

Hartgesotten-männlich: Red Harvest, Farewell, My Lovely

Man ist geneigt, die Entwicklung der Literatur und damit auch die des Krimis mit den mehr oder minder wichtigen Ereignissen der Geschichte in Verbindung zu bringen und entsprechend zu periodisieren. In England spricht man zum Beispiel von dem "*Elisabethan*" und dem "*Jacobean*" Drama und verwischt dabei die Tatsache, dass die Schauspiele, die in den späteren Jahren der Herrschaft Elisabeths I. entstanden sind, mehr mit den Dramen gemeinsam haben, die unter Jakob I. verfasst wurden, als mit denen, die man kurz nach der Krönung der vielleicht nicht ganz jungfräulichen Königin schrieb. Was den zwanzigsten Jahrhundert angeht, neigt man dazu, die Weltkriege als Meilensteine in der Literaturgeschichte zu nutzen. In einem von Studenten oft genutzten Darstellung des englischen Romans wird ein Kapitel mit "Der realistische Roman vor dem Ersten Weltkrieg" überschrieben, dessen erster Teil dann "*Das Erbe der viktorianischen Erzähltradition in Romanen der Edwardian period*" heißt. Dies ist im unterschiedlichen Grade sinnvoll. Auch der dümmste anzunehmende Literaturfreund wird wohl eine gewissen Ahnung davon haben, wann der Erste Weltkrieg stattfand, ein halbwegs gebildeter Europäer wird eine vage Vorstellung davon haben, wann Viktoria auf dem englischen Königsthron saß. Es gibt auch Könige mit dem Namen Edward, die in der englisch-europäischen Geschichte eine bedeutende Rolle spielten. Die sind hier allerdings nicht gemeint, denn sie lebten allesamt im Mittelalter. Den Edward hingegen, der in den Literaturgeschichten herumgeistert, kennt jedoch nur noch der Spezialist, er hat in Europa eine "*name recognition*", die nach Null tendiert. Einen nennenswerten Einfluss auf die Belletristik seines Landes hatte er auf gar keinen Fall.

Die so genannte Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts scheint auf den ersten Blick im Gegensatz zu Edward in der Tat die englische und damit auch die Weltliteratur verändert zu haben. Die klassischen Werke des klassischen Modernismus erschienen recht schnell nach dem Ersten Weltkrieg, James Joyces *Ulysses* 1922, Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* 1925, um nur zwei Beispiele zu nennen. Bei genauerem Hinsehen könnte man allerdings auch auf den Gedanken kommen, dass die Unzufriedenheit mancher Schriftsteller mit den traditionellen Wegen der Literatur und die daraus resultierende Experimentierlust nicht unbedingt in den Schützengräben geboren wurden. Andererseits wurden in Flandern zweifelsohne alte Sicherheiten von Kugeln zerfetzt und im Schlamm ertränkt, so dass bei den geistig beweglicheren Literaturkonsumenten das Neue, das Andere an Attraktivität wohl zunahm.

In dem in Deutschland lange als Standardwerk geltenden Darstellung des Detektivromans von Buchloh und Becker periodisiert man auf jeden Fall nach Weltkriegen und sieht die goldene Zeit dieser Gattung in dem Zeitraum von 1914 (Ausbruch des Ersten Weltkrieges) bis 1939 (Ausbruch des Zweiten Weltkrieges). Das mag durchaus eine gewisse Berechtigung haben, aber es fällt auf, dass in dieser Periode in England keine neue Prototypen des Krimis entstehen, es sei denn man sieht in den Werken, die verstärkt eine psychologische Studien einer Untat präsentieren und so aus dem "*whodunit*" ein "*whydunit*" machen, etwas grundsätzlich Neues. Nach einem berühmten Vertreter dieser Richtung kann man dann von einer "*Francis Iles Schule*" des Krimis sprechen. In der Summe aber erweist sich die Gattung auf der Insel literarisch stockkonservativ, eine grundlegende Erneuerung wie in der so genannten hohen Literatur bleibt aus. Man könnte, wenn man denn unbedingt wollte, darin einen Hinweis auf die grundsätzliche Trivialität des Krimis sehen.

In der Tat schreiben die drei bisher ausführlicher besprochenen Krimiautoren während und nach dem Ersten Weltkrieg munter weiter, als ob nichts geschehen wäre. Einige der bekanntesten Holmes-Storys entstehen nach 1918, genau so wie viele Father-Brown-Geschichten. Das literarische Muster, die literarische Methode, die Weltsicht bleibt bei ihnen durch so eine Kleinigkeit wie der Weltkrieg unverändert. Nicht dass die Autoren das vierjährige Gemetzel übersehen hätten: Doyle schickt gar Holmes in den Kampf mit einem deutschen Spion. Aber all das geht nicht tief,

bleibt auf der Oberfläche. Ein neuer Stern am Krimihimmel geht zwar direkt aus dem Weltkrieg auf (eine Krankenschwester namens Agatha Christie, verheiratet mit einem Soldaten, schreibt während des Weltkrieges einen Krimi, dessen Watson-Figur und Ich-Erzähler ein Kriegsverletzter auf Heimaturlaub in England ist), aber literarisch bringt das Werk wenig Neues. Die in den Romanen des bereits erwähnten "Sappers" maßlose Verherrlichung des Kriegsveteranen ist natürlich ohne Weltkrieg nicht zu denken. Thematisch ist das in der Tat neu und damals so attraktiv, dass, in der Verfilmung von The Four Just Men die Gerechten in ehemalige Weltkriegsteilnehmer verwandelt werden. Bulldog Drummonds Abenteuer werden aber in dem Manier der Vorweltkriegszeit erzählt. Und Edgar Wallace feiert seine größten Erfolge (das heißt, er verdient das meiste Geld, in den zwanziger Jahren) ohne jedoch seine Maschen grundlegend zu ändern.

Jenseits des Atlantiks sieht das aber anders aus. Hier werden in der Nachkriegszeit die so genannte hohe Literatur gemeinsam mit dem Krimi sozusagen im Gleichschritt modernisiert und runderneuert. Sowohl die bekanntesten amerikanischen Vertreter "moderner" Erzählweisen, also Dos Passos, Faulkner und Hemingway, als auch die Entwickler des neuen Krimiprototyps Hammett und Chandler gehören der Kanonenfuttergeneration des Ersten Weltkrieges an, sind also junge Männer, denen in keiner Weise die Schuld am Ausbruch des Krieges aufgebürdet werden kann, die dann mit so etwas wie Begeisterung (in diesen Fällen sogar freiwillig) in den Krieg ziehen und dann zeitlebens von dieser Erfahrung geprägt bleiben. Sie sind wie der Deutsche Erich Maria Remarque mehr oder minder typische Vertreter der so genannten "verlorenen Generation", die sich in künstlerischem Schaffen wiedergefunden haben.

Die zum Teil sehr schwer zugänglichen experimentellen Werke von Dos Passos und Faulkner waren zunächst völlig und später weithin irrelevant für die Krimis. Eine Verbindung zwischen Faulkner und Chandler existiert zwar, denn Faulkner schrieb das Drehbuch zu der klassischen Verfilmung von Chandlers The Big Sleep, aber diese ist rein oberflächlich und ohne weitere Bedeutung. Die beiden Autoren waren zu gegensätzlich, zu unterschiedlich, um sich gegenseitig zu befruchten. Ihre eigentliche Leistungen vollbrachten sie unabhängig voneinander. Bei Hemingway war das aber nicht unbedingt so der Fall.

Hemingways Leistung besteht unter anderem darin, dass er einen Heldentypus erschaffen und diesen mit einer ihm adäquaten Sprache versehen hat. Sein Protagonist ist stets männlich, ja sehr männlich. Er hat das, was damals in der Muttersprache praktisch unsagbar war, nämlich "*cojones*", im übertragenen Sinne selbst dann, wenn sie ihm infolge einer Kriegsverletzung abhanden gekommen oder in ihrer Funktion gestört waren. Er ist hartgesotten, ("*tough*", wie man auf englisch sagt) und das gleich in mehrfacher Hinsicht. Er lässt sich nicht durch angenehme Illusionen täuschen, er wendet seinen Blick nicht von den grausam-grässlichen Seiten des Lebens ab, er stellt sich den Gefahren seiner Existenz mit mutiger Grazie. Mit anderen Worten: Er ist ein hervorragender Stierkämpfer, auch dann, wenn er einen anderen männlichen Beruf ausübt (also zum Beispiel Berufsfischer ist) oder einer wiederum männlichen Tätigkeit nachgeht (zum Beispiel Löwen oder Nashörner erschießt). Er hat den Ehrgeiz, das, was er macht, richtig und gut zu machen, Schlendrian und Pfuscherei sind ihm verhasst. Wie ein guter Boxer kann er vieles einstecken, teilt aber gelegentlich auch kräftig aus. Wie man sieht, er ist aus dem Stoff, aus dem eine bestimmte Sorte von Detektiven gemacht wird. Wie ähnlich der hart gesottene Held Hemingways einem nicht minder hart gesottenen Privatdetektiv ist, kann man unter anderen daran erkennen, dass in der jeweils klassischen Verfilmung Hemingways Harry Morgan, Hammetts Sam Spade und Chandlers Philipp Marlowe von ein und demselben Schauspieler, nämlich von Humphrey Bogart, verkörpert wurden.

Dem "*tough guy*" ist eine glasharte Sprache angemessen, die den Blick für die Wirklichkeit (oder was man dafür hält) nicht verstellt und den Leser die Welt so sehen lässt, wie sie (angeblich) wirklich ist. Die Sätze sind oft kurz, oft parataktisch aneinandergereiht, die Aussagen lakonisch, also männlich. Weiblicher Schmuck um des Schmückens willen ist verpönt, Adjektive, die nicht

unbedingt notwendig sind, werden spätestens bei der Revision des Textes getilgt. Es geht hier um die ungeschminkte Wahrheit.

Hemingway gebührt vielleicht die Ehre, mit einem Prosagedicht (er nennt es eine Vignette) einen der kürzesten Krimis der Weltliteratur geschrieben zu haben: Zwei Polizisten eilen zum Ort eines Überfalls. Einer von ihnen namens Boyle schießt die beiden Räuber ohne Warnung tot. Hartgesottener kann kein Bulle sein als gerade dieser. Er schätzt die Situation sofort richtig ein, er handelt konsequent und kompetent. Er identifiziert die Verbrecher sofort als "Wops" (also als illegale Ausländer, „wop“ ist die Abkürzung für „without passport“ und wird meist abwertend gebraucht) und sorgt dann für das, was er für Gerechtigkeit hält: Diese Magyaren werden in Amerika keine Straftaten mehr begehen. Die genaue Beobachtung führt unmittelbar zur Tat. Dass Boyle nicht nur ein „tougher“ Polizist ist sondern auch ein mörderisches Schwein voller Vorurteile, wird zwar so nirgends gesagt, gerade deshalb aber jedem Leser eindringlich klargemacht. So gehört sich das, wenn man dem stilistischen Minimalismus frönt.

Inhaltlich ist Hemingways Vignette auch heute noch von erschreckender Aktualität, denn die Neigung einiger amerikanischen Polizisten, zuerst zu schießen und erst danach Fragen zu stellen, vor allem dann, wenn es sich bei den Verdächtigen um Schwarze oder Ausländer handelt, ist noch immer virulent. Dasselbe gilt auch für einige anderen Themen, die Hemingway aufgreift: in den Shortstories "The Killers" und "Fifty Grand" geht es um manipulierte Sportwetten im Boxermilieu, in dem Roman To Have and Have Not um Menschen schmuggel, also um Verbrechen also, die in Krimis und Tageszeitungen auch heute allgegenwärtig sind.

Nun gilt aber Hemingway nicht als der Erneuerer des Krimis. Das hat einen guten und einen schlechten Grund. Um mit dem schlechten anzufangen: Für Literatursnobs gehört Hemingway zur LITERATUR, während ein Krimi per definitionem sublitterarisch ist. Wenn Krimiautoren sich stilistisch an Hemingway schulen und dieselben Themen wie "Papa" bearbeiten, so handelt sich nach Ansicht dieser Leute um Trivialisierungen, die man getrost ignorieren kann: Hemingway steige mit Tolstoi in den Ring und boxe um die Weltmeisterschaft, Krimiautoren prügeln sich auf irgendwelchen Hinterhöfen herum. Hammett habe schließlich seine Erzählungen im Zeitschriftenformat in der Reihe The Black Mask zuerst veröffentlicht. Ein Blick auf die sensationalistischen Bilder der Titelseiten dieser Heftchen genüge, um jeden hinreichend klar zu machen, dass niemand, der auf Niveau hält, solche Machwerke in seine Hände nehmen könne, nicht einmal mit Handschuhen. Hemingway in einem Atemzug mit Typen wie Hammett zu nennen – das sei eine Art Majestätsbeleidigung, eine Sünde gegen die Erhabenheit der LITERATUR.

Der gute Grund ist ohne Wertung. Um den Krimi wirklich erneuern zu können, muss man sich in der literarischen Tradition des Krimis bewegen, sich mit ihr direkter auseinandersetzen, als das bei Hemingway der Fall ist. Hammett und Chandler sind Conan Doyle ungleich näher als "Papa", sie erzählen die gleiche Sorte von Geschichten, nur eben etwas anders, wobei der Unterschied manchmal etwas geringer ist, als man es gelegentlich in der Sekundärliteratur liest. Hammett hat Hemingway höchstwahrscheinlich schon deshalb nicht trivialisiert, weil er ihn gar nicht kannte, als er seine ersten Krimis schrieb. Es ist sogar denkbar, dass später "Papa" von ihm und nicht er von dem Nobelpreisträger gelernt hat. Wahrscheinlich haben die beiden Autoren Protagonisten und Sprache bei aller Ähnlichkeit getrennt und unabhängig voneinander entwickelt. Nach dem Weltkrieg scheint so etwas in der amerikanischen Luft gelegen zu haben. Auf jeden Fall veröffentlichen die beiden die Werke, die nach der Meinung vieler Kritiker ihre besten sind, etwa gleichzeitig.

Dashiell Hammetts erster Roman, der in 1929 erschienene Red Harvest, führt die Grenzen des traditionellen Krimis, die er dann überwindet, dem Leser plastisch vor die Augen, weil er scheinbar so konventionell ist. Ein Privatdetektiv wird in eine ihm fremde Stadt gerufen, bevor er aber seinen Klienten sprechen kann, wird dieser ermordet und der Protagonist macht sich auf die Suche nach

dem Täter. An Verdächtigen mangelt es nicht, das Opfer hatte Kontakt mit einer sehr fragwürdigen Dame, die ihrerseits mit einem Herrn aus der Unterwelt in Verbindung stand und steht. Politische Motive lassen sich vermuten, aber auch rein private, da die Witwe offenbar lügt und am Tatort war, genau so wie ein Gangster. Der wahre Täter wird nur nebenbei in die Handlung eingeführt und im Laufe der Untersuchung befragt. Seine Entlarvung kommt dann überraschend, die Beweiskette des Detektivs hält einer kritischen Überprüfung stand, und der Leser hatte eine gute Chance, den Mörder selbst zu entdecken und noch vor dem Detektiv zu identifizieren. Und dann kommt der offensichtliche und drastische Bruch mit der Tradition: Die Entlarvung und Festsetzung des Täters ist nebensächlich, ein "*non-event*" schlechthin. Eine Wiederherstellung der bürgerlichen Ordnung erfolgt mitnichten, genau so wie es nach dem Weltkrieg ein zurück "*to normalcy*" illusorisch war, unter anderem auch deshalb, weil die vom amerikanischen Präsidenten Harding suggerierte Normalität niemals existiert hatte, oder zumindest so ideal nicht war.

Der vom Detektiv ermittelte Täter ist ein armes Würstchen, summa summarum vielleicht sogar sympathischer als die meisten anderen Charaktere des Romans und ihnen moralisch keinesfalls unterlegen. Der erste klassische Krimi ist mit seiner Entlarvung auf Seite sechzig des einhundert-neunundneunzig Seiten langen Romans abgeschlossen. Es folgen weitere traditionelle Fälle, die der Detektiv mit vorurteilslosem Scharfsinn und guter Beobachtungsgabe wie gewohnt löst. Ein Mordopfer kann vor ihrem Tod noch rasch den Täter nennen. Jeder meint, sie hätte "Max" gesagt. Dem Detektiv fällt auf, dass der Hauptverdächtige Max von keinem seiner Zeitgenossen Max genannt wird. Er stellt fest, das Opfer wollte "MacSwain" sagen und verstarb mitten im Wort. Später sieht es bei einem Banküberfall so aus, als habe ein Wachmann einen der Räuber erschossen. Damit ist es scheinbar klar, wer für den Überfall verantwortlich ist, denn der Tote ist einer bestimmten Bande zuzuordnen. Der Detektiv stellt fest, dass der Wachmann niemanden getroffen hat: Die Räuber töteten das Opfer, der nicht zu ihnen gehörte, um den Verdacht auf die falsche Bande zu lenken, und deponierten ihn dann vor der Bank. Schließlich ermittelt der Detektiv in einem Mordfall, in dem er selbst der Hauptverdächtige ist, denn er erwacht aus einem Vollrausch mit einem Eispickel in der Hand, der noch im Opfer steckt. Aber wie im ersten Fall, all seine Erfolge als traditioneller Detektiv sind eitel und führen nicht "back to normalcy".

Dennoch ist der anonyme Protagonist kein Versager, nur erringt er seinen größten Erfolg auf eine andere Art als Holmes. Die Handlung spielt in einer Bergarbeiterstadt östlich von Kalifornien, vermutlich in Montana. Der Kapitalismus hat hier seine monopolistische Phase erreicht und die Stadt gehört samt Umfeld (einschließlich des größten Teils des Bundesstaates) dem Großunternehmer Elihu Wilsson. Während der Kriegskonjunktur konnte der Monopolkapitalist mit der organisierter Arbeiterschaft nicht nach Gutsherrenart umspringen, in der Nachkriegsflaute versucht er aber zu zeigen, wer der Herr im Hause ist. In einem achtmonatigen Streik lässt Elihu die Nationalgarde und die reguläre Armee gegen die Arbeiter einsetzen. All das reicht jedoch nicht: um zu gewinnen, braucht er regelrechte Verbrecher. Elihu besiegt schließlich seine Arbeiter, wird aber dann die Geister, die er gerufen hat, nicht mehr los und muss die Macht mit der Unterwelt teilen. Eine der klassischen linken Faschismustheorien wird hier in die Vorgeschichte des Romans eingebaut.

Das ist also die Situation, als der Detektiv in die Stadt kommt. Das erste Opfer ist Elihus Sohn. Auf Elihu selbst wird ein erfolgloser Mordanschlag verübt. Der Kapitalist erteilt darauf hin dem Detektiv den Auftrag, die Stadt zu reinigen und der Detektiv nimmt diesen erst an, nachdem er sicher gestellt hat, dass er nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Wie erwartet, ist im Kampf gegen die mächtigen Gangsterbosse auf Elihu kein Verlass. Die städtische Polizei ist ohnehin ein Teil des Problems und nicht ein Teil der Lösung. Die vom Detektiv angewandte Strategie ist brutal, tödlich, effizient und steht so eindeutig in der Tradition von Bulldog Drummond, Simon Templar und der vier Gerechten. Er hetzt die Gangster gegeneinander auf und organisiert einen Bandenkrieg aller gegen alle. Im Verlauf dieser Auseinandersetzungen werden alle Personen, die Elihu hätten

gefährlich werden können, beseitigt. Da auch ihre potentielle Nachfolger gegeneinander kämpfen, hat Elihu gute Chancen, wieder Herr im Hause zu werden.

Der Monopolkapitalismus erweist sich also letztendlich im Roman als siegreich, anscheinend dank dem guten alten "American Cowboy" des Wilden Westens, der in die böse Stadt hinein und nach einiger Ballerei aus der gereinigten Stadt heraus reitet. Das große Individuum besiegt das vielköpfige Ungeheuer, um ein anderes Bild zu verwenden. Nur: der Detektiv ist so wenig ein Individuum, dass man nicht einmal seinen Namen erfährt. Will man von ihm reden, so sagt man Continental Op, also der Mitarbeiter der Continental Detektei. Er ist Teil einer großen Organisation, in der der kundige Leser unschwer die Pinkerton National Detective Agency erkennt, für die Dashiell Hammett einige Jahre gearbeitet hat. Elihu wird also von einem Angestellten eines profitorientierten Großunternehmens freigekämpft, der zumindest theoretisch einem Vorgesetzten verantwortlich ist und gegebenenfalls gegenüber anderen Agenten des Unternehmens den Chef spielen kann.

Das Happyend des Romans ist also mehrfach fragwürdig, auch wenn man die traurige Rolle der Pinkertons in der Geschichte der amerikanischen Arbeiterbewegung nicht in die Interpretation des Romans hineinträgt. Elihu ist alt und hat nicht mehr lange zu leben. Er ist zwar kein Gangster wie die Typen, die sich gegenseitig beseitigen, aber der moralische Unterschied ist nicht allzu groß. Es ist äußerst unwahrscheinlich, dass er seine Macht besser nutzen wird als zuvor. Ein Nachfolger, geschweige denn ein besserer Nachfolger, ist nicht in Sicht. Gegen Ende des Romans besetzt die Nationalgarde die Stadt. Der Leser erinnert sich, sie war schon einmal da. Es gibt keinen Grund für die Annahme, sie werde ihre Arbeit nun besser verrichten als zuvor. Eine Alternative zum Kapitalismus gibt es aber in The Red Harvest nicht: Der zu Beginn des Romans eingeführte Gewerkschaftsführer zeichnet sich durch Ohnmacht aus und sucht dann die Weite, um ja nicht als Mordverdächtige in Schwierigkeiten zu geraten. Für den Proletarier gilt: Life was and is and will be hard.

Für diese harte Welt hat Hammett eine ähnliche Sprache gefunden wie Hemingway und vermeidet alles, was früher als "literarisch" oder "gehoben" galt. Als Hammetts Protagonist die Stadt kennen lernen will und deshalb einen Spaziergang macht, findet man folgenden Paragraphen:

The first policeman I saw needed a shave. The second had a couple of buttons off his shabby uniform. The third stood in the center of the city's main intersection – Broadway and Union Street – directing the traffic, with a cigar in one corner of his mouth. After that I stopped checking them up.

Der Erzähler feuert einige Tatsachen auf den Leser ab, wie aus einem Colt oder aus einem Maschinengewehr. Er sagt dem Leser nicht, was er denkt, seine Analyse bleibt privat. Der Leser erfährt aber, was er tut oder nicht tut: Er hört auf, die Polizisten genauer zu beobachten, er weiß Bescheid.

Wie in den ersten großen Hemingway-Romanen wird die Geschichte in der ersten Person erzählt, aber nicht so, wie man es aus dem 19. Jahrhundert gewohnt ist, denn der Protagonist macht dem Leser den zeitlichen Abstand zwischen Erleben und Erzählen nicht deutlich. Sätze wie „Wenn ich dies und jenes gewusst hätte, wenn ich nicht jung und unerfahren gewesen wäre, dann hätte ich nicht ...“ gibt es keine. Red Harvest beschränkt die Erzählperspektive noch konsequenter als etwa The Sun Also Rises auf das, was der Protagonist gerade konkret erlebt, hört und sieht, wobei die Gedanken des Detektivs dem Leser weitgehend verborgen bleiben. Der Erzähler teilt zum Beispiel nicht mit, wann er beginnt, die übereifrige Kooperationsbereitschaft des ersten Mörders verdächtig zu finden. Ganz lassen sich Erklärungen aber nicht vermeiden, soll die Geschichte noch verständlich bleiben: Als der Detektiv in den Taschen eines ermordeten Anwalts neben vielen anderen etwas mit einem bestimmten Namen und mit einer bestimmten Adresse findet, erklärt er dem Leser, warum er diesen Fund für bedeutsam hält. Wäre der Leser mit einem Supergedächtnis gesegnet, wäre die Erklärung überflüssig, Hammett will sich aber nicht darauf verlassen. Lakonische Kürze hat ihre Gefahren, dessen ist sich Hammett bewusst, sie kann eintönig und eben auch unverständlich

sein. Einer der Kollegen des Detektivs formuliert noch knapper, meidet noch konsequenter jedes überflüssige Wort als der Protagonist selbst. Dies führt dazu, dass der (Continental) Op die Sätze seines Mitarbeiter gleichsam übersetzen muss. Hammett parodiert so den Stil seines eigenen Erzählers.

Hammett und Hemingway bemühen sich, ihre Protagonisten und den jeweiligen sozialen Umfeld sprachlich authentisch darzustellen, ohne dabei allerdings Mundartromane zu schreiben. Beide müssen sich dabei den damals geltenden Zensurbestimmungen fügen, so dass man die heute gängigen Kraftausdrücke, die auf Englisch oft aus vier Buchstaben bestehen, bei ihnen nicht oder kaum findet. Hammett versucht die so preisgegebene Authentizität durch die Verwendung von schichtspezifischem Slang wettzumachen: *"gum-shoe"* für Detektiv, *"to plank down money"* für Geld auf den Tisch legen, ein schlechter Boxer kann ein *"palooka"* sein, den eigenen Kopf kann er als *"my noodle"* bezeichnen, aus dem an sich schon umgangssprachlichen *"to tip one's hand"* (= sich verraten) wird *"to tip one's mitt"*.

Wenn man herausfinden will, was den Op, den *"tough guy"* mit der ihm eigentümlichen Sprache eigentlich so handeln lässt, wie er nun einmal handelt, so muss man sich fragen, warum er nicht den bequemen Weg geht. Den Mörder seines ursprünglichen Klienten hat er bald erfolgreich hinter Schloss und Riegel gebracht, der zweite Klient wünscht bald seine Abreise und das Geld, das für die Reinigung der Stadt bereits gezahlt wurde, könnte er (beziehungsweise sein Arbeitgeber) als Bonus behalten. Als der Op Elihu mitteilt, dass er dessen Rückzieher nicht akzeptiert, nennt er zwei Gründe: Zunächst will er Rache, weil der korrupte Chef der Stadtpolizei bereits zweimal versucht hat, ihn umzubringen, dann redet er von *"fun"*, den er bei der Reinigungsarbeit haben wird.

Persönliche Abneigung gegen den Oberbullen mag eine Rolle spielen, aber der Op redet hier zum Teil nur so daher: Rache könnte er einfacher haben. Der Schlüssel zu seinem Wesen liegt darin, was er unter *„fun“* versteht. Spaß am Abenteuer motivieren Bulldog Drummond oder den Heiligen. Beim Op sollte man vielleicht eher von *"job satisfaction"* reden, denn er ist ein Profi, der ganz und gar in seiner Arbeit aufgeht, so sehr, dass er alles, was sich nicht direkt auf seine Aufgabe bezieht, für nicht erzählenswert hält. So wenig wie er einen Namen hat, so wenig hat er auch eine Existenz ohne seine Arbeit. Privates ohne Bezug zu seiner Tätigkeit als Detektiv bleibt, falls überhaupt vorhanden, privat. Zu seinem Ehrenkodex als Profi gehört es, eine Arbeit nicht unvollendet zu lassen. Gerade weil die Aufgabe eigentlich nicht zu lösen ist, weil er als David gegen Goliath anzutreten hat, reizt ihn. Ein anderes Bild: Wenn ein Jäger sich auf die Jagd gemacht hat, dann will er das Wild auch erlegen, und jagen macht bekanntlich Spaß. Und da ist immer noch mehr: Auch wenn er es niemals zugeben würde und es ihm vielleicht gar nicht bewusst ist, der Op ahmt mythische Helden gestalten nach, den Herkules etwa, der den Augiasstall ausmistet oder den Heiligen Georg, der den Drachen oder einige Drachen zur Strecke bringt. Er ist ein säkularisierter Kreuzfahrer, wenn auch *sui generis*, einer, der für die Rolle eigentlich nicht geschaffen ist, *„a fat, middle-aged, hard-boiled, pig headed guy“*, wie ihn jemand im Roman treffend charakterisiert. Seine Gestalt ist genau so wenig heldisch wie die von Father Brown.

Der Op ist die Nachweltkriegsausgabe eines Kreuzritters, also ohne Kreuz und ohne Ritterlichkeit. Er ist kein Gentleman, er lügt wie gedruckt, er geht über Leichen und benutzt Menschen, als ob diese Dinge wären. Er trägt einen eisernen Panzer, an dem oft (aber nicht immer) alles Menschliche abprallt. Das ist ein, wenn nicht das Geheimnis seiner Stärke. Er lässt die Dinge und vor allem die Menschen nicht so nahe an sich herankommen, dass sie sein Innerstes verletzen könnten. Irgendwie glaubt er dennoch, zu den *"Guten"* zu gehören und für das Gute zu kämpfen, auch wenn er das so nicht ausspricht.

Das alles zeigt sich dann, als sein Panzer zum ersten und zum letzten Mal ihn nicht zu schützen vermag. Er lässt sich mit Dinah Brand ein, mit einer mit allen Wässerchen gewaschenen *femme fatale*. Die beiden schenken sich nichts und nutzen sich gegenseitig nach Kräften aus. Der Op kann

über sie keine Illusionen haben, aber das Weibliche verunsichert ihn dennoch und bringt ihn zum untypischen Grübeln. Er merkt, dass er seinen professionellen Abstand zum Geschehen verliert: "*This getting a rear out of planning deaths is not natural to me*", vertraut er ihr an. Hier wird der "*fun*", den er bei der Reinigung der Stadt empfindet, selbstkritisch hinterfragt und seine eigene, letztlich moralische Natur angedeutet. Der Op betrinkt sich und Dinah füttert ihm noch jeden Menge Laudanum, so dass er in einen tiefen Schlaf versinkt. Hinterher kann er sich an zwei Träume erinnern, die sein Innerstes offenbaren.

Dass der Op diese beiden Träume (und keine andere) dem Leser mitteilt, stellt keine Inkonsistenz in der Erzählweise dar, denn sie könnten für den zu untersuchenden Kriminalfall äußerst relevant sein, erwacht doch der Ich-Erzähler aus seinem Rausch mit der Tatwaffe in der Hand, die noch im Opfer steckt. Die Träume könnten wichtige Hinweise zur Beantwortung der Frage enthalten, ob er nun getötet hat oder nicht. Der Op ermittelt wie weiland König Ödipus in eigener Sache, nur das er im Gegensatz zum Thebaner sich dessen bewusst ist und schließlich die eigene Unschuld beweist, dessen er sich aber zunächst nicht sicher sein kann. Im ersten Traum sucht der Op nach einer für ihn wichtigen verschleierte Frau an allen möglichen Orten der Vereinigten Staaten, die er wohl in seinem Leben als Detektiv kennen gelernt hat. Als er müde und enttäuscht ist, findet sie ihn. Sie küsst ihn in einem Wartesaal eines Bahnhofs. Dem Op ist dabei nicht wohl, weil er sich beobachtet und ausgelacht fühlt. Der Traum offenbart, dass das Verhältnis des Ops mit Dinah Brand tiefer ist als es die wechselseitige Ausnutzung eigentlich nahe legt. Allgemeiner: ein Triebfeder seiner Suche ist die Sehnsucht nach dem Weiblichen, nach der Erlösung durch Liebe. Das kann der "*tough guy*" nicht zugeben: Das in der Öffentlichkeit breit zu treten, darüber zu reden wäre ihm peinlich, aber dennoch, das ist ein wenn nicht der letzte Grund seines Handelns und das ist es auch, was ihn von den anderen, den wirklichen Verbrechern, die er jagt, unterscheidet.

Diese Sichtweise wird sofort im zweiten Traum in Frage gestellt. Hier ist der Op ein Jäger in einer fremden Stadt, der einen Mann, den er hasst, erstechen will. Der Gejagte läuft aufs Dach einer hohen Gebäude. Dort bekommt ihn der Op endlich zu fassen. Dann merkt er, dass sie beide in die Tiefe stürzen. Ein klassischer Alptraum also. Von Liebe, Gerechtigkeit oder legitimer Strafverfolgung ist hier nicht die Rede, es steht nicht einmal fest, dass der vor dem Op fliehende Mann ein Verbrecher ist. Der Gejagte ist einerseits der Andere (er trägt einen Sombrero), andererseits aber auch das Ebenbild des Jägers (kleingewachsen). Er lacht den Jäger aus. Im Unterbewusstsein ist es dem Op völlig klar, dass er im Kampf gegen die Verbrecher nicht nur von reiner Professionalität geleitet wird, dass er seinen Gegnern sehr ähnlich wird und in Gefahr läuft, in denselben moralischen Abgrund zu stürzen wie sie.

So unkonventionell konventionell wie The Red Harvest sind die meisten Erzählungen Hammetts mit dem Op als Protagonisten nicht. Die Zusammenarbeit mit der Polizei kann in San Francisco zum Beispiel äußerst harmonisch sein, ein Fall kann auch mal vollständig aufgeklärt und so die Welt kurzfristig wieder eingerenkt werden. Der Op kann moralisch bedenklich handeln, ohne dass der Autor das hinterfragt. Einige der Geschichten sind so dumm, dass sie in die weit verbreiteten Sammlungen nicht aufgenommen wurden. Zum Beispiel basiert der Plot einer seiner Erzählungen darauf, dass ein Haus abbrennt, die Person aber, die angeblich in den Flammen umgekommen ist, unversehrt bleibt. Dabei unterstellt Hammett, dass die Fachleute, die den Brand untersuchen, so dämlich sind, dass sie davon ausgehen, die Leiche hätte sich spurlos in Asche verwandelt – eine offensichtliche Unmöglichkeit, die eine Geschichte dieser Art kaputt macht.

Hammett schreibt zwar noch einen (wesentlich schwächeren) Roman mit dem anonymen Protagonisten, verliert aber schon recht bald das Interesse am Op, kreierte mit Sam Spade und dem "dünnen Mann" andere Helden. Er demonstriert im The Maltese Falcon, dass "*tough guy*" Krimis auch in der dritten Person erzählt werden können und dass man das Motiv der Schatzsuche in sie erfolgreich integrieren kann. Dann verstummt er literarisch fast vollkommen: Er hat alles gesagt hat, was er zu sagen hatte. Die Bühne ist so frei für seinen Nachfolger Chandler, der dann den

gelegentlich so genannten "amerikanischen" Krimi endgültig im Bewusstsein der Leser und der Kritiker etabliert.

Raymond Chandler war in 1888 geboren, also bei Kriegsende dreißig Jahre alt, somit trotz der Zugehörigkeit zu derselben Generation erheblich älter als Hammett (Jahrgang 1894) und Hemingway (1898). Literarisch war er aber das Kind seiner jüngeren Zunftgenossen. Seine erste Kriminalerzählung erschien in 1933, sein erster Kriminalroman erst 1939, also zu einer Zeit, als Hammett und Hemingway längst ihre Stimmen gefunden und ihren kreativen Höhepunkt bereits überschritten hatten (bei Hammett ist das sicher der Fall, bei Hemingway könnte man das auch anders sehen). Chandler hat den "amerikanischen" Krimi nicht erfunden, nur weiterentwickelt. Und er war zwar so etwas wie ein echter Amerikaner, auch weil er in Chicago geboren wurde, aber kein typischer Ami: Im zarten Alter von acht Jahren kam er nach England und in den fragwürdigen Genuss einer Public-School-Erziehung. Er lebte aber schon vor dem Ersten Weltkrieg in Kalifornien, eilte aber dann in Kanada zu den Waffen. Von all den hier genannten Kriegsteilnehmern ist er der mit der meisten Kampferfahrung. Er war dort, wo es am heißesten herging, also von Deutschland aus gesehen an der Westfront. Seine Einheit geriet bei Vimy in feindliches Feuer. Chandler war der einzige Überlebende. Seine Kriegserfahrung ist eher britisch als US-amerikanisch.

Wie bereits erwähnt, beginnt Hammett vor Chandler Krimis zu schreiben. Man könnte nun meinen, es sei sinnvoll, nach den üblichen Einteilung der amerikanischen Literatur- und Geistesgeschichte in Hammett einen Mann der zwanziger Jahre, des Jazz-Zeitalters, der "*roaring twenties*" zu sehen, um ihn dann mit Chandler als dem Vertreter der "roten" Dekade, der radikalen Dreißigern zu kontrastieren. Obwohl die Periodisierung nach Jahrzehnten in den meisten Fällen noch dämlicher ist als die nach den Herrschaftszeiten unbedeutender und unbekannter Könige, ist sie in im frühen zwanzigsten Jahrhundert relativ sinnvoll. Der Erste Weltkrieg endete bekanntlich 1918, bis die Soldaten zu Hause angekommen waren, bis die Kriegswirtschaft sich wieder in eine Friedenswirtschaft zurückverwandelt hatte, hatten die zwanziger Jahre bereits begonnen, die dann 1929 mit einem großen Knall, dem Beginn der Weltwirtschaftskrise zu Ende gingen. Diese setzte den Vereinigten Staaten wesentlich härter zu als der Erste Weltkrieg, der ja in einem fernen Land stattfand und bereits vorbei war, als er für die Amerikaner so richtig begonnen hatte. Die Blutverluste hielten sich auch in Grenzen. Der amerikanische Traum blieb intakt, ja sie wurde gerade von denen verherrlicht, die vom demokratischen Kreuzzug enttäuscht sich einem politischen Isolatismus hingaben und sich mit der Ablehnung enger Bündnisse mit europäischen Staaten als die wahren Erben George Washingtons empfanden. Mit Identifikationsfiguren wie Henry Ford und Charles Lindbergh hielt man sich dem ärmeren und rückständigeren Europa gegenüber für überlegen und wollte nicht wieder in deren schier endlose Auseinandersetzungen verwickelt werden.

Mit dem Börsenkrach gab es dann ein böses Erwachen. Amerika hatte es auf einmal nicht mehr besser. Während der harten Zeiten gingen im "*city on the hill*" die Lichter aus. Alte Sicherheiten gerieten ins Wanken und wenn nicht die Mehrheit, so doch viele Dichter und Denker begannen mal leise, mal lauter die Frage zu stellen, ob vielleicht Mussolini oder Stalin nicht die besseren Lösungen für die Krise parat habe als der Demokrat Roosevelt und seine republikanischen Gegenkandidaten, ob nicht eine fundamentale Umgestaltung Amerikas erforderlich sei.

Chandler war von der Krise persönlich betroffen, wurde arbeitslos und begann auch deshalb Krimis zu schreiben und zu veröffentlichen, als die Krise am tiefsten war. Sein erster Roman erschien erst zu einer Zeit, als der Zweite Weltkrieg sich langsam anschickte das zu tun, was Roosevelts New Deal nur sehr bedingt vermochte, nämlich die Wirtschaftskrise in den USA wirklich zu beenden und den amerikanischen Traum neu zu beleben. Auf dieses Ereignis reagierte Chandler in seinen Romanen nur noch oberflächlich, sein Detektiv Marlowe ist ein Mann der Hard Times und bleibt das auch dann, wenn er während oder nach dem Zweiten Weltkrieg ermittelt.

Chandler ist allerdings vieles, nur nicht ein "Roter" im Sinne von "links", was auch immer das sein mag. Er malt zwar Amerika in düsteren Farben, die Vereinigten Staaten gleichen bei ihm einem Auto, der teilweise durchgerostet ist, von dem der Lack abgeht und auf einer Straße voller Schlaglöcher ziellos herumfährt. Ein besseres Fahrzeug, eine bessere Straße oder gar ein Ziel ist aber nicht in Sicht. Chandlers Romane sind nicht so politisch wie Hammetts The Red Harvest, in dem der Kapitalismus zwar durch die fragwürdige Tätigkeit eines Agenten eines kapitalistischen Privatunternehmens eine zweite Chance erhält, in dem es aber keine Garantie dafür gibt, dass er sie nutzen wird. In dieser Beziehung gehört dieser Roman in die rote Dekade, obwohl die Handlung felsenfest in den "roaring twenties" mit Alkoholverbot und dem dadurch begünstigten Bandenunwesen eingebettet ist. Hammett radikalisiert sich dann politisch noch mehr und wird 1937 Mitglied der kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten. Er bleibt sich und dem Kode seiner Helden auch nach dem Zweiten Weltkrieg insofern treu, als dass er seine Kameraden während des Kalten Krieges nicht verrät sondern lieber ins Gefängnis wandert. Chandler geriet niemals in diese Gefahr.

Der ältere Chandler musste als literarischer Novize im Milieu der hart gesottenen Kerle sich an seinen jüngeren Zeitgenossen abarbeiten. Auf Hemingway reagierte er wie ein Kind mit einem extrem ausgebildeten Ödipuskomplex. In seinem zweiten Roman mit dem Protagonisten Marlowe Farewell, My Lovely (1940) karikiert er "Papa" gnadenlos wenn auch nicht besonders erfolgreich. Sein Privatdetektiv gerät dort mit zwei Polizisten aneinander und nennt einen von ihnen dauernd Hemingway, obwohl der Bulle anders heißt. "Hemingway" wiegt etwas zweihundert Pfund, hat eine Stimme wie ein Marktschreier:

He was tough, fast and ate red meat. Nobody could push him around. He was the kind of cop who spits on his blackjack every night instead of saying his prayers. But he had humorous eyes.

Denken ist nicht gerade "Hemingways" Stärke. Und er hat eine seltsame Art zu sprechen. Er wiederholt mit geringen Variationen das, was bereits gesagt wurde. Als er dann etwas genervt fragt, wer denn diese Hemingway Person sei, antwortet ihm Marlowe, dieser sei ein Kerl der dasselbe immer wiederholt, bis man anfängt daran zu glauben, dass es gut sein muss. Chandler macht sich hier nicht zum ersten Mal über Hemingways Stil lustig. Etwa in der Zeit, als er sich dem Krimi zuwandte, parodierte er ihn im "Beer in the Sergeant Major's Hat (or The Sun Also Sneezes)" noch wesentlich brutaler:

Hank drank the alcohol and water. It had a warm sweetish taste. It was warm as hell. It was warmer than whiskey. It was warmer than that Asti Spumante they had that time in Capozzo when Hank was with the Arditi. They had been carp fishing with landing nets. It had been a good day. After the fourth bottle of Asti Spumante Hank fell into the river and come out with his hair full of carp. Old Peguzzi laughed until his boots rattled on the hard gray rock. And afterwards Peguzzi got gonorrhoea on the Piave. It was a hell of war.

Hemingway hatte bekanntlich in seinem öffentlichen Auftreten (im striktem Gegensatz zu seinen literarischen Werken) einiges von einem *miles gloriosus*. Das konnte naturgemäß einem echten Frontsoldaten wie Chandler heftig auf die Nerven gehen. Seine Satire trifft hier ins Schwarze. Warum aber Farewell, My Lovely sein Bulle mit dem Spitznamen Hemingway den Protagonisten für eine Art moralische Aufrüstung gewinnen will, bleibt aber ziemlich schleierhaft, denn man erkennt darin keine typische Eigenschaft des literarisch zu tötenden Übervaters. Die Parodie von "Papas" Sprache ist hingegen geglückt, den Seitenhieb darauf kann man nachvollziehen.

Die Sprache, die Chandler seinem Ich-Erzähler und Protagonisten Marlowe gibt, ist in der Tat anders als die Harry Morgans im ersten Teil von To Have and Have Not oder die des Continental-Ops. Sie ist nicht so extrem minimalistisch und in einer Beziehung auffallend literarisch: Der Ich-Erzähler Marlowe liebt Vergleiche, die zum Teil komisch, zum Teil extravagant, zum Teil beides zugleich sind. Manchmal sind sie auch noch originell, manchmal nicht. Auf jeden Fall findet man

sie bei Chandler häufiger als bei Hammett oder Hemingway, sie sind zwar weniger elaboriert als die Homers, aber genau so ein Markenzeichen wie bei dem alten Griechen. Das Hirn aus dem Kopf eines Erschlagenen ist *"like primeval slime"*, etwas ist *"cold as a frog and as green as the back of a new dollar bill"*. Wenn Marlowe mal allein herumsitzt, fühlt er sich *"like a high-class corpse, laid out by an undertaker with a lot of good taste"*, wenn er sich anstrengt, schwitzt er *"as if I was lifting one end of the Golden Gate Bridge"*, der Verkehrslärm *"came in in waves, like nausea"*, am Straßenrand *"a few unbeatable wild flowers hung on like naughty children that won't go to bed"*, und wenn die Lichter ausgehen, dann ist das Zimmer *"black as Carrie Nation's bonnet"*. All das trägt zu der im Roman vorherrschenden Stimmung bei und sind durchaus im Charakter. Sie nehmen Marlowe nichts von seiner männlichen Härte.

Dasselbe gilt für seinen Sinn für Humor, die sprachlich sich in trockenen, witzigen, aggressiv unverschämten Bemerkungen äußert. Marlowe liebt diese so genannten *"wise cracks"*. Einige Beispiele: „Hemingway“, der Bulle aus Bay City, versucht Marlowe für M.R.A., also Moral Rearmament, zu als Mittel gegen die Übel der Zeit zu begeistern. Marlowes Antwort: *"If Bay City is a sample of how it works, I'll take an aspirin."* Im selben Roman ist ein unsympathischer Kunde recht stolz auf ein modernes Kunstwerk in seinem Haus:

"An interesting bit," he said negligently, "I picked it up just the other day. Asta Dial's Spirit of Dawn."

"I thought it was Klopstein's Two Warts on a Fanny," I said.

Marlowe und Chandler entpuppen sich hier als Traditionalisten, die sich über die klassische Moderne lustig machen.

Marlowe und der Op sind beide Ich-Erzähler, die sich nicht nur sprachlich unterscheiden. Chandlers Protagonist ist noch einsamer. Der Op hat einen Vorgesetzten (der übrigens eine recht ausgeprägte Ähnlichkeit mit "M" aus der James Bond Saga besitzt), den er und seine Kollegen (sic!) zwar mit gutem Grund Pontius Pilatus nennen und der die Aktivitäten des Ops nicht im Detail gut heißt, ihn aber letztlich nicht feuert. Der Op ist letztlich ein wertvoller Mitarbeiter, den man behalten will. Marlowe hingegen gibt an, er habe einst für die Staatsanwaltschaft gearbeitet und sei wegen Insubordination entlassen worden. Er hat im Gegensatz zu Hammetts Sam Spade keine Sekretärin und seine Detektei ist ein Einmannbetrieb. Mit einigen Bullen kooperiert er zwar begrenzt, aber die Regeln dieser Zusammenarbeit bestimmt er selbst. In seiner Freizeit spielt er allein klassische Schachspiele nach oder löst Schachprobleme.

In einem gewissen Gegensatz zum Op aber im Einklang mit dem konventionellen Heldentyp ist Marlowe einerseits sexuell attraktiv, andererseits nutzt er in seinen ersten fünf Romanauftritten seinen Sexappeal nicht (in dieser Beziehung seinen Nachfolgern äußerst unähnlich) zur Triebbefriedigung aus. An seiner Sexualmoral ist kaum etwas auszusetzen. Als ein Mann, der den Schattenseiten der Welt nicht aus dem Wege geht, kann er seine Augen vor den Abgründen der Sexualität wie Pornographie nicht verschließen, sein Werturteil darüber ist aber die eines viktorianischen Spießers. Chandler bringt ihn gelegentlich in Situationen, die seine moralische Standfestigkeit auf die Probe stellen: Marlowe wird einmal, als er nach Hause zurückkehrt, von einer nackten Blondine in seinem Bett erwartet. Er schmeißt sie raus. Seine einsame Wohnung ist durch sie entehrt, weil sie seine Privatsphäre penetriert hat. Er fühlt sich sexuell belästigt. Daraus zu schließen, er sei schwul, wäre grundfalsch, ja so etwas wie ein Sakrileg. Marlowe fühlt sich von Frauen angezogen, aber er behandelt sie gentlemanlike.

Marlowe neigt wesentlich mehr als der Op zu Sentimentalität. Da diese Eigenschaft im Spätwerk Chandlers deutlicher ausgeprägt ist als in seinen ersten Romanen, halten einige Kritiker die früheren für besser. Aber auch diese sind nicht frei von ihr. Ein Riese mit der Seele eines Kindes, den eine böse Frau zunächst ins Gefängnis und dann ums Leben bringt, hat gewisse Ähnlichkeiten mit einer sentimental Kitschfigur. Im selben Roman (Farewell, My Lovely) wird Marlowes Klient an

einem einsamen Ort erschlagen, der Detektiv geht dabei k. o.. Eine sympathische junge Frau kommt zum Tatort. Marlowe meldet mit einigen Verzögerungen den Mord der Polizei, schweigt sich aber über die Frau aus. Lügen in einem Mordfall, in dem man selbst zu den Verdächtigen zählen könnte, macht man normalerweise nur aus schwerwiegenden Gründen, sollte man meinen. Marlowe wird recht bald ertappt und erklärt dem zuständigen Beamten, er habe die Frau vor zudringlichen Journalisten schützen wollen. Zeigt er sich hier als mitfühlend, als "*tender*", so muss er sofort seine "*toughness*" unter Beweis stellen. Der Polizist wirft ihm vor, er habe ihn angelogen. Marlowe erklärt, das hätte er mit Vergnügen getan. In einem späteren Roman bringt er das dann in einem reichlich beknackten Dialog auf den Punkt: Wäre er nicht "*hard*", so könne er nicht überleben, wäre er nicht "*gentle*", so würde er es nicht verdienen, am Leben zu bleiben.

Die junge Frau in Farewell, My Lovely gehört zu den "Guten" im Roman und ahmt Marlowe Großherzigkeit nach. Als Tochter eines Polizisten dürften ihr die möglichen Gefahren bewusst sein, wenn man Beweismaterial vom Tatort eines Mordes entfernt. Sie steckt dennoch dort einige Marihuana-Zigaretten ein. Später gibt sie Marlowe die Joints und erklärt, sie habe das deshalb getan, weil sie nicht wollte, dass bei dem armen Opfer so etwas gefunden wird. Das wäre ihr irgendwie schäbig vorgekommen. Wohlgemerkt, sie kennt das Opfer nicht, sie geht das Risiko der Strafverfolgung wegen Mittäterschaft nach der Tat nur deshalb ein, damit der Ruf eines Wildfremden keinen Schaden nimmt. Marlowe kommentiert nur, dass sie dann auch das Zigarettenetui hätte mitnehmen müssen, denn die Polizei sei in der Lage, die Krümel zu analysieren. Der Sentimentalist versteht die Sentimentalistin, auch wenn er sich dabei hart gesotten gibt.

Zu den zarten Seiten des hart gesottenen Detektivs gehört auch, dass er Mitleid empfinden kann, unter anderen auch mit sich selbst. Als Marlowe einer heruntergekommenen Alkoholikerin mit Bourbon abfüllt und so gesprächig macht, gibt er ironisch an, er sei gerne mit ihr zusammen, er würde sie gerne für seine eigene schäbige Zwecke betrunken machen, er genieße es, er selber zu sein. Auch wenn Marlowes Motive rein sind, die Methode, die er gerade anwendet ist in der Tat "*sordid*". Er weiß das. Selbsthass, schlechtes Gewissen und eben auch Selbstmitleid prägen diesen Abschnitt.

Wie der Op wendet Marlowe im Laufe seiner Tätigkeit ein ordentliches Maß Gewalt an, auch wenn das Blut in einem Chandler Roman nicht so reichlich fließt, wie in Red Harvest, dessen Seiten über fünfundzwanzig Leichen zieren. Zimmerlich ist aber Marlowe auf keinen Fall. Wenn er einen Gegner recht brutal k. o. schlägt, hat er kein Mitleid mit ihm. All das geschieht aber mehr oder minder im Rahmen der Verhältnismäßigkeit der Mittel und ist, bedenkt man die Lage, in der sich der Detektiv befindet, angemessen und verständlich. Ein paar Seiten vorher ist derjenige, den er zusammenschlägt, als ein mitleidloser Mensch charakterisiert worden. Nach dem Kampf meditiert Marlowe darüber, dass sein Opfer vielleicht Frau und Kinder habe und das Leben ihm gegenüber möglicher Weise nicht fair gewesen sei: "*I almost cried over him.*" Die Betonung liegt auf „*almost*“. Die Ironie ist nicht zu übersehen.

Chandlers Privatdetektiv gewinnt nicht alle körperlichen Auseinandersetzungen und geht gelegentlich k. o. . Er wird auch schon mal gefoltert, so zum Beispiel von einem "*psychic consultant*" und seinem kräftigen indianischen Medium, der ihn fast erwürgt und festhält, damit der Scharlatan Marlowe das Gesicht blutig schlagen kann. Dass dieser Gewalttäter mit einer betont sanfter Stimme spricht, unterstreicht die Brutalität seiner Vorgehensweise. Wie später bei James Bond in vergleichbaren Situationen (in denen die Grausamkeit oft gesteigert wird) kann der Folterer nicht wirklich die gewünschten Ergebnisse erzielen.

Zu den Konventionen des Krimis, wie Hammett und Chandler sie verstehen, gehört, dass der Protagonist zwar verletzt und gefoltert werden kann. Welchen besseren Beweis echter Männlichkeit kann es geben, als das stoische Ertragen von Schmerzen? Die Helden werden aber weder getötet noch zum Krüppel gemacht. Der Leser weiß und erwartet das. Man ist unter anderem deshalb

geneigt, Hemingways To Have and Have Not nicht als Krimi zu betrachten, weil dort der hart gesottene Protagonist zunächst schwer verletzt wird und dann ums Leben kommt.

Wenn man jemanden foltert, wendet man sinnvoller Weise nicht nur körperliche Gewalt an, man setzt das Opfer auch moralisch herab und versucht auch so, sein Selbstwertgefühl ins Wanken zu bringen. Die sanfte Stimme der vorher erwähnten Folterszene aus Farewell, My Lovely charakterisiert Marlowe als einen dreckigen kleinen Mann in einer dreckigen kleinen Welt – eine Beleidigung, die gerade deshalb unter die Haut geht, weil sie nicht gänzlich aus der Luft gegriffen ist. Nach den Maßstäben des amerikanischen Traums ist Marlowe (wie übrigens auch der Op, der nicht übermäßig gut bezahlt wird) nämlich ein ziemlicher Versager. Was er verdient, reicht gerade so für eine Stadtwohnung, für ein heruntergekommenes Büro, für die Bourbon-Flaschen zu Hause und im Geschäft, für ein Auto und für diverse Schießisen. Erfolg sieht in einer Kultur, die den Wert des Menschen nach seinem Geldbeutel bemisst ("*How much is he worth?*" ist in den Vereinigten Staaten eine Frage nach Besitz und Einkommen) anders aus. Im Spätwerk nennt ein reicher Gangster Marlowe herablassend immer wieder "*cheapie*". Sein Beruf ist nicht nur wenig erträglich, auch die Sozialprestige ist niedrig.

Marlowe ist aber in Wirklichkeit nicht klein und dreckig sondern der Heilige Georg, der großartige Held, der Drachen erlegt und Unschuldige befreit, was übrigens auch der Op in einem Roman mit dem Titel The Dain Curse tut. Auf der ersten Seite seines ersten Romans The Big Sleep lässt Chandler seinen Detektiv einen reichen Klienten besuchen. Marlowe fällt dort ein Glasfenster auf, in dem ein Ritter versucht, einer zwar unbekleideten aber dennoch sittsamen Dame, die an einen Baum gebunden ist, zu Hilfe zu kommen. Marlowe denkt, er könnte Lust bekommen, den Ritter zu unterstützen, zumal dieser sich nicht richtig Mühe gebe. Die nackte Frau des Hauses, mit der Marlowe später zu tun bekommen wird, entpuppt sich dann als eine mörderische Nymphomanin, die mit Hilfe des Detektivs in eine Irrenanstalt verfrachtet wird. Die zu befreiende Damen sind auch nicht mehr so, wie sie einst waren. Der Ritter ohne Fehl und Tadel ist im selben Roman auch zu unritterlicher Untätigkeit verdammt: Während er zuhört und nicht eingreift, wird im Nebenzimmer ein Unschuldiger ermordet. Einen besseren Heiligen Georg hat das zwanzigste Jahrhundert nicht zu bieten. Marlowe ist sich dessen bewusst. Er hat auch Humor, der sich auch bei der Betrachtung des Glasfensters offenbart, und (schwarzer) Humor ist bekanntlich die Waffe des kleinen Mannes in einer übermächtigen feindlichen Welt.

Von einer dreckigen, kleinen Welt Marlowes war wie erinnerlich herabsetzend die Rede. Dies ist eine Halbwahrheit. Sowohl der Op als auch Marlowe ermitteln meist in Kalifornien, der eine wird mit San Francisco, der andere mit Los Angeles assoziiert. Ihr jeweiliger Aktionsradius ist nur im Vergleich mit James Bond klein, die Welt aber, in der sie sich bewegen, hat ihre Höhen und Tiefen. Sie ist nicht auf ein bestimmtes Milieu beschränkt. Einen Privatdetektiv können arme Leute sich nicht leisten, so dass zu Marlowe zu Beginn von Chandlers erstem Roman ein hochherrschaftliches Haus betritt. Die Lage ist allerdings nicht ideal: Die stinkenden Ölquellen, die es finanziert haben, sind nicht weit. In Farewell, My Lovely führen seine Ermittlungen in eine Spielhölle für Wohlhabende, aber auch in ein Lokal, in dem Weiße unwillkommen sind, weil die Schwarzen lieber unter sich sein wollen. Marlowe trifft auch auf Angehörige der unteren Mittelklasse, zum Beispiel auf eine Frau, die sich primär mit dem Ausspionieren ihrer Nachbarn unterhält.

Nach der Welt der großen Politik und der großen Religionen sucht man aber bei Chandler vergebens. Wahlen, in den die Regierung von der Opposition besiegt und abgelöst wird, dürften seine Welt kaum wesentlich verändern, Kommunisten oder Faschisten bieten auch keine echte Alternative, die Wert wäre, ausführlich diskutiert zu werden. Chandler bringt es fertig, Gesellschaftskritik zu üben ohne dabei politisch zu sein. Gleichzeitig präsentiert er einen säkularen Heiligen ohne konfessionelle Zugehörigkeit und praktisch ohne Christentum. Dessen zweifelsfrei vorhandene moralische Kraft rührt nicht von einer im Jenseits verankerten Weltanschauung oder gar in der Mitgliedschaft einer Kirche. Mit einiger Mühe kann man ihn vielleicht mit der kalvinis-

tischen Prädestinationslehre in Verbindung bringen: Er gehört zu den Erwählten, den Guten, weil er von einem nicht genannten und vielleicht nicht vorhandenen Gott willkürlich und ohne für Menschen erkennbaren Grund in diese Gruppe versetzt wurde. Er ist wie weiland Huck Finn oder Lederstrumpf der natürliche Aristokrat in einem Land ohne Aristokratie - gut, weil er gut ist.

Die nicht gänzlich unbedeutende Erfolge, die Marlowe erringen kann, sind der bereits oft erwähnten kleinen dreckigen Welt angemessen. In Farewell, My Lovely gelingt es ihm zum Beispiel, wie dem Op in Red Harvest, eine Stadt namens Bay City von der korrupten Herrschaft des Verbrechens einigermaßen zu befreien. Marlowes Erfolg ist möglich, weil seine Gegner zwar mächtig und ja übermächtig, nicht jedoch allmächtig sind. Sie operieren in einer kleinen Welt. Los Angeles und die Vereinigten Staaten sind zu groß und vielschichtig, um von Einzelnen oder einzelnen Gruppen vollständig kontrolliert zu werden. Teilverschmutzung und Teilreinigung sind also möglich. Die Reinheit hält allerdings nicht ewig, in einem späteren Roman ist Bay City wieder alles andere als sauber. Eine vollständige und dauerhafte Beseitigung des Übels ist eben nicht drin. Es gibt auch Gangster, denen Marlowe nichts anhaben kann, so zum Beispiel Eddie Mars in The Big Sleep oder Laird Burnette in Farewell, my Lovely.

Marlowes Welt mag klein und schäbig sein, sie ist aber alles andere als unkompliziert. Während die besten von Hammetts Erzählungen den Vergleich mit seinen Romanen nicht zu scheuen brauchen, gelten die kürzeren Stücke Chandlers durchwegs als minderwertig. Marlowe benötigt in seiner Eigenschaft als Theseus ein großes Labyrinth, er darf Minotaurus nicht zu rasch begegnen. Die den Marlowe-Romanen eigene Stimmung braucht Zeit, um sich aufzubauen und zu entfalten. Chandler lernte sein Handwerk beim Verfassen von Erzählungen, die er in verschiedenen Zeitschriften, so auch im berühmten Black Mask, in dem auch viele Geschichten von Hammett zu finden sind, veröffentlichte. Aus mehreren dieser Storys konstruierte er in mühseliger Kleinarbeit seine besten Romane. Die eher geradlinige Handlungsablauf der Erzählungen werden in ihnen kunstvoll miteinander verwoben, so dass ein fast undurchdringliches Labyrinth konstruiert wird, in dem sich Leser und Detektiv immer wieder verlaufen und aus der sie nicht unbedingt vollständig herausfinden. Berühmt ist der Fall, als sich bei der Verfilmung von The Big Sleep Hauptdarsteller und Regisseur, die beide den Roman wohl sorgfältig gelesen hatten, sich nicht einigen konnten, ob eine Figur nun tatsächlich ermordet worden sei oder Selbstmord begangen habe. Sie fragten den Autor, der seinerseits erklärte, dass er es selbst nicht wisse. Dies ist aber kein Konstruktionsfehler, ganz im Gegenteil. Das Chaos der Romanwelt lässt sich nicht hundertprozentig durchschauen oder einrenken, weder vom Leser noch vom Detektiv. Gerade das ist ein Merkmal dieser Art von Krimis.

Gegen traditionelle Kriminalromane, in denen alles geklärt wird, hatte Chandler eine akute Abneigung und schoss sich dabei auf einen heute eher unbekannten fiktiven Privatdetektiv namens Philo Vance ein. Gegen Ende von Farewell, My Lovely sitzt Marlowe mit Ann Riordan zusammen, einer Frau, die, wie bereits erwähnt, im Umgang mit Beweismittel zuvor eine gewisse Seelenverwandtschaft mit dem "private eye" erwiesen hat. Sie meint, Marlowe hätte eine Dinnerparty geben sollen, wo alle Verdächtigen sich am Tische versammelten, um dann mit einem falschen englischen Akzent dozierend (wie eben dieser Vance) den Täter zu entlarven. Marlowe setzt dann noch einen darauf und meint, dabei müsse der Butler plötzlich in Ohnmacht fallen, wobei bei diesem allerdings sich nicht um den Mörder handle: Er sei nur ohnmächtig geworden um putzig zu sein. Wäre Marlowe ein Deutscher späterer Zeit gewesen, hätte er noch erwähnen können, dass der Mörder in diesem Fall wohl der Gärtner sei.

Die Szene, die auf diese Einleitung folgt, ist von Ironie geprägt. Zunächst einmal tut nämlich Marlowe genau das, was ein traditioneller Detektiv tut: Er erklärt wie Sherlock Holmes Anne Riordan den Fall, die hier Dr. Watson spielt. Der Leser erfährt nun, dass er einen eindeutigen Hinweis übersehen hat. Eine offenbar schlampig behandelte Visitenkarte Marlowes tauchte bei einem ganz und gar nicht schlampigen Klienten des Detektiv auf. Der Leser hätte sich daran erinnern können, dass der Detektiv vorher einer schlampigen Alkoholikerin eine Visitenkarte

gegeben hatte. Er hätte also feststellen können, dass die beiden Personen, die scheinbar nichts mit einander zu tun hatten, irgendwie doch in Verbindung standen. Diese Tatsache hat Marlowe (in Gegensatz zu den meisten Lesern) auf die richtige Spur gebracht, wie er jetzt in seiner Rolle als Sherlock Holmes erzählt. Das Muster des konventionellen Krimis wird also von Chandler zuerst parodiert, dann aber scheinbar doch befolgt, wobei allerdings die Verbindung zwischen Klient - Alkoholikerin dem Leser schon lange vor der Erklärungsszene klargemacht wurde.

Es wird also in dieser Szene einiges, aber eben nicht alles erklärt. Im Verlauf der Ermittlungen haben Anne und Marlowe festgestellt, dass ein Mordopfer Marihuana-Zigaretten bei sich trug, in denen die Visitenkarte eines Scharlatans namens Amthor versteckt waren. In der Schlusszene bemängelt Anne ausdrücklich, dass Marlowe diesen merkwürdigen Sachverhalt nicht erklärt habe. Marlowe erzählt dann, dass Amthor nach polizeilichen Erkenntnissen ein international operierender Betrüger sei, geht aber auf die Joints aber nicht weiter ein. Weder Anne, noch der Leser noch Marlowe werden je genau erfahren, wie und warum Amthors Visitenkarten dort versteckt wurden, wo man sie fand. In einer dem Roman zugrunde liegenden Erzählung wird noch eine halbwegs vernünftige Erklärung gegeben, die schwer auffindbaren Karten sind Teile eines Racheplans: Sollte der Besitzer ermordet werden, so würde ja die Polizei die Leiche sehr sorgfältig untersuchen und die Karten mit dem entscheidenden Hinweis auf den Täter finden. Diese Möglichkeit wird auch im Roman erwähnt, sie wird aber nie zur Gewissheit. Wenn der Leser sich noch erinnert oder die entsprechende Stelle im Roman nachschlägt, so wird er merken, dass die bewusste Verweigerung einer logischen Erklärung (niemand hat Chandler gezwungen, die Frage nach den Joints Anne in den Mund zu legen) noch größer ist, als man meinen könnte. Als Marlowe nämlich Amthor auf die Visitenkarten anspricht, erwähnt er die Möglichkeit, sie könnten mit unsichtbarer Tinte beschriftet sein. Mit dieser Bemerkung löst Marlowe eine heftige Reaktion aus, die in der bereits erwähnten Folderszene mündet. Nach allen Regeln eines klassischen Plots müsste die unsichtbare Tinte später im Roman eine Rolle spielen, sie wird aber niemals mehr auch nur erwähnt. "*Loose ends*" gehören zur Marlowes Welt und zu der Wirklichkeit dazu. Was bei anderen Krimis ein Konstruktionsfehler ist, erweist sich hier als eine Tugend.

Den Zeitgenossen Hammetts und Chandlers könnte es auch aus diesem Grunde so vorgekommen sein, dass die von diesen Autoren gepflegte Art des Kriminalromans "realistischer" oder "wirklichkeitsnäher" sei als die ihrer Vorgänger. Die durch den Alkoholverbot übermächtig gewordenen Verbrecherbanden waren schließlich ein Teil der amerikanischen Wirklichkeit, genau so wie graue Welt der Weltwirtschaftskrise und des Kapitalismus (der bekanntlich wenige Sieger und viele Verlierer produziert), in der Marlowe einsam seine Kreise zieht. Ein höherer Grad an Realismus ist ein Anspruch, den Chandler tatsächlich immer wieder für sich und auch für Hammett erhoben hat. Dem heutigen Leser, der an die mimetische Natur der Erzählliteratur nur sehr begrenzt glauben kann, fällt sofort die Künstlichkeit der von Hammett oder Chandler entworfenen Welt auf. Der in dem von innen verschlossenen Bibliothek des Pfarrhauses gefundene Leichnam von Lord Winterbottom ist nicht weniger "realistisch" als eine Leiche, in deren Brust ein Eispickel steckt, den der von seinem Rausch erwachende Detektiv in der Hand hält. Wenn jemand um 1900 in London einen Privatdetektiv aufgesucht und dabei geglaubt hätte, auf jemanden wie Sherlock Holmes zu treffen, wäre er sicherlich bitter enttäuscht worden, aber nicht mehr als jemand, der in einem schäbigen Büro 1939 in Los Angeles einen etwas nach Whisky duftenden Schnüffler engagiert und dabei auf Dienstleistungen in Marlowe-Qualität gehofft hätte. Das soll aber keine Kritik sein. Kunst ist nun einmal künstlich, eine wie auch immer geartete Realität lässt sich, selbst wenn sie als gegeben gesetzt wird, ohne Verzerrungen nicht erzählerisch wiedergeben. Man kann aber nach Realismus streben, und das tun die Krimis der "amerikanischen" Schule vielleicht mit etwas größerem Nachdruck als die Autoren der "englischen" Krimis.

Mit dem Zweiten Weltkrieg (aber unabhängig von ihm) ist die Herstellung von Krimiprototypen beendet. Hier wurden vier Muster vorgestellt, man hätte aber ihre Zahl auch auf zwei oder drei beschränken können. Doyle und Chesterton wären dann als Autoren von Detektivgeschichten gemeinsam abgehandelt worden, Wallace, Hammett und Chandler hätte man dann als Verfasser von Thrillern bezeichnet. Bei einer Typisierung in drei Gruppen hätte es eine englische (Holmes, Father Brown) und eine amerikanische (Op, Marlowe) Detektivverzählung gegeben, die vier Gerechten und ihre Nachfolger (der Heilige, Sapper, James Bond) wären dann die Thrillerhelden. Man könnte auch auf die Idee kommen, dass es mehr als vier Prototypen des Krimis gäbe und es sinnvoll sei, im Polizistenroman und im Psychokrimi eigenständige Untergattungen zu sehen. Man könnte auch versuchen, den Thriller vom Actionkrimi ab- oder gleichzusetzen.

Die Vorgehensweise ändert sich nach der Vorstellung der Prototypen. Die folgenden Kapitel können in beliebiger Reihenfolge gelesen werden. Eine chronologisch geordnete Darstellung des Krimis im zwanzigsten Jahrhundert wird nicht angestrebt. Das hier gewählte Format ist nicht geschlossen sondern offen. In jedem der nun folgenden Kapitel werden einige Aspekte des Krimis angesprochen und mit Hilfe einiger Werke unterschiedlichen Bekanntheitsgrades beleuchtet. Der Leser kann den Korpus jedes einzelnen Abschnitts beliebig ergänzen und seinen Spaß an Krimis, die hier nicht erwähnt werden, durch Vergleiche steigern. Und sollten im Laufe der Jahre neue Gesichtspunkte im Krimidiskurs auftauchen, so lässt sich diese Abhandlung leicht um ein paar Kapitel erweitern.