

## Von Gangstern und Ganoven

Neue Technologien, die in der Unterhaltungsindustrie eingesetzt werden, rufen oft nicht nur offizielle, sondern auch selbsternannte Moralwächter auf den Plan. Heute geht es vor allem um Computerspiele und Internet, früher um Spielfilme, die ja auch irgendwann neu waren. Gewarnt wird dabei vor der offensichtlichen Zurschaustellung und Kommerzialisierung der Sexualität, sowie der Verherrlichung von und Abstumpfung gegenüber Gewalt. Neue Medien, so ihre Kritiker, würden die Moral untergraben und obendrein noch gefährliches Wissen darüber verbreiten, wie man erfolgreich Verbrechen verüben könne.

In Kalifornien, damals schon das Zentrum der amerikanischen und damit der global tonangebenden Filmindustrie, einigte man sich 1927 in einer Art Selbstverpflichtung auf elf „*don'ts*“, die sich vor allem auf Sex und Nacktheit bezogen. Mit Kriminalität befasste sich lediglich ein Artikel: Man kam überein, den illegalen Drogenhandel nicht zum Thema der filmischen Unterhaltung zu machen. 1930, also drei Jahre später, versuchte man dann das Versäumte nachzuholen und die Verbrechendarstellungen extensiv und recht detailliert zu regulieren: Mord sollte nun niemals so dargestellt werden, dass der Zuschauer ihn als nachahmenswert empfindet. Brutale Tötungen sollten nicht in allen Einzelheiten auf die Leinwand kommen, Rache in modernen Zeiten (also nichts gegen Hamlet) sollte niemals gerechtfertigt werden. Kriminelle Methoden (also zum Beispiel so etwas wie Anschauungsunterricht mit dem Thema, wie man einen Safe knackt) sollte den Zuschauern keinesfalls vermittelt werden; eigens betont wurden in diesem Kontext Brandstiftung und Schmuggel. Einige noch stumme Gangsterfilme scheinen diese Schwerpunktverlagerung in Zensur und Selbstzensur verursacht haben. So richtig hitzig wurde die Diskussion aber erst mit dem außerordentlichen Erfolg des Tonfilms Little Caesar aus dem Jahr 1931, in deren Gefolge in relativ kurzer Zeit etwa fünfzig Gangsterfilme produziert wurden. Zu Beginn der dreißiger Jahre erfolgte fast die Hälfte der von der Chicagoer Zensur durchgesetzten Streichungen einzelner Szenen deshalb, weil sie angeblich entweder die Polizei in ein schlechtes Licht rückten oder den Gangster, den Gesetzlosen glorifizierten. Von den damals in New York zensierten Filmen befasste sich etwa ein Drittel mit dem Thema „*Gangster*“. Die Jugend von Amerika, so ein prominenter amerikanischer Pädagoge, ziehe aus den Spielfilmen diesen Schluss: *“law enforcement has no place in our social order”*.

Dass Zensoren und Menschen, die nach ihnen rufen, oft Ursache mit Wirkung verwechseln, wird selten so offensichtlich wie gerade in diesem Fall. Nicht die Filme untergruben die traditionelle Moral, nicht sie verführten die Jugend zu einer recht zynischen Auffassung über alles, was mit „*law and order*“ zusammenhing. Sie bildeten diese Einstellung lediglich ab. Amerikaner mussten damals weder jung noch unerfahren sein, es war auch nicht nötig ein Kino zu betreten um auf die Idee zu kommen, dass Gangster eine bedeutende Rolle in den Vereinigten Staaten spielten, dass ihre Tätigkeit äußerst lohnend war und dass die staatliche Strafverfolgung oft versagte. Man brauchte nur in die erst beste Kneipe zu gehen und sich ein Glas Bier genehmigen. Im Anschluss an den Ersten Weltkrieg setzten die damaligen Gutmenschen einen allgemeinen Alkoholverbot durch und gaben dieser Bestimmung Verfassungsrang. Da sie aber es versäumten, ausreichende Mittel für die Durchsetzung der so genannten Prohibition bereit zu stellen, sorgten sie de facto für ein Konjunkturprogramm für das organisierte Verbrechen und kriminalisierten weite Teile der an sich gesetzestreu Teil der amerikanischen Gesellschaft. Von Al Capone, dem berühmtesten Gangster der Zeit, wird folgender Spruch überliefert: *“They say I violate the prohibition law. Who doesn't?”* Der brutale Mörder schien nicht nur Humor zu haben, er hatte obendrein auch noch Recht. Auch wenn man sich über den moralischen Zuschnitt und den Methoden der Gangster keine Illusionen

machte, konnte man schwer bestreiten, dass sie Dienstleister waren, die weite Teile der Bevölkerung mit Waren versorgten, die von Millionen ohne Schuldgefühle mit großer Selbstverständlichkeit konsumiert wurden.

Da die Vereinigten Staaten viele schwer zugängliche Gebiete und praktisch unkontrollierbare Grenzen zu den nicht gerade alkoholfreien Ländern Kanada und Mexiko hatten, waren das Betreiben von illegalen Brennereien und der Schmuggel von alkoholischen Getränken auch bei großen Anstrengungen und mit einem Vielfachen der Mittel, die den zuständigen Behörden zur Verfügung standen, nicht zu verhindern gewesen. Im speziellen Fall der Massenproduktion von Bier und dessen Auslieferung war die Situation anders gelagert: Das war nur unter stillschweigender Duldung der Behörden möglich. Die Polizisten gerade auf der lokalen Ebene waren oft in einer "lose-lose" Situation. Versuchten sie den Alkoholverbot tatsächlich durchzusetzen - ein Unterfangen nicht ohne persönlicher Gefährdung und garantiert ohne Erfolgsgarantie - so machten sie sich unbeliebt, schauten sie in die andere Richtung oder ließen sie sich gar bestechen, dann untergruben sie ihre eigene Autorität und die des Gemeinwesens, dessen sie Vertreter waren. Wie sollte man eine Staatsmacht respektieren, die offensichtlich versagte, deren Vertreter inkompetent oder feige oder nachlässig oder korrupt oder all das zusammen waren? Als dann zu all dem noch die 1929 beginnende Weltwirtschaftskrise hinzu kam, die das Vertrauen in staatliches Handeln zunächst noch weiter untergrub, brauchte man wahrlich keine Spielfilme, um die von den Zensoren beklagte Stimmung hervorzurufen.

Wenn man nun Little Caesar mit heutigen Augen betrachtet, so kommt man in Versuchung, die Vorstellung, der Film untergrabe die öffentliche Moral, völlig absurd zu finden und lautstark darüber zu lachen. Der Streifen gibt sich von dem ersten bis zum letzten Augenblick religiös und politisch korrekt höchst moralinsauer. Er beginnt mit einem Bibelzitat ("*those who live by the sword are doomed to perish by the sword*") und endet folgerichtig damit, dass dieser Spruch in Erfüllung geht und die Staatsmacht den Verbrecher tötet. Bevor es zum Shootout kommt, gibt der Gangster eine elende Figur ab: Er ist auf der Flucht und trinkt zu viel. Keiner der Zuschauer würde so enden wollen wie er. Die gleiche Bestätigung der offiziellen Moralvorstellungen ist in dem ebenfalls sehr erfolgreichen Gangsterfilm The Public Enemy desselben Filmstudios, der ein Jahr später in die Kinos kam, fast noch eindringlicher. Man betonte ausdrücklich, es sei nicht beabsichtigt, den Kriminellen zu verherrlichen, sondern eine Umgebung, ein Umfeld darzustellen, das Verbrecher produziere und in dem das Verbrechen gedeihe. Titelfigur und Protagonist Tommy Powers, als Erwachsener von James Cagney gespielt, kommt zum Schluss wie der kleine Cäsar gewaltsam ums Leben, es gibt dabei allerdings bemerkenswerte Unterschiede: Tommy wird zunächst nur angeschossen und landet in einem Krankenhaus. Von seiner Familie besucht, macht er sich daran, sich zum Guten zu bekehren, bevor seine Feinde aus der Unterwelt ihn entführen und töten.

Mit den heute üblichen Maßstäben gemessen üben bei der expliziten Darstellung der Gewalt beide Filme große Zurückhaltung. Als Tommy Powers sich in die Höhle des Löwen, also in das Haus der konkurrierenden Gangsterbande, begibt, um die Ermordung seines Sidekicks zu rächen, sieht man ihn nur das Gebäude betreten und nach einiger Zeit offenbar verwundet wieder verlassen. Die Einzelheiten der wilden Schießerei muss sich der Zuschauer selbst ausdenken. Ganz ähnlich die erste Szene von Little Caesar. Es ist Nacht, ein Auto fährt zu einer einsamen Tankstelle. Ein Mann steigt aus, betritt das Haus. Die Lichter gehen aus, Schüsse fallen. Das Auto fährt weg. Die mörderische Brutalität wird auch hier nicht gezeigt, nur angedeutet.

Bei näherer Betrachtung wird es allerdings klar, dass die Kritiker dieser Gangsterfilme, die ihnen eine gewisse Subversivität unterstellten, nicht hundertprozentig daneben lagen. Der

Überfall auf die Tankstelle lädt zwar nicht zur Nachahmung ein und verrät auch keine Details, wie man so etwas effizient und mit minimalem Risiko für die Räuber durchführen kann, ist aber gerade durch die Vermeidung von sichtbarer Brutalität in der Wirkung äußerst brutal, denn die Phantasie des Zuschauers wird entsprechend stimuliert. Zu einer Identifikation mit dem oder die Überfallenen kann es nicht kommen, denn sie werden nie gezeigt, während man die Täter in der nächsten Szene in einem typisch amerikanischen "*diner*" im Gespräch sieht. Sie wirken dabei nicht gerade als sympathisch, sind aber im Gegensatz zu ihren Opfern Menschen aus Fleisch und Blut.

Andrew Bergman hat in seinen Ausführungen über die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise auf Hollywood eindrucksvoll bewiesen, dass der berufliche Erfolg Ricos, des kleinen Cäsars, der mit diesen beiden Szenen beginnt, die Empfehlungen Andrew Carnegies, dem Prototyp des Selfmademens, haargenau befolgt, wie dieser sie in "*The Road to Business Success, An Address To Young Men*" niedergelegt hat. Der Aufstieg Ricos durch "*luck and pluck*", durch Initiative und Ehrgeiz, durch harte Arbeit und Enthaltensamkeit entspricht dem amerikanischen Traum vom Aufstieg des Tellerwäschers zum Millionär. Rico ein Held nach dem Muster der Romanen von Horatio Alger, in denen der Mythos "*from rags to riches*" zelebriert wird. Die Tragik Ricos liege, so Bergman, darin, dass im Zeitalter der Weltwirtschaftskrise und der damit verbundenen Chancenlosigkeit der Jugend die Verwirklichung des amerikanischen Traums scheinbar nur noch als Krimineller möglich gewesen sei. Wenn dies tatsächlich die Kernaussage von Little Caesar ist, dann untergräbt der Film in der Tat herkömmliche Moralvorstellungen.

Wie bereits erwähnt, ist das Ende "*Cäsars*" schrecklich und nicht im üblichen Sinne großartig. Seine letzten sterbend gesprochenen Worte, die rhetorische Frage "*... is this the end of Rico?*" erteilen dem Zuschauer die heilsame Lehre, dass Verbrechen sich langfristig nicht lohnt. Bei näherer Betrachtung ist aber sein Abgang gar nicht so elend, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. "*He died in his boots*", könnte sein Nachruf lauten, auch wenn er keine Stiefel getragen hat. Dies wird deutlich, wenn man die vorhandenen Alternativen betrachtet. Man hätte Rico auch festnehmen und anschließend hängen können. Hätte er sich bei seiner Hinrichtung so verhalten, wie Sam Cardinella in Hemingways berühmten Vignette (dieser Gangster muss zum Galgen getragen werden und scheißt sich vor seinem Tod buchstäblich in die Hose), wäre seine Entglorifizierung wesentlich eindeutiger gewesen.

Wie bereits erwähnt stirbt Tommy Powers in The Public Enemy einen besseren Tod, als Rico, aber auch ihm wird im Nachspann eine ähnliche Moral nachgeschickt: "*The end of Tommy Powers is the end of every hoodlum. 'The Public Enemy' is not a man, it is not a character, it is a problem we all must face*". Tommy ist summa summarum meist sympathischer als sein Vorgänger. James Cagney entsprach damals den zeitgenössischen Vorstellungen von Männlichkeit und bot sich so als Identifikationsfigur an. Seine Bekehrung zum Schluss trägt dieser Tatsache Rechnung. Sie wirkt allerdings wenig glaubwürdig (dafür aber umso mehr aufgesetzt) und ändert nichts an der Tatsache, dass der implizierte Zuschauer vermutlich sein Leben als Gangster dem Dasein seines rechtschaffenen Bruders als Arbeiter im öffentlichen Nahverkehr vorziehen würde. Der Verbrecher verwirklicht den amerikanischen Traum von "*rags to riches*", und eben nicht der gesetzestreue Bürger. Tommys Bruder mag recht haben und schließlich auch recht behalten, er spielt aber dennoch nur eine Nebenrolle. James Cagney steht eine glänzende Kinokarriere bevor, nicht Donald Cook, der die bürgerliche Moral zwar gut verkörpert und der dennoch vom Star an die Wand gespielt wird. Er bleibt später im Mittelmaß stecken.

Wichtig ist indessen Tommys Bruder Mike doch, denn er konterkariert die Ankündigung des Studios, man wolle die Umgebung darstellen, aus der Verbrechen hervorgeht und in dem

es gedeiht. Tommy ist schon als Kind ein Dieb, Mike jedoch ein Muster der Ehrbarkeit. Beide entstammen aber genau demselben Milieu. Tommy scheint von Natur aus jemand zu sein, der die Grenzen der Moral überschreitet. Sein Vater gibt sich auf jeden Fall Mühe, ihn auf den rechten Weg zurückzuführen: Als er merkt, dass sein Sohn gestohlen hat, legt er ihn übers Knie und prügelt ihn durch. Der Film deutet an, dass das weder zum ersten, noch zum letzten Mal geschieht. Nach heutigen Vorstellungen von Erziehung ist hier eine Entschuldigung für die Untaten Tommys gegeben: Das Kind erfährt Gewalt und wendet später eben Gewalt an. Nach damaligen Maßstäben erhält der junge Dieb jedoch genau das, was er verdient: Wer seinen Sohn liebt, der züchtigt ihn. Schläge bedeuten hier nicht Kindesmisshandlung, sondern stehen für eine übliche, legitime Erziehungsmaßnahme, die leider in diesem konkreten Fall nicht wirkt, weil der Junge verstockt ist.

Tommy hat mehrere Konfrontationen mit seinem Bruder, in denen er körperlich stets den Kürzeren zieht, verbal aber schon mal effektiv zurückschlägt. Mike ist ein hoch dekoriertes Kriegsheld, der Tommy vorwirft, er würde über Leichen gehen. Tommys Antwort: *"You didn't get those medals holding hands with Germans"*. Im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg, als man mit *"Germans"* die Nazis meinte, wäre das eine Art Blasphemie. In 1931 war das aber anders: Die Vorstellung, der Idealismus der amerikanischen Soldaten sei schändlich missbraucht worden, galt damals als salonfähig, der Isolationismus, der eine Wiederholung einer Einmischung dieser Art in europäische Angelegenheiten verhindern wollte, war noch im Kommen und führte einige Jahre später zu entsprechenden Neutralitätsgesetzen. Der edle Kreuzfahrer für die Demokratie schien sich in der öffentlichen Wahrnehmung zum dummen August von Wall Street zu wandeln. Die Zuschauer hätten zwar die moralische Gleichsetzung des Weltkrieges mit den Bandenkriegen unter Gangstern in der Regel nicht gänzlich akzeptiert, aber der Gedanke, an dieser Vorstellung sei etwas daran, wäre ihnen nicht gänzlich fremd gewesen.

Zuvor hat sich Bruder Mike geweigert, im Kreise der Familie ein Glas Bier zu trinken und den Fass demonstrativ in die Ecke geschleudert, denn er ließ sich von dem Spruch *"It's only beer"* nicht beeindrucken. Man kann schlecht bestreiten, dass viele der Zuschauer spontan trotz aller Moral sich eher mit den Trinkern als mit dem Abstinenzler identifiziert haben. Auf jeden Fall wurde zwei Jahre nach dem Film die Prohibition trotz deren Verfassungsrang ziemlich problemlos beendet und somit die Bierherstellung legalisiert. Der gute Bruder ist also nicht nur in einen fragwürdigen Krieg gezogen, er versucht in dieser Szene einem Gesetz Geltung zu verschaffen, das viele Zuschauer schlichtweg für dumm gehalten und ohne größere Bedenken gebrochen haben. Tommy ist zwar auch hier im Unrecht, am Bier klebt in der Tat, wie sein Bruder behauptet, Blut, aber dennoch: *He has got a point*.

So richtig es ist, die amerikanischen Gangsterfilme der frühen dreißiger Jahre mit dem Alkoholverbot und der Weltwirtschaftskrise in Verbindung zu bringen und sie in diesem Kontext zu interpretieren, so sollte man dennoch nicht vergessen, dass in ihnen Muster sichtbar werden, die älter sind als die Vereinigten Staaten. Ricos Aufstieg und Fall entsprechen den mittelalterlichen *"de casibus"* Tragödien, die Geoffrey Chaucer im späten vierzehnten Jahrhundert in seinen *Canterbury Tales* einem Mönch in den Mund legt, der zu Beginn seiner Erzählung die Gattung so definiert:

*Ich werde nach Tragödienart beklagen  
Die Leiden derer, die aus hohem Stand  
In Elend fielen, und der Last erlagen,  
Nachdem auf Rettung jede Hoffnung schwand.  
Hat sich Fortuna erst zur Flucht gewandt,  
Kann ihrem Rad kein Mensch den Lauf verwehren.*

*Drum laßt von mir des Glückes Unbestand  
Euch durch manch altes, treues Beispiel lehren.*

Fortunas Rad dreht sich bei Chaucer wie bereits davor in der Carmina Burana. Als lehrreiche Beispiele für tragische Schicksale in diesem Sinne führt sein Mönch unter anderen Luzifer und Julius Cäsar an. Wenn schon der Teufel tragisch sein kann, so vermag das bei Aufhebung der Ständeklausel im kleineren Format auch ein Gangster.

Zu Beginn von William R. Burnetts Roman Little Caesar wird im Gegensatz zum Film nicht die Bibel, sondern Machiavelli zitiert, ein recht deutlicher Hinweis auf eine Figur des elisabethanischen Theaters, nämlich auf den machiavellistischen Schurken, der dort durchaus die Rolle des im obigen Sinne tragischen Protagonisten übernehmen kann. Christopher Marlowe lässt in seinem The Jew of Malta gar den italienischen Philosophen als Prolog auftreten. Wenn man die These akzeptiert, dass Marlowe in religiösen Dingen ein äußerst inkorrekt Mensch seiner Zeit gewesen sei und eine gewisse Neigung zum Atheismus gehabt habe, dann entspricht das Ende von seinem Faust dem von Rico und Tommy. Formal wird die gerade gültige Moral bewahrt: Ein verzweifelter Faust wird vom Teufel geholt, Rico und Tommy sterben eines gewaltsamen Todes, aber die Sympathie der Zuschauer könnte dennoch eher bei ihnen als bei ihren Widersachern liegen. Der anarchische Impuls, zumindest im Reich der Phantasie klammheimlich (vielleicht sogar ohne ihn wahrnehmen oder gar wahrhaben zu können) das zu tun, was Moral und Über-Ich verbieten, ist zeitlos attraktiv.

Dementsprechend ist der Eindruck, mit dem Ende der Prohibition und mit dem Schwung von F. D. Roosevelts New Deal würde der Gangster als Identifikationsfigur aus dem amerikanischen Bewusstsein verschwinden, nicht ganz richtig. Zwar gelang es J. Edgar Hoover dem FBI und damit dem Kampf gegen die "*public enemies*" ein positives Image zu verpassen, worin er von Hollywood kräftig unterstützt wurde. James Cagney symbolisiert diese Entwicklung bestens, denn während er 1931 noch den Verbrecher Tommy Powers spielte, brillierte er 1935 als einer der so genannten G-Men, also als ein unerschrockener FBI-Agent. Der Sieg des "*law and order*" Gedanken war aber weder vollständig noch endgültig. Eine der publikumswirksamsten Erfolge des FBI war die Erschießung von John Dillinger in 1934. Hoover war so stolz darauf, dass er die Totenmaske des Räubers im FBI Hauptquartier ausstellen ließ. Man zollte dem FBI aber keinesfalls uneingeschränkten Beifall für die Unschädlichmachung dieses Verbrechers: Die Schwester des damals noch sehr jungen Kurt Vonnegut (Jr.) vergoss Tränen für den Gangster, wie der Autor in seinem Roman timequake aus dem Jahre 1998 berichtet. Die FBI-Agenten, die Dillinger erschießen, sind hier Auftragskiller des Schwulen Hoover, der Gangster hingegen ein Robin Hood des zwanzigsten Jahrhunderts:

*Dillinger robbed only the rich and strong, banks with armed guards and in person. ...  
He was killed because he had for too long made G-men ... look non compos mentis,  
like nincompoops.*

Dillinger alias Robin Hood wird hier das Opfer des schwulen Sheriffs von Nottingham (Hoover) und seiner inkompetenten Helfershelfer (FBI-Agenten) und fällt, sie es sich gehört, durch Verrat. Man sollte sich weder von der historischen Figur Dillingers noch von der scheinbaren Homophobie (scheinbar, weil Vonnegut nicht die Schwule an sich, sondern lediglich Hoover im Visier hat, der heuchlerisch so tut als, wäre er das nicht, was er ist) dieser Aussage irritieren lassen. Der Mythos von edlen Räuber lebt auch in Gestalten, die so edel nicht sind.

Der Verbrecher als Protagonist kann vor allem dann Sympathiepunkte beim Publikum sammeln, wenn er jung ist. Dies ist selbst bei einem so verkommenen Subjekt wie Pinkie aus Graham Greenes Brighton Rock irgendwie noch der Fall. In E. L. Doctorows Roman aus dem Jahre 1989 begegnet der Leser dem fünfzehnjährigen Ich-Erzähler und Titelhelden Billy

Bathgate. Die Handlung spielt in New York der dreißiger Jahre nach dem Ende der Prohibition und beginnt mit einer eher unkonventionellen und gerade wegen der Erzählperspektive beeindruckenden Schilderung der Vorbereitungen eines Mordes. Einem Verbrecher werden "Zementstiefel" verpasst um ihn dann im Atlantik zu versenken. Der Fünfzehnjährige zeigt sich unter anderem von der fachlichen Kompetenz, die sich hier offenbart, beeindruckt. Er ist aber, wie die Buchwerbung es aus der New York Times zitiert, eine verbrecherische Reinkarnation von Huck Finn und Tom Sawyer mit mehr Poesie, also die dichterische Verkörperung des natürlichen Aristokraten, der amerikanischen Unschuld. Die Tatsache, dass diese Teilwahrheit nicht ganz abwegig ist aber doch nicht so ganz in den Kontext der Handlung passt, macht den Reiz dieses Werks aus.

Etwas älter als Billy ist der neunzehnjährige Michael Forsythe aus dem Roman Dead I Well May Be von Adrian McKinty, als er als illegaler Neueinwanderer in den frühen neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts in New York beginnt in untergeordneter Position für eine irische Bande zu arbeiten. Als Ich-Erzähler berichtet er ausführlich darüber, wie er an einer Racheaktion teilnimmt: Jemand soll angeblich ein Bandenmitglied zusammengeschlagen haben, also verpasst man ihm das, was sie "*the Belfast six-pack*" nennen, also man schießt dem Opfer in beide Knöchel, in beide Knie und in beide Ellbogen. Fünf der sechs Schüsse gibt der Protagonist höchstpersönlich ab. Er kennt das Opfer, mit dem er schon manches Bier zusammen getrunken hat: Er war ein "*mate*", ein Kumpel. Dann demonstriert Michael seine Kaltblütigkeit dadurch, dass er auf dem Rückweg vom Verbrechen bei McDonalds anhält und ein Big-Mac-Menü verspeist.

Als Michael in New York ankommt, hat er bereits eine bewegte Vergangenheit hinter sich. Er wächst im von Gewalt heimgesuchten Irland auf und wird dann Soldat ihrer Majestät, allerdings nicht für lange Zeit, denn er landet in einem Militärgefängnis auf der Insel St. Helena. Nach seiner Entlassung funktioniert der Wohlfahrtsstaat immerhin noch so weit, dass die Rente seiner Großmutter zusammen mit seiner Arbeitslosenunterstützung das Überleben sichert. Als Michael dann das knappe Geld mit Aufräumarbeiten nach einem Bombenanschlag in Belfast illegal aufbessert, muss er um der Strafverfolgung wegen Betrugs zu entgehen auf weitere Zahlungen des Staates verzichten. Omas Rente reicht für zwei Menschen nicht. Es herrscht auch Jugendarbeitslosigkeit, so dass Michaels Chancen auf dem Arbeitsmarkt gleich null sind. Wie vielen Iren bleibt ihm nur noch die Auswanderung nach Amerika übrig, was legal für ihn aber nicht möglich ist. Geld für die Überfahrt hat er auch nicht. Logische Folge: In den Staaten muss er für den Kriminellen Darkey White arbeiten:

*Darkey would pay for my ticket, and I'd pay him back in time served.*

*I didn't want to go to America. I didn't want to work for Darkey White. I had my reasons.*

*But I went.*

Durch diese Zwangslage, durch diesen Mangel an Begeisterung für eine Gangsterkarriere beginnt Mickey beim Leser Pluspunkte zu sammeln, lange bevor er seinen Kumpel zu Krüppel schießt. Und selbst dabei zeigt er so etwas wie menschliche Züge: Die Initiative geht nicht von ihm, sondern von seinem direkten Vorgesetzten aus. Er versucht die Aktion zu verhindern oder wenigstens hinauszuzögern. Er führt das "*Belfast six-pack*", so pervers und unglaublich das klingen mag, möglichst human mit nur dem Mindestmaß der erforderlichen Brutalität durch. Ist er für andere gefährlich, so ist das Leben Michaels ebenfalls gefährdet. Wenn ihn sein Boss bittet, sich zu ihm zu begeben, so kann er sich nicht sicher sein, ob die Fahrt zu diesem nicht mit seiner Folterung und Ermordung endet. Wie die Handlung es beweist, ist das keine reine Paranoia.

Billy Bathgate und Dead I Well May Be haben vieles gemeinsam, unter anderem dass sie in einer Zeit spielen, als die Staatsmacht publikumswirksame Schritte unternommen hat, dem organisierten Verbrechen in New York das Wasser abzugraben. Zwei republikanische Anwälte und Politiker, Dewey und Giuliani, wurden dabei so berühmt, dass man ihnen reelle Chancen zubilligte Präsident der Vereinigten Staaten zu werden. McKintys Ich-Erzähler findet, dass der Medienrummel etwas übertrieben worden ist:

*... to your average reader it seemed that every bloody cannoli shop was bugged or videotaped and every second dough tosser in your local pizzeria was a bloody federal agent. You saw rat after rat and trial on TV, U.S. Attorney and later Mayor Giuliani grinning in the Sunday papers and boasting about how he was sticking it to the Families.*

Mickey betont, dass es keinen Endsieg über das organisierte Verbrechen gegeben habe und dass die Rekrutierung mehr oder minder freiwilliger Jugendlicher in kriminelle Banden keinesfalls unmöglich geworden sei.

Wie Doctorows Billy Bathgate hat auch McKintys Michael Forsythe eine ihm eigene Sprache, mit welcher er eine multikulturelle Großstadt oder ein mexikanisches Gefängnis eindrucksvoll und einführend schildern kann. Trotz der unzähligen Wörtern aus der irischen Umgangs- und Vulgärsprache im McKintys Roman wirken die ebenfalls zahlreich vorhandenen poetischen Passagen nicht als Fremdkörper. Die darin sich widerspiegelnde Einfühlbarkeit ist ein Teil des Charakters des Ich-Erzählers und eine der Gründe, dass der Leser ihn trotz besseren Wissens irgendwie mag. Er ist ja schließlich noch jung, wenn auch nicht unerfahren.

Das junge Alter eines kriminellen Ich-Erzählers ist hilfreich, um die Identifikation des Lesers mit ihm zu erleichtern, bildet aber keinen Bestandteil, auf den man nicht verzichten kann. Erich Amblers Protagonist Arthur Abdel Simpson in The Light of Day, ist ein ziemlich schäbiger heimatloser Kleinkrimineller, dessen Leben, wie der Titel des zweiten Romans mit diesem Antihelden lautet, eine "dirty story", eine dreckige Geschichte ist. Er ist verlogen, ehrlos, feige, hinterhältig, rachsüchtig, voller Selbstmitleid, aber dennoch der Sympathieträger des Romans, denn er ist keinesfalls schlechter, als die Menschen, mit denen er es in der Regel zu tun hat und verfügt im Vergleich zu ihnen (und in striktem Gegensatz zu Michael Forsythe) über ein niedriges Gewaltpotential. Er ist ein Spielball anderer und hat, wie er es bereits im ersten Satz des ersten Kapitels betont, keine Wahl, nachdem er ohne es zu wollen aber nicht gänzlich schuldlos zwischen dem Skylla einer Verbrecherbande und dem Charybdis einer Militärdiktatur geraten ist. Einem Menschen, der eine so spannende Geschichte erzählt wie die Protagonisten Doctorows, McKintys und Amblers, kann man letztlich nicht böse sein, sie unterhalten einen zu gut dafür. Und sie sind allesamt, Simpson fast noch mehr als die anderen beiden, die Außenseiter, die "underdogs". Wenn Bayern München gegen Eintracht Hintertupfingen spielt, schlägt das Herz des neutralen Zuschauers nicht für die hoch bezahlten Profis. Wenn die Amateure wider Erwarten und wider aller Wahrscheinlichkeit gewinnen, so ist das tief befriedigend.

Der vielleicht eindrucksvollste literarischer Verbrecherprotagonist, dessen Karriere noch nicht abgeschlossen ist und wohl erst mit dem Tod seines Autors Garry Disher (Jahrgang 1949) enden wird, ist ein erfahrener Profi. Er heißt Wyatt, ist Australier und schon bei seinem ersten Auftreten vierzig Jahre alt, ein äußerst kompetenter Berufsverbrecher, der seine Lehrjahre und Jugend längst hinter sich hat. Er berichtet nicht selbst über sein bewegtes Leben, er ist nur eine der zahlreichen Figuren, aus deren Perspektive Disher in der dritten Person Singular die Wyatt-Romane erzählt, spielt aber in dieser Beziehung den *primus inter pares*.

Der Leser begegnet Wyatt zum ersten Mal in kickback (1991), als dieser bei einem Raubüberfall einen jungen Azubi bei sich hat, der das Handwerk erlernen soll. Es besteht von Anfang an kein Zweifel daran, dass der Lehrer in allen Bereichen, also auch im ethisch-moralischen, dem jungen Mann mit dem Spitznamen Sugarfoot haushoch überlegen ist. Wyatt kann geduldig warten, der andere hat es eilig, Wyatt ist höflich zu der überfallenen älteren Haushälterin, Sugarfoot droht ihr, die keinen Widerstand leistet, ohne guten Grund und muss später ermahnt werden, sie nicht unnötig eng zu fesseln. Wyatt sorgt auch sonst dafür, dass das mit einem Minimum an Unbequemlichkeit für die Frau geschehen kann. Er tut das Erforderliche, um den Job zu erledigen, verfolgt aber ansonsten eine Deeskalationsstrategie. Billige Angeberei ist ihm im Gegensatz zum Junior fremd.

Als Wyatt nach der Durchsuchung anderer Räume zur Haushälterin zurückkehrt und sie tot vorfindet, bricht er die Aktion ab. Er will nichts aus dem Haus mitnehmen, was der Polizei später bei einer Mordermittlung in die Hände fallen könnte. Er zwingt Sugarfoot, ein gestohlenes Bild wieder an seinen Platz zu hängen. Auf der Rückfahrt befragt Wyatt den jungen Mann unter Anwendung von Gewalt über den Tod der Haushälterin. Sugarfoot hat sie offenbar misshandelt, weil sie ihn auf eine ihm unangenehme Art angesehen hatte. Töten hat er sie wohl nicht gewollt, Gewissensbisse hat er aber keine.

Beim Auftraggeber des Überfalls (Sugarfoots älterer und wesentlich kompetenterer Bruder) versucht Wyatt vergeblich, seinen vereinbarten Lohn trotz Abbruch der Unternehmung zu kassieren. Er kann auch ein wertvolles Gemälde, das Sugarfoot mitgenommen hat, diesem entwenden und verbrennen. Den jungen Mann schlägt er brutal zusammen, bevor er sich aus dem Staub macht. Die Aktion war trotz seiner Kompetenz und Umsicht ein kompletter Fehlschlag; verdient hat Wyatt dabei nichts, hat sich aber mit zwei gefährlichen Verbrechen überworfen.

Dieser auf knapp zwanzig Seiten abgehandelte Raubüberfall gibt im Miniformat das Muster aller Wyatt-Abenteuer vor. Die Verbrechen, die Wyatt verübt, werden oft größer und komplizierter, die Anforderungen an seine schier unglaubliche Kompetenz können ins Unermessliche wachsen, er kann auch schon mal kräftig abkassieren, aber im Grunde befindet er sich auf dem absteigenden Ast, und das seit einigen Jahren vor dem Einsetzen der Handlung in kickback: Er hat es zwar zu Reichtum gebracht, er besitzt ein Landhaus am Meer komplett mit Boot, aber sein Wohlstand ist gefährdet, was man auch daran erkennen kann, dass er sich mit Jobs wie dem eben geschilderten abgeben muss, die eines großen Verbrechers eher unwürdig sind.

Wyatt ist im Grunde der solide Handwerker, der Kleinunternehmer, dessen Existenz durch die gesellschaftlichen Entwicklungen und durch den technischen Fortschritt gefährdet ist. Plastikgeld ersetzt zunehmend Bargeld, Löhne werden überwiesen und nicht ausgezahlt, die seltener gewordenen Geldtransporte werden mit modernster Technik gesichert, dasselbe gilt für Banken und für die Häuser der Reichen und der Superreichen. Der Generalist ist immer mehr auf Spezialisten angewiesen. Das Menschenmaterial, mit dem Wyatt es zu tun hat, ist oft neurotisch, durch die Medien in der Wahrnehmung der Realität gestört, vielleicht auch rauschgiftsüchtig. Sugarfoot vereinigt alle diese Zeichen der Zeit in seiner Person. Er und sein Bruder arbeiten auch mit einem verbrecherischen Großsyndikat zusammen, der den Gesetzen des Kapitalismus folgend auf Wachstum angewiesen ist, also expandieren will und muss. Wyatt hingegen hasst Scheinselbstständigkeit und ist in der Rolle eines Ladenbesitzers, der sich keiner Kette anschließen will – eine Einstellung, die bekanntlich zum Bankrott führen kann. Wenn zu all dem noch sich die alten Schwierigkeiten (Ganoven verhalten sich anderen Verbrechern gegenüber nicht immer ehrenvoll, verfolgen ihre eigenen Ziele, ordnen sich nicht unbedingt willig unter) und der letztlich trotz aller Vorbereitung nicht gänzlich ausschaltbarer



Zufall gesellen, nimmt es den Leser nicht wunder, dass Wyatts Probleme stets riesig sind und nicht kleiner werden. Am Ende des ersten Romans hat er Haus und Boot verloren und ist auf der Flucht. Trotz temporärer Erfolge bleibt er in der gesamten Reihe ein Gehetzter, ein Jäger, der nach allen Regeln der Kunst jagt aber gleichzeitig auch gejagt wird.

Wyatt ist ein profitorientierter Unternehmer, der buchstäblich über Leichen geht. Mitarbeitern, die ihn verraten, die ihn aufs Kreuz legen wollen, kündigt er gerne endgültig mit der Pistole. Seine vertragstreuen Partner und Angestellten behandelt er im Gegensatz zu vielen legal tätigen Kapitalisten aber fair. Er hält sich an Absprachen und Vereinbarungen. Wird jemand bei einem von ihm organisierten Job verletzt, so lässt er diese Person nicht im Stich und kümmert sich um die medizinische Versorgung. Einem Mann, der einen bleibenden gesundheitlichen Schaden davongetragen hat, zahlt er sogar eine Art Versehrtenrente. Seine edlen Züge halten sich allerdings in Grenzen: Er lässt seine Mitarbeiter sich am Profit beteiligen, aber er raubt nicht, um sich dann wie Robin Hood karitativ zu betätigen. Zu echter Freundschaft und Kollegialität ist er nicht fähig. Er ist auch nicht der charismatische Führer von irgendwelchen "*merry men*", sondern ein einsamer Wolf, der nur der Notwendigkeit gehorchend im Rudel jagt.

Wyatt ist weder schwul noch sexuell inaktiv. Zu den Zeichen der neuen Zeit zählt auch die Frauenemanzipation, so dass in seinem Betätigungsfeld das weibliche Geschlecht nicht ausschließlich auf die Rollen der Hausmädchen, der Mütter, der Bumspuppen oder der Opfer reduziert ist. Es gibt dort Frauen, die stark und kompetent sind, die Wyatt obendrein attraktiv finden und die mit ihm schlafen. Die Möglichkeit der dauerhaften Pärchenbildung liegt gelegentlich in der Luft und sorgt für eine zusätzliche Spannung, deren Bogen sich über mehrere Romane erstrecken kann. Eine eheähnliche Bindung ist aber für einen Mann wie Wyatt letztlich ein Ding der Unmöglichkeit. Seine Einsamkeit ist zwar mitunter fast schon Mitleid erweckend, bildet aber auch einen wichtigen Bestandteil seiner Stärke.

Wie in Krimis mit Verbrechern als Protagonisten nicht unüblich, kommen in Wyatts Umfeld "*normale*", erfolgreiche Bürger nur selten vor. Der verbrecherische Lebensentwurf wird nicht mit einer moralisch einwandfreien, erstrebenswerten Ideal konfrontiert. Wyatt lebt in einer Welt, in der nicht die Gesetze der bürgerlichen Gesellschaft, sondern die des Dschungels, des asozialen Kapitalismus gelten, in dem Wettbewerb "*cut throat competition*" auch im wörtlichen Sinne bedeutet. In diesem Umfeld ist Wyatt in der Tat besser als die anderen Menschen und somit eine Identifikationsfigur, die zugleich auch die anarchistischen Träume der Leser bedient. Die Existenz der anderen Welt, in der Recht und Ordnung und Moral keine Worthülsen sind, wird nicht geleugnet, aber auch nicht extensiv dargestellt. Es gibt auch einen Staat, der einen riesigen Apparat zur Bekämpfung des Verbrechens unterhält und Wyatt gefährlich werden kann. Wenn aber einzelne Personen, welche die Staatsmacht vertreten, eine größere Rolle in der Handlung spielen, dann sind sie meist (allerdings nicht immer) korrupt, wie eine von Wyatt bestochene Gefängniswärterin. Sie erliegen der Versuchung, Wertpapiere, die sie am Tatort finden, mitgehen zu lassen oder organisieren gleich eine eigene Verbrecherbande, wie ein prominenter Richter es tut. Die kompetenteste Polizistin der Reihe, die Wyatt in mehr als nur in einem Sinne des Wortes nahe kommt, lebt gefährlich, weil ihr direkter Vorgesetzter ein Ganove ist. Als verdeckt ermittelnde Beamtin gerät sie in einen klassischen Loyalitätskonflikt und schließlich ist es sie, die sich Wyatt anpasst, und nicht umgekehrt.

Die Handlung aller Wyatt-Romane ist rasant, voller Blut und Action. Disher liebt es, seinen Protagonisten in aussichtslos erscheinende Situationen zu bringen, aus denen er sich dann aber den Gesetzen der Serie folgend irgendwie doch befreien kann. Dies ist allerdings manchmal nur möglich, wenn die Glaubwürdigkeit einer dem Anspruch nach realistischer Schilderung von Verbrechern und Verbrechen aufs Spiel gesetzt wird. Dies gilt auch für einige seiner

Heldentaten, als er zum Beispiel eine Komplizin aus dem Gefängnis befreit oder einen Verräter in einem Gerichtsgebäude quasi unter den Augen der Staatsmacht erschießt. Der Leser muss seinem kritischen Realitätssinn gelegentlich eine Ruhepause gönnen, um Krimis dieser Art genießen zu können.

Wenn ein Leser an den ersten Wyatt-Romanen Gefallen gefunden und alle weiteren Bände in der Reihenfolge ihres Erscheinens konsumiert hat, so kommt er vielleicht auf den Gedanken, diese Krimis würden immer schlechter werden. Dies könnte allerdings eine Täuschung sein: Möglicherweise ändern sich nicht die Werke, sondern der Leser, dem es an Abwechslung, an Variation fehlt. Er kennt die Masche zur Genüge und vermisst das Neue, das Überraschende. Man kann das Gefühl bekommen, dass wenn man zwei-drei dieser Bücher gelesen hat, dann hat man alle gelesen. *The Heat*, eine der neueren Folgen der Reihe, mag an sich nicht schlechter sein als die Vorgänger und langweilt vielleicht nur den alten Disher-Leser. Der Autor indessen denkt nicht ans Aufhören: In einem Interview teilte er mit, er habe mit Wyatt noch vieles vor. Dieser Verbrecher ist genau so wenig tot zu kriegen wie der Gangsterroman an sich.

Man kann in solchen Krimis eine eigene Untergattung sehen, man kann sie auch auf das Prototyp von *The Four Just Men* von Edgar Wallace zurückzuführen. Wie bereits geschildert kann das dort angelegte Thema "*kriminelle Bekämpfung von Kriminellen*" in den Vordergrund rücken und über alle möglichen Zwischenstufen so weit abschwächen, dass der Protagonist keine Untaten, sondern nur noch Ordnungswidrigkeiten begeht. Man kann seine Gentleman- oder seine Robin-Hood-Qualitäten steigern und verabsolutieren. Man kann ihm aber all das auch nehmen und nur noch seine der Staatsmacht und der kriminellen Konkurrenz über lange Strecken hin überlegene Kompetenz lassen. Wenn nicht mehr ausschließlich Kriminelle zu seinen Opfern zählen, dann ist man bei Wyatt angekommen.

Das Gangsterkrimiformat, wie es hier bisher dargestellt wurde, lässt sich weiter variieren. Bis jetzt wurden Einzelkämpfer männlichen Geschlechts vorgestellt, im Falle von Tommy Powers mit einem ebenfalls männlichen Sidekick. Frauen spielen zwar im Leben dieses Gangsters durchaus eine Rolle, denn im Gegensatz zu Rico neigt Tommy nicht zu einer asketischen Lebensführung, aber die große Liebe kennt auch er nicht. In einer der berühmtesten Szenen des Films geht ihm die Frau, mit der er zusammenlebt, so auf die Nerven, dass er ihr beim Frühstück eine halbe Grapefruit ins Gesicht drückt. Das ist genauso wenig gentlemanlike wie liebevoll. Die Frau ist hier eher Statussymbol als ein geliebtes Wesen oder gar Partnerin. Beides lässt sich aber ändern. Gangster können als gemischtes Doppel auftreten, dabei berühmt werden und die Herzen der Zuschauer gewinnen, wie Bonnie und Clyde in dem Film in der Regie von Arthur Penn mit Warren Beatty und Faye Dunway in den Titelrollen es tun.

Der Streifen kam 1967 in die Kinos, spielt aber während der Weltwirtschaftskrise, also in einer vergangenen Zeit einer überwundenen Epoche der amerikanischen Geschichte, so dass in den dargestellten gesellschaftlichen Verhältnissen nicht unbedingt die Welt der Zuschauer sich widerspiegelt. Soziale Ungerechtigkeit als die Ursache für Gewaltverbrechen zu akzeptieren fällt so erheblich leichter. Wenn dann noch die Liebesgeschichte zweier "*star-crossed lovers*" dazu kommt, wenn das Ganze nicht ohne Humor aber mit einer für damalige Verhältnisse hohen Portion Gewalt präsentiert wird, wenn dann die Staatsmacht auch noch brutal ist, dann sympathisiert man eher mit den Underdogs, also eher mit den Gejagten als mit den Jägern. Man warf dem Film, der nach einem Fehlstart mit der Zeit sehr viel Geld einspielte, nicht ganz zu Unrecht vor, Gewalt und Gewaltverbrecher zu verherrlichen, wobei allerdings die ausgewogenere Ansicht, der Mythos des "*guten Gangsters*" werde nicht nur beschworen, sondern auch einer kritischen Revision unterzogen, wohl eher zutrifft.

Da Bonnie and Clyde bekanntlich "*auf eine wahre Begebenheit*" zurückgeht, die relativ gut erforscht ist, und weil Penns Film mit der Zeit Kultstatus erlangt hatte, konnte es nicht ausbleiben, dass andere Filmemacher sich daran machten, die Wahrheit (oder was sie dafür hielten) über das Gangsterpärchen den Zuschauern zu präsentieren. Das Publikum kann auf unterschiedliche Arten amüsiert werden, sowohl durch den Mythos der großen Liebe eines verbrecherischen Liebespaares, wodurch die beiden irgendwie geadelt werden, als auch durch die Zerstörung eben solcher Mythen. Die Geschichte von Bonnie und Clyde ist durch ihre verschiedenen Bearbeitungen so berühmt geworden, dass sobald die Rede von einem verliebten jungen Mörderpaar die Rede ist, man beinahe automatisch an sie denkt. In der zweiten Episode der ersten Staffel von Cracker, die in der deutschen Fassung "*Mörderische Liebe*" heißt, haben zwei junge Außenseiter kein Geld für den öffentlichen Nahverkehr. Sean entführt daraufhin einen Bus samt Passagieren und fährt damit wie wild durch das nächtliche Manchester, während seine Freundin Tina hinten sitzt und ausruft, das sei so wie bei Bonnie und Clyde. Nach ihrem ersten und vor ihrem zweiten grässlichen Mord nimmt das grotesk maskierte Paar ein Videobotschaft auf, auf der die beiden behaupten, sie liebten sich mehr als je zwei Menschen sich geliebt hätten. Sie würden sterben, wenn man sie trennte. Später befindet Tina in Gewahrsam, Sean auf freiem Fuß. Fitz, der kompetente Psychologe, erkennt, dass die beiden Mörder sich in der Rolle von Bonnie und Clyde sehen. Tina streitet zunächst ab, den Streifen je gesehen zu haben, wird aber dann so weit gebracht, dass sie ihre liebste Szene aus dem Film nennt, die sie zu Tränen gerührt hat. Der Psychologe, der zunächst Sympathie gemimt hat, konfrontiert sie mit dem Leid der Opfer. Er provoziert sie, indem er ihr Sentimentalität vorwirft und sie als "*stupid little bitch*" beschimpft. Kurze heftige Liebe adelt letztlich nicht die beiden hoch neurotischen Mörder. Bei der Darstellung ihres Falles gehen Drehbuch und Regie davon aus, dass die Zuschauer mit dem Mythos um Bonnie und Clyde vertraut sind.

Im Gespann Tina und Sean ergreift mal der Mann, mal die Frau die Initiative. Sie bilden ein gemischtes Doppel, das im Gegensatz zu Bonnie and Clyde allerdings nicht im gleichen Umfang die Handlung dominiert. Man kann sich aber auch ein weibliches Verbrecherpaar als Krimiprotagonisten vorstellen. Frauen erobern in allen literarischen Werken wie im wirklichen Leben zunehmend Männerdomänen. Wie bereits in einem der früheren Kapitel dargelegt, können seit einiger Zeit Frauen in den Krimis die Rolle des Ermittlers auch in seiner hart gesottener Inkarnation übernehmen, also wäre es in der Tat verwunderlich, wenn sie nicht auch als Verbrecherinnen brauchbare Zentralfiguren abgeben könnten. Es ist denkbar, dass sie die Verhaltensweisen ihrer männlichen Kollegen eins zu eins übernehmen, so dass man im Grunde dieselbe Geschichte serviert bekommt, nur dass die Hauptpersonen Michaela und Petra, und nicht Michael und Peter heißen. Das muss aber nicht zwangsläufig so sein: Brutale Mörderinnen können durchaus ihre femininen Züge behalten, wie es bei dem Verbrecherduo Maja und Cora in zwei Romanen Ingrid Nolls der Fall ist.

Die Ich-Erzählerin Maja ist insofern ganz Frau, als sie in Die Häupter meiner Lieben (1993) schwanger wird und dann das Baby über alles liebt, obwohl das Kind nicht geplant war und ihre Schwangerschaft in die Zeit fällt, in der sie die Reifeprüfung ablegt. Der Vater des Kindes ist ein gläubiger Katholik. Die beiden heiraten und beginnen eine erzwungene, in der Rollenverteilung klassisch anmutende Ehe, er als Vertreter sprich Geldverdiener, sie als Hausfrau. Sie wird damit nicht glücklich und macht sich mit ihrem Kleinkind auf nach Italien zu ihrer Freundin Cora. Maja ist in der Folgezeit zwar insofern eine moderne Mutter, als sie ihr Leben nicht ausschließlich über das Kind definiert und es auch schon mal für einige Zeit anderen Personen überlässt, unter anderem auch dem Vater. Dass sie es aber liebt und sich um es sorgt, steht außer Frage. Die Mutterliebe erlischt nicht, sie ist auch im zweiten Roman Selige Witwen (2001) noch vorhanden, als Majas Sohn sich im Kindergartenalter befindet. Er ist

eines der seltenen männlichen Wesen, dass Maja und Cora nicht ausnutzen, dem sie nicht übel mitspielen.

Die bisherigen Verbrecherprotagonisten dieses Kapitels hatten kein Nachwuchs, um das sie sich kümmern mussten oder das sie lieben durften. Cora und Maja unterscheiden sich auch in anderer Hinsicht von ihnen. Sie gehören zu den Privilegierten der Gesellschaft, Cora als Professorientochter von Geburt an, Maja erst dann, als sie von den Eltern ihrer Freundin fast schon wie ein eigenes Kind aufgenommen wird. Ihre leibliche Mutter ist allerdings eine alleinerziehende Altenpflegerin, die auch einen Sohn zu versorgen hat, so dass das Geld knapp ist. Richtig Not leidend ist die Familie aber auch nicht. Beide Kinder besuchen das Gymnasium. Auch wenn Cora und Maja nicht ohne Betrug die Reifeprüfung bestehen, sind sie gebildeter als die üblichen Gangster. Die eine hat künstlerische Ambitionen, die keinesfalls absurd sind, und kennt sich in der Malerei der italienischen Renaissance aus, die andere arbeitet zeitweise als Fremdenführerin in Florenz und ihr Plan, nach einem Studium als Übersetzerin zu arbeiten, ließe sich grundsätzlich verwirklichen. Im Gegensatz zu vielen Gangstern werden sie von der Staatsmacht keines Verbrechens verdächtigt oder gar überführt. Ihre Mitmenschen halten – von ganz wenigen Mitwissern abgesehen – sie nicht für kriminell. Sie gehören also nicht zu einer Randgruppe. Obendrein sind sie summa summarum erfolgreicher als die bisher vorgestellten Ganoven: Sie sterben nicht wie Rico oder Bonnie und Clyde im Kugelhagel der Polizei, sie enden auch nicht wie Tommy Powers, und sie erwerben ein Landhaus, statt eines zu verlieren wie Wyatt. *Crime does pay* für Maja und Cora. Die beiden Romane sind so amoralisch wie ihre beiden Heldinnen.

Maja ist die weiblichere und etwas zarter besaitete der beiden Frauen. Sie lässt sich von Cora längere Zeit aushalten (sie ist also das "Weib", ihre Freundin der "Mann" in dem üblichen Rollenspiel), hat gelegentlich so etwas wie ein Gewissen und kann schon mal vorübergehend depressiv werden. Diese Phasen aber werden relativ schnell und problemlos überwunden. Sie dienen letztlich nicht irgendeiner Moral, sondern sind eher dazu da, der eigentlich unglaublichen Handlung den Anschein der Realität zu verleihen. Die (scheinbare) Ausnahme: Im zweiten Roman betont Maja, sie wolle Frauen nicht zu Opfern ihrer Taten machen, zeigt also so etwas wie feministische Solidarität. Als sie aber vorübergehend knapp bei Kasse ist, klaut sie ein Fahrrad mit Kindersitz, bestiehlt also eine Mutter mit Kind. Not kennt zwar keine Tugend, aber diese Tat erfordert, so hat man den Eindruck, mehr innere Überwindung als ein Mord an einem Mann. Einige Y-Chromosom-Träger, die in den beiden Romanen wie auch immer erledigt werden, sind üble Typen, die Frauen übel mitspielen. Aber gerade in den ersten zweihundertvierzig des zweihundertachtzig Seiten langen Die Häupter meiner Lieben, die ungleich beeindruckender sind als der Rest, sind die Opfer den Täterinnen mitunter moralisch nicht unter-, eher schon überlegen. Der amoralischen Sympathie der Leser mit den amoralischen Protagonistinnen fehlt somit manchmal eine der klassischen Entschuldigungen.

Noll setzt voll auf die Jugendkarte, als sie versucht, die Verbrecherinnen, vor allem Maja, ihren Leser gegen deren an sich wohl vorhandenes Moralempfinden als Identifikationsfiguren nahe zu bringen. Der Leser hat zunächst Mitleid mit dem kleinen Mädchen, dessen geliebter Vater plötzlich ohne sich zu verabschieden aus ihrem Leben verschwindet, die wegen ihres an einen Elefanten erinnernden Aussehens und Auftretens in Schule und Familie gehänselt wird, die von der Mutter nicht im gleichen Umfang geliebt wird wie ihr Bruder. Wenn sie da zur Kleptomanin wird, die zunächst ohne sich bereichern zu wollen alles Mögliche stiehlt, so handelt es sich um eine psychische Störung, für die man sie nicht verantwortlich machen kann. Man versteht auch, dass sie von Cora, die als erste sie so akzeptiert und mag, wie sie ist, fasziniert wird, sie gerne als Freundin annimmt und sich von ihr lenken lässt. Majas Diebstähle werden nun zielgerichteter. Als sie dann ihren Bruder umbringt, versucht dieser gerade Cora zu vergewaltigen. Maja bedroht ihn mit einer Waffe, von der sie weiß, dass sie auf naher

Distanz tödlich sein kann, der Schuss geht aber im Gerangel los. Auch wenn etwas, was man in Süddeutschland "ein Geschmäcke" nennt, zurückbleibt, kann der Leser an einen Unfall glauben, die Polizei ohnehin, denn sie weiß nicht, dass ihr die von einer Schreckschusspistole ausgehende Gefahr bewusst gewesen ist. Die Tat lohnt sich: Die ungeliebte Mutter zieht in die Psychiatrie, ihre Tochter ins Haus von Coras gut betuchtem Vater um.

Majas feministische Solidarität mit unter die Räder gekommenen Frauen erstreckt sich nicht auf ihre eigene Mutter. Als sie mit ihrem neugeborenen Knaben das Leben einer Hausfrau nicht genießt, kommt die Frau Mama sie besuchen und sagt zum Abschied, der Gedanke an den Tod sei ihr einziger Trost. Ihre Tochter gibt ihr den freundlichen Rat sich umzubringen, was diese drei Tage später dann auch tut. Maja hat allerdings auch hier noch so etwas wie eine Entschuldigung für ihr Verhalten: Von ihrer Mutter scheint in der Tat Gefahr für das geliebte Baby ausgegangen zu sein. Als Maja aber dann den schwerreichen Mann ihrer Freundin erschlägt und die Tat ihrem todkranken, inzwischen wieder aufgetauchten Vater in die Schuhe schiebt, sind zwar die Entschuldigungen weitgehend aufgebraucht, aber der Leser ist inzwischen so sehr in der amorali-schen Atmosphäre des Romans gefangen, dass ihn diese Tatsache ziemlich kalt lässt.

Noll gelingt es zunächst, die Geschichte auf originelle Weise fortzusetzen. Die ältere Haushälterin bekommt die Ermordung des Hausherrn mit und gibt das den beiden Täterinnen bekannt. Der stereotypen Erwartung nach müsste sie Cora und Maja erpressen und sie dabei mit immer höheren Forderungen in mörderischen Zugzwang bringen. Stattdessen befördert sie sich von Haushälterin zum gern gesehenen Familienmitglied, zur Wahloma. Als dann ein junger Mann auftaucht, der die Freundschaft Coras mit Maja gefährdet, rettet sie das Glück der unheiligen Familie, indem sie den Störenfried vergiftet – eine Tat, die von den Protagonistinnen schließlich akzeptiert wird. Die Beseitigung der Leiche stößt zwar auf Schwierigkeiten, die makaber ausgekostet werden, aber schließlich werden diese erfolgreich bewältigt.

Damit ist aber der packende Teil der beiden Romane abgeschlossen, noch bevor der zweite von ihnen beginnt: Das Baby wird während eines Sizilienurlaubs entführt und wie es sich gehört in Eigenregie befreit. Später werden Frankfurter Verbrecher aufgemischt und einer Fortsetzung der Fortsetzung stehen keine Hindernisse im Wege. Der jugendliche Charme der Protagonistinnen ist schnell verbraucht, weder der Vater, noch die Mutter, noch der Bruder Majas lassen sich durch neue Figuren ersetzen, die beim Leser vergleichbar intensive Emotionen wecken. Eine negative Rezension von Selige Witwen ist extrem, aber durchaus nachvollziehbar:

*Des neuen Schauplatzes ungeachtet: Irgendwie scheint alles schon mal dagewesen. Der Leser weiß um die angenehme Wirkung des Wiedererkennungseffekts, der Roman versteht sie bedauerlicherweise jedoch nicht auszulösen. Das Erzählte liest sich zügig weg, Überraschendes und Spannendes kommt so gut wie nicht vor, gemordet wird im Vorübergehen und mit einer Selbstverständlichkeit, die weder schockiert noch fasziniert, sondern nur noch langweilt. Der Humor möchte schwarz sein, erscheint aber bestenfalls in einem farblosen Grau.*

Was aber für Maja und Cora, und irgendwie auch für Wyatt gilt, muss nicht unbedingt für die Untergattung Gangster- beziehungsweise Ganovenkrimi gelten. Vielleicht gelingt es Disher oder Noll oder einem ihrer Nachfolger, wieder eine amüsant neue Variation herzustellen. Leicht wird das aber nicht sein.