck, mit jeder Bewegung, jeder Geste und jedem Wort Kontrolle über das Geschehen beanspruchen zu wollen, was Joentaa einleuchtete, da Vehkasalo genau diese Kontrolle in dem Moment, in dem er die Nachrichten gesehen hatte, verloren haben musste. „Aber setzen wir und doch erst mal“, sagte Vehkasalo [...] „Also, kurz und gut: Das im Fernsehen war Sinikkas Fahrrad. Das ist sicher. [...] Sinikka ist immer mal wieder spät nach Hause gekommen, aber ... wir möchten, dass Sie uns sagen, was passiert ist.“

„Ich verstehe...ich verstehe Ihre Sorge...“, begann Sundström.

Vehkasalo ging dazwischen, seine Stimme hatte plötzlich einen anderen Ton. „Nein. Entschuldigung, aber lassen Sie uns gar nicht mit dieser Tour

⁴¹²Vgl. 1.1, S. 102.

⁴¹³Vgl. Näheres 2.1.

anfangen, diese Tour mag ich gar nicht. [...] [D]ie Polizei hat ihr Fahrrad gefunden ... was ist passiert?“
 „Ich möchte zunächst ...“
 „Hören Sie schwer?! Ich hätte gerne eine klare Antwort auf meine Frage!“⁴¹⁴

Bei interner Fokalisierung wird die Szene aus der Sicht Kimmos geschildert. Er beobachtet Vehkasalo, der „mit jeder Bewegung“ die „Kontrolle über das Geschehen beanspruchen“ will. Im Laufe des Gesprächs verliert er diese jedoch. Die Stimmung schwingt um, als die Undarstellbarkeit des möglichen Missbrauchs in den Äußerungen Sundströms impliziert wird. In den Ellipsen manifestiert sich abermals die Referenz auf das eigentlich nicht darstellbare Ereignis und anschließend bricht die zuvor kontrollierte Situation. Vehkasalos Stimme hat „plötzlich einen anderen Ton“ und auf eine weitere Ellipse folgt ein emotionaler Ausbruch. Die Referenzstruktur führt also letztendlich zur Entgrenzung durch das potentiell traumatisierende Ereignis. Der Kontrollverlust wird ablesbar.

Dem entgegen steht die Perspektive Kimmos. Dadurch dass die Figur Fokalisator wird, entsteht ein Rückbezug zum ursprünglich als Verlust ausgewiesenen Ereignis. Wo in *Das Schweigen* der mögliche Missbrauch und Tod Sinikkas im Zentrum steht, war zuvor der Tod Sannas in *Eismond* im Fokus. Durch den Rückbezug wird der Kontrollverlust relativiert. Seit dem Tode Sannas ist einige Zeit vergangen. An der Analyse der Fotos Sannas lässt sich vor der Folie Fischer/Riedessers eine mögliche Verarbeitung des Ereignisses festmachen.⁴¹⁵ Wo sich für Kimmo also ein fortschreitender Verarbeitungsprozess anlegen lässt, hat für Vehkasalo dieser erst begonnen. Auf einer Seite steht die Entgrenzung durch das Ereignis, auf der anderen die Möglichkeit, dieses zu bewältigen. Der Bruch, der einerseits entsteht, wird andererseits wieder eingegrenzt. Diese Wechselwirkung spiegelt sich auch in der Struktur des Kriminalromans.

Der serielle Kriminalroman zeichnet sich durch die Wechselwirkung Variation und Wiederholung aus.⁴¹⁶ Sannas Tod ist das Ereignis, das den Beginn der Romane bestimmt. Das Verschwinden Sinikkas und die Ermordung Pias können nun als Variation dieses Ereignisses gelesen werden. Die Handlungsstränge werden durch die Variation gespiegelt und die Serie fortgesetzt. Variation und Spiegelung bzw. die

⁴¹⁴Wagner 2007, S. S. 67-68.

⁴¹⁵Vgl. 1.2.

⁴¹⁶Vgl. Kelleter 2012, Kapitel I, 3.1.

Entgrenzung durch das Trauma nach Fischer/Riedesser bilden einen Pol der antithetischen Struktur. Auf der anderen Seite gestaltet sich der Tod Sannas als Referenzpunkt und dient als roter Faden im Geschehen. Das Trauma wird so strukturgebend. Es gibt einen Rückbezug zum Ursprung der Romane und es entsteht ein geschlossenes System.⁴¹⁷ Insgesamt wird der Form des Kriminalromans entsprochen und Fragment und Harmonie gehen miteinander einher.

Die Spiegelung des Ereignisses bzw. des Verarbeitungsprozesses bei Vehkasalo und Kimmo wird noch einmal variiert, als Kimmo Pias Mutter besucht. In dieser Szene lassen sich die Ellipsen als eine Kritik an der Möglichkeit des Verarbeitungsprozesses deuten:

Das Mädchen auf dem Foto lachte. Lauthals, dachte Joentaa, das war das Wort, das ihm beim Anblick des Mädchens eingefallen war. Pia Lehtinen.

[...]

„Es ist unglaublich lange her“, sagte sie [Elina Lehtinen] ohne den Blick vom Foto zu nehmen. „Ich habe gestern darüber nachgedacht ... und war überrascht, als mir bewusst wurde, dass Pia heute eine sechszwanzigjährige Frau wäre. Schwer vorstellbar ...“ Sie sah ihn an und lächelte.

Joentaa nickte. „Ich ...“, begann er.

[...]

„Ich ... möchte Sie etwas fragen ... etwas, das gar nicht wichtig ist. Meine Frau ... vor zwei Jahren ist meine Frau gestorben ... an Krebs ... und ich lebe noch in dem Haus, in dem wir gemeinsam gelebt haben, und ihre Fotos, Fotos von ihr sind auch dort, und meine Frage ist ... folgende ... ja ... ich weiß es gar nicht ... ich habe keine Ahnung, was ich eigentlich fragen wollte ...“⁴¹⁸

Ausschlaggebend ist das Motiv der Zeit. Der Handlung folgend ist Elina Lehtinen nicht in der Lage, die inzwischen vergangenen dreiunddreißig Jahre zu realisieren. Es ist „[s]chwer vorstellbar“, dass Pia inzwischen gealtert wäre. Vor dem angelegten Traumakonzept kann man hier also von einer subjektiven Zeitkodierung sprechen.⁴¹⁹ Demnach wäre das Trauma nicht zu verarbeiten, da Pia immer noch als Kind erfahren wird. Das traumatische Ereignis kann also nicht eingegrenzt werden, auch wenn der Verarbeitungsprozess bereits Jahre andauert. Kimmo wird dem gegenüber gestellt. Für ihn wäre mit einer Lesung Fischer/Riedessers wie angesprochen eine Möglichkeit der Verarbeitung impliziert. Man erinnere sich an die Symbolik der Fotos Sannas. Die Ellipsen, die auftreten, als Kimmo versucht, Elina eine Frage zu

⁴¹⁷Vgl. Luhmann 1997 auch S. 41.

⁴¹⁸Wagner 2007, S. 124-25.

⁴¹⁹Vgl. Kapitel I, 4.1.

stellen, sprechen aber gegen die Verarbeitungsmöglichkeit. Strukturell lässt sich die Häufung der Ellipsen als der bereits dargelegte ins unendlich strebende Verweis auf das Undarstellbare deuten. Angesichts des Traumaverständnisses wäre hierin wieder die Entgrenzung angelegt. Der Handlung folgend kann Kimmo seine Frage nicht stellen.

Die Symbolik manifestiert die Diskussion um die Verarbeitung. Im Foto Pias kann das intrusive Erinnerungsbild abgelesen werden. Ihre Mutter kann „den Blick“ nicht „vom Foto“ nehmen. Die Frage, die impliziert ist, ist, ob Sannas Fotos oder auch die Erinnerung an sie ebenso intrusiv bleiben, wie es die Fotos Pias für ihre Mutter sind und die Erinnerung an das Ereignis jemals verarbeitet werden kann. Die Fotos sind aber unterschiedlich besetzt. Während Pias Foto im Fokus ist – Pia lacht lauthals und die Mutter kommt von der Erinnerung nicht los – ist die Erinnerung an Sanna in *Eismond* gar Teil des Ermittlungsprozesses gewesen. Ihre Fotos und die Erinnerung an sie stehen vergleichsweise also im Hintergrund. Es zeichnet sich also ein permanentes Wechselspiel im Hinblick auf den Verarbeitungsprozess ab.

Die permanente Variation des Ereignisses lässt Rückschlüsse auf die Figurentypologie des Kriminalromans zu. Nusser stellt den „Detektiv als zentrale Figur“ der Gattung heraus, die dem Leser ein „Identifikationsangebot“ macht.⁴²⁰ Kimmo erfüllt diese zentrale Funktion, indem die Variationen des Handlungsschemas immer wieder auf die Entwicklung seiner Figur zurückgeführt werden können. Vor der Folie des Traumas kann die Figur als Projektionsfläche gelesen werden, auch wenn sie in den Folgeromanen immer wieder in den Hintergrund tritt und der Handlung folgend eine begleitende Funktion erhält, indem Kimmo etwa die Funktion eines Trauerbegleiters in *Tage des letzten Schnees* übernimmt. Gleichzeitig können auch Parallelen zur Figurenkonstruktion im Antikriminalroman gezogen werden. Schmidt stellt für den Antikriminalroman heraus:

Im Laufe seiner Entwicklung wird das optimistisch gnoseologische Heilsversprechen detektivischer Aufklärung und das hieraus resultierende Weltverständnis konsekutiv durch Diskontinuität und Inkohärenz, durch pluralistische Modelle, Vieldeutigkeit, Unabgeschlossenheit, Unlösbarkeit und Momente des Scheiterns ersetzt, was letztlich auch den Detektiv als literarische Figur aus seiner Unverletzlichkeit und Souveränität in der

⁴²⁰Nusser 2009, S. 40.

Beobachterrolle entlässt und seine Integrität in Orientierungslosigkeit verwandelt.⁴²¹

Das Scheitern des Detektivs, die Verletzlichkeit und Orientierungslosigkeit, die Schmidt anführt, können auf Kimmo und die Figurenkonstruktion in *Das Schweigen* angelegt werden. Der Kindesmissbrauch ist in der Tat der einzige Fall des Zyklus, der nicht gelöst wird. Unabgeschlossenheit und Unlösbarkeit sind die Folge. Dennoch sind die Merkmale, die Schmidt anführt, in einem anderen Licht zu sehen. Postmoderne Figuren zeichnen sich im Allgemeinen durch eine brüchige Figurenidentität aus.⁴²² Eine Weiterentwicklung der Gattung in Richtung von „Inkohärenz“ und „pluralistischer“ Figurenkonstruktion ist also zwangsläufig auch für den Kriminalroman vorauszusehen. Wagners Figuren stehen jedoch in einem anderen Zusammenhang. Das Handlungsschema des Traumas und der Verlust werden in der zentralen Figur konstruierend. Der Detektiv wird insofern umgedeutet, als dass es nicht etwa nur um die Ermittlung, die Lösung des Krimis, geht. Wo Schmidt den Detektiv als Figur herausstellt, ist bei Wagner die Figur der Detektiv. Sein Scheitern ist dementsprechend vor dem Ereignis zu interpretieren, das durch das Schweigen undarstellbar wird. Eine Lösung des Undarstellbaren kann nur im Scheitern enden, um der Trivialität des Kriminalromans zu entgehen.

Dem gegenüber steht allerdings die Rolle, die Pias Mutter und die Eltern Sinikkas einnehmen.⁴²³ Detektiv, Täter und Opfer stehen in Fokus der Figurenarbeit. Timo wird hinsichtlich der Bedeutung der Schuldfrage psychologisiert.⁴²⁴ Kimmos Figurenpsychologie deutet, wie oben gesehen, die Figur des Antidetektivs um und die Opfer treten nicht nur in den Fokus der Ermittlungen,⁴²⁵ sondern werden auch doppelt besetzt, indem sie sowohl als Opfer des Kriminalfalls, als auch als Opfer der Traumatisierung gelesen werden können. Die Nebenfiguren sind aber weniger ausgezeichnet. Die Eltern der Opfer dienen hauptsächlich der Spiegelung der Verlusterfahrung der Hauptfiguren – ein Modell, das in *Im Winter der Löwen* wiederholt wird. Bevor es aber zur Analyse dieses Romans gehen soll, sollen die Symbole in *Das Schweigen* im Fokus stehen.

⁴²¹Schmidt 2014, S. 10.

⁴²²Vgl. Jannidis 2004, S. 138. Siehe auch Kapitel I, 2.1.

⁴²³Vgl. zur Figurenkonstruktion Wagners Kapitel I, 2.1.

⁴²⁴Vgl. 1.1.

⁴²⁵Vgl. etwa S. 108 f.

2. Motive und Symbole

2.1 Der rote Kleinwagen

Der Kleinwagen, in dem Pärssinen und Korvensuo zum Tatort fahren, ist als Symbol doppelt kodiert. Einerseits dient er als Clue während der Ermittlungen, andererseits kann er als Symbol für die Undarstellbarkeit der Tat interpretiert werden, die dann in der Lichtsymbolik fortgeführt wird. Das Symbol schließt sich an die Kodierung der Zeit an. Der Wagen wird bereits im Eingangssatz mit Timo als Fokalisator erwähnt:

Irgendwann waren sie in den roten Kleinwagen gestiegen und losgefahren. Vorher hatten sie lange im Schatten der kleinen Wohnung gegessen. Stunden lang. Tage lang. Wochen lang.

[...]

Pärssinen hatte gesagt: Wir fahren jetzt los, und er hatte darauf nichts erwidert. Pärssinen hatte die Filmrolle in eine Hülle gelegt, die Hülle in ein Regal gestellt und war aufgestanden und hatte noch einmal gesagt: Wir fahren jetzt los.

[...]

Die Sonne war warm gewesen und Pärssinens roter Kleinwagen von Monate vielleicht Jahre altem Matsch verdeckt. Sie waren eingestiegen.⁴²⁶

Die Bedeutung des Wortes „Kleinwagen“ im Gegensatz zum gebräuchlichen Auto verweist auf das Genre. Der Fokus wird von der Alltagssprache weg hin zum formalen Begriff geführt, was der Bezeichnung im Ermittlungsverfahren entspricht und zusammen mit der Farbkodierung die Tat und das Einsetzen der Kriminalhandlung antizipiert. Angesichts des Handlungsschemas wird die Funktion des Clues jedoch umgedeutet. Die Tat selbst kann nicht beschrieben werden, da der Missbrauch ein zu großes gesellschaftliches Tabu darstellt. An die Stelle des Missbrauchs tritt nun, wie bereits in der symbolischen Bedeutung der Fotos oder der Bezeichnung des Films zu sehen,⁴²⁷ das Symbol des Autos. Die Signalfarbe und die Bezeichnung „Kleinwagen“ sind nicht nur ein Hinweis auf die Kriminalhandlung, sondern können als Referenzen auf die verbrecherische und undarstellbare Natur der Tat gelesen werden. Das Verbrechen als Ansatzpunkt für die Handlung des Kriminalromans wird durch die Symbolbezeichnung gleichzeitig zum undarstellbaren Verbrechen des Kindesmissbrauchs. Für die Wagner'sche Antithetik bedeutet dies eine Entgrenzung durch die Undarstellbarkeit selbst, der von neuem die klassische Struktur entgegengestellt wird.

⁴²⁶Wagner, 2007, S. 9-10.

⁴²⁷Vgl. 1.2.

Die Referenz zur Struktur des Kriminalromans und die Undarstellbarkeit, die in der Symbolik des Wagens abgelesen werden kann, werden durch die den Zyklus strukturierenden Elemente unterstützt. Es handelt sich um das Motiv der Zeit und die für Wagner typische Lichtsymbolik. Die Zeit manifestiert sich in der adverbialen Bestimmung „Irgendwann“ sowie den darauffolgenden Angaben „Stunden lang. Tage lang. Wochen lang“. Diesen vagen Aussagen steht die Struktur des Romans entgegen, denn im Paratext wird der Zeitpunkt der Tat auf „Sommer 1974“⁴²⁸ festgesetzt. Der Kontrast der zeitlichen Einordnung des Geschehens unterstützt die Symbolik des Wagens insofern, als dass hier die in Kapitel I angeführte subjektive Zeitkodierung Anwendung findet.⁴²⁹

Timo dient, für Wagner typisch, als interner Fokalisator. Die Identität der Figur bleibt wie bereits in *Eismond*, fragmentarisch, indem zunächst verzögert identifiziert und dementsprechend die dritte Person verwendet wird. Die Erfahrung scheint subjektiv. In dieser subjektiven Sichtweise nun bleibt die Empfindung der Zeit ungenau, obwohl objektiv eine genaue zeitliche Bestimmung festgelegt wird. Nach Fischer/Riedesser ließe sich hieran das Handlungsschema festmachen. Man erinnere sich auch an das Konzept Seidlers nach dem Traumatisierte „keinen Zeitvektor“ zur Verfügung haben.⁴³⁰ Der Kindesmissbrauch kann als traumatisch kodiert festgemacht werden. Die Zeitempfindung bleibt, so wie die Identität der Figur, fragmentarisch. Daraus folgt, dass auch die Tat selbst nicht erfasst werden kann. Sie ist als gesellschaftliches Tabu nicht nur undarstellbar, sondern auch unempfindbar. Die Figur, so suggeriert die Zeitstruktur, kann – angesichts des angelegten Traumaverständnisses – das Ereignis nicht wahrnehmen. Das einzig wahrnehmbare Objekt ist der rote Kleinwagen, der als Symbol an die Stelle des Unsagbaren tritt und als ästhetische Größe das Fragment kompensiert. Dass die Zeit, die hier im Fragment auftritt, gleichzeitig strukturgebendes Motiv ist, indem es in den folgenden Romanen wiederholt wird, macht eben genau die Wechselwirkung aus, die die Diskussion um eine mögliche Verarbeitung des traumatisierenden Ereignisses möglich macht. Bruch und Harmonie, Undarstellbarkeit und harmonisierende Ästhetik werden zur Wagner'schen Antithetik.

⁴²⁸Wagner 2007, S. 7.

⁴²⁹Vgl. Kapitel I, 4.1

⁴³⁰Seidler 2013, S. 53. Siehe oben.

Die Lichtsymbolik, an der bereits zuvor ein Gegenpol zur Referenzstruktur festgemacht werden konnte,⁴³¹ wirkt hier erneut in ästhetisch harmonisierender Funktion. Wie sich Licht und Kleinwagen zueinander verhalten und wie Wagner in Bezug auf die Kodierung des Lichts im Genre einzuordnen ist, wird in folgender Szene deutlich, als Timo Pärssinen nach jahrelanger Abwesenheit in Turku besucht.

Alles, was er während der Fahrt überlegt hatte, war hinfällig. [...] Erst am Abend zu kommen, im Schutz der Dunkelheit, die ohnehin nur eine schwache Dämmerung sein würde [...] Es war hinfällig, er dachte gar nicht mehr daran. [...] Einen roten Kleinwagen sah er nicht. Natürlich nicht. Er stieg aus und die Sonne wärmte und verursachte Gänsehaut auf seinem Rücken.

[...]

Pärssinen saß auf einem knallroten Gefährt und mähte den Rasen.

[...]

Korvensuo dachte darüber nach, ob Pärssinen die Farbe gewählt hatte. Das Rot des Rasenmähers.⁴³²

Ungleich aller anderen Romane des Zyklus ist *Das Schweigen* ausschließlich im Sommer situiert. Die Jahreszeit mit der eigentlich positiven Konnotation der Wärme und des Lichteinfalls steht im starken Kontrast zum Missbrauch. Bereits im Prolog stehen Sommer und Wärme dem schmutzigen Kleinwagen entgegen. Auch Jahre nach der Tat ist der „Schutz der Dunkelheit [...] hinfällig“. Das Rot des Rasenmähers und des damit assoziierten Kleinwagens scheint immer noch präsent und kann auch durch Schmutz, wie im ersten Zitat, oder die „schwache Dämmerung“ nicht verdeckt werden. Das Undarstellbare des Missbrauchs, so kann man angesichts des starken Kontrastes interpretieren, muss darstellbar gemacht werden. Der Wagen bleibt dementsprechend sichtbar, auch wenn er Jahre später nicht mehr existiert. Mit dem Schweigen und der damit zusammenhängenden Dunkelheit in Pärssinens Wohnung muss gebrochen werden, auch wenn die Wärme des Lichts „Gänsehaut“ verursacht. Das Licht wird zum Symbol möglicher Darstellbarkeit. Die ästhetische Funktion des Symbols überbrückt das Undarstellbare und es bleibt – angesichts des Traumaverständnisses – Hoffnung auf eine mögliche Verarbeitung des Ereignisses. Die Lichtsymbolik lässt auch Rückschlüsse auf das Verhältnis des Zyklus zum Nordic Noir zu.

Wagner ist bisher nicht verortet. Katharina Hall hält in der bis dato jüngsten Veröffentlichung, in der Wagner en passant erwähnt wird, fest: „Jan Costin Wagner’s

⁴³¹Vgl S. 113.

⁴³²Wagner 2007, S. 132-33.

Finnish 'Joentaa' police procedural series [...] draws on Scandinavian *noir*⁴³³. Zwar situiert Wagner seine Kriminalromane in Finnland und greift auch das für das Nordic Noir übliche police procedural in der Tradition der Kommissar Beck Serie (1965-75) von Sjöwall und Wahlöö auf,⁴³⁴ ist aber sonst von der Strömung zu unterscheiden. Zunächst einmal schließt sich Wagner zeitlich nicht an den Boom des Genres an. Während Eismond bereits 2003 publiziert wurde, löste Larssons *Millenium Trilogie* die vermehrte Popularität des skandinavischen Kriminalromans zu Beginn des 21. Jahrhunderts in den Jahren 2005 bis 2007 aus.⁴³⁵ Genauere Unterschiede lassen sich feststellen, wenn man Wagners Zyklus mit dieser Definition Arvas' und Nestingens vergleicht:

The novels [of the Scandinavian Noir] often articulate social criticism, critiquing national institutions and gender politics in particular. And they are frequently gloomy, pensive and pessimistic in tone. These factors are evident in other crime-fiction traditions, but combined in the Scandinavian crime novel they form a unique constellation.⁴³⁶

Wagners Sozialkritik steht eindeutig im Zeichen des individuellen Traumas. Ein gesellschaftskritischer Ansatz im Sinne Mankells oder Larssons ist ihm fremd. Gerade politische Tendenzen sind in den Kimmo-Romanen nicht zu finden. Der schwedische Kriminalroman wäre hierfür besonders charakteristisch. So werden in Larssons Trilogie nationalsozialistische Tendenzen in Schweden verhandelt.⁴³⁷ Was Arvas und Nestingen hier als „gloomy, pensive and pessimistic“ beschreiben, klingt bei Wagner zwar an, wird aber auch gezielt unterwandert. Wagners oben erörterte Verwendung des Lichtsymbols steht bewusst der allgemein pessimistischen Stimmung, die hier angeführt wird, entgegen. Stattdessen wird die positive Konnotation des Lichtes genutzt, um einen oberflächlich-pessimistischen Ton entgegenzuwirken und einem solchen eine Diskussion um die Darstellbarkeit des Undarstellbaren entgegenzustellen.

⁴³³Hall 2016, S. 23.

⁴³⁴Vgl. zu Genre Tradition im Sinne Sjöwall and Wahlöö's Arvas/Nestingens 2011 S. 2. ff.

⁴³⁵Hierfür sprechen die zahlreichen wissenschaftlichen Populationen zum Thema Larsson etwa Bergman 2012, Peacock 2013 und Tapper 2014.

⁴³⁶Arvas/Nestingens 2011 S. 2.

⁴³⁷Vgl. Kapitel I, 2.2.

2.2 Die Kirche

Die Kirche, deren Symbolik in *Eismond* durch die Öffnung des Glaubensbegriffs bestimmt wird,⁴³⁸ erweitert sich in *Das Schweigen* um die bildliche Kodierung des Ortes, was sich in der Verwendung der Kirche als Hintergrundbild auf Kimmos Desktop widerspiegelt. Dass das Bild überhaupt erst mit dem Handlungsschema in Verbindung gebracht werden kann, zeigt sich bei interner Fokalisierung auf Kimmo:

Im Büro saß er vor dem Computer und betrachtete das Bild. Die rote Kirche vor dem Wasser, aufgenommen an einem diesigen Tag, der dem Tag der Beerdigung ähnelte. [...] Er hatte das Bild eingescannt und auf den Bildschirm gebracht, und währenddessen nicht eine Sekunde an irgend etwas gedacht. Er hatte diese Bild gewählt, weil es kein anderes gab, das er hätte wählen können.⁴³⁹

Die interne Fokalisierung lässt sich zunächst entlang der subjektiven Wahrnehmung des traumatisierenden Ereignisses deuten. Aus Kimmos Sicht ist die Kirche – und damit die Erinnerung an die verstorbene Frau – die einzige Möglichkeit für die Auswahl. Parallel dazu ist der Akt des Einscannens intuitiv, wie auch die subjektive Erfahrung, die mit der Traumatisierung einhergeht. Das Foto, das ausgewählt wird, „ähnel[t]“ dem Tag der Beerdigung, womit Sannas Tod und die Kirche klar in Verbindung gebracht werden. Das Foto kann also als Sinnbild für das Ereignis gelesen werden.

Der Tod Sannas ist nun zu Beginn von *Das Schweigen* bereits einige Jahre vergangen. So wie ihre Fotos entlang eines Verarbeitungsprozesses zu deuten sind,⁴⁴⁰ kann parallel auch die Kirche, neben der Sanna begraben ist, als bildliche Kodierung des Verarbeitungsprozesses gelesen werden. In den Fotos ist das Bild Sannas nur noch latent vorhanden. Ebenso ist auch die Kirche nur noch im Hintergrund zu sehen. Das Bild ist nach Fischer/Riedesser somit nicht mehr intrusiv und die Möglichkeit des Verarbeitungsprozess lässt sich ablesen.

Bei dieser Lesung wäre die Kirche traumakompensatorisch besetzt. Nur dadurch, dass Sanna oder die Erinnerung an sie im Hintergrund vorhanden ist, lässt sich – aus Kimmos Perspektive – das Ereignis verarbeiten und der Desillusionierung

⁴³⁸Vgl. hierzu Kapitel II, 2.2.

⁴³⁹Wagner 2007, S. 199.

⁴⁴⁰Vgl. S. 109 ff.

entgegenwirken. Das zeigt sich einerseits in dem Automatismus, mit dem Kimmo das Bild auf dem Desktop speichert, andererseits aber auch im Vergleich mit der Symbolbedeutung, die das Haus, der Apfelbaum und dann auch die Gegenstände im Haus bekommen. Sie werden explizit als Möglichkeit der Verarbeitung genannt.

Es war kurz nach eins, als er seinen Wagen neben dem Apfelbaum vor dem kleinen Haus parkte. Sannas Haus. Es war und bleib Sannas Haus [...]

Sein Haus war Sannas Haus. Er hatte Sanna für immer verloren. Sanna würde für immer da sein. So einfach war das, und er begriff die Leute nicht, die das nicht begreifen konnten. Er verstand nicht, was daran so merkwürdig sein sollte. [...]

Er hatte nichts [von Sannas Gegenständen] entfernt. Am Anfang war diese Impuls dagewesen, [...] er hatte geglaubt Dinge, die ihn an Sanna erinnerten, in Schränke und Schubladen räumen zu müssen. [...]

Er hatte alles wieder an seinen Platz gestellt. [Er hatte gewusst,] dass er Sannas Tod nur in Sannas Gegenwart bewältigen würde.⁴⁴¹

Die Szene wird mit dem Apfelbaum und dem Haus der Joentaas eröffnet. Dabei handelt es sich nicht aber etwa um das Haus des Ehepaars, sondern um „Sannas Haus“, was in elliptischen Satzbau zunächst markiert und dann wiederholt wird. Die Fragmentstruktur zeigt von neuem die abrupte Erinnerung und kann so gemäß des Traumaverständnisses nach Fischer/Riedesser gedeutet werden. Sannas Erinnerung ist auch nach ihren Verlust immer mit dem Haus verbunden. Auch ihre Gegenstände und – wie zuvor gezeigt – ihre Fotos werden nicht entfernt. „Sannas Tod“ kann nur in „Sannas Gegenwart bewältig[t]“ werden. Der Verarbeitungsprozess hängt also von den ausgewiesenen Objekten ab. Sie wirken also klar traumakompensatorisch. Vergleicht man nun mit der Kirche, offenbart sich eine ähnliche Handlungsweise. So wie intuitiv alle Gegenstände im Haus bleiben müssen, war auch die Wahl des Hintergrundbildes intuitiv. Kimmo hat der Handlung folgend nicht einmal darüber nachgedacht. Kirche, Haus, die Gegenstände im Haus und das Grundstück, samt Apfelbaum, sind also als Teil des Verarbeitungsprozesses und als Symbole dafür zu lesen.

Dass der Verarbeitungsprozess positiv konnotiert ist, zeigt sich daran, dass die Symbole strukturierend sind. Sowohl das Haus, als auch der Apfelbaum tauchen in *Eismond* und in den Folgeromanen auf. Sie variieren das ursprüngliche Verlusttrauma, da sie in *Das Licht in einem dunklen Haus* mit Larissa in Verbindung

⁴⁴¹Wagner 2007, S. 75-76.

stehen.⁴⁴² Die Kirche ihrerseits ist zentrales Symbol und führt den Leser stets zum Tode Sannas zurück. Alle genannten Orte sind in ihrer strukturierenden Funktion dann – hinsichtlich der These dieser Arbeit – der Entgrenzung durch das traumatisierende Ereignis entgegengestellt.

Alle hier analysierten Szenen beschreiben, vor der Folie Fischer/Riedessers, den traumatischen Prozess aus der Sicht Kimmos. Dies kann als subjektive Erfahrung in Folge des Ereignisses gelesen werden. Dass sich Wagner den Perspektivwechsel und die interne Fokalisierung zu Nutze macht, zeigt sich, als der Leser bei interner Fokalisierung auf Ketola eine Außensicht auf Kimmo bekommt. Fokus der Szene ist das Bild der Kirche.

Auf dem Bildschirm leuchteten inzwischen die vielen kleinen Symbole auf kräftigem blauen Hintergrund. Die Standardeinstellung des Herstellers. Alle anderen hatten diverse Hintergrundbilder für ihre neuen Bildschirme gefunden [...] Kimmo Joentaa ein Bild einer roten Kirche vor blauem Wasser.

Immer, wenn Ketola dieses Bild sah, spürte er einen Stich in der Magengegend, und offen gesagt, empfand er es als eine Art Zumutung, sich dieses Bild jeden Tag, mehr oder weniger bewusst ansehen zu müssen. Auf dem Friedhof zwischen der roten Kirche und dem Meer lag Kimmos Frau begraben, Ketola war dort gewesen, am Tag der Beerdigung. Der Umstand, dass Kimmo ein Foto dieser Kirche als Hintergrundbild gewählt hatte, warf einige Fragen auf. Zum Beispiel, was in diesem Mann eigentlich vorging. Wie sollte jemand ein solches Ereignis bewältigen, wenn er ihm tagtäglich gegenüber saß? Ketola wurde nicht schlau daraus.⁴⁴³

Ketola kann Kimmos Verhalten nicht nachvollziehen. Er empfindet das Bild als „eine Art Zumutung“. Kimmos Vorgesetzter weiß nicht einmal „was in diesem Mann“ vorgeht. An anderer Stelle behauptet Ketola gar, Kimmo würde im Stillen an dem Tod seiner Frau verrückt.⁴⁴⁴ Der traumakompensatorische Prozess ist also allein in der Figur Kimmo abzulesen. Der Perspektivwechsel erfüllt dann zwei Funktionen. Zunächst wird die Tiefenpsychologie der Figur Kimmo weiter ausgebaut. Er wird in seiner Funktion als Detektiv herausgestellt und das Handlungsschema wird im Hinblick auf die Möglichkeit von Kompensation und Verarbeitung weiterentwickelt.

Außerdem wird die Figur Ketola ausgebaut. War er in Eismond noch als cholischer

⁴⁴²Vgl. Kapitel V.

⁴⁴³Wagner 2007, S. 26-27.

⁴⁴⁴Vgl. Wagner, 2007, S. 24.

Chef stereotypisiert, dessen Handlungen Kimmo nicht nachvollziehen konnte, wird in *Das Schweigen* eine Hintergrundgeschichte für die Figur entwickelt, die einen drogenabhängigen Sohn hat und geschieden ist. Ketola rückt außerdem in den Vordergrund, da sein ehemaliger Fall derjenige ist, der die Handlung in Gang bringt. Die Ermittlungen fokussieren sich auf ihn und die Beziehung der Figuren Kimmo und Ketola. Die Interaktion der Figuren zeigt sich nicht zuletzt in dem Symbol der Kirche, die wie gezeigt aus beiden Perspektiven geschildert wird. Zu Beginn kann Ketola zwar das Verhalten nicht verstehen, aber als die Bedeutung des Hintergrundbildes am Ende des Romans aus Kimmos Perspektive wiederholt wird, wird Verständnis zwischen beiden Parteien suggeriert. Kimmo erwähnt, dass die notwendige Wahl des Bildes aus seiner Perspektive „Die Antwort auf die unausgesprochene Frage in Ketolas Augen“ sei.⁴⁴⁵

Die Kirche als Symbol setzt an dieser Stelle das Thema des Romans um. Das Schweigen zwischen Kimmo und Ketola wird nun positiv besetzt. Das Symbol ersetzt das Sprechen über den Verlust, der nicht ausgedrückt werden kann. Ketola kann die Frage nach dem Grund für die Wahl des Fotos nicht stellen und Kimmo seinerseits hat nicht „viele Menschen, mit denen er über Sanna [spricht], und keinem [hat] er sich je wirklich geöffnet, weil es einfach nicht [geht]“.⁴⁴⁶ Die Beziehung der Figuren Ketola und Joentaa spiegelt mit Bezug auf die Symbolbedeutung der Kirche die ästhetische Möglichkeit der Darstellung durch das Symbol. Wo auf beiden Seiten zuvor keine Möglichkeit bestand, sich auszudrücken, tritt das Symbol an die Stelle der Undarstellbarkeit und die „unausgesprochene Frage“ Ketolas kann beantwortet werden. Dass das Symbol zur Überbrückung des Schweigens dient, wird auch deutlich, als Kimmo das Grab Sannas besucht:

Der Friedhof lag in der Morgensonne. Joentaa war der einzige Besucher. [...] Er goss das Grab, betrachtete eine Weile den Grabstein, den Namen, der darauf stand, und die Zahlen, die Sannas Leben einrahmten, und die weite blaue Wasserfläche. Dann ging er in die Knie und begann, leise zu sprechen: [...] Gespräche mit Sanna. Oder vielleicht doch mit sich selbst oder mit der Sonne, dem Regen oder dem Schnee. Das spielte keine Rolle. [...]
Er sprach, bis er die Erschöpfung und die Leere spürte. Dann ging er zu seinem Wagen und fuhr zurück aufs Festland.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵Ebd., S. 199.

⁴⁴⁶Ebd., S. 75.

⁴⁴⁷Wagner 2007, S. 121-22.

Am Grab seiner Frau ist Kimmo zu sprechen bereit und es ist ihm möglich. Das Schweigen kann in Gegenwart des Symbols überwunden werden. Hierfür spricht auch die positiv konnotierte Lichtsymbolik, die sich in der „Morgensonne“ findet. Die Überwindung des Schweigens wird auch im Motiv der Zeit evident. Das vorangeschrittene Leben und die Lebensdaten Sannas verweisen auf die Zeitspanne seit Sannas Tod, die der Verarbeitungszeit gleichkommt. Wo jetzt Licht und Kirche als Symbol stehen, wird die Sprache im Lauf der Zeit wiedergefunden. Impliziert wird, dass Kimmo der hier zunächst nur mit seiner toten Frau sprechen kann, auch in Kommunikation mit anderen treten wird. Der Verarbeitungsprozess für Kimmo wird möglich und die Traumakompensation erfolgreich.

2.3 Der See

Der See tritt als Symbol bereits in *Eismond* auf. Er ist Teil des Grundstücks, auf dem Kimmo lebt. In *Das Schweigen* wird das Seesymbol wiederholt und dreifach kodiert. Neben dem See an Kimmos Haus ist das Symbol auch Teil zweier weiterer Schauplätze: des Tatorts – Pia wurde in einem See versenkt – und des Sommerhauses, an dem Timo seinen Urlaub verbringt. Der Zeitstruktur des Romans folgend wird das Symbol mit zwei Zeitpunkten in Verbindung gebracht. Der Tatort markiert 1974, die übrigen Seen stehen mit 2007 in Verbindung.

Bereits im Zuge der Analyse der Zeitstruktur wurde erwähnt, dass das Seesymbol für die Figur Timo im Kontext der fragmentarischen Erinnerungsfindung in Folge der Traumatisierung gelesen werden kann. Dies lässt sich daran festmachen, dass entgegen der linearen Zeitstruktur des Romans mit Timo als Fokalisator immer wieder Analepsen auftreten, die auf die Versenkung der Kinderleiche im Jahre 1974 Bezug nehmen. Der Moment wird wie folgt rekapituliert:

Er hatte neben Pärssinen im Wagen gesessen, hatte begonnen, die Häuser wiederzuerkennen, die vorbeiflogen, die Straßen, auf denen sie fuhren, und er hatte an das Mädchen gedacht. An den Moment, in dem Pärssinen es ins Wasser hatte hinabsinken lassen, und an eine Szene aus Pärssinens Film, die damit nichts zu tun hatte, die er einfach nicht aus dem Kopf herausbekam, obwohl alles längst vorbei war und er auch nichts getan hatte, denn er hatte das Mädchen nicht berührt, hatte es nicht einmal berührt[.]⁴⁴⁸

⁴⁴⁸Wagner 2007, S 14.

Der fragmentarische Erinnerungsprozess lässt sich an der subjektiven Wahrnehmung der Umgebung festmachen. Zunächst scheint die Landschaft unbekannt; als Timo aber beginnt, diese wiederzuerkennen, fliegen die Häuser und Straßen vorbei und können nicht gänzlich erfasst werden. Der Kindesmissbrauch und der Moment, in dem Pias Leiche in den See hinabsinkt, wären dann das Ereignis, das als möglicherweise traumatisierend zu lesen ist. Timo selbst kann sich einerseits nicht an die Umgebung erinnern, andererseits bekommt er das Mädchen und den Film, als Chiffre für den Kindesmissbrauch, „einfach nicht aus dem Kopf“. Die Erinnerung an den Film und die Tat sowie der zeitliche Rückblick sind im Sinne Fischer/Riedessers als intrusiv zu interpretieren. Der See wäre dann ein Symbol für diese Intrusion. Das zunächst fehlende Erkennen der Umgebung käme einer Dissoziation gleich.

Mit Rückblick auf die Zeitstruktur des Romans steht die Erinnerung an den See und die Beseitigung der Leiche wie erwähnt dem linearen Zeitverlauf entgegen. Das Jahr 1974 markiert die Lücke im Ermittlungsverfahren und steht parallel zum Fragmentcharakter, der sich in der Erinnerung ablesen lässt. Wo der lineare Zeitverlauf zuvor einer möglichen Verarbeitung gleichkommt,⁴⁴⁹ zeigt die Analepse den Bruch mit der Zeitstruktur und verweist vor der Folie des Traumaverständnisses auf die Kritik an dem Verarbeitungsprozess.

Deutlicher wird die Unmöglichkeit der Verarbeitung, als sich die Analepsen fortsetzen. Sie ziehen sich durch den gesamten Roman, sind aber nicht immer auf den See am Tatort bezogen, sondern auch auf den See, an dem Timo mit seiner Familie den Sommer verbringt. Als Timo von dem Verschwinden Sinikkas erfährt, spielen seine Kinder gerade am Wasser. Ursprünglich heißt es:

[Die Kinder] spielten Fangen, wobei der zu Fangende wohl immer Aku war. Die Mädchen begruben ihn unter sich und kitzelten ihn, und Aku lachte und blieb ansonsten ungerührt und sprang schon wieder ins Wasser, und die Mädchen folgten. Sie schwammen weit raus, ihr Lachen verklang in der Ferne.⁴⁵⁰

Das Springen ins Wasser wird bei fortschreitender Handlung wiederholt. Zunächst ist die Erinnerung noch klar erkennbar, als es heißt: „Er stellte sich vor, dass Laura und

⁴⁴⁹Vgl. 1.2.

⁴⁵⁰Wagner 2007, S. 46.

Aku kopfüber ins klare Wasser sprangen.⁴⁵¹ Später wird die Begebenheit jedoch nur noch in Bruchstücken erzählt, als sich Timo gegen Ende des Romans samt Wagen in dem See ertränkt, in dem schon Pia versenkt wurde. Das kürzeste Kapitel des Romans stellt diesen Selbstmord dar:

Laura lag in der Sonne.
 Aku tauchte.
 Nicht atmen, sagte Marjatta.
 Er wollte nicht.⁴⁵²

Die Erinnerung an den Sommertag ist für den Leser nicht unmittelbar einzuordnen. Erst durch die Wiederholung der Erinnerung kann ein Kontext geschaffen werden, der auf den Beginn der Ereignisse referiert. Die Satzstruktur setzt diese fehlende Kohärenz um. Es handelt sich bei interner Fokalisierung um lediglich vier Sätze, die minimalistisch teilweise lediglich aus Subjekt und Prädikat bestehen. Die Gedanken scheinen im Fragment in Erscheinung zu treten. Die bruchstückhafte Konstruktion wird durch die Satzpositionen, die im Zitat dem Original folgt, unterstützt.

Nach Fischer/Riedesser kann im obigen Zitat der Flashback der intrusiven Erinnerung abgelesen werden. Wagner spielt demnach mit der Mimesis und in der Satzstruktur wird die Kodierung einer subjektiven Erinnerung erkennbar.⁴⁵³ Timo kehrt an den See zurück, an dem er seinerzeit beim Versenken der Kinderleiche beteiligt war. Er erinnert sich an die letzten Momente mit seinen eigenen Kindern und kehrt so zu dem Moment zurück, als er vom Verschwinden Sinikkas erfuhr. Dass er sich hier an seine Kinder und nicht etwa an Pia erinnert, dient der Psychologisierung der Figur und wirft die Schuldfrage wieder auf. Timo, so scheint es, bereut den Tod Pias und wünscht sich im letzten Moment, so suggeriert die letzte Erinnerung an den Moment unbeschwerten Familienlebens zurück. Die Erinnerung tritt aber so kontextlos auf, dass eine Rückkehr zum Ursprung nicht mehr möglich wird. Eine Schuld Timos wird impliziert und parallel dazu durch das Fragment der Erinnerung mit dem Verarbeitungsprozess gebrochen. Es kann keinerlei Kontext hergestellt werden und die Erinnerung bleibt isoliert. Der See, an dem sich das Geschehen abspielt, wird zum Symbol für die Isolation und für die Unmöglichkeit der Verarbeitung. Der Handlung folgend endet die Isolation dann im Selbstmord

⁴⁵¹Ebd., S. 123.

⁴⁵²Ebd., S. 237.

⁴⁵³Vgl. zum Spiel mit der Mimesis Kapitel I, 3.2 und 4.1. Auch Schmidt 2008 und Fludernik 2013.

Timos.

In erster Linie funktioniert die obige Textstelle vor dem Traumverständnis. Die Kritik am Verarbeitungsprozess, die evident wird, kann aber im zweiten Schritt auch vor der Folie der Gattungspoetologie gelesen werden. Das Handlungsschema kodiert bei dieser Lesung erneut die Charakteristika der Gattung um. Die Referenz auf die Spannungskodierung wurde bereits in Kapitel I näher analysiert und funktioniert wieder als Möglichkeit der Eingrenzung der Fragmentstruktur, was die Wagner'sche Antithetik noch einmal offenbart.⁴⁵⁴ Dass die Möglichkeit der Verarbeitung aber auch am Seesymbol selbst abzulesen ist, zeigt sich wenn man das Symbol mit Bezug auf die Figur Kimmo untersucht.

Auch aus der Perspektive Kimmos ist der See mit Analepsen verbunden, deren Gegenstand die Erinnerung an Sanna ist. Zunächst erinnert sich Kimmo der Handlung folgend an einen früheren Urlaub, währenddessen Sanna ins Wasser gefallen ist:

Der See lag ruhig im taghellen Licht, obwohl es auf 23 Uhr zuging. Die nachtlosen Nächte, hatte Sanna immer gesagt und dass diese langen Nächte nirgends so schön seien wie in Finnland, und als sie damals nach einem der Mittsommerfeste durch Turku gestolpert waren, war sie restlos betrunken in den Fluss gefallen. Kimmo war ihr in Panik hinterhergesprungen, und Sanna hatte gelacht über seine unbeholfenen Rettungsversuche.⁴⁵⁵

Im Kontext dieser Erinnerung wird das Seesymbol positiv besetzt. Der See, den Kimmo betrachtet, liegt „ruhig im taghellen Licht“. Die Lichtsymbolik kompensiert die Dunkelheit und schafft eine positive Stimmung. Die Erinnerung, die dann beschrieben wird, ist ebenso positiv besetzt. Kimmo und Sanna leben hier noch in Unbeschwertheit und trotz der Tatsache, dass Sanna ins Wasser fällt, endet die Situation mit einem Lachen. Die positive Konnotation des Sees und die unbeschwerte Erinnerung funktionieren im Vergleich zu Timos Erinnerung dann entsprechend einer Befürwortung des Verarbeitungsprozesses.

Das Spiel zwischen dem Bruch einer möglichen Verarbeitung und der Befürwortung dieser wird noch deutlicher, als Kimmo kurz vor Abschluss der Ermittlungen an

⁴⁵⁴Vgl. Kapitel I, 3.2 und für die Erzeugung von Spannung im Kriminalroman Fill 2007a.

⁴⁵⁵Wagner 2007, S. 55.

seinem See sitzt, sich Sannas erinnert und den Fall rekapituliert:

Kimmo Joentaa saß auf dem Steg. In dem klapprigen Schaukelstuhl, in dem Sanna gesessen hatte, in den letzten Monaten ihres Lebens. Eingehüllt in Decken.

[...]

Er schloss die Augen und versuchte eine Weile, Ordnung in seine Gedanken zu bringen, aber es war nicht möglich, vollkommen unmöglich und er ließ sich treiben.

Er sah flackernde, unscharfe Bilder und hörte Worte, die gesprochen worden waren. Heute oder vor vielen Jahren. Oder vielleicht jetzt erst, in diesem Moment, in seiner Phantasie.

Sanna, eingehüllt in Decken. Sundström, der alles auf den Punkt brachte In klaren, nachvollziehbaren Sätzen. Im grell beleuchteten Besprechungsraum. Im selben Raum, in dem eine Ewigkeit zuvor das Verschwinden von Pia Lehtinen erörtert hatte. [...]

Ketola, im Schatten, [...] vor einem Computerbildschirm. In einem fremden Haus, in einem fremden Raum, der aus perfekten Winkeln bestand. Die Mitarbeiter des Bergungsteams, die geduldig ihre Arbeit taten. Zug um Zug. Meter um Meter. Elina Lehtinen im Garten ihres Hauses. [...] Ein Junge der ihm etwas zurief, und ein roter Fußball. Und eine Visitenkarte. Timo Korvensuo, Immobilienmakler. [...] Und das vage Gefühl, etwas gesehen zu haben. Zu einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt. Etwas ohne jeden Zweifel Nebensächliches.⁴⁵⁶

Die obige Szene funktioniert ähnlich des Ermittlungsprozesses, der bereits in *Eismond* untersucht wurde.⁴⁵⁷ Der Prozess beginnt mit Sanna, also dem Verlust, der als potentiell traumatisierend verstanden werden kann. Darauf folgt eine gedankliche Unordnung die „unmöglich“ organisiert werden kann sowie „flackernde, unscharfe Bilder“, die zeitlich sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit angesiedelt sind.

Die Szene kann also nach Fischer/Riedesser als eine Anhäufung intrusiver Erinnerungen interpretiert werden. Mit Kimmo als Fokalisator wird beginnend mit der als traumatisch verstandenen Erinnerung der Ermittlungsprozess als subjektive Erfahrung rekapituliert. Erinnerungsbruchstücke aus dem Leben vor Sannas Tod und Erlebnisse aus dem Ermittlungsprozess vermischen sich und der Eindruck der Intrusion setzt sich fort, bis Kimmo zu dem Schluss kommt, er habe das Gefühl „[e]twas [...] Nebensächliches“ übersehen zu haben. Bei dieser Nebensache, so weiß der Leser, handelt es sich um die Identität Pärssinens, der zwar als Verdächtiger befragt, zwecks mangelnder Beweise aber nicht festgenommen wurde. Kimmo findet

⁴⁵⁶Wagner 2007, S. S. 246-47.

⁴⁵⁷Vgl. S. 66 ff.

intuitiv und vor dem Hintergrund des Handlungsschemas zur Lösung des Falles. Wie bereits in *Eismond* entsteht an dieser Stelle im Fragment der Erinnerung eine Referenz auf die geschlossene Form des Kriminalromans. Der analytische Prozess, der die klassische Struktur ausmacht, wird hinsichtlich des Handlungsschemas umkodiert und vor dessen Folie wird die Lösung des Falles zum Greifen nah. Fragment und geschlossene Form treten erneut in Wechselwirkung.

Das Seesymbol ist insofern von Bedeutung, als dass es allein aus seiner Positionierung als Teil des Grundstücks als traumakompensatorisch besetzt zu verstehen ist, da bereits das Haus und die Gegenstände darin als Verarbeitungsprozesses gedeutet werden können. Der See an Kimmos Haus ist als Teil des Grundstücks und somit auch Teil des als Gesamtkomplex zu verstehenden traumakompensatorisch besetzten Ortes, ohne den Kimmo den Tod Sannas nicht bewältigen kann.⁴⁵⁸ Dafür spricht auch die positive Besetzung des Symbols, die im vorherigen Zitat erkenntlich wird. Dass das Symbol traumakompensatorisch wirkt, spiegelt auch seine strukturierende Funktion im Zyklus wider, die an der stetigen Wiederholung festgemacht werden kann. Insofern ist das Symbol des Sees an dieser Stelle zusammen mit der geschlossenen Form des Kriminalromans zu lesen, die der Entgrenzung der fragmentierten Erinnerung entgegentritt. Dass der See aber als Auslöser für den fragmentarischen Prozess dient – erst am See denkt Kimmo über den Fall nach – widerspricht wiederum der kompensatorischen Funktion, was durch die Perspektive, die das Symbol bei interner Fokalisierung auf Timo bekommt, bestätigt wird. Der See wird so zum Symbol der Wechselwirkung der Wagner'schen Antithetik, die vor der Folie Fischer/Riedessers als Diskussion um den traumatischen Prozess interpretiert werden kann.

Auch in dem nächsten Roman der Reihe lässt sich die Diskussion um den Verarbeitungsprozess ablesen. *Im Winter der Löwen* zeichnet sich aber im Gegensatz zu den vorherigen Werken durch die Einführung einer neuen Figur aus, die nachfolgend verzögert identifiziert wird. Durch die Einführung Larissas gerät die serielle bzw. letztendlich zyklische Struktur der Romane in den Fokus und die Figurenkonstellation wird komplexer. Das Thema, das *Im Winter der Löwen*, gerade aufgrund der Figureneinführung Larissas, auszeichnet, ist das Groteske.

⁴⁵⁸Vgl. zur traumakompensatorischen Besetzung des Hauses, S. 122 f.

IV Im Winter der Löwen

1. Das Grotteske

1.1 Larissa

Michail Bachtin diskutiert das Grotteske in Anlehnung an Schneehans' *Geschichte der grotesken Satire* (1894) und seiner Interpretation von Rabelais. Bachtin greift dabei die Definition Schneehans' auf, der das Grotteske neben dem Burlesken und dem Possenhaften als eine der drei Formen von Komik versteht. Das Grotteske zeichne sich durch eine „Unzufriedenheit durch eine Unmöglichkeit oder Unwahrscheinlichkeit“⁴⁵⁹ sowie eine „Übertreibung des *Negativen*“⁴⁶⁰ aus, aus der die Komik entsteht. Bachtin stellt bei dieser Definition die Erfahrung der Entgrenzung des Körperlichen bei Rabelais heraus, die das Moment der Übertreibung ergänzt, die Komik des Grottesken konstituiert und das Motiv bestimmt.⁴⁶¹

Das Grotteske kann vor diesem Hintergrund also als ein Element definiert werden, das sich aus der Diskrepanz von Komik und der Übertreibung des Negativen unter Einbezug einer Grenzerfahrung ergibt. In Abgleich dazu definiert Dürrenmatt das Grotteske als Ausdruck des Paradoxen als „Gestalt [...] einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt“⁴⁶² und legt dabei das Grotteske als die Verhandlung öffentlicher Missstände dar, die durch die Komik die Unmöglichkeit der Gestaltung dieser offenlegen.⁴⁶³

Insgesamt zeichnet sich das Grotteske also durch die Erzeugung einer Diskrepanz aus, die in der Form einer Entgrenzung Missstände ins Zentrum rückt und Ungestaltbares gestaltbar macht. Legt man nun die mögliche Definition von Trauma als „*Erschütterung des Selbst- und Weltverständnis*“⁴⁶⁴ gegen, so ergibt sich eine Parallele zwischen dem Grottesken und dem angelegten Traumaverständnis, die sich auch an das fragmentarische Verständnis von Trauma im Sinne der Dialektik von Dissoziation und Intrusion – und somit Grenzerfahrung – wiederfindet, wenn man das Trauma als Fragment oder mit Dürrenmatt bzw. gemäß des Topos der

⁴⁵⁹Bachtin 1987, S. 347.

⁴⁶⁰Ebd., S. 348.

⁴⁶¹Ebd., S. 349 ff.

⁴⁶²Dürrenmatt 1996b, S. 59.

⁴⁶³Vgl. Dürrenmatt 1996a, S. 22-27. Vgl. auch Dürrenmatt 1998, S. 91 ff. Hierzu auch Fußnote 267. Weitere Ansätze zum Begriff vgl. Kayser 1960.

⁴⁶⁴Fischer/Riedesser 2003, S. 82 auch Fußnote 19.

Undarstellbarkeit⁴⁶⁵ als ungestaltbar versteht. Das Groteske kann somit durch die Natur der Diskrepanz und seiner Möglichkeit der Gestaltung die fragmentarische Grenzerfahrung des Traumas umsetzen und schließt sich daher an die Identitätsfindungsprozesse der Postmoderne an, die in ihrer Natur ebenfalls fragmentarisch sind.⁴⁶⁶

Wagner seinerseits etabliert das Groteske, verbindet es gemeinsam mit der Identität und nutzt es zur Figurenkonstruktion und Symbolgestaltung. Dies geschieht, indem er in *Im Winter der Löwen* die Figur Larissa als Lebensgefährtin Kimmos einführt und mit ihr das Groteske zum Thema des Romans werden lässt. Dabei agieren Komik und Schrecken als Gegenstück zum Identitätsverlust der Figur, die zunächst nicht identifiziert wird, später dann unter einem Alias auftritt. Die Diskrepanz der grotesken Figurenkodierung tritt also in Verbindung mit dem Merkmal des Genres auf, kann aber auch dadurch, dass das Element des Schreckens durch die Anzeige einer Vergewaltigung entsteht, als Erschütterung in Folge der Traumatisierung verstanden werden.

Gleichzeitig entsteht durch die verzögerte Identifizierung eine Lücke im Konstruktionsprozess, die, gefüllt durch das Groteske, die Frage nach der Hintergrundgeschichte der Figur aufwirft, die dann vermuten lässt, dass ein Ereignis, das als potentiell traumatisierend gelesen werden kann, der Schlüssel zur Figurenidentität darstellt. Die verzögerte Identifizierung und die dadurch zurückgehaltene Information macht die Figur zum Spannungsträger über den Roman hinaus und zeigt so die strukturgebende Funktion des Traumas.

Um die Figurenzeichnung Larissas zu unterstützen, wird einerseits die Figur Salonen, klassisch in der Rolle des Täters, als Spiegelung durch die gleiche groteske Kodierung aufgebaut, was sich in der Parallelkonstruktion von Motiven begründen lässt. So ergänzen sich die Figuren und es können Rückschlüsse auf die weitere Entwicklung geschlossen werden. Als Gegenentwurf dienen dann die männlichen Figuren, deren fragmentarische Identitätskodierung ebenfalls im Grotesken ausgedrückt wird, was ebenfalls durch parallele Motivverwendung geschieht.

⁴⁶⁵Vgl. Sander 2008, Kapitel I, 1.3.

⁴⁶⁶Vgl. Beck 1986, Keupp 1998 auch Kapitel I, 1.1.

Insgesamt ergibt sich also ein Diskrepanzverhältnis, das durch seine Natur der Gestaltung des Ungestaltbaren die fragmentarische Struktur des Traumas kodiert und den Identitätsfindungsprozess umsetzt. Die Konstruktion des Grotesken würde sich demnach an den Diskurs in der Postmoderne und die für sie charakteristische Figurenkonstruktion anschließen, wäre aber auch in der literarischen Tradition verankert.

Der Rückgriff auf traditionelle Strukturen erfolgt auf zwei Ebenen, einerseits durch das klassische Merkmal der verzögerten Identifizierung im Kriminalroman, andererseits durch die Verarbeitung von Symbolen und den Einsatz des Grotesken im Allgemeinen. So verwendet Wagner einerseits das Symbol der Puppen, um das Diskrepanzverhältnis zu untermauern und reiht sich somit in die traditionelle Symbolkodierung des Grotesken ein.⁴⁶⁷ Zusätzlich nutzt er die Puppen als Clue bzw. Red Herring im Kriminalfall und greift somit wieder traditionelle Genremerkmale auf.⁴⁶⁸

Neben dem Aufgreifen traditioneller Gattungsmerkmale ist das Groteske ein typisches Motiv der Romantik. Der Verweis auf das Gegenteil, der die romantische Ironie ausmacht,⁴⁶⁹ findet sich letztendlich auch im Diskrepanzverhältnis von Komik und Schrecken, das das Groteske konstituiert. In seinem Brief über den Roman hat bereits Schlegel, in Bezug auf das Werk Jean Pauls, die Verweisstruktur des Grotesken als unerlässlich für die Romantik gekennzeichnet:

Das bunte Allerlei von kränklichem Witz gebe ich zu, aber ich nehme es in Schutz und behaupte dreist, daß solche Grotesken und Bekenntnisse noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalters sind.⁴⁷⁰

Dass das Groteske typisch für romantische Strukturen gilt, ist nun in Relation zum Genre zu lesen. Wenn man annimmt, dass der Kriminalroman ein „Kind der Romantik“⁴⁷¹ ist, dann kann am Grotesken ein Rückgriff auf die traditionellen Strukturen festgemacht werden. Das Groteske wird somit doppelt besetzt. Einerseits fungiert es als Referenzpunkt, der der Entgrenzung des Traumas entgegensteht,

⁴⁶⁷Vgl. Zur Symbolverwendung das Symbol der Puppen, 2.2. Zum Clown als Symbol des Grotesken vgl. Robb 2007, Hoffmeister 1986 und Schillinger 2009.

⁴⁶⁸Vgl. Nusser 2009, S. 27.

⁴⁶⁹Vgl. Meyer 2008 siehe auch Kapitel I, 1.2.

⁴⁷⁰Schlegel 2013, S. 91.

⁴⁷¹Vgl. Fußnote 94.

andererseits drückt es, wie oben angeführt, die Erschütterung der traumatischen Erfahrung dadurch aus, dass es – aus seiner Definition heraus – Missstände darstellt und so Ungestaltbares gestaltbar macht. Das Groteske legt also die Entgrenzung offen und wirkt dieser gleichzeitig entgegen. Es drückt im Hinblick auf Wagners Texte sowohl konventionelle Strukturen als auch solche aus, die der Postmoderne zugerechnet werden können. Das Groteske kann also in Verbindung mit der Wagner'schen Antithetik gelesen werden.

Betrachtet man nun die Figur Larissa, lässt ihr grotesker Aufbau vor dem Hintergrund des hier angelegten Verständnisses von Trauma den Schluss zu, dass, obwohl die Figur in ihrer Identität nicht ausgearbeitet ist und verzögert identifiziert wird, die dargestellten Lücken zu Beginn des Enthüllungsprozesses auf ein Ereignis hinweisen, das nach Fischer/Riedesser als traumatisierend zu verstehen ist. Dieser Identitätsfindungsprozess ist bereits in der Exposition der Figur angelegt. Das Groteske setzt sich durch den gesamten Roman fort, wird so zum Thema des Romans und wird in *Das Licht in einem dunklen Haus* weitergeführt, wobei die Figurenzeichnung beginnt, als Larissa auf den ersten Seiten von *Im Winter der Löwen* Kimmo aufsucht, um am Heiligen Abend eine Vergewaltigung anzuzeigen:

In der Schale lagen Kekse. Sterne aus Teig. Joentaa nahm sich einen, schmeckte den Ahornsirup auf der Zunge, roch den Duft der Tannennadeln und sah im Eingangsbereich eine Frau stehen, die ihm merkwürdig erschien. Sie stand reglos. [...] Die Frau betrachtete den Schneefall hinter dem Glas. Sie war klein und schmal, etwa Mitte zwanzig. Sie hatte lange, strohblonde Haare und kaute einen Kaugummi. Sie stand unvermindert reglos, während Joentaa auf sie zuing, und auch, als er vor ihr stand und ihren Blick suchte.

[...]

„Kann ich ... alles in Ordnung?“, fragte Joentaa

„Vergewaltigung“, sagte die Frau.

„Das...“

„Ich bin vergewaltigt worden und möchte das zur Anzeige bringen, du Idiot.“⁴⁷²

Der Aufbau des grotesken Gegensatzes entsteht in dieser Szene durch das Aufkommen der weihnachtlichen Atmosphäre, die durch den Verzehr des Gebäcks erzeugt wird. Hierdurch bildet sich einerseits eine positive Stimmung heraus, die in Folge der Ereignisse aufgrund der abrupten Erwähnung der Vergewaltigung zerstört wird. Andererseits wird dadurch die groteske Verarbeitung des Süßwarenverzehrs in

⁴⁷²Wagner 2008, S. 8.

Das Schweigen wieder aufgenommen, der dort dazu diene, das Undarstellbare des Kindesmissbrauchs offenzulegen.⁴⁷³ In diesem Zusammenhang zeigt bereits die Erwähnung der Weihnachtssterne einen Hinweis auf die Ausarbeitung der Figur Larissa, da durch das Gebäck eine Parallele zum als traumatisierend zu lesenden Ereignis in *Das Schweigen* gezogen wird, womit der Kindesmissbrauch an Larissa vorausgedeutet wird.

Der Aufbau der positiven Atmosphäre wird in der Beschreibung der Figur grotesk gebrochen, indem Larissa einerseits abwesend und verletzlich wirkt, dies ist aus ihrer „kleinen“ Figur und ihrer „reglosen“ Gestalt zu folgern, andererseits aber Kaugummi kaut. Der Gegensatz von dem Konsum von Weihnachtsplätzchen sowie dem Kauen von Kaugummi und der reglosen, schmalen Frau, die aus dem Fenster starrt und nicht beachtet wird, wirkt mit der grotesken Komik, legt aber gleichzeitig den Fokus auf die Identität der Figur, eben durch das merkwürdige Verhalten.

Gesteigert wird der Eindruck, als Kimmo, bereits zuvor als ruhige Persönlichkeit gezeichnet, mit der erwähnten plötzlichen Äußerung der Vergewaltigung konfrontiert wird. Diese Herangehensweise unterstützt das groteske Bild, da Larissa und Kimmo in Opposition dargestellt werden: er als ruhig und einfühlsam, sie als direkt und unverblümt. Die Verbindung zu einem möglicherweise traumatisierenden Ereignis wird dann deutlich, als Larissa die Vergewaltigung ausspricht, was durch die sprachliche Umsetzung des Einwortsatzes verstärkt wird.

Für die Figurenkonstruktion interessant ist es, dass nicht etwa emotionale Reaktionen, etwa Weinen oder Schreien, beschrieben werden, sondern dass Larissa Kimmo beschimpft, als dieser nicht sofort reagieren kann. Die Distanz des Grotesken, die durch die Beschimpfung erzeugt wird, ist so groß, dass der Verweis auf die Vergewaltigung als Scherz gedeutet werden könnte. Dass das Groteske als Motiv der Gestaltung des Undarstellbaren dient, weist aber darauf hin, dass es sich bei der Tat tatsächlich um eine Vergewaltigung gehandelt haben könnte und so die Figur bereits im Hinblick auf dieses Ereignis die Opferrolle einnimmt.

Hier ist anzumerken, dass diese Vergewaltigung lediglich sekundär ist und zunächst nicht weiter behandelt wird, was eine groteske Situation erzeugt. Andererseits wird

⁴⁷³Vgl. Kapitel III, 1.1.

durch den Komplex, der dadurch aufgebaut wird, die Identität der Figur und ihre Hintergrundgeschichte in den Spannungsaufbau des Zyklus mit eingebunden. Die Figur wird so widersprüchlich konstruiert, dass der Leser mehr über sie erfahren muss, um die Figur zu verstehen. Dass die Vergewaltigung in diesem Moment nicht weiter ausgearbeitet wird, wird dann erst erklärbar, als die Identifizierung Larissas in *Tage des letzten Schnees* abgeschlossen ist, wobei sich im Rückblick herausstellt, dass Larissa tatsächlich vergewaltigt wurde, die hier genannte Vergewaltigung jedoch nichts damit zu tun hat.

Dass die Identität und die Figurenidentifizierung Larissas in Bezug zum Grotesken und zum Handlungsschema stehen, wird dann weiter deutlich, als Kimmo, zwecks der Anzeige, Larissa nach ihrem Namen fragt, denn zu diesem Zeitpunkt ist ihm nicht einmal das Pseudonym bekannt. Hierauf wird das Groteske als Motiv weiter ausgebaut, als Larissa wie folgt auf die Frage nach ihrem Namen reagiert:

Die Frau begann unvermittelt zu schreien, schrill und gedehnt zu schreien. Joentaa sah sie an. Sie saß scheinbar reglos und entspannt, und abgesehen von ihrem leicht geöffneten Mund deutete nichts darauf hin, dass sie es war, die den Schrei ausstieß. Einen tauben, schrillen Schrei. Der Schrei hallte nach, und ein Kollege stürzte ins Zimmer.

„Alles in Ordnung hier?“, fragte er.

„Ja kein Problem“, sagte Kimmo Joentaa.

„Na, dann“, sagte der Kollege. Er zögerte noch kurz, dann wünschte er gutes Gelingen und schloss die Tür.

Joentaa betrachtete die Frau, die ihm gegenüber saß und lächelte. Joentaa klang noch der Schrei in den Ohren.⁴⁷⁴

Identitätsfindung und Groteske werden in dieser Szene miteinander verknüpft, als Larissa auf die Frage nach dem eigenen Namen unmittelbar zu Schreien beginnt, dann aber als äußerlich ruhig beschrieben wird und gleich darauf wieder zu lächeln beginnt. Diese ohnehin schon als komisch konstruierte Situation wird durch das Eintreten des Kollegen und dem Wünschen des „gut[en] Gelingen[s]“ sowie Kimmos direkte nonchalanter Reaktion, es gäbe kein Problem, noch gesteigert. Die extreme Reaktion auf die Frage nach der Identität lässt vermuten, dass die hier anzuzeigende Vorfall nicht das einzige als traumatisierend zu lesende Ereignis ist, sondern im Hintergrund ein weiteres Ereignis enthüllt werden wird, das den Grund für die verschleierte Identität offenbart.

⁴⁷⁴Wagner 2008, S. 10.

Dass es sich bei einem weiteren als traumatisch zu verstehenden Ereignis um eine Vergewaltigung handeln könnte, wird dann weiter angedeutet, als Larissas Beruf als Prostituierte bekannt wird und darauffolgend ihr groteskes Verhalten gegenüber Kimmo eine erotische Konnotation erhält:

„Sie sind verklemmt“, sagte sie, ein neuer Ton in ihrer Stimme, eine veränderte Wahl der Worte. „Sie müssen lernen, ihre Sexualität anzuerkennen und auszuleben. Am besten, Sie fangen mit einem Film an. Einem pornographischen Film. Glauben Sie mir, das hilft. Möglicherweise liegt die Sache allerdings anders: Sie müssen daran arbeiten, Ihren Konsum pornographischer Filme drastisch zu reduzieren.“[...]

Einige Sekunden vergingen.

„Da könnte was dran sein“, sagte Kimmo Joentaa.

Jetzt lächelte die Frau, abrupt und zum ersten Mal freundlich. Joentaa erwiderte das Lächeln.

Sie lächelten einander an oder aneinander vorbei.⁴⁷⁵

In dieser Szene wird Sexualität als Thema zum ersten Mal offen diskutiert und durch die Tatsache, dass der Konsum von pornographischem Material für den impliziten Leser nicht mit der ruhigen Charakterzeichnung Kimmos zu verbinden ist, karikiert. Grotesk wird die Szene dadurch, dass Larissa Kimmo in diesen Momenten zum ersten Mal begegnet und somit die Diskussion seiner sexuellen oder gar pornographischen Vorlieben für den impliziten Leser als Tabu gilt. Gesteigert wird dies im Kontext des Unbehagens und makabren Elements des Grotesken im Rückblick auf *Das Schweigen*, wo das wohl gesellschaftlich größte Tabu des Kindesmissbrauchs und der Pädophilie durch den Konsum kinderpornographischen Materials ausgearbeitet wird. Die Tatsache, dass der pornographische Konsum in dieser Szene mit einer sexuellen Leichtigkeit besetzt wird, steht in starkem Kontrast zur der Verhandlung des Kindesmissbrauchs in *Das Schweigen* und der hier anzuzeigenden Vergewaltigung. Durch den Gegensatz wird, wie durch die groteske Besetzung der Süßwaren, eine Verbindung zum vorangegangenen Roman impliziert. Eine Vergewaltigung oder Kindesmissbrauch kann also bereits kurz nach der Figurenexposition als fehlende Information im fragmentarischen Konstruktionsprozess der Figur angenommen werden.

Dafür spricht auch die im Allgemeinen groteske Verarbeitung des Motivs der Erotik, das auch durch die ersten sexuellen Begegnungen Kimmos und Larissas in dieser

⁴⁷⁵Wagner 2008, S. 11.

Besetzung verbleibt, als Larissa unvermittelt vor Kimmos Tür steht und ihn verführt. Die Karikatur der Sexualität kann im Hinblick auf eine Übersexualisierung interpretiert werden. Hier besteht nach Fischer/Riedesser ein Zusammenhang zur Traumatisierung, insbesondere im Falle von Kindesmissbrauch.⁴⁷⁶ Das Verhalten der Figur impliziert als auch in diesem Kontext eine Verbindung.

Zusammenfassend wird die Figur Larissa grotesk besetzt. Der Identitätsfindungsprozess ist lückenhaft. Das Thema des Romans lässt aber eine Verbindung auf ein Ereignis in der Hintergrundgeschichte der Figur erkennen, das mit Fischer/Riedesser als traumatisierend gelesen werden kann. Hierbei handelt es sich möglicherweise um Missbrauch. Die groteske Gestaltung der Figur legt so den fragmentarischen Identitätsfindungsprozess im Hinblick auf Traumatisierung offen. Gleichzeitig wird durch die Verwendung des Grotesken aber auch ein Rückgriff auf die verzögerte Identifizierung des Kriminalromans hergestellt. Wo an der Figur Larissa durch das Groteske also einerseits die Fragmentstruktur dargestellt werden kann, grenzt sie andererseits diese wieder ein. Die Wagner'sche Antithetik wird so deutlich. Wie sich der Konstruktionsprozess Larissas weiter entfaltet, lässt sich am Weihnachtsmotiv festmachen.

1.2 Weihnachten

Larissa wird vor dem Hintergrund des Weihnachtsmotivs grotesk gezeichnet. Neben Larissa sind zwei weitere Figuren mit dem Motiv besetzt: Kimmos Kollege Tuomas Heinonen und Salonen, die aufgrund einer Verlufterfahrung einen Gerichtsmediziner und einen Puppenbauer tötet. Beide Figuren können aufgrund der Mehrfachbesetzung des Motivs in Relation zu Larissa gelesen werden und ergänzen so die fragmentarische Konstruktion der Figur. Das Weihnachtsmotiv wird dann erkenntlich, als neben Larissa auch Heinonen, der der Handlung folgend einer Wettsucht verfallen ist, als Weihnachtsmann verkleidet in Kimmos Haus auftaucht, um diesem über den Grund für seine Abhängigkeit zu informieren:

Als er [Kimmo] das Klopfen an der Tür hörte, glaubte er zunächst, sich zu irren. Als sich das Klopfen wiederholte, ein wenig lauter, drängender, richtete er sich auf und sah auf die grün leuchtenden Ziffern auf dem DVD-Gerät. Bald zwei Uhr. Das konnte nicht Pasi Laaksonen aus dem Nachbarhaus sein.

⁴⁷⁶Vgl. Fischer/Riedesser 2003, S. 288-89.

Und nicht seine Mutter, weil die Züge aus Kitee nicht mitten in der Nacht ankamen. Und nicht die Frau, die Ari Pekka Sorajärvi die Nase gebrochen hatte, denn sie lag bereits neben ihm.

[...]

Er öffnete und spürte die klare Kälte auf der Haut. Niemand war da, aber unter dem in Weiß gehüllten Apfelbaum stand ein Mann, der gerade in seinen Wagen steigen wollte.

[...]

Der Mann kam auf ihn zu. Es war ... der Weihnachtsmann.

[...]

Tuomas Heinonen. Er konnte sich nicht erinnern, dass Tuomas Heinonen jemals bei ihm gewesen war. Tuomas Heinonen im Kostüm des Weihnachtsmanns.⁴⁷⁷

Ruft man sich noch einmal die Definition des Grotesken in Erinnerung, so ist diese Szene noch nicht direkt als grotesk zu sehen. Dass Heinonen mitten in der Nacht in einem Weihnachtsmannkostüm vor der Tür steht, hat zwar etwas Unwirklich-Komisches, ist aber noch nicht negativ besetzt. Erst als Heinonen in der Folgeszene davon berichtet, dass er aufgrund von Überforderung durch die Geburt seiner Zwillinge mit dem Spielen angefangen hat, wird das Weihnachtsmotiv grotesk besetzt.

Wie oben ausgeführt kann nach Dürrenmatt das Groteske als Gestaltung des Ungestaltbaren gelesen werden.⁴⁷⁸ Das Undarstellbare kann bei dieser Definition die nach Fischer/Riedesser als traumatisierend gekennzeichnete Erfahrung umfassen. Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass eine groteske Besetzung einer Figur notwendigerweise eine als traumatisierend zu lesende Erfahrung in sich birgt. Heinonen beispielsweise gerät in Situationen, die als grotesk interpretiert werden können, die Hintergrundgeschichte der Figur aber lässt auf kein Ereignis schließen, das als traumatisierend verstanden werden kann. Die Wertsucht, so erklärt Heinonen, ist seinen familiären Veränderungen durch die Geburt seiner Zwillinge geschuldet. So sagt Heinonen, er habe „überhaupt keine Kinder gewollt“⁴⁷⁹ und aufgrund der Belastung durch die Geburt im Wetten „eine Art [...] Ausgleich gesucht“⁴⁸⁰.

Zieht man nun den Identitätsfindungsprozess in der postmodernen Gesellschaft heran, so kann Heinonens Figurenkonstruktion entlang der Konzepte Keupps und

⁴⁷⁷Wagner 2008, S. 21-22.

⁴⁷⁸Vgl Dürrenmatt 1996 b auch 1.1.

⁴⁷⁹Wagner, 2008, S. 23.

⁴⁸⁰Ebd.

Becks interpretiert werden. Keupp et al. stellen heraus, dass im männlichen Identitätsfindungsprozess Familiengründung erst in einer späteren Lebensphase eine Rolle spielt. So sei für Frauen die Familiengründung tendenziell eher grundlegend für die eigene Identität und würde auch ohne Partner bereits in die Lebensplanung eingeschlossen und mit der beruflichen Laufbahn vereinbart. Männer hingegen stellten sich erst mit einer festen Partnerin auf Familiengründung ein und sähen sich unter diesem Gesichtspunkt eher „(gesellschaftlich[em]) Druck“ und einer „Doppelbelastung“ ausgesetzt, da sie ihrer Rolle als Familienversorger gerecht werden müssten.⁴⁸¹ Hieran angelehnt ist Heinonens Unfähigkeit, sich mit der Geburt der Zwillinge abzufinden, also als Scheitern des Identitätsfindungsprozesses zu lesen. Die Wahlmöglichkeiten und „Fragmentierungen“, die die Identitätsfindung des postmodernen Menschen ausmachen,⁴⁸² führen bei Heinonen, der überzeugt ist, die falsche Wahl getroffen zu haben, zu einer instabilen Identität, die zur Entwicklung der Sucht beiträgt. Heinonen wird bei dieser Lesung zur postmodernen Figur, die nicht unmittelbar mit dem Handlungsschema verbunden ist.

Dennoch dient Heinonen als Spiegelfigur, die Hinweise auf die Konstruktion Larissas offenbart. Larissa und Heinonen sind beide mit dem Weihnachtsmotiv besetzt. Beide Figuren treten in Situationen auf, die im Hinblick auf das Thema des Romans als grotesk zu interpretieren sind. Zusätzlich sind in der beschriebenen Szene beide im Haus Kimmos anwesend. Insofern sind sie parallel konstruiert. In obiger Situation nun steht Heinonen unter dem „in Weiß gehüllten“ Apfelbaum. Wie Kimmos Verhalten zum Haus und den Gegenständen in *Das Schweigen* zeigt, ist der Baum als Teil des Grundstücks als besonderer Ort traumakompensatorisch besetzt.⁴⁸³ Dass Heinonen nun unter diesem Baum steht, der als Anlehnung an das Weihnachtsmotiv winterlich weiß ist, referiert auf das für den Zyklus zentrale Verlusttrauma, das eben durch den Ort evident ist.

Heinonen ist also die Figur, die Larissa und Sanna miteinander in Zusammenhang bringt. Zunächst wird durch Heinonen die Verbindung zum Tode Sannas hergestellt und dann, durch die parallele Konstruktion von Larissa und Heinonen, das Handlungsschema mit Larissa in Beziehung gebracht. Die verzögerte Identifizierung Larissas beginnt sich langsam aufzulösen. Wo an dieser Stelle noch Heinonen das

⁴⁸¹Vgl. Keupp 2008, S. 183. Vgl. ebd. S. 151.

⁴⁸²Keupp 2008, S. 30. Vgl. Kapitel I, 1.1.

⁴⁸³Vgl. Kapitel III, 2.2.

Verbindungsglied zum Apfelbaum und dem Verlusttrauma herstellt, wird Larissa in *Das Licht in einem dunklen Haus* selbst mit dem Symbol des Apfelbaums besetzt.⁴⁸⁴ Durch Heinonen wird also die Verbindung des Handlungsschema und der Figurenkonstruktion Larissas antizipiert. Larissa könnte demnach entweder mit einem als Verlust zu lesenden Trauma oder einem anderen als traumatisierend zu verstehendem Ereignis in Beziehung stehen.

Neben Heinonen ist auch die Täterin Salonen mit Hilfe des Weihnachtsmotivs grotesk gezeichnet. Als sie nach dem Mord an Gerichtsmediziner Patrik Laukkanen zu Hause eintrifft, wird der Gegensatz von Weihnachtsmotiv und Mordtat zum Grotesken:

Sie parkt den Wagen und nimmt den Rucksack vom Beifahrersitz. Sie geht auf Schneematsch an einem strahlend blauen Tag vorbei und lächelt Aapeli [ihrem Nachbarn] entgegen, der ihr für die Weihnachtskarte dankt.

[...]

Sie legt die Kleider in die Maschine, füllt Waschpulver ein und wirft eine Münze in den Automaten. Sie sieht eine Weile dem Wasser dabei zu, wie es sich mit dem Pulver zu Schaum mischt.

Sie nimmt das Messer aus dem Rucksack, geht zum Waschbecken, schaltet den Wasserhahn an und hält das Messer unter den Strahl, bis es aussieht wie neu.⁴⁸⁵

Ausgangspunkt der Situation ist die Weihnachtskarte, über die sich Salonen mit ihrem Nachbarn unterhält. Kulturell ist das Motiv für den impliziten Leser zunächst positiv besetzt. Was sich auch in der im Zitat aufgebauten Stimmung wiederfindet. Die Brutalität des Mordes sowie das plötzliche Auftauchen des Messers erzeugen nun eine Diskrepanz zu diesem zunächst positiven Eindruck. Diese Diskrepanz lässt die Szene grotesk werden.

Dass die groteske Zeichnung Salonens nun auch im Hinblick auf das Undarstellbare interpretiert werden kann, deutet sich in der für Wagner typischen Konstruktion an. Zunächst ist die Täterfigur verzögert identifiziert. Die Identität der Täterin ist, wie in beiden Romanen zuvor, durch die Verwendung des Personalpronomens nur fragmentarisch zu erkennen. Parallel zu Vesa und Timo, kann also ein Rückschluss auf ein als möglicherweise traumatisierend zu verstehendes Ereignis gezogen werden. Hierfür spricht auch der fragmentarische Satzbau Wagners, der in der

⁴⁸⁴Vgl. Kapitel V, 2.3.

⁴⁸⁵Wagner 2008, S. 32-33.

Nutzung zahlreicher Kommata realisiert wird. Die Situation scheint abrupt, die Bewegungen mechanisch. Dritter Indikator ist die Verwendung des epischen Präsens, die auf eine subjektive Zeitkodierung der Figur schließen lässt und entlang des hier angelegten Traumaverständnisses zu lesen ist.⁴⁸⁶ Bestätigt wird der Eindruck, als am Ende des Romans die verzögerte Identifizierung aufgelöst wird und im Verlust der Familie ein für Salonen als traumatisierend zu verstehendes Ereignis als Mordmotiv ausgearbeitet wird.

Salonen und die Auflösung des Ereignisses lassen nun insofern Rückschlüsse auf die Konstruktion Larissas zu, als dass beide Figuren viele Parallelen aufweisen. Zunächst sind beide Figuren weiblich. Wagner nutzt diese Parallele häufig zur Spiegelung. Dies wird besonders in *Tage des letzten Schnees* deutlich.⁴⁸⁷ Des Weiteren sind beide Figuren verzögert identifiziert. Salonens Identität wird am Ende des Romans, Larissas am Ende des Zyklus aufgelöst. Zusätzlich stehen beide Figuren mit dem Thema des Romans und dem Weihnachtsmotiv in Zusammenhang. Diese auffälligen Parallelen lassen dann den Schluss zu, dass beide Figuren mit einem als traumatisierend zu lesenden Ereignis besetzt sind, zumal gerade die fragmentarische Identitätsfindung und das Groteske aus der Definition des Traumas heraus dafür sprechen. Salonen ergänzt also die fragmentarische Zeichnung Larissas und füllt die Lücken im Konstruktionsprozess.

Insgesamt findet sich das Groteske im Weihnachtsmotiv wieder und offenbart eine für Wagner typische Figurenspiegelung. In der Figur Larissa zeichnet sich zu diesem Zeitpunkt der Analyse die Manifestation des fragmentarischen Konstruktionsprozesses im Hinblick auf Traumatisierung ab. Dass durch das Groteske und die verzögerte Identifizierung Verbindungen zur klassischen Struktur der Gattung gezogen werden können, wurde bereits erwähnt. Neben der verzögerten Identifizierung sind aber auch Verbindungen zum seriellen Erzählprozess im Kriminalroman erkennbar. So wird in Larissa das Handlungsschema variiert, und sie wird für den Leser zum Fixpunkt und zum Spannungsträger im Erzählvorgang, da ihre Identifizierung erst am Ende des Zyklus abgeschlossen wird. Larissa ist also die Figur, die einerseits die Spannung erhält, andererseits das Prinzip von Wiederholung

⁴⁸⁶Vgl. 1.3.

⁴⁸⁷Vgl. Kapitel VI, 1.2.

und Variation in sich vereint.⁴⁸⁸ Auch hier bestätigt sich also die Wechselwirkung von Fragment und klassischen Strukturen, die die Wagner'sche Antithetik ausmachen.

1.3 Zeit

Wie schon *Das Schweigen* besteht *Im Winter der Löwen* aus verschiedenen Teilen, die auf Ende Dezember datiert sind.⁴⁸⁹ Während der erste Teil an den Weihnachtstagen spielt, bilden die Tage zwischen dem 27.12. und dem 1. Januar jeweils einen abgeschlossenen Teil. Die äußere Zeitstruktur ist also linear, erstreckt sich über etwas mehr als eine Woche und folgt der analytischen Struktur des Kriminalromans, da das Ermittlungsverfahren hierzu parallel verläuft.

Dem gegenüber steht dann aber die Ereigniskette, die die Handlung des Romans ausmacht. In einer Woche geschehen zwei Morde und ein Mordanschlag, wogegen in *Das Schweigen* bei ähnlicher äußerer Struktur lediglich ein verschwundenes Mädchen Gegenstand der Ermittlungen ist. Gemäß Fischer/Riedesser wäre in diesem Gegensatz einerseits wiederum der Verarbeitungsprozess erkennbar, der der linearen Struktur folgt. Andererseits würde durch die Fülle der Ereigniskette das Fragment und die Entgrenzung des traumatisierenden Ereignisses kodiert. Fragment und linear-analytische Struktur träten so wiederum in Wechselwirkung. Dies entspricht der Diskussion um den möglichen Verarbeitungsprozess.

Die Diskussion um den Verarbeitungsprozess wird in der Konstruktion der Figur Salonen fortgesetzt. Salonen ist von der Chronologie des Romans ausgenommen. Dies geschieht dadurch, dass Salonen verzögert identifiziert wird, Die Konstruktion dient – wie angemerkt – der Spannungserhaltung, führt aber auch dazu, dass die Hintergründe der Figur erst im Laufe des Romans enthüllt werden, indem Wagner wie zuvor Analepsen verwendet, die am Ende des Romans das Ereignis enthüllen, das als traumatisierend gelesen werden kann: Salonens Familie ist bei dem Einsturz einer Eishalle ums Leben gekommen. Die Analepsen führen zu einer anachronen Zeitstruktur, die erneut im Kontrast zum linearen äußeren Zeitverlauf steht. Wie auch in *Das Schweigen* kann also von einer subjektiven Zeitkodierung gesprochen

⁴⁸⁸Vgl. zum Erzählvorgang im Kriminalroman Kelleter 2012 sowie Kapitel I, 3.1. Zur Spannungskodierung Fill 2007 und Kapitel I, 3.2.

⁴⁸⁹Vgl. Kapitel II, 1.2.

werden.⁴⁹⁰

Unterstützt wird diese subjektive Zeitkodierung, indem alle Kapitel, die mit Salonen als Fokalisator erzählt werden – im Gegensatz übrigen Handlung – im epischen Präsens statt dem sonst verwendeten epischen Präteritum verfasst sind. Das Zeitverständnis der Figur Salonen wird aber nicht nur durch das epische Präsens als entrückt präsentiert, sondern auch, da die Ereignisse in keine kohärenten Zusammenhang eingeordnet werden können:

Ein sonniger Wintertag. Wie damals.
 Es ist lange her. Eine Ewigkeit ist vergangen, und die nächste beginnt und hat wie die geradevergangene die Dauer eines Augenblicks.
 [...]

 Das Meer ist zugefroren.
 Der Himmel so blau, dass es in den Augen sticht.[...]

 Ilmari rutscht aus.
 [...] Er richtet sich auf, Veikko lacht, Rauna lacht, der Himmel stürzt ein.
 Ilmari duckt sich, und sie sucht seinen Blick, aber sie findet ihn nicht mehr, und Oli Lavata holt sie ab. Bald. In einer Ewigkeit. Um fünf.⁴⁹¹

Um das Zitat genauer verstehen zu können, muss zunächst die Funktion des epischen Präsens untersucht werden. Grundlage ist die Annahme, dass – so Schmidt – alles Erzählen im Zusammenhang mit der Umsetzung der eigenen Wahrnehmung steht, um Bedeutung zu erschaffen.⁴⁹² Die Umsetzung geschieht, so folgert Schmidt, auf dem Fundament sozialer Norm, die auch räumliche und zeitliche Ordnung mit einschließt.⁴⁹³ Zu der Annahme, dass der Text also die eigene Wahrnehmung kodiert, können nun Studien zum Gebrauch des epischen Präsens herangezogen werden.

Bredel und Töpler halten in Anlehnung an Bühler und Hamburger fest, dass „Mit der Verwendung des Präsens [...] der *Wahrnehmungsraum* des Sprechers/Hörers als Verweisraum in Anspruch genommen“ wird. Die „Ereignisse sind für Sprecher und Hörer potentiell unmittelbar deiktisch erreichbar; die Zeigwörter erfahren ihre Bedeutungserfüllung *ad oculus*“. Wird das Präteritum verwendet, „wird ein *Vorstellungsraum* als Verweisraum etabliert. Die Ereignisse sind nicht unmittelbar, sondern nurmehr mental [...] erreichbar; die Zeigwörter erfahren ihre

⁴⁹⁰Vgl. Kapitel III, 1.2 und 2.3.

⁴⁹¹Wagner 2008, S. 218-19.

⁴⁹²Vgl. Schmidt 2008, S. 17 auch Kapitel I, 4.1.

⁴⁹³Schmidt hält dies als „relevant spatial and temporal orders efficient in society“ fest. Ebd., S. 18.

Bedeutungserfüllung *am Phantasma*“. Somit ordnet das Präsens „Sachverhalte [...] einem nahen“ Verweisraum „(dem Wahrnehmungsraum des Sprechers/Hörers)“ zu. Das Präteritum seinerseits ordnet den Sachverhalt hingegen „einem fernen“ Verweisraum, „(dem sekundären Vorstellungsraum)“ zu.⁴⁹⁴ Das Präsens dient also der Verringerung von Distanz im Gegensatz zum Präteritum.⁴⁹⁵

Das fragliche Ereignis, das im Zitat beschrieben wird, wird bei dieser Lesart – aufgrund der Verwendung des epischen Präsens – für die Figur Salonen also unmittelbar erfahrbar. Es wird speziell für diese Figur keine Distanz zum Ereignis hergestellt. Eine Einordnung der Geschehnisse ist somit unmöglich. Parallel dazu werden die temporalen Deiktika wie „[b]ald“, „[i]n einer Ewigkeit“ und „um fünf“, unwirksam, da zwischen vergangenen und gegenwärtigen Ereignissen nicht unterschieden wird. Umgesetzt wird dies in der für Wagner charakteristischen Satzstruktur aus elliptischen kurzen Satzfragmenten, die unmittelbar aufeinander folgen. Dementsprechend ist auch die Abfolge der Ereignisse inkohärent und auch die räumliche Verortung ist nicht gegeben. Dass es sich beim „Meer“ etwa um eine Eisfläche und beim „Himmel“ um das Dach eben dieser Eishalle handelt, kann nur aus dem Gesamtkontext des Romans geschlossen werden.

Salonen hat bei dieser Lesart also, wie Seidler anmerkt, „keinen Zeitvektor zur Verfügung“⁴⁹⁶ und steht außerhalb der zeitlichen Struktur des Romans oder, nach Schmidt, außerhalb der sozialen Norm. Das Ereignis, das beschrieben wird, kann somit als traumatisierend verstanden werden. Die Zeitstruktur des Romans und das Motiv der Zeit wären demnach durch das Verständnis des Traumas bestimmt und diesem untergeordnet und es lässt sich erneut die strukturierende Natur des Traumas ablesen.

Die Zeitkodierung steht nun im Licht des Spiels mit der Mimesis, das bereits in Kapitel I ausgeführt wurde. Die Verwendung des epischen Präsens kann als Mimesis der subjektiven Erfahrung der Zeit im Falle von Traumatisierung interpretiert werden. Wagner würde innerhalb der diegetischen Welt also mit der Mimesis spielen. Das Spiel stünde dann im Zeichen der Entgrenzung durch Traumatisierung. Salonen,

⁴⁹⁴Bredel/Töpler 2009, S. 839. Zur Bedeutung des epischen Präteritums vgl. weiter Hamburger 1977 und Bühler 1999.

⁴⁹⁵Vgl. Bredel/Töpler 2009, S. 840.

⁴⁹⁶Seidler 2013, S. 53 auch Kapitel I, 4.1.

die der Handlung folgend Ereignisse zeitlich nicht mehr verorten kann, würde diese Entgrenzung personifizieren. Das Ereignis wäre dann nicht zu verarbeiten. Die Figur tritt, gemäß der Theorie des Spiels nach Huizinga,⁴⁹⁷ aus der Handlung heraus. Sie tut dies aber nicht willkürlich, sondern aufgrund des unbeeinflussbaren traumatisierenden Ereignisses. Das Spiel ist deshalb fremdbestimmt und kann in keinem Fall dem Vergnügen zugerechnet werden. Es handelt sich zwar um die Struktur des postmodernen Spiels, aber mit dem Spiel wird im selben Moment gebrochen. Es zeigt sich die antithetische Struktur, die sich bereits im Gegensatz von linearer äußerer Zeitstruktur und anachroner subjektiver Zeitkodierung finden ließ. Aufbau und Bruch, Fragment und Strukturelement, Zusage und Absage an postmoderne Elemente bedingen sich erneut.

2. Motive und Symbole

2.1 Die Kirche

In *Das Schweigen* wird die Kirche als Ort traumakompensatorisch besetzt und als Bild kodiert.⁴⁹⁸ Diese Funktion des Symbols wird in *Im Winter der Löwen* wieder aufgegriffen. Im Anschluss daran ist die Kirche aber mit der neuen Figurenkonstellation in Zusammenhang zu bringen. Die Kirche macht die Figurenspiegelung von Sanna und Larissa deutlich und lässt einen möglichen Verarbeitungsprozess erkennen. Die Befürwortung des Verarbeitungsprozesses wird durch die Lichtsymbolik weiter unterstützt. Die Kirche tritt zum ersten Mal als der Desktophintergrund in Kimmos Büro auf, der sich seit *Das Schweigen* nicht geändert hat. Er wird erwähnt, als Larissa, die ja unvermittelt auf der Polizeistation aufgetaucht ist, in Kimmos Büro begleitet wird:

Joentaa nickte und führte sie in sein Büro. Der Computerbildschirm flimmerte. Die rote Kirche von Lenganiami, hinter der Sanna begraben lag. Hinter den Fenstern war die Welt dunkel und weiß. Die Frau sah ihn abwartend an.⁴⁹⁹

Wie erwähnt ist das Bild mit dem in *Das Schweigen* identisch. Larissas Anwesenheit jedoch eröffnet einen neuen Ansatz für die Deutung des Symbols. Dadurch, dass sich Larissa im Büro befindet, werden – unmittelbar nach der Einführung der Figur – die

⁴⁹⁷Vgl. Huizinga 2015 auch Kapitel I, 1.3.

⁴⁹⁸Vgl. Kapitel III, 2.2.

⁴⁹⁹Wagner 2008, S. 9.

Kirche und Sanna mit Larissa in Zusammenhang gebracht. Die Erzählabfolge und die Tatsache, dass Larissa Kimmo abwartend ansieht, lassen eine potentielle Liebesbeziehung zwischen beiden Figuren erahnen. Beide Figuren werden hier als Spiegelung zueinander aufgebaut. Es scheint, als träte Larissa langsam an die Stelle Sannas, was nach Fischer/Riedesser einer Befürwortung des Verarbeitungsprozesses gleichkommen würde.

Unterstützt wird die neue Figurenkonstellation bereits hier durch Licht- und Farbsymbolik. So erscheint „die Welt“ als „dunkel“ und „weiß“. Stellt die Dunkelheit den Tod Sannas und den Verlust dar, ist das Weiß des Schnees als Kontrast zur schwarzen Dunkelheit zu sehen. Dies kann auf die Figur Larissa übertragen werden, die als Gegenstück zu Sanna potentielle Partnerin sein könnte und somit Verarbeitung für Kimmo erlaubt. Der weiße Schnee ist dann ein Hoffnungssymbol. In der folgenden Szene besucht Kimmo noch einmal das Grab Sannas. Auch hier sind Larissa und die Lichtsymbolik von Bedeutung:

Als Kimmo Joentaa sie [Larissa] ein weiteres Mal über den formalen Ablauf aufzuklären versuchte, stand die Frau auf, nicht hastig, sondern eher gedankenverloren, und verabschiedete sich. Sie ging langsam, aber bestimmt, und schloss die Tür nahezu lautlos.

Joentaa blieb noch eine Weile sitzen und betrachtete das leere Formular, das auf dem Bildschirm flimmerte.

Name, Anschrift, Geburtsdatum.

Dann erhob er sich, ging durch den schwach erleuchteten Flur hinunter und durch das Schneetreiben zu seinem Wagen.

Er fuhr nach Lenganiemi. [...]

Er fuhr den Waldweg entlang, der nicht zu enden schien, bis plötzlich wie aus dem Nichts die Kirche in den Himmel ragte. Das Meer rauschte leise, und Schatten glitten vorüber, als er den Friedhof betrat. Joentaa hörte sie gedämpft miteinander sprechen. Die Köpfe gesenkt, konzentriert auf die Gräber ihrer Angehörigen, die im Dunkeln lagen, aber jeder wusste, wo er suchen musste. [...]

Er stand eine Weile vor Sannas Grab, ohne etwas Bestimmtes zu denken. Dann nahm er das Kerzenlicht aus dem Rucksack, zündete es an und stellte es behutsam ins Zentrum der Grabfläche. Er starrte auf das Licht, bis es vor seinen Augen zu verschwimmen begann, dann riss er sich los und ging.⁵⁰⁰

Die Szene beginnt mit der fragmentarischen Identität Larissas. Larissa verlässt das Büro Kimmos, ohne ihren Namen zu nennen und deshalb bleiben die entsprechenden Angaben „Name, Anschrift [und] Geburtsdatum“ offen. Die Identität ist also unbekannt. Sie liegt im Dunkeln. Gleich nach dem Aufbruch Larissas verlässt

⁵⁰⁰Wagner 2008, S. 13-14.

Kimmo sein Büro und fährt zum Friedhof. Die Abfolge der Ereignisse schließt sich dem obigen Zitat an. Auf Larissa wird gleich Sanna bzw. die Kirche genannt. Die Figurenspiegelung und die Verbindung, die beide Frauen zu Kimmo haben, werden also auch hier antizipiert.

Liest man nun in Anlehnung an die Figurenspiegelung die Lichtsymbolik, wird, im Rückblick auf Fischer/Riedesser, der Verarbeitungsprozess und die Diskussion darum deutlich. Der Ausgangspunkt der Szene ist die verschleierte Identität Larissas. Im Flur wiederum ist das Licht „schwach erleucht[et]“. Parallel zu der antizipierten Beziehung von Kimmo und Larissa scheint also das Hoffnungssymbol wieder auf. Das Licht wird heller und eine Verarbeitung des Verlustes würde sich in der Figur Larissa andeuten.

Anschließend fährt Kimmo zum Friedhof. Dort sind alle Besucher in Schatten gehüllt. Sie konzentrieren sich auf ihre Angehörigen und sind schemenhaft gezeichnet. Der Verlust selbst tritt nun wieder in den Fokus. Das Licht, das noch im Flur auf Larissa bezogen werden konnte, ist nun ins Kerzenlicht übergegangen und am Grab Sannas mit ihr zu assoziieren. Sanna und ihre Beziehung zu Kimmo wird also wieder positiv besetzt. Die Kirche und der Friedhof treten wie in *Das Schweigen* in traumakompensatorischer Funktion auf. Der Tod und die Dunkelheit, die in den schemenhaften Figuren am Friedhof abzulesen ist, kann – so zeigt das Licht an Sannas Grab – überwunden werden. Der Verlust wäre also zu verarbeiten. Dass Larissa in Beziehung zu einem schwachen Licht gesetzt wurde, lässt bei dieser Lesart darauf schließen, dass sie der Schlüssel zur Verarbeitung ist.

Hier zeigt sich aber von neuem das für Wagner typische Wechselspiel von Licht und Schatten: Während das Licht auf eine Verarbeitung hindeutet, steht dieser die Dunkelheit und die fragmentarische Identität Larissas entgegen. Die Figur ist durchgehend grotesk gezeichnet. Ihre Identität ist fragmentarisch. Es wird eine Variation des Verlusttraumas angedeutet. Larissa ist also selbst Teil des Fragments. Die positive Lichtsymbolik ist lediglich schwach besetzt. Die würde dann bedeuten, dass nur bei einer Auflösung der Identität – angelehnt an Fischer/Riedesser – einer Lösung der traumatischen Erfahrung möglich wäre. Dies gälte dann sowohl für Larissa als auch für Kimmo.

In Larissa ist also die Möglichkeit der Verarbeitung angelegt, was sich im Symbol der Kirche ablesen lässt. Gleichzeitig tritt aber auch das Fragment parallel zur grotesken Figurenzeichnung und Identitätsverschleierung wieder in Erscheinung. Die Verarbeitung wird zwar suggeriert, aber es wird in Ansätzen auch mit ihr gebrochen. Dementsprechend verweisen auch die Figurenspiegelung und die Aufklärung der Identität Larissas auf die klassische Form des Kriminalromans. Das Trauma kann hier natürlich wieder als Handlungsschema gelesen werden, da der ursprüngliche Verlust im Zentrum steht. Die Lichtsymbolik ihrerseits wirkt unterstützend und wie die Kirche strukturierend, unterstreicht aber im Spiel von Licht und Dunkelheit die antithetische Struktur.

2.2 Puppen und Löwen

Das zentrale Symbol in *Im Winter der Löwen* sind Puppen. Sie setzen einerseits das Groteske als Thema des Romans um und verkörpern das traumatisierende Ereignis. Gleichzeitig werden sie aber auch zum Fixpunkt nach der Traumatisierung und wirken so dem Fragmentcharakter des Traumas entgegen. Die Puppen treten der Handlung folgend in mehreren Formen auf. Zunächst als die Leichen, die in der Talkshow *Hämäläinen* präsentiert werden sowie in Form von Clowns in der Wohnung des ermordeten Puppenbauers Mäkelä. Des Weiteren können auch die Figur der kleinen My⁵⁰¹ und die Löwen als Ausprägung des Puppensymbols interpretiert werden.

Der Handlung folgend treten die Puppen zum ersten Mal in der Talkshow *Hämäläinen* auf. Dort sind der beim Fernsehen angestellte Puppenbauer Mäkelä und der Gerichtsmediziner Laukkanen zu Gast, um unter dem Episodentitel „Die Herren des Todes“⁵⁰² ihre Arbeitsweise zu diskutieren. Mäkelä, der sich auf den Bau von Leichen spezialisiert hat, hat nach dem Vorbild einiger Polizeifotos eine Reproduktion von Ilmari Salonen hergestellt. Seine Witwe sitzt nun im Publikum der Talkshow und kann sich – ungleich der anderen Zuschauer – nicht an dem Anblick

⁵⁰¹ Angespielt wird hier auf die Moomin-Bücher der finnlandschwedischen Autorin Tove Jansson, die zwischen 1946 und 1970 erschienen sind. Es handelt sich hierbei um Trollwesen, die äußerlich an Flusspferde erinnern. Die kleine My ist ihre menschliche Gefährtin. Aus den im Original schwedischen Werken erwachsen zahlreiche Adaptionen, beispielsweise zwei Trickserien in japanischer Produktion von 1969 und 1990. Letztere wurde auch ins Deutsche synchronisiert und ist daher auch dem deutschsprachigen Publikum bekannt. Der dargestellte Themenpark hat ein reales Äquivalent in Naatali, die *Muuminwelt* (finnisch *Muumimaailma*). Vgl hierzu auch: Yule 2012.

⁵⁰² Wagner 2008, S. 123.

der Puppe erfreuen:

Das blaue Tuch wird angehoben. Unter dem blauen Tuch liegt ein Mann. Der Mann hat ein Bein. Das Bein ist ein Stumpf. Es fehlt zur Hälfte. Das andere ist gar nicht mehr da.

[...]

Ein Arm greift nach dem Kopf des Mannes und biegt ihn zurecht. Jetzt kann sie das Gesicht sehen. [...]

In einem Bereich außerhalb ihres Blickfeldes lachen Menschen. Sie sind bei ihr, neben ihr, über ihr, unter ihr, aber sie kann sie nicht sehen. Sie hört nur ihr Lachen.

Sie versucht mitzulachen.

Sie spürt, dass sie lacht, und sieht in das Gesicht des Mannes mit dem halben Bein und ist erleichtert, dass er sie nicht zu hören scheint. In dem Moment, in dem ihr Lachen abstirbt, endet auch etwas anderes, sie weiß nicht, was es ist, sie spürt nur das Ende.

[...]

Sie schließt die Augen und öffnet sie wieder.

Der Bildschirm flimmert.

Sie spult zurück zu der Stelle, an der es endet und kehrt zurück zu dem Tag, an dem es begann.⁵⁰³

Fokus der Szene ist die Puppe des Ehemanns, die nach dem Einsturz der Eishalle unter dem blauen Tuch präsentiert wird. Wolfgang Kayser hält fest, dass das Groteske in „zu Puppen, Automaten [und] Marionetten erstarrten Leiber[n]“ sowie zu „Masken erstarrten Gesichter[n]“ Ausdruck findet.⁵⁰⁴ Er versteht das Groteske nicht nur als Diskrepanz von Komik und negativer Übertreibung,⁵⁰⁵ sondern stellt mit seiner Definition „[d]as Groteske ist die entfremdete Welt“⁵⁰⁶ einen Verfremdungseffekt heraus, der das Vertraute unkenntlich macht. Das Groteske ist, so Kayser, „unsere Welt, die sich verwandelt hat. Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotesken.“⁵⁰⁷ Puppen, Marionetten und ähnliche Gestalten drückten nun durch die Verfremdung der menschlichen Gestalt das Groteske aus.⁵⁰⁸

Gleicht man nun den von Kayser dargestellten Verfremdungseffekt, der sich im Symbol der Puppen wiederfindet, mit der Diskrepanz von Komik und negativer Übertreibung ab, ist die obige Szene zunächst als grotesk zu erkennen. Das klassische Symbol verfremdet den vertrauten Körper des Ehemannes, der bei einem Unfall ums Leben kam. Ergänzt wird die Situation durch eine negative Komik, die

⁵⁰³Wagner, 2008, S. 12-13.

⁵⁰⁴Kayser 1960, S. 136.

⁵⁰⁵Vgl. Bachtin 1987. Siehe auch 1.1.

⁵⁰⁶Kayser 1960, S. 136.

⁵⁰⁷Ebd.

⁵⁰⁸Vgl. ebd.

das Lachen zunichtemacht. Vor dem Hintergrund der Traumadefinition nach Fischer/Riedesser wird deutlich, dass das als traumatisierend zu lesende Ereignis die groteske Situation konstituiert. Der Verlust des Mannes ist als Erschütterung oder mit Kayser als „Plötzlichkeit“ und „Überraschung“ zu lesen. Nach Bachtin und Dürrenmatt würde die Diskrepanz des Grotesken der Entgrenzung des traumatisierenden Ereignisses Ausdruck verleihen.⁵⁰⁹ Bei beiden Lesarten setzt das Groteske das Trauma um. Dass das Groteske mit dem Trauma in Verbindung steht, lässt sich auch darin ablesen, dass das Vertraute, der Ehemann, entfremdet, als Puppe oder durch den Verlust, als verloren gilt. Insgesamt setzen Symbol und Thema des Romans das Handlungsschema um.

Die Entgrenzung des traumatisierenden Ereignisses wird dadurch ergänzt, dass einerseits typisch intern fokalisiert wird und elliptische Satzkonstruktionen sowie kurze Sätze verwendet werden. Die Entgrenzung, das Fragment und die Erschütterung sind subjektiv. Für Salonen steht die Entgrenzung also im Vordergrund. Eine mögliche Verarbeitung scheint schwierig, gerade vor dem Hintergrund, dass Salonen des Mordes überführt werden wird. Das Groteske, das den Verlust deutlich macht, wird aber im Gegenzug zur Figur Salonen auch auf den ursprünglichen Verlust Kimmos bezogen. Das Thema des Romans wird so Teil des strukturierenden Ereignisses und der Entgrenzung steht die Struktur des Zyklus gegenüber. Deutlich wird der Bezug zu Kimmo, als dieser Vaasara, den Lebensgefährten des Puppenbauers, besucht:

Joentaa, Sundström und Westerberg folgten Vaasara durch einen langen Korridor und betraten eine Welt, die nichts gemein hatte mit dem eleganten und warm ausgestatteten Wohnbereich. Vaasara hatte die Tür geöffnet und ließ Joentaa zuerst in den weiten, weißen Raum eintreten. [...] Joentaa ging auf den Tisch zu und sah in den Augenwinkeln Menschen, die an Wände gelehnt saßen. Mit hängenden Köpfen. Ein roter und gelber Clown, der sich scharf abhob von dem Weiß, das den Raum dominierte. Im Schoß des Clowns lag ein Toter. Joentaa stand reglos [...]

Sundström war inzwischen auch an den Tisch herantreten und stellte Vaasara eine Frage, die Joentaa nicht hörte, weil ein Gedanke Raum gewann, ein Gedanke, den er noch nicht greifen konnte.

[...]

Der Gedanke war Sanna Der Moment, in dem die Nachtschwester das Licht angeschaltet hatte. Grelles, gelbes Licht, wie hier in diesem Raum. [...] Er hatte Sannas Gesicht gesehen und nicht begriffen, was er sah. Nicht begriffen. Bis heute nicht begriffen. Er lief.

⁵⁰⁹Vgl. 1.1.

„Kimmo?“, hörte er Sundström sagen.
Das Wort kam in Wellen. Kimmo. Kimmo. Kimmo.⁵¹⁰

Wie zuvor Salonen wird auch Kimmo mit dem Grotesken besetzt. Der von Kayser angeführte Verfremdungseffekt wird durch die Darstellung des Ateliers Mäkeläs deutlich, das als „eine Welt“ beschrieben wird, „die nichts gemein hatte mit dem eleganten und warm ausgestatteten Wohnbereich“. Fortgeführt wird das Groteske in dem Symbol der Clowns und den Puppen der Toten, die sich an das bei Kayser angemerkte Puppensymbol anschließen.⁵¹¹ Die groteske Atmosphäre löst bei Kimmo nun einen „Gedanke[n]“ aus, der zunächst nicht greifbar ist, dann aber Sanna zum Gegenstand hat. Das Groteske, das für Salonen also das Verlusttrauma variiert, kehrt hier, in der Gestalt der Erinnerung an Sanna zum Ursprung zurück. Diese kann wiederum als intrusiv gelesen werden: Wie auch bei Salonen ist die Satzkonstruktion kurz, abrupt und teilweise elliptisch. Die interne Fokalisierung ergänzt dieses Fragment. Die Außenperspektive steht im Gegensatz zur Innensicht: Kimmo verlässt der Handlung folgend unvermittelt den Raum und zeigt auf Sundströms Frage keine Reaktion. Wo Sundström keine Erklärung für Kimmos Verhalten findet, macht es die interne Fokalisierung erfahrbar.

Das Groteske geht also auch in Bezug auf Kimmo mit dem Handlungsschema einher und macht die Entgrenzung deutlich, wirkt aber durch die Funktion des Todes Sannas gleichzeitig strukturierend und kann dadurch als Möglichkeit der Verarbeitung interpretiert werden. Hieran schließt sich die Funktion der Puppen im Kriminalfall an. Die Puppen werden zum Clue bzw. zum Red Herring im Ermittlungsverfahren. Als Kimmo erfährt, dass die Puppen realen Opfern eines Flugzeugabsturzes, eines Brandes in einer Geisterbahn und eines Zugunglücks nachempfunden sind, vermutet er, dass das Motiv des Täters Wut sein könnte. Zum Red Herring werden die Puppen dann, als sich herausstellt, dass die Kimmo zunächst die Angehörigen anderer Opfer als Täter in Betracht zieht. Die Puppen und ihre groteske Zeichnung werden so nicht nur vor der Folie des Traumas strukturgebend, sondern bestimmen die klassische Form des Kriminalromans, die in ihrer geschlossenen Form dem Traumverständnis entgegensteht.

Die antithetische Struktur setzt sich fort, wenn man auch die Figuren im Muumintal

⁵¹⁰Wagner, 2008, S. 67-68.

⁵¹¹Vgl. zum Clown als Ausdruck des Grotesken auch Fußnote 470.

und die Löwen in Anlehnung an die Puppen liest. Salonen, so die Handlung, hat als junge Frau die kleine My verkörpert und so ihren Ehemann kennengelernt. Nun kehrt sie mit ihrem Nachbarn und Rauna, die ebenfalls ihre Familie beim Einsturz der Eishalle verloren hat, zum Muumintal zurück, um die positive Erinnerung wiederaufleben zu lassen. Die Fahrt und die Ankunft werden wie folgt beschrieben:

Jetzt erzählt Aapeli Geschichten, und Rauna lacht, und sie gleitet wie auf Schienen über den Schnee, und die Welt ist in Ordnung.

[...]

Als sie in Naantali ankommen, sind die Holzhäuser in Weiß gehüllt, die Restaurants geschlossen und das Meer zugefroren.

[...]

Die Kassenhäuschen sind nicht besetzt, die Fenster mit Vorhängeschlössern abgedichtet.⁵¹²

Die drei bekommen, so zeigt das Zitat, zunächst keine Möglichkeit, den Park zu besuchen. Zwar ist „die Welt“ zunächst „in Ordnung“ und es bleibt Hoffnung, dass die positive Erinnerung zurückgeholt und die ursprüngliche Situation wieder hergestellt werden kann, aber bei der Ankunft ist der Park verschlossen. Die Situation erinnert an die Darstellung der Eishalle, auch dort wird eine winterliche Atmosphäre gezeichnet ist das gefrorene Meer ist, gemäß Fischer/Riedesser, das Erinnerungsbild, das wiederholt wird.⁵¹³ Diese Wiederholung spricht dafür, dass eine Wiederherstellung und Verarbeitung nicht erfolgen kann. Das Bild der Eishalle ist weiter präsent, der Muuminpark kann nicht, nach Fischer/Riedesser, kompensatorisch wirken. Später jedoch finden die drei dennoch einen Weg, in den Park zu gelangen und gehen zu einer Nachbildung des Schiffs, auf dem die Muumins reisen:

Die beiden [Aapeli und Rauna] gehen voran, obwohl sie den Weg nicht kennen, und sie folgt ihnen und denkt an den Sommer, in dem sie hier gearbeitet hat. Es ist keine Erinnerung, es ist eine Abfolge nicht greifbarer Bilder.

Sie ist die kleine Myy.

Ilmari ein Fremder.

Und Veikko noch nicht geboren.

[...]

Mit Veikko wäre sie gerne hierher gekommen. Im nächsten Sommer. Wenn das Muumintal wieder geöffnet ist.

„Mit dem Schiff fahren die Löwen los“, ruft Rauna.

⁵¹²Wagner 2008, S. 139.

⁵¹³Vgl. ebd., S. 218.

Sie steht oben an Deck und dreht wie wild das Steuerrad in alle Richtungen.
 „Und ich bin der Kapitän, nicht der bärtige Mann.“⁵¹⁴

Hier ist nun der Rückgriff auf die positiv konnotierte Erinnerung möglich. My variiert die Puppensymbolik und wirkt nicht mehr verfremdend grotesk, sondern wird durch die Erinnerung an Ilmari positiv besetzt und die Möglichkeit auf Verarbeitung steht offen. Die Löwen ihrerseits deuten eine Wiederherstellungsmöglichkeit für Rauna an. Die Referenz auf die Löwen liegt einem Spiel Raunas im Kinderheim zu Grunde. Dort puzzelt sie ein Bild der Arche Noah und fragt in diesem Zuge, wo denn der dritte Löwe geblieben sei, was sie für sich damit beantwortet, dass die Löwen auf einem anderen Schiff nachkommen würden, welches sie nun im Schiff der Muumins gefunden hat.⁵¹⁵ Stellt man nun eine Parallele zwischen der Anzahl der Löwen und den gestorbenen Eltern Raunas her, wären die Löwen sowie das Schiff als kompensatorisch besetzt zu interpretieren. Salonen und Rauna können beide ins Muumintal gelangen und finden dort einerseits die positive Erinnerung an die Familie sowie die Möglichkeit, sich den Verlust zu erklären. Die Kompensation wäre bei dieser Lesung also angedeutet und auch im Titel des Romans *–Im Winter der Löwen–* impliziert.

Im Puppensymbol lässt sich wiederum die antithetische Struktur ablesen. Einerseits sind die Puppen Ausdruck des Grotesken und unterstützen das Fragment und die Erschütterung des Handlungsschemas. Andererseits gibt das Groteske Hinweise auf eine strukturierende Funktion und wirkt so der Entgrenzung entgegen. Zusätzlich wird das Puppensymbol variiert, löst sich aus der grotesken Zeichnung und wird traumakompensatorisch konnotiert. Es spräche dann ebenfalls für die Möglichkeit der Wiederherstellung, wie auch der Titel des Romans suggeriert.

Zum Abschluss sei in Bezug auf die Puppen kurz eine Anmerkung im Hinblick auf die Figurenkonstruktion gemacht. Das Symbol ist einerseits Hinweis darauf, dass Wagner sich von der stereotypen Figurenkonstruktion entfernt. Gerade Salonen wird mittels des Symbols psychologisiert, da es das Mordmotiv in sich birgt. Angesichts der Konstruktion von Nebenfiguren wird die Rolle des Opfers variiert. Rauna wird als Opfer der Traumatisierung ausgearbeitet. Im Laufe der Ermittlungen werden die

⁵¹⁴Ebd., S. 140-41.

⁵¹⁵Vgl ebd., S. 36.

Puppen zum Red Herring – auch andere Unfallopfer könnten von Mäkelä in der Talkshow verwendet worden sein. Ihre Angehörigen werden so zu Verdächtigen und von Kimmo besucht. Die Familienangehörigen erhalten eigene Hintergrundgeschichten, die als Spiegelerzählungen zum Hauptstrang fungieren. In ihnen wird einerseits die Opferrolle variiert und sie erhalten im Gesamtkontext eine Bedeutung. Beispielsweise liefert Koivikko, der Vater des Mädchens, das in der Geisterbahn umgekommen ist, einen der entscheidenden Hinweise für die Ermittlung und ist daher nicht zu vernachlässigen. Dennoch scheinen er und Lagerblom, der Vater des anderen Opfers, ähnlich konstruiert, wie zuvor auch die Mütter Sinikkas und Pias, der (scheinbaren) Mordopfer in *Das Schweigen*.⁵¹⁶ Sie weichen zwar vom Stereotyp ab, sind aber im Hinblick auf Traumatisierung eher eindimensional. Die Nebenfiguren stehen also in einem Mischverhältnis, worauf das Puppensymbol in *Im Winter der Löwen* hinweist. Interessant für die Figurenkonstellation ist das Motiv Sport. Es soll zum Abschluss im Fokus stehen.

2.3 Sport

Das Motiv des Sports wird in *Im Winter der Löwen* aus verschiedenen Perspektiven dargestellt. Einerseits taucht es in der Sportwettsucht des Kollegen Heinonen auf, der somit beinahe das gesamte familiäre Vermögen verspielt. Andererseits wird das Motiv durch die wiederholte Erwähnung des Skilangläufers Niskanen eingebracht, der der Handlung folgend aufgrund eines Dopingskandals Finnland verlassen hat, und nun in Irland Schafe züchtet. Die dritte Variation des Motivs wird erst am Ende der Handlung angesprochen, als dem Leser offenbart wird, dass die Verbindung zum Mordmotiv Salonens im Einsturz einer Eishalle liegt, was dann den Eiskunstlauf in die Reihe aufnimmt. Das Motiv kann als Mittel der Figurenspiegelung gelesen werden und offenbart fragmentarische Identitätskonstruktionen im Hinblick auf postmoderne Identitätsfindung und traumatisierte Identitäten.

Dass der Einsturz als traumatisierendes Ereignis verstanden werden kann, ergibt sich daraus, dass er aus Frau Salonens Perspektive lediglich fragmentarisch geschildert wird. Er wird zunächst nur als Einsturz des Himmels angegeben, dessen Hintergründe erst im Laufe des Romans enthüllt werden.⁵¹⁷ Das volle Bild der

⁵¹⁶Vgl. Kapitel III.

⁵¹⁷Vgl. 1.3.

Ereigniskette offenbart sich für den Leser erst, als Kimmo von der Produktionsassistentin erfährt, dass eine der gelieferten Puppen, die in der Talkshow ausgestellt wurden, durch ein Opfer des Einsturzes der Eishalle ersetzt wurde. Kimmo, der zuvor ein Foto der Leiche Ilmaris in der Datenbank Mäkeläs entdeckt hat, kann so das Opfer ausfindig machen und Salonens als Mörderin anhand der Opferliste mittels einiger Schlussfolgerungen identifizieren. Der Leser stellt den Zusammenhang schon zuvor her, da die fragmentarische Sicht Salonens immer weiter ergänzt wird. Die ausführlichste Abfolge wird wie folgt dargestellt:

Die leere Halle.

Der fragende Blick.

Der Himmel aus Glas.

Rauna. Veikko. Ilmari.

Sie spürt Raunas Haut an ihrer Wange und sieht Ilmari, der etwas zu sagen scheint. Wenige Meter entfernt von ihr, aber sie kann ihn nicht hören. Sie sucht seinen Blick, aber seine Augen sind geschlossen. Ein Bein fehlt. [...]

Ein Riss im Himmel. Dann noch einer.

Rauna tanzt. Ilmari rutscht aus. Veikko lacht.

Wer soll es begreifen, wenn nicht sie?

Sie liegt auf Schnee, und ihre Hand zittert, während sie sie nach Rauna ausstreckt. Sirenen und Blaulicht. Hektische Stimmen. Beruhigende Stimmen. Sie nickt. Nickt und nickt und nickt und lässt Raunas Hand nicht los.⁵¹⁸

Im Ereignis lässt sich erneut die nach Fischer/Riedesser als intrusiv zu verstehende Erinnerung ablesen. Wagner verwendet die charakteristischen kurzen und elliptischen Sätze, die als Paragraphen herausgestellt werden und so den Fragmentcharakter der Erinnerung deutlich machen. Unterstützt wird der Fragmentcharakter durch das Thema des Romans. Das Groteske scheint in der Klimax „Rauna tanzt. Ilmari rutscht aus. Veikko lacht“ auf. Während die Verben rutschen und tanzen zusammen mit der Halle die Verbindung zum Motiv des Sports herstellen wird das Lachen Ausdruck des Grotesken,⁵¹⁹ als der Einsturz der Halle die positive Bedeutung des Lachens ins Negative umkehrt. Der Tod des Sohnes und sein vorheriges Lachen wird durch diese Umkehrung auslösendes Ereignis, das das Thema des Romans bestimmt. Der Sport wird diesem untergeordnet. Das Trauma lässt sich also auch hier als Handlungsschema klassifizieren.

⁵¹⁸Wagner 2008, S. 194.

⁵¹⁹Vgl. 1. 3.

Die Fragmentstruktur, die ablesbar ist, überträgt sich auch auf Salonens Identität, was bereits in der Figurenspiegelung an Larissa deutlich gemacht wurde.⁵²⁰ Hier soll nur noch einmal unterstrichen werden, dass sich ein fragmentarischer Identitätsfindungsprozess durch die verzögerte Identifizierung ergibt. Dieser kann auch auf Hämäläinen und die übrigen männlichen Figuren übertragen werden, was sich am Motiv des Sports deutlich machen lässt.

Die parallele Motivverwendung zeigt sich in der Bedeutung, die Niskanens für Hämäläinen erhält, nachdem er von Salonen niedergestochen wird. Hämäläinen referiert nach dem auf ihn verübten Mordanschlag immer wieder auf den wegen Dopings entlarvten und ausgewanderten Niskanen und verlangt von seiner Assistentin Tuula, ihn zur letzten Talkshow des Jahres einzuladen. Der Grund für das Verhalten kann anhand der Analyse des Motivs Sport offengelegt werden.

Ruft man sich noch einmal den Zusammenhang des Sports und des als traumatisierend zu verstehenden Ereignisses bei der Figur Salonen in Erinnerung, so kann eine ähnliche Konstruktion bei Hämäläinen beobachtet werden, wenn man den mit der Traumatisierung verbundenen Identitätsfindung in den Vordergrund stellt.⁵²¹ Der Eiskunstlauf führt zum Einsturz der Eishalle. Dies hat – bei einer Lesung mit Fischer/Riedesser – einen fragmentarischen Identitätsfindungsprozess zu Folge. Salonen ist nicht voll identifiziert und parallel dazu tritt die Erinnerung als Fragment auf. In Folge des Mordanschlags ist nun ein ähnlicher Prozess bei Hämäläinen zu finden. Aufgrund des Ereignisses stellt Hämäläinen auch seine eigene Identitätsfindung in Frage. Niskanen, der als Skilangläufer das Motiv des Sports umsetzt, dient mit seiner alternativen Lebensweise als angeblicher Schafezüchter als Folie für Hämäläinen's Identitätsfindungsprozess. Der Identitätsverlust bei Hämäläinen wird dann wie folgt während des Angriffs Salonens dargestellt kurz nachdem Hämäläinen die Cafeteria des Fernsehsenders verlässt:

Er trank und stand auf. Er lief. Er dachte an den Gerichtsmediziner. Er versuchte, sich zu erinnern, wie er geheißen hatte, aber der Name wollte ihm einfach nicht einfallen. Die Polizisten hatten den Namen genannt. Hatte der Gerichtsmediziner nicht damals, im Gespräch vor der Sendung, gesagt, dass er bald Vater werde? Doch, ganz sicher sogar. [...] – und jetzt verlangsamte sich die Welt. Sie blieb nicht stehen, aber sie wurde immer langsamer. Er sah

⁵²⁰Vgl. 1.1 und 1.2.

⁵²¹Vgl. Kapitel I, 1.1.

den Aufzug in der Ferne und hinter den Scheiben den Park, den Winter, und er spürte einen stechenden Schmerz im Magen, im Rücken.
 Kalle hatte der Gerichtsmediziner gesagt. Sein Sohn werde Kalle heißen und bald zur Welt kommen.
 Er hatte das Gefühl zu fallen.
 Er lag am Boden.
 Der Schmerz wanderte langsam durch seinen Körper und über ihm hing ein Himmel aus Glas.
 Er schwebte.
 Dann sah er die Gesichter der beiden Redakteurinnen von den Nachrichten.
 [...] Die beiden Redakteurinnen schienen etwas sagen zu wollen, aber er bekam nur eine dumpfe Ahnung ihrer Worte und watete durch einen Sumpf.
 [...] Er nickte und schloss die Augen und sah Niskanen, Niskanen.
 Lebende Legende.
 Gefallener Engel.
 Er sah Niskanen hinter seinen geschlossenen Augen. Kraftvoll lief er durch den verschneiten Wald, den Kopf gesenkt, ganz fokussiert auf die Eleganz seiner Bewegungen, in einem malerischen Winter.⁵²²

Die Frage der Identität zeigt sich in diesem Zitat auf zwei Ebenen. Einerseits denkt Hämäläinen an den unlängst ermordeten Gerichtsmediziner Laukkanen und dessen späte Vaterschaft. Er kann sich aber weder an dessen Namen, nur noch an den Namen des Sohnes erinnern. Dieser Zusammenhang ist an Hämäläinens eigener Identität gespiegelt, da auch er zwei Töchter hat und diese somit sein Familienleben und seine Identitätsfindung bestimmen. Bei beiden Figuren werden die Beziehungen zu den Kindern immer wieder angesprochen, wobei Laukkanens späte Vaterschaft – sein Sohn ist erst wenige Monate alt – ausgiebig diskutiert wird.⁵²³

Hier wird also die männliche Identitätsfindung in der Postmoderne wieder aufgegriffen, die schon in der Konstruktion der Figur Heinonen anklingt.⁵²⁴ Der männliche Identitätsfindungsprozess und die Familiengründung werden aus verschiedenen Perspektiven aufgeworfen. Heinonens Familienkonstruktion misslingt. Laukkanen zeugt in einer späteren Lebensphase ein Kind und hat das Potential, mit seiner Frau glücklich zu werden, wird aber dann kurz nach der Geburt des Sohnes getötet. Auch hier scheidet also der Aufbau einer stabilen Identität vor dem Hintergrund der Postmoderne. Für Hämäläinen werden nun postmoderne

⁵²²Wagner, 2008, S.96-97.

⁵²³Vgl. ebd. S. 33ff., S. 42 ff.

⁵²⁴Vgl. 1.2. Hierzu Keupp 2008, Beck-Gernsheim 2010.

Identitätsfindungsprozesse mit dem Identitätsverlust der Traumatisierung auf einer zweiten Ebene kombiniert.

Hämäläinen steht der Handlung folgend kurz vor seinem möglichen Tod. Es droht ein Identitätsverlust. Dieser wird in der Verwendung des Personalpronomens und der Fragmentstruktur der Satzkonstruktion umgesetzt. Bei drohendem Identitätsverlust nun erinnert er sich an Laukkanen. Dieser ist bereits tot und hat somit seine Identität verloren. Dementsprechend kann sich Hämäläinen auch nicht an Laukkanens Namen erinnern. So wie Laukkanens Identität ist auch die Hämäläinens verlustgefährdet, was sich darin fortführt, dass die nächste Generation sehr wohl genannt wird. Der Konstruktion der Szene folgend kann dies dann nur Kalle, der Sohn Laukkanens, und nicht Hämäläinens eigene Töchter sein. Diese sind dann immer wieder im Krankenhaus und während der Genesungsphase präsent. Die verlorene Identität wird auf die nächste Generation übertragen. Bestimmt wird diese Übertragung durch das als traumatisierend zu lesende Ereignis: der nahende Tod durch Mordversuch. Postmoderne Identitätskonstruktion und Identitätsverlust bei Traumatisierung bedingen sich und führen zur Figurenspiegelung.

Die Verflechtung beider Aspekte der Identitätsfindung lässt sich auch anhand der Figurenspiegelung zu Salonen festmachen. Mit interner Fokalisierung auf Hämäläinen wird der „Himmel aus Glas“ von Bedeutung. Auf der Handlungsebene wird er damit begründet, dass es sich bei dem Fernsehstudio um einen Glasbau handelt. Die Referenz bietet nun den entscheidenden Hinweis. Der Himmel aus Glas bezieht sich auf das Motiv des Sports und ist auch für Salonen die entscheidende Erinnerung, da der Himmel das Dach der Eishalle symbolisiert, die eingestürzt ist. Die Spiegelung der Figuren wird also hierdurch verdichtet und beide Situationen können als traumatisierend verstanden werden. Parallel kommt es deshalb auch zum Identitätsverlust, sowohl für Hämäläinen und Salonen.

Die Glasdecke des Studios trägt aber zusätzlich zur postmoderne Identität Hämäläinens bei. Hämäläinens Büro wird ebenfalls als „Glaskasten im Glaskasten“⁵²⁵ beschrieben. Dies hängt nun mit Hämäläinens Beruf als Moderator zusammen, der im öffentlichen Leben steht und somit eine zweite Identität besitzt, eine private und eine öffentliche. Dies spiegelt sich einerseits durch die Bedeutung

⁵²⁵Vgl. Wagner 2008, S. 94.

des (doppelten) Glaskastens wider, andererseits dadurch, dass Hämäläinen als Figur in sich doppelt kodiert wird, indem immer wieder Referenzen auf die Tatsache gemacht werden, dass er sich nach dem Mordanschlag selbst interviewen würde.⁵²⁶ Auch wird Hämäläinens Name zumeist doppelt erwähnt⁵²⁷ und die Figur sieht sich zuweilen selbst im Monitor an, um die Aufnahme des Kameramanns zu kontrollieren oder sieht sich Aufzeichnungen seiner Sendung an.⁵²⁸ Die Identität ist also öffentlich, kodiert im Glaskasten des Büros und des Studios, in der Persona des Moderators und den Referenzen auf dieses Alter Ego. Gleichzeitig ist die Identität aber auch privat, was sich in dem Umgang mit Familie und Vaterschaft zeigt. Es kommt zu einem Spiel zwischen öffentlicher und privater Identität. Der doppelte Glaskasten und die doppelte Identität sind neben der sich verdichtenden Figurenspiegelung ein Verweis auf die verschiedenen Ebenen und die Selbstreferenz, die für die Postmoderne charakteristisch und Teil des von Welsch angeführten *Perpetuum mobile* ist.⁵²⁹

Die vielschichtige Identitätsfindung setzt sich nun im Motiv des Sports und der Erwägung Niskanens fort. Er ist, so wird angenommen, aufgrund des Dopingskandals nach Irland ausgewandert. Nach dem Mordversuch erwähnt Hämäläinen fortwährend den schafezüchtenden Sportler und möchte ihn interviewen. Da Wagner mit interner Fokalisierung arbeitet, bleibt der Grund für diese Obsession aus der Außenperspektive unklar. Niskanen und sein Lebensentwurf werden zu einer skurrilen Alternativrealität, was, in Anbetracht der Tatsache, dass sich Hämäläinen von einem Mordversuch erholt, grotesk wirkt. In Folge des dargestellten Identitätsverlustes für Hämäläinen kann im Lebensentwurf Niskanens nun ein Versuch der Wiederherstellung abgelesen werden. Wo durch die traumatische Erfahrung und den Beruf als Moderator die Identität in Frage gestellt ist, wird nach einer Alternative gesucht. Diese ist aber ein Klischee. Das Fragment, das durch die traumatische Erfahrung und die Entwicklungen der postmodernen Gesellschaft entsteht, bleibt im Vordergrund.

Zuletzt sei noch einmal die Rolle Heinonens erwähnt. Die Figur ist, wie gesagt, nicht mit einem als traumatisierend zu lesenden Ereignis zu verbinden.⁵³⁰ Der Fokus liegt

⁵²⁶Vgl. ebd. S. 110.

⁵²⁷Aus Kimmos Perspektive heißt es etwa als Hämäläinen sich vorstellt: „Hämäläinen“, sagte Hämäläinen“, ebd., S. 151.

⁵²⁸Vgl. etwa ebd., S. 82.

⁵²⁹Vgl. Welsch 2010 auch Zima 2001.

⁵³⁰Vgl. 1.2.

also auf dem Identitätsfindungsprozess. Heinonen dient, dadurch, dass er ebenfalls mit dem Motiv Sport besetzt ist, als Spiegelfigur, die die klassische Figurenkonstellation des Kriminalromans komplettiert. Während Salonen die Rolle der Täterin erfüllt, können Laukkanen und Hämäläinen als Opfer gelesen werden. Heinonen ist als Kollege Kimmos dann in der Rolle des Detektivs, womit die Trias vollständig ist. Die geschlossene Form wird hier variiert, da Heinonen nicht wie Kimmo im Zentrum der Figurenkonstellation steht, aber es wird im sich spiegelnden Figurenkomplex ein Gesamtkonzept geschaffen.

Zusammenfassend lässt sich im Motiv des Sports die typische Figurenspiegelung Wagners ablesen. Die Figurenkonstruktion macht unterschiedliche Ansätze von Identitätsfindung, gerade aus männlicher Perspektive, deutlich und verwebt postmoderne Tendenzen zuweilen mit dem Fragment der Traumatisierung. Der mögliche Verarbeitungsprozess des als traumatisierend zu verstehenden Ereignisses bleibt dabei offen. Der Fokus liegt klar auf dem Fragment und auf postmodernen Strukturen, aber durch den Fokus auf die Familiengründung und die Tatsache, dass gerade die Kinder der Hauptfiguren häufig erwähnt werden, könnte eine Zukunftsperspektive angedeutet werden. Hierfür wäre Hämäläinen ein Beispiel. Laukkanen könnte aber als Gegenbeispiel dienen.

Das Groteske ist das Thema des Romans und lässt sich immer wieder mit Identitätsfindung in Verbindung bringen. Im Fokus stehen die weiblichen Figuren, aber in Heinonen und Hämäläinen wird auch die männliche Identität grotesk gezeichnet. Im Folgeroman klingt das Groteske weiter an, aber das Thema der Identität gewinnt an Gewicht.

V Das Licht in einem dunklen Haus

1. Identität

1.1 Namenlosigkeit im Ermittlungsverfahren

Der Ausbau der Identität vom Motiv zum Thema spiegelt sich in *Das Licht in einem dunklen Haus* im Ablauf des Ermittlungsverfahrens sowie den Figuren Teuvo, Lauri, Saara und Risto wider. An den Prolog des Tagebucheintrags schließt gleich ein auf Kimmo fokalisiertes Kapitel an. Hierin wird die Beziehung zu Larissa im Hinblick auf die unbekannte Identität beschrieben. Larissa spiegelt durch die verzögerte

Identifizierung Saara, wobei der Identifizierungsprozess Larissas, der in *Im Winter der Löwen* begonnen hat, fortgeführt wird.

Die fragmentarische Identität Larissas wird mit Kimmo als Fokalisator deutlich gemacht. Nur er ist die Figur, durch die dies geschehen kann. Einerseits deshalb, weil die Figur Larissa als Spannungsträger dient und die Identität daher zunächst verhüllt bleiben muss und andererseits, weil Kimmo im Zentrum der Figurenkonstellation steht. In der Rolle des Detektivs macht er durch die Ermittlung die Spiegelung der unbekanntenen Toten und Larissa deutlich. Die Tagebücher, in denen Saara charakterisiert wird, dienen der Handlung folgend später als Beweismaterial. Die Figurenspiegelung zeichnet sich ab, wenn man den Beginn des ersten Kapitels mit dem Prolog vergleicht:

Kimmo Joentaa lebte mit einer Frau ohne Namen in einem Herbst ohne Regen. Das Hoch wurde Magdalena getauft. Die Frau ließ sich Larissa nennen.

Sie kam und ging. Er wusste nicht woher, und wohin.

[...]

Einige Male fragte er sie, warum sie immer das Licht einschaltete, wenn sie ging, und warum sie im Dunkeln saß, wenn er nach Hause kam. Sie antwortete nicht. Sie sah ihn nur an und schwieg. Das tat sie häufig, wenn er Fragen stellte. Wenn er neu ansetzen wollte, kam sie auf ihn zu, umarmte ihn, zog ihn aus, schob ihn auf das Sofa und bewegte sich in rhythmischen Bewegungen über ihm, bis er kam.

Bevor der Schnee und das Eis schmolzen, spielte sie auf dem See mit den Kindern Eishockey. Sie aß Unmengen Eiscreme, am liebsten Vanille und Tundrabeere.⁵³¹

Larissas Namenlosigkeit wird explizit erwähnt, als sie als „Frau ohne Namen“ ausgewiesen wird. Die Fragmentstruktur wird weiter ausgebaut, als Wagner erneut die verzögerte Identifizierung einsetzt und das Personalpronomen an Stelle des Figurennamens setzt. Die Eingangsszene verweist auf den Prolog des Romans. Dort wird Saara ebenfalls verzögert identifiziert und in der dritten Person eingeführt. In beiden Szenen kommt auch Wagners elliptische Satzkonstruktion zum Tragen. Man vergleiche das obige „Sie kam und sie ging“ über Larissa mit folgender Aussage über Saara: „*Sie weint nicht. Und sie lacht nicht.*“⁵³²

⁵³¹Wagner 2011, S. 11.

⁵³²Ebd., S. 7.

Die parallele Konstruktion dient dazu, Larissas Identität langsam zu entschlüsseln. Schon in *Im Winter der Löwen* lassen sich Hinweise finden, die eine mögliche Vergewaltigung Larissas antizipieren.⁵³³ Die Vorausdeutung wird hier noch klarer ausgearbeitet, wenn man sich die Hintergrundgeschichte Saaras vor Augen führt. Saara ist zum Ende des Romans vollständig identifiziert. Der Handlung folgend wurde sie vergewaltigt und später von Risto, ihrem Lebensgefährten, misshandelt. Darauf liegt sie jahrelang im Koma. Sie ist, der klassischen Rollenverteilung folgend, Opfer des Mordes und, als Variation Wagners, Opfer der Traumatisierung. Dass Larissa nun parallel zum Opfer konstruiert wird, macht auch für sie einen ähnlichen Hintergrund wahrscheinlich. Die Anzeichen werden deutlicher als noch im Vorgängerroman, da Larissa dort parallel zur Täterin konstruiert wurde. Larissa und Saara nähern sich so aneinander an.

Die fragmentarische Identitätsfindung kann, im Rückgriff auf die These der Arbeit, als Negation des Verarbeitungsprozesses gelesen werden. Im Gegensatz dazu ist die Eingangsszene des Romans jedoch positiv konnotiert. Gleich auf die den Hinweis des Identitätsverlustes Larissas, die als „Frau ohne Namen“ beschrieben wird, folgt der „Herbst ohne Regen“, der durch das Hoch „Magdalena“ eine Bezeichnung erhält und so der Namenlosigkeit entgegenwirkt. Mit Hinblick auf das Traumverständnis kann die kompensatorische Funktion, die die Seesymbolik erhält wieder herangezogen werden.⁵³⁴ Die Identität, die Kimmo zu finden hofft, entspricht dem Fragment und, in Beziehung zu Sanna, dem Verlust. Der See ist nun als Kompensation des Verlustes zu lesen und ist mit dem gesamten Grundstück Zeichen der Verarbeitung.⁵³⁵ Wenn Larissa nun, wie einst Sanna, mit dem See assoziiert wird, kann eine Kompensation des Identitätsverlustes impliziert werden. Der Fragmentstruktur wird entgegengewirkt.

Die Kompensation wird aber erneut verworfen. So ist ein regenloser Herbst eine Unmöglichkeit, was die positive Konnotation zunichtemacht. Die Atmosphäre wirkt ergänzend zur grotesken Zeichnung Larissas, die angesichts des Identitätsfindungsprozesses wieder aufscheint. Larissa weigert sich, ihre Identität kenntlich zu machen. Im Zuge dessen schafft sich Kimmo, der Handlung folgend, Orientierungspunkte und versucht die Persönlichkeit Larissas zu klassifizieren. Zu

⁵³³Vgl. Kapitel IV, 1.1 und 1.2.

⁵³⁴Vgl. Kapitel III, 2.3.

⁵³⁵Vgl. ebd.

dieser Charakterisierung gehört, dass Larissa gerne lacht, Eis verkauft und, wie oben zu sehen, gerne Eis isst. Dies unterstützt als positives Bild die Traumakompensation und wirkt gegen den Identitätsverlust, steht aber im Gegensatz zum Beruf Larissas als Prostituierte und erzeugt, zusammen mit dem bereits gezeichneten Bild aus *Im Winter der Löwen* die groteske Komik. Das Motiv deutet durch die Diskrepanz ein möglicherweise traumatisierendes Ereignis an und bricht mit der versuchten Kompensation.⁵³⁶

Insgesamt zeichnet sich also eine antithetische Verweisstruktur ab, die mit dem Bruch und dem Aufbau von Identität spielt, wobei auf das Groteske verwiesen wird, um dieses Spiel zu ermöglichen. Das Spiel steht im Allgemeinen unter dem Zeichen des Handlungsschemas und ist deshalb als Absage an das Vergnügen, das für gewöhnlich dem postmodernen Spielelement inhärent ist, zu interpretieren.⁵³⁷ Die Definition des Grotesken unterstützt diesen Aspekt, da sich die Diskrepanz, wie ausgeführt, eben aus der negativen Übertreibung und Komik ergibt, die das Lachen zunichtemacht.⁵³⁸ Dementsprechend wird der Ernst im Spiel durch das Groteske in den Vordergrund gestellt. Was sich so vor dem Hintergrund des Genres abzeichnet ist ein Bruch mit den Merkmalen des Antikriminalromans, wenn man dem Charakteristikum des Spiels nach Schmidt und Bremer folgt.⁵³⁹

Die antithetische Struktur wird durch Kimmo auch auf andere Figuren übertragen. Dies funktioniert anhand der Sexualität. Die Beziehung zwischen Kimmo und Larissa ist durch häufige Intimität gekennzeichnet. Für Larissa ist diese als Kompensation für die fehlende Identität zu lesen. Die Frage nach ihrem Namen und Kimmos Drängen auf eine Antwort erwidert sie mit sexuellen Handlungen, die positiv besetzt sind. Ein Beispiel sind die „rhythmischen Bewegungen“ oder auch die Umarmungen mit denen sie Kimmo begegnet. Larissas Beruf und der häufige Verkehr mit Kimmo zeichnen die Figur zwar übersexualisiert, was auf ein als traumatisierend zu verstehendes Ereignis hinweist,⁵⁴⁰ die Zeichnung des sexuellen Aktes scheint aber diesem entgegenzustehen. Neben Kimmo hat auch Risto Sex mit Prostituierten. Im Gegensatz zu den sexuellen Handlungen Kimmos, bei denen der Sex als kompensatorisch interpretiert werden kann, ist der Bericht, den Risto über

⁵³⁶Vgl. Kapitel IV, 1.1.

⁵³⁷Vgl. Kapitel I, 1.3 und Kapitel IV, 2.1.

⁵³⁸Vgl. Bachtin 1987.

⁵³⁹Vgl. Schmidt 2014 und Bremer 1999. Hierzu auch die Ausführungen in der Einleitung.

⁵⁴⁰Vgl. Fußnote 476.

die Erfahrungen mit Prostituierten gibt, von Obszönität und Anonymität gekennzeichnet. Er verkehrt mit mehreren Prostituierten in kurzer Zeit und beschreibt die Erfahrung anschließend in einem Onlineforum, wo er ausführt, eine seiner Partnerinnen sei „*kein echter Optikfick*“, hätte aber „*etwas verdorben Naives in den Augen*“.⁵⁴¹ Sexualität wird also zum Ausdruck der Fragmentstruktur und setzt die antithetische Konstruktion fort.

Die Spiegelung von Täter und Detektiv kann nun auf das Ermittlungsverfahren übertragen werden. Das klassische Schema des Kriminalromans zeichnet sich durch das angesprochene Frage-Antwort-Spiel aus, das durch Informationszurückhaltung bei Wagner bereits in *Eismond* umgedeutet wird.⁵⁴² Das Spiel mit den Informationen wird an dieser Stelle wieder aufgegriffen und variiert. Die Frage nach der Identitätsfindung Larissas wird für Kimmo parallel zur Lösung des Kriminalfalls zum Kern der Ermittlungen. Risto, in der Rolle des Täters, löst durch die Misshandlung Saaras seinerseits die Ermittlungen aus und steht parallel dazu im Zeichen der Anonymität und Identitätsverschleierung. Wo Kimmo also versucht dem Fragment entgegenzuwirken, die Identität Larissas aufzudecken und – nach Fischer/Riedesser – dementsprechend eine Verarbeitung der möglichen Traumatisierung zu bewirken, löst Risto, durch seine Misshandlung, die Traumatisierung aus, bestimmt die Fragmentstruktur und ist Gegenstand des Ermittlungsverfahrens.

Dass Larissa Gegenstand der Ermittlungen wird, lässt sich vor der Folie des ursprünglichen Verlustes und der Spiegelung von Sanna und Larissa lesen.⁵⁴³ Dem Beginn der Ermittlungen, die der Anruf Grönholms markiert, geht das Verschwinden Larissas voraus, das mit der Erinnerung an Sanna verbunden wird:

Er [Kimmo] ging ins Wohnzimmer, trat dicht an die Fensterfront heran und suchte das Wasser des Sees ab, das eine ruhige, blanke Fläche war, wie das Wasser unten, in der Sauna, in dem verbeulten Eimer aus Blech, den Sanna gekauft hatte, als sie noch gelebt hatte und alles in Ordnung gewesen war. Er setzte sich auf das Sofa, ohne den See aus den Augen zu lassen, und dachte, dass Sanna tot war und Larissa verschwunden. Und dass es mehr nicht zu denken gab.

⁵⁴¹Wagner 2011, S. 255.

⁵⁴²Vgl. Nusser 2009 siehe auch Kapitel II, 2.1.

⁵⁴³Vgl. zur sich andeutenden Spiegelung Larissas und Sannas Kapitel IV, 2.1.

Sie würde zurückkommen. Am Abend. Oder morgen. In einigen Tagen oder Wochen.

Sannas Grab würde er gießen.

[...] Pasi Laaksonen aus dem Nachbarhaus ging vorbei. Mit seiner Angel. [...] Wie immer. Wie an dem Tag, an dem Sanna gestorben war, und an so vielen Tagen danach. [...]

Pasi mit der Angel, laufend, winkend. Wenige Stunden nach Sannas Tod. Vielleicht stand er an Küchenfenster, um die Szene immer wieder zu erleben. [...]

Er dachte noch darüber nach, als das Telefon wieder klingelte. Er löste sich und lief mit schnellen, federnden Schritten, obwohl er wusste, dass es nicht Larissa sein würde.

Es war Petri Grönholm. Seine Aussprache war klar, vielleicht ein wenig verlangsam. Joentaa dachte an den [...] länger zurückliegenden [Moment] in dem Sanna aufgehört hatte zu atmen, und daran, dass Larissa gegangen war, ohne sich zu verabschieden. Larissa oder wie immer sie hieß [...] ⁵⁴⁴

Ausgangspunkt ist die als kompensatorisch besetzte Seesymbolik, die mit dem Tod Sannas in Zusammenhang steht. Die Zeit vor dem Tod wird durch die ruhige Wasserfläche als Zeit vor der Erschütterung markiert. Gepaart wird dies mit dem Erinnerungsbild, das gegenwärtig wird, als der Nachbar Pasi Laaksonen das Haus passiert. Dies geschah genauso am Tag von Sannas Tod, der Verlust Erfahrung. Die Identität Sannas, so kann man angesichts des Themas des Romans schlussfolgern, ging zu diesem Zeitpunkt verloren. Sannas Tod wird mit der Erinnerung an Larissa verflochten, als Kimmo an Sanna und an das Verwinden Larissas denkt. Auch ihre Identität droht verloren zu gehen.

Gleich auf diesen Gedankengang folgt der Anruf Grönholms. Die Ermittlungen beginnen. Was Grönholm sagt, tritt jedoch in den Hintergrund. Die interne Fokalisierung stellt noch einmal den Tod Sannas und die verschleierte Identität Larissas in den Fokus, als betont wird, dass sie gegangen ist, „ohne sich zu verabschieden“ und herausgestellt wird, dass Kimmo eben nicht weiß, wie Larissa wirklich heißt. Somit ist der Identitätsverlust und in Anbetracht des Verlustes die Traumatisierung Ausgangspunkt für das Ermittlungsverfahren. Das Trauma bestimmt als Handlungsschema die Struktur des Kriminalromans. Ziel der Ermittlungen, so scheint es, ist die Auflösung der Identität Larissas, um den Verlust zu kompensieren bzw. einen weiteren zu vermeiden.

⁵⁴⁴Wagner 2011, S. 29-30.

Im Verlauf des Ermittlungsprozesses wird noch klarer, dass auch die Auflösung der Identität Larissas Ziel sein soll. Hierzu wird erneut Saaras verzögerte Identifizierung und die Auflösung am Ende des Romans mit Larissas romanübergreifender verzögerter Identifizierung verbunden. So tritt die Erinnerung an Larissa wiederholt im Zuge des Ermittlungsverfahrens auf. Als etwa die noch unbekannte Tote in der Teambesprechung beschrieben wird, kommentiert Joentaa impulsiv: „Vielleicht heißt sie Larissa“⁵⁴⁵, was durch den Gedankengang „Zwei namenlose Frauen“⁵⁴⁶ ergänzt wird. Die Spiegelung von Larissa und Saara gewinnt so an Form und wird deutlich, als Kimmo zu der im Ermittlerteam gegebenen Beschreibung Saaras:

„Fünfundvierzig bis fünfundfünfzig Jahre alt, einen Meter fünfundsechzig groß, schlank, Gewicht zu Lebzeiten etwa fünfundfünfzig Kilogramm, dunkelbraune Haare, blaue Augen. Ein Ohrloch im rechten Ohrläppchen [...] Spuren älterer Herkunft deuten auf Verbrennungen im Bereich des Rumpfes und der Handgelenke hin.“⁵⁴⁷

eine eigene Beschreibung Larissas entwirft:

*„Isst gerne Nudelaufwurf und Eis, zuletzt am liebsten Tundrabeere und Vanille. Beantwortet Fragen, auf die sie nicht eingehen möchte, mit einem Lächeln. Das Lächeln ist aggressiv und liebenswert zugleich.“*⁵⁴⁸

Hier schließt sich die zu Beginn angeführte Spiegelstruktur. Für Saara sind die Anzeichen, die auf die Misshandlung – und so das als traumatisierend aufzufassende Ereignis – deutlich erkennbar. Die Struktur wiederholt sich dann bei Larissa und mutet einer Fahndungsbeschreibung an. Überträgt man nun die abzulesenden Anzeichen der Traumatisierung und die Struktur der Fahndungsbeschreibung auf die parallele verzögerte Identifizierung, ist es nahezu sicher, dass hinter der Identitätsverschleierung Larissas ein als traumatisierend zu verstehendes Ereignis liegen muss, dessen Lösung Joentaa, in der Rolle des Detektivs, zufällt.

Zusammengefasst zeichnet sich im Ermittlungsprozess also die Lösung der Fragmentstruktur ab. Letztere bildet sich durch die fragmentarische Identität Larissas und die zahlreichen Figurenspiegelungen heraus. Die Struktur des Kriminalromans

⁵⁴⁵Ebd., S. 43.

⁵⁴⁶Ebd.

⁵⁴⁷Ebd., S. 81.

⁵⁴⁸Ebd., S. 98.

dient als Referenzpunkt, der antithetisch zum Fragment steht. Das Thema der Identität nun wird in der Konstruktion Teuvos und Lauris fortgesetzt.

1.2 Teuvo und Lauri

Das Licht in einem dunklen Haus zeichnet sich durch eine Variation der Textsorte aus. Wagner schiebt in die Romanhandlung Tagebucheinträge ein, die zeitlich in zwei unterschiedlichen Jahren verortet sind: 1985, dem Jahr der Vergewaltigung Saaras, und 2010, der Erzählgegenwart. In ihnen werden zunächst die Tat und die Ereignisse, die dazu führen rekapituliert und dann die Morde an den damaligen Tätern beschrieben. Durch Parallelkonstruktionen wird der Eindruck erweckt, die Notizen stammten aus einer Hand. Am Ende des Romans, wird jedoch aufgelöst, dass zwei unterschiedliche Figuren die Autoren sind. Es kommt zu einem Spiel mit den Figurenidentitäten, das vor Folie des traumatisierenden Ereignisses und dem damit zusammenhängenden Identitätsverlust gelesen werden kann. Gleichzeitig dient die verzögerte Identifizierung der Konstruktion des Handlungsschemas des Kriminalromans.

Zipfel klassifiziert das Tagebuch als einen fiktionalen homodiegetischen Erzähltext. Diese seien dadurch gekennzeichnet, dass

der fiktive Erzähler der internen Sprachhandlungssituation als Figur in der Erzählung präsent ist. Fiktionstheoretisch unterscheiden sich die Texte danach, ob und auf welche Art und Weise der fiktive Erzähler von den spezifischen für faktuales (homodiegetisches) Erzählen geltenden Regeln abweicht⁵⁴⁹

Der „sprachhandlungstheoretisch einfachste Fall des fiktionalen homodiegetischen Erzählens besteht“, so Zipfel, „in der Nachahmung eines faktualen homodiegetischen Erzähltextes“. Hierin hält „der textinterne Erzähler [...] die Sprachregeln ein, die für entsprechende faktuale Erzähltexte gelten“.⁵⁵⁰ Das Tagebuch, das Zipfel als Beispiel für den fiktionalen homodiegetischen Erzähltext nennt, würde dementsprechend den Konventionen und Regeln des faktualen Tagebuchs folgen. In Abgleich dazu kann Meids Definition des Tagebuch als „tägliche bzw. regelmäßige Aufzeichnungen von Erfahrungen, Beobachtungen,

⁵⁴⁹Zipfel 2001, S. 133. Zipfel folgt hier Genettes Begriff der Homodiegese. Vgl. Genette 2010.

⁵⁵⁰Ebd.

Ereignissen, Gedanken und/oder Gefühlen⁵⁵¹ gelesen werden. Die Funktion des Tagebuchs ist im Allgemeinen die Reflexion von Erinnerungen.⁵⁵²

Vor dem Hintergrund der Definition, der Funktion und der Einordnung in die Erzähltheorie kann die Integration der Tagebücher bei Wagner angesichts der Folie des Traumaverständnisses dann als Ausprägung des Spiels mit der Mimesis interpretiert werden.⁵⁵³ Das Tagebuch würde, in seiner Funktion der Reflexion von Erinnerungen, im Falle einer Traumatisierung das erschütterte Weltverständnis widerspiegeln. Als fiktional homodiegetischer Text würde dann das subjektive Erinnerungsverständnis im Tagebuch mimetisch dargestellt. In der für Wagner charakteristischen Weise müssten sich dann Anzeichen für fragmentarische Identitätskonstruktionen in den von Wagner integrierten Tagebuchaufzeichnungen finden lassen, wenn der Figur ein als traumatisierend zu verstehendes Ereignis zugeordnet werden kann.

Der erste Tagebucheintrag findet sich im Prolog des Romans. Der Handlung folgend beobachtet Teuvo, der Klavierschüler Saaras, ihre Vergewaltigung. Nach der Tat sitzen beide am Klavier. Diese Szene hält Teuvo im Tagebuch fest:

18. August 1985

Es ist etwas passiert. Ich muss es aufschreiben. Alles aufschreiben, um mich später daran erinnern zu können, Alles genau beschreiben, damit sich im Kopf ein Bild entwickeln kann [...]
Also. Sie weint nicht. Und sie lacht nicht. Sie sitzt nur da. Ich sitze auf dem Stuhl neben ihr, und in meinem Kopf ist so ein Summen. Wie von Bienen oder Fliegen oder so. Liebes Tagebuch. Wir sitzen nebeneinander. Vor dem Klavier.⁵⁵⁴

Der Tagebucheintrag ist mit dem Prolog des Romans identisch. Hieran schließt sich ein auf Kimmo fokalisiertes Kapitel an. Der Prolog ist als Prolepse konstruiert und somit aus der linearen äußeren Zeitstruktur, die sich über Herbst und Winter 2010 erstreckt, herausgehoben. Das schließt sich an die zeitliche Verortung der Tagebucheinträge Teuvos an, die vom 29. Juni bis zum 6. Dezember 1985 reichen und

⁵⁵¹Meid 2001, S. 507.

⁵⁵²Vgl. Yang 1996, S. 31, 37.

⁵⁵³Vgl. hierzu Kapitel I, 4.1. auch Schmidt 2008.

⁵⁵⁴Wagner 2011, S.7.

so nicht dem Jahr entsprechen, in dem die übrige Handlung stattfindet.⁵⁵⁵ Bereits in der zeitlichen Verortung der Figur wäre also die subjektive Zeitkodierung zu erkennen.⁵⁵⁶ Dies wäre im Vergleich mit dem übrigen Romanen dann ein Hinweis auf ein als traumatisierend zu verstehendes Ereignis. Die Identitätsfindung knüpft daran an.

Der Beginn des Eintrags weist bereits auf ein traumatisierendes Ereignis hin. Das „[E]twas“, das „passiert“ ist, bleibt zunächst unbekannt. Parallel dazu ist die Figurenidentität durch die Homodiegese verschleiert. Der einzige Eindruck, dem die Figur vom betreffenden Ereignis bleibt, ist ein „Summen“, das nicht klar bestimmt werden kann. Erfahrung und Identität bleiben nur im Fragment bestehen. Die Struktur ist – Wagner entsprechend – durch die elliptischen Satzkonstruktionen gekennzeichnet. Dem Verlust der Identität steht dann der Versuch entgegen, den Moment nach der Erfahrung festzuhalten. Dieser muss aufgeschrieben werden, um sich „später daran erinnern zu können“ und „im Kopf ein Bild [zu] entwickeln“. Dem Erinnerungsverlust, soll also entgegengewirkt, die Erfahrung soll strukturiert werden. Dieses Aufschreiben der Erinnerung wäre also kompensatorisch besetzt. Entsprechend wird in der adverbialen Bestimmung „später“ der Wunsch nach einem lineareren Zeitverlauf angedeutet, der der subjektiven Zeitkodierung der Figur entgegensteht. Die Erfahrung und die Verarbeitung sollen mit einem klaren Bild in linearen Zeitspannen verlaufen. Das Tagebuch als homodiegetisch-fiktionaler Text kann also als Verweis auf die bei Fischer angelegte dialektische Struktur gelesen werden.

Der Verlust der Identität des Verfassers ist der erste Schritt in der Konstruktion der Figurenidentitäten. Durch das zweite Tagebuch ergibt sich das erwähnte Spiel mit ihnen. Vergleicht man nun den ersten Tagebucheintrag Teuvos mit dem nächsten Tagebucheintrag, der sich im Rückblick als der Lauris herausstellt, so ist die parallele Konstruktion offenkundig.

14. September 2010

*Liebes Tagebuch,
so sagt man doch, oder? Doch ja, Ich denke, ja.
Alles aufschreiben, so, wie man es wahrgenommen hat.*

⁵⁵⁵Vgl. Ebd. S. 31, 307.

⁵⁵⁶Vgl. etwa Kapitel IV, 1.3.

Für beide Figuren wird dieselbe Textsorte verwendet. Die Identität beider Figuren wird durch die Homodiegese verschleiert und für beide Figuren werden mit fragmentarischen Satzkonstruktionen besetzt. Der Fragmentcharakter der Aufzeichnungen und das Spiel mit der Mimesis der subjektiv-fragmentarischen Wahrnehmung wiederholen sich. Auch kann für beide Figuren der Wunsch nach Verarbeitung und Kompensation abgelesen werden: durch den Verweis auf den Schreibprozess zeigt sich erneut die Funktion des Tagebuchs und die adverbelle Bestimmung der Zeit, „[s]päter“ verweist auf den Wunsch nach einer linearen Zeitstruktur, die bei Wagner den Verarbeitungsprozess kennzeichnet.⁵⁵⁸

Im Zusammenhang mit dem Verarbeitungsprozess ist auch die Variation der Anrede „*Liebes Tagebuch*“ von Bedeutung. Sie verweist auf die Textsorte und stellt durch deren Funktion neben dem Schreibprozess und der linearen Zeitstruktur die Kompensation heraus. Im obigen Zitat, der Handlung folgend verfasst von Lauri, wird die Nutzung der Anrede explizit betont. Gelesen mit Fischer/Riedesser wird der Wunsch nach Kompensation, der in der Textsorte impliziert ist, also herausgestellt. Dem Fragment und dem Identitätsverlust würde also entgegengewirkt. Durch den Verweis auf die Anrede entsteht aber erst das Spiel mit den Identitäten. Auch in einem Tagebucheintrag Teuvos wird die Nutzung der Anrede „*Liebes Tagebuch*“ explizit thematisiert, indem er ihr ein „so sagt man wirklich, das hat Lauri gesagt, und der muss es wissen“⁵⁵⁹ folgen lässt.

Die Parallelkonstruktion kann in zweierlei Hinsicht interpretiert werden. Einerseits wird hier mit der Lesererwartung gebrochen. Der Verweis auf die Figur Lauri, einen Freund Teuvos, der die Morde an den Vergewaltigern Saaras begeht, wird wiederholt von Teuvo selbst gemacht. Teuvo wird verzögert identifiziert, ist aber Verfasser des ersten Tagebuchs. Für Wagner typisch ist es nun, die verzögert identifizierte Figur mit der Rolle des Täters zu besetzen. Wagners Leser geht also davon aus, dass die verzögert identifizierte Figur, der Verfasser der Tagebücher, der Täter sein muss. Die Referenz auf Lauri schließt Lauri nun als Täter aus, da die Tagebucheinträge parallel

⁵⁵⁷Wagner 2011, S. 26.

⁵⁵⁸Vgl. zur Zeitstruktur in *Das Schweigen* und *Im Winter der Löwen* Kapitel III, 1.2 und Kapitel IV, 1.3.

⁵⁵⁹Ebd., S. 50.

konstruiert sind und Wagner in keinem Vorgängerroman insofern mit den Identitäten gespielt hat, als dass für zwei Figuren kein Hinweis auf die Identität gegeben und eine Parallelkonstruktion vorgenommen wurde. In der Parallelkonstruktion von Täter und Detektiv aus *Eismond* beispielsweise gingen zwar die Identitäten der Figuren ineinander über, aber bei interner Fokalisierung auf Kimmo wurde die Figur zuvor bereits bezeichnet.⁵⁶⁰ Wagner variiert also sein eigenes Muster leicht und bricht mit der Lesererwartung. Dieser Bruch kann vor der Folie auf Fischer/Riedesser nun auch als ein Bruch der kompensatorischen Funktion des Tagebuchs gelesen werden, da Verweis auf das Tagebuch in der Anrede das Spiel mit den Identitäten auslöst. Die kompensatorisch besetzte Anrede geht mit einem Identitätsverlust und einem Bruch der Identitätsfindung einher. Die durch die Textfunktion implizierte Kompensation, die sich in der Anrede manifestiert, kann also nicht entsprochen werden, da Kompensation gleichzeitig Identitätsverlust bedeutet.

Wagners Spiel mit Identität geht also mit seiner antithetischen Konstruktion und der Diskussion um den möglichen Verarbeitungsprozess einher. Liest man den Bruch mit der Identitätsfindung mit den klassischen Merkmalen des Kriminalromans gegen, zeichnet sich durch die verzögerte Identifizierung eine Entsprechung der klassischen Form ab, die als Verweispunkt im Spiel gelesen werden kann. Dies wird durch den seriellen Erzählprozess unterstützt. Kelleter's Annahme, der Kriminalroman zeichne sich durch „die Befriedigung des Abschlusses und den Reiz nach Erneuerung“⁵⁶¹ aus, wird durch die Variation der verzögerten Identifizierung umgesetzt. Die Serie verweist durch die Variation der Parallelkonstruktionen auf sich selbst, hält die Spannung des Romans durch den Bruch mit der Lesererwartung und durch die zurückgehaltenen Identität der Figuren aufrecht und strukturiert die Serie durch die Wiederholung, womit die Entgrenzung strukturell eingegrenzt wird.

1.3 „Ein geflüsterter Schrei“ : Saara

An der Konstruktion der Figurenidentität Saaras kann eine Wiederholung des Motivpaares Sprache und Musik festgemacht werden,⁵⁶² die von Neuem die Undarstellbarkeit des traumatisierenden Ereignisses überbrückt. Saara ist Vergewaltigungsoffer. Eine Beschreibung der Tat findet sich zunächst lediglich im

⁵⁶⁰Vgl. Kapitel II, 1.1. Vgl. auch Wagner 2003, S. 181-84.

⁵⁶¹Kelleter 2012, S. 12, Vgl S. 40.

⁵⁶²Vgl. Kapitel II, 1.2. Vgl. zur Undarstellbarkeit Kapitel I, 1.3.

Eingangssatz des Prologs: „Es ist etwas passiert“⁵⁶³. Das Ereignis wird also nicht benannt und erst im Laufe der Handlung aufgedeckt. Parallel dazu wird auch Saaras Identität nicht preisgegeben. Die Variation dabei ist, dass sie nicht nur verzögert identifiziert wird, sondern dass sie nicht als Fokalisator dient. Die für Wagner übliche interne Fokalisierung, die bisher zwar im Angesicht des Fragments stand, aber zumindest einen Blick in die Figur offenlegte, fällt im Falle Saaras weg. Sie wird lediglich durch die Augen anderer Figuren charakterisiert. Der Handlung folgend ist der Verlust der internen Fokalisierung damit motiviert, dass Saara im Koma liegt und stirbt. Im Sinne der angelegten Theorie ist ihre fehlende Perspektive Ausdruck der Undarstellbarkeit in Folge des als traumatisierend zu lesenden Ereignisses.

Die Figur, aus deren Sicht Saara am häufigsten charakterisiert wird, ist Teuvo. Beide sitzen, laut des Tagebucheintrags, nach der Vergewaltigung vor dem Klavier, auf dem Saara die Tasten anschlägt. Erzählt wird:

Sie sieht ganz konzentriert die Tasten an. Und dann schlägt sie eine Taste an, und es klingt hell. Und es ist warm. Wir schwitzen beide. Ihr Kleid ist noch so ganz verknäult. Irgendwie durcheinander und faltig. [...]

Es ist ganz faltig und hochgerutscht, und ich sehe fast die Stelle, an der ihr Po beginnt. Der Ton klingt hell und etwas lauter als das Summen, und das Summen ist ja auch nicht wirklich da, es ist nur in meinem Kopf. [...] Und dann sitzen wir schwitzend nebeneinander, nachdem das alles passiert ist. Aber sie zittert auch. Ihr ist sicher nicht kalt, weil sie ja schwitzt und irgendwie außer Atem ist, aber sie zittert ja auch, und schlägt wieder eine Taste an. Etwas höher als vorher, also noch heller. Es klingt irgendwie hell und leise. Also beides gleichzeitig.

Wie so ein geflüsterter Schrei.⁵⁶⁴

Der Text zeichnet sich durch elliptische Satzkonstruktionen, häufige Wiederholungen und die Verwendung von Kommata aus, die Wagners Fragmentstruktur ausmachen. Die Situation wird in Bruchstücken erfahren. Saara bleibt in Teuvos homodiegetischer Erzählung verzögert identifiziert. Das Personalpronomen ersetzt den Figurennamen. Saaras Perspektive geht aufgrund der homodiegetischen Erzählung Teuvos gänzlich verloren. Der Figur bleibt keine Identität.

⁵⁶³Wagner 2011, S. 7.

⁵⁶⁴Ebd., S. 7-8.

Das Zitat lässt sich in Bezug zum Konzept der Undarstellbarkeit lesen: Das Ereignis selbst wird nur impliziert. Wird es zum Beginn des Prologs nur als Etwas beschrieben, so wird hier die Natur der Tat im Zustand von Saaras Kleidung angedeutet. Das Kleid ist „ganz verknäult. Irgendwie durcheinander und faltig“ und der „Po“ ist beinahe zu sehen. Das Ereignis selbst bleibt undarstellbar. Die Beschreibung spiegelt sich im Identitätsverlust Saaras, der durch die Fragmentstruktur und die fehlende Fokalisierung Ausdruck findet. Wie die Identität geht auch Saaras Stimme verloren. Auch sie bleibt undarstellbar. An die Stelle der Stimme nun tritt „ein geflüsterter Schrei“, der aber nicht von Saara ausgeht, sondern durch die angeschlagenen Tasten des Klaviers entsteht. Die Musik tritt also an die Stelle der Identität. Der geflüsterte Schrei – und damit die Musik – wird zum Ausdruck der Vergewaltigung. Das Motiv der Musik ästhetisiert also das nicht darzustellende Ereignis und macht das Undarstellbare darstellbar. Dem Fragment wird entgegengewirkt und es bleibt die Hoffnung, dass Saaras Identität wieder zurückgewonnen werden kann.

Mit Hinblick auf die angelegte Theorie wird in der Undarstellbarkeit das Fragment umgesetzt. Aus der Undarstellbarkeit des Zeichens entsteht die Referenzstruktur, die als typisch für die Postmoderne angesehen werden kann.⁵⁶⁵ Parallel dazu geht die Identität Saaras verloren. Sie ist also Ausdruck des Fragments und geht mit der Undarstellbarkeit des Ereignisses einher. Die Musik tritt nun als Kunstform dieser Undarstellbarkeit entgegen, kompensiert das Fragment und ist – mit Fischer Riedesser – traumakompensatorisch besetzt. Wieder zeigt sich das antithetische Wechselspiel von Fragment und Kompensation.

Das Wechselspiel kann auch in der Funktion abgelesen werden, die das Motiv des Schreibens im Roman bekommt. Das Tagebuch ist traumakompensatorisch zu lesen.⁵⁶⁶ Teuvo betont immer wieder, dass es notwendig ist, das Ereignis schriftlich festzuhalten.⁵⁶⁷ Schriftsprache ist in Kombination mit der Textsorte Tagebuch also kompensatorisch besetzt.⁵⁶⁸ Die Musik wirkt ästhetisierend und ebenfalls kompensatorisch. Die Motive sind ihrerseits einander gegenübergestellt. Beide kompensieren zwar, sind aber andererseits auch verschiedenen Figuren zugeordnet und

⁵⁶⁵Vgl. Derrida 1990.

⁵⁶⁶Vgl. 1.2.

⁵⁶⁷Vgl. Wagner 2011, S. 7.

⁵⁶⁸Vgl. 1.2.

stehen aus ihrer Natur heraus in Opposition. Im Roman referieren sie aufeinander. Teuvo, der das Ereignis aufschreibt, gibt gleichzeitig Saara, die Klavier spielt, ihre Stimme. Teuvo ergänzt Saara und ihre Identität. Umgekehrt ist das Ereignis, das den Schreibprozess auslöst, durch die Figur Saara entstanden. Saara löst den Schreibprozess aus und gibt Teuvo Klavierunterricht. Die Figuren interagieren miteinander und die Motive spiegeln sich. Für die Struktur bedeutet dies, dass jede Figur fragmentarisch konstruiert ist, aber mit einem Motiv besetzt wird, das kompensatorisch besetzt ist. Auf der nächsten Ebene treten beide Figuren und beide Motive in Interaktion und offenbaren wieder die fragmentarische Spiegelstruktur. Diese ergänzt sich jedoch, wodurch das Fragment wieder kompensiert wird, indem ein Gesamtkomplex entsteht. Diese Strukturierung dehnt sich dann auf den Zyklus aus, denn beide Motive traten bereits in *Eismond* auf. Dadurch wird dem Zyklus als Gesamtwerk Struktur verliehen.

Bruch und Kompensation gehen miteinander einher. Für Saara kommt es dazu sowohl zum endgültigen Identitätsverlust als auch zur Rückgewinnung der Identität. Aus Kimmos Sicht wird der Kriminalfall aufgeklärt, als er den Hinweisen aus der Gemeinde nachgeht und Saaras Vor- und Nachnamen in ihrer Abiturzeitung findet. Die Identität wird zurückgewonnen. Gleichzeitig kommt es aber zum endgültigen Identitätsverlust, als Lauri in das Krankenhaus eindringt, in dem Saara im Koma liegt, und die Maschinen abschaltet. Im Tagebucheintrag werden die Ausstattung des Zimmers und das Summen der Apparate beschrieben:

Der wiederkehrende, sanfte, summende Ton [in der Stille] verklingt [...] wie damals die Klänge des Klaviers, einige Zeit nachdem sie die Tasten angeschlagen hatte. Der wiederkehrende, sanfte, summende Ton der verrät, dass sie lebt.⁵⁶⁹

Identitätsverlust und -rückgewinnung finden in der Musik Ausdruck. Das Geräusch der Maschine wird mit dem Klang des Klaviers gleichgesetzt. Der Ton, der sich auf der Handlungsebene mit dem Herzschlag Saaras begründen lässt, verschwindet einerseits und wäre im Sinne des Identitätsverlustes zu deuten, kehrt aber einen Moment darauf wieder zurück und „verrät, dass sie lebt“. Die Identität wird zurückgewonnen. Vor der Folie Fischer/Riedessers sind sowohl Erschütterung und Traumatisierung als auch, im Sinne der Bedeutung der Musik, Traumakompensation

⁵⁶⁹Wagner 2011, S. 27.

angelegt. Reflektiert wird die antithetische Konstruktion dann in der Tötung Saaras – Teuvo schaltet einen Moment später die Maschinen ab – und in der Lösung des Falles, wo die Identität letztendlich bekannt wird. Im Hinblick auf die Vergewaltigung wird dann der Verarbeitungsprozess diskutiert, verworfen und in Aussicht gestellt. Durch die Ermittlungen erhält die bis dahin unbekannte Frau ihren Namen zurück, das Ereignis könnte überwunden werden. Gleichzeitig ist die Rückgewinnung der Identität nur durch den Tod Saaras möglich, da dieser die Ermittlungen auslöst. Die Identitätsfindung ist durch den -verlust bedingt, womit eine Verarbeitung unmöglich wird.

2. Motive und Symbole

2.1 Das Licht in einem dunklen Haus

Die Symbolik in *Das Licht in einem dunklen Haus* reflektiert die antithetische Konstruktion Wagners im Hinblick auf Identitätsfindung. Das titelgebende Symbol ist das Licht, das die Figurenzeichnung Larissas unterstützt. Der Handlung folgend schaltet Larissa, die mittlerweile in Kimmos Haus eingezogen ist, immer dann das Licht aus, wenn sie sich im Haus befindet. Als Larissa im Laufe des Romans verschwindet, schaltet Kimmo wenn er das Haus verlässt, das Licht an, in der Hoffnung, es bei seiner Rückkehr im Dunkeln vorzufinden. Das Spiel von Licht und Schatten zieht sich durch den Roman und hängt mit der fehlenden Identität Larissas zusammen. Die Problematik der Identitätslosigkeit steigert sich kontinuierlich und wird dann mit dem Lichtsymbol verbunden. Dass der Identitätsverlust zum Thema wird, lässt sich in einer Szene ablesen, in der sich Kimmo und Larissa im Schlafzimmer unterhalten:

Sie weinte im Schlaf und konnte sich an nichts erinnern, als Kimmo Joentaa sie weckte und fragte, ob alles in Ordnung sei.

[...]

„Ich brauche etwas von dir“, sagte er schließlich.

[...]

„Ich brauche deinen Namen“, sagte er.

Vermutlich waren seine Worte nur Klänge oder Farben in dem Traum, den sie träumte und an den sie sich nicht mehr erinnern würde, sobald sie erwachte.⁵⁷⁰

⁵⁷⁰Wagner 2011, S. 25-26.

Die falsche Identität Larissas wird hier zum ersten Mal offen thematisiert. Kimmo verlangt ausdrücklich nach ihrem Namen, was aber unbeantwortet bleibt. Die Identität bleibt im Fragment. An die Stelle einer Antwort treten nun die „Klänge oder Farben in dem Traum“, den Larissa träumt. Zieht man noch einmal das Konzept der Undarstellbarkeit heran, wird hier, ähnlich wie bei Saara, zunächst auf die Lücke in der Identitätsfindung verwiesen. Das Fragment referiert auf etwas Anderes. Dieses Andere ist, so hat sich in den vorherigen Analysen Larissas gezeigt,⁵⁷¹ vermutlich eine Vergewaltigung aufgrund deren Larissa ihre Identität nicht preisgeben möchte. Die Lücke in der Identitätsfindung, das undarstellbare Ereignis, wird nun mit Kimmo als Fokalisator mit Symbolik gefüllt. Klänge und Farben werden zum Ausdruck der schemenhaften Identität Larissas. Sie sind, wie Larissa, jedoch nicht klar zu erkennen, treten nur in einem „Traum“ auf, der nicht erfasst werden kann, da Larissa sich nicht mehr an ihn erinnert.

Die Symbolik wird so zum Versuch, die Identität greifbar zu machen und dementsprechend das sich ankündigende als traumatisierend zu verstehende Ereignis offenzulegen und darstellbar zu machen. Die Frage nach der Identität wird dementsprechend drängender und zum Thema des Romans. Die Ästhetisierung gelingt aber nicht ganz. Klänge und Farben sind nicht zu erfassen. Die Frage nach der Identität wird nicht beantwortet. Die Figurenkonstruktion bleibt fragmentarisch. Klänge und Farben werden im Laufe des Romans durch das Licht ergänzt. Es entsteht eine Trias, die klimatisch ansteigt und so die Symbolkodierung komplettiert. Die Steigerung geht mit weiteren Nachfragen bzgl. der Identität Larissas einher. Der Handlung folgend stellt Kimmo Larissa zur Rede, als er bemerkt, dass sie das Licht ausschaltet, obwohl sie zu Hause ist:

Einige Male fragte er sie, warum sie immer das Licht einschaltete, wenn sie ging, und warum sie im Dunkeln saß, wenn er nach Hause kam. Sie antwortete nicht. Sie sah ihn nur an und schwieg. Das tat sie häufig, wenn er Fragen stellte.⁵⁷²

Licht wird nun zum zentralen Symbol und antithetisch konstruiert. Mit Hinblick auf die fehlenden Identität kann es wie folgt gedeutet werden: Wenn Larissa sich im Haus befindet, ist das Licht gelöscht. Die Identität wäre, wenn man dem

⁵⁷¹Vgl. Kapitel IV, 1.1. und Kapitel V, 1.1.

⁵⁷²Wagner 2011, S. 11.

Symbolkonzept Kurz' folgt,⁵⁷³ als verloren oder nur fragmentarisch vorhanden zu interpretieren. Larissa und später Kimmo schalten das Licht an, wenn das Haus leer ist. Licht wäre in Anlehnung an Kurz und Fischer/Riedesser positiv oder – vor der Folie des Traumas – kompensatorisch besetzt. Das Haus seinerseits ebenfalls kompensatorisch markiertes Symbol. Haus und Licht werden zum Hoffnungssymbol. Mit ihrer Hilfe kann das Ereignis überwunden und die fragmentarische Identität Larissas gelöst werden. Kimmo hofft, Larissa käme zurück, ihre Identität könne wiedergefunden und das als traumatisierend zu verstehende Ereignis gelöst werden. Dennoch ist die kompensatorische Funktion in Frage gestellt, da das Licht sich nur entfalten kann, wenn Larissa nicht zu Hause ist. Ist sie anwesend, überwiegt die Dunkelheit. Die kompensatorische Funktion kann wirken, was für die Wagner'sche Antithetik typisch ist.

Im Vergleich zu Saara wird Larissa komplexer gezeichnet. Beide Figuren spiegeln sich,⁵⁷⁴ aber die Identifizierung Larissas erstreckt sich über mehrere Romane. Dass sich die Entwicklung der Figur auf mehrere Romane erstreckt, zeichnet sich nun auch in der Symbolik ab. Wo es für Saara genügt, die Musik als Gegenpol zur Identitätsfindung zu stellen, genügen bei Larissa Klänge und Farben nicht. Das Licht muss beides ergänzen, um Kompensation zu erreichen und als ästhetischer Ausdruck des Undarstellbaren zu fungieren. Das Motiv der Musik wird ergänzt, variiert und macht die Figur Larissa vielschichtiger. Dies geht damit einher, dass Larissa den seriellen Erzählprozess aufrecht erhält und die Spannung trägt. Wie Larissa ist auch die Lichtsymbolik komplex konstruiert. Die übrigen Symbole in *Das Licht in einem dunklen Haus* sind entweder klar kompensatorisch besetzt oder der Fragmentstruktur zuzuordnen.

2.2 Emails

Die Emails, die Kimmo und Larissa austauschen, werden zum Symbol des Identitätsverlustes. Dies lässt sich daran festmachen, dass sich in ihnen ein weiterer Hinweis hinsichtlich des als traumatisierend zu verstehenden Ereignisses finden lässt. Außerdem setzt die Textstruktur das Fragment um. Konkret verhält sich der erste Kontakt zwischen Kimmo und Larissa wie folgt:

⁵⁷³Vgl. Kurz 1997 und Kapitel II, 1.1.

⁵⁷⁴Vgl. 1.1.

Liebe Larissa,

heute hat es hier zum ersten Mal geschneit. Bei dir auch? Wo bist du denn? Da du dich nicht meldest, kann ich dir ja mal erzählen, was bei mir so los ist. Wir arbeiten im Moment daran, den Tod einer noch nicht identifizierten Frau aufzuklären. Vielleicht hast du davon gehört oder gelesen. Wir wissen noch nicht viel. Es wirkt als habe sie nirgends gelebt. Als sei sie vom Himmel direkt ins Koma gefallen. Entschuldige, das ist wohl Quatsch, was ich hier schreibe, ich schicke das jetzt erst mal ab.

Bis bald, herzlich,
Kimmo.

[...]

Von: veryhotlarissa@pagemails.fi

An: kimmojoentaa@turunpoliisilaitos.fi

Eure unbekannte Tote. Das hat mit männlicher Gewalt zu tun.⁵⁷⁵

Larissas Antwort zeichnet sich strukturell durch die typischen Ellipsen aus. Ihre Identität wird nicht preisgegeben, sondern erscheint immer noch fragmentarisch und grotesk. So erhält die Prostituierte „veryhotlarissa“ Emails von der dienstlichen Emailadresse des Polizisten Kimmo Joentaa. Die unwillkürliche Komik dieses Emailaustauschs steht jedoch Gegensatz zum Inhalt der Email, die männliche Gewalt, die einen Hinweis auf die Identität Saaras geben soll. Die Kombination der grotesken Zeichnung, der noch fehlenden Identität Larissas und der elliptischen Satzkonstruktion lässt die Emails zum Symbol für die fragmentarische Identitätsfindung werden.

Gleichzeitig bieten die Emails durch die darin erwähnte männliche Gewalt einen Hinweis auf die Lösung des Kriminalfalls und das Ereignis, das als traumatisierend gelesen werden kann. Larissa und Saara sind parallel konstruiert. Beide Identitäten gehen verloren und beide Figuren sind in der Rolle des Opfers. Dass nun gerade Larissa den Hinweis auf männliche Gewalt gibt, antizipiert, dass es genau diese ist, die auch für sie die Lücke füllt. Was zunächst nur angedeutet wurde, etwa durch die angezeigte Vergewaltigung in *Im Winter der Löwen*, wird hier zum ersten Mal ausgesprochen. Gleichzeitig wird durch die Fragmentstruktur die fehlende Identität Larissas unterstrichen. Für den Leser hängt die Gewalttat mit der Fragmentstruktur zusammen. Die Emails zeigen also mit Fischer/Riedesser den Bruch und die

⁵⁷⁵Wagner 2011, S. 111, 114.

Erschütterung durch das traumatisierende Ereignis. Es zeichnet sich zwar eine Lösung ab, aber die Spannung wird aufrechterhalten und die Identifizierung Larissas bleibt noch offen. Die Emails wären also nicht traumakompensatorisch besetzt. Den Gegenpol findet man dann in den verbleibenden Symbolen: Der Kirche, der Giraffe und dem Apfelbaum.

2.3 Kirche, Giraffe und Apfelbaum

Die Giraffe unterm Apfelbaum wird in *Licht in einem dunklen Haus* als neues Symbol für den Roman eingeführt. Es kann, genau wie Kirche und Apfelbaum, als traumakompensatorisch gelesen werden. Auf der Handlungsebene handelt es sich bei der Giraffe um einen Schlüsselanhänger, den Kimmo zusammen mit dem Hausschlüssel unter den Apfelbaum legt, um Larissa den Zugang zum Haus zu ermöglichen. In einer Szene wird er erwähnt, als Kimmo bzgl. Saaras Tod ermittelt. Saara, Larissa und auch Sanna treten während der Ermittlung in den Vordergrund.

„Eine Tote wird ermordet“, sagte Sundström in seinem Rücken.

Joentaa wendete sich um.

„Eine Frau lag im Koma [...] Es bestand [...] keine Aussicht auf Besserung.“

Joentaa nickte.

Keine Aussicht auf Besserung, dachte er.

„[...] Wir wissen nicht mal ihren Namen.“

Nicht mal ihren Namen, dachte Joentaa.

[...]

Larissa anrufen.

[...]

Auf dem Abstelltisch neben dem Telefon. Bildete er sich das ein? Er musste nach Hause, er musste das prüfen.

[...]

Er musste das prüfen. Er musste nach Hause. Gönholm und Sundström sprachen über die Frau, die wenige Meter entfernt auf einem Bett lag, das dem glich, auf dem Sanna gelegen hatte. In einem Zimmer, das aussah wie das, in dem sie gestorben war.

[...]

„Kimmo?“

„Die Giraffe“, sagte er.

Noch nicht mal ihren Namen, dachte er.

Und dass er sie nicht verlieren durfte.⁵⁷⁶

Ausgangspunkt der Szene ist der Tod Saaras. Wie in vorherigen Ermittlungen treten während Kimmo am Tatort agiert Erinnerungsbruchstücke auf, die in kurzen Sätzen

⁵⁷⁶Ebd., S. 35-36.

realisiert werden. Zunächst wird Saaras fehlende Identität erwähnt, dann steigt in Kimmo der Wunsch auf, Larissa anzurufen. Diese ist zu diesem Zeitpunkt bereits verschwunden. Ihre Identität ist, wie die Saaras, verloren. Anschließend geht der Blick zum Abstelltisch im Raum, auf dem Larissa für gewöhnlich den Schlüsselanhänger ablegt, wenn sie eine längere Zeit unterwegs ist. Dies erfährt der Leser aber erst im darauffolgenden Kapitel. Für den Moment wird für den Blick auf den Tisch keine Erklärung gegeben. Stattdessen wird die Erinnerung Sannas wieder in den Fokus gerückt. Das Bett in dem Saara liegt, gleicht dem Sannas. Die tote Saara wird so an Sanna gespiegelt, der Tod Saaras mit dem Tod Sannas gleichgesetzt. Beide Identitäten sind bereits unwiederbringlich. Mit Fischer/Riedesser hat das traumatisierende Ereignis, der Verlust, bereits stattgefunden. Larissa ist nun temporär abwesend, aber genau wie Sanna und Saara droht auch ihre Identität abhandenkommt. Kimmo weiß der Handlung folgend nun, dass er Larissa „nicht verlieren [darf]“. Es müsste nun eine kompensatorische Handlung folgen, die dem drohenden Verlust und damit der fragmentarischen Identität entgegenwirkt. An diese Stelle tritt die Giraffe.

Die Giraffe wird unter dem Apfelbaum positioniert. Dieser ist als Teil des Hauses traumakompensatorisch markiert. Indem Kimmo den Anhänger dort positioniert, ermöglicht er also einerseits Larissa den Zugang zu seinem Haus und wirkt so dem Verlust entgegen, da Larissa auch in seiner Abwesenheit ins Haus gelangen kann. Andererseits kann Kimmos Handlung auch so interpretiert werden, dass – aufgrund der Rolle der Symbole im Zyklus – die kompensatorische Funktion des Apfelbaumes auf die Giraffe übertragen wird. Larissa kann so in Kimmos Leben bleiben, ins Haus gelangen und bleibt für Kimmo erreichbar. Das ursprüngliche Verlusttrauma wird kompensiert. Der Identitätsverlust ist nicht mehr unmittelbar.

In der Struktur des Romans kann das Symbol der Giraffe mit Larissa assoziiert werden. Es ist das Symbol, das neben dem Licht am häufigsten im Roman erwähnt wird. Die Kirche, die aufgrund des angeschlossenen Grabes mit Sanna assoziiert werden kann, wird langsam substituiert. Gelesen mit Fischer/Riedesser wäre dies als langsame Verarbeitung des Verlustes zu interpretieren. Sanna und Larissa erfüllen in der Figurenkonstellation dieselbe Rolle als Kimmos Partnerin. Dass das Symbol, das Larissa zugehörig ist, häufiger auftritt, lässt sie als Figur in den Vordergrund treten. Sanna und der ursprüngliche Verlust dienen zwar immer noch als Hintergrund, aber

verschwinden langsam. Der Verlust wird verarbeitet. Die Kirche wird nur bei einer Gelegenheit genannt:

Er [Kimmo] versuchte über den Jungen nachzudenken, Teuvo Manner, aber der Gedanke entglitt ihm. Er dachte an Larissa, und dann entglitt auch dieser Gedanke, und er träumte von einer Frau, die Larissa ähnlich sah.

Als die immer gleiche Melodie des Telefons ihn aus den Schlaf riss, war er sicher, dass der Anruf von Sanna kam. Sanna war von den Toten auferstanden und besaß ein Handy, mit dem sie anrief, jetzt, in diesem Moment, im Dunkel neben der roten Holzkirche, neben ihrem Grab stehend.⁵⁷⁷

Erneut treten aufeinanderfolgende abrupte Erinnerungen auf, die als fragmentarische Erinnerungsbilder gelesen werden könnten. Das Hauptaugenmerk liegt auf Larissa. Dennoch ist die Erinnerung an sie unvollständig. Die Identität bleibt bei interner Fokalisierung auf Kimmo im Fragment bestehen. Man könnte also von einem erneuten Verlusttrauma sprechen. Die Kirche ist wie der Apfelbaum und die Giraffe kompensatorisch markiert. Sanna, die neben dem Grab an der Kirche steht, tritt angesichts des drohenden Identitätsverlustes wieder hervor. Wenn Larissas Identität nicht gelöst werden kann, so ist zu lesen, bekäme Sanna und die Kirche wieder Priorität. Die Erinnerung an Sanna bleibt. Dem Fragment und der Erschütterung tritt eine erneute mögliche Verarbeitung gegenüber, was der strukturierenden Funktion der Kirche entspricht.

Der gesamte Roman bereitet anhand des Themas der Identität die Identifizierung der Figur Larissa vor. Der Kriminalfall und die Ermittlungen dienen der Figurenspiegelung und stellen Larissas Rolle als Spannungsträger im Gesamtkomplex heraus. Die Strukturen des Kriminalromans werden wie in den Vorgängerromanen hinsichtlich des Handlungsschemas umkodiert und variiert. Das Handlungsschema bietet die Folie für den Identitätsverlust. Liest man den Roman vor dem angelegten Traumverständnis, kündigt sich ein als traumatisierend zu verstehendes Ereignis für die Figur Larissa an, das mit einem Identitätsverlust einhergehen könnte. Durch Larissa wird eine mögliche Lösung des Verlusttraumas diskutiert. Die Rückführung auf das ursprüngliche Ereignis antizipiert die Struktur des vorerst letzten Kimmo-Joentaa-Romans: *Tage des letzten Schnees*.

⁵⁷⁷Ebd., S. 263.

VI Tage des letzten Schnees

1. Symmetrie

1.1 Erzählstrukturen

Tage des letzten Schnees zeichnet sich durch komplexe Erzählstränge aus. Der Roman hebt sich in seiner Struktur von den anderen Romanen der Reihe insofern ab, als die Erzählstränge einer eigenen Komposition folgen. Zwar tritt sowohl in *Das Schweigen*, als auch in *Im Winter der Löwen* eine doppelte Zeitperspektive auf, in *Tage des letzten Schnees* gibt es jedoch mehrere Zeitlinien, die zusammenhängen, was sich wie folgt gestaltet.

Der Roman setzt am 1. Mai eines nicht explizit genannten Jahres ein.⁵⁷⁸ Es wird die Geschichte Lasse Ekholms erzählt, der aufgrund eines Autounfalls durch Kollision mit Fahrerflucht seine Tochter Anna verliert. Ekholm stellt sich als früherer Arbeitgeber Sannas heraus. So entsteht eine Verbindung zu Kimmo und beide Figuren werden auf derselben Zeitlinie positioniert. Parallel dazu ereignet sich die Geschichte Markus Sedins, der als Investmentbanker auf einer Dienstreise die Prostituierte Réka kennenlernt. Sie wird das Mordopfer im Kriminalfall. Der Handlungsstrang um Sedin setzt später im Roman ein und ist zunächst als Analepse konstruiert, da er im März desselben Jahres beginnt. Die beiden Erzählstränge treffen aufeinander, als Sedin, aufgrund von Rékas Tod, zu schnell fährt und mit Ekholm kollidiert. Für den Erzählverlauf bedeutet das, dass beide Erzählstränge von Mai an gemeinsam auf den September zusteuern.

An dieser Stelle zeigt sich – wie bereits in den vorangegangenen Romanen – ein doppeltes Zeitverständnis. Dass der Plot um Sedin als Analepse konstruiert ist, lehnt sich an das Konzept der subjektiven Zeitkodierung an. Die Figur und die Handlung um sie herum sind zunächst aus dem Handlungsverlauf herausgenommen, mit dem der Roman beginnt. Dies würde für die Interpretation des Romans darauf schließen lassen, dass Wagner das bekannte Schema variiert und Sedin mit einem als traumatisierend zu lesenden Ereignis besetzt wird. Der Tod Rékas wäre als ein solches einzustufen. Die Handlungsstruktur antizipiert so das Geschehen.

⁵⁷⁸Gemäß der Zeitangaben in den vorherigen Romanen ist hierbei etwa von 2011 oder 2012 auszugehen, grundlegend, dass der Roman im Januar 2014 in der Erstauflage erschien und kurz nach den Ereignissen um Anders Behring Breivik einsetzt. Hierfür spricht auch, dass *Das Licht in einem dunklen Haus* 2011 erschien und dort die Jahreszahl 2010 explizit genannt wird.

Insgesamt ist die Struktur des Romans komplexer als die der Vorläufer. Sie ist zeitlich fragmentarisch und vielschichtiger, was sie zum Spielball werden lässt. Wo in vorherigen Romanen eine Diskrepanz zwischen äußerer Zeitstruktur und subjektivem Zeitverständnis erzeugt und dem Handlungsschema untergeordnet wird, wird in *Tage des letzten Schnees* eine anachrone Zeitkonstruktion Vorlage für die äußere Handlungsstruktur. Der lineare Zeitverlauf, der sich in den vorangegangenen Romanen findet,⁵⁷⁹ wird schon zu Beginn in Frage gestellt. Der Bruch mit der bisher linearen äußeren Struktur wird im nächsten Schritt noch einmal weiterentwickelt, als Kontrapunkt zu den nun zusammengeführten Erzählverläufen ein weiterer Erzählstrang aufgebaut wird, der seinerseits gegen die zeitlich ausgewiesene Handlung verläuft, indem er – ungleich des Handlungsstrangs um Ekholm, Kimmo und Sedin – gänzlich aus dem zeitlichen Verlauf des Romans herausgenommen ist. Hierbei handelt es sich um die Handlung um Unto und Mari, die „[i]n einer anderen Zeit“⁵⁸⁰ stattfindet.

Wieder lässt sich mit Schmidt argumentieren.⁵⁸¹ Die Überschriften der Kapitel, die auf Unto oder Mari fokalisiert sind, ordnen den Erzählstrang außerhalb der Handlung um Sedin an. Da beide Figuren in einer anderen Zeit situiert sind, ist nach Schmidt davon auszugehen, dass hier mit dem Konzept der Mimesis gespielt wird. Die Zeiterfahrung der Figuren ist subjektiv, wie es beispielsweise auch bei der Figur Salonen der Fall ist. Der Unterschied zu Figur Salonen besteht darin, dass sich dieses subjektive Zeitverständnis nicht etwa in Analepsen oder in der Verwendung des epischen Präsens,⁵⁸² sondern in der Struktur des Erzählverlaufs manifestiert. Im Vergleich zu dem Erzählstrang um Kimmo und Sedin verläuft der um Mari und Unto entgegengesetzt und steuert auf die übrige Handlung zu, die ihrerseits zeitlich verortet werden kann, da in der Überschrift jedes Kapitels der Monat angegeben wird, in dem die Handlung um Kimmo, Ekholm und Sedin stattfindet.

Unto und Mari wären gemäß Fischer/Riedesser nun der Zeiterfahrung im Falle einer Traumatisierung zuzuordnen. Die Tatsache, dass ihr Erzählstrang nicht eingeordnet ist, entspricht, nach der These dieser Arbeit, der für Wagner typischen Fragmentstruktur. Es kann also antizipiert werden, dass sich möglicherweise ein als

⁵⁷⁹Vgl. Kapitel III, 1.2. und Kapitel IV, 1.3.

⁵⁸⁰Wagner 2014, S. 37.

⁵⁸¹Vgl. Schmidt 2008, Kapitel I, 4.1.

⁵⁸²Vgl. Kapitel IV, 1.3.

traumatisierend zu klassifizierendes Ereignis für die Figuren offenbaren wird. Dem wird entsprochen, als sich herausstellt, dass das Geschwisterpaar der Handlung folgend Opfer elterlichen Missbrauchs war. Mari wurde von ihrem Vater vergewaltigt. Das Figurenpar soll später noch einmal im Fokus der Analyse stehen.⁵⁸³ Die Fragmentstruktur der Erzählstränge verweist mit Fischer/Riedesser zu diesem Zeitpunkt aber auf eine fehlende Verarbeitung des Ereignisses.

Setzt man aber die Erzählstränge in Relation kann, wie für Wagners Antithetik üblich, auch in entgegengesetzter Richtung argumentiert werden, da die Handlungsstränge symmetrisch konstruiert sind und die Erzählstränge zusammenlaufen. Mari und Unto sind zeitlich so verortet, dass der Erzählstrang entgegengesetzt verläuft. Der zeitlich genauen Verortung steht die Zeitlosigkeit entgegen. Der Handlung folgend ereignet sich dann weiterer Autounfall, der die Handlungsstränge verbindet. Der erste Autounfall setzt die Handlung in Gang. Hier stirbt die elfjährige Anna Ekholm, die Tochter Lasse Ekholms. Darauf folgt derselbe Autounfall aus der Perspektive Sedins, der im anderen Wagen saß und Fahrerflucht beging. Von diesem Ereignis ausgehend verlaufen die ersten beiden Erzählstränge zusammen. Beim dritten Autounfall ist Lasse Ekholm der Verursacher. Er trifft auf den Wagen, in dem sich das Geschwisterpaar Mari und Unto befindet. Beide kommen ums Leben.

Die Kollision der Handlungsstränge, manifestiert durch den Autounfall, geht auf der Handlungsebene damit einher, dass sich herausstellt, dass es sich bei den Figuren Mari und Larissa um dieselbe Identität handelt, was die verzögerte Identifizierung der Figur Larissa abschließt und somit die Handlungsstränge um beide Figuren verbindet. Das Handlungsschema bestimmt so die serielle Erzählung,⁵⁸⁴ indem die Lücken in der Figurenidentifizierung Larissas und die damit einhergehende fragmentarische Identitätsfindung auflöst werden. So wie die Handlungsstränge innerhalb des Romans kollidieren, so werden auch die Figuren zusammengeführt und das ursprüngliche Ereignis des Kindesmissbrauchs aufgedeckt, das als konstituierendes Moment der Identität Larissas seit *Im Winter der Löwen* angedeutet wurde.⁵⁸⁵ Die Fragmentstruktur wird so aufgelöst, der Entgrenzung durch das

⁵⁸³Vgl. 1.3.

⁵⁸⁴Vgl. Kelleter 2012 auch Kapitel I, 3.1.

⁵⁸⁵Vgl. Kapitel IV und V.

Handlungsschema entgegengewirkt und vor der Folie des Kriminalromans zeichnet sich ein homogenes Gesamtwerk ab.

Neben den rekapitulierten Handlungssträngen wird die Kriminalhandlung erst in etwa der Hälfte des Romans aufgebaut, als die Mordtat geschieht. Es handelt sich bei dem Mörder um Jarkko Falk, der – obwohl der Name der Figur bekannt ist – zunächst nicht vom Leser identifiziert werden kann. Er erschießt aus Eifersucht heraus Réka und deren Liebhaber und tötet sich anschließend selbst. Interessant in Bezug auf die Struktur ist der Erzählstrang um Falk nun aufgrund zweier Tatsachen: Erstens ist die Handlung um Falk einerseits zeitlich genau verortet, andererseits enthebt sie sich aber ganz der Handlung, indem das Kapitel um Falk mit der Angabe „[z]wei Stunden früher, in einer Geschichte, die nicht erzählt wird“⁵⁸⁶ festgesetzt ist.

Die Zeitangabe bezieht sich auf den Mord und den Unfall Sedins und Ekholms am ersten Mai, was die Handlung um Falk genau nach dem Kapitel einsetzen lässt, an dem zuvor die beiden vorherigen Erzählstränge um Sedin und Ekholm verbunden worden sind. Erwähnt sei hierzu noch, dass auch die anderen Kapitel aus der Perspektive Falks, im Gegensatz zu allen anderen Handlungssträngen, stündlich genau einzuordnen sind, während die Geschichte selbst, so legt die sich wiederholende Überschrift fest, nicht erzählt werden soll. Das Zeitverständnis der Figur verläuft somit umgekehrt zu der zeitlichen Verortung Maris und Untos. War es hier die Positionierung des Handlungsstranges, die entgegengesetzt verlief, so ist es im Falle Falks die zeitliche Verortung, die sich bestimmen lässt, somit ein symmetrisches Gegenstück bildet und Wagners Antithetik aufgreift. Das Spiel mit der postmodernen Fragmentstruktur, das sich hier abzeichnet, überträgt sich auf die Folie des Kriminalromans, wenn man die verzögerte Identifizierung betrachtet.

Falk, dessen Name bei der Tat bereits bekannt ist, scheint voll identifiziert, ungleich der vorherigen Kimmo-Joentaa-Romane, in denen dem Leser der Name des Täters immer unbekannt war.⁵⁸⁷ Diese Technik wird in *Tage des letzten Schnees* nicht mehr verwendet. Stattdessen geschieht die verzögerte Identifizierung dadurch, dass die Hintergrundinformationen zum Täter auf der Handlungsebene Kimmos im Verlauf enthüllt werden, bis sich herausstellt, dass es sich bei Jarkko Falk um eine

⁵⁸⁶Wagner 2014, S 135.

⁵⁸⁷Vgl. hierzu die Analyse der Figuren Vesa, Timo, Teuvo und Salonen.

Nebenfigur aus dem Handlungsstrang um Sedin handelt. Falk ist der „Jung[e] aus der Asienabteilung“⁵⁸⁸ in Sedins Bank. Er ist dem Leser von Beginn an bekannt.

Falk wird so zum Gegenstück der vorangegangenen Täter und dient damit nicht nur als Verkörperung Wagners antithetischer Konstruktionen, sondern verbindet über *Tage des letzten Schnees* hinaus die Romane miteinander und dient somit als Paradebeispiel der Doppelstruktur von Variation und Wiederholung und der Beziehungen der Systeme.⁵⁸⁹ Dass diese mittels der verzögerten Identifizierung erzeugt werden, zeigt die Verortung einer postmodernen Figur – der ein fragmentarisches Identitätsempfinden zu Grunde liegt, das sie mit den anderen Figuren Wagners teilt – im Bild des Kriminalromans und der zugehörigen seriellen Erzählung.

Innerhalb des Romans legt die verzögerte Identifizierung Falks den Grundstein, um die verschiedenen Handlungsstränge aufzuschlüsseln, und sie mit dem Handlungsschema zu verbinden. Falks Identifizierung verläuft umgekehrt: zwar ist die Identität bekannt, aber die Geschichte selbst ist der Romanhandlung ausgenommen, womit der Handlungsstrang um Falk strukturell auf einer anderen Ebene verlaufen muss, als dies die bisherigen Erzählverläufe tun. Dies schließt sich an die doppelte Zeitperspektive an. Wie die verzögerte Identifizierung, ist die Perspektive der Zeit umgekehrt zu den übrigen Figuren konstruiert, da Mari und Unto beispielsweise zeitlich nicht verortet werden können. Ein Zusammenhang lässt sich nur feststellen, als die Figurenidentität Falks auf einem anderen Handlungsstrang aufgelöst wird. Die gesamte Handlung um Falk verläuft so spiegelverkehrt zu den bisherigen und zeigt als Variation zu diesen neben einer fragmentarischen Identität eine räumlich entgegengesetzte Struktur, die sich wie folgt gestaltet.

Während die Handlung um Ekholm und Kimmo (einsetzend am ersten Mai) und die Erzählung um Sedin (die als Analepse im März einsetzt und dann mit Ekholm am erstem Mai kollidiert) weitestgehend parallel verlaufen, ist die Handlung um Uno und Mari entgegengesetzt und trifft am ersten September auf Ekholm beim zweiten Autounfall. Diese Handlungsstränge verlaufen also horizontal. Fügt man nun diesen

⁵⁸⁸Wagner 2014, S. 52.

⁵⁸⁹Vgl. Kapitel I, 3.1.

Erzählsträngen Jarkko Falk als Figur hinzu, kann der Einsatz dieses Handlungsverlaufs ebenfalls am ersten Mai zwei Stunden vor dem Autounfall verortet werden, tritt aber, weil die Geschichte nicht erzählt wird, so unvermittelt ein, dass der Handlungsverlauf nicht horizontal ist, sondern vertikal auf die drei übrigen Handlungsstränge trifft, was dann die umgekehrte verzögerte Identifizierung spiegelt.

Die genaue zeitliche Verortung zeigt, dass Falk die Handlungsstränge am ersten Mai kurz vor dem Autounfall berührt. Diese Berührung ist es letztendlich, die die Identifizierung des Täters möglich macht, denn auf den horizontalen Handlungssträngen verläuft die Polizeiarbeit und somit die Identifizierung. Da das vertikale Eintreffen Falks auf den horizontalen Erzählverlauf auf der Handlungsebene mit dem Tod Rékas einhergeht, markiert an dieser Stelle die das als traumatisierend zu verstehende Ereignis für die Figur Sedin, wobei das vertikale Auftreffen als Umsetzung der Erschütterungsthese gelesen werden kann. Der Tod Rékas ist das Ereignis, das für Sedin als traumatisierend zu verstehen ist und aufgrund dessen er während der Autofahrt abgelenkt ist. Die Folge ist der Tod Annas zu Beginn der Handlung. Dieses Ereignis kann dann wiederum für Ekholm als traumatisierend klassifiziert werden. Der Tod Annas wiederum führt dazu, dass Ekholm seinerseits den Tod Maris und Untos verursacht. Dadurch stirbt Larissa, was dazu führt, dass die Verlusterfahrung, die für Kimmo am Beginn der Reihe ausschlaggebend ist, wiederholt wird. Die Handlung wird so zum Beginn zurückgeführt und es entsteht eine zyklische Struktur. Dies bestätigt sich auch dadurch, dass Larissa vor ihrem Tod die gemeinsame Tochter mit Kimmo zur Welt bringt. Sie erhält den Namen Sanna. Die ursprüngliche Verlusterfahrung und die Figur, mit der der Zyklus begann, stehen also wieder im Fokus. Die Tötung Rékas ist aufgrund dieser Struktur das Ereignis, das die Verkettung der als traumatisierend zu lesenden Ereignisse auslöst und den Handlungsverlauf in Gang setzt. Dies geht mit der vertikalen Verortung des Handlungsstrangs um Falk einher. Das Ereignis wird zur Erschütterung und manifestiert das Fragment.

Gleichzeitig entsteht aber auch ein Spiel zwischen Bruch und Wiederherstellung der Symmetrie. Der Handlungsstrang um Falk ist zwar vertikal angeordnet, führt aber letztendlich die Strukturen zum Beginn des Zyklus zurück und wirft die Frage nach der Möglichkeit der Wiederherstellung der ursprünglichen Zustände auf. Durch die

Identifizierung der Figur Falk auf dem horizontalen Handlungsstrang kann die Figur letztendlich doch in den horizontalen Verlauf eingliedert werden und Annas Verlust wird im Laufe des Romans so aufgebaut, dass auch hier eine Rückführung der entgrenzten Struktur erkennbar ist.⁵⁹⁰ Auf der Ebene des Zyklus wiederum wird die Figur Larissa vollständig identifiziert und es geschieht eine Rückführung zum ursprünglichen Verlusttrauma Kimmos. Bruch und Wiederherstellung werden so abgewechselt und interagieren miteinander.

Literaturtheoretisch offenbart sich auch hier zunächst die für die Postmoderne charakteristische Struktur, sowohl durch das Spiel mit den Grenzen, als auch durch die strukturellen Brüche der Erzählstränge in *Tage des letzten Schnees*. Dennoch – so zeigt der Wunsch nach Symmetrie angesichts des Traumabegriffs – verläuft Wagners Spiel nicht regellos um seiner selbst Willen oder aus reinem Lustprinzip,⁵⁹¹ sondern zeigt durch den Wunsch nach Symmetrie und die stringente Zusammenführung der fragmentierten Strukturen eine Regelmäßigkeit, die der postmodernen Beliebigkeit⁵⁹² entgegenwirkt. Gleichzeitig birgt das Spiel Wagners eine Neuinterpretation von Huizingas Aussage: „*In der Sphäre eines Spiels haben die Gesetze und Gebräuche des gewöhnlichen Lebens keine Geltung*“⁵⁹³, da sich die Regelmäßigkeit aus der subjektiven Erfahrungswelt der Traumatisierung heraus konstituiert. Wagners Spiel mit Entgrenzung hat nicht die Entgrenzung selbst zum Ziel, wie sie sich im Antikriminalroman zeigt,⁵⁹⁴ sondern beschreibt eine Wiederherstellung der Grenzerfahrung. Ironisch ist diese ebenfalls in Huizingas Spielbegriff enthalten,⁵⁹⁵ was Wagners Spiel mit dem Spiel offenlegt und sich in seiner zyklischen Struktur wiederfindet.⁵⁹⁶

1.2 Larissa, Mari, Sanna und Réka

Wagner verarbeitet das Thema der Symmetrie auch in den weiblichen Figuren und wendet seine typischen Spiegelstrukturen bei Mari und Réka an, die als Variation

⁵⁹⁰Vgl. 2.4.

⁵⁹¹Zur Diskussion von Spiel und Vergnügen vgl. Huizinga 2015 S. 9, 11 16. Auch bei Eibl 2009, S. 16 ff..

⁵⁹²Feyerabends Formel „anything goes“ zählt hier zu den bekanntesten Postulaten und wurde seitdem vielfach kritisiert. Vgl. Feyerabend: 1984, S. 28. Hierzu auch Welsch 2008, S. 41.

⁵⁹³Huizinga 2015 S. 21.

⁵⁹⁴Vgl. zur Diskussion Schmidt 2014, S. 43 ff.. Vgl. auch Eco 1986, S. 82.

⁵⁹⁵Vgl. zur Grenzerfahrung des Spiels vgl. Huizinga 2015, S. 18 und Eco 1986, S. 79.

⁵⁹⁶Vgl. Kapitel I, 1.3.

Larissas aufgebaut werden. Erreicht wird dies durch den Fragmentcharakter der Figurenidentitäten. Um die Spiegelung der weiblichen Figuren aufzuschlüsseln, ist es notwendig mit Larissa, die den Ausgangspunkt bildet, zu beginnen. Ihre Konstruktion zeichnet sich, wie zuvor in *Im Winter der Löwen* und *Das Licht in einem dunklen Haus*, durch das Groteske aus. Die Diskrepanz zwischen Komik und Schrecken erzeugt auch in *Tage des letzten Schnees* einen Verfremdungseffekt, der die Lücken in der Figurenidentität verstärkt und die Möglichkeit wieder aufgreift, dass ein als traumatisierend zu lesendes Ereignis diese Lücke schließen könnte.⁵⁹⁷ Das Groteske zeigt sich in einer Begegnung zwischen Larissa und Kimmo kurz nach dem Aufstehen in Kimmos Schlafzimmer:

Als Kimmo Joentaa am Morgen erwachte, war Larissa schon aufgestanden. Er hörte das Rauschen und Prasseln der Dusche, und nach einigen Minuten kam sie ins Zimmer, bekleidet nur mit einem riesigen Handtuchturban, den sie abnahm, als sie sich aufs Bett setzte.

[...]

Sie [...] fuhr damit fort, sich anzuziehen. Das Outfit fürs Bordell hatte sie schon übergestreift, einen weißen, mit glitzernden Steinen verzierten Stringtanga mit dazu passendem Oberteil. Darüber eine Jeans und einen Hello-Kitty-Pullover, beides würde sie ablegen, bevor die ersten Kunden kamen.⁵⁹⁸

Der groteske Eindruck entsteht durch die Beschreibung der Kleidungsstücke Larissas. Einerseits trägt sie Reizwäsche, die sie als Prostituierte auszeichnet, andererseits – und hier der grotesk-komische Gegensatz – Jeans und einen Hello-Kitty-Pullover, der Larissa als kindlich-naiv darstellt. Um die verzögerte Identifizierung abzuschließen und das Thema der Symmetrie zu verfolgen, ist zu erwarten, dass, als Fortsetzung der Handlungsstruktur, auch die Lücke in der Figurenidentität Larissas geschlossen wird, was den Spannungsbogen der seriellen Erzählung löst.⁵⁹⁹ Dies heißt auch, dass die Leerstelle in der Identität Larissas nur mit einem als traumatisierend zu verstehenden Ereignis gefüllt werden kann, da es die Struktur des Romans bereits vorgibt. Der Handlungsstrang um Falk kann im Lichte der Erschütterungsthese interpretiert werden. Er trifft vertikal auf die Handlung auf.⁶⁰⁰ Der Handlungsverlauf ist somit asymmetrisch. Diese Asymmetrie würde auf der Ebene der Figuren der fragmentarischen Identität entsprechen. Wenn nun der Handlungsverlauf wieder eingegliedert werden kann, muss dies mit einer

⁵⁹⁷Vgl. zum Grotesken Bachtin 1986, Dürrenmatt 1996a und Kayser 1960, hier Kapitel IV, 1.1.

⁵⁹⁸Wagner 2014, S 79-80.

⁵⁹⁹Vgl. zur Spannung Fill 2007 a, Kapitel I, 3.2.

⁶⁰⁰Vgl. 1.1.

Lösung der Figurenidentität einhergehen. Der Schlüssel hierzu ist dann höchstwahrscheinlich ein als traumatisierend zu verstehendes Ereignis, da der Tod Rékas auf der Ebene der Handlungsstruktur die Asymmetrie auslöst. Eine Entsprechung auf der Figurenebene ist wahrscheinlich. Um die Symmetrie wiederherzustellen und gleichzeitig die Identität Larissas zu enthüllen, wird neben der grotesken Konstruktion erst einmal der Identitätsverlust thematisiert und ausgebaut, indem mit Kimmo als Fokalisator die fehlende Identität häufiger als in *Das Licht in einem dunklen Haus* angesprochen wird:

Larissa. Seine Freundin Larissa, die nicht Larissa hieß. Die nicht antworten würde, wenn er sie fragte, wie es ihr gehe. Die ihn auslachen würde, wenn er sie fragte, wie ihr Tag gewesen sei.⁶⁰¹

Das Spannungsfeld um Larissas Identität wird intensiviert, als angesprochen wird, dass nicht nur der Name Larissas ungeklärt bleibt, sondern auch die Frage nach ihrem Befinden, was dazu führt, dass auch die Distanz weiter aufgebaut wird. Verstärkt wird diese Distanz dann noch einmal mit dem Grotesken durch das Lachen Larissas, das hier fast eine zynische Komponente hat. Angesichts Wagners Spiels mit den Grenzen zeigt sich an dieser Stelle noch einmal das Element des Vergnügens, das im Spielbegriff mitschwingt.⁶⁰² Noch stärker als *Im Winter der Löwen* kehrt sich Wagner von der im Grotesken implizierten Komik ab, indem er den dargelegten Zynismus anlegt. Was zuvor noch als Ausdruck schwarzen Humors⁶⁰³ gedeutet werden könnte, wird nun ins Negative gekehrt und lässt keinen Zweifel, dass es sich hier nicht um ein makabres Spiel mit der traumatisierenden Erfahrung oder etwa der Umsetzung von Angstlust⁶⁰⁴ handelt, sondern um die Diskussion eines Identitätsverlustes, der einem als traumatisierend zu charakterisierendem Ereignis folgt, und der sich daraus zwangsläufig ergebenden Grenzerfahrung. Wagner wendet sich hier also von der Tradition des schwarzen Humors ab, die für zeitgenössische Kriminalautoren zuweilen charakteristisch ist, was bereits im Hinblick auf Haas erläutert wurde.⁶⁰⁵ Während in Wagners Texten der Fokus auf dem Schrecken des traumatisierenden Ereignisses liegt, die Entgrenzung betont wird und Humor erst einbracht wird, als sich der Leser bereits des Schreckens der Erfahrung bewusst ist,

⁶⁰¹Wagner 2014, S 15.

⁶⁰²Vgl. Huizinga 2016.

⁶⁰³Zur Kategorisierung Haas' vgl. Nusser 2009, S. 157.

⁶⁰⁴Zur Angstlust im Kriminalroman vgl. Anz 2002, S. 144. Der Begriff Angstlust stammt aus dem Bereich der Psychologie und wird zum ersten Mal von Michael Balint verwendet. Zum Begriff Angstlust in der Psychologie vgl. Balint 2009.

⁶⁰⁵Vgl. Kapitel I, 3.3.

werden in Haas' Texten schwarzer Humor und die charakteristische Sprache zum Spielball, um mit dem Genre und den hier etablierten Normen zu brechen.

Um die durch das Grotteske etablierte Lücke in der Figurenidentität Larissas zu schließen, werden nun neben Sanna auch andere weibliche Figuren eingeführt, die den Identitätsverlust spiegeln. Zunächst ist hier Réka zu nennen, die allein aufgrund ihres Berufs als Prostituierte als Reflexion Larissas fungiert. Kimmo dient in dieser Konstellation, wie auch schon zuvor, in seiner Rolle als Detektiv als Verbindung, durch die die Spiegelung hergestellt wird. Er ist es, der in der Mordsache Rékas ermittelt. Deutlich wird die Figurenspiegelung in der Szene, in der Kimmo durch Sundström vom Mord Rékas erfährt:

Prostituiertenmord.

Merkwürdige Worte. Sundström sprach weiter, aber er verstand ihn nicht.

[...]

Er dachte an die Giraffe. An den Fahrradhelm, mit dem Larissa immer Eishockey spielte. Er würde eine Weile unberührt bleiben, denn Larissa fuhr niemals Fahrrad, und wäre sie jemals Fahrrad gefahren, hätte sie keinen Helm getragen. Und der See, auf dem sie Eishockey spielte, mit den Jungen aus der Nachbarschaft, würde erst im nächsten Winter wieder zufrieren. Im Hintergrund, in der Ferne, erzählte Sundström Dinge, die nicht wichtig waren.⁶⁰⁶

Die Szene beginnt mit dem für Wagner typischen Satzfragmenten. Die Aufmerksamkeit wird auf den Mord an Réka gelenkt. Da sowohl Réka als auch Larissa als Prostituierte arbeiten, entsteht die Spiegelung der Figuren. Nach der Erwähnung des „Prostituiertenmords“ schweift die Aufmerksamkeit Kimmos ab. Es zeigt sich die charakteristische Fragmentstruktur, die bei interner Fokalisierung mit Fischer/Riedesser in Anlehnung des Konzepts von Intrusion und Dissoziation gelesen werden kann. Der Fokus der Szene bleibt in der Folge auf Larissa. Erwähnt werden die Giraffe, der See und das Eishockeyspiel – Symbole, die bereits in den vorangegangenen Romanen als kompensatorisch besetzt festgelegt wurden.⁶⁰⁷ Die Fragmentstruktur, die durch die interne Fokalisierung und die Satzstruktur entsteht, soll kompensiert werden. Interpretiert werden kann die Szene also insofern, dass der Prostituiertenmord im Hinblick auf Kimmo mit einer erneuten Verlustangst besetzt ist. So wie Réka droht auch der Tod Larissas. Die kompensatorisch besetzten Symbole sollen der abzulesenden Verlustangst entgegenwirken.

⁶⁰⁶Wagner 2014, S.105.

⁶⁰⁷Vgl. Kapitel V, 2.3.

Der drohende Tod Larissas wird mit dem Identitätsverlust gleichgesetzt: so bedeutet das Nicht-Wissen um die Figurenidentität Larissas aus Kimmos Perspektive eine Gleichsetzung mit dem Tod Sannas und dem Tod Rékas, da der Prostituiertenmord den Auslöser darstellt. Antizipiert wird durch die Spiegelung die Handlungsstruktur. Die Identität wird zum Spannungsträger und eine Lösung muss erfolgen. Diese Lösung aber kann, so zeigt sich im Tode Rékas, nur mit dem Tod Larissas einhergehen. Insgesamt wird also die fehlende Identität Larissas zur Herstellung der Symmetrie mit der Identität Rékas gefüllt, die das tatsächliche Mordopfer darstellt. An dieser Stelle beginnt sich die verzögerte Identifizierung Larissas aufzulösen und die fragmentarische Identität wird langsam wiederhergestellt. Die Frage nach Larissas Identität eröffnet dem Leser dann auch die Lösung der seriellen Spannung über Romane hinweg. Gleichzeitig offenbart sich die zyklische Struktur.

Nachdem der Mord an Réka einen Abschluss in der verzögerten Identifizierung Larissas andeutet, wird im nächsten Schritt die verzögerte Identifizierung Rékas in den Fokus genommen, die – wie auch Falk – spiegelverkehrt aufgebaut ist, indem zwar der Figurenname bekannt ist, aber die Hintergrundinformationen fehlen. Sowohl Larissa als auch Réka agieren unter einem Alias, der im Falle Larissas die Figur zu Beginn bezeichnet, bei Réka (alias Dragana) aber erst nach ihrem Tod aufgedeckt wird. Das Spiel mit und der Versuch der Eingrenzung von fragmentarischen Identitätskonstruktionen zeichnet sich also eindeutig auch bei den weiblichen Figuren ab. Um eine zyklische Struktur zu kreieren, werden in der Folge – ebenfalls mit interner Fokalisierung Kimmos – Réka, Larissa und Sanna zusammengeführt.

Er hatte eine Zahl, aber er wusste nicht, hinter welchem Fenster Sanna gelegen hatte, vor einigen Jahren, in den Tagen, in denen sie gemeinsam auf den letzten Tag ihres Lebens gewartet hatten.

Er dachte an Larissa, an das, was Sundström gesagt hatte, gerade eben, am Telefon, das merkwürdige, versachlichende und gleichzeitig pauschale Wort, das er verwendet hatte. Prostituiertenmord. Eine junge Frau, aufgefunden in Helsinki, aber gearbeitet hatte sie in Salo, bei Turku.

[...]

„Dragana. Teenymaus, tabulos, so wurde sie im Internet beworben“, sagte Sundström und reichte ihm einen Computerausdruck, verpixelte Bilder, die das Gesicht verbargen, aber nicht den Rest des Körpers.

Larissa anrufen, dachte er. Die Stimme der Mailbox hören, mit etwas Glück, oder die Stimme der üblichen Ansage: Der Teilnehmer sei vorübergehend nicht erreichbar.

[...]

Joentaa gab Sundström das Foto zurück. [...] Als er nach draußen ging, hatte er das Gefühl, das Bild der toten Frau schon fest abgespeichert zu haben. Er dachte an die Fotos, die er gesehen hatte, das Foto einer Toten, das Foto einer Lebenden, eher ein Mädchen als eine Frau, verschlüsselte Bilder, die alles gezeigt hatten. Nur nicht die Farbe ihrer Augen.⁶⁰⁸

Den Beginn der Zusammenführung der drei Figuren entsteht durch die Referenz auf *Eismond* und den Tod Sannas. Kimmo kehrt zum Krankenhaus in Turku zurück und zählt dessen Fenster, um letztendlich mit dem Tod Sannas abschließen zu können. Für den Moment sei festgehalten, dass das Symbol ebenfalls traumakompensatorisch besetzt ist, was aber später noch ausgeführt werden soll.⁶⁰⁹ Die Erinnerung an den Tod Sannas wird nun wieder von dem Gedanken an Larissa gefolgt. Der Verlust Sannas wird also an der Abwesenheit Larissas gespiegelt. Gelesen werden kann die Szene also insofern, dass die drohende Verlustangst wiederholt wird. Wie Sanna ist es auch wahrscheinlich, dass Larissa stirbt, was sich im wiederkehrenden „Prostituiertenmord“ zeigt, den Kimmo rekapituliert. Der Verlust soll durch das Zählen der Fenster kompensiert werden.

Als eine Steigerung komplettiert nun Réka die Trias, die sich als Dragana in die Erzählung einreicht. Im Hinblick auf die Symbolik wird das Bild wieder aufgegriffen, das zuvor in Anlehnung an den Verarbeitungsprozess interpretiert werden konnte.⁶¹⁰ Hier wird es angesichts der fehlenden Identität Symbol des Verlustes. Die Identitätsfindung verläuft für die Figur Dragana wiederum spiegelverkehrt. So wie der Name der Figur bekannt ist, ist auf dem Bild der Körper der Frau unverhüllt. Die „verschlüsselte[n] Bilder“ haben „alles gezeigt“, „[n]ur nicht die Farbe ihrer Augen“. Obwohl also die Identität der Figur klar, ihr Körper zu sehen ist, bleibt der Kern der Identität, sprichwörtlich die Augen, im Fragment zurück. In Verbindung mit Larissa und Sanna kommt also erneut der Bruch mit einem gefestigten Identitätsverständnis zum Vorschein. Sanna ist bereits gestorben. Alles was hier geleistet werden kann, ist Kompensation. Die Symbole, hier die Fenster, können dementsprechend gelesen werden. Dragana, bzw. Réka und Larissa sind spiegelverkehrt konstruiert. Sie sind asymmetrisch, da ihre Identifizierung umgekehrt verläuft. Die Asymmetrie zeigt sich beispielsweise auch im Gegensatz von bildlicher und akustischer Kodierung, der Dragana im Bild und Larissa am Telefon entspricht. Die Asymmetrie korrespondiert

⁶⁰⁸Wagner 2014, S 152-55.

⁶⁰⁹Vgl. 2.3.

⁶¹⁰Vgl. Kapitel III, 1.2.

mit der Fragmentstruktur der Identitäten und, nach Fischer/Riedesser, mit der drohenden Verlusterfahrung, die im sich ankündigenden Tod Larissas impliziert ist.

Um der Asymmetrie entgegenzuwirken werden nun einerseits die traumakompensatorisch besetzten Symbole eingesetzt. Sie geben den Rückbezug zum Verlust Sannas und referieren so auf die zyklische Struktur. So entsteht ein Spiel zwischen Symmetrie und Asymmetrie, das einerseits den Bruch durch den Verlust, andererseits eine mögliche Verarbeitung hervorhebt und Wagners Antithetik umsetzt. Die Prävention des möglichen Verlustes, die in das Spiel hineininterpretiert werden kann, ist immer fraglich. Am Ende kann zwar eine Auflösung der Identität Larissas stehen, aber die Wiederherstellung geht gleichzeitig mit dem Tod Larissas einher, womit die symmetrische Struktur wieder in Frage gestellt, die Kompensation wieder zunichte gemacht wird. Der Verarbeitungsprozess bleibt obgleich der Aufklärung der Identität offen.

Mari bietet im Spiel mit Symmetrie und Identitätsfindung den letzten Hinweis auf die verzögerte Identifizierung Larissas, nicht nur dadurch, dass für Mari der Kindesmissbrauch explizit erwähnt wird, sondern auch dadurch, dass noch bevor das Ereignis enthüllt wird der Paratext den für sie entgegengesetzt laufenden Erzählstrang und die subjektive Zeitkodierung anzeigt.⁶¹¹ Dieser Zusammenhang macht die Tatsache, dass es sich bei beiden Figuren um eine Identität handelt implizit, da Larissa die einzige Figur ist, die auf dem Mari entgegengesetzt verlaufenden Handlungsstrang noch nicht identifiziert ist. Dennoch könnte es sich um eine weitere weibliche Figur handeln, die als Spiegelfigur dient. Dass es sich um dieselbe Identität handelt, wird einerseits durch die Schwangerschaft Maris und die damit korrespondierende Abwesenheit Larissas enthüllt, andererseits aber auch in einer der Emails an Kimmo offensichtlich.

Dass die Emails den Schlüssel zur Identifizierung und damit zur Herstellung der Figurenidentität bieten, wird einerseits dadurch evident, dass auch in *Das Licht in einem dunklen Haus* die Emails die Plattform sind, mit der Larissa den entscheidenden Hinweis zur Lösung des Falls gibt.⁶¹² Andererseits gibt Larissa selbst die Verbindung der beiden Figuren preis, indem sie, im Gegensatz zu den vorherigen

⁶¹¹Vgl. 1.1.

⁶¹²Vgl. Kapitel V, 2.2.

Verkehr, eine deutlich elaboriertere Email schickt, die an Maris Sorge um Unto erinnern lässt, als beide im Onlinechat kommunizieren. So schreibt Larissa etwa, dass sie an Kimmo denkt und er „der liebste Mensch [ist], der [ihr] begegnet ist“⁶¹³. Der in dieser Email aufgebaute Eindruck wird dann bestätigt, als Polizeibeamte Kimmo aufsuchen und ihm vom Tod Larissas und der Geburt der gemeinsamen Tochter Sanna erzählen.

Letztendlich wird so über die verzögerte Identifizierung die Symmetrie und somit die zyklische Struktur wiederhergestellt. Die mögliche Verarbeitung des Ereignisses wird aber durch den Tod Larissas in Frage gestellt und somit auch die Wiederherstellung der fragmentarischen Identitätsstruktur nach der Traumatisierung. Des Weiteren tritt das ursprüngliche Verlusttrauma wieder in den Vordergrund, da der Schmerz den Kimmo nach dem Tod Larissas empfindet mit dem Schmerz nach Sannas Tod „deckungsgleich“⁶¹⁴ ist. Das Ereignis bringt wieder die Struktur des Romans mit ein, indem der Tod Larissas am 1. September geschieht, dem Tag, an dem der erste Schnee fällt. So entsteht ein Rückbezug zum ersten Mai, dem Beginn des Romans, an dem der letzte Schnee des Jahres fiel. Handlungsschema, Strukturverlauf und Figurenkonstruktion sind also hierarchisch angeordnet. Die Struktur des Romans ist zyklisch und es geschieht ein Rückbezug zum Beginn der Reihe, was dann wiederum im Zeichen eines erfolgreichen Verarbeitungsprozesses zu lesen wäre.

1.3 Unto und Mari

Im Lichte von Wagners Spiel mit der Symmetrie und der Eingrenzung fragmentarischer Strukturen wurde bereits angemerkt, dass die Figuren Unto und Mari in Opposition zu den übrigen Handlungsverläufen stehen. So sind alle Passagen, die aus der Perspektive Untos oder Maris erzählt werden mit der Verortung „In einer anderen Zeit, An einem anderen Ort“⁶¹⁵ angegeben. Parallel dazu setzt sich die Zeit als Motiv fort, um die Figurenzeichnung Untos auszubauen. Dies manifestiert sich in Untos Tagebucheinträgen:

*Mittag Marktplatz, Macchiato.
Mit Blick auf den Fluss. Kalt ist es. Regen. [...] Telefon bimmelt. Maris*

⁶¹³Wagner 2014, S 276.

⁶¹⁴Wagner 2014, S 314.

⁶¹⁵Wagner 2014, S 37.

Nummer. Mari ruft an. Vor einer Woche oder zwei Wochen hat das angefangen. Bimmel, bammel. Mari ruft an. [...]
Nach all den Jahren. So sagen sie immer in Filmen. Nach all den Jahren kommst du wieder, aber zu spät, zu spät mit Pathos in den Stimmen.
Die Bedienung, von kräftigem Wuchs, lächelt. Kommt ja jeden Tag der Herr, setzt sich ans Fenster und trinkt Macchiato, warum also nicht freundlich lächeln.
Selbe Zeit, selber Ort.
 [...]
Der Kaffee heißt Macchiato, das Telefon bimmelt. Mari, aha.
 [...]
Wo bist du, Unto?
*An einem anderen Ort, Schwesterherz. In einer anderen Zeit.*⁶¹⁶

Bemerkenswert sind, wie auch in vorherigen Romanen, die elliptischen Satzbauteile, die mit dem Motiv der Zeit verknüpft werden. So geschieht die Verortung des Eintrags nicht etwa über ein Datum, wie die Tagebucheinträge in *Das Licht in einem dunklen Haus*, sondern durch die Alliteration „*Marktplatz, Mittag, Macchiato*“, was zwar der Positionierung der Figur im Handlungsgefüge dienlich ist, dennoch den Fragmentcharakter vermittelt und gerade dadurch eine genaue Verortung schuldig bleibt.

So entsteht ein Spiel mit der Zeit, das sich darin fortsetzt, dass Unto nach eigener Aussage „*[i]n einer anderen Zeit*“ zu finden ist, aber dennoch jeden Tag zur selben Zeit an den selben Ort zurückkehrt, um seinen Kaffee zu trinken. Innerhalb der Gesamtstruktur zeichnet sich durch dieses Wechselspiel das Thema der Symmetrie ab. Mari und Unto sind zwar nicht zeitlich verortet, womit sie der Fragmentstruktur zugeordnet werden können, dennoch wird der Versuch unternommen eine zeitlich lineare Struktur wiederherzustellen, indem Unto immer wieder in dasselbe Café zurückkehrt. Ist der zeitliche Verlust der Asymmetrie zuzuordnen, wäre die Suche nach zeitlicher Ordnung auf der Seite der Symmetrie anzusiedeln. Mit Fischer/Riedesser wäre also durch den Zeitverlust das als traumatisierend zu verstehende Ereignis impliziert, eine Rückführung zum ursprünglichen Zustand dann aber dann wieder in dem Versuch angelegt, die Figur genau zeitlich zu positionieren.

Im Vergleich mit *Das Licht in einem dunklen Haus* zeigt sich wiederum Wagners antithetische Konzeption auf der Ebene der seriellen Erzählung. Im Vorgängerroman dient die genaue zeitliche Positionierung der Tagebucheinträge als Fixpunkt. Sie gibt

⁶¹⁶Wagner 2014, S 37-38.

scheinbar den entscheidenden Hinweis im Kriminalfall, als der implizite Leser zwei Figuren in Folge der zeitlich fixierten und gleich aufgebauten Tagebucheinträge als einen Täter identifiziert. Das Spiel mit den Grenzen in Wagners Texten, das der Figurenidentifizierung dient, wird so zum Red Herring. Es wird diskutiert, ob die Möglichkeit der Eingrenzung des außer Kontrolle geratenen Identitätsfindungsprozesses besteht.⁶¹⁷ Das Gegenstück, das in der antithetischen Struktur bereits impliziert ist, schafft Wagner nun im Folgeband, als er hier die zeitlich eingegrenzte Verortung von vornherein außen vor lässt und so gleichzeitig wieder die Wechselwirkung von Variation und Referenz auf bekannte Strukturen in der seriellen Erzählung zeigt.⁶¹⁸

Mit Hinblick auf das Perpetuum mobile⁶¹⁹ bedeutet der Bezug auf die Verortung Wagners wiederum zweierlei. Einerseits verdichten sich die Strukturen, die charakteristisch als postmodern zu lesen wären. Das Spiel wird reichhaltiger, die Zeitkonstruktion wird komplexer, die Strukturen, die die Erzählung konstituieren, sind fragmentarisch und es entstehen Spiegelstrukturen, die auf vorangegangene Romane verweisen. Andererseits wäre die Variation der Zeitkodierung, die in den Figuren Unto und Teuvo bzw. Lauri zu lesen ist, nicht zwangsläufig als Verstärkung der unendlichen Verweisstruktur zu lesen.⁶²⁰ Insgesamt wird die Spiegelstruktur gerade dadurch erneut eingegrenzt, dass ein Verweis auf *Das Licht in einem Dunklen Haus* geschieht. Der Rückbezug wäre im Sinne Kelleterers als Bezugspunkt in der seriellen Erzählung aufzufassen, was im Gesamtkomplex die zyklische Struktur aufgreifen würde und so ein stimmiges Ganzes ergäbe. Die Fragment- und Spiegelstrukturen würden also wieder in eine klare Struktur zurückgeführt.

Die antithetische Struktur, die sich in der zeitlichen Verortung Untos offenbart, ist im nächsten Schritt auch auf das Geschwisterpaar zu übertragen. Wieder zeigt sich Wagners Spiel von Symmetrie und Asymmetrie. Unto und Mari sind als Geschwisterpaar unterschiedlichen Geschlechts bereits antithetisch konstruiert. Diese Konstruktion setzt sich fort, als beide der Handlung folgend in einem Chatroom aufeinandertreffen. Mari ist sich ihres Gegenübers bewusst, Unto aber ist sein Chatpartner unbekannt.

⁶¹⁷Vgl. Kapitel V, 1.2.

⁶¹⁸Vgl. Kelleter 2012.

⁶¹⁹Vgl. Welsch 2010.

⁶²⁰Vgl. Derrida 1990.

friend of fire?

-

Du wieder...

-.

Schlechter Zeitpunkt?

-

Egal

-

Nein, kein Problem, ich wollte nur hören, wie es dir geht.

-

Geht, geht.

-

Ok

-

[...]

Wie es dir geht, hast du immer noch nicht gesagt. Dumme Frage?

-

Nö. Weiß nur keine Antwort. Kann mich nicht FÜHLEN.

-

Das klingt... traurig

-

[...]

Nö. Taurig war ich früher mal, so als Kind, als ich meinem Vater dabei zugesehen habe, wie er meine Schwester fickt.

-

...

-

Warme Nacht, draußen kalt, drinnen Heizung voll aufgedreht, heiße Hitze, dunkel, ich gehe mal pinkeln, schmaler Spalt Licht im Zimmer von meiner Schwester, und als ich die Tür aufschiebe, so ganz leise, liegt mein Vater auf meiner Schwester drauf.

-

....

-

Dumme Sache, das. Taurig, jo. Die ganze Sache. Hab ja nie jemandem erzählt. Weiß kein Mensch. Nur du. Palaver.

-

....

-

[...]

Nur so zur INFORMATION: Ich mache Spaß. Ich scherze und albere. Von wegen Unto mit der schweren Kindheit, bimmel, bammel.

-

[...]

Ja. Ich weiß. Hab's verstanden.

-

[...]

Jo. Bis die Tage. Ok? Ha!

Friend-of-fire, ihr Bruder, hatte den virtuellen Raum verlassen und Mari Beck saß im Dunkel vor dem Bild, das heller und weißer flimmerte als zuvor. Alles eine Frage der Vorstellungskraft.
 Ich weiß, dachte sie.
 Ich weiß, Unto.
 Ich bin die Einzige, die weiß, dass du die Wahrheit sagst.⁶²¹

Die antithetische Figurenkonstruktion von Unto und Mari wird im Gespräch auf zwei Arten umgesetzt: Einerseits gibt die Form des Chats bereits die Opposition vor, indem das kurze Gespräch immer wieder von einer zur anderen Figur wechselt, wodurch der Schlagabtausch entsteht. Sprachlich werden erneut die typischen elliptischen Konstruktionen verwendet. Sie intensivieren die antithetische Konstruktion, indem sie, angelehnt an den Chatverlauf, den Schlagabtausch verstärken. Die Fragmentstruktur der Sprache spitzt sich dann zu, als letztendlich, nach einer Fülle von Lautmalereien und Einwortsätzen, das Ereignis genannt wird, dass für die Identität Maris konstituierend ist: Der Missbrauch durch den Vater.

Zusammenfassend wären in Unto und Mari also antithetisch konstruierte Figuren zu finden, die sich in einem Onlineforum fragmentarisch einen Wortwechsel liefern, der dann ein als traumatisierend zu lesendes Ereignis offenbart. Diese Struktur wäre erneut im Sinne Derridas zu lesen.⁶²² Beide Figuren stehen sich gegenüber und referieren im Gespräch auf ein Ereignis, das zunächst nicht bezeichnet werden kann. Man könnte die Konversation also als Ausdruck von Asymmetrie lesen. Um beide Figuren nun zusammenzuführen, die Symmetrie herzustellen und das Ereignis zu bezeichnen, dient einerseits das virtuelle Onlineforum an sich, das zur Begegnungsstätte beider Figuren wird und so die Distanz zwischen ihnen überbrückt. Andererseits wird wieder die Lichtsymbolik eingesetzt, um der Fragmentstruktur und dem antithetischen Spiel entgegenzuwirken.

Hierzu werden Licht und Schatten gegenübergestellt. In Maries Zimmer herrscht Dunkelheit. Dagegen wird der Lichtschein des Computers gestellt, der nach dem Gespräch, also nach der Bezeichnung des Ereignisses, „heller und weißer flimmer[t] als zuvor“. Das Licht überbrückt also die unendliche Referenzstruktur, was auch dann deutlich wird, als gesagt wird dass sich durch den Chat zwischen Unto und

⁶²¹Wagner 2014, S. 178-81.

⁶²²Vgl. Derrida 1990, Kapitel I, 1.3.

Mari „beide Dunkelheiten berührt“⁶²³ haben. Das Licht tritt also wieder an die Stelle des unbezeichneten Ereignisses. Zunächst herrscht die Fragmentstruktur, die Asymmetrie vor, dann aber ist es im Chat möglich, die Dunkelheit und somit die Asymmetrie zu überbrücken. Das Symbol tritt mit der Nennung des Kindesmissbrauchs dann an die Stelle des Fragments und parallel dazu wird das Ereignis aufgelöst, das dann auch den Kreis im Hinblick auf die verzögerte Identifizierung Larissas schließt.

Wagner macht durch seine Konstruktion den postmodernen Spielbegriff zum Thema seines Spiels. Auch in seinen Werken wird, angesichts des angelegten Traumabegriffs, die Aussage: „Spiel ist nicht das ‚gewöhnliche‘ oder das ‚eigentliche‘ Leben. Es ist vielmehr das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz“⁶²⁴ bestätigt. Jedoch ist diese Transzendenz – und somit das traumatisierende Ereignis – nicht als Vergnügen zur Realisation der selbstbestimmten künstlerischen Autonomie zu sehen,⁶²⁵ sondern als fremdbestimmte Gegebenheit, der man mittels etablierter Referenzpunkte habhaft wird. So kommt es zu einem Spiel mit dem postmodernen Spiel vor dem Hintergrund literarischer Traditionen.

2. Motive und Symbole

2.1 Schafe

Wagner setzt sein Spiel mit der Symmetrie in seiner Symbolverwendung fort. Deutlich wird es im Symbol der Schafe. Sie erscheinen erstmals, als Sedin der Handlung folgend die Ukraine bereist, um Réka und ihre Familie zu besuchen. In der Szene ist Sedin Fokalisator:

Der Abflug war pünktlich, die Ankunft auch, und niemand außer Markus Sedin schien zu bemerken, dass die Welt auf dem Kopf stand und die Zeit die falsche Richtung eingeschlagen hatte.

Er bemerkte es ja selbst kaum.

Das Flugzeug schwebte in einer geraden Linie in einem anvisierten Zeitraum.

⁶²³Wagner 2014, S. 95.

⁶²⁴Vgl. Huizinga 2015, S. 16.

⁶²⁵Für die Postmoderne vgl. Grabes 2004, S. 68 ff. Bourdieu weist auf die Notwendigkeit des Spiel als Teil des literarischen Feldes hin und sieht die „literarische *illusio*“ als „den Reiz der literarischen Fiktionen fundiert“. Sie „ist die fast immer unbemerkt bleibende Voraussetzung des ästhetischen Vergnügens, das zum Teil stets in dem Vergnügen besteht, am Spiel teilzunehmen“ Bourdieu 1999 S. 516. Auch reflektiert in Neuhaus 2009, S. 373 ff. Vgl. hierzu auch die Diskussion um die Ästhetik des Widerstands in Anlehnung an Lyotard reflektiert von Welsch 2010.

[...]

Nichts war passiert. Alles normal. Keine Ratlosigkeit, kein fassungsloses Entsetzen bei Taina und Ville, in der Verwandtschaft, bei den Freunden. Das Flugzeug, das er nie betreten hatte, war nicht abgestürzt.

[...]

Er wendete und spürte ein Stechen im Magen, als tatsächlich nach einer Weile das kleine Haus vor ihm auftauchte, das wenig Ähnlichkeit mit einem Rathaus hatte, aber die gelbe Farbe machte Hoffnung. Er bog rechts ab, auf einen Weg, der noch schmaler war als die anderen, und nach wenigen hundert Metern blockierte eine Schafherde die Weiterfahrt.

Er stand, mit laufendem Motor, im Nichts. Die Sonne schien hell und kühl, und der Hirte oder wie auch immer man den Mann nennen sollte, machte keine Versuche, seine Schafe in eine andere Richtung zu lenken.

[...]

Nach einigen Minuten hatte er das Gefühl, aus den kaum merklichen Bewegungen der Schafe ein Muster herauslesen zu können. [...] Einfach hierbleiben, auf diesem Schotterweg zwischen den Welten, denn die Bewegungslinien, die die Schafe hinterließen, schienen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Charts und Kurven zu offenbaren, die an den anderen Tagen des Jahres anstarrte, von seinem kleinen Bildschirm im neunten Stock des Glasturms sitzend.⁶²⁶

Der Handlung folgend hat Investmentbanker Sedin zu diesem Zeitpunkt während einer Geschäftsreise seine Frau Taina mit Réka betrogen. Sedin scheint in der eigenen Ehe unglücklich und verlässt Frau und Sohn, angeblich wieder auf einer Geschäftsreise, um nun Réka in der Ukraine zu treffen. Während des Fluges nun zeigt sich das für Wagner typische Spiel zwischen Fragment und der Suche nach fester Struktur – bzw. Symmetrie und Asymmetrie – zunächst vor dem Hintergrund der Identitätsfindungsprozesse der postmodernen Gesellschaft.

Angelehnt an Beck und Keupp wurde bereits erläutert, dass das Individuum seine Identität aus einer Fülle potentieller Wahlmöglichkeiten konstituiert. Die Identitätsfindung ist daher als fragmentarisch einzustufen.⁶²⁷ In Sedin wird dieser fragmentarische Identitätsfindungsprozess nun insofern deutlich, als dass ihm sich die von ihm gewählte Identitätskonstruktion – die Ehefrau Taina und der Sohn Ville sowie das Leben als Investmentbanker – nicht zu erschließen scheint. Gelesen mit Keupp wäre zu formulieren, dass die „verlässlich[e] Selbst- und Weltkonstruktion“⁶²⁸ ins Wanken geraten ist. Deshalb wird nun nach einem Alternativentwurf gesucht. Sedin glaubt diesen in einer Beziehung mit Réka gefunden zu haben. Bringt man nun das obige Zitat ein, lässt es sich vor der Folie dieser in Frage gestellten gefestigten

⁶²⁶Wagner 2014, S. 69-72.

⁶²⁷Vgl. Beck 1986, Keupp 2008 sowie Kapitel I, 1.1.

⁶²⁸Keupp 2008, S. 31. Vgl. Kapitel I, 1.1.

Identität interpretieren.

Seit dem Treffen mit Réka, steht „die Welt auf dem Kopf“. Die Zeit hat „eine falsche Richtung“ eingeschlagen. Sedins Identität ist also ungefestigt, in ihrer Natur fragmentarisch und wäre, mit Hinblick auf das Thema des Romans, auf Seiten der Asymmetrie anzuordnen. In der Begegnung in der Ukraine ist nun eine Wiederherstellung dieser Asymmetrie angelegt. Umgesetzt wird diese in der Pünktlichkeit des Flugzeugs oder darin, dass es „in einer geraden Linie in einem anvisierten Zeitraum“ schwebt. Dem Bruch mit der Identitätsfindung wird im Motiv der Strecke und dem der Zeit zunächst entgegengewirkt. Fortgesetzt wird diese Suche nach einer festen Struktur auch darin, dass Sedins Familie und Freunde, im Gegensatz zu ihm selbst keine Notiz von dem scheinbaren Strukturbruch genommen haben. Aus ihrer Perspektive ist „[a]lles normal“.

Die Suche nach der Symmetrie und nach einer gefestigten Identität wird dann so fortgesetzt, dass das Land, in dem Réka lebt, als eine Gegenwelt – im Sinne eines Alternativentwurfs zur Identitätsfindung – aufgebaut wird. Der Bruch im Leben Sedins ist nicht real. Der Aufbau dieser Gegenwelt geschieht einerseits dadurch, dass das Erleben durch die interne Fokalisierung rein subjektiv ist, andererseits dadurch, dass das Flugzeug, das Sedin „nicht betreten“ hat, „nie abgestürzt“ ist. Der Betrug seiner Frau und das Scheitern der Ehe haben subjektiv nie stattgefunden. Die Identität ist noch immer gefestigt das Leben mit Réka findet so fern von Finnland statt, dass es, parallel zur Handlungsstruktur, scheinbar in einer anderen Zeit verläuft. Als Sedin nämlich den Entschluss fasst, die Affäre mit Réka weiter auszubauen und sie letztendlich doch anzurufen, scheint es „ihm plötzlich recht sicher“, dass durch ein Treffen mit Réka „gestern besser werden würde als morgen je gewesen war“⁶²⁹. Ein Leben mit Réka wird so zur Alternative, aber auch zum Mittel, das Gestern, also das Leben mit Taina und Ville, zu verbessern und die Identität Sedins zu stärken. Es zeigt sich also ein Bruch mit der Identitätsfindung, der durch einen Seitensprung scheinbar wieder rückgängig gemacht werden kann, was aber, angesichts der Zeitkonstruktion unmöglich wird: das Gestern kann im Nachhinein nicht verbessert werden, das Morgen bleibt unvorhersehbar. Die Symmetrie bleibt angesichts des Paradoxons unmöglich.

⁶²⁹Wagner 2014, S. 65.

Die Bedeutung des Symbols der Schafe schließt sich nun an dieses Spiel mit der Zeit an. Sie werden im alternativen Leben Sedins zum Symbol des scheinbaren Idylls und der Symmetrie. Sie blockieren die Weiterfahrt Sedins und werden nicht in eine „andere Richtung“ gelenkt. Sedin kann durch sie „zwischen den Welten“ bleiben, muss sich nicht seiner Identitätsfindung stellen und kann die Symmetrie für kurze Zeit wiederherstellen. Sie manifestiert sich in den Bewegungen der Schafe, die „Ähnlichkeit mit den Charts und Kurven“ haben, die gewöhnlich Teil von Sedins Leben sind.

Als Réka der Handlung folgend mit Sedin nach Finnland kommt und von ihm in einer Wohnung untergebracht wird, wird das scheinbare Idyll und die Symmetrie wieder brüchig, was sich auch in der Handlungsstruktur spiegelt. So ist die Figur Réka nicht etwa auf einer anderen Zeitebene positioniert, wie es bei interner Fokalisierung auf Sedin suggeriert wird. Sie befindet sich strukturell gesehen auf demselben Handlungsstrang wie Sedin.⁶³⁰ Dementsprechend tritt sie in Sedins Leben ein und die stabile Identitätsfindung kann nicht gewährleistet, die Symmetrie nicht hergestellt werden. Dennoch leugnet Sedin im weiteren Handlungsverlauf, dass die Möglichkeit einer Grenzüberschreitung besteht. Die Symbolik der Schafe spiegelt auch hier wieder das Motiv der Zeit.

Zwei Welten, die sich nicht berührten, weil sie in verschiedenen Zeiten abliefen, in der einen, die er kannte und immer gekannt hatte, und in der anderen, die der entgegengesetzten Richtung und dem Tempo der Schafe folgte.⁶³¹

Das Zeitverständnis bleibt an dieser Stelle subjektiv. Bei interner Fokalisierung auf Sedin bleiben Réka und er selbst „in verschiedenen Zeiten“; beide Welten, können sich „nicht berühren“ und der Status quo scheint stabil. Die Schafe setzen den Eindruck der anscheinend entgegengesetzten Zeitverläufe um. Réka bleibt ihrem „Tempo“ zugeordnet. Gelesen mit Keupp wäre somit auch die Identitätskonstruktion weiterhin stabil. Die Schafe und die Beziehung mit der Prostituierten wären immer noch in der Gegenwelt, im Idyll, angesiedelt. Der Bruch wäre, gemäß des subjektiven Zeitverständnisses, noch nicht realisiert. Es besteht die Hoffnung auf eine symmetrische, gefestigte Konstruktion. Mit fortschreitendem Handlungsverlauf ändert sich die Dynamik der Schafe jedoch. Es folgt nicht nur der klare Bruch mit

⁶³⁰Vgl. 1.1.

⁶³¹Wagner 2014, S. 89.

der Identitätsfindung, sondern durch Rékas Tod auch das Ereignis, das als traumatisierend zu klassifizieren wäre. Der Bruch mit der Identitätsfindung mündet in der Erschütterung in Folge der Traumatisierung, als die Schafe in Sedins Träumen auftauchen, beginnen „zu rennen“⁶³², als Sedin erfährt, dass sich Réka in Finnland prostituiert und schließlich, wie im folgenden Zitat zu sehen ist, erstarren und einfrieren als Réka tot aufgefunden wird:

Réka saß auf dem Sofa, zurückgelehnt, in einer Position, von der Sedin im ersten Moment dachte, dass sie nicht bequem aussah, nicht angenehm. Dann sah er, dass eines der weißen Kissen, die er gemeinsam mit ihr gekauft hatte, [...] rot gefärbt war, und er fragte sich, warum.

Auf dem Boden lag ein Mann, den er nicht kannte, ein großer, etwas übergewichtiger unbekannter Mann, der die Arme weit von sich gestreckt hatte und in dessen Oberkörper eine blutende Wunde klaffte.

Sedin stand eine Weile und betrachtete das Bild. Er fühlte sich ruhig, denn ihm war vollkommen bewusst, dass das, was er sah, mit der Realität nichts zu tun haben konnte. Die Schafe waren stehen geblieben und erstarrt. Zu Eis gefroren. Bereit aufzutauen und die Richtung zu wechseln, um an den Ort zurückzukehren, von dem sie gekommen waren. Sie warteten nur auf sein Signal, sie warteten darauf, dass er sie in Bewegung setzte.⁶³³

An dieser Stelle tritt Wagner Spiel wieder zum Vorschein, die scheinbare Gegenwelt ist, im Symbol der Schafe, in der Realität angekommen. Der Grenzverlust und somit das fremdbestimmte traumatisierende Ereignis in Rékas Tod hat stattgefunden und die Symmetrie ist aufgehoben. Eine stabile Identität kann in Folge der Erschütterung nicht mehr konstituiert werden. Zu diesem Zeitpunkt ist dann das Ereignis selbst auch nicht zu erfassen, so ist sich Sedin „vollkommen bewusst, dass das, was er [sieht], mit der Realität nichts zu tun haben [kann]“.

Parallel dazu sind die Schafe nun das Symbol der Erschütterung und der damit einhergehenden subjektiven Wahrnehmung. Sie sind „[z]u Eis erfroren“ und warten darauf „zurückzukehren“, um den Grenzverlust, der durch den Tod Rékas nun endgültig vollzogen ist, wiederherzustellen. Ob dies möglich ist, bleibt offen, da Sedin nun den Autounfall der Ekholms verursacht und so die Ereigniskette in Gang setzt, gleichzeitig aber dadurch der zyklischen Schluss der Reihe seinen Anfang nimmt, was wiederum für eine letztendliche Wiederherstellung und damit Verarbeitung sprechen würde. Die zyklische Struktur ergibt sich auch durch die zahlreichen Referenzpunkte innerhalb des Zyklus, die Wagner verstärkt in *Tage des*

⁶³²Wagner 2014, S. 115.

⁶³³Wagner 2014, S. 130.

letzten Schnees einsetzt. Sie sollen im Folgenden im Vordergrund stehen.

2.2 Vom Mond, den Muumins und anderen Zyklusreferenzen

In *Tage des letzten Schnees* gibt es Referenzen zu anderen Romanen des Zyklus. Während die Symbolik der Fenster, die im nächsten Unterpunkt betrachtet werden soll, als Referenz zu *Licht in einem dunklen Haus* dient, werden auch die Mondsymblik aus *Eismond* und die Muumins aus *Im Winter der Löwen* wiederholt.⁶³⁴ Sowohl Lasse Ekholm und Markus Sedin als auch Unto und Kimmo werden mit dem Mondsymblik besetzt, wobei Sedin als erste Figur markiert wird, als er den Unfall mit Ekholm verursacht:

Er hörte etwas, das wie ein Schlag klang, eine Art Aufprall, und wunderte sich darüber, dass er noch immer fuhr, dass der Wagen weiterhin über die Straße glitt, demnach hatte er kein Schaf überfahren, noch nicht. Er beschleunigte weiter. In einiger Entfernung, unter dem Mond, stand ein riesiges Raumschiff.

Irgendwann endete die Straße. Endete einfach am Beginn eines Waldes. Er stieg aus und stand gegen den Wagen gelehnt. Irgendwo waren Sirenen, Blaulichter, weit entfernt, vermutlich in seiner Fantasie, und auch der andere Wagen, der neben ihm gewesen war und der sich dann in seinem Rücken überschlagen hatte, war in seiner Fantasie gewesen, ein Moment in einem langen Traum, den er geträumt hatte. Das Raumschiff, unter dem blassen Mond, in der Ferne, war kein Raumschiff, sondern eine Sporthalle, eine Eishalle.⁶³⁵

Die ironische Gegenposition, die Wagner durchgehend anlegt, setzt sich an dieser Stelle erneut in der Symbolgestaltung fort: Sind die Schafe als isoliertes Symbol zu betrachten, so hat der Mond durch die Referenz auf *Eismond* eine strukturierende Funktion. Traditionell ein Motiv romantischer Literatur und Ausdruck des romantischen Sehnsuchtgedankens, ist der Mond nach Daemmrich und Daemmrich wie folgt klassifiziert:

Der vom Mondlicht ausgelöste Erregungszustand füllt das Bewußtsein völlig aus und gewährt daher die größte Unmittelbarkeit der Erfahrung. Da das Sehen vom Subjekt ausgeht, ist es keineswegs auf die im Halbdunkel flimmernde Welt erfreulicher Erscheinungen begrenzt. Neben Eindrücken des Friedens und der Ruhe [...] entstehen Formgebungen, die das innere Chaos [...] und die Todesangst [...] der Figuren beleuchten oder auch die völlige

⁶³⁴Zur Mondsymblik in *Eismond* vgl. Kapitel II, 2.1. Zur Symbolik der Muumins vgl. Kapitel IV, 2.2.

⁶³⁵Wagner 2014, S. 121.

Entfremdung des Menschen von der Gesellschaft einfangen [...].⁶³⁶

Wagners Antithetik offenbart sich demnach also in mehreren Schritten. Zunächst birgt der Mond selbst die antithetische Konstruktion. Symbolisiert er einerseits Entfremdung, zeigt er andererseits die Ordnung der inneren Unruhe. Legt man das Handlungsschema und die beschriebene Situation hierauf an, reflektiert der Mond einerseits den im Trauma angelegten Grenzverlust und Fragmentcharakter, andererseits manifestiert er den Wunsch der Wiederherstellung der Situation. Dem Fragmentcharakter des Traumas wird so der Wunsch nach Symmetrie gegenübergestellt, womit die Symbolbedeutung das Thema des Romans fortsetzt. Gleichzeitig werden dem Mond die Schafe entgegengesetzt. In Folge der Tatsache, dass dieses Symbol lediglich für Sedin besetzt ist, zeigt sich zunächst einmal auch hier ein Fragmentcharakter. Wie die Analyse im vorangegangenen Kapitel offenbart, ist jedoch auch eine doppelte Bedeutung angelegt, in dem sich das Spiel mit der Symmetrie wiederfindet.

Die jeweils antithetisch konstruierten Symbole werden nun einander gegenübergestellt. Ist der Mond in der literarischen Tradition fundiert, so bilden die Schafe, wie für Wagner typisch, einen sich aus der Handlung ergebenden Symbolcharakter. Wagner legt in der Mondsymbolik also wieder einen Fixpunkt an, der die bei Daemmrich und Daemrich beschriebene Bedeutung der Formgebung umsetzt. Dem Fragmentcharakter der Schafe, die die Grenzüberschreitung durch den Tod Rékas symbolisieren, wird der Mond als Ruhepol und mögliches Moment der Ordnung entgegengesetzt, womit die Diskussion um einen Wiederherstellungsprozess und der möglichen Traumakompensation erneut abzulesen ist. Eine Entsprechung der Wechselwirkung im Roman findet sich natürlich auch vor der Folie der zyklischen Struktur durch die Referenz auf *Eismond*, die ihrerseits *Tage des letzten Schnees* entgegensteht.

Insgesamt ergibt sich also eine höchst komplexe Strukturierung. Die antithetischen Symbole sind ihrerseits antithetisch konstruiert. Sie reflektieren aber auch den Beginn des Zyklus (im Mond) und das Ende dessen (in den Schafen). Das Resultat ist einerseits ein ästhetisches Produkt, das sich an der „schöne[n]

⁶³⁶Daemmrich/Daemrich 1995, S. 258. Zum Ausdruck des Sehnsuchtgedankens vgl. ebd.

Selbstspiegelung⁶³⁷ der Romantik orientiert, die Wechselwirkung von „Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“⁶³⁸ bei angelegter Traumabedeutung reflektiert und gleichzeitig die fragmentarische Identitätskonstruktion und den Spielbegriff der Postmoderne ironisiert.

Die Gegenüberstellung beider Symbole ist in Wagners Strukturgeflecht nicht ausreichend. Zusätzlich wird an dieser Stelle die Eishalle als Referenz zu *Im Winter der Löwen* angelegt.⁶³⁹ Somit steht sie neben dem Mondsymbold als Referenzpunkt zum übrigen Zyklus. Die Zusammenführung der Symbole spiegelt sich auch in der Handlungsstruktur wider, da an dieser Stelle die Analepse um Sedin auf den Beginn des Romans trifft. Die repetitive Frequenz, die sich im Perspektivwechsel zwischen Ekholm und Sedin ausdrückt, steht also dem Beginn des Romans gegenüber und reflektiert so die Symbolkonstruktion. Die Figurenspiegelung Ekholms und Sedins setzt sich im weiteren Verlauf auch in der Symbolkodierung fort, als während des zweiten Autounfalls am Ende des Romans das Mondsymbold mit Ekholm als Fokalisator eingesetzt wird:

Er konzentrierte sich auf die Straße. Seen glitzerten hinter den Bäumen, Kirsti schwieg, und er fühlte sich leicht. Er wusste plötzlich, was passieren würde.

[...]

Die Scheinwerfer der entgegenkommenden Fahrzeuge waren kleine Monde. Sie trieben ihm entgegen, gewannen an Größe, und dann streckte Lasse Ekholm die Arme nach ihnen aus. Endlich, dachte er.⁶⁴⁰

Hier zeigt sich noch eindeutiger die Antithetik, die im Mondsymbold angelegt ist. Ist es aus der Perspektive Sedins als ein Ruhepol angesichts des drohenden Bruchs im Identitätsverständnis zu verstehen, impliziert es hier die Todesangst und das innere Chaos in Anbetracht der Tatsache, dass sich der Unfall gerade ereignet. Dennoch wird mit dem zweiten Autounfall die Wiederherstellung der Symmetrie vollzogen, dadurch umgesetzt, dass hier nahezu ein Katharsismoment in der Reaktion Ekholms angelegt ist, der angesichts des drohenden Autounfalls jedoch sofort wieder ironisiert wird.

Die entgegengesetzt verlaufende Zeitebene um Unto und Mari wird durch den

⁶³⁷Schlegel 1978, S. 105.

⁶³⁸Ebd., S. 82.

⁶³⁹Vgl. Kapitel IV.

⁶⁴⁰Wagner 2014, S. 292.

Autounfall ebenfalls in das Handlungsgeflecht integriert. Auch hier wird die Verbindung zur Mondsymbolik hergestellt. So ist auch für Unto das Mondsymbold in einer Analepse ausgeführt, wie er in einem Tagebucheintrag anbringt:

In der Nacht nach diesem Tag habe ich zum ersten Mal von der Katze geträumt. Von der schwarzen Ninja-Katze, die glückliche Menschen tötet, indem sie sie berührt.

Mari ist ein paar Wochen später ausgezogen.

Daran erinnere ich mich ziemlich gut, an Maris Auszug, an den ersten Tag allein, und an die Hülle des Ballons auf dem Wasser, das Herz sah aus wie halbiert, wie die Hälfte eines Mondes.⁶⁴¹

Der Handlung folgend befindet sich Unto zusammen mit seiner Schwester und seinen Eltern kurz vor dieser Szene in dem Freizeitpark, der bereits in *Im Winter der Löwen* eine Rolle spielte. Es kommt dort zu einem Streit zwischen Unto und seinem Vater, in Folge dessen der Vater Untos Ballon zerplatzen lässt, der daraufhin ins Wasser fällt. Im zerplatzten Ballon, der „wie die Hälfte eines Mondes“ aussieht, wird nun die Symbolik umgesetzt. Liest man diese nun vor der romantischen Konzeption von Ironie, taucht das Mondsymbold in Mitten des „Verhältnis des Idealen und des Realen“⁶⁴² auf. Das Reale legt Wagner im als traumatisierend zu verstehenden Ereignis an – Mari wird von ihrem Vater sexuell missbraucht und Unto hat unter verbaler Misshandlung zu leiden. Das Ideale wird im Mondsymbold gesucht, das an dieser Stelle im Wasser verlorengegangen ist. Parallel baut Wagner die ideale Welt der Muumins auf. Sie sind als Teil eines Freizeitparks, einer Phantasiewelt, und können als Symbole einer unbeschwerten Kindheit gelesen werden. Bereits in *Im Winter der Löwen* werden sie traumakompensatorisch besetzt ist und können so, vor dem Hintergrund der Bedeutung des Mondes, als Sehnsucht nach dem Fixpunkt innerhalb des Identitätsverlustes und den damit einhergehenden Grenzstrukturen interpretiert werden.⁶⁴³

Die Rückkehr zur Symmetrie scheint an dieser Stelle kaum mehr durchführbar. Wo zuvor der Mond als Ruhepol im Chaos dient, wird nun der Verlust dieses Ruhepunktes durch den verlorenen Ballon impliziert. Die Rückkehr zu einer festen Struktur (zum Idealen), symbolisiert durch die Muumins als Referenzpunkt der Kindheit einerseits und Bezugspunkt im seriellen Erzählprozess andererseits, wird

⁶⁴¹Wagner 2014, S. 236.

⁶⁴²Schlegel 1978, S. 105.

⁶⁴³Vgl. zur traumakompensatorischen Bedeutung der Muumins Kapitel IV, 2.2.

zwar hergestellt, aber durch den Verlust des Mondes und den Autounfall sogleich mit der Realität und dem Tod Untos und Maris entgegengesetzt. Wo Transzendenz, Einheitssehnsucht und Symmetrie erst angelegt sind, stehen Asymmetrie, postmoderne Fragmentstrukturen und der sich aus dem Handlungsschema ergebende Grenzverlust gegenüber.

Aber auch diese Antithetik wird gleich wieder negiert, als das Mondsymbol wieder mit dem ursprünglichen Verlust und der Figur Kimmo in Einklang gebracht wird und dieses, unter dem Aspekt der Variation, dem Kindesmissbrauch entgegengestellt wird. Das Symbol tritt auf, während Kimmo mit Larissa im E-Mailkontakt steht und den See betrachtet, „über dem ein blasser Mond schimmer[t]“.⁶⁴⁴ Vor dem Hintergrund des Endes des Romans, in dem die zyklische Struktur hergestellt wird, wird der Mond noch einmal als Referenzpunkt und Ruhepol ausgestaltet. Der See und der Mond entsprechen nicht etwa dem Desillusionierungsschema, wie im Falle Untos, sondern sind wieder traumakompensatorisch besetzt. Die Erschütterung des Identitäts- und Zeitverständnisses sowie die postmodernen Fragmentstrukturen werden gelöst und parallel dazu laufen alle Handlungsstränge zusammen. Die Lösung der Strukturen spiegelt sich dann auch dadurch, dass – im Hinblick auf das Genres – erneut ein Bezug zu romantischen Strukturen abgelesen werden kann, die einen Bezug zum Ursprung der Gattung herstellen. So stehen den bei Wagner zu erkennenden Charakteristika der Postmoderne letztendlich auch wieder traditionelle Merkmale gegenüber.

2.3 Fenster

Ein Symbol, das ebenfalls zuvor im Zyklus etabliert worden ist, sind die Fenster im Krankenhaus Turku, die Kimmo zu zählen versucht. Diese wurden bereits in *Das Licht in einem dunklen Haus* erwähnt, als Kimmo, der zu diesem Zeitpunkt die getötete Saara im Krankenhaus aufsucht, die Erinnerung an Sanna aufruft:

Das Krankenhaus von Turku. Ein weiter, weißer Bau mit ungezählten Fenstern, die Kimmo Joentaa einmal hatte zählen wollen, an einem sonnigen Tag, in den Tagen vor Sannas Tod.

Er hatte eigentlich nach Hause fahren wollen, um die Post durchzusehen und einige Stunden zu schlafen. Aber dann hatte er im Wagen gesessen und das klotzige Gebäude angestarrt und versucht, das Fenster zu finden, hinter dem

⁶⁴⁴Wagner 2014, S. 205.

Sanna lag. Und schlief. Oder starb.

Und dann hatte er begonnen zu zählen, hatte abgebrochen bei einhundertvierundsiebzig, war ausgestiegen und durch die Flure zurück in Sannas Zimmer gelaufen. Das sei ja schnell gegangen, hatte sie gesagt, müde und mit belegter Stimme, und er hatte sich an ihr Bett gesetzt und versucht zu lächeln.⁶⁴⁵

Angesichts Wagners Spiel mit der Symmetrie sind die Fenster traumakompensatorisch besetzt. Ausgangspunkt der Szene ist Sannas nahender Tod – das Ereignis, das dem Grenzverlust, der Erschütterung oder auch der Asymmetrie entspricht. Dieses Ereignis wird im typisch elliptischen Satzbau umgesetzt. So zeigt sich in „[u]nd schlief. Oder starb“ die Fragmentstruktur. Der sich so ankündigende Tod Sannas, so wird angedeutet, kann durch ein mögliches Zählen der Fenster überwunden werden. Die Fenster und das repetitorische Verhalten des Zählens bilden somit den Fixpunkt, der den Verlust kompensieren kann. Zu diesem Zeitpunkt ist ein Zählen der Fenster, und somit ein vollständiges Erfassen des Ereignisses beziehungsweise – gesprochen mit Fischer/Riesesser – dessen Verarbeitung, noch nicht möglich. Kimmo bricht das Zählen der Fenster ab und kehrt zur noch lebenden Sanna zurück.

In diesem Moment ist eine Verarbeitung also noch nicht möglich. Dennoch kann angenommen werden, dass eine Überwindung der Entgrenzung im Verlauf der Handlung impliziert ist. Vergleicht man beispielsweise den fragmentarischen Satzbau in diesem Zitat mit anderen Fragmentstrukturen Wagners, so ist die Verwendung von Ellipsen weitaus weniger prominent, als sie es noch in *Eismond* oder *Das Schweigen* war.⁶⁴⁶ Es werden nicht etwa elliptische Strukturen in einzelnen Paragraphen festgehalten. Die Struktur in obigem Zitat ist weitestgehend kohärent. Im Verlauf der Handlung, mit voranschreitender Zeit, ist die Erinnerung an Sanna, mit Fischer/Riesesser die Intrusion, zwar noch vorhanden, aber eine Überwindung zeichnet sich ab. Die Rückkehr zur Symmetrie, die hier angedeutet wird, wird dann *Tage des letzten Schnees* umgesetzt, als Kimmo während eines Besuchs bei Lasse Ekholm im Krankenhaus tatsächlich in der Lage ist, die Fenster zu zählen:

Kimmo Joentaa zählte die Fenster des Krankenhauses in Turku. Dann zählte er sie noch einmal. Dann rief er Sundström an und fragte, wohin er fahren

⁶⁴⁵Wagner 2011, S. 33.

⁶⁴⁶Vgl. Kapitel II und Kapitel III.

sollte. Nicht weit, ins nahe gelegene Salo.⁶⁴⁷

Hier zeigt sich also, dass letztendlich die kompensatorische Funktion der Fenster bestätigt wird. Sie werden tatsächlich zum Fixpunkt und dienen der Herstellung der Symmetrie. Dies spiegelt sich in diesem Zitat auch darin wider, dass Kimmo, als er die Fenster gezählt, das Ereignis scheinbar überwunden hat und fähig ist, aus der Situation auszubrechen. Er ruft nachdem er die Fenster gezählt hat Sundström an, um mit den Ermittlungen fortzufahren. Nach Fischer/Riedesser ergibt sich also eine erneute Handlungsfähigkeit.⁶⁴⁸ Diese war – so könnte man interpretieren – zeitweise verlorengegangen, als Kimmo in anderen Romanen zuweilen scheinbar reglos am Tatort stand.

Dass nun die Kompensation des Verlustes für Kimmo angedeutet wird, kann dann auch anhand der Struktur der Romane nachvollzogen werden. Zum einen zeichnet sich über die Romane hinaus – trotz der mehrfachen Zeitkodierung und der Brüche der Handlungsstruktur in *Tage des letzten Schnees* –⁶⁴⁹ ein linearer Handlungsverlauf ab. Er erstreckt sich etwa von 2003 bis 2011, wobei die Endpunkte etwas variieren könnten. Die Fixpunkte bilden die Zeitangaben in *Das Schweigen*, die Tagebucheinträge in *Das Licht in einem dunklen Haus* und die Ereignisse um Anders Behring Breivik. Insgesamt wäre in dieser linearen Struktur der Prozess der Verarbeitung impliziert, was sich in der Fenstersymbolik spiegeln würde.

Die Verarbeitung des Verlustes gilt zunächst jedoch lediglich für den Tod Sannas. Der ironische Gegenpol entsteht wieder durch den Tod Larissas und den zu Sannas Tod deckungsgleichen Schmerz, der verursacht wird.⁶⁵⁰ Die Frage, die sich stellt, ist, ob die zyklische Struktur, die durch den Tod Larissas und die Geburt der gemeinsamen Tochter entsteht, nun eine Wiederholung der angelegten Traumatisierung und einen erneuten Bruch mit den aufgebauten Strukturen mit sich bringt. An dieser Stelle wird das Symbol der Fenster ein drittes Mal wiederholt, kurz bevor der Roman endet und Kimmo die Tochter Sanna auf der Intensivstation besucht:

Das Krankenhaus von Turku. Ein Bau mit ungezählten Fenstern, die Joentaa

⁶⁴⁷Wagner 2014, S. 151.

⁶⁴⁸Vgl. S. 7 ff.

⁶⁴⁹Vgl. 1.1 sowie die Analyse der Zeitstruktur in den übrigen Romanen.

⁶⁵⁰Vgl. 1.2.

einmal hatte zählen wollen und einmal gezählt hatte.

Vor Jahren. In den Tagen vor Sannas Tod.

Und vor einigen Monaten. Als Lasse Ekholm hinter einem der Fenster behandelt worden war, wegen Rippenbrüchen und einem Schmerz, der nicht zu behandeln war. Joentaa hatte die Fenster gezählt. Bei Gelegenheit würde er es noch einmal tun, nur um sicher zu gehen, dass die Zahl stimmte.⁶⁵¹

Das Symbol der Fenster geht an dieser Stelle mit der Zeitstruktur einher. So rekapituliert Kimmo die Tatsache, dass er die Fenster bereits gezählt hat, einmal „[v]or Jahren“, einmal „vor einigen Monaten“. Der Vorgang des Zählens – und damit die Verarbeitung des Ereignisses – erfolgt vor dem Hintergrund der vergangenen Zeit und der linearen Handlungsstruktur. Wieder ist das Symbol als traumakompensatorisch zu lesen. Parallel zum Fortschreiten der Zeit ist eine Verarbeitung möglich. Angesichts des Todes Larissas möchte Kimmo nun die Fenster „noch einmal“ zählen, „um sicher zu gehen, dass die Zahl [stimmt]“. Dieser erneute Prozess, kann also so interpretiert werden, dass einhergehend mit einer Wiederholung des Zählens, auch eine wiederholte Verarbeitung möglich ist. Mit voranschreitender Zeit kann auch der erneute Verlust überwunden werden. Dennoch im Zitat ebenfalls Wagners fragmentarische Textkonstruktion zu erkennen. Das Motiv der Zeit tritt, durch die elliptische Satzstruktur der Zeitangaben, nicht etwa als lineare Struktur, sondern als Bruchstück auf, was eine mögliche Verarbeitung wieder negiert. Die Antwort auf die Frage, ob nun eine Wiederholung der Ereignisse angelegt ist, wird typisch für Wagner sowohl bejaht als auch verneint.

Im Gesamtkomplex setzt das Symbol der Fenster, mit dem lediglich Kimmo besetzt ist, das ursprünglich kodierte Verlusttrauma wieder ins Zentrum der Handlung. Am Ende des Zyklus wird die Figur Kimmo wieder in den Mittelpunkt gerückt. Inmitten der zahlreichen Variation des Handlungsschemas – im Verlusttrauma bei Ekholm und Sedin und im Kindesmissbrauch bei Unto und Mari – ist Kimmo der Knotenpunkt, der die Figuren zusammenführt. Dennoch kann keineswegs von einer trivialen Lösung der traumatisierenden Erfahrung gesprochen werden. Ist zwar für Kimmo eine Verarbeitung angelegt, ist diese in den übrigen Figuren nur teilweise umgesetzt oder etwa im Falle Maris und Untos, negiert.⁶⁵²

Vor der Folie des Kriminalromans ist die Figur Kimmo angesichts der zentralen

⁶⁵¹Wagner 2014, S. 311.

⁶⁵²Vgl. 1.3.

Position in der Figurenkonstellation natürlich entlang der Rolle des Detektivs konstruiert. Die zentrale Rolle wird jedoch umgedeutet und auf das Handlungsschema umgelegt. Von einer stereotypen Rollenzugehörigkeit kann, angesichts des Spiels mit den Fragmentstrukturen, keine Rede sein. Das Spiel mit und die Rückführung in Grenzen tritt in den Vordergrund. Ein Scheitern des Detektivs, ein Infragestellen der Grenzen des Genres, wie es im Antikriminalroman geschieht,⁶⁵³ wird nicht behandelt. Der Blick fokussiert sich auf strukturelle Umsetzungen des Handlungsschemas, in der das Genre den Bezugspunkt darstellt.

Die bisher analysierten Symbole bewegen sich in diesem Licht auf einer Skala zwischen isoliertem Fragment und traditioneller Verortung. Die Fenster zeigen durch die Referenz auf *Das Licht in einem dunklen Haus* in gewisser Weise eine strukturierende Funktion, die Kirche jedoch bildet in *Tage des letzten Schnees* den Mittelpunkt zwischen den Extremen und wird antithetisch konstruiert.

2.4 Eine andere Kirche

Mit dem Unterschied zu *Eismond* entsteht die antithetische Konstruktion der Kirche nicht durch die Diskussion um die Rolle der Religion im Trauerprozess,⁶⁵⁴ sondern durch einen von Wagner angelegten Substitutionsprozess. Zu Beginn des Zyklus wird die Kirche zum dominantesten Symbol des Romans. Diese wird schrittweise reduziert, indem das Symbol in *Das Schweigen* zur Hintergrundfolie der Handlung wird,⁶⁵⁵ dann, gerade im Hinblick auf das Auftreten der Figur Larissa, weniger Raum einnimmt und schließlich nur noch in einzelnen Zeilen erwähnt wird.⁶⁵⁶ In *Tage des letzten Schnees* erscheint an ihrer Stelle nun eine andere Kirche – diejenige in der die Beerdigung Laura Ekholms stattfindet.

Die Kirche wird somit zum Sinnbild für Wagners Spiel. Ist zunächst Kimmo die mit dem Verlusttrauma besetzte Figur, treten an ihre Stelle Kirsi und Lasse Ekholm. Ist parallel hierzu die Kirche zunächst der Fixpunkt in der Fragmentstruktur des Traumas und der seriellen Erzählstruktur, tritt nun das Element der Variation in den Vordergrund. Wagner gibt so letztendlich das in Zentrum stehende Symbol und den

⁶⁵³Vgl. Tani 1984, S. 35 ff. Vgl. auch Schmidt 2014, S. 59 ff. Hierzu auch Schulz-Buschhaus, 1985.

⁶⁵⁴Vgl. Kapitel II, 2.2.

⁶⁵⁵Vgl. Kapitel IV.

⁶⁵⁶Vgl. Kapitel VI.

von ihm ausgehenden Referenzcharakter, den Anhaltspunkt in Mitten der Grenzüberschreitung, auf.

Die Deutung ist, für Wagner charakteristisch, offen: Die Loslösung vom zentralen Symbol und damit von der – nach Fischer/Riedesser – traumakompensatorischen Funktion wird nicht etwa in die Umsetzung eines Desillusionierungsschemas in Form einer Fragmentstruktur umgewandelt, sondern lässt Kimmo als Figur in den Hintergrund treten. Hierin kann die Verarbeitung des Ereignisses abgelesen werden, die bereits im Fenstersymbol zu sehen ist. An die Stelle der ursprünglichen Kirche tritt jedoch eine andere. Sie variiert das Verlusttrauma für Lasse und Kirsti Ekholm und erfüllt für sie nun die traumakompensatorische Funktion.

Die Opposition beider Kirchen geht somit auch mit einer Figurenspiegelung einher, der einerseits die Rolle des Trauerbegleiters entspricht, die Kimmo einnimmt, indem er Lasse Ekholm im Krankenhaus besucht, ihn nach Hause begleitet und ihn bei den Arrangements der Beerdigung unterstützt. Andererseits setzen Spiegelung und antithetische Konstruktion des Symbols wiederum die Symmetrie als Thema des Romans um.

Wo Sannas Kirche und Sannas Grab graduell an Bedeutung verlieren, gewinnen Annas Grab nebst Kirche an solcher. Dies geschieht dadurch, dass die Kirche zunächst als unbestimmt in der Form von „eine Kirche mit Friedhof“⁶⁵⁷ eingeführt wird und dann im Verlauf der Handlung immer mehr Raum in der Erzählung gewinnt, indem zuerst mit Lasse als Fokalisator die Beerdigung geschildert wird und später Kirsti Ekholm das Grab besucht. Die Begräbniszeremonie umfasst als eigenes Kapitel etwa elf Seiten, im Gegensatz zu der für Wagner typischen Fragmentstruktur in der Kapitelkonstruktion.⁶⁵⁸ Die Handlung selbst wird so geschildert:

Der Tag, an dem Anna beerdigt wurde, war durchdrungen von einer angenehmen, wohltuenden Wärme, der Frühling hatte begonnen.

Lasse Ekholm stand auf der Terrasse, auf weichem Gras, neben Blumen, die zu blühen begannen, vor dem Tor, in dem der Ball lag. Die Wärme verursachte ein Kribbeln auf seiner Haut, sie berührte ihn wie etwas Fremdes, kroch unter den starren Stoff des Anzugs, und Lasse Ekholm hatte den Eindruck, dass die kräftigen Farben des Tages sich auf das Schwarz des

⁶⁵⁷Wagner 2014, S. 170.

⁶⁵⁸Vgl Kapitel I, 3.2. Als Beispiel auch Wagner 2014, S. 78, Wagner 2011, S. 284, Wagner 2008, S. 258, Wagner 2003, S. 51-52.

Jacketts legten, das er trug. Sie legten sich darüber und begannen, an diesem tiefen Schwarz zu arbeiten, sie zogen und zerrten daran und begannen zu sprechen, sprechende Farben mit flüsternden Stimmen, Blau diskutierte mit Rot, Grün beratschlagte sich mit Gelb, alle vereint in dem Wunsch, das Schwarz, das Lasse Ekholms Körper bedeckte, aufzuhellen.⁶⁵⁹

Die antithetische Konstruktion, die, wie oben erläutert, in der graduellen Substitution der Kirche realisiert wird, findet im Zitat in der antithetischen Farbsymbolik ihre Entsprechung. Sie folgt der basalen Symbolorientierung.⁶⁶⁰ Der Verlust – kodiert durch den schwarzen Anzug – wird durch die Diskussion der Farben Rot, Gelb Grün und Blau ersetzt, die in ihrer positiven Besetzung, gepaart mit der und verstärkt durch die Beschreibung des Frühlingstages eine Hoffnung und Möglichkeit der Wiederherstellung der Symmetrie suggerieren.

Dass die Symmetrie wiederhergestellt und der Verlust überwunden werden kann, ist auch dann schlüssig, wenn man die obige Szene mit dem Konzept der Undarstellbarkeit gegenliest. Die Verweisstruktur, die Kennzeichen des Spielbegriffs ist,⁶⁶¹ wird in dieser Textstelle in der Opposition der Farben deutlich: Dem Schwarz des Anzugs steht das Bunt des Tages gegenüber. Beide interagieren miteinander. Mit dieser Interaktion geht eine Sprachlosigkeit einher, die dann durch die Personifikation der Farben gefüllt wird. Sie beginnen „zu sprechen“ und „diskutieren“. Die Farbsymbolik übernimmt zwei Funktionen. Einerseits treten die Farben in Interaktion. Auf der einen Seite steht das Schwarz des Anzugs, auf der anderen Seite das farbenfrohe Rot, Gelb, Blau und Grün. Gemäß der basalen Symbolorientierung nach Kurz würde das Schwarz nun dem Verlust, die Primär- und Sekundärfarben der Verarbeitung entsprechen. Die Wechselwirkung der beiden Pole entspräche dann nach Derrida der Verweisstruktur des Spiels. Dem Verweis auf die jeweils andere Farbe entspräche der Sprachlosigkeit, der Unfähigkeit den Verlust zu bezeichnen und schließlich die Frage, ob eine Verarbeitung möglich ist, bzw. ob die traumatische Erfahrung bezeichnet werden kann.

An Stelle dieser Verweisstruktur tritt nun – und hier die zweite Funktion der Farbsymbolik – die Möglichkeit der positiv konnotierten Farben, miteinander zu sprechen. Dieses Sprechen beginnt mit „flüsternden Stimmen“. Die Möglichkeit den

⁶⁵⁹Wagner 2014, S. 182.

⁶⁶⁰Vgl. Kurz 1997.

⁶⁶¹Vgl. Derrida 1990.

Verlust zu bezeichnen scheint also noch unklar. Dann aber haben die Farben den „Wunsch“, das Schwarz „aufzuhellen“, ziehen und zerren am Schwarz des Anzugs. Die Farbsymbolik übernimmt so die bezeichnende Funktion und löst höchstwahrscheinlich letztendlich das antithetische Spiel auf. Schwarz soll und kann möglicherweise ersetzt werden, das Spiel endet in Harmonie, der Verlust wird verarbeitet und ausgedrückt wird die Verarbeitung durch die Tatsache, dass der Symbolik eine ästhetische Bedeutung zufällt.⁶⁶² Das Symbol kann die Undarstellbarkeit überbrücken und deutet so die Verarbeitung an. Die antithetische Konstruktion, die sich in der Farbsymbolik findet, wiederholt sich in Bezug auf die Kirche und den Friedhof dann noch einmal, als Kirsti Ekholm das Grab ihrer Tochter aufsucht:

Kirsti Ekholm lief in der Nacht los. Sie kannte die Strecke, sie war sie früher oft gelaufen, gemeinsam mit Anna.

Anna war ab und zu stehen geblieben, viel ihre Aufmerksamkeit von etwas eingefangen worden war, das Kirsti Ekholm nicht hatte sehen können [.]

[...]

Der Friedhof lag auf halbem Weg zur Schule, und als sie jetzt lief, fragte sie sich, was Anna damals gesehen hatte, was sie veranlasst hatte, vom Weg abzukommen, stehen zu bleiben, in den Himmel zu schauen oder auf die fahrenden Autos oder auf Radfahrer oder auf die Bäume des Friedhofs, sie erinnerte sich daran, dass Anna auf der Höhe des Friedhof häufig stehen geblieben war, um die Bäume zu betrachten oder die Gräber oder was auch immer.

[...] Kein einziges Mal hatte Anna ihren Willen durchsetzen können, einfach stehen zu bleiben, eine Pause zu machen, eine Pause von unbestimmter Dauer, auf der Höhe des Friedhofs, im Schatten der Bäume.

Heute endlich würde sie [Kirsti] eine Pause einlegen, gemeinsam mit Anna. Die Pause, die Anna immer hatte machen wollen, eine Pause von unbestimmter Dauer. Sie setzte sich auf das Gras neben das Grab, schloss die Augen und nahm sich vor die Zeit zu nutzen.

[...] Um in aller Ruhe die Bäume hinter der flachen Mauer anzusehen und die Gräber, die in ihrem Schatten gelegen hatten.⁶⁶³

Das Spiel mit der Symmetrie setzt Wagner hier noch weiter fort. So sind, wie zuvor Unto und Mari,⁶⁶⁴ Kirsti und Lasse allein aufgrund ihrer Geschlechter und der Rolle als Ehepartner gegenübergestellt. Die antithetische Konstruktion setzt sich also in der Figurenzeichnung fort. Der Figurenkonstruktion folgt sogleich auch die Symbolik. Wo für Lasse die Farbsymbolik entlang des traumakompensatorischen Schemas gelesen werden kann, wird Kirsti mit der Lichtsymbolik besetzt. Wo

⁶⁶²Vgl. Fischer 2000, Fischer 2005 auch Kapitel I, 1.3.

⁶⁶³Wagner 2014, S. 208-209.

⁶⁶⁴Vgl. 1.3.

Traumakompensation bei Lasse suggeriert wird, klingt dann zunächst die Desillusionierung bei Kirsti an. Sie sitzt während des Besuchs auf dem Friedhof nicht etwa im hellen Licht, sondern „im Schatten der Bäume“. Der Symbolorientierung nach Kurz folgend wäre das Dunkel der Schatten dann auf Seiten des Fragments anzuordnen. Eine Verarbeitung würde dementsprechend negiert und stünde insgesamt, in Referenz zu Lasse, offen. Orientiert man sich aber an den Zeitangaben, bestünde auch für Kirsti die Möglichkeit, den Tod der Tochter zu überwinden. Die „Pause von unbestimmter Dauer“ steht parallel zum linearen Zeitverlauf um Lasse und Kirsti und gibt somit die mögliche Verarbeitung vor, wenn entsprechend viel Zeit vergangen ist. Wieder treten die Verarbeitung und deren Negation ins Wechselspiel und der Verarbeitungsprozess wird diskutiert.

Die Substitution des Symbols der Kirche verweist insgesamt auf den zyklischen Verlauf der Romane. Wo zunächst das Ereignis die Identitätskonstruktion der Figur Kimmo fragmentiert, bildet die Kirche durch ihre strukturierende Form den Mittelpunkt, der der fragmentarischen Identitätsfindung entgegenwirkt. Die langsame Substitution des Symbols schließt nun diesen Trauerprozess ab und die Symmetrie wird, einhergehend mit der Geburt Sannas, wiederhergestellt. Die Figurenspiegelung der Ekholms und Kimmos und die Variation des Verlusttraumas, die dadurch entsteht, setzt nun gleichzeitig ein neues Symbol ins Zentrum der Struktur und verweist somit auf den Beginn eines neuen Trauerprozesses, der angesichts des Todes Larissas sowohl für Kimmo als auch für die Ekholms offengehalten ist. Wagner verweist damit nicht nur auf den Abschluss eines Zyklus, sondern legt auch den Beginn eines neuen an, der wiederum im Zeichen des Spiels mit der Symmetrie steht.

VII Schlussfolgerung

1. Ein Requiem auf den Antikriminalroman?: Wagner zwischen Tradition und Postmoderne

Friedrich Dürrenmatt versah seinerzeit *Das Versprechen* mit dem Untertitel „Ein Requiem auf den Kriminalroman“⁶⁶⁵. Seither wurde er oft mit dem Begriff „Destruktion“⁶⁶⁶ in Verbindung gebracht und es entwickelte sich ein Genre, das als Antikriminalroman mit der klassisch geschlossene Form des Kriminalromans spielt,

⁶⁶⁵Dürrenmatt 2008.

⁶⁶⁶Nusser 2009, S.109 und Krieg 2002, S. 62 ff. Vgl. Fußnote 5.

seine Grenzen öffnet und mit ihnen bricht. Um noch einmal zu rekapitulieren: Zu Beginn dieser Arbeit wurden die Merkmale des postmodernen Kriminalromans nach Bremer festgehalten. Es handelte sich um die Möglichkeit der Einordnung des Kriminalromans in andere Genres, einen Einfluss auf den klassischen Kriminalroman und die Unterscheidung von anderen Romanen der Postmoderne, die mit dieser Gattung lediglich in Berührung treten.⁶⁶⁷ Diese Öffnung des Kriminalromans mündet dann in Extremformen des Spiels – etwa durch Karnevalisierung und Parodie.⁶⁶⁸ Wagners Texte entsprechen den genannten Merkmalen teilweise, sie kehren sich jedoch auch von der Extremform des Spiels ab und kodieren zuweilen das Genre um.

Wagners Kriminalromane können vor der Folie eines möglichen Verständnisses von Traumatisierung gelesen werden. Vor dieser Folie funktionieren die Charakteristika des Kriminalromans. In dieser Art der Doppelkodierung nutzt Wagner wiederum verschiedene Kodierungsebenen, die ihrerseits vor dem Hintergrund des Traumaverständnisses gelesen werden können. Insofern kann man nun durchaus eine Öffnung des Kriminalromans erkennen, die charakteristisch für den Antikriminalroman wäre. Die geschlossene Form allein funktioniert nicht. Sie wird neu interpretiert, steht aber als Bezugspunkt immer wieder zur Verfügung. Eine Öffnung der Form und eine Neuinterpretation dieser kann also bejaht werden.

Dass in Wagners Texten ein Bezug auf den Kriminalroman stattfindet, hat die Analyse bereits gezeigt. Als ausschlaggebendes Merkmal kann das Frage-Antwort-Spiel und die klare Struktur genannt werden. Diese steht bei Wagner im Zeichen fragmentarischer Strukturen, etwa durch interne Fokalisierung und fragmentarische Text- und Satzkonstruktion und kann so hinsichtlich des Traumaverständnisses als Referenzpunkt interpretiert werden. Die Wechselwirkung zwischen Fragment und Struktursuche, die so entsteht, ist, im Sinne Bremers, als Einfluss des Kriminalromans zu interpretieren. Eine gänzliche Loslösung vom Genre findet nicht statt, insofern tritt Wagner nicht nur mit dem Kriminalroman in Berührung, sondern nimmt die klassische Struktur als Vorlage.

Dies würde nun dem Merkmal entsprechen, das Bremer anführt. Wagners Texte

⁶⁶⁷Vgl. Bremer 1999, S. 36-37.

⁶⁶⁸Vgl. ebd., S. 37 ff. auch Fußnote 4.

treten tatsächlich nicht nur mit dem Genre in Berührung, aber im Vergleich zu Eco oder Süskind ist ihre Struktur weitaus klarer. Eco beispielsweise spielt durch die Natur seines Erzählers in *Im Namen der Rose* mit verschiedenen Schichten und nutzt Intertextualität und Zitat als Mittel,⁶⁶⁹ und Süskinds *Das Parfum* lässt sich gar als Neuinterpretation des Schelmenromans lesen. Im Vergleich dazu ist die Struktur in Wagners Romanen weitestgehend linear, wobei seine Schichtung von Erzählstrukturen in *Tage des letzten Schnees* durchaus als Ausdruck von Fragmentstrukturen zu lesen ist, was an den Antikriminalroman erinnert.

Inwiefern es möglich ist, dass Wagners Romane Einfluss auf den Kriminalroman üben, ist freilich noch nicht abzusehen. Ohnehin ist das Argument, das Bremer anführt, im jetzigen Kontext als problematisch anzusehen. So waren Dürrenmatt, Handke, Eco und Auster sicher Vorreiter einer neuen Form, aber mit voranschreitender Zeit ist fraglich, ob ein Bruch mit der Struktur nicht eher zur Norm geworden ist. Der klassische Kriminalroman, auf den es hier Einfluss zu üben gilt, ist als Form sicherlich noch Orientierungspunkt, wurde durch besagte Autoren aber so variiert, dass der Kriminalroman nochmals weiterentwickelt werden müsste. Diese Weiterentwicklung könnte eine Form des Neuen Ernstes sein.

Versucht man Wagner nun im Hinblick auf Karnevalisierung, Parodie und Spiel einzuordnen, erkennt man das bereits in Kapitel I angemerkte Spiel mit dem Spiel. Dies ist vor dem Hintergrund des den Zyklus bestimmenden Verlustes erkennbar. Am Beginn der Romane steht das Ereignis, das als fremdbestimmt klassifiziert werden kann. Dieses negiert das Merkmal, das Huizinga als „frei[es] Handeln“⁶⁷⁰ bestimmt. Wagner eröffnet zwar eine antithetische Struktur, die sich aus der Wechselwirkung von Fragment und fester Form konstituiert, stellt diesem aber eine Fremdbestimmtheit entgegen, die das Spiel gleichermaßen negiert.

Das Element des Vergnügens, das, wie wiederholt erwähnt, Teil des Spiels ist, endet bei Autoren, die der Postmoderne zugerechnet werden können, häufig in schwarzem Humor.⁶⁷¹ Vergnügen ist der Grund, weshalb überhaupt gespielt wird. Es endet zuweilen in einem Selbstzweck: einer Selbstdarstellung, die es das Spiel wert macht,

⁶⁶⁹Vgl. Eco 1986, S. 76.

⁶⁷⁰Huizinga 2015, S. 16.

⁶⁷¹Vgl. Kapitel I, 3.3.

gespielt zu werden. Vergnügen, Selbstzweck und Selbstdarstellung sind in Wagners Texten weniger zu finden. Die einzige Tendenz, die im Zyklus in Anlehnung an Vergnügen zu finden wäre, ist das Element des Grotesken. Dieses steht aber aus seiner Definition heraus eher im Zeichen des Ernstes. Die Referenzstruktur des Spiels, das „Heraustreten“⁶⁷² aus dem Leben, ist dem Ereignis geschuldet, das als traumatisierend zu lesen ist. Es kann also nicht dem Vergnügen dienen. Das Element des Grotesken, das sich aus dem Wechselspiel von Komik und Ernst ergibt, ist nicht vergnüglicher Selbstzweck. Es ist keine Parodie und auch keine Karnevalisierung. Tendenzen des schwarzen Humors sind nicht zu finden, da Situationen, die dem Vergnügen zugerechnet werden können, erst dann auftreten, als der Schrecken des als traumatisierend zu lesenden Ereignisses bereits dargelegt ist.

Der Fokus Wagners ist, angelehnt an Fischer/Riedesser, durch die interne Fokalisierung meist im Zeichen der brüchigen Identität des traumatisierten Individuums zu lesen. Es entsteht so ein Kontrast zwischen Innen- und Außensicht. Was der Leser als Zeichen von Humor lesen könnte, etwa das Lachen der Zuschauer in *Im Winter der Löwen*, wird mit Blick auf die betroffene Figur, in diesem Fall Salonen, sofort individualisiert und kann deshalb nicht mehr als humoristischer Selbstzweck oder gar Selbstdarstellung interpretiert werden.⁶⁷³

Wenn sich Wagner nun vom Spiel des Antikriminalromans und der „Selbstinszenierung“⁶⁷⁴ postmoderner Autoren abwendet, ist er dann Teil dessen, was als der *Neue Ernst* in der Diskussion um die Verortung deutschsprachiger Gegenwartsautoren kursiert? Die Diskussion ist bisher noch weitestgehend offen, was in der Natur der Erforschung der Gegenwartsliteratur liegt.⁶⁷⁵ Eichborn hält fest, dass es zwar eine „Trend zu mehr Ernsthaftigkeit“⁶⁷⁶ gibt, sich einige Autoren aber genau diesem widersetzen.⁶⁷⁷ Außerdem könne „die These vom Übergang des postmodern-spielerischen zum ernsthaften Schreiben [...] der aktuellen Literaturproduktion nur teilweise gerecht werden“⁶⁷⁸, da „bestehende Kontinuitäten“

⁶⁷²Huizinga 2015, S. 16.

⁶⁷³Vgl. zum genannten Beispiel Kapitel IV, 2.2.

⁶⁷⁴Eichborn 2014, S. 11.

⁶⁷⁵Vgl. zur Problematik des Begriffs und der Verortung Braun 2010.

⁶⁷⁶Eichborn 2014, S. 10. Als Beispiel werden unter anderem Uwe Tellkamp und Botho Strauß genannt.

⁶⁷⁷Neben Wolf Haas etwa Thomas Glavinic.

⁶⁷⁸Ebd., S. 12.

– etwa zur Literatur der 1990er Jahre – „verdeckt“ würden.⁶⁷⁹ Eine Erforschung der Tendenz bleibt also problematisch.

Eichborn klassifiziert als Charakteristikum des *Neuen Ernstes* die „Wende [...] zu ernsthaften Themen und traditionellen Schreibweisen“⁶⁸⁰ sowie „die Aufarbeitung der [...] ‚ernsthaften‘ deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts und Stellungnahmen zur gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation“⁶⁸¹. Wagners Figuren bewegen sich im Vergleich dazu eher in einem Vakuum individueller Zeitlosigkeit bei gleichzeitig klarer zeitlicher Verortung, was die Folie der gesellschaftlichen Problematik verblassen lässt. Eine zeitliche Bestimmung bleibt notwendig, denn sie manifestiert – im Kontext des angelegten Traumaverständnisses – die Natur des Einschlags bzw. der Erschütterung des traumatisierenden Ereignisses und kann mit Verlauf der Zeit als dessen Verarbeitung gelesen werden. Der Fokus gerät jedoch, ebenfalls entlang der Natur des erschütterten Individuums, verloren, was das Interesse am Zeitgeschehen zwar nicht obsolet macht, es aber zu Gunsten der Konzentration auf das Individuum in den Hintergrund geraten lässt. Wagner bleibt – auch in Bezug auf das Verständnis von Trauma – individuell, nicht kollektiv.

2. Fragment als Strukturprinzip: Trauma als Konstruktionsschema

Wagners Konstruktion des Kimmo-Joentaa-Zyklus zeichnet sich durch einen Wechselwirkung von Struktursuche und Fragment aus. Diese in dieser Arbeit etablierte Wagner'sche Antithetik funktioniert auf der Basis der nach Fischer/Riedesser angelegten Definition von Trauma. Die „dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis“⁶⁸² resultiert in einem fragmentarischen Identitätsfindungs- und Verarbeitungsprozess, der laut Fischer/Riedesser dialektisch verläuft. Der fragmentarischen Identität wird der Versuch einer Wiederherstellung entgegengesetzt, die die entstandene Entgrenzung lösen soll. Es ergibt sich eine Wechselwirkung von Traumakompensation und Desillusionierung.⁶⁸³

Nimmt man diese Definition als Grundlage, lässt sich bei Wagner eine strukturierende Funktion des Traumas erkennen, die in der antithetischen

⁶⁷⁹Ebd.

⁶⁸⁰Ebd., S. 13.

⁶⁸¹Ebd.

⁶⁸²Fischer/Riedesser 2003, S. 82 vgl. S. 7.

⁶⁸³Vgl. hierzu ebd. S. 95 ff. sowie hier S. 7 ff.

Wechselwirkung von Fragmentstruktur und Kompensation mündet. Wagner erreicht dies, indem er zu Beginn des Zyklus den Kriminalbeamten Kimmo Joentaa einführt, der der Handlung folgend um den Tod seiner Frau Sanna trauert. Der Tod Sannas kann nach Fischer/Riedesser als traumatisierend klassifiziert werden und bestimmt die Konstruktion des Zyklus. Legt man Trauma als Handlungsschema⁶⁸⁴ des Zyklus fest, wird erkennbar, dass die angesprochene Antithetik mehrere Kodierungsebenen⁶⁸⁵ beeinflusst. Hierunter fallen übergreifende Themen und Motive, die Konstruktion der Figuren, Spannungserhaltung und Textkonstruktion, das Verständnis von Zeit sowie Perspektive und Fokalisierung und der Einsatz von unterschiedlichen Symbolen.

Im Hinblick auf übergreifende Themen und Motive ist zunächst die Identität zu nennen. Es wurde gezeigt, dass zwei unterschiedliche Konzepte von Identität aufeinander treffen, die zwar in ähnlichen Strukturen umgesetzt werden können, jedoch voneinander zu unterscheiden sind. Zum einen handelt es sich um Fragen, die eine traumatisierte Identität betreffen, zum anderen um Identitätskonstruktionen, die dem zugerechnet werden können, was man als Identitätsfindung in der Postmoderne bezeichnen könnte. Zwar zeichnen sich beide Konstruktionsprozesse durch eine Fragmentstruktur aus, aber „die Frage nach einer verlässlichen Selbst- und Weltkonstruktion“⁶⁸⁶ ist im Sinne einer Identitätsfindung der Postmoderne als grundlegend anzusehen. Im Falle einer Traumatisierung ist dieses Grundverständnis, dieser Wunsch nach innerer Stabilität, nicht mehr gegeben. Es kommt zu einem „Riss zwischen Individuum und Umwelt“⁶⁸⁷ und der Betroffene ist nicht mehr handlungsfähig.⁶⁸⁸

Die Gegenüberstellung ist innerhalb der Wechselwirkung von Fragment und Struktur auf Seiten des Fragments anzuordnen. Für die Figurenkonstruktion hat sie eine vielschichtige Zeichnung zur Folge. Einerseits treten Figuren auf, die in Anlehnung an das Identitätsverständnis in der Postmoderne konstruiert sind, andererseits gibt es Figuren, die – ist ein als traumatisierend zu verstehendes Ereignis für sie angelegt – in Anlehnung an Fischer/Riedesser gelesen werden können. Hierdurch ergeben sich vielfältige Spiegelstrukturen in den Figuren, die in Anlehnung an das Verständnis

⁶⁸⁴Vgl. Martínez/Scheffel 2012, S. 27. auch Fußnote 15.

⁶⁸⁵Vgl. S. 7 ff..

⁶⁸⁶Keupp 2008, S. 31. Vgl. Fußnote 40.

⁶⁸⁷Ebd., S. 76.

⁶⁸⁸Vgl. Kapitel I, 1.1.

postmoderner Strukturen, aber auch als Variation im Sinne der seriellen Erzählung gelesen werden können, die für den Kriminalroman charakteristisch ist.⁶⁸⁹ Die Figuren sind so multidimensional, weisen fragmentarische Figurenidentitäten auf, sind in Relation zueinander zu lesen und zeichnen sich durch eine entwickelte Tiefenpsychologie aus.⁶⁹⁰

Ist das Verständnis von Identität auf der Seite des Fragments anzusiedeln, so steht diesem die geschlossene Form des Kriminalromans entgegen.⁶⁹¹ Häufig orientiert sich Wagner an der klassischen Handlungsstruktur des Kriminalromans, der Fahndung nach dem Täter, und kodiert diese mit Hilfe von interner Fokalisierung um. Während der Ermittlungen Kimmo Joentaas tritt häufig, in textuellen Bruchstücken, die Erinnerung an seine Frau Sanna und später an die verschwundene Freundin Larissa auf. Durch das Fragment, durch die Erinnerung, wird so oft der Fall gelöst und Fragment und feste Form bedingen sich. Diese antithetische Struktur bezieht sich jedoch nicht nur auf Kimmo selbst, sondern wird in anderen Figuren fortgeführt.⁶⁹²

Fragment und Strukturierung führen bei Wagner zu einem Spiel, das einerseits entlang des Spielbegriffs nach Derrida und Huizinga gelesen werden kann,⁶⁹³ sich andererseits aber genau dadurch von eben diesem Spielbegriff entfernt, da es vor dem Hintergrund der Absage an das Vergnügen funktioniert. Es wird zeitweise zum Ausdruck der Undarstellbarkeit der traumatisierenden Erfahrung und verläuft so entgegen der Konzepte des Spiels, die von zeitgenössischen Autoren des Kriminalromans verwendet werden und die auch den Antikriminalroman auszeichnen.⁶⁹⁴ Wagner lässt zwar ähnliche Elemente anklingen, folgt aber, gerade vor dem Hintergrund der hier angelegten Methodologie, einem eigenen Konstruktionsschema.

Die Figurenkonstruktion Wagners ist nicht zuletzt deshalb so vielschichtig, weil sie, vor der Folie des Handlungsschemas, mit mehreren anderen Ebenen des Textes interagiert. Hierunter sind Textkonstruktion, Zeitstruktur, Perspektive und

⁶⁸⁹Vgl. Kelleter 2013, Kapitel I, 3.1.

⁶⁹⁰Vgl. Jannidis 2004 sowie Fußnote 56.

⁶⁹¹Vgl. Kapitel I, 1.2.

⁶⁹²Vgl. etwa Kapitel II, 1.1.

⁶⁹³Vgl. Derrida 1990, Huizinga 2015 sowie Kapitel I, 1.3.

⁶⁹⁴Vgl. 1.

Fokalisierung zu fassen. Der Fokus der Romane Wagners liegt zunächst auf dem Individuum und damit auf dem hier angelegten individuellen Trauma. Die Fragmentstruktur wird zunächst zum Schwerpunkt und interne Fokalisierung, elliptische Textkonstruktionen und subjektive Zeitkodierung legen dem Leser die fragmentarische Konstruktion und die Tiefenpsychologie der Figuren offen. Wagner spielt mit der Mimesis angesichts der als traumatisch zu verstehenden Erfahrung und legt die Fragmentstruktur so dar, dass für Vergnügen, für Verschleierung und Selbstdarstellung kein Platz bleibt. Die Erschütterung kann als Vorlage für die Figurenkonstruktion gelesen werden. Schrittweise wägt er dann durch seine antithetische Struktur die Möglichkeit der Wiederherstellung ab, indem er – einerseits durch seine Referenzen auf das Genre, andererseits durch eine doppelte Zeitkonstruktion – dem Fragment entgegenwirkt. Zusätzlich variiert er das Handlungsschema zahlreich, was in eine sich immer wiederholende Figurenspiegelung mündet. Er stellt so für einige Figuren eine Lösung in Aussicht, bricht aber damit, indem für andere diese verwehrt bleibt und lässt schließlich alles Spiel in einer zyklischen Struktur enden, die Anfang und Ende miteinander verbindet und dennoch den Beginn eines erneuten Prozesses offen lässt.⁶⁹⁵

Die Symbole bewegen sich gemäß der antithetischen Struktur in dieser Konstruktion zwischen Fragment und Strukturierung. Einige Symbole sind lediglich in einzelnen Romanen vertreten. Als Beispiel seien hier der Kleinwagen, die Puppen und die Schafe genannt. Andere Symbole treten strukturierend auf und machen die Serie so zu einen Gesamtkomplex, der mit der zyklischen Struktur einhergeht. Hierunter fallen der Mond, der Apfelbaum, das Haus und zuletzt die rote Holzkirche. Parallel dazu alternieren die Besetzungen der Bedeutung. Manche sind, obwohl nur in einem der Romane vorhanden, sowohl mit der Fragmentstruktur als auch traumakompensatorisch besetzt. Andere sind strukturierend und kompensatorisch zu lesen; wieder andere sind strukturierend, aber können auch antithetisch gelesen werden. Auch hier entsteht also ein Wechselspiel, das die Vielschichtigkeit der Romane ausmacht.

Insgesamt sind Wagners Romane also zyklisch strukturiert. Dennoch ist innerhalb der Romane eine Progression in der Struktur zu verzeichnen. Trotz einer im Allgemeinen komplexen Figurenkonstruktion sind einige Nebenfiguren eher flach

⁶⁹⁵Vgl. Kapitel VI., 2.4.

gezeichnet.⁶⁹⁶ Auch die Zeitstruktur und die Konstruktion der Erzählstränge werden von Roman zu Roman komplexer. Während in *Eismond* Zeit weniger wichtig war, spielte sie in *Tage des letzten Schnees* eine Rolle bei der Figurenzeichnung und wurde zur Konstruktion der brüchigen Erzählstrukturen genutzt. Wagners Romane haben eine Entwicklung durchgemacht, sie bleiben durch das Konstruktionschema einer Etikettierung fern und die Figur Kimmo entfernt sich von dem Klischee des traumatisierten Detektivs.

⁶⁹⁶Vgl. Kapitel III, 1.3.

VIII Literaturverzeichnis

1. Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

DSM IV: American Psychiatric Association (Hrsg.): Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders Text Revision. Washington D.C.: 4. Auflage 2000.

DSM V: American Psychiatric Association (Hrsg.): Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Washington D.C.: 5. Auflage 2013.

ICD 10: World Health Organisation (Hrsg.): The ICD- 10 Classification of Mental and Behavioural Disorders: Clinical Descriptions and Diagnostic Guidelines. Genf: WHO publications 1992.

2. Hilfsmittel

Daemmrich, Host S. und Ingrid. G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Tübingen: Francke 2. Auflage 1995.

Feldges, Brigitte und Ulrich Stadler: E.T.A. Hoffmann Epoche – Werk - Wirkung. Berlin: C.H. Beck 1986.

Freud, Sigmund: Studienausgabe. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt, Main: Fischer 5. Auflage 1982 ursprünglich 1969-1979.

Fuchs-Heinritz et al. (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie. 1994.

Maerker, Andreas (Hrsg.): Posttraumatische Belastungsstörungen. Heidelberg: Springer 4. Auflage 2013.

Martínez Matías (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse Geschichte. Stuttgart: Metzler 2011.

Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. Stuttgart: Reclam durchgesehene und verbesserte Auflage 2001.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe Stuttgart: Metzler 5. Auflage 2013.

3. Primärliteratur

Wagner :

Wagner, Jan Costin: Das Licht in einem dunklen Haus. Berlin: Galiani 2011.

Wagner Jan Costin: Das Schweigen. Frankfurt, Main: Büchergilde Gutenberg 2007.

Wagner, Jan Costin: Eismond. Frankfurt, Main: Büchergilde Gutenberg 2003.

Wagner, Jan Costin: Im Winter der Löwen. Berlin: Eichborn 2009.

Wagner, Jan Costin: Tage des letzten Schnees. Berlin: Galiani 2014.

Sonstiges:

Dürrenmatt, Friedrich: Das Versprechen. München: DTV 32. Auflage 2008.

Dürrenmatt, Friedrich: Der Richter und sein Henker. Reinbeck: Rohwolt 11. Auflage 2008.

Dürrenmatt, Friedrich: Der Verdacht. Zürich Diogenes 1985.

Haas, Wolf: Auferstehung der Toten. Hamburg: Hoffmann und Campe 2009.

Haas, Wolf: Brennerova. Hamburg: Hoffmann und Campe 2014.

Haas, Wolf: Das ewige Leben. München: DTV 2011.

Haas, Wolf: Der Brenner und der liebe Gott. Hamburg: Hoffmann und Campe 2009.

Haas, Wolf: Der Knochenmann. Hamburg: Hoffmann und Campe 2009.

Haas, Wolf: Komm süßer Tod. München: DTV 2009.

Haas, Wolf: Silentium. Hamburg: Hoffmann und Campe 2009.

Haas, Wolf: Wie die Tiere. Hamburg: Hoffmann und Campe 2009.

Larsson, Stieg: Verdammnis. München: Heyne 2. Auflage 2010.

Schlink, Bernhard und Walter Popp: Selbs Justiz. Zürich: Diogenes 1987.

Zeh, Juli: Schilf Frankfurt Main: btb 11. Auflage 2009.

4. Zum Trauma

Assmann, Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention. München: Beck 2013 (Beck'sche Reihe 6098).

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Beck 2006.

Caruth, Cathy: Trauma. Explorations in memory. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1995.

Caruth, Cathy: Unclaimed experience. Trauma, narrative and history. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1996.

Cizmic, Maria: Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe. Oxford: Oxford University Press 2012.

Cox, Joseph Mason: Praktische Bemerkungen über Geisteszerrüttung. Halle: Rengersche Buchhandlung 1811.

Fischer, Gottfried: Von den Dichtern lernen... Kunstpsychologie und dialektische Psychoanalyse. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005.

Fischer, Gottfried und Peter Riedesser: Lehrbuch der Psychotraumatologie. München: Ernst Reinhardt 3. Auflage 2003 (UTB 8165).

Frohne-Hagemann, Isabelle und Heino Pleß-Adamczyk: Indikation Musiktherapie bei psychischen Problemen im Kindes- und Jugendalter: Musiktherapeutische Diagnostik und Manual nach ICD-10. Göttingen: Vanderhoeck und Ruprecht 2005.

Horowitz, Mardi J.: Stress Response Syndroms: PTSD, Grief Adjustment and Dissociative Disorders. Lanham: Jason Aronson 5. Auflage 2011.

Kopf, Martina: Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen. Assia Djebbar und Yvonne Vera. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2005 (Wissen & Praxis 134).

LaCapra, Dominick: Writing history, writing trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.

LaCapra, Dominick: Representing the Holocaust. History, theory, trauma. Ithaca: Cornell University Press 1996.

Plotke, Seraina und Alexander Ziehm (Hrsg.): Sprache der Trauer: Verbalisierung einer Emotion in historischer Perspektive. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014 (Sprache - Literatur und Geschichte. Studien zur Linguistik/Germanistik 45).

Rank, Otto: Der Doppelgänger. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925.

Rost, Christine (Hrsg.): Ressourcenarbeit mit EMDR: bewährte Techniken im Überblick. Paderborn: Junfermann 3. Auflage 2014 (Reihe Fachbuch EMDR).

Seidler, Günther H. Psychotraumatologie: Das Lehrbuch. Stuttgart: Kohlhammer 2013.

Streeck-Fischer, Annette et al (Hrsg.): Körper, Seele, Trauma: Biologie, Klinik und Praxis. 2. Auflage Göttingen: Vanderhoeck und Ruprecht 2002.

Trautmann-Voigt, Sabine und Bernd Voigt (Hrsg.): Körper und Kunst in der Psychotraumatologie: Methodenintegrative Therapie. Stuttgart: Schattauer 2007.

Whitehead, Anne: Trauma fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.

Widmaier-Haag, Susanne: Es war das Lächeln des Narziß. Die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literaturpsychologischen Interpretation des „Tod in Venedig“. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999.

Aufsätze:

Eth, Spencer und Robert S. Pynoos: Interaction of Trauma and Grief in Childhood. In: Spencer Eth und Robert. S. Pynoos (Hrsg.): Post-Traumatic Stress Disorder in

Children. Washington: American Psychiatric Press 1985, S. 169-86 (Progress in Psychiatry Series).

Felman, Shoshana: Education and Crisis or the Vicissitudes of Teaching. In Shoshana Felman und Dori Laub (Hrsg.): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London: Routledge 1992, S. 1-56.

Fischer, Gottfried: Die Beziehungstheoretische Revolution. Gedanken zur Methodik der modernen psychoanalytischen Literaturwissenschaft. In: Johannes Cremerius et.al. (Hrsg.): *Methoden in der Diskussion*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, S. 11-32 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche 15).

Fischer, Gottfried: Psychoanalyse und Psychotraumatologie. In Wolfram Mauser, Carl Pietzcker (Hrsg.): *Trauma.: Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 11-26 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche 19).

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Alexander Mitscherlich et al. (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe: Psychologische Schriften*. Frankfurt, Main: Fischer 7. Auflage 1994, S. 240-274 (Sigmund Freud Studienausgabe Band IV).

Freud 1982 a: Freud, Sigmund: Die Fixierung an das Trauma, das Unbewußte. In: Alexander Mitscherlich et al. (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe: Vorlesung zur Einführung in die Pschoanalyse Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt, Main: Fischer 5. Auflage 1982, S. 273-84 (Sigmund Freud Studienausgabe Band I).

Freud 1982 b: Freud, Sigmund: Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit. In: Alexander Mitscherlich et al. (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe: Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt, Main: Fischer 5. Auflage 1982, S.496-516 (Sigmund Freud Studienausgabe Band I).

Freud 1982 c: Freud, Sigmund: Widerstand und Verdrängung. In: Alexander Mitscherlich et al. (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe: Vorlesungen zu Einführung in die Psychoanalyse Neue Folge der Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt, Main: Fischer 5. Auflage 1982, S. 285-99 (Sigmund Freud: Studienausgabe Band I).

Horowitz, M. J. et al: Diagnostic criteria for complicated grief disorder. *American Journal of Psychiatry* 154 1997, S. 904-910.

Janet, Pierre: L'amnésie et la dissociation des souvenirs par l'émotion. *L'année psychologique* 11 1904, S. 652-653.

Kersting, Annette et al.: Traumatische Trauer – ein eigenständiges Krankheitsbild?: *Psychotherapeut* 46 Luxemburg: Springer 2001, S. 301-308.

Laub, Dori und Daniel Podell: Art and Trauma. *The International Journal of Psychoanalysis* 76(5) 1995, S. 991-1005.

Lindemann, Erich: Symptomatology and management of acute grief. *American Journal of Psychiatry* 101 1944, S. 141-148.

Mitscherlich, Alexander: Editorische Vorbemerkungen. In: Alexander Mitscherlich et al. (Hrsg.): Sigmund Freud Studienausgabe: Hysterie. Frankfurt, Main: Fischer 5. Auflage 1982, S. 12-13 (Sigmund Freud Studienausgabe Band VI).

Prigerson, Holly G. et al.: Prolonged Grief Disorder: Psychometric Validation of Criteria Proposed for DSM-V and ICD-11. *PLoS Med* 6(8) 2009, e1000121. doi:10.1371/journal.pmed.1000121 abgerufen am 25.05. 2016.

Stroebe, Margaret und Henk Schutt: The Dual Process Model of Coping with Bereavement: Rationale and Description. *Death Studies* 23 1999, S. 197-224.

5. Zum Kriminalroman

Braito-Indra, Claudia: „Jetzt ist schon wieder was passiert.“ Intertextualität in den Brenner-Kriminalromanen von Wolf Haas. Marburg: Tectum 2012 (Innsbrucker Studien zu Literatur und Film der Gegenwart 2).

Bremer, Alida: Kriminalistische Dekonstruktion: Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 5).

Düsing, Wolfgang (Hrsg.): Experimente mit dem Kriminalroman ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Lang 1993 (Studien zur Deutschen Literatur 21).

Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“. München: DTV 7. Auflage 1986.

Famula, Maria: Fiktion und Erkenntnis. Dürrenmatts Ästhetik des ethischen Trotzdem. Würzburg: Königshausen und Neumann 2014 (KONNEX 3).

Fill 2007a: Fill, Alwin: Das Prinzip Spannung: Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen 2. Auflage Tübingen: Narr 2007.

Hindersmann, Jost (Hrsg.): Fjorde, Elche, Mörder: Der skandinavische Kriminalroman. Wuupertal: Nordpark 2006 (Krimi Kritik 6).

Knight, Stephen: Crime Fiction since 1800. Detection Death Diversity. Basingstoke, Hampshire: Pelgrave McMillan 2. Auflage 2010.

Kocsis, Richard N.: Criminal Profiling: Principle and Practices. Totowa: Humana Press 2006.

Krajenbrink, Marike: Intertextualität als Konstruktionsprinzip: Transformationen des Kriminalromans und des romantischen Romans bei Peter Handke und Botho Strauß. Amsterdam: Rodpoi 1996 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 123).

Krieg, Alexandra: Auf Spurensuche: Der Kriminalroman und seine Entwicklung

von den Anfängen bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum 2002.

Meier, Thomas Markus: Dürrenmatt und der Zufall. Ostfilder: Grünewald 2012.
Grimm, Gunter: Friedrich Dürrenmatt. Marburg: Tectum 2013 (Theologie und Literatur 26).

Mingels, Antette: Dürrenmatt und Kierkegaard: Die Kategorie des Einzelnen als gemeinsame Denknorm. Köln: Böhlau 2003.

Nesting, Andrew: Crime and Fantasy in Scandinavia Fiction, Film and Social Change. Washington: University of Washington Press 2008 (New directions in Scandinavian studies).

Nindl, Sigrid: Wolf Haas und sein Kriminalistisches Sprachexperiment, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2009 (Philologische Studien und Quellen 219).

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart: Metzler 4. Auflage 2009 (Sammlung Metzler 191).

Nusser, Peter: Trivilliteratur. Tübingen: Metzler 1991 (Sammlung Metzler 262).

Peacock, Steven (Hrsg.): Stieg Larsson's Millenium Trilogy Interdisciplinary Approaches to Nordic Noir on Page and Screen. London: Macmillan 2013.

Quack, Josef: Die Grenzen des Menschlichen Über Gorges Simenon, Rex Stout, Friedrich Glauser, Graham Greene. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000.

Reinert, Claus: Das Unheimliche und die Detektivliteratur: Entwurf einer Poetologischen Theorie über Entstehung, Entfaltung und Problematik der Detektivliteratur. Bonn: Bouvier 1973.

Riedlinger, Stefan: Tradition und Verfremdung. Friedrich Dürrenmatt und der klassische Detektivroman. Marburg: Tectum 2000.

Scaggs, John: Crime Fiction. London: Routledge 2005 (The New Critical Idiom).

Schmidt, Mirko F.: Der Anti-Detektivroman: Zwischen Identität und Erkenntnis. Paderborn: Fink 2014.

Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive: eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt, Main: Ullstein 1989 (Ullstein-Sachbuch 34488).

Schulz-Buschhaus, Ulrich: Formen und Ideologien des Kriminalromans: Ein gattungsgeschichtl. Essay Berlin: Athenaion 1975 (Schwerpunkte Romanistik 14).

Tani, Stefano: The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction. Southern Illinois: University Press 1984.

Tapper, Michael: Swedish Cops: From Sjöwall and Wahlöö to Stieg Larsson. Chicago: Intellect, Chicago University Press 2014.

Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman Poetik Theorie Geschichte*. München: Fink 1998 (UTB 8147).

Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel: Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006 (Epistemata Literaturwissenschaft 571).

Zimmermann, Hans Dieter: *Trivilliteratur? Schemaliteratur!*. 2. Auflage Stuttgart: Kohlhammer 1982.

Žmegač, Viktor: *Der wohltemperierte Mord zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum 1971.

Aufsätze

Alewyn, Richard: *Die Anfänge des Detektivromans*. In: Viktor Žmegač: *Der wohltemperierte Mord zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum 1971, S. 185-202.

Arvas, Paul und Andrew Nestingen: *Introduction*. *Contemporary Scandinavian Crime Fiction*. In: Paul Arvas und Andrew Nestingen: *Scandnavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press 2011, S. 1-20 (European Crime Fictions).

Bergman, Kerstin: *Beyond Stieg Larsson: Contemporary Trends and Traditions in Swedish Crime Fiction*. *Forum for World Literature Studies* 4 (2) 2012, S. 291-306.

Bell, Ian A.: *Eighteenth-century crime writing*. In: Martin Priestman (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press 2003. S. 7-18.

Bloch, Ernst (1960): *Philosophische Ansicht des Detektivromans*. In: Jochen Vogt: *Der Kriminalroman Poetik Theorie Geschichte*. München: Fink 1998, S. 38-51.

Brecht, Berthold (1938): *Über die Popularität des Kriminalromans*. In: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman Poetik Theorie Geschichte*. München: Fink 1998, S. 33-37.

Douglas, John E. et al.: *Crime Profiling from Crime Scene Analysis*. *Behavioural Sciences and The Law* 4 (4) 1986, S. 401-421.

Dürgh, Heinz: *'Weil im Nachhinein immer einfach': Die Marke Haas auf dem Höhenkamm der Moderne*. In: Thomas Wegmann und Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *High und Low: Zur Interferenz von Hoch und Populärkultur der Gegenwartsliteratur*. Berlin: DeGruyer 2012 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130).

Erdmann, Eva: *Nationality International: Detective Fiction In The Late 20th Century*. In: Marieke Krajenbrink und Kate M. Quinn (Hrsg.): *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. *Extent Studies in Contemporary Literature* Amsterdam: Rodopi 2009, S. 11-26 (Studies of Comperative Literature 56).

Fill (2007b): Fill, Alwin: Sprachliche Aspekte von Spannung und Suspense im literarischen Text. In: Kathrin Ackermann und Judith Moser-Kroiss (Hrsg.): Gespannte Erwartungen: Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung. Wien: Lit-Verlag 2007, S. 221-38 (Austria: Forschung und Wissenschaft - Literatur- und Sprachwissenschaft 7).

Haas, Franz: Aufklärung in Österreich: Die erhellenden Kriminalromane von Wolf Haas. In: Sandro M. Moraldo (Hrsg.): Mord als kreativer Prozess: Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005, S. 127-34 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 222).

Hall, Katharina: Crime Fiction in German: Concepts, Developments and Trends. In: Katharina Hall (Hrsg.): Crime fiction in German: Der Krimi. Cardiff: University of Wales Press 2016. S. 1-32 (European Crime Fictions).

Japp, Uwe: Das serapiontsche Prinzip. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik E.T.A. Hoffmann. München: Buggemann und Wappes 1992, S. 63-75.

Rosenstock, Martin: Swiss Crime Fiction: Loosli, Glauser, Dürrenmatt and Beyond. In: Katharina Hall (Hrsg.): Crime fiction in German: Der Krimi. Cardiff: University of Wales Press 2016, S. 68-82.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: Aktuelle Formen und Tendenzen des Kriminalromans. Bisher unveröffentlicht.

<http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:usb-068-245/sdef:TEI/get>

Abgerufen am 26.05.2016.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: Die Ohnmacht des Detektivs Literarhistorische Bemerkungen zum neuen deutschen Kriminalroman. In: K. Ermert und W. Gast (Hrsg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zu Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres. Rehbürg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum 1985, S. 10–18 (Loccumer Kolloquien, 5)

<http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:usb-063-47/sdef:TEI/get>

Abgerufen am 25.05.16.

Schulz-Buschhaus, Ulrich Soziologische Aspekte der Entwicklung des Kriminalromans. Sociologia Internationalis 17 1979, S. 175–190

<http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:usb-063-25/sdef:TEI/get#d9986e120>

Abgerufen am 25.05.16.

Vogl, Jochen: Mimesis und Verdacht. Skizze zu einer Poetologie de Wissens nach Foucault. In: François Ewald und Bernard Waldenfels (Hrsg.): Spiele der Macht. Michel Foucaults Denken. Berlin: Suhrkamp 1991. S. 193-204 (Edition Suhrkamp 640).

Vogt, Jochen: „Modern? Vormodern? Oder Postmodern? Zur Poetik des Kriminalromans und zu seinem Ort im literarischen Feld“. In: Véronique Liard (Hrsg.): Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst. München: Martin Meidenbauer 2010, S. 17-30.

Wellershoff, Dieter (1973): Vorübergehende Entwicklungen. Zur Theorie des Kriminalromans. In: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman Poetik Theorie Geschichte. München: Fink 1998, S. 499-522.

6. Verschiedenes

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt, Main: Suhrkamp 1973 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2).

Thomas Anz: Literatur und Lust: Glück und Unglück beim Lesen. München: DTV 2002 (DTV 30832).

Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt, Main: Suhrkamp 1987.

Balint, Michael: Angstlust und Regression. Stuttgart: Klett-Cotta 6. Auflage 2009.

Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt, Main: Suhrkamp 2006 (Edition Suhrkamp 2471).

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt, Main: Suhrkamp 2010 (Suhrkamp Studienbibliothek 19).

Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980. Frankfurt, Main: Suhrkamp 2008 (Edition Suhrkamp 2529).

Beck, Ulrich: Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt, Main: Suhrkamp 1986 (Edition Suhrkamp 1365).

Beck, Ulrich und Elisabeth Beck-Gernsheim: Das ganz normale Chaos der Liebe. Frankfurt, Main: Suhrkamp 1990.

Beck-Gernsheim, Elisabeth: Was kommt nach der Familie? Alte Leitbilder und neue Lebensformen. Berlin: C.H. Beck 3. Auflage 2010 (Beck'sche Reihe 1243).

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt, Main: Suhrkamp 1989 (Edition Suhrkamp 28).

Berger, Albert und Gerda Elisabeth Moser (Hrsg.): Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen 1994.

Berndt, Frauke und Heinz J. Dürgh (Hrsg.): Das Symbol Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft. Suhrkamp 2009 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1895).

Betten, Anne und Jürgen Schiewe (Hrsg.): Sprache, Literatur, Literatursprache linguistische Beiträge. Berlin: Schmidt 2011 (Philologische Studien und Quellen 234).

Blödorn, Andreas et al. (Hrsg.): Stimme(n) im Text: narratologische Positionsbestimmungen. Berlin: DeGruyter 2006 (Narratologia 10).

von Borries, Erika und Ernst von Borries: Deutsche Literaturgeschichte Band 5 Romantik München: DTV 1997 (Deutscher Taschenbuch Verlag 3345).

Books from Finland (Hrsg.): Kalevala 1835-1985 The national epic of Finland. Helsinki: Helsinki University library, 1985.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt, Main: Suhrkamp 2001 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1539).

Braun, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Köln: Böhlau 2010 (UTB Literaturwissenschaft 3352).

Bubner, Rüdiger: Ästhetische Erfahrungen. Frankfurt, Main: Suhrkamp 1989 (Edition Suhrkamp 564).

Bühler, Karl: Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart: Gustav Fischer 1982 (UTB 1159).

Bürger, Peter: Nach der Avantgarde. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014.

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt, Main: Suhrkamp 1974 (Edition Suhrkamp 727).

Bürger, Peter: Ursprung des Postmodernen Denkens. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Teil Eins Die Sprache. Berlin: Bruno Cassirer Verlag 1923.

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Teil Drei Phänomenologie der Erkenntnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 10. Auflage 1994.

Cassirer, Ernst: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 4. Auflage 1969.

Christensen, Arthur: motif et thème: plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de légendes et de fables. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia 1925.

Cizmic, Maria: Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe. Oxford: Oxford University Press 2012.

Degenring, Folkert: Identität zwischen Dekonstruktion und (Re-)Konstruktion im zeitgenössischen britischen Roman: Peter Ackroyd, Iain Banks und A. S. Byatt. Tübingen: Narr 2008 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 73).

Derrida, Jacques: Wie Meeresrauschen auf dem Grund einer Muschel... Paul de Mans Krieg. Mémoires. Wien: Passagen 2000 (Edition Passagen 20).

Dusini, Arno: Tagebuch: Möglichkeiten einer Gattung. München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

Eco, Umberto: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig: Reclam 1989 (Reclams Universal-Bibliothek 1547).

Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2. Auflage 2014.

Eichborn, Kristin (Hrsg.): Neuer Ernst in der Literatur?: Schreibpraktiken in den deutschsprachigen Romanen der Gegenwart. Frankfurt, Main: Peter Lang 2014 (Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. und 21. Jahrhunderts 25).

Eick, Dennis: Digitales Erzählen: Die Dramaturgie der neuen Medien. Konstanz: UVK 2014 (Praxis Film 81).

Erikson, Erik H.: Identity Youth and Crisis. London: Faber & Faber 1968.

Feyerabend, Paul: Against method: outline of an anarchistic theory of knowledge. London: Verso 5. Auflage 1984.

Fischer-Lichte, Erika, (Hrsg.): Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Tübingen: Stauffenburg 1991 (Stauffenburg Colloquium 19).

Fludernik, Monika: Erzähltheorie: Eine Einführung. Darmstadt: WBG. 4. Auflage 2013 (Einführung Literaturwissenschaft).

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses. 14. Auflage Frankfurt, Main: Suhrkamp 2013 (Suhrkamp Taschenbuch 2271).

Gaal, Hannelore: Kaleidoskop des Wahnsinns. E.T.A. Hoffmanns Werdegang als Dichter psychopathologischer Phänomene. Berlin: Lit Verlag 2014.

Gansel, Carsten und Dirk Vanderbeke, Dirk (Hrsg.): Telling stories literature and evolution/Geschichten Erzählen: Literatur und Evolution. Berlin: De Gruyter, 2012 (Spectrum Literaturwissenschaft Komparatistische Studien 26).

Genette, Gérard: Die Erzählung. Herausgegeben von Jochen Vogt. Paderborn: Fink 3. Auflage 2010 (UTB 8083).

Genette, Gérard: Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt, Main: Suhrkamp 5. Auflage 2001 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1510).

Grabes, Herbert: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Tübingen: Franke 2004 (UTB 2611).

Grieser, Dietmar: Pinocchio, Pumuckl und Peter Pan Kinderbuchfiguren und ihre Vorbilder. Frankfurt am Main: Insel 2003.

Görner, Rüdiger: Grenzen, Schwellen, Übergänge: zur Poetik des Transitorischen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001.

Habers, Henk (Hrsg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands? Amsterdam: Rodopi 2000 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49).

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett-Cotta 3. Auflage, 1977.

Harris, Jason Marc: Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction. Hampshire: Ashgate Publishing 2008.

Heinrich-Korpys, Meike: Tagebuch und Fiktionalität: Signalstrukturen des literarischen Tagebuchs am Beispiel der Tagebücher von Max Frisch. St. Ingbert: Röhrig 2003 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 76).

Heuer, Claudia: Satire und Postmoderne – unvereinbare Gegensätze?: Aktualisierungsmöglichkeiten und -notwendigkeiten des Satirebegriffs im Kontext des postmodernen Romans. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014 (Anglistische Forschungen 439).

Hinsken, Aletta: Ich ist ein Zitat: Zitieren als Mittel der Konstruktion und Dekonstruktion des erzählerischen Ich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (Epistemata Literaturwissenschaft 813).

Hofmann, Frank: „Postmodernes Erzählen?“ - Postmodernes Erzählen!: Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur. Rüsselsheim: Hofmann 1994 (Schriften zu Literatur, Film und Philosophie 5).

Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.): Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen. Amsterdam: Rodopi 1986 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 20).

Horskotte, Silke und Leonhard Herrmann (Hrsg.): Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachigen Romane nach 2000. Berlin: De Gruyter 2013 (Spectrum Literaturwissenschaft Komparatistische Studien 37).

Huizinga, Johan: Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbeck: Rohwolt 24. Auflage 2015 (rororo Rohwolts Ezyklopädie).

Irsigler, Ingo, Christoph Jürgensen und Daniela Langer (Hrsg.): Zwischen Text und Leser Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung. München: Text und Kritik 2008.

Jannidis, Fotis: Figur und Person: Beitrag zur historischen Narratologie. Berlin: De Gruyter 2004 (Narratologia 3).

Jappe, Lilith, Olav Krämer und Fabian Lampart: Figurenwissen: Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Berlin: DeGruyter, 2012 (linguae & litterae 8).

Kandinskaia, Natalia: Postmoderne Grotteske - groteske Postmoderne?: Eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters. Münster: LIT Verlag 2012 (Resonanzen. Theater Kunst Performance 4).

Kaiser Gerhard: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler 1988 (Sammlung Metzler 243).

Kaspar Maase (Hrsg.): Die Schönheiten des Populären Ästhetische Erfahrungen der Gegenwart. Frankfurt, Main: Campus 2008.

Kayser, Wolfgang: Das Groteske in Malerei und Dichtung. Reinbeck: Rohwolt 1960 (rororo Rohwolts Ezyklopädie).

Keupp, Heiner: Identitätskonstruktionen: Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbeck: Rohwolt 4. Auflage 2008 (rororo Rohwolts Ezyklopädie).

Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: C.H. Beck 2004.

Kindt, Tom und Hans-Harald Müller: The Implied Author: Concept and Controversy. Berlin: De Gruyter 2012 (Narratologia 9).

Knobloch, Hans J. und Helmut Koopmann (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1997 (Stauffenburg-Colloquium 44).

Kremer, Detlef (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter 2. Auflage 2010 (De Gruyter Lexikon).

Kremer, Detlef: Romantik. Stuttgart: Metzler 2001 (Lehrbuch Germanistik).

Lachenmaier, Tina: E.T.A. Hoffmanns Figuren: Imaginative Spielräume der Ich-Identität: Die Erscheinungsformen des dissoziierten Ich: Doppelgängertum, Wahnsinn und Außenseitertum. Göttingen: Cuviller 2007.

Lämmert, Eberhart: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler 7. Auflage 1980.

Lappe, Thomas: Die Aufzeichnung Typologie einer literarischen Kurzform im 20. Jahrhundert. Aachen: Alano 1991.

Larch, Anja: Ich, zerfasert. postmoderne Pop-Identitäten in Christian Krachts Roman „Faserland“. Marburg: Tectum 2013 (Studien zu Literatur und Film der Gegenwart 8).

Lejeune, Philippe: Der Autobiographische Pakt. Frankfurt, Main: Suhrkamp 1994 (Edition Suhrkamp 1896).

Lohse, Karin: Schattenwelten: Romantische Momentan-Diskurse als Medien der Reflexion über Arbeit in der DDR(-Literatur) Hilbig - Führmann - Bräunig. Marburg: Tectum 2010.

Luhmann, Niklas: Beobachtungen der Moderne. Wiesbaden: VS 2. Auflage 2006.

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt, Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1360).

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Stuttgart: Suhrkamp, 1995 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1303).

Lyotard, François: Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht. Herausgegeben von Peter Engelmann Wien: Passagen Verlag 4. Auflage 1999 (Edition Passagen 7).

Lyotard, François: The postmodern condition: A Report on Knowledge Theory and History of Literature Volume 10. Manchester: Manchester University Press 1984 (Theory and history of literature 10).

Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 9. Auflage 2012 (C.H. Beck Studium).

Mead, George Herbert: Mind, self, and society: from the standpoint of a social behaviourist. Chicago: University of Chicago Press 1974 (Works of George Herbert Mead 1).

Meier, Albert: Klassik-Romantik. Stuttgart: Reclam 2008 (Reclams Universal-Bibliothek 17674).

Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration: Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV Serie. Berlin: De Gruyter 2006 (Spectrum Literaturwissenschaft Komparatistische Studien 6).

Müller, Nielaba, Daniel Yves Schuhmacher und Christoph Steier (Hrsg.): Figur - Figura - Figuration: E.T.A. Hoffmann Würzburg: Königshausen und Neumann 2011.

Nikula, Henrik: Der literarische Text – eine Fiktion. Aspekte der ästhetischen Kommunikation durch Sprache. Tübingen: Francke 2012.

Neuhaus, Stefan: Literaturvermittlung. Konstanz: UVK 2009 (UTB 3285).

Novak, Josua: Der postmoderne komische Roman. Marburg: Tectum Verlag, 2009.

Olsen, Debbie und Andrew Scahill (Hrsg.): Lost and Othered Children in Contemporary Cinema. Plymouth: Lexington Books 2012.

Pellin, Elio und Weber, Ulrich: „...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“: Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein 2012 (Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel 3).

Punter, David und Glennis Byron: The Gothic. Oxford: Blackwell Publishing 2. Auflage 2004 (Blackwell Guides to Literature 10).

Renner, Karl Nikolaus, Dagmar Hoff und Matthias Krings (Hrsg.): Medien. Erzählen. Gesellschaft: Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Berlin: De Gruyter 2013 (Media convergence 2).

Robb, David (Hrsg.): Clowns, Fools and Picaros: Popular Forms in Theatre, Fiction and Film. Amsterdam: Rodopi 2007 (At the Interface/Probing the Boundaries 43).

- Safranski, Rüdiger: Romantik: eine deutsche Affäre. München: C. Hanser 2007 (Fischer18230).
- Sander, Sabine: Der Topos der Undarstellbarkeit: Ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard. Erlangen: Filos 2008 (Kulturwissenschaftliche Schriften 3).
- Schildhauer, Peter: Textsorten im Internet zwischen Wandel und Konstanz: eine diachrone Untersuchung der Textsorte Personal Weblog. Halle, Saale: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt 2014.
- Schillinger, Jean (Hrsg.): Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Bern: Peter Lang 2009 (Jahrbuch für internationale Germanistik Reihe A Kongressberichte 96).
- Schmitz-Emans, Monika: Die Sprache der modernen Dichtung. München: Fink 1997 (UTB 1963).
- von Schubert, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden: Arnoldische Buchhandlung 4. Auflage 1840.
- Sistig, Sabine: Wandel der Ich-Identitäten in der Postmoderne? Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs Ich und Peter Kurzecks Keiner stirbt. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003 (Epistemata Literaturwissenschaft 407).
- Spangenberg, Ann: Kommunikative Identität im Roman der angelsächsischen Postmoderne. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009 (Kieler Beiträge zu Anglistik und Amerikanistik 24).
- Spreckelsen, Tilmann: Kalevala. Eine Sage aus dem Norden. Berlin: Galiani 2014.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 8. Auflage 2008 (UTB 904).
- Stebich Max: Die Färber des Mondes. Märchen für die Jugend ausgewählt und bearbeitet. Wien: Breitschopf 1953.
- Steffen, Hans: Die deutsche Romantik: Poetik, Formen und Motive. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 3. Auflage 1978 (Kleine Vandenhoeck Reihe 1250).
- Steinecke, Hartmut: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Reclam 1997 (Reclams Universal-Bibliothek 17605).
- Storz, Gerhard: Sprache und Dichtung. München: Kösel 1957.
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Stuttgart: Fink 2006 (UTB 2761).
- Wagner-Egelhaaf, Maria: Autobiographie. Stuttgart: Metzler 2000 (Sammlung Metzler 323).
- Weitin, Thomas und Misia Sophia Doms (Hrsg.): Postsouveränes Erzählen. Stuttgart: Metzler 2012 (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 165/42).

Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam 7. Auflage 2010 (Reclams Universal-Bibliothek 8681).

Welsch, Wolfgang: *Unsere Postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie 7. Auflage 2008 (Acta humaniora).

Wittstock, Uwe (Hrsg.): *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam 1994 (Reclams Universal-Bibliothek 1516).

Wünsch, Marianne: *Moderne und Gegenwart Erzählstrukturen in Film und Literatur*. München: Belleville 2012 (Theorie und Praxis der Interpretation 10).

Yang, Rong: „Ich kann einfach das Leben nicht mehr ertragen“: Studien zu den Tagebüchern von Klaus Mann (1931-1949). Marburg: Tectum 1996.

Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne*. Tübingen: Francke 2. Auflage 2001 (UTB 1967).

Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001 (Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften 2).

Aufsätze:

Bredel, Ursula und Cäcilia Töpler: *Das Verb*. In: Ludger Hoffmann (Hrsg.): *Deutsche Wortarten*. Berlin: De Gruyter 2009, S. 823-901 (De Gruyter Lexikon).

Derrida, Jacques: *Die différance*. In Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1990, S. 76-113 (Reclams Universal-Bibliothek 8668).

Dürrenmatt 1996 a: *Dürrenmatt, Friedrich: Anmerkungen zur Komödie*. In: Franz Josef Görtz (Hrsg.): *Friedrich Dürrenmatt Essays, Gedichte*. Zürich: Diogenes 1996, S. 22-27 (Friedrich Dürrenmatt Gesammelte Werke Band 7).

Dürrenmatt 1996 b: *Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme*. In: Franz Josef Görtz (Hrsg.): *Friedrich Dürrenmatt Essays, Gedichte*. Zürich: Diogenes 1996, S. 28-70 (Friedrich Dürrenmatt Gesammelte Werke Band 7).

Dürrenmatt, Friedrich: *21 Punkte zu den Physikern*. In: Friedrich Dürrenmatt: *Die Physiker*. Zürich: Diogenes 1998, S 91-93.

Eibl, Karl: *Vom Ursprung der Kultur im Spiel Ein evolutionsbiologischer Zugang*. In Thomas Anz und Heinrich Kaulen *Literatur als Spiel* Berlin: De Gruyter 2009, S. 11-26 (Spectrum Literaturwissenschaft Komparatistische Studien 22).

Fichte, Johann Gottlieb: *Wissenschaftslehre, Einleitung*. In: Herbert Uerlings (Hrsg.): *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 43-46 (Reclams Universal-Bibliothek 18088).

Kelleter, Frank: Populäre Serialität: Eine Einführung. In: Frank Kelleter: Populäre Serialität: Narration – Evolution - Distinktion Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: Transkript 2012. S. 11-48 (Kultur- und Medientheorie).

Lüthi, Max: Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volkserzählforschung. In: Bisanz A. und A. Trousson (Hrsg.): Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag. Stuttgart: Kröner 1980, S. 11-24 (Kröner Themata 702).

Neuhaus, Stefan: Das Subversive des Spiels: Überlegungen zur Literatur der Postmoderne. In: Thomas Anz und Heinrich Kaulen (Hrsg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte. Berlin: De Gruyter 2009, S. 371-390.

Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente. In: Andreas Huyssen (Hrsg.): Friedrich Schlegel: Kritische und Theoretische Schriften. Stuttgart: Reclam 1978, S. 76-142 (Reclam Universal-Bibliothek Stuttgart 9880)

Schlegel, Friedrich: Brief über den Roman. In: Herbert Uerlings (Hrsg.): Theorie der Romantik. Stuttgart: Reclam 2000. S. 90-102.

Schlegel, Friedrich: Philosophische Fragmente Erste Epoche II. In: Ernst Behler und Hans Eichner (Hrsg.): Friedrich Schlegel Kritische Schriften und Fragmente 1794-1818. Paderborn: Schöningh 1988, S. 8-39 (Friedrich Schlegel Studienausgabe 5)

Schmidt, Siegfried J.: Telling Stories about Storytelling. In: Yvonne Gächter et al. (Hrsg.): Erzählen – Reflexionen im Zeitalter der Digitalisierung. Innsbruck: Innsbruck University Press 2008, S. 17-28 (Conference Series).

Stroińska, Dorota: Sinn und Sinnlichkeit. Warum literarisches Übersetzen eine Kunst ist. In: Albrecht Buschmann (Hrsg.): Gutes Übersetzen: Neue Theorien für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens. Berlin: De Gruyter 2015, S. 137-152.

Uerlings, Herbert: Einleitung. In: Herbert Uerlings (Hrsg.): Theorie der Romantik. Stuttgart: Reclam 2000, S. 9-43.

Werner, Lukas: Zeit. In: Matías Martínez (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse Geschichte. Stuttgart: Metzler 2011, S. 150-158.

7. Artikel, Interviews und Dokumentationen

Albers, Volker: Der süße Tod in Wien. In: Hamburger Abendblatt 25.08.01. <http://www.abendblatt.de/archiv/2001/article204878319/Der-suesse-Tod-in-Wien.html>
Abgerufen am 26.05.16.

Glomb, Stefan: Identität, persönliche. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe Stuttgart: Metzler 5. Auflage 2013, S. 324.

Steinhoff, Hans-Hugo: Fragment. In: Günther und Irmgart Schweikle (Hrsg.): Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen 1990, S. 161.

Wagner, 13.09.15:

Jan Costin Wagner im Interview mit Mike Litt WDR *einslive Klubbing*

<http://www.einslive.de/einslive/on-air/sendungen/klubbing/Jan-Costin-Wagner-Sonnenspiegelung-100.html>

Abgerufen am 26.10.15.

Yule, Eleanor: Moominland Tales - The Life of Tove Jansson. BBC 2012.