



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Detektive abseits der Norm

Untersuchung anhand von Beispielen aus der feministischen und afro-amerikanischen ‚hartgesottenen‘ Kriminalliteratur

Verfasserin

Julia Trachte, B.A.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (M.A.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Univ.- Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Theorie der Kriminalgeschichte.....	6
2.1. Kurze Geschichte der Kriminalliteratur.....	6
2.2. Die amerikanische <i>hard-boiled school</i>	8
2.3. Feminismus in der Kriminalliteratur.....	12
2.4. Afro-amerikanische Kriminalliteratur	17
2.5. Zusammenfassung	19
3. Sara Paretskys V.I. Warshawski	21
3.1. V.I. – Wer ist das?	22
3.2. V.I. und ihr soziales Umfeld.....	27
3.2.1. Familie	28
3.2.2. Freunde	30
3.2.3. Männer	33
3.2.4. Gegner.....	37
3.2.5. Zusammenfassung	39
3.3. V.I. und die Tradition der <i>hard-boiled school</i>	40
3.4. V.I.s Fälle – eine detektivische Sozialkritik	45
3.5. Zusammenfassung	48
4. Walter Mosleys Easy Rawlins	52
4.1. Easys soziales Umfeld	53
4.1.1. Familie	53
4.1.2. Freunde	57
4.1.3. Frauen	59

4.1.4. Afro-amerikanische Gemeinschaft	64
4.1.5. Zusammenfassung.....	67
4.2. Easy und die Tradition der <i>hard-boiled school</i>	68
4.3. Doppelte Identität.....	72
4.3.1. Easy versus Ezekiel.....	72
4.3.2. Überschreiten der ‚colour line‘	73
4.3.3. Sprache als Tarnung.....	76
4.3.4. Pseudonyme	77
4.3.5. Zusammenfassung – doppelte Identität.....	79
4.4. Sozialkritik in der Easy Rawlins-Serie	80
4.5. Zusammenfassung.....	86
5. V.I. und Easy – Zwei Detektive abseits der Norm.....	89
5.1. Ähnlichkeiten und Unterschiede	89
5.2. Der Krimi als soziales Barometer	96
5.3. Zusammenfassung.....	100
6. Ausblick	102
7. Conclusio	113
Literaturverzeichnis	115
Anhang	120

1. Einleitung

Wenn man sich auf dem internationalen Markt der Kriminalliteratur umschaut, fällt einem eine wahre Flut von Schriftstellerinnen mit weiblichen Detektiven auf: Sue Grafton, Sara Paretsky, Joy Fielding, Mary Higgins Clark, Ingrid Noll und Ruth Rendell, sie alle und noch viele andere erobern die Regale der Buchhandlungen. Die wachsende Vielfalt weiblicher Protagonistinnen im Kriminalroman ist Ausdruck der neueren gesellschaftlichen Veränderungen, wie beispielsweise der Welle des Feminismus in den 1980er Jahren und des damit verbundene Hinterfragens von Geschlechterbeziehungen.¹ Doch auch andere soziale Reformen bleiben nicht ohne Folge für den internationalen Krimi. Die ethischen und kulturellen Transformationen der USA, die durch die Einwanderer immer wieder verändert und auch beschleunigt werden, ziehen z.B. die Aufmerksamkeit auf das Thema ‚whiteness‘. Sie stellen ‚weiße‘ Macht in Frage und finden sich auch in der Literatur wieder.² Chester Himes, Walter Mosley, Ernest Tidyman und Valerie Wilson Wesley sind nur ein paar Namen der Autoren/innen, die einen oder eine afro-amerikanische/n Detektiv/in zur Hauptfigur ihrer Kriminalromane gemacht haben.

Der klassische Detektiv à la Sherlock Holmes, der Herr über das Chaos wurde und den Status quo wiederherstellen konnte, ist weitestgehend aus der Kriminalliteratur verschwunden. Veränderungen, wie z.B. die sogenannte amerikanische *hard-boiled school*, haben das Genre verändert und Kritiker stellen sich die Frage, ob diese Kriminalliteratur radikalen und oppositionellen politischen Ideen eine Plattform bieten kann.

Ausgangspunkt der Untersuchungen dieser Masterarbeit ist das folgende Zitat von Richard Dyer: „White power ... reproduces itself regardless of intention, power differences and goodwill, and overwhelmingly because it is not seen as whiteness, but as normal.“³ Wenn man diese Aussage auf das Genre der Kriminalliteratur bezieht, lässt sich feststellen, dass bisher die Annahme galt, dass der Detektivroman ein männerbezogenes und konservatives Genre ist. Der klassische Detektiv ist weiß, männlich und heterosexuell: „Certainly the persona of the straight, white male detective in much hard-boiled fiction, traditionally, has

¹ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen – Frauen im modernen Kriminalroman*. Wien: Guthmann-Peterson, 1990, S. 8.

² Vergl. Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel: Race, Ethnicity, Gender, Class*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, S. 38.

³ Richard Dyer: *White*. London and New York: Routledge, 1997. S. 10.

been constructed by silently demonising all those things which he is not – not a woman, not gay, not black, not working class.“⁴

Unter dem Blickwinkel des eben Zitierten, ist eine Untersuchung von Kriminalliteratur, in der der Detektiv eine Frau oder ein Afro-Amerikaner ist, äußerst interessant. Denn im traditionellen Kriminalroman ist die Norm eben genau nicht dies, und Frauen oder Afro-Amerikaner werden dort im Verhältnis zu einer Norm definiert, die weiß und männlich ist.⁵ Deshalb wird in dieser Masterarbeit feministische und afro-amerikanische hartgesottene Kriminalliteratur beispielhaft anhand von zwei Autoren untersucht. Da man den ungefähren Anfang der Welle feministischen Kriminalliteratur auf die 1980er Jahre datieren kann, wird einmal die V.I. Warshawski-Serie von Sara Paretsky analysiert und, um im gleichen Kulturkreis und der selben Zeit zu bleiben, werden zum anderen die Romane der Easy Rawlins-Serie von Walter Mosley betrachtet. Die Kriminalromane dieser beiden Autoren werden im Hinblick ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit dem traditionellen hartgesottenen Kriminalroman analysiert. Dabei werden die folgende Fragen besondere Beachtung finden: In wieweit sind diese Vertreter ‚hartgesottener‘ Kriminalromane durch feministische Ideologien oder afro-amerikanische Kultur geprägt? Stehen die Erfahrungen als Frau/Afro-Amerikaner im Mittelpunkt? Wie agieren die weiblichen oder afro-amerikanischen Detektive/innen im Rahmen der gesellschaftlichen Gesetze und Normen? In wieweit wurde die Tradition der *hard-boiled school* umfunktioniert, um den veränderten gesellschaftlichen Ansichten gerecht zu werden?

Am Ende der Untersuchungen soll folgende These bestätigt werden: Die oben genannten Kriminalromane zeigen durch die zu lösenden Verbrechen einen größeren sozialen Horizont auf und stellen somit die bis dato vorherrschenden gesellschaftlichen Strukturen in Frage.

Nachdem zunächst ein kurzer Einblick in die Geschichte der Kriminalliteratur geboten wird, wird danach das hartgesottene Genre beleuchtet und im Anschluss knapp die Entstehungsgeschichte feministischer und afroamerikanischer Kriminalliteratur dargestellt. Im dritten Kapitel werden die Romane von Sara Paretsky analysiert, im vierten die von

⁴ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 40.

⁵ Vergl. Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman? - Zum modernen Kriminalroman von Frauen; Untersuchung anhand der Werke von Doris Gercke, Pieke Biermann und Christine Grän*. Eingereicht von Brigitte Haydtner, 1993, S. 11.

Walter Mosley und in Kapitel fünf werden diese beiden Krimi-Serien miteinander verglichen. Als Abschluss der Untersuchungen wird in Kapitel 6 ein Ausblick auf das größere Feld der internationalen sozialkritischen Kriminalliteratur geworfen und Kapitel 7 stellt eine Zusammenfassung aller Ergebnisse dar und wird zeigen, ob sich die am Anfang die aufgeworfenen Fragen geklärt haben und die gestellte These bewahrheitet hat.

2. Theorie der Kriminalgeschichte

Merja Makinen schreibt in *Feminist Popular Fiction*:

There are two standard assumptions about detective fiction, that it is a male-based genre because of its ratiocinating puzzle-solving element, and that it is an inherently conservative genre because its resolution involves the reinstatement of a hierarchical status quo. Both assumptions are challenged by a detailed look at the history of the genre.⁶

Um zu verstehen, wie sich aus einem bis dato als maskulin und konservativ anerkannten Genre ein feministischer oder ein afro-amerikanischer Detektivroman entwickeln konnte, ist es wichtig, die Anfänge von Detektivgeschichten im Allgemeinen, und feministischer sowie afro-amerikanischer Kriminalliteratur im Speziellen, zu untersuchen.

2.1. Kurze Geschichte der Kriminalliteratur

Wenn man die Entstehung der Detektivgeschichten aufzeigen möchte, muss man zweifelsohne mit Edgar Allen Poes Kurzgeschichte „The Murders in the Rue Morgue“ (1841) beginnen.⁷ Auch wenn der erste Detektiv von einem Amerikaner erfunden wurde, ist der Protagonist C. Auguste Dupin keineswegs Amerikaner sondern Franzose, und ebenso spielt die Kurzgeschichte nicht in den USA, sondern in Paris. Dies liegt laut LeRoy Lad Panek wahrscheinlich daran, dass sich Poe bei der Erschaffung seines Detektivs von der Realität inspirieren ließ: „Poe, to be sure, drew a modicum of his inspiration for creating his fictional detective from reading the memoirs of the first actual modern detective, the Frenchman Eugene Francois Vidocq.“⁸ Doch nicht nur dieser tatsächlich existierende Kriminelle inspirierte Poe:

[...] much, if not most, of Poe's inspiration for creating Dupin and writing his detective tales to begin with came from his own larger than life view of himself. But he was moved to write about the genius, not just as genius but as genius detective – as a crime solver – by incidents and people in his own backyard.⁹

Während Poe also diese Detektivgeschichten schrieb, die ganz klar als Ausgangspunkt und als Vorlage für alle weitere Detektivliteratur dienten, erschuf er gleichzeitig auch ein neues Genre. Ein Genre, bei dem sich, anders als bei seinen Texten, alles um das Verbrechen drehen sollte:

⁶ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*. Basingstoke: Palgrave, 2001, S. 92.

⁷ Vergl. Ebd., S. 2.

⁸ LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*. Jefferson [u.a]: McFarland, 2006, S. 7.

⁹ Ebd., S. 7.

[...] it's not clear that he ever thought of what he was doing as creating a new genre (he probably didn't), and he absolutely never thought he was inaugurating a genre having anything to do with crime. Certainly there was a lot of fiction about crime around long before Poe, but in it the detective, fulfilling God's justice, was not very important, and it centered on the criminal's repentance for immoral acts.¹⁰

Im 19. Jahrhundert waren die wichtigsten zwei Eigenschaften einer Kriminalgeschichte deren Gehalt an Gefühlsleben und Moral: „Unlike what passed for crime fiction at the time, Poe's Dupin stories both center on the detective as a character and have nothing to do with morality and have nothing to do with crime, justice, or law.“¹¹ In Poes Geschichten trifft der Leser niemals den Verbrecher, denn für Poe ging es nicht um Verbrechen, Verbrecher oder Gesetze, für ihn ging es vor allem um folgendes: „it's all about playing games“.¹² Bevor im 20. Jahrhundert diese Tendenz des Spiele Spielens wiederentdeckt wird, sollte es noch einige Jahre dauern.

Alleine der Sprung von Poes „The Murders in the Rue Morgue“ bis hin zu Arthur Canon Doyles „Scandal in Bohemia“, das als der wahre Beginn der Detektivgeschichte angesehen wird, sollte ein halbes Jahrhundert dauern. Erst ab diesem Zeitpunkt kann man von der Detektivgeschichte als ein „separate, popular literary genre“¹³ sprechen. Die Autoren hatten begonnen, sich Poes Geschichten anzusehen, Verbrechen und die Institution der Polizei näher zu betrachten und den darin liegenden Wert für eine neue und hoffentlich profitable Art von Literatur zu erkennen.¹⁴ Merja Makinen erläutert die weitere Entwicklung dieses neu entstandenen Genres:

[It] develops into the series format with Conan Doyle's Sherlock Holmes (1887-1927), and further develops between the wars into the ratiocinating puzzle of who-dunnit with the British 'Golden Age' writers, Agatha Christie, Dorothy Sayers, Patricia Wentworth, Ngaio Marsh and Margery Allingham.¹⁵

Es wäre schwer, sich vorzustellen, wie die heutige Kriminalliteratur ohne Doyles Sherlock Holmes aussehen würde. Dieser veränderte „forever the hero and the atmosphere (if not the narrative framework) of the detective story everywhere“¹⁶ und viele Schriftsteller folgten ihm: „With the publication of Conan Doyle's stories in the 1890s, writers in the U.S. began to see that he did something special and different, and that that particular something special

¹⁰ LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*, S. 8.

¹¹ Ebd., S. 9.

¹² Ebd., S. 9.

¹³ Ebd., S. 26.

¹⁴ Vergl. Ebd., S. 26.

¹⁵ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 2.

¹⁶ LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*, S. 29.

and different was part of a movement begun by Poe.“¹⁷ Mit Sherlock Holmes wurde die moderne Detektivgeschichte erfunden und damit auch ihr Protagonist geboren: „The private detective as hero. It was a natural and obvious move“.¹⁸

Dank dieses Hintergrundes entwickelt sich dann das klassische britische Modell, welches einem klaren Schema folgte:

[...] starting with a disruption of the status quo (the crime) which the detective, representing overdetermined individualism and a triumph of logical, rational thought, proceeds to make sense of, discover the criminal and eradicate his/her disruption, thereby restoring the status quo.¹⁹

Neben dem britischen Modell entwickelte sich auch ein amerikanisches Muster, die sogenannte „Hard-Boiled School of Hammett, Chandler and MacDonald“.²⁰ Deren auffallendste Charakteristika liegen laut Makinen in der „integrity and toughness of a machismo individualism, which locates corruption within those who reject social, bourgeois values in favour of greed and power.“²¹ Auf die weitere Entstehung der amerikanischen hartgesottene Kriminalliteratur wird im nächsten Kapitel weiter eingegangen.

2.2. Die amerikanische *hard-boiled school*

Laut Weidinger ist die Geschichte der *hard-boiled school* vornehmlich die Geschichte zweier Autoren, nämlich Hammett und Chandler:²²

Die erste Detektivgeschichte, in der ein *tough guy* ermittelt, wurde 1923 in dem *pulp magazine* „Black Mask“ veröffentlicht und stammte von dem Autor Carroll John Daly. Wenige Monate später erschien in „Black Mask“ Hammetts erste ‚harte‘ Detektivgeschichte. Auch Raymond Chandler schrieb für dieses Magazin zahlreiche Detektivgeschichten, bevor er, ebenso wie Hammett, begann, Kriminalromane zu schreiben.²³

Weidinger erklärt weiter:

Dashiell Hammett, der jahrelang als Privatdetektiv bei der renommierten Agentur ‚Pinkerton‘ gearbeitet hatte, schrieb innerhalb von fünf Jahren (1929-1934) fünf Kriminalromane, die die Tradition der *hard-boiled school* begründen.

¹⁷ LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*, S. 39.

¹⁸ Ebd., S. 132.

¹⁹ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 2.

²⁰ Ebd., S. 2.

²¹ Ebd., S. 2.

²² Karin Weidinger: *Die Kayankaya-Romane: Untersuchungen zu den Kriminalromanen Jakob Arjounis*. Eingereicht von Karin Weidinger, 1994, S. 15.

²³ Ebd., S. 15.

Als Hammetts Schaffenskraft bereits seit fünf Jahren versiegt war, erschien 1939 Chandlers erster Kriminalroman „Der große Schlaf“, in dem Philip Marlowe als Privatdetektiv agiert.²⁴

Dashiell Hammetts Sam Spade und Raymond Chandlers Philip Marlowe, die beiden Urväter der amerikanischen hartgesottenen Kriminalliteratur sind Privatdetektive (auch ‚PIs‘ oder ‚private eyes‘ genannt) und diese Tradition der ‚hard-boiled private eye fiction‘ ist in Amerika immer noch am Leben und hat dort und auch international einen großen Markt.²⁵ Auch wenn die Detektivgeschichte eigentlich ursprünglich etwas grundlegend Amerikanisches ist, wusste sie doch lange Zeit nicht „how to be American“²⁶: die Detektivgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts „couldn’t settle on who was going to be a hero, or what that hero’s attributes were going to be, or what attributes to reflect and espouse toward crime, criminals, law, and justice.“²⁷ Zu diesem Dilemma kam hinzu, dass die Detektivgeschichten lange Zeit für die Zielgruppe von Jugendlichen und Lesern, die gerade erst das Lesen und Schreiben gelernt hatten, gedacht waren: „But all of these stories about detectives, imaginary or real, were on or over the edge of being sub-literary, aimed by their publishers at adolescents and the new literate readers produced by the post Civil War movement toward universal education in the U.S.“.²⁸ Diese Klassenvorurteile zusammen mit wahrgenommener literarischer Qualität führten dazu, dass „no self-respecting middle class adult would openly admit to reading them“.²⁹ Man musste die Detektivgeschichte aus dem Bereich des „boyhood escape“³⁰ herausführen und den Schritt zu „serious literary history“³¹ wagen, also die Zielgruppe ändern:

The different types of detectives in fiction may be classified according to the social scale. Old Rafferty, Chink, Sleuths, Butts, and all of that ilk may be designated as the *canaille*, the *proletarians*; Poe’s Dupin, Gaboriau’s Lecoq and Pere Tiraclair, and Dr. Doyle’s Sherlock Holmes are the *patricians*.³²

Mittlerweile ist es so, dass schon allein die bloße Masse an verkauften hartgesottenen Detektivromanen darauf schließen lässt, dass dieser Literatur eine gewisse Bedeutung

²⁴ Karin Weidinger: *Die Kayankaya-Romane*, S. 15.

²⁵ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings: The contemporary American Crime Novel*. London [u.a.]: Pluto Press, 1997, S. 3.

²⁶ LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*, S. 5.

²⁷ Ebd., S. 5.

²⁸ Ebd., S. 5.

²⁹ LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*, S. 6.

³⁰ Ebd., S. 6.

³¹ Ebd., S. 6.

³² Bookman, 15, May, 1902 234. In: LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*, S. 6.

zukommt.³³ Egal aber welche Zielgruppe nun mit den Detektivgeschichten erreicht werden soll, die Handlung eines Krimis kreiste immer schon um die Aufklärung des Verbrechens. Der Krimi „zeichnet als epischen Helden [...] den Detektiv, der meist mit kriminalistischen und psychologischen Kenntnissen sowie mit einer gehörigen Portion Intuition die Indizien zur Überführung des Täters zusammenfügt.“³⁴ Der Detektiv ist im traditionellen Kriminalroman die Instanz, die am Ende den Status quo wiederherstellen soll. Er ist der Held, der die Welt wieder in Ordnung bringen muss. Im Gegensatz dazu kann der Detektiv diese Aufgabe im hartgesottenen Kriminalroman nicht immer gänzlich erfüllen, da sich seine Welt grundlegend von der eines Sherlock Holmes unterscheidet:

Im Unterschied zu den traditionellen Kriminalromanen, in welchen die Welt übersichtlich in gute und böse geordnet ist, tritt beispielsweise der Detektiv in den Romanen der „hard-boiled school“ ... in einer Welt von oft erdrückender, ja chaotischer Unüberschaubarkeit als Vertreter von Recht und Ordnung, Moral und individueller Lebensführung auf.³⁵

Der hartgesottene moderne Detektivroman

kommt nicht darum herum, den gesellschaftlichen Raum, in welchem sich der Fall ereignet, mitzuspiegeln. In der Welt der Überbevölkerung und der Ballungsräume ist das Verbrechen zumeist in erster Linie ein soziales Problem. Die Urbanisierung führte zur typischen Form der Großstadtkriminalität.³⁶

So kennt der Großstadtkrimi nicht den einen Fall, sondern nur das kriminelle Syndrom. Ein Fall löst eine Kette von Verbrechen aus, eine Störung im System der sozialen Verhältnisse löst eine Reihe von Störungen aus.³⁷ Und auch der hartgesottene Detektiv unterscheidet sich stark von seinem klassischen Vorgänger: „the role of the hard-boiled detective who is ‘both an agent of law and an outlaw who acts outside the structures of legal authority for the sake of personal definition of justice’ and who has no clear class position.“³⁸

Die Figur des hartgesottenen Privatdetektivs, der aufgrund der Gewalt, die er erfährt und die er seinen Gegnern zufügt, als hart oder hartgesotten bezeichnet wird, ist das markanteste und charakteristischste Erkennungsmerkmal der *hard-boiled school*.³⁹ Karin Weidinger stellt die wichtigsten Merkmale eines hartgesottenen Detektivs zusammen: „Der

³³ Vergl. Rainer Burkhardt: *Die "hartgesottene" amerikanische Detektivgeschichte und ihre gesellschaftliche Funktion*. Frankfurt am Main.: Lang, 1978, S. 8.

³⁴ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 36.

³⁵ Ebd., S. 36.

³⁶ Edgar Marsch: *Die Kriminalerzählung: Theorie – Geschichte – Analyse*. München: Winkler, 1983, S. 45.

³⁷ Vergl. Edgar Marsch: *Die Kriminalerzählung*, S. 45.

³⁸ Liam Kennedy: »Black Noir: Race and Urban Space in Walter Mosley's Detective Fiction«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 225.

³⁹ Karin Weidinger: *Die Kayankaya-Romane*, S. 15.

tough guy hat keine Frau, keine Kinder und bis auf wenige Ausnahmen [...] auch keine Freunde. [...] Sein Lieblingsgetränk ist der Whiskey [...] Das Büro des Privatdetektivs ist meist schäbig und schmutzig [...].⁴⁰ Bei Raymond Chandler wird deutlich, dass „der Beruf des Privatdetektivs nicht besonders einträglich zu sein scheint“⁴¹: „Ich hatte anderthalb Zimmer im sechsten Stock nach hinten. [...] sie [...] rümpfte ihre Nase über das verblichen rote Sofa, die zwei zusammengetragenen harten Sessel, die Netzgardinen, die dringend in die Reinigung mußten.“⁴² Bei Rainer Burkhardt wird auch klar, warum der hartgesottene Detektiv fast immer arm bleibt und außer seiner Arbeit keine anderen Bedürfnisse hegt: „Jedes Bedürfnis, ebenso wie der Reichtum, macht angreifbar. Die Klienten der harten Detektive sind meist Reiche, die nur *wegen* ihres Reichtums in die Klemme geraten.“⁴³ Um den hartgesottenen Detektiv etwas näher zu charakterisieren, soll eine Passage aus dem Roman *Der lange Abschied* von Chandler dienen, in der sich Philip Marlowe, der Vater aller hartgesottenen Detektive, selbst beschreibt:

Ich bin ein Einzelgänger, unverheiratet, mittleren Alters und nicht reich [...] Ich schwärme für Alkohol, Frauen, Schach und noch ein paar andere Sachen. Die Bullen können mich nicht allzu gut leiden, ich kenne auch einige, mit denen ich ganz gut auskomme. [...] beide Eltern tot, keine Geschwister, und sollte es mal so weit kommen, daß ich in einer dunklen Gasse um die Ecke gebracht werde, wie es in meinem Beruf ja jedem passieren kann [...], dann wird kein Mensch das Gefühl haben, daß seinem beziehungsweise ihrem Leben der Hauptzacken aus der Krone gebrochen wäre.⁴⁴

Hartgesottene Kriminalliteratur in Amerika wurde herkömmlicherweise durch eine „white, heterosexual, male“⁴⁵ Perspektive gefiltert. So schreibt Marty Roth beispielweise, dass „in detective fiction gender is genre and genre is male“⁴⁶ und Frauen seien nur zu folgendem da: „flesh out male desire and shadow male sexual fear“.⁴⁷ Ralph Willett weist darauf hin, dass eine der interessantesten Entwicklungen in der zeitgenössischen Kriminalliteratur die Tatsache ist, dass, und vor allem wie, diese Grenzen in Frage gestellt werden, da „racial

⁴⁰ Karin Weidinger: *Die Kayankaya-Romane*, S. 15.

⁴¹ Ebd., S. 17.

⁴² Raymond Chandler: *Der große Schlaf*. Gütersloh: Bertelsmann Club; Wien: Buchgemeinschaft Donauland [u.a.], 1993, S. 52-53.

⁴³ Rainer Burkhardt: *Die "hartgesottene" amerikanische Detektivgeschichte und ihre gesellschaftliche Funktion*, S. 239.

⁴⁴ Raymond Chandler: *Der lange Abschied*. Zürich: Diogenes, 1976, S. 96.

⁴⁵ Bethany Ogdon: »Hard-boiled Ideology«. In: *Critical Quarterly*, vol. 34, no. 1, 1992, S. 84.

⁴⁶ Marty Roth: *Foul & Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction*. Athens: University of Georgia Press, 1995, S. xiv.

⁴⁷ Marty Roth: *Foul & Fair Play*, S. 113.

and gendered minorities [...] voice and visibility“⁴⁸ gefunden haben und so das Genre für ihre eigenen ideologischen Ziele benutzen.⁴⁹

Was also all die ‚normalen‘ Modelle, sei es traditionell oder hartgesotten, gemeinsam haben und was sie von den Modellen der feministischen Schriftsteller unterscheidet, ist die Tatsache, dass Frauen und weibliche Sexualität nur als „a site of social disruption and crime“⁵⁰ dargestellt werden. Doch diese Tatsache sollte sich mit den ersten sogenannten ‚lady detectives‘ ändern.

2.3. Feminismus in der Kriminalliteratur

Die ersten Romane mit ‚lady detectives‘ waren laut Makinen W.S. Haywards *The Revelations of A Lady Detective* (1860er) und Andrew Forrester Juniors *The Female Detective* (1864). Beide zeigten als Protagonistinnen „upper-middle class women attached to the Metropolitan Police, exuberantly solving a number of crimes in milieux where men could not infiltrate“. ⁵¹ Makinen benennt auch die erste Vertreterin aus dem amerikanischen Bereich: „The first Anglo-American detective novel is usually argued to be Anna Katherine Green’s *The Leavenworth Case* (1878) which became a runaway bestseller [...]“. ⁵²

Die ersten Autorinnen, die feministische hartgesottene Detektivinnen ins Leben riefen, waren Marcia Muller (1977), Sue Grafton (1982) und Sara Paretsky (1982). ⁵³ Sie standen folgendem Dilemma gegenüber: Wie sollten sie „traditional femininity with the conventional private detective“⁵⁴ unter einen Hut bringen? Sie lösten dieses Problem indem sie die Erzählungen veränderten und bestimmt Themen wie das alltägliche Leben oder Beziehungen mit einbezogen. ⁵⁵ Susan Wittig Albert erläutert, dass die Protagonistinnen dieser Autorinnen „a deep fascination with human motivation, with the

⁴⁸ Ralph Willett: *Hard-Boiled Detective Fiction. BAAS Pamphlets in American Studies* 23. Halifax: Ryburn, 1992, S. 5.

⁴⁹ Vergl. Ebd., S. 5.

⁵⁰ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 2.

⁵¹ Ebd., S. 2.

⁵² Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 3.

⁵³ Vergl. Mary Hadley: *British Women Mystery Writers: Authors of Detective Fiction with Female Sleuths*. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland & Co., 2002, S. 5.

⁵⁴ Ebd., S. 5.

⁵⁵ Vergl. Ebd., S. 5.

searing emotional drama of splintered relationships, with the corrosive friction between the individual and the society“⁵⁶ an den Tag legen. Ian Ousby baut diese These aus:

Female private eyes [...] are implicated much more deeply in their stories [...] In the female private-eye novels personal involvement is not just a convenience to get the story going but a signal that its theme will be the detective's own self-discovery and self-definition. She is not just there to solve a mystery but to learn about herself by understanding women from her family past better, or to see herself more clearly by comparing her life with the fate of women friends.⁵⁷

Maureen T. Reddy erklärt, dass die wachsende Vielfalt weiblicher Protagonistinnen im Kriminalroman ein Ausdruck der neueren gesellschaftlichen Veränderungen sei, wobei sie hinzufügt, dass wahrscheinlich der Feminismus das Genre am nachhaltigsten beeinflusst habe.⁵⁸ Reddy fährt fort: „Genau wie im wirklichen Leben Frauen in früher zur Gänze männlichen Domänen, von der Wissenschaft bis hin zur Polizei, eingezogen sind, haben sich auch ihre literarischen Pendants diese neuen Freiheiten zunutze gemacht.“⁵⁹ Und Merja Makinen verdeutlicht dies:

A knowledge of the wider genre history of detective fiction uncovers a gargantuan discourse of competing formats, where the ability to question the social status quo, masculine overvaluation of ratiocination, and to assert female agency were already present well before feminist writers brought their own critiques to bear on it in the 1970s.⁶⁰

Wenn man das breite Feld der feministischen Theorien betrachtet, fällt vor allem auf, dass es sich dabei um viele und in sich kontroverse Diskurse handelt. Sei es nun liberaler, radikaler, sozialistischer oder gynozentrischer Feminismus,⁶¹ sie alle werden von einem gemeinsamen Nenner zusammengehalten: „das wissenschaftlich-politische Interesse an der Verfasstheit von Geschlechterverhältnissen und die Kritik an allen Formen von Macht und Herrschaft, die Frauen diskriminieren oder deklassieren“.⁶²

Innerhalb der feministischen Debatten des Genres Detektivroman, sprechen sich viele Kritiker für „the inherent conservatism of detective fiction“⁶³ aus. So argumentiert Kathleen Gregory Klein: „feminist attempts to appropriate them must fail, and therefore

⁵⁶ Susan Albert Wittig: *Though Girls, Hard Cases: Strong Women in Mystery*. In: Jan Grape / Dean James / Ellen Nehr [Hg.]: *Deadly Women*. New York: Carroll & Graf, 1998, S. 100.

⁵⁷ Ian Ousby: *The Crime and Mystery Book*. London: Thames & Hudson, 1997, S. 186-187.

⁵⁸ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 8.

⁵⁹ Ebd., S. 8.

⁶⁰ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 4.

⁶¹ Chris Weedon: *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie*. Fulda, 1991, S. 11-15.

⁶² Regina Becker-Schmidt / Gudrun-Axeli Knapp: *Feministische Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007, S. 7.

⁶³ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 4.

the changes in recent fiction are only superficial ‘variations in style, dress and custom’“.⁶⁴ Laut Makinen hindert Kleins „conspiracy theory“⁶⁵ sie daran, trotz detaillierten Wissen der Genregeschichte, Detektivromane als „potentially transformable“⁶⁶ zu sehen.

Im Gegensatz dazu argumentierten Maureen Reddy, Rosalind Coward und Linda Semple auf Grund der Kenntnisse der Genregeschichte „for the genre’s potential to be appropriated by feminists“.⁶⁷ Die Debatte, ob der Detektivroman ein angemessenes Genre für Feministinnen ist oder nicht, besteht seitdem. Reddy z.B. ist der Ansicht, dass die feministischen Arbeiten im Bereich des Detektivromans eine ‚fundamentale Subversivität‘ enthalten:

[D]ie Schriftstellerinnen borgen sich bekannte Charakteristika der Detektivliteratur, um sie dann von oben nach unten und von innen nach außen zu kehren und entlarven so den grundlegenden Konservatismus dieses Genres und fordern den Leser oder die Leserin dazu auf, ihre Vermutungen und Einstellungen noch einmal zu überdenken⁶⁸.

Um das feministische Potential eines Kriminalroman anerkennen zu können, muss man davon ausgehen, „that genres are transformable, that they have adapted to cultural shifts and transformations like any other narrative, and so are also open to the specific cultural changes that began with the Women’s Liberation Movement in the late 1960s and the 1970s, in the US and in Britain“,⁶⁹ wie Makinen erläutert. Feministinnen hatten das Bedürfnis populäre Gesichtspunkte anzusprechen. Sie wollten die kulturellen Ansichten ändern, was die Wahl eines populären Genres erklärt: „As a conscious feminist propagandist it makes sense to use a fictional format which already has a huge market“,⁷⁰ denn „[p]eople enjoy genre fiction; it sells by the Truckload.“⁷¹

Was das Genre des Detektivromans für Feministinnen außerdem interessant macht, ist die Tatsache, dass das Überdenken von Vermutungen und Einstellungen eine Tätigkeit ist, die sowohl von Krimi-Lesern wie auch von Feministinnen hoch geschätzt wird.⁷² Makinen

⁶⁴ Kathleen Gregory Klein: The Woman Detective – Gender and Genre. In: Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 4.

⁶⁵ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 4.

⁶⁶ Ebd., S. 4.

⁶⁷ Ebd., S. 4.

⁶⁸ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 8.

⁶⁹ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 7.

⁷⁰ Anne Cranny-Francis: Feminist Fiction – Feminist Uses of Generic Fiction. In: Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 10.

⁷¹ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 10.

⁷² Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 8.

beschreibt diese Tätigkeit auch als eine Art „playfulness“⁷³ oder „trying out“⁷⁴ einer Fantasie. Dieses Konzept, das einen in eine andere Welt versetzt, erlaubt dem Leser eine Art von „play with reality, which can be felt as ‘liberating’ because it is fictional, not real. In the play of fantasy we can adopt positions and ‘try out’ those positions, without having to worry about their ‘reality value’“. ⁷⁵ Gerade wegen dieser befreienden und kreativen Aktivitäten sind populäre Texte für Feministinnen besonders gut geeignet. Makinen legt dar, dass diese Texte „by their very nature argue for a challenge to the social constructions and constrictions of femininity within the particular genre conventions“.⁷⁶

Zwischen konventionellen und feministischen Detektivromanen gibt es einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Reddy erklärt beispielsweise, dass weibliche Kriminalschriftstellerinnen, so wie auch ihre männlichen Kollegen dazu neigen, „in ihren Büchern einer Figur die Hauptrolle zuzuweisen, die die moralische Autorität repräsentiert: eine kontrollierende Intelligenz, die erklärt, was zunächst unerklärlich erscheint.“⁷⁷ Gerade diese Gemeinsamkeiten zwischen feministischen und traditionellen Kriminalgeschichten machen das Genre für eine breite Masse interessant. Laut Makinen macht die Tatsache, dass diese Texte für jede Art von Publikum unterhaltsam sein können die Anziehungskraft von feministischen Detektivgeschichten aus:

One does not need to be a feminist to enjoy feminist detective fiction, for example, though it certainly helps. But the reader needs to be able to appreciate the way that the woman detective both conforms to some of the genre codes for the detective, while simultaneously challenging other, more sexist, assumptions of the formula.⁷⁸

Man darf aber nicht vergessen, dass die feministischen Kriminalgeschichten nicht nur mit den Konventionen des Genres übereinstimmen, sondern, sie auch in Frage stellen und verändern:

[...] they [the authors of feminist detective fiction] position their feminist detectives on an axis of opposites. On the one hand, the conventional gender assumptions of the crime genre, like individualism, ‘masculine’ action and aggression, are felt to be empowering and attractive. At the same time, however,

⁷³ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 12.

⁷⁴ Ebd., S. 12.

⁷⁵ Ien Ang: Watching Dallas – Soap Opera and the Melodramatic Imagination. In: Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 12.

⁷⁶ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 12.

⁷⁷ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 12.

⁷⁸ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 15-16.

they clearly signal awareness of anti-feminist aspects within the make-up of the traditional detective and seek to undermine these.⁷⁹

Die Autoren feministischer Kriminalliteratur wenden also einzelne, konventionelle Charakteristiken eines detektivischen Helden auf ihre weiblichen Protagonisten an.⁸⁰ Dies hat einen bestimmten Effekt zur Folge:

[T]hey seek to retain those features they see as empowering and liberating for women (like their self-determination and independence), while, at the same time, the furthest limits of autonomous subjectivity (traditionally associated with the figure of the male detective) are explicitly checked and queried. So, in the novels of Paretsky and Grafton, the heroic persistence and bravery of Warshawski and Millhone can be at once admired and questioned.⁸¹

Laut Messent ist die Art und Weise wie feministische Krimiautorinnen das „gathering of information and the pursuit of knowledge“⁸² darstellen, die wichtigste Neudefinition des detektivischen Helden. Dadurch sind sie in der Lage, die „limitations of the male epistemological ideal“⁸³ darzustellen und eine alternative feministische Sichtweise zu propagieren.⁸⁴

Der Feminismus brachte eine Welle von Literatur hervor, die die patriarchalischen Strukturen der Gesellschaft in Frage stellt und eine Veränderung der Machtverhältnisse in sämtlichen Lebensbereichen wie Familie, Erziehung und Fürsorge, die Welt der Arbeit und Politik, Kultur und Freizeit propagiert.⁸⁵ Eine der wichtigsten Funktionen feministischer Literatur ist laut Reddy folgende Andeutung: „there is no single, universal truth [...] rather truth is always relative, dependent on the perspective and on circumstances“.⁸⁶ Feministische Literatur übt außerdem auch Kritik an der Tatsache, dass die Interessen der Frauen bis dato denen der Männer untergeordnet sind. So wie auch die Interessen der Schwarzen denen der Weißen untergeordnet sind, wie das folgende Kapitel über afro-amerikanische Kriminalliteratur zeigt.

⁷⁹ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 63.

⁸⁰ Ebd., S. 63.

⁸¹ Ebd., S. 63-64.

⁸² Ebd., S. 64.

⁸³ Ebd., S. 64.

⁸⁴ Vergl. Ebd., S. 64.

⁸⁵ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 11.

⁸⁶ Maureen T. Reddy: »The Feminist Counter Tradition in Crime: Cross, Grafton, Paretsky, and Wilson«. In: Ronald G. Walker / June M. Frazer [Hg.]: *The Cunning Craft Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Macomb: Western Illinois University Press, 1990, S.176.

2.4. Afro-amerikanische Kriminalliteratur

Die Frage nach der Identität steht schon immer im Mittelpunkt der Kriminal- und Detektivliteratur; der Terminus ‚whodunnit‘ zeigt die Wichtigkeit der Entlarvung und Identifizierung des Täters.⁸⁷ Doch in den letzten Jahren sind die Fragen über Identität im Genre des Krimis komplexer geworden:

The quest to discover the identity of the person responsible for a particular crime has come, in many cases, to serve as a pretext for, or to provide a framework for a wider interrogation of society or of what constitutes criminality. The adaptability of the genre is such that it can be used to affirm and also to undermine all concepts of identity, be these at the level of nation, ethnicity, culture, or at the level of gender and genre.⁸⁸

So war die Entstehung eines Detektives afro-amerikanischer Herkunft, genau wie die der feministischen Detektivinnen, nur eine Frage der Zeit. Stephen Knight beschreibt die Entstehung afro-amerikanischer Kriminalliteratur folgendermaßen:

There were some early real exceptions in the confines of African-American culture: Pauline Hopkins's *Hagar's Daughter* and *The Black Sleuth* by the slave-born writer and historian John Edward Bruce [...] appeared in periodicals for black readers as early as 1901-2 and 1907-9.⁸⁹

Und Stephen Soitos erläutert, dass diese Vorreiter schwarzer Detektivliteratur Gebrauch von dem Schema der Kriminalliteratur machten, um dadurch der rassistischen europäisch-amerikanischen Hegemonie eine afrozentrische Weltsicht entgegenzusetzen.⁹⁰ Mit dem Beginn der Harlem Renaissance wurden weitere wertvolle und bewusste Einmischungen in das Genre der Kriminalliteratur unternommen. Unter anderem durch den Autor Rudolph Fisher mit seinem Werk *The Conjure-Man Dies* (1932): „a police mystery in ‘golden age’ manner with a completely black environment with an all black cast of characters“⁹¹ und vier Detektiven. Fisher ist mit diesem Roman eine beachtliche Antriebskraft für das Genre des afro-amerikanischen Kriminalromans. Er „infuses the detective formula with his concerns as a black American modernist writer“.⁹² Doch diese frühen Pioniere bleiben Einzelexemplare, „until Chester Himes made literal the French phrase ‘Serie Noir’ and

⁸⁷ Vergl. Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities: Questions of identity in Contemporary International Crime Fiction*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2009, S. 1.

⁸⁸ Ebd., S. 1.

⁸⁹ Stephen Knight: *Crime Fiction, 1800 – 2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke [u.a.]: Macmillan, 2004, S. 182.

⁹⁰ Stephen Soitos: *The Blues Detective: A Study of African-American Detective Fiction*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1996, S. 93.

⁹¹ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 182.

⁹² Adrienne Johnson Gosselin [Hg.]: *Multicultural Detective Fiction: Murder from the ‘Other’ Side*. New York: Garland, 1999, S. 326.

started a series of ten novels about the Harlem-based police detective ‘Grave Digger’ Jones and ‘Coffing’ Ed Johnson”.⁹³ In Bezug auf die Harlem-Serie von Chester Himes ist hervorzuheben, dass die beschriebenen Kriminalfälle von Mord, Diebstahl und Erpressung nicht einfach nur von bösen Weißen gegen eine unschuldige farbige Unterschicht verübt werden, sondern: „in this world black is set against black, whether criminal or detective“.⁹⁴ Wenn man die postkoloniale Literaturkritik im Hinterkopf behält, wird verständlich, dass die Romane auf einer anderen Ebene den Leser zum aktiven Mitdenken auffordern: „the novels create the consciousness of the black oppressed through the jazz, food, street-life, and historical awareness that are central to black American experience, and they use vernacular language as a weapon of challenge to white normalcy“.⁹⁵ So wie viele postkoloniale Romane aus anderen Genres ist auch die Harlem-Serie von einer Komplexität und von Allegorien durchdrungen, die ihre ganze Bedeutung ausmachen.⁹⁶

Nach der Harlem-Serie von Himes war John Balls *In the Heat of the Night* (1965) „the first quasi-conventional challenging of the energies of black crime fiction“⁹⁷, für das er mehrere Preise in Amerika und England gewann. Dieser Roman war eine Antwort auf die Bürgerrechtsbewegung des amerikanischen Südens: „he created a black police detective in Virgil Tibbs, who both solves a racial murder and, like many black activists of the time, coolly outfaces everyday colour-based hostilities in a harshly racist southern town“.⁹⁸

Nicht nur an *In the Heat of the Night* sieht man die enge Verbundenheit von Kriminalliteratur und tatsächlichen historischen Ereignissen. Auch Walter Mosleys Bedeutung wird mit der „widespread revulsion over the beating of Rodney King in Los Angeles in 1992“⁹⁹ in Verbindung gebracht.

Die Entwicklung des afro-amerikanischen Krimis ist, auch wenn es auf den ersten Blick so scheint, wie auch der klassische Kriminalroman, kein gänzlich männliches Genre:

The racially conscious detective was not only a man: the sub-genre has been considerably strengthened by finding a place in the substantial world of women writers and readers. When feminist private eyes were well established, but before

⁹³ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 183.

⁹⁴ Ebd., S. 183.

⁹⁵ Ebd., S. 183.

⁹⁶ Vergl. Ebd., S. 183.

⁹⁷ Ebd., S. 184.

⁹⁸ Ebd., S. 184.

⁹⁹ Ebd., S. 185.

Mosley's first novel, Dolores Komo produced the first black women detective in St Louis-based *Clio Brown, Private Investigator* (1988).¹⁰⁰

2.5. Zusammenfassung

Die Umrisse der Entwicklung der Kriminalliteratur sind klar; von Poe zu Gaboriau, dann zu Collins und Dickens, danach zu Christie und Konsorten, zu Hammett und Chandler, und schlussendlich zu McBain und Wambaugh.¹⁰¹ Seit den 1980er Jahren gibt es die Welle der feministischen und der afro-amerikanischen Detektivromane, die sich mittlerweile zu ausgeprägten Genres entwickelt haben:

This redirection of the black detective towards individualism and the traditional concerns of the private-eye novel is not only a containment but also a testimony to the eventual – though slow, compared to women detectives – growth of this sub-genre towards a strong and acknowledged place in the world of crime fiction.¹⁰²

Gerade weil wir uns in einer Zeit befinden, in der der kulturelle Raum nicht mehr unveränderlich sondern durchlässig ist, und Identitäten in neuen und sich verändernden „borders of [...] race and ethnicity“¹⁰³ umgeschrieben werden, muss folgendes gelten: „whiteness needs to be de-colonised, shorn of its traditional associations with notions of power and domination“.¹⁰⁴

Laut Andrew Pepper wäre es unangebracht, anzunehmen, dass in den folgenden zu analysierenden Romanen die sozialen, rassen- oder geschlechterspezifischen Hierarchien komplett aufgelöst werden.¹⁰⁵ Er merkt jedoch an:

[...] the crime novel has always been a vehicle for subversive or rather contradictory political ideas, contemporary white crime writers have taken significant and more than just cosmetic steps in this direction, destabilising white identities, refashioning whiteness as grotesque, exploring how and to what effect axes of gender, class and ethnicity intersect with race, exposing the social and economic foundations to relations of subordination and domination; in essence, laying down the foundations for a new cultural politics of whiteness.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 188.

¹⁰¹ Vergl. LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*, S. 1.

¹⁰² Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 185.

¹⁰³ Henry A. Giroux: »Living Dangerously: Identity Politics and the New Cultural Racism«. In Henry A. Giroux / Peter McLaren [Hg.]: *Between Borders: Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1994, S. 30.

¹⁰⁴ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 72.

¹⁰⁵ Vergl. Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 72.

¹⁰⁶ Ebd., S. 72.

Und auch Stuart Hall schenkt der Dekonstruktion des „centered discourses of the West“¹⁰⁷ große Beachtung, eine Dekonstruktion, die auch in den folgenden Kapiteln analysiert wird. Im Zusammenhang mit dem Kriminalroman bedeutet das herauszufinden, wie, und ob das Verändern der Rasse, des Geschlechts oder der Ethnizität des Detektivs „who is anyway alienated from or opposed to 'dominant' values“¹⁰⁸ eine Neukonfigurierung der Strukturen und Ambitionen des Genres bedeutet und wie und zu welchem Maß diese Veränderung ein „new framework for thinking about the nature and meaning of multiculturalism“¹⁰⁹ leisten kann.¹¹⁰

¹⁰⁷ Stuart Hall: New Ethnicities. In: *ICA Document 7*. London: ICA, 1988, S. 31.

¹⁰⁸ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 72.

¹⁰⁹ Ebd., S. 72.

¹¹⁰ Vergl. Ebd., S. 72.

3. Sara Paretskys V.I. Warshawski

Sara Paretsky ist eine der erfolgreichsten Schriftstellerinnen von feministischen Detektivgeschichten, ihre Protagonistin ist die Privatdetektivin V.I. Warshawski, die 1982 mit dem Roman *Indemnity Only* ins Leben gerufen wurde. Paretsky erklärt die Entscheidung, ihre Romanreihe mit V.I. Warshawski zu schreiben wie folgt: „I loved detective fiction, but I was troubled by the way women were traditionally portrayed in that genre — they always seemed to be either evil or powerless. I thought it was time for a tough, smart, likable female private investigator, and that’s how VI came to life.“¹¹¹ Sie erklärt weiter:

As a reader of mysteries, I always had trouble with the way women are treated, as either tramps or helpless victims who stand around weeping. I wanted to read about a woman who could solve her own problems ... I was determined to write a hard-boiled sleuth who was both a woman and a complete professional, someone who could operate in a tough milieu and not lose her femininity.¹¹²

Lange Zeit war man der Ansicht, dass Frauen „weder eigene Wünsche noch eigene Meinungen haben sollten“¹¹³ und die passive Rolle in der Gesellschaft einzunehmen hätten. Makinen erläutert: „V.I. Warshawski’s first-person narrative accommodates the lone private eye seeking after the truth when all around advise or threaten her to stop. She is professional, active and packs a gun.“¹¹⁴ Und V.I. sagt von sich selbst: „I have the muscles of a South Side street fighter, and probably matching manners.“¹¹⁵ Paretsky erschafft mit V.I. Warshawski eine Frau als Heldin, ganz im Gegensatz zu anderen Autorinnen, die in ihren Kriminalgeschichten männliche Protagonisten kreierten:

Viele Jahre schufen Frauen in Kriminalgeschichten männliche Helden: Sayers mit Wimsey, Tey mit Grant, Marsh mit Alleyn. Als aus den Detektiven Frauen wurden, waren es solche, die die männlichen Stereotype nicht durcheinanderbrachten. Jane Marple ist jedermanns alte Jungfer, notwendigerweise asexuell. Scharfsinnig und einfühlsam benutzt sie ihre Einblicke, um die patriarchale Gesellschaft, in der sie lebt, zu stützen, und operiert eher am Rande denn als professionelle Kriminalbeamtin.¹¹⁶

Nachdem vor ca. einem Vierteljahrhundert eine „schwache Bewegung von starken Frauen mit Christy Opara als New Yorker Verkehrstreife und Cordelia Gray in *Kein Job für eine*

¹¹¹ <http://www.saraparetsky.com/> (08.02.2010).

¹¹² Anne Cranny-Francis: *Feminist Fiction*, S. 166.

¹¹³ Sara Paretsky: [Hg.]: *Vic Warshawskis starke Schwestern: Harte Krimis aus zarter Hand*. Wien [u.a.]: Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau [u.a.], 1992, S. 7

¹¹⁴ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 115.

¹¹⁵ Sara Paretsky: *Hard Time*. New York: Dell Publishing, 1999, S. 6.

¹¹⁶ Sara Paretsky: [Hg.]: *Vic Warshawskis starke Schwestern*, S. 11.

Dame“¹¹⁷ langsam aber sicher den Weg für feministische Kriminalliteratur zu ebnen begannen, ist die „Zahl der Heldinnen ins Unzählbare gestiegen“. ¹¹⁸ Linda Mizejewski stellt die Warshawski-Romane wie folgt dar:

Paretsky's (heterosexual) heroine is one of the few blatantly feminist women detectives who have been mainstream and popular for almost two decades. Self-identified as a feminist in numerous interviews, Paretsky focuses her V.I. Warshawski plots on bureaucratic injustice and white-collar crime, clearly implicating and criticizing big power structures.¹¹⁹

Im Folgenden wird die Persönlichkeit von V.I. näher betrachtet und um herauszufinden, was den feministischen Charakter ihrer Geschichten ausmacht, da Gill Plain bemerkt: „The V.I. Warshawski novels attempt to mould the hard-boiled detective narrative into a feminist fairy tale“. ¹²⁰ So wird untersucht, in wie weit die Mischung aus traditionellem Genre und neuen feministischen Ansätzen gelungen und somit wirklich ein feministisches Märchen entstanden ist.

3.1. V.I. – Wer ist das?

V.I. Warshawski hat graue Augen, „dark curly hair“¹²¹ und „olive skin“¹²² die schnell bräunt und die sie von ihrer Mutter geerbt hat. ¹²³ V.I. ist bemüht, auf ihre Figur zu achten und läuft deshalb viel: „Doch meins Erachtens ist Laufen das beste Mittel, um Gewichtsprobleme, die durch übermäßigen Pasta-Genuß entstehen könnten, in den Griff zu bekommen. Diät liegt mir nämlich noch weniger als Sport.“¹²⁴ Im Laufe der Romane wird deutlich, dass die Protagonistin um gutes Aussehen bemüht ist und in Folge dessen auch bei jeder Gelegenheit ihre Weiblichkeit betont. ¹²⁵ Deshalb finden sich in den Texten ausgesprochen viele Details über Kleidung, Körperpflege und Mahlzeiten:

Paretsky schildert in jedem Buch detailliert eine Reihe von Mahlzeiten. Weiters berichtet sie eingehend über Stil, Farbe, Material und manchmal sogar den

¹¹⁷ Sara Paretsky: [Hg.]: *Vic Warshawskis starke Schwestern*, S. 12.

¹¹⁸ Ebd., S. 12.

¹¹⁹ Linda Mizejewski: *Hardboiled & High Heeled - The Woman Detective in Popular Culture*. New York [u.a.]: Routledge, 2004, S. 24-25.

¹²⁰ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001, S. 142.

¹²¹ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 355.

¹²² Ebd., S. 355.

¹²³ Vergl. Brigitte Haydner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 125.

¹²⁴ Sara Paretsky: *Fromme Wünsche*. In: Brigitte Haydner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 125.

¹²⁵ Brigitte Haydner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 125.

Hersteller von V.I.s Kleidung und läßt oft eine Bemerkung darüber fallen, daß V.I. eine Dusche nötig hätte, oder beschreibt die schon erwähnten, langen Sitzungen in ihrer Badewanne.¹²⁶

In *Total Recall* macht sich V.I. erst auf der Toilette zurecht, bevor sie mit einem Klienten spricht: „I even stopped in the ladies‘ room to make sure my hair was combed and my lipstick tidily confined to my mouth.“¹²⁷ In *Hard Time* wird eine Mahlzeit von V.I. beschrieben: „Extra-large chocolate and vanilla with nuts, fruit, and little waffle chips“¹²⁸, diese Art von Szene wiederholt sich wiederkehrend in allen Romanen. Doch das Äußere von V.I. ist nicht das primär interessante, viel wichtiger ist ihre Persönlichkeit.

V.I. - schon der Name birgt Probleme in sich und diese Tatsache ist von hoher Bedeutung in allen Romanen. In dem ersten Roman von Paretsky, *Indemnity Only*, wird V.I. von einer Frau nach ihrem Namen gefragt und folgende Szene spielt sich ab:

“How do you do, Gail,” I replied politely. “I’m V.I. Warshawski.”

“Veeyai!” she exclaimed. “What an unusual name. Is it African? ”

“No,” I answered gravely, “it’s Italian.”¹²⁹

Doch die Zuordnung zu einem bestimmten Land und somit auch Kulturbereich ist nicht das einzige Problem von V.I.s Namen. Zusätzlich ist anhand der Initialen nicht zu erkennen, ob es sich um einen Mann oder um eine Frau handelt. In *Indemnity Only* wird V.I. von einem Mann angeheuert, der sie im Telefonbuch findet und für den Sohn eines ehemaligen Freundes hält: „he’d tried to reach Tony at the police and, when learned my dad was dead, had pulled me out of the Yellow Pages, assuming I would be Tony’s son.“¹³⁰

Dieses Namens-Problem stellt ein wiederkehrendes Thema in den Warshawski-Romanen dar und ist typisch für feministische Kriminalromane, wie Linda Mizejewski bemerkt: „A recurring scenario in current female crime novels is the new client who’s surprised by the gender of the private investigator found in the phone book – Paretsky’s V.I. Warshawski.“¹³¹ Sara Paretsky spricht damit immer wieder ein Thema an, dass charakteristisch für Detektivgeschichten mit einer weiblichen Protagonistin ist:

¹²⁶ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 125.

¹²⁷ Sara Paretsky: *Total Recall*. New York: Dell Publishing, 2002, S. 49.

¹²⁸ Sara Paretsky *Hard Time*, S. 43.

¹²⁹ Sara Paretsky: *Indemnity Only*. New York: Dell Publishing, 1990, S. 72.

¹³⁰ Ebd., S. 44.

¹³¹ Linda Mizejewski: *Hardboiled & High Heeled*, S. 13.

Verschiedene Figuren der Romane wollen wissen, was hinter den Initialen steht, um die Detektivin mit etwas Weiblicherem und Konventionellerem als diesen Initialen anzusprechen, während V.I. derartige Zudringlichkeiten konsequent von sich weist und auf ihrem Recht beharrt, sich so zu nennen, wie sie will.¹³²

So führt der Kampf um den Namen zu einer höheren Bedeutung, zu einem höheren Kampf und „ganz besonders für den Kampf der Frauen um Gleichberechtigung und Autonomie und die gegenwärtigen Versuche von Frauen, aus der von Männern gemachten Sprache eine Ausdrucksweise herauszuarbeiten, die in der Lage ist, weibliche Erfahrungen widerzuspiegeln“.¹³³ In *Deadlock* bringt die Namensgebung V.I. zum Nachsinnen. V.I. ist der Ansicht, dass die „Frauen ihrer Würde beraubt werden“¹³⁴ wenn man sie nur beim Vornamen nennt, und dass sie das für sich selber nicht möchte: „Starting to write Janet’s name on top, I realized I didn’t know her last name. Women exist in a world of first names in business. Lois, Janet, Mr. Phillips, Mr. Warshawski. That’s why I use my initials“.¹³⁵

Maureen T. Reddy ist der Ansicht, dass Paretskys Protagonistin uns sogar sagt wie wir jene Gestalten interpretieren sollen, die sie anders als V.I. oder Miss Warshawski nennen:

Sie erlaubt ihren Freunden, sie »Vic« zu nennen, allerdings benutzt nur Lotty Herschel, ihre engste Freundin, diese Form der Anrede konsequent in allen Romanen, ein Indikator ihrer langen Freundschaft und ihres gegenseitigen Respekts. Im Gegensatz dazu spricht der Polizeileutnant des Morddezernates Bobby Mallory, der engste Freund ihres verstorbenen Vaters bei der Polizei, von der Detektivin ständig als »Vicky«, ein weiblicher Spitzname, der Mallorys Ansicht, daß »Detektivsein kein Job für Mädchen wie Dich ist«, und seinem Wunsch, daß sie »lieber eine glückliche Hausfrau« sein sollte, »statt Detektiv zu spielen« (*Indemnity Only*, S. 24), Ausdruck verleiht. V.I.s Familie, der sie sich entfremdet hat, teilt Mallorys Mißbilligung ihrer Berufswahl und ihres Lebensstiles. Die Verwandten bestehen auf ihrem Recht, über sie zu urteilen, indem sie den Namen verwenden, den sie haßt: Victoria.¹³⁶

In dem Roman *Hard Time* wird V.I. von einem Polizisten immer wieder mit falschem Namen angesprochen. Nicht nur, dass er ihren Namen nicht richtig aussprechen kann („He holds out his badge and demands you by name, not that he could pronounce it right, of course“¹³⁷), er nennt sie außerdem „the Warshki woman“¹³⁸ oder auch „Princess Diana“.¹³⁹ Und auch in *Indemnity Only* wird V.I. von einem ihrer Gegner als „Warchoski“¹⁴⁰ angesprochen. Gill Plain sieht in der Bereitschaft oder der Verweigerung eines Charakters

¹³² Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 95.

¹³³ Ebd., S. 95.

¹³⁴ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 18.

¹³⁵ Sara Paretsky: *Deadlock*. New York: Dell Publishing, 1992, S. 89.

¹³⁶ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 98.

¹³⁷ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 22.

¹³⁸ Ebd., S. 25.

¹³⁹ Ebd., S. 25.

¹⁴⁰ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 81.

V.I. richtig anzusprechen „as a gauge of trustworthiness“,¹⁴¹ denn V.I. erklärt „[...] my first name is Victoria; my friends call me Vic. Never Vicki.“¹⁴²

Gill Plain erläutert die Bedeutung dieses Namens weiter, indem sie auf seine beiden wichtigsten Merkmale hinweist: „its calculated androgyny, and [...] its unpronounceability“.¹⁴³ Auch ist Gill Plain der Ansicht, dass diese Schwierigkeiten hinsichtlich des Namens ein „early example of her ungraspability“¹⁴⁴ darstellen. Diese Annahme soll am folgenden Beispiel verdeutlicht werden: „My name’s V.I. Warshawski. I’m a private detective and I’m looking into peter Thayer’s death.” I handed him my business card. “You? You’re no more a detective than I’m a ballet dancer”, he exclaimed“.¹⁴⁵ Der Leser erfährt durch das Problem der Geschlechterbestimmung in Bezug auf den Namensgebrauch von den Vorurteilen, mit denen V.I. immer wieder konfrontiert wird, sobald Personen erfahren, was für einen Beruf sie ausübt:

“I’m a detective. I’m looking for any clues about her accident.”

“You really a detective? Where’s your gun?” one demanded, while another said,

“Women can’t be detectives, don’t be a fool, Sarina.”

“Women can be detectives, and I am one,” I announced.¹⁴⁶

Die allgemeine Ansicht ist die, dass Frauen nach Hause gehören, wo sie sich um ihre Familie kümmern oder zumindest, wenn sie schon einen Beruf ausüben wollen oder müssen, eine Arbeit wählen sollten, die für Frauen angemessen ist. So reflektiert V.I. an einer Stelle des Romans *Indemnity Only* als sie die Scherben eines Einbruchs aufsammelt: „If I had become a singer, as she [her mother] had wanted, this would never have happened.“¹⁴⁷ Ihre Mutter wollte, dass sie Sängerin wird, ein Beruf, den sie für eine Frau als geeignet ansieht. V.I.s Vater war stolz auf sie, als sie ihr Jurastudium abschloss und somit einen Weg einschlug, den er billigen konnte. Obwohl V.I. immer wieder versucht, es ihren Eltern und der Gesellschaft recht zu machen und durch ihre Heirat einen Lebensstil wählt, der akzeptabel erscheint, kann sie sich nicht in das ihr zugedachte Rollenbild fügen und ihre Ehe endet nach nur 14 Monaten.

¹⁴¹ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction*, S. 145.

¹⁴² Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 62.

¹⁴³ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction*, S. 145.

¹⁴⁴ Ebd., S. 145.

¹⁴⁵ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 31.

¹⁴⁶ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 56.

¹⁴⁷ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, 132.

Doch auch wenn V.I. immer wieder damit zu kämpfen hat, dass sie als Frau nicht als vollwertiger Detektiv angesehen wird, hindert sie das nicht daran die Arbeit, die ihr Spaß macht, in der sie gut ist und Erfolge verzeichnen kann, weiter zu verfolgen und nicht aufzugeben. Gerade als Frau kann V.I. in ihren Fällen Gebiete betreten die Männern verschlossen bleiben. In *Indemnity Only* ist sie als Frau in der Lage, zu einem Treffen der Organisation University Women United zu gehen, um dort Information bezüglich einer vermissten jungen Frau namens Anita zu sammeln. In diesem Zusammenhang wird der Leser gleichzeitig darüber informiert, wie sich die Universität und das Angebot an Aktivitäten für Frauen in den letzten Jahren geändert haben: „I asked her about the women’s center. It was clearly not large, but better than nothing at all, which was what we’d had in my collage days when even women radicals treated women’s liberation as a dirty phrase.“¹⁴⁸ Immer wieder erweist sich die Tatsache, dass V.I. eine Frau ist, von großem Vorteil. In *Indemnity Only* kann sie das Vertrauen der jungen Jill, einer wichtigen Person im Hinblick auf die Lösung des Falles, gewinnen, sich als ihre Gouvernante ausgeben, und so an den Polizisten vorbei ins Haus kommen um Ermittlungen anzustellen. Makinen zeigt auf: „women detectives are able to infiltrate places where a man would look out of place, and employ a ‘feminine’ knowledge (about clothing or dressmaking, for example) which often holds the vital clue to the mystery“.¹⁴⁹ V.I. erscheint zwar oft stark, unabhängig und wenig weiblich, aber trotz allem ist sie doch eine Frau, die sich über ihre Garderobe und ihr Aussehen Gedanken macht: „I [...] put on my green linen slacks with a pale-lemon shirt and a jacket. Perfect for subarbia. I decided not to worry about my face. It would look even more garish with make-up in sunlight than as it was.“¹⁵⁰ Immer wieder ertappt der Leser V.I. dabei, wie sie über ihre Anziehsachen und ihr Aussehen nachdenkt: „I looked through my wardrobe something elegant enough for the Cartwheel, but loose and flowing, and found a string-colored Mexican dress that I’d forgotten about [...] Cork sandals completed the costume.“¹⁵¹ Die Wichtigkeit der Garderobe ist laut Sally R. Munt eine wichtige Funktion, um die weiblichen Leser zu bestärken, dass „‘dressing up’ enables you to do the job“.¹⁵² Doch auch wenn V.I. sich ‚zurechtmacht‘ heißt das nicht, dass sie am Ende ihres Arbeitstages immer noch so ‚gut‘ aussieht wie am Anfang: „There is, however,

¹⁴⁸ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 107.

¹⁴⁹ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 95.

¹⁵⁰ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 72.

¹⁵¹ Ebd., S. 87.

¹⁵² Sally R. Munt: *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*. London: Routledge, 1994, S. 47.

a further dimension to Warshawski's wardrobe – namely, its destruction. Her outfits may be lovingly selected, but they are unlikely to survive a typical day at the office.“¹⁵³ Nach einer Prügelei hat ihre einst schöne Bluse „a couple of rents in it and a fair amount of blood and dirt“¹⁵⁴ und in *Tunnel Vision* bemerkt sie am Ende des Tages, dass ihre guten Anziehsachen schmutzig geworden sind: „As I hung up my party clothes I saw the salmon stain still disfiguring the front of my white silk shirt.“¹⁵⁵ Doch nicht nur V.I. s Garderobe leidet unter ihrer Arbeit. Auch V.I. selbst muss immer wieder einiges Einstecken und wird regelmäßig verletzt. In *Indemnity Only* wird sie von einem ihrem Widersacher entführt und zusammengeschlagen, so dass ihr Gesicht am nächsten Tag ziemlich schlimm aussieht: „My incipient eye had turned a deep blackish-purple, streaked with yellow and green. My uninjured left eye was blood-shot. My jaw had turned gray. The whole effect was unappealing.“¹⁵⁶

3.2. V.I. und ihr soziales Umfeld

V.I. Warshawski ist in den Arbeitersiedlungen von South Chicago als Einzelkind aufgewachsen. In diesem Stadtteil ist die Chemie- und Schwerindustrie Chicagos beheimatet. Ihre Eltern besaßen in der „Houston Street ein Haus, das die Detektivin nach deren Tod verkauft hat.“¹⁵⁷ V.I. lebt alleine in einer Vierzimmerwohnung, im „inexpensive top of a three-flat on Halsted, north of Belmont.“¹⁵⁸ Auch wenn der klassische hartgesottene Detektiv, wie beispielsweise Philip Marlowe, als ein sogenannter einsamer Wolf charakterisiert wird, ist die klassische feministische Detektivin nicht gänzlich allein auf der Welt. Obwohl V.I. geschieden ist und ihre Unabhängigkeit genießt, pflegt sie eine Reihe von sozialen Beziehungen, die im folgenden Kapitel näher betrachtet werden.

¹⁵³ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction*, S. 157.

¹⁵⁴ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 107.

¹⁵⁵ Sara Paretsky: *Tunnel Vision*. New York: Dell Publishing, 1995, S. 68.

¹⁵⁶ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 103-104.

¹⁵⁷ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 122.

¹⁵⁸ Sara Paretsky: *Deadlock*, S. 55.

3.2.1. Familie

V.I. Warshawskis ‚richtiger‘ Name ist Victoria Iphigenia Warshawski. Sie ist die Tochter eines polnisch-amerikanischen Polizisten und einer italienischen Immigrantin, die vor dem Mussolini-Regime floh. Beide Eltern sind tot und so erscheint der Waisen-Status, den V.I. damit erlangt, „to hark back to interwar models of the detective as existing in a familial vacuum“.¹⁵⁹

Obwohl ihre Eltern Gabriella und Tony tot sind, so sind sie doch nicht vergessen. „Vic’s negotiation of almost every aspect of her life is shaped by the spectral presence of her absent parents“,¹⁶⁰ erklärt Plain. Besonders die Erinnerung an ihre Mutter allgegenwärtig: „Painful memories of her early death form a bedrock of grief for the detective, but this difficult haunting is supplemented by a form of sustenance from beyond the grave as the voice of Gabriella urges her never to give up.“¹⁶¹ Während der Romane tauchen immer wieder Gegenstände auf, die einmal V.I.s Mutter gehört haben und die V.I. an sie erinnern:

In the dining room the red Venetian glasses were lying crazily in the table. Two had fallen off. One rested safely on the carpet, but the other had shattered on the wood floor [...] my mother had carried those glasses from Italy in a suitcase and not one had broken. Nineteen years of marriage to a cop on the South Side of Chicago and not one had broken.¹⁶²

So werden die Gläser zu dem Geist ihrer Mutter, der sie ermahnt und ihr ein schlechtes Gewissen bereitet: „The other seven held pride of place in the built-in china cupboard, but I couldn’t look at them without a thud in my stomach.“¹⁶³ Immer wieder gehen durch V.I.s Umgang mit Kriminellen die Erinnerungsgegenstände ihrer Mutter zu Bruch, auch wenn V.I. versucht die Gläser, genau „wie ihre kindlichen Phantasien über ihre Mutter“,¹⁶⁴ zu schützen: „My mother’s engraving of the Uffizi Gallery had been knocked over and the glass cracked [...] I wasn’t going to break down over this.“¹⁶⁵ Haydtner ist der Ansicht, dass diese schönen und zerbrechlichen Gläser dazu dienen, um V.I.s „intuitives Erkennen der Mutter als komplexe, reale Person mit Brüchen“¹⁶⁶ darzustellen. So sind diese

¹⁵⁹ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction*, S. 145.

¹⁶⁰ Ebd., S. 145.

¹⁶¹ Ebd., S. 145 – 146.

¹⁶² Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 132.

¹⁶³ Ebd., S. 294.

¹⁶⁴ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 127.

¹⁶⁵ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 217.

¹⁶⁶ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 127.

Erinnerungen an ihre Mutter gleichermaßen Ermahnungen wie auch eine wichtige Stütze in schwierigen Situationen:

I went to the hall closet and pulled out the trunk where I keep bits and pieces of my past. On top, wrapped in cotton sheeting, was my mother's concert gown. [...] The fabric brought her to me as intensely as if she were in the next room. She wanted me to be independent, my mother, not to make the compromises for safety, but holding her gown I longed to have her with me, guarding me against great and little blows the world inflicts.¹⁶⁷

Die Erinnerungen an die Ideale ihrer Mutter dienen V.I. als eine Art Ratgeber:

If things came easily in this life, we would never feel pride in our achievements. My mother used to tell me that, standing over me while I practiced the piano. She'd probably disapprove of my work, if she were alive, but she would never let me slouch at the dinner table grumbling because it wasn't turning out right.¹⁶⁸

Im Gegensatz dazu ist ihr Vater weniger präsent, hat aber doch einen ständigen Einfluss auf V.I.s Leben: „Although she has inherited his ideals, his ghost is most commonly invoked by her institutional nemesis, the ‘honest cop’ Bobby Mallory“.¹⁶⁹ Mallory benutzt die Freundschaft, die ihn mit V.I. Vater verband dazu, V.I. zu kontrollieren, ihr seinen Willen aufzuzwingen und ihre Arbeit als Privatdetektivin zu kritisieren: „Tony would turn in his grave if he knew what you were doing.“¹⁷⁰ V.I. wird auch bei ihrem Vater durch Gegenstände an ihn und seine Ideale erinnert und manchmal sucht sie diese Erinnerungen um Kraft zu schöpfen für schwierige Aufgaben: „I carried the briefcase my dad gave me when I graduated from law school. It's almost twenty years old now, the red leather worn pinky-white around the edges. To preserve it I use it sparingly, but today I need to feel his presence in my life.“¹⁷¹ Auch die Tatsache, dass V.I. in der Lage ist mit einer Waffe umzugehen und darin auch einmal richtig gut war („Time was when I could load and fire in thirty seconds, but it's been a while“¹⁷²), verdankt sie ihrem Vater. Tony, der ein Polizist war, „had seen too many shooting accidents in homes with guns“¹⁷³ und entschied, dass er so einen Unfall bei sich zu Hause vermeiden könnte, indem seine Frau und Tochter den Umgang mit einer Waffe lernten, auch wenn V.I.s „mother had always refused“.¹⁷⁴

¹⁶⁷ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 35.

¹⁶⁸ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 99.

¹⁶⁹ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction*, S. 146.

¹⁷⁰ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 40.

¹⁷¹ Ebd., S. 312.

¹⁷² Ebd., S. 123.

¹⁷³ Ebd., S. 120.

¹⁷⁴ Ebd., S. 120.

Durch solche Erinnerungen sind V.I.s Vater und Mutter ständig anwesend. Plain erklärt: „Vic’s mother and father continue to haunt the narratives of all her investigations, if not in plot, then in the dreams and anxieties that drive her, and in the internal dialogues through which she arrives at her decisions“.¹⁷⁵

3.2.2. Freunde

Obgleich V.I. weder Eltern noch einen Ehemann hat, so hat sie doch etwas, das sie von den anderen Detektiven der *hard-boiled school* abgrenzt, sie hat Freunde. Ihr Freundeskreis ist nicht besonders groß, aber es gibt doch Personen, die im Laufe der Warshawski-Romane immer wieder auftreten und so eine Konstante in V.I.s Leben bilden.

Zu diesen Personen zählt ihre beste Freundin, die jüdische Ärztin Lotty Herschel, die wegen den Nazis ihre Heimatstadt Wien verließ und für V.I. eine Art Mutterersatz geworden ist¹⁷⁶. In *Blood Shot* erklärt Lotty V.I., dass sie wie eine Tochter für sie ist. Gill Plain sieht Lotty als „the bulwark between Vic and complete isolation“.¹⁷⁷ Im Laufe der Romane lässt sich allerdings feststellen, dass die Freundschaft zwischen V.I. und Lotty immer angespannter wird: „These tensions are the tip of the iceberg that threatens to sink Paretsky’s project of feminist reappropriation, suggesting, as they do, that ‘family’ and detection cannot occupy the same conceptual space“.¹⁷⁸ Lotty bietet V.I. immer wieder ihre Hilfe und Unterstützung an, doch nicht immer ist V.I. in der Lage diese auch anzunehmen: „I felt irrationally bereft when she hung up. She’d offered me a bed—why did I want technical medicine instead of love.“¹⁷⁹ Immerhin merkt V.I. selbst, dass sie im Umgang mit anderen Personen emotional oft anders reagiert als erwartet wird, und auch anders als sie eigentlich gerne handeln würde.

In den Warshawski-Romanen wird diese Ambiguität immer wieder deutlich, nicht nur mit Lotty verbindet V.I. eine ambivalente Beziehung. So schreibt Makinen:

At time, the demands and pressures from her chosen community are overburdening, at other times they support her and, in the debate around her responsibilities to the elderly alcoholic aunt, she voices the difficulties for the

¹⁷⁵ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction*, S. 146.

¹⁷⁶ Vergl. Ebd., S. 146.

¹⁷⁷ Ebd., S. 147.

¹⁷⁸ Ebd., S. 147.

¹⁷⁹ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 219.

autonomous woman of negotiating a viable space between isolation and self-sacrifice.¹⁸⁰

Dadurch, dass Lotty sich zu V.I.s Freunden zählt, nimmt sie sich das Recht heraus, V.I. zu kritisieren: „I had called Lotty [...] She wasn't best pleased at being awakened—it was past eleven—and took in my request with a terse wish for me to stop being so melodramatic. Melodramatic and foolhardy. Those were hard words to take to bed.“¹⁸¹ Doch auch wenn Lottys Ehrlichkeit nicht immer leicht zu ertragen ist, weiß V.I. doch, dass Lotty sie und ihre Entscheidungen immer respektieren wird: „She didn't always agree with me, but Lotty respected my decisions.“¹⁸²

V.I. ist eine starke und harte Frau, die hohe Anforderungen an sich stellt, aber die auch in der Lage ist ihr eigenes Handeln zu hinterfragen - auch wenn das ihre Vorgehensweise nicht immer verändert: „Was I going to be foolhardy again? To be daring without judgment? In a way, I didn't care.“¹⁸³ V.I. muss sich oft vor ihren Freunden rechtfertigen, weil sie weiter in einem Fall ermittelt, obwohl sie vom Auftraggeber gebeten wurde, sich nicht weiter damit zu befassen.¹⁸⁴ Im Zuge dessen stellen diese Freunde auch V.I.s Autorität in Frage, V.I. lässt sich jedoch in keinem der Romane davon beirren, ermittelt weiter und löst den Fall am Ende.

Wenngleich es scheint, als wäre ihr die Meinung ihrer Freunde gleichgültig, reagiert sie im Bezug auf Kränkungen durch ihre Freunde sehr weich und emotional. Wenn sie sich zurückgewiesen fühlt, reagiert sie darauf sehr leidenschaftlich und beleidigt. Als ihre Freundin und Mitarbeiterin Mary Louise ihr in *Hard Time* sagt, dass sie nicht mehr für sie arbeiten kann und dass V.I. sich von ihr und ihrer Familie fernhalten soll, reagiert V.I. sehr trotzig und unüberlegt: „I slammed the phone down so hard my palm smarted.“¹⁸⁵ Nach einigem Nachdenken kommt sie dann doch auf die Idee, dass Mary Louise wahrscheinlich bedroht wurde und sich deshalb so verhalten hat: „Someone had threatened the children. That was what had happened. My hand hovered over the phone, then I thought better of it.“¹⁸⁶ Nachdem der Fall gelöst ist, entschuldigt sich Mary Louise bei V.I. und V.I. erklärt ihr: „If you would have trusted me enough to tell me why you were withdrawing from me,

¹⁸⁰ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 116.

¹⁸¹ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 255.

¹⁸² Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 109.

¹⁸³ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 432.

¹⁸⁴ Vergl. Mary Hadley: *British Women Mystery Writers*, S. 65.

¹⁸⁵ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 285.

¹⁸⁶ Ebd., S. 285.

it would have made a big difference.“¹⁸⁷ Am Ende stellt V.I. Mary Louise wieder ein: „We’d give it three months and see how we felt about the relationship then.“¹⁸⁸ Trotz ihrer hitzköpfigen Art ist V.I. in der Lage ihren Freunden zu verzeihen, da sie weiß, dass diese Freunde die einzige Ersatzfamilie ist die sie hat und auf die sie sich verlassen kann.

Doch nicht immer bringt diese Ersatzfamilie nur Gutes mit sich, manchmal muss V.I. sich von diesen Personen (vorübergehend) lösen, um wieder sie selbst sein zu können. Bobby Mallory, der beste Freund ihres verstorbenen Vaters, ist, auch wenn er V.I. helfen und ihren Vater ersetzen möchte, oft zu penetrant und versucht sie in die Richtung zu zwingen, in der er sie gerne sehen würde: „You know, if Tony had turned you over his knee more often instead of spoiling you rotten, you’d be a happy housewife now, instead of playing at detective and making it harder for us to get our job done.“¹⁸⁹ V.I. wird besonders durch Bobby immer wieder mit den Ansprüchen der Gesellschaft an sie als Frau konfrontiert und muss sich wiederholt für den Lebensstil, den sie gewählt hat, rechtfertigen: „But I’m a happy detective, bobby, and I made a lousy housewife.“¹⁹⁰ Um diese Aussage vor sich und dem Leser zu rechtfertigen, erklärt V.I. zusätzlich: „That was true. My brief foray into marriage eight years ago had ended in an acrimonious divorce after fourteen months: some men can only admire independent women at a distance.“¹⁹¹ V.I. verzichtet immer wieder auf Bobbys Hilfe, da sie sich sicher ist, dass er ihr zwar helfen würde, aber nicht ohne ihr seine Meinung bezüglich ihres ‚Detektiv-Spielens‘ kundzutun: „He would probably say, If I wanted to play cops and robbers, I’d have to be ready to take the heat that comes with it.“¹⁹² Bobbys Kritik an V.I.s Lebensstil drückt sich alleine schon durch die Tatsache aus, dass er sich weigert sie bei dem von ihr akzeptierten Namen zu nennen. Er nennt sie „Vicki“,¹⁹³ was sie hasst. Bobby äußert seine Abneigung gegenüber ihrer Arbeit offen und ohne Rücksicht auf Verletzungen: „Vicki, for two cents I’d kick you in your cute little behind. You’ve made a career out of something no nice girl would touch.“¹⁹⁴ Auch wenn Bobby sie sehr stark kritisiert, ist er doch eine Art Ersatzvater für V.I.: er spricht mit ihr

¹⁸⁷ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 487.

¹⁸⁸ Ebd., S. 487.

¹⁸⁹ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 37.

¹⁹⁰ Ebd., S. 37.

¹⁹¹ Ebd., S. 37.

¹⁹² Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 30.

¹⁹³ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 43.

¹⁹⁴ Ebd., S. 42.

mit dem „Tone of a father“¹⁹⁵ und V.I. verbringt unter anderem jedes Thanksgiving mit Bobby und seiner Familie: „I usually have Thanksgiving dinner with him and Eileen, his warmly maternal wife. And his six children and four grandchildren“.¹⁹⁶

Die Beziehung zu ihren Freunden ist auch immer von der Angst geprägt, dass diese sich aufgrund der Gefahren die mit V.I.s Arbeit verbunden sind, von ihr fernhalten könnten. V.I.s allergrößte Angst ist, ihre Freunde zu verlieren: „I was afraid deep down that Bobby Mallory would turn away, too.“¹⁹⁷ In *Hard Time* sagt V.I., dass sie lieber sterben würde, als Lotty in Gefahr zubringen: „I’d rather be killed than endanger her life one more time in one of my exploits“.¹⁹⁸ V.I. verdeutlicht dies: „Lotty had almost been killed once, helping me in a crisis, and Mr. Contreras had been shot. Conrad had left me after a similar episode. I couldn’t bear to have one more person maimed on my account.“¹⁹⁹ Gill Plain kommentiert dies folgendermaßen: „She is blessed with a plentitude of friends, but it seems that her punishment for such riches must be a constant cycle of grief and guilt as friend follows friend to the morgue“.²⁰⁰ So scheint es, als würden die Konsequenzen der Wahl einer wenig traditionellen Arbeit, ihr und ihrer Umwelt beweisen wollen, dass es nicht ohne Grund eine bis dato Männern vorbehaltene Position war:

Across the nine books that comprise Warshawski’s detective career to date, the detective is punished [...] for the sins of selfishness and sacrilege. She has abandoned her husband and put her career first, rendering herself an outsider to the power and rewards of patriarchal belonging.²⁰¹

Trotz aller Rückschläge lässt sich V.I. nicht beirren. Gill Plain schreibt über die Ereignisse in *Tunnel Vision*: „Time and again, she will not do as she is told, irrespective of the consequences.“²⁰²

3.2.3.Männer

V.I. war zwar einmal verheiratet, ihre Ehe mit Dick Yarborough ist aber schon im ersten der Kriminalromane geschieden. Laut V.I. ist der Grund für das Scheitern ihrer Ehe „ihre

¹⁹⁵ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 40.

¹⁹⁶ Ebd., S. 36.

¹⁹⁷ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 248.

¹⁹⁸ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 423.

¹⁹⁹ Ebd., S. 254.

²⁰⁰ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction*, S. 146.

²⁰¹ Ebd., S. 142.

²⁰² Ebd., S. 143.

Unabhängigkeit“²⁰³ und ihr „ausgeprägte[r] Sinn für den eigenen Freiraum“:²⁰⁴ „Dick thought he’d fallen in love with me because I’m so independent; afterwards it seemed to me that it was because he saw my independence as a challenge, and when he couldn’t break it down, he got angry“.²⁰⁵ V.I. erklärt auch was Dick eigentlich von ihr wollte, was sie ihm aber nicht geben konnte: „Well, all this time, Dick was waiting for me to settle down to being a housewife“.²⁰⁶ Dieser Wunsch von Dick ist die typische Position, die eine Frau in der Gesellschaft einnehmen soll. V.I. ist sich dessen mehr als bewusst und reflektiert in *Indemnity Only*:

There really are times when I wish I did have a couple of children and was doing the middle-class family thing. But that’s a myth, you know: very few people live like an advertisement, with golden harmony, and enough money, and so on. And I know I’m feeling a longing for a myth, not the reality.²⁰⁷

Auch wenn sich V.I. im Klaren über diesen Mythos der glücklichen Hausfrau ist, heißt das nicht, dass sie nicht manchmal an ihrer Lebensweise zweifelt: „It’s just – I get scared that I’ve made the wrong choice, or – I don’t quite know how to say it. Maybe I should be home watching soaps, maybe I’m not doing the best thing with my life. So if people try to suggest it, I bite their heads off.“²⁰⁸ Und nicht nur V.I. zweifelt manchmal an ihren Entscheidungen, auch im Kreis ihrer entfernten Bekannten wird V.I. für das Scheitern ihrer Ehe verantwortlich gemacht: „But you couldn’t stick around to make it work out. Marriage entails sacrifices“.²⁰⁹

In *Indemnity Only* verliebt sich V.I. in einen Mann, der von ihr als „little lady“²¹⁰ spricht und sogar darauf besteht, er könne sie nicht immer V.I. nennen und solle ihm doch ihren Vornamen verraten: „[...] will you tell me your first name? How the hell can I keep on addressing someone as ‘V.I.’?“²¹¹ Nachdem sie ihm trotz Widerwillen erlaubt sie „Vic“²¹² zu nennen, versucht er sie dazu zu bringen, auch noch ihren zweiten Vornamen preiszugeben:

²⁰³ Brigitte Haydner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 125.

²⁰⁴ Ebd., S. 125.

²⁰⁵ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 210.

²⁰⁶ Ebd., S. 211.

²⁰⁷ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 211-212.

²⁰⁸ Ebd., S. 212.

²⁰⁹ Sara Paretsky: *Tunnel Vision*, S. 86.

²¹⁰ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 29.

²¹¹ Ebd., S. 62.

²¹² Ebd., S. 62.

“What’s the I stand for?”

“None of your goddamn business.” I hung up. I stood for Iphigenia. My Italian mother had been devoted to Victor Emmanuel. This passion and her love of opera had led her to burden me with an insane name.²¹³

Reddy erklärt dieses Verhalten wie folgt:

Ralphs Unfähigkeit, den von V.I. gewählten Namen zu akzeptieren, ist ein Indikator seines tiefen Unbehagens mit ihrem untraditionellen Beruf. Dieses Unbehagen zeigt sich auch in seinem Verlangen, sie zu beschützen, und, was noch gefährlicher ist, darin, daß er ihre Lösung des Falles ablehnt.²¹⁴

Auch wenn V.I. Ralph ihren ersten Vornamen verrät und ihm damit Zutritt zu dem kleinen Kreis ihrer Freunde gewährt, auf sein Drängen ihm ihren zweiten Vornamen preiszugeben reagiert sie mit Ablehnung, da sie spürt, dass Ralph sie und ihren Beruf nicht gänzlich akzeptiert. Auch wenn er zu V.I. sagt: „I think you’re remarkable, Vic. I like your style. Dick sounds like an ass. Don’t give up on us men just because of him“,²¹⁵ will Ralph sie immer wieder davon überzeugen, ihren Fall der Polizei zu überlassen: „Let the police handle this. You’re in a rotten shape—you need to take the day off“,²¹⁶ „Murder really is a police matter. And this group seems pretty wild for you to be mixed up with.“²¹⁷ Des weiteren zweifelt er immer wieder an V.I. Fähigkeiten und ihrer Rationalität: „I’ll try to believe you know what you’re up to.“²¹⁸ Wieder und wieder muss sich V.I. vor Ralph rechtfertigen: „Ralph, I’m tired and I ache. I can’t try explaining to you tonight why this is my job—but please believe that it is my job and that I can’t give it to the police and run away.“²¹⁹ Doch Ralph kann V.I.s Arbeit einfach nicht ernst nehmen: „Is this some kind of detective guessing game“.²²⁰ So endet V.I.s Beziehung zu Ralph schließlich mit seinem Geständnis, dass er sie und ihre Arbeit, wie schon zuvor V.I.s Exmann, nicht ernst genommen hat: „but I should have listened to you. I couldn’t believe you knew what you were talking about. I guess deep down I didn’t take your detecting seriously. I thought it was a hobby, like Dorothy’s painting.“²²¹

Auch wenn V.I. im Laufe der Romane wiederholt Beziehungen zu Männern eingeht enden diese doch immer mit der Erkenntnis, wie „schwierig eine wirklich egalitäre Beziehung

²¹³ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 63.

²¹⁴ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 99.

²¹⁵ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 212.

²¹⁶ Ebd., S. 106.

²¹⁷ Ebd., S. 93.

²¹⁸ Ebd., S. 94.

²¹⁹ Ebd., S. 93-94.

²²⁰ Ebd., S. 91.

²²¹ Ebd., S. 312.

zwischen einem Mann und einer Frau ist.“²²² Besonders, weil die Männer sich nicht von den klassischen Wertvorstellungen lösen können, dass die Frau eigentlich auf den Mann angewiesen sein sollte: „I’ve been falling in love with you, Vic, but you don’t need me.“²²³ Und V.I.s Reaktion darauf ist mehr als offensichtlich: „That’s not true“, I tried to say, but I didn’t know if it was or not.“²²⁴ V.I. ist, laut Makinen, eben nicht auf der Suche nach „good father material“²²⁵ sondern stellt ihre Unabhängigkeit und Privatsphäre über die Beziehung zu einem Mann, auch wenn sie z.B. den Sex genießt.²²⁶ „Sex is present but the text refuses to esteem men as essential to her femininity“.²²⁷ Wiewohl es wiederkehrend Männer in V.I.s Leben gibt, ist doch keiner über längere Zeit präsent. In *Hard Time* erfährt der Leser, dass die Beziehung mit einem dieser Männer, Conrad, und V.I. vorbei ist: „Conrad decided things weren’t working out between us.“²²⁸ Und dass, obwohl V.I. versucht hatte, sich in die typische Rolle einer anständigen Hausfrau einzufinden: „By the time Conrad pressed the bell I had dinner ready. A proper little housewife, welcoming her man home from a hard day in the crime mines.“²²⁹ Der Leser lernt die weiche, feminine Seite von V.I. kennen, als sie zugibt, dass das Ende der Beziehung mit Conrad nicht einfach für sie war: „It’s taken me a while to recover from that loss“,²³⁰ da sie starke Gefühle für diesen Mann hegte: „how deep the feelings had gone with me.“²³¹

Immer wieder kommen Männer näher an V.I. heran als ihr lieb ist. Doch oft ist es gar nicht ihre Unabhängigkeit die sie nicht aufgeben will, sondern die Angst, dass die Personen in ihrer Nähe durch sie in Gefahr gebracht werden könnten. In *Hard Time* lehnt sie das Angebot von Morrell ab, der sie fragt, ob sie die Nacht bei ihm verbringen möchte:

It was appealing, the idea of not having to worry about who might be lying in wait outside my door. Besides, there was my fantasy, lying with his long fingers on my body-on my sore body [...] Lotty had almost been killed once, helping me in a crisis, and Mr. Contreras had been shot. Conrad had left me after a similar episode. I couldn’t bear to have one more person maimed on my account.²³²

²²² Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 126.

²²³ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 312-313.

²²⁴ Ebd., S. 313.

²²⁵ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 117.

²²⁶ Vergl. Ebd., S. 117.

²²⁷ Ebd., S. 117.

²²⁸ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 22.

²²⁹ Sara Paretsky: *Tunnel Vision*, S. 234.

²³⁰ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 22.

²³¹ Ebd., S. 22.

²³² Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 253-254.

So bleibt V.I. lieber alleine als andere in Gefahr zu bringen. Trotz all ihren Stärken hat sie auch Angst: „Everything was making me nervous. I was afraid to go home because I didn’t know if someone would jump me. I was afraid to go to my car for the same reason. I was afraid“.²³³

Auch wenn V.I. nicht die Sicherheit bei ihren Männern sucht, gesteht sie sich doch hin und wieder ein, dass auch sie sich manchmal nach emotionaler und finanzieller Stabilität sehnt. In *Hard Time* sagt sie unter anderem: „I smacked the tabletop in frustration. Why can’t I ever get ahead of the game financially? I work hard, I pay serious attention to my clients, and here I am, past forty and still scrambling at month’s end.“²³⁴ Obgleich die Menschen um sie herum es nicht erkennen, sehnt sie sich ab und zu nach einem ‚normalen‘ Leben:

What no one around me would believe was that I really didn’t want to lift the siege if Orleans. I wanted to keep on doing nice little investigations for Continental United until I made enough money to fund my Money Purchase Pension Plan and bought a nice little house in Umbria, where I’d make Orvieto Classico and raise golden retrievers.²³⁵

Doch die weibliche Detektivin der heutigen Zeit, so wie auch V.I., liebt nichts so sehr wie ihre Unabhängigkeit. Früher konnten Detektivinnen keine Männer haben, weil sie nicht attraktiv genug waren, heute können sie es, wollen aber nicht. Diese Tatsache beruht auch auf der Rezeption durch die Leserschaft:

In detective fiction the detective must occasionally neglect his/her family for work. Apparently the idea that a married woman, with responsibilities towards her husband and her home, would neglect them to pursue a murder hunt is not consonant with the audience’s beliefs about the proper role of women.²³⁶

3.2.4. Gegner

V.I. wird an einer Stelle im Roman *Hard Time* von ihrer besten Freundin Lotty wie folgt charakterisiert/kritisiert: „So you are going to follow Joan of Arc into the flames before your body fails you and you have to admit you’re mortal.“²³⁷ V.I. gibt nie auf, auch wenn sie physisch und psychisch kaum noch aushält was ihre Gegner ihr antun. Sie lässt ihre Investigationen nicht ruhen bis sie die Wahrheit kennt und die Bösen geschnappt hat, selbst

²³³ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 305.

²³⁴ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 45.

²³⁵ Ebd., S. 239.

²³⁶ Kathlyn Ann Fritz / Natalie Kaufman Hevener: *An Unsuitable Job for a Woman: Female Protagonists in the Detective Novel*. In: Mary Hadley: *British Women Mystery Writers*, S. 10.

²³⁷ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 234.

wenn ihre Freunde der Absicht sind, dass sie viel zu viel dabei riskiert: „You take too many risks“.²³⁸ V.I. wird immer wieder körperlich oder verbal angegriffen. In *Hard Time* muss sie sich während ihrer Zeit in Coolis, dem Gefängnis in das sie aufgrund übler Intrigen kommt, viel von den Wärtern gefallen lassen: „One of the hardest things to take during my time at Coolis was the constant sexual herassment. It was verbal, it was physical, it was incessant“.²³⁹ Die Tatsache, dass sie diesen Missbräuchen machtlos gegenübersteht, ist für V.I. schwer zu akzeptieren: „It was hard to accept the abuse passively, and it fuelled both my rage and my fear.“²⁴⁰ Auch wenn die Misshandlungen schwer zu ertragen sind, V.I. erduldet sie um am Ende die Missstände aufzudecken: „I started taking pictures of some of the worst outrages I saw, but I would have needed the video model I took to Georgia to capture the verbal abuse.“²⁴¹ Leider ist auch V.I. klar, dass ihre Arbeit Grenzen hat:

I know I can't shut down Coolis. I can't change any prison anywhere in America. All these degradations will go on and on for any woman who lands there, the sex talk and the rape and whatever else. The law makes it almost impossible for a woman to lodge a complaint, and even if she does, the guards have too much power they can stop her voice.²⁴²

V.I.s Arbeit erscheint im Angesicht ihrer Gegner wie der Kampf von David gegen Goliath. Eine kleine Privatdetektivin legt sich mit mächtigen Männern wie Politikern, Polizisten u.a. an und hofft auf einen Sieg. Dass sie dabei nicht immer, oder besser gesagt nie, glimpflich davon kommt ist verständlich. Sie stellt sich gegen das System, gegen die, die das Sagen haben und gegen die, die über die finanziellen Mittel verfügen, um Schwächeren ihren Willen aufzuzwingen. So trägt ein Kapitel in *Hard Time* mit Recht den Titel „Annoying the Giants“.²⁴³ In diesem Kapitel wird V.I. von einer Freundin und Mitarbeiterin, Mary Louise, gefragt, warum sie sich immer wieder mit zu mächtigen Männern anlegt und dabei Kopf und Kragen riskiert – nicht nur ihren eigenen, sondern auch den ihrer Freunde:

But it's the same story with you every time. You can't bear to be scared or beaten, so if someone threatens you, you have to take them on, no matter how big they are. Terry warned me about that when I started working for you, he said he saw you do it over and over again and that no one's life is worth that much

²³⁸ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 285.

²³⁹ Ebd., S. 379.

²⁴⁰ Ebd., S. 380.

²⁴¹ Ebd. Paretsky, S. 380.

²⁴² Ebd., S. 421.

²⁴³ Ebd., S. 233.

principle. And in this case you're trying to take on giants. Don't you see? Don't you know?²⁴⁴

V.I. riskiert lieber, dass ihre Freunde sich von ihr entfernen, als dass sie ihren Fall aufgeben würde. Sie kämpft bis zum Ende, auch wenn sie dabei physisch und psychisch einiges einstecken muss und oft verletzt wird: „The gun had dug a deep bruise into my side when I tumbled from the boxcar. I'd be sore for four or five days but if I was careful I'd be okay.“²⁴⁵ Immer wieder muss ihre Freundin Lotty sie zusammenflicken. In *Hard Time* versucht sie V.I. daran zu erinnern, dass sie auch nur ein Mensch und nicht unsterblich ist: „A cat has nine lives, but you have only the one, Victoria.“²⁴⁶

3.2.5. Zusammenfassung

„In ihrer Einsamkeit – elternlos, gattenlos, kinderlos – gleichen diese Frauen den männlichen harten Detektiven, aber diese Ähnlichkeit ist nur eine oberflächliche und macht die tieferen Unterschiede um so auffallender“²⁴⁷ erklärt Reddy, wenn sie über die feministischen Detektivinnen wie V.I. Warshawski oder Kinsey Millhone schreibt. Die Themen Familie und Ehe spielen bei Paretsky, genau wie bei ihren Kolleginnen, eine wichtige Rolle, was laut Reddy „aus dem Aufeinandertreffen und dem Widerspruch verschiedener konkurrierender ideologischer Systeme herzurühren scheint“. ²⁴⁸ Sie erläutert:

Der männliche harte Detektiv ist durch seine Isolation, seinen vollständigen Mangel an normalen menschlichen Beziehungen definiert. [...] Frauen werden gewöhnlich dem häuslichen Bereich zugeordnet und über ihre Beziehungen zu anderen Menschen, besonders zu Familienmitgliedern, definiert.²⁴⁹

So gehen die feministischen Detektivinnen zwar Beziehungen ein, wählen diese aber frei und mit Bedacht. Es sind „nicht einfach Kopien traditioneller Beziehungen“²⁵⁰ sondern die Autorinnen erfinden „für ihre Detektivinnen größtenteils ganz neue Beziehungsformen“. ²⁵¹

Auch wenn V.I. sich hin und wieder nach einer Familien und Kindern sehnt, lebt sie doch „ein ausgefülltes, am Liberalfeminismus orientiertes Leben“²⁵² und weiß, dass sie nie „a

²⁴⁴ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 236.

²⁴⁵ Ebd., S.233

²⁴⁶ Ebd., S.233.

²⁴⁷ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 109.

²⁴⁸ Ebd., S. 107.

²⁴⁹ Ebd., S. 107.

²⁵⁰ Ebd., S. 110.

²⁵¹ Ebd., S. 110.

happy housewife“²⁵³ wäre und ihr die stereotypische Rolle einer Frau nicht liegt. So revidiert Paretsky das Beharren der harten Unterhaltungsliteratur auf der der Isolation des Helden²⁵⁴ und bindet ihre Heldin in ein ausgeprägtes Netz von sozialen Beziehungen ein. Paretsky ist sich jedoch bewusst, dass sie damit einige Probleme heraufbeschwört, von denen V.I.s Leben geprägt ist: „My detective has certain conflicts in her life for which I also don't have answers. These lie primarily in a tension between her need to be alone and her need for intimacy. The story that resolved that conflict for my hero would probably be the last in the series“.²⁵⁵ Und Paretsky erklärt auch, warum sie diese Probleme nicht auflöst:

In addition, solving my detective's personal emotional problems would mean telling a much different story than the ones I've written so far. In series books, the emphasis is on solving the crime: finishing the plot. If the focus became the detective's conflicts, with the plot problems secondary, then I'd be better off with a stand-alone book.²⁵⁶

So muss sich V.I., wie so viele Frauen, weiterhin mit feministischen Fragen und sozialen Vorurteilen auseinandersetzen. Die ultimative Lösung ist nicht in Sicht.

3.3. V.I. und die Tradition der *hard-boiled school*

Die Wurzeln der *hard-boiled school* liegen laut Edgar Marsch in der Westernliteratur:²⁵⁷ „Da wie dort kämpft der einsame Held, der einen Schluck Whiskey nie ablehnt, für Recht und Ordnung. Nur ist nicht mehr das weite, spärlich besiedelte Land der Schauplatz der Handlung, sondern die moderne Großstadt.“²⁵⁸ Auch Sara Paretskys Heldin führt ihren Kampf gegen das Verbrechen in einer dieser Großstädte, nämlich Chicago. Evelyn Keitel deutet darauf hin, dass V.I.s „downwardly mobile‘ quality, her knowledge of the ‘mean streets’ of [...] Chicago, and [...] her social marginality marked by financial and emotional independence and an unprofitable sense of moral integrity in a corrupt public world“²⁵⁹

²⁵² Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 130.

²⁵³ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 37.

²⁵⁴ Vergl. Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 117.

²⁵⁵ Sara Paretsky. In: Sue Grafton [Hg.]: *Writing Mysteries*, S. 74.

²⁵⁶ Ebd., S. 75.

²⁵⁷ Edgar Marsch: *Die Kriminalerzählung*, S. 21.

²⁵⁸ Karin Weidinger: *Die Kayankaya-Romane*, S. 15.

²⁵⁹ Evelyn Keitel: »The Woman's Private Eye View«. In: Deutsche Gesellschaft für Amerikastudien [Hg.]: *Amerikastudien: Eine Vierteljahresschrift*, vol. 39. München: Wilhelm Fink, 1994, S. 170-171.

deutlich machen, dass Paretsky ganz klar in Chandlers Fußstapfen tritt. So sind Paretskys Romane genau wie die von Chandler dem realistischen Kriminalroman zuzuordnen.²⁶⁰

Paretsky benutzt, wie Chandler, einen Ich-Erzähler, um ihrer Protagonistin in ihren Verhandlungen mit der sie umgebenden Welt eine gewisse Autorität zu verleihen.²⁶¹

Jedoch muss gesagt werden, dass sich sowohl V.I. als auch Marlowe von dem Hellseher-Detektiv à la Sherlock Holmes unterscheiden. Beide sammeln und kombinieren eher mit dem Ohr, als mit dem Auge und sind auf das Wissen anderer Personen angewiesen:²⁶² „Die rationale Komponente der Detektion wird immer mehr aufgegeben zugunsten des psychologischen“. ²⁶³ Eine weitere Gemeinsamkeit von V.I. und Marlowe ist ihr Ausschluss aus dem Polizeiapparat, und dass sie sich immer wieder außerhalb der geltenden Regeln und Gesetzen bewegen.²⁶⁴ Des Weiteren sind beide Charaktere in „ihrer Existenz als Detektiv/in permanent gefährdet, durch Lizenzentzug, durch finanzielle Bedingungen seines/ihrer Berufs und durch das Verbrechen selbst.“²⁶⁵ Sowohl V.I. als auch Marlowe leben finanziell am Limit. Genau wie Chandler in *Der große Schlaf* Marlowes schmuckloses, kleines Büro beschreibt, erfährt der Leser in *Bitter Medicine* über V.I.s heruntergekommenes Büro:

[Ich] ging hinüber zu meinem Büro. In der Eingangshalle des Pulteney-Gebäudes an der South Wabash stank es wie gewöhnlich nach moder und Urin. [...] Zweimal in der Woche funktionierte der Aufzug nicht, heute natürlich auch nicht. Ich mußte mir zwischen Hühnerknochen und noch weniger appetitlichem Abfall einen Weg bis zum Treppenhaus bahnen. [...] Ich weiß nicht, warum ich es [das Büro] behalte und nicht einfach von meiner Wohnung aus arbeite. Ein Büro in einem besseren Haus kann ich mir nicht leisten, und nur weil es in der Nähe des Finanzzentrums liegt und ich mich auf Wirtschaftskriminalität spezialisiert habe, ist nicht Grund genug, mich mit dem Gestank und dem nicht funktionierenden Aufzug abzufinden.²⁶⁶

Wie bei Chandler besitzt auch bei Paretsky das Action-Element große Dominanz:²⁶⁷

Die Welt beider Autoren ist durch Gewalttätigkeit geprägt, die offen oder latent nahezu allgegenwärtig geworden ist; es kann beinahe von einer etablierten Gewalttätigkeit gesprochen werden. Sie ergreift als fast konstante Aggressivität viele Szenen und durchtränkt viele menschliche Beziehungen.²⁶⁸

²⁶⁰ Brigitte Haydner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 119.

²⁶¹ Vergl. Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 4.

²⁶² Vergl. Brigitte Haydner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 119.

²⁶³ Ebd., S. 119.

²⁶⁴ Vergl. Ebd., S. 119.

²⁶⁵ Ebd., S. 119.

²⁶⁶ Sara Paretsky: *Tödliche Therapie. Bitter Medicine*. 5. Auflage, Piper Verlag: München 1992, S. 46.

²⁶⁷ Vergl. Ulrich Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt: Athenaeon, 1975. S. 136-7.

²⁶⁸ Ebd., S. 136-137.

In Paretskys Romanen finden sich immer wieder Szenen von Gewalt und Aggressivität. Die Kämpfe werden allerdings nicht immer nur mit Fäusten oder Waffen ausgetragen, sondern oft durch die Sprache. Diese „radikalisierte verbale Aggressivität bestimmt über die Dialoge hinaus große Bereiche der Erzählatmosphäre“. ²⁶⁹ V.I. möchte durch diese Form der Rede Respekt erlangen und ihren Gegnern Angst einjagen: „Diese Art der Rede dient defensiv der Selbstbehauptung und offensiv als Einschüchterung“. ²⁷⁰ Doch Paretsky ahmt mit V.I. aggressivem Verhalten nicht einfach nur die männlichen Vorbilder nach: „Die harten Charaktere sonnen sich in Gewalt, und sie fällt ihnen auch leicht, aber ihre weiblichen Gegenstücke haben diesbezüglich gemischtere Gefühle“. ²⁷¹ So schießt V.I. in *Killing Orders* einem Verbrecher, der sie umbringen sollte, ins Bein. Sie widersteht aber dem Verlangen, ihn umzubringen. Stattdessen droht sie ihm, noch einmal auf ihn zu schießen, wenn er ihre Fragen nicht beantworten werde. ²⁷² Er antwortet ihr, dass sie das sicher nicht tun würde und V.I. denkt:

Damit hatte er vielleicht recht; mir dreht sich sowieso schon der Magen um. Was für eine Art Mensch kniet schon im Schnee und droht damit, einem verwundeten Mann das Bein kaputt zu schießen? Niemand, den ich kennen möchte. Ich zog den Hahn mit einem lauten Klicken zurück und richtete die Pistole auf sein linkes Bein. ²⁷³

So scheint V.I. wie so viele weibliche Detektive kein Vergnügen an Gewalt zu haben und benutzt sie nur wenn es nicht anders geht. Reddy erklärt, dass:

Gewalt manchmal die einzig mögliche Reaktion auf eine gewalttätige Umwelt sein kann, und daß alle Detektivinnen durchaus imstande sind, sich in einem Kampf zu behaupten. Diese Frauen verweigern die konventionelle weibliche Opferrolle, sie setzen sich gegen jene zur Wehr, die sie zu Opfern machen würden und schützen sich dadurch selbst. ²⁷⁴

V.I. ähnelt in ihrer „Schlagfertigkeit – ihrem Sprachduktus, der oftmals ‚dem der hartgesottenen Männer gleicht‘ [...] – und in ihrer Schlagkraft in großem Maße Chandlers und Hamlets Helden“. ²⁷⁵ Im Gegensatz zum männlichen Detektiv, der „seine Männlichkeit beweist wenn er seine Gegner blutig schlägt, stellt eine Frau die das gleiche tut ihre Weiblichkeit in Frage.“ ²⁷⁶ V.I. sinniert in *Fromme Wünsche*: „Aber ganz tief

²⁶⁹ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 120.

²⁷⁰ Ebd., S. 120.

²⁷¹ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 117.

²⁷² Vergl. Ebd., S. 117.

²⁷³ Sara Paretsky: *Killing Orders*. In: Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 118.

²⁷⁴ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 118.

²⁷⁵ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 128.

²⁷⁶ Ebd., S. 128.

drinnen empfand ich tiefen Abscheu vor mir, denn ich hatte mein Opfer mißhandelt und bedroht wie ein gemeiner Gangster. Der Zorn war einfach mit mir durchgegangen.“²⁷⁷ Laut Maureen T. Reddy ist diese Überlegung eine Höchstleistung an Ambivalenz, besonders, da V.I., nachdem sie ihre Abscheu vor ihrem gewalttätigen Selbst deutlich gemacht hat, ihr Opfer weiter bedroht.²⁷⁸

Auch wenn V.I. gewisse Charaktereigenschaften mit Philip Marlowe teilt, charakterisiert Paretsky ihre Heldin doch deutlich differenzierter. Ein Muss wie Kathleen Gregory Klein erklärt: „To take on the genre; to rethink it, reformulate it, re-vision it: this is the challenge to contemporary authors“.²⁷⁹ V.I. sagt in *Tunnel Vision*: „I’m no Philip Marlowe forever pulling guns out of armpits or glove compartments. Marlowe probably never fainted, either, from the sight of a dead woman’s splintered skull“²⁸⁰ und zieht damit den direkten Vergleich zwischen sich und den Detektiven der hartgesottenen Kriminalliteratur. Messent merkt dazu an:

Sara Paretsky’s detective heroine, V.I. Warshawski, makes the kind of intertextual reference so common within the genre, when she self-consciously distances herself from Chandler’s protagonist. Warshawski does this both in terms of her unwillingness to resort to violence and the nature of her emotional sensibility.²⁸¹

Dementsprechend werden in Partekys Romanen immer wieder Anspielungen auf die Tradition des hartgesottenen Detektivs im Speziellen, und das Kriminal-Genre im Allgemeinen gemacht: „Feeling like a caricature of a detective [...] just like Sherlock Holmes“,²⁸² „Even if that weren’t straight out of *Cagney & Lacey*“,²⁸³ „You’ve been watching too many *Law & Order* reruns“,²⁸⁴ „Surely like Sherlock Holmes“.²⁸⁵ Doch trotz vieler Gemeinsamkeiten mit Philip Marlowe, distanziert sich V.I. von ihrem bekannten Vorbild: „No Philip Marlowe I“²⁸⁶. Auch wenn V.I. gerne Whiskey und Wein trinkt: „She drinks Johnnie Walker Black Label whisky and loves red wine, especially from Torgiano,

²⁷⁷ Sara Paretsky: *Fromme Wünsche*. In: Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 129.

²⁷⁸ Vergl. Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 129.

²⁷⁹ Kathleen Gregory Klein: *The Woman Detective – Gender and Genre*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988, S. 227.

²⁸⁰ Sara Paretsky: *Tunnel Vision*, S. 98.

²⁸¹ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 3.

²⁸² Sara Paretsky: *Deadlock*, S. 289.

²⁸³ Sara Paretsky: *Tunnel Vision*, S. 109.

²⁸⁴ Sara Paretsky: *Blacklist*. New York: Signet, 2004, S. 67.

²⁸⁵ Sara Paretsky: *Total Recall*, S. 315.

²⁸⁶ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 250.

the hill country where her mother grew up“,²⁸⁷ ist sie laut sich selbst ein ‚moderner‘ Detektiv, der erst seine Arbeit tut und sich dann einen Drink genehmigt. In *Blacklist* sagt sie: „I found a bottle of water and drank it down. Not the pint of rye Philip Marlowe would have used, but it steadied me just the same“. ²⁸⁸ Als ihr im selben Roman Alkohol angeboten wird, entsteht folgender Dialog: „I have bourbon: I know detectives are used to stronger beverages than tea.“ I laughed. “That’s only Philip Marlowe. We modern detectives can’t drink in the middle of the day: it puts us to sleep.“²⁸⁹ Als sie in *Total Recall* auf die Tochter eines Freundes aufpassen soll sinniert sie: „I don’t think Race Williams or Philip Marlowe ever did baby-sitting, but by the end of the morning I decided that was because they were too weak to take on a five-year-old.“²⁹⁰ Und auch in *Killing Orders* wird die Tradition der hartgesottenen Kriminalliteratur von V.I. erwähnt. V.I. macht sich über sich selber und ihre Vorgänger lustig:²⁹¹ „Ein hartgesottener Detektiv hat natürlich nie Angst. Also konnte mein Gefühl keine Angst sein. Vielleicht nervöse Erregung über die Genüsse, die mir bevorstanden.“²⁹²

Was V.I., Marlowe und auch andere männliche und weibliche Helden der hartgesottenen Kriminalromane verbindet, ist, dass sie „immer in Übereinstimmung mit ihren eigenen moralischen Gesetzen“²⁹³ handeln und die „Polizei im allgemeinen als unfähig oder korrupt“²⁹⁴ betrachten. Dementsprechend schildert Paretsky häufig die Ungerechtigkeiten des Rechtssystems und V.I. erscheint als Verteidigerin des Gesetzes bei Fällen wo die offizielle Justiz versagt hat.²⁹⁵ Im Gegensatz zu den hartgesottenen Detektiven „hängt keine der Privatdetektivinnen einem unumstößlichen Moralkodex an“.²⁹⁶

V.I. hat eine alltägliche Vorstellung von Gerechtigkeit, die auf einem liberalen humanistischen Glauben an die individuelle Verantwortung beruht, aber von einem Sinn für Zusammenhänge und Details gemildert ist und sich wesentlich von einem reinen Ordnungsideal unterscheidet.²⁹⁷

²⁸⁷ <http://www.saraparetsky.com/about-v-i/> (08.09.2011).

²⁸⁸ Sara Paretsky: *Blacklist*, S. 163.

²⁸⁹ Ebd., S. 12.

²⁹⁰ Sara Paretsky: *Total Recall*, S. 9.

²⁹¹ Vergl. Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 100.

²⁹² Sara Paretsky: *Killing Orders*. In: Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 101.

²⁹³ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 120.

²⁹⁴ Ebd., S. 120.

²⁹⁵ Vergl. Ebd., S. 121.

²⁹⁶ Ebd., S. 123.

²⁹⁷ Ebd., S. 122.

So hat Paretsky, genau wie viele andere Schriftstellerinnen von feministischen Kriminalromanen, Mittel gefunden, das traditionelle Genre für ihre Zwecke zu verändern:

Jedes Charakteristikum des männlichen hartgesottenen Detektivromans ist im Frauenkriminalroman umgewandelt: Die Isolation beziehungsweise die Eingebundenheit des Detektivs/der Detektivin, die Einstellung zur Gewalt, das Gerechtigkeitsgefühl und das Selbstgefühl fallen in den Werken von Männern und Frauen ganz unterschiedlich aus. Die einzigen verbleibenden Gemeinsamkeiten sind größtenteils oberflächlich: der rauhe Gesprächston der Detektive, die Kenntnisnahme von Einzelheiten des Lebens wie Geld, Essen, Kleidung, das Mißtrauen gegen die Polizei und der Beruf der Hauptfigur.²⁹⁸

3.4. V.I.s Fälle – eine detektivische Sozialkritik

Wenn man die Fälle betrachtet, die V.I. in den Romanen lösen muss, wird deutlich, dass es sich meist um Verbrechen handelt, die eine größere Dimension beinhalten als V.I. und der Leser zu Beginn jeder Geschichte vermuten:

Es geht in allen Büchern in irgendeiner Form darum, daß die Reichen und Mächtigen – die großen Gewerkschaften, das Großkapital, die großen Religionsgemeinschaften, die Mafia, die Ärztekammer – in der Lage sind, das Recht zu manipulieren, anfangen von der Polizei bis hin zu den Gerichten und dem Gesetzgeber.²⁹⁹

Sara Paretsky beschreibt, wie sie dazu kam, eine Krimiserie über oben genannte Fälle zu schreiben:

At this point I'm interested in such social questions as how large institutions affect the lives of ordinary people, and how the criminal justice system treats large-scale white-collar crime. These are issues for which I don't have a personal answer, and so I keep exploring them. They seem to be best addressed through the voice of my series character, rather than in stand-alone thrillers.³⁰⁰

„In ihren früheren Romanen läßt Sara Paretsky durch ihre Erzählerin und Protagonistin zwar feministische Kritik in ihre Geschichte einfließen, aber die Themen der Romane sind konventionell.“³⁰¹ In *Indemnity Only* geht es um Versicherungsbetrug und in *Deadlock* um mafiösen Betrug in der Schiffs- und Frachtenindustrie. In *Killing Orders*, *Bitter Medicine*, und *Blood Shot* geht es jedoch laut Brigitte Haydtner auch um „frauenspezifische Themen“.³⁰²

²⁹⁸ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 125.

²⁹⁹ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 118.

³⁰⁰ Sue Grafton [Hg.]: *Writing Mysteries: A Handbook by the Mystery Writers of America*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest, 2002, S. 74.

³⁰¹ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 118.

³⁰² Ebd., S. 118.

In *Killing Orders* geht es nicht nur um Finanzbetrug, in den der Vatikan, die Mafia, und Politikern verwickelt sind, sondern Paretsky skizziert die „völlige Hingabe mehrerer patriarchalischer Frauen an das System“³⁰³ und zeigt, wie diese dabei zu Mittätern werden. Haydtner ist der Ansicht, dies sei „die literarische Umsetzung der feministischen Analyse, daß Frauen, die sich mit dem Patriarchat verbünden, ihre eigenen – metaphorischen und realen – Lebenschancen und die ihrer Töchter zerstören“.³⁰⁴ In *Bitter Medicine* geht es um das Thema Abtreibung. Abtreibungsgegner haben es auf die Gynäkologin Lotty Herschel abgesehen und zerstören ihre Praxis. Da Lotty V.I.s beste Freundin ist, wird dieser politische Fall sehr persönlich für sie. Paretsky demonstriert damit die feministische Einstellung, dass „das persönliche politisch ist“.³⁰⁵ In *Blood Shot* zeigt Paretsky „die puritanische, ja im höchsten Grade frauenfeindliche Einstellung ehemaliger Einwanderer aus Italien in Chicago auf“.³⁰⁶ Es geht um eine Familie, die ihre schwangere fünfzehnjährige Tochter verstößt, und dass, obwohl diese von ihrem eigenen Onkel vergewaltigt wurde. In den Augen der Familie hat das Mädchen den Onkel verführt und ist somit selbst schuld an ihrem Schicksal.

In den späteren Romanen von Paretsky behandeln V.I.s Fälle Themen aus einem weiteren sozialen Umfeld. Sie sind nicht nur frauenspezifisch angeordnet, finden dort aber oft ihren Ursprung. In *Tunnel Vision* findet V.I. eine obdachlose Frau mit ihren drei Kindern im Keller ihres Bürogebäudes: „[t]he track she follows leads her to the trail of tormented runaways, abused spouses, and a cynical financial fraud that stretches from Chicago’s banks to the halls of Congress.“³⁰⁷ Als V.I. in *Hard Time* fast eine Frau überfährt, die halbtot am Straßenrad liegt ahnt sie nicht, dass dies der Anfang eines Falles ist, „that forces her to go head-to-head with one of the world’s largest providers of private security and prison services, a case that exposes dark hidden truths behind the razzle-dazzle of the entertainment industry“.³⁰⁸ In *Total Recall* ist der Ausgangspunkt der Ermittlungen V.I.s beste Freundin Lotty Herschel, die sich im Zuge der Konferenz „Christians and Jews: a New Millenium, a New Dialogue“³⁰⁹ mit ihrer Holocaust-Vergangenheit auseinandersetzen

³⁰³ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman*, S. 119.

³⁰⁴ Ebd., S. 119.

³⁰⁵ Ebd., S. 118.

³⁰⁶ Ebd., S. 118.

³⁰⁷ <http://www.saraparetsky.com/books/novels/tunnel-vision/> (12.09.2011).

³⁰⁸ <http://www.saraparetsky.com/books/novels/hard-time/> (12.09.2011).

³⁰⁹ Sara Paretsky: *Total Recall*, S. 9.

muss. Ihre Ermittlungen führen V.I. „to an international conspiracy reaching back to Nazi Europe“³¹⁰ und damit nicht genug: Während die Protagonistin sich ebenfalls mit den Ermittlungen bezüglich ungeklärter Fragen hinsichtlich der Lebensversicherung eines schwarzen Arbeiters befasst, kommt sie einem „case of insurance fraud on Chicago’s south side“³¹¹ auf die Schliche. In *Blacklist* weiten sich die Nachforschungen, die V.I. für einen Freund anstellt, zu einer größeren Dimension aus. Es geht zum Einen um die politische Verfolgung von Andersdenkenden in der McCarthy Ära, zum Anderen um die nationale Sicherheit nach 9/11 und die damit verbundene allgemeine Angst in den USA:

The trail leads her back to the McCarthy era blacklists, and forward to the ominous police powers the American government has assumed today. V I finds herself penned into a smaller and smaller space by an array of business and political leaders who can call on the power of the Patriot Act to shut her up.³¹²

Desweiteren wird in diesem Roman das Thema Rassentrennung behandelt. V.I. versucht den Tod eines schwarzen Journalisten aufzudecken, da sich die Polizei nicht sonderlich für den Tod eines Afro-Amerikaners interessiert: „Did they do a complete autopsy? Are they giving this a lick and a promise because he was a black man in white superpower country“.³¹³

Auch wenn die Fälle die V.I. annimmt „the plight of women“³¹⁴ hervorheben, bewegt sich Paretsky von dort „to the level of the social, the economic, and the political“.³¹⁵ Dadurch gelingt es Paretsky, genau wie ihrer Kollegin Grafton, folgende feministische Ansicht aufzuzeigen:

With both Grafton and Paretsky, though, there never can be any doubt that, in an endless repetition of what Millhone and Warshawski perceive as their own initial victimization, ultimately it is the patriarchal order of the world that is to blame for the mishaps and tragedies befalling the heroine’s clients. In their use of social setting, plot, and character, then, and in the relations between them, these women’s private eye novels re-appropriate many elements of the classic male examples in the genre for their own purposes, and turn them against man’s world.³¹⁶

³¹⁰ <http://www.saraparetsky.com/books/novels/total-recall/> (12.09.2011).

³¹¹ <http://www.saraparetsky.com/books/novels/total-recall/> (12.09.2011).

³¹² <http://www.saraparetsky.com/books/novels/black-list/> (12.09.2011).

³¹³ Sara Paretsky: *Blacklist*, S. 52.

³¹⁴ D’Haen, Theo: Plum’s the Girl! Janet Evanovich and the Empowerment of Ms Common America. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 150.

³¹⁵ Ebd., S. 150.

³¹⁶ Ebd., S. 150.

Durch das Verbinden von frauenspezifischen Themen mit einer größeren sozialen Dimension schafft Paretsky eine Verknüpfung zwischen persönlichen und öffentlichen Anliegen und bringt ihre Leser durch solche Zusammenhänge zum Nachdenken.

3.5. Zusammenfassung

Einige Kritiker sind der Ansicht, dass sich das traditionelle Genre des Detektivromans nicht für die Anwendung feministischer Ideen eignet. Die Warshawski-Romane scheinen diese Theorie zumindest zum Teil zu bestätigen:

In the final two novels of her series, *Guardian Angel* and *Tunnel Vision*, Paretsky seems painfully aware of the contradictions inherent in her creation. Indeed, the narrative trajectory of the novels is almost unremittingly pessimistic as Vic argues with, confronts and alienates friends and enemies alike.³¹⁷

Doch auch wenn die Wirklichkeit sie einholt, ist Paretsky nicht in der Lage „to let go of the fantasy of feminist revision with which she began her detective series“.³¹⁸ So scheint die Gradwanderung zwischen einer traditionellen und einer feministischen Darstellungen der Figur des Detektivs, zwischen eine „hard-boiled reinscription and feminist revision“³¹⁹ schwierig. Obwohl V.I. eine „fairy godmother and Cinderella, superwoman and waif, tireless campaigner for justice and a woman on the verge“³²⁰ ist und ihre Abenteuer „a sharp political engagement with the injustices of contemporary American society wrapped up in the fantasy of a woman powerful enough to effect change“³²¹ darstellen, gelingt es Paretsky laut Plain nicht, eine vollkommen homogene ‘feminist fairytale’ zu erschaffen. Plain verdeutlicht diese Ansicht wenn sie schreibt:

Paretsky’s project pushes the genre to its limits in its attempts to bring the detective in from the cold archetypal isolation, but the desires and needs of a lone pro-active feminist voice remain fundamentally at odds with the demands of hard-boiled narrative, and what begins as a fairy tale of feminist agency is ultimately torn apart by structural contradictions.³²²

³¹⁷ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction*, S. 148.

³¹⁸ Ebd., S. 164.

³¹⁹ Ebd., S. 93.

³²⁰ Ebd., S. 149.

³²¹ Ebd., S. 149.

³²² Ebd., S. 93.

Diese Denkweise stimmt mit der Annahme einiger Kritiker überein, die der Meinung sind, dass „the formula of genre fiction is static, a fixed category and thereby, in some sense, inherently conservative, whatever readerly positions are available“.³²³

Auf der anderen Seite gibt es auch Kritiker, die diese Ansichten nicht teilen. Makinen z.B. stellt sich gegen die Auffassung von Genres als statisch und schreibt:

Its [the genres] rules can be stretched but they cannot be broken, if the work is to remain within the category of that genre. And it has to be acknowledged that those generic formulae carry with them certain ideological implications and assumptions. But that does not mean that the genre itself is monolithic, or that it is unchanging. Formulae adapt over different historical times, they shift and interact with the cultural changes and expectations of their audiences, as a glance at the history of any genre will illustrate.³²⁴

Trotzdem ist auch sie der Meinung, dass gewissen Konventionen eingehalten werden müssen um die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Genre zu gewährleisten: „Generic fiction has to subscribe to certain conventions in order to be accepted as generic fiction. A feminist fiction that failed to have a crime that is finally solved by the detective, may well be good fiction but it would not be good detective fiction.“³²⁵ Paretsky greift im literarischen Schema und in der Strukturierung ihrer Romane auf männliche Vorgänger, wie beispielsweise Chandler zurück.³²⁶ Auch auf der Ebene der Sprache lassen sich laut Brigitte Haydter keine erwähnenswerten Abweichungen finden.³²⁷

Der Charakter der Privatdetektivin V.I. Warshawski beinhaltet jedoch alle Charakteristika des weiblichen Detektivs, die laut Anne Cranny-Francis folgende sind: „she should not surrender her femininity, should involve herself totally in the action of the story, should care for herself physically, and should practice self-defense. She works alone, is openly sexual and, above all, operates differently from the male detective“.³²⁸ So ist V.I. gezwungen, genügend Charakteristika eines traditionellen Privatdetektivs innezuhaben, und muss doch gleichzeitig als eine selbsternannte Feministin in der Lage sein, diese Konventionen zur Sprache zu bringen und „new ways of articulating and investigating the social crises embodied in crime“³²⁹ zu finden.³³⁰ Deshalb kann man V.I. typischen

³²³ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 15.

³²⁴ Ebd., S. 17.

³²⁵ Ebd., S. 17.

³²⁶ Vergl. Brigitte Haydter: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 133.

³²⁷ Vergl. Ebd., S. 133.

³²⁸ Anne Cranny-Francis: *Feminist Fiction*, S. 170.

³²⁹ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction*, S. 93.

³³⁰ Vergl. Ebd., S. 93.

Charakter als eine Art Mischung aus Alt und Neu sehen, als „a female appropriation of a ‘masculine’ discourse“.³³¹

Maureen T. Reddy ist der Meinung, dass Paretskys Warshawski-Romane „zunehmend feministischer und subversiver“³³² wurden. Sie ist der Ansicht, dass Paretsky in ihren früheren Romanen durch V.I. „zwar feministische Kritik in ihre Geschichten einfließen“³³³ lässt, dies aber nicht bedeutet, dass die Handlung und die Themen des Romans nicht „reichlich konventionell“³³⁴ bleiben. In ihren letzten Romanen (z.B. *Bitter Medicine*) dagegen, gelingt es Paretsky, die feministischen Anliegen nicht mehr nur an die Peripherie des Textes zu stellen, sondern sie in seinen Mittelpunkt zu rücken.³³⁵ Anne Cranny-Francis beschreibt die Funktion eines feministischen Textes wie folgt:

In feminist fiction, including feminist genre fiction, feminist discourse operates to make visible within the text the practices by which conservative discourses such as sexism are seamlessly and invisibly stitched into the textual fabric, both into its structure and into its story, the weave and the print.³³⁶

Paretsky hinterfragt in ihren Romanen die Konventionen einer klassischen Detektivgeschichte indem sie V.I. zwar als „a loner“³³⁷ darstellt, ihr aber doch soziale Kontakte und Freunde in Form einer „new communitas“³³⁸ gibt. Die Warshawski-Romane erweitern die typische Action-Figur, indem sie den Fokus auf V.I.s „fears and vulnerability“³³⁹ richten: „She is afraid of heights and squeamish about rats as she hunts in derelict buildings“.³⁴⁰ Im Gegensatz zu der traditionellen Ansicht, dass „ratiocination“³⁴¹ über alles geht, spielen Emotionen und das Irrationale eine wichtige Rolle:

Dreams play a significant part in all the novels, usually linked in some way to her mother, in a matrilinear wisdom. They serve as warnings and clues that unsettle her without leading to the easy solutions of the earlier lady detectives. And the maternal presence and ‘fierce independence’ (Sara Paretsky. *Burnmarks*. London: Virago, 1990, p. 96) sustain her on her quests.³⁴²

Auch wenn Paretsky einige Neuerungen einführt, bleibt die traditionelle Wirkung der Kriminalliteratur erhalten: „Die Romane enden – ähnlich wie der pointierte Rätselroman –

³³¹ Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction*, S. 93.

³³² Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 17.

³³³ Ebd., S. 17.

³³⁴ Ebd., S. 17.

³³⁵ Vergl. Ebd., S. 18.

³³⁶ Anne Cranny-Francis: *Feminist Fictions*. In: Merja Makinen. *Feminist Popular Fiction*, S. 21.

³³⁷ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 116.

³³⁸ Ebd., S. 116.

³³⁹ Ebd., S. 116.

³⁴⁰ Ebd., S. 116.

³⁴¹ Ebd., S. 117.

³⁴² Ebd., S. 117.

in einer breit angelegten Inszenierung der Überführungsszene“.³⁴³ So schafft es Paretsky, eine Synthese aus Konventionen und feministischer Kritik zu erschaffen. Ihre Romane sind trotz charakteristischer Merkmale wie „the institution of law and order, and lone, heroic individualism“³⁴⁴ doch „overtly and complexly feminist in [their] ideology and as a feminist text that reaches large audiences, eminently effective as an appropriation of the genre that succeeds in the mainstream“.³⁴⁵ Auch Klein teilt die Überzeugung, dass Paretskys V.I. Warshawski „one of the best developed and most convincing female private eyes in contemporary fiction“³⁴⁶ ist.

³⁴³ Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 122.

³⁴⁴ Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*, S. 120.

³⁴⁵ Ebd., S. 120.

³⁴⁶ Kathleen Gregory Klein: *The Woman Detective*, S. 212.

4. Walter Mosleys Easy Rawlins

Walter Mosley wurde am 12. Januar 1952 in Los Angeles geboren. Er ist Schriftsteller, arbeitete für das Gremium des National Book Awards, ist Mitglied des Board of Trustees für das Goddard College, sowie Mitglied des TransAfrica Forum, der ältesten und größten afro-amerikanischen Organisation für Menschenrechte und soziale Gerechtigkeit. Berühmt wurde Mosley durch seine Kriminal-Serie mit dem Afroamerikanischen Detektiv Easy Rawlins. Seine Berühmtheit stieg 1992, als Bill Clinton, der damals als Präsident der USA kandidierte, Walter Mosley als einen seiner Lieblings-Autoren bezeichnete.

In einem Interview mit Jeffrey A. Trachtenberg von The Wall Street Journal erklärt Mosley, was das Genre der Kriminalliteratur so interessant macht:

The mystery genre is there to help us deal with what's going on in our world socially and politically. We're in a time where Americans feel that the world they know is falling apart. The atmosphere is in trouble, the euro is worth more than a dollar, we're fighting a war where we don't want to be. Americans feel very pressed. Literature helps in many ways by talking about this. Also, mysteries tie up everything neatly at the end: the lost girl is saved, the stolen bullion is returned.³⁴⁷

Auch wenn Krimiautoren seit langem zumindest ein paar Variationen hinsichtlich der Überschreitung von Geschlecht und Gesellschaftsschicht gewagt haben, so war es doch lange Zeit unüblich „to make the detective anything but a Caucasian“.³⁴⁸ Die Umkehrung der kriminalistischen Tradition durch Walter Mosley wird deutlich, da er einen Afro-Amerikaner als Protagonisten seiner Detektivromane wählt.

Ezekiel Porterhouse Rawlins, kurz genannt Easy Rawlins, ist ein afro-amerikanischer Detektiv, der in Watts, Los Angeles lebt. Easy ist am 3. November 1920 in Louisiana geboren, verbrachte seine Kindheit jedoch in Houston, Texas, bevor er nach Kalifornien ging. Sein Vater hatte ihn und seine Mutter früh verlassen und seine Mutter starb, als er 7 Jahre alt war. Seine ältere Halbschwester und sein älterer Halbbruder leben nach dem Tod der Eltern bei ihren Verwandten mütterlicherseits, doch Easy wird von Skyles, der einmal mit einer Schwester seiner Mutter verheiratet war, aufgenommen. Skyles hält ihn als eine Art Sklaven und nach drei Wochen beschließt Easy ihm davonzulaufen. Von diesem Zeitpunkt an ist er auf sich allein gestellt.

³⁴⁷ <http://www.crimetime.co.uk/mag/index.php/showarticle/769> (07.11.2010).

³⁴⁸ Knight, Stephen: *Crime Fiction, 1800 – 2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke [u.a.]: Macmillan, 2004, S. 182.

Zu Beginn der Romanreihe hat Easy es schon nach Los Angeles geschafft, hat einen festen Job als Arbeiter in einer Fabrik die Flugzeuge herstellt und ist stolzer Besitzer eines Hauses („I loved my little home“³⁴⁹). Nachdem Easy seinen Job verliert, aber dringend Geld braucht um die Hypothek für sein Haus abzubezahlen, nimmt er seinen ersten Job als privater Ermittler an, auch wenn er zu dem Zeitpunkt keinerlei Ahnung in dem Gebiet besitzt. Im Verlauf der Romane wechselt Easy immer wieder von ehrlichen Jobs und privaten Aufträgen, bis er in *Little Scarlet* schließlich von der Polizei eine Lizenz als Privatdetektiv bekommt: „I like you so much that I recommended to the chief that we give you an investigator’s license. So the next time you’re out there hustling, nobody will be able to say that you have no right to be there.“³⁵⁰

4.1. Easys soziales Umfeld

Ebenso wie Sara Paretskys V.I. Warshawski ist auch Walter Mosleys Easy Rawlins Waise und von seiner ersten Frau geschieden. Diese hat ihn zusammen mit der gemeinsamen Tochter verlassen und Easy hat keinen Kontakt mehr zu den beiden. Jedoch ist er nicht, wie z.B. Philip Marlowe, ein völlig ‚einsamer Wolf‘. Er hat eine Freundin namens Bonnie und im Laufe der Roman-Reihe adoptiert er zwei Waisenkinder, Feather und Jesus, und übernimmt für sie die Vaterrolle. Genau wie auch V.I. Warshawski hegt er Freundschaften, die ihn aus der sozialen Isolation heraus transportieren.

4.1.1. Familie

In *Bad Boy Brawly Brown* erfährt der Leser von Easy, dass er mit acht Jahren zum Waisenkind wurde: „I was an orphan at eight years old in the Deep South“³⁵¹. Easy erzählt später im selben Roman, wie es dazugekommen ist:

My mother was dead and my father was gone. My older half sister and half brother had been taken away to live with cousins on their mother’s side in El Paso. I had been passed on to a man named Skyles. He had been married to one of my mother’s sisters and owned a farm. He took me on as a slave... After three weeks I decided to run away.³⁵²

³⁴⁹ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*. London: Serpent’s Tail, 2010, S. 19.

³⁵⁰ Walter Mosley: *Little Scarlet*. London: Phoenix, 2005, S. 303.

³⁵¹ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*. London: Phoenix, 2004, S. 56.

³⁵² Ebd., S. 301-302.

Easy hat wie auch V.I. Warshawski keine Eltern mehr. Er hat niemanden, der sich noch um ihn kümmert und niemanden, dem sein Verbleiben wichtig wäre. Diesen Eindruck hat Easy auch noch Jahre später, als er sich entscheidet, aus Texas fortzugehen: „I was the only one who cared about my leaving. No mother or father to wonder where I was. I could be dead“.³⁵³ Und in *Blonde Faith* denkt er darüber nach was passieren würde wenn er stirbt: „I had no close relatives except a daughter somewhere who probably didn't even know my name. I could just close my eyes and never open them again. That would be it.“³⁵⁴ Obwohl es sich manchmal so anhört, als wäre Easy ganz alleine in der Welt, so hat er doch im Gegensatz zu V.I. Warshawski trotz alledem eine Familie, Jesus und Feather. Beide Kinder lieben ihn abgöttisch, vielleicht auch, weil er für sie der Retter in der Not war und sie aufgenommen hat als keiner sie wollte.

Jesus ist ein stummer mexikanischer Junge, dem Easy bei seinen Nachforschungen in dem Roman *Devil in a Blue Dress* begegnet und den er letztendlich adoptiert. Er nennt ihn „the son of my heart.“³⁵⁵ In dem Roman *Black Betty* findet Easy heraus, dass der fünfzehnjährige Jesus, aus dem mittlerweile „a star athlete“³⁵⁶ an seiner Schule geworden ist, sehr wohl sprechen kann. Er beherrscht sowohl Englisch als auch Spanisch, spricht zu Beginn aber nur mit seiner Adoptivschwester Feather, was Easy für eine Weile sehr verletzt.³⁵⁷ Nachdem Easy jedoch von einer Nachforschung nach Hause kommt und Jesus sieht, dass Easy dabei attackiert und verletzt wurde sagt er: „Oh God, Daddy“³⁵⁸ und bricht damit sein jahrelanges Schweigen. In *Little Scarlet* erklärt Easy warum Jesus so lange kein einziges Wort gesprochen hat: „When Jesus came to live with me he was five and had never spoken a word. He didn't speak for many years because of the abuse that he was exposed to at a very early stage. And even after he did start talking, it was seldom and soft.“³⁵⁹ Immer wieder wird in den Romanen erwähnt, wie sehr Jesus seinen Adoptivvater liebt. Easy sagt in *Bad Boy Brawly Brown*: „I might have taken him in when he was a child, but the truth was that *he* had adopted *me* [...] his love for me was stronger than blood.“³⁶⁰ Ebenso betont Easy, dass er seine beiden Adoptivkinder liebt, als wären es seine

³⁵³ Walter Mosley: *Gone Fishin'.* New York: Washington Square Press, 2002, S. 195.

³⁵⁴ Walter Mosley: *Blonde Faith.* London: Phoenix, 2009, S. 205.

³⁵⁵ Ebd., S. 101.

³⁵⁶ Charles E. Wilson: *Mosley – A Critical Companion.* Westport: Greenwood Press, 2003, S. 65.

³⁵⁷ Vergl. Ebd., S. 65.

³⁵⁸ Walter Mosley: *Black Betty.* London: Serpent's Tail, 1994, S. 187.

³⁵⁹ Walter Mosley: *Little Scarlet,* S. 41.

³⁶⁰ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown,* S. 5-6.

eigenen: „I had never loved anyone in life as much as I did my mother – at least not until the birth of my blood daughter and then when Jesus and Feather found their way into my home.“³⁶¹ Auch Jesus und Feather lieben sich wie richtige Geschwister: „There never was a brother and sister closer than Jesus and Feather.“³⁶² Easys Beziehung zu Jesus entwickelt sich im Laufe der Romane zu einer sehr starken, von Hingabe geprägten Bindung. Da Jesus weiß, dass er sein neues nur seinem Adoptivvater zu verdanken hat, hört er bedingungslos auf ihn. Als es in *Bad Boy Brawly Brown* darum geht, ob Jesus weiterhin zur Schule gehen muss oder, wie er es möchte, diese abbrechen kann, findet folgende Unterhaltung statt:

“But you just have a little bit more than a year to go.”
“I want to built my boat.”
“Will you stay in school and try hard if I tell you to?” I asked him.
After a moment’s hesitation he said, „I guess I will.“³⁶³

Nachdem Easy ein paar Tage nachgedacht hat, erlaubt er seinem Sohn die Schule abzubrechen um ihn zu Hause selbst zu unterrichten. Jesus ist darüber sehr glücklich: „Jesus grinned and I realized that this was what he had always wanted.“³⁶⁴ Easy bereut seine Entscheidung nie, denn Jesus wächst zu einem verantwortungsbewussten jungen Mann heran, der endlich selber über sein Schicksal entscheiden darf: „The sea made him stand taller and speak out loud. He was the master of his own fate when he no longer had to deal with anyone he didn’t like, like all of the teachers who didn’t believe that little Mexican kids were worth a seats they sat in.“³⁶⁵ Easy ist unglaublich stolz auf Jesus, der mittlerweile nicht nur für sich, sondern auch für seine Familie sorgt: „He’d been a man since the age of ten, taking care of me and Feather like a fierce and silent mama bear [...] my boy had a good job at a supermarket and a sailboat that he’d made with his own hands.“³⁶⁶

Feather wird von Easy in dem Roman *White Butterfly* adoptiert, nachdem ihre Mutter, eine Studentin die sich nebenbei als Stripperin Geld verdiente, von einem Serienkiller umgebracht wird. Feather ist halb schwarz halb weiß und wie schon Jesus zuvor völlig allein in der Welt: „She was light skinned, even lighter than Jesus, but definitely American

³⁶¹ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*. London: Phoenix, 2006, S. 48.

³⁶² Ebd., S. 118.

³⁶³ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 125.

³⁶⁴ Ebd., S. 272.

³⁶⁵ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 41.

³⁶⁶ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 25.

Negro [...] Her mother was a white stripper who died and her father was someone like me. She came to live in my home before she was eight months old. I was the only father she knew.“³⁶⁷ Auch Feather liebt Easy sehr („She was a daddy’s girl“³⁶⁸) und Jesus ist ihr „brother of her heart“.³⁶⁹

Mit den Freuden, die seine Kinder ihm bescheren, kommen auch Verpflichtungen. Easy ist kein ‚einsamer Wolf‘ wie Raymond Chandlers Detektiv Marlowe. All seine Handlungen nehmen direkt oder indirekt Einfluss auf das Leben als Familienvater und vice versa. Ein explizites Beispiel dafür ist Feathers Krankheit in *Cinnamon Kiss*. Feather leidet in dem Roman an einer seltenen Blutkrankheit, die die Ärzte in den USA nicht heilen können. Der einzige Weg ihr Leben zu retten scheint eine Spezialbehandlung in der Schweiz zu sein, die eine Menge Geld kosten soll. Geld, das Easy nicht hat. Easy bezeichnet sich zu dem Zeitpunkt als „upright citizen making an honest wage“³⁷⁰ und arbeitet als „supervising senior head custodian“³⁷¹ an einer Highschool. Dort ist er mit seinem Job „the highest ranking black person on the campus of a school that was eighty percent black“.³⁷² Er sagt, dass er seine Arbeit liebt („I loved that job“³⁷³) und möchte schon alleine wegen seinen Kindern und deren Zuhause einer ehrlichen Arbeit nachgehen. Dies bereitet ihm aber immer wieder Schwierigkeiten. In *Cinnamon Kiss* kann er nur durch seine Arbeit als privater Ermittler die teure Behandlung für seine kranke Tochter bezahlen. Da Easy aber ein Haus besitzt und auch die Verantwortung für seine Kinder trägt, muss sich er sich wiederholt gegen seinen ehrlichen Job und für seine zweite Identität als privater Ermittler entscheiden – auch wenn ihm das nicht gefällt: „I was a man of property now and I wanted to leave my wild days behind“.³⁷⁴ Dessen ungeachtet muss Easy die Hypothek für sein Haus bezahlen und nimmt deshalb in *Devil in a Blue Dress* das Angebot eines reichen Weißen an, für ihn eine Frau zu suchen. Wie Peter Messent erklärt, bringt dies gewisse Nachteile mit sich: „Easy recognises that his desire for ownership creates dangerous new relationships“.³⁷⁵ So reflektiert Easy über dieses Arrangement: „when I got that mortgage I

³⁶⁷ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 41.

³⁶⁸ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 13.

³⁶⁹ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 41.

³⁷⁰ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 10-11.

³⁷¹ Ebd., S. 22.

³⁷² Ebd., S. 22.

³⁷³ Ebd., S. 23.

³⁷⁴ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 55.

³⁷⁵ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 55.

found that I needed more than just friendship. Mr. Albright wasn't a friend but he had what I needed."³⁷⁶

Das Dilemma an seinen oft nicht ganz legalen Aktivitäten als privater Ermittler ist, dass er sich immer wieder mit gefährlichen Gegnern anlegt und damit wiederholt das Leben seiner Familie in Gefahr bringt. In *Blonde Faith* müssen seine Kinder das Haus verlassen, weil Easy um ihr Sicherheit fürchtet:

My children could have died while I was out there acting like a child.
[...] "Pack up everything you need for a trip."
"Where are we going?" Feather asked.
"Away for a while. There's some bad men out there and they might come here."
"But why?" Benita asked.³⁷⁷

Und auch in *Cinnamon Kiss* fürchtet Easy um das Wohl seiner Kinder: „I crossed a bad guy and he knows where we live. [...] So go to San Diego and don't come home until I tell you. And don't tell anybody, anybody, where you're going.“³⁷⁸ Easys Arbeit als Detektiv gerät immer wieder mit den Bedürfnissen seiner Familie in Konflikt, ein Konflikt, der in einem späteren Kapitel noch näher beleuchtet wird.

4.1.2. Freunde

Easy denkt in *Gone Fishin'*: „Mouse was my only real friend, and even though he was crazy and wild I knew he cared for me – in his way. He made me mad sometimes but that's what good friends and family do.“³⁷⁹ Genauso wie seine Familie immer wieder Ausgangspunkt für Konflikte ist, so ist auch die Freundschaft zu Raymond Alexander, Mouse genannt, Grund für zwiespältige Gefühle bei Easy. In *Blonde Faith* sagt Easy über Raymond: „Ray: the closest friend in my life before Bonnie came on the scene.“³⁸⁰ Doch er betont genauso oft, dass Mouse jemand ist der Probleme mit sich bringt, wenn nicht sogar Schlimmeres: „Raymond "Mouse" Alexander was certainly death personified.“³⁸¹ In *Blonde Faith* beschreibt Easy Mouse und seine Freundschaft mit ihm:

Raymond Alexander had always been a fixture in my life. He was a ladies' man, a philanderer, a fabulous raconteur, a stone-cold killer, and probably the best

³⁷⁶ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 28.

³⁷⁷ Walter Mosley: *Blonde Faith*, S. 159.

³⁷⁸ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 176.

³⁷⁹ Walter Mosley: *Gone Fishin'*, S. 53

³⁸⁰ Walter Mosley: *Blonde Faith*, S. 102.

³⁸¹ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 5-6.

friend I ever had; not a friend, really, but a comrade. He was the kind of man who stood there beside you through blood and fire, death and torture. No one would ever choose to live in a world where they'd need a friend like Mouse, but you don't choose the world you live in or the skin you inhabit.³⁸²

Easy sagt in *Devil in a Blue Dress*: „The only time in my life that I had ever been completely free from fear was when I ran with Mouse“.³⁸³ In *Cinnamon Kiss* dagegen wird die mehrschichtige Beziehung zwischen Easy und Mouse offensichtlich: „That took the smug smile off of Raymond's lips. He leaned forward and clasped his hands. Many men who knew my murderous friend would have quailed at that gesture. But I wasn't afraid [...] I had problems that went far beyond me and my mortality.“³⁸⁴ Und in *Devil in a Blue Dress* wird deutlich, dass Easy sehr wohl Angst vor seinem besten Freund haben sollte: „He would have killed me for that much money.“³⁸⁵ Doch auch wenn Easy sich der Gefahr seiner Freundschaft mit Mouse bewusst ist, so repräsentiert Raymond Alexander eine Art Bruder: „I knew he was a crook, but what could I do? He was like blood to me.“³⁸⁶

Genau wie bei V.I. Warshawski sind Easys Familie und seine Freunde immer wieder von den Bösen, mit denen er sich im Laufe seiner Ermittlungen anlegt, bedroht. In *A Little Yellow Dog* ist Easy der Grund, warum Mouse scheinbar erschossen wird. Andrew Pepper beschreibt diese Tatsache wie folgt: „The death of Mouse in *A Little Yellow Dog* is particularly affecting because Rawlins is only too aware of his own complicity in his best friend's demise.“³⁸⁷ Easy wird in *Bad Boy Brawly Brown* von den Gedanken an seinen scheinbar toten Freund gequält: „Mouse is dead. Those words had gone through my mind every morning for three months. Mouse is dead because of me.“³⁸⁸ Und auch verschiedene andere Charaktere in den Romanen sterben im Laufe von Easys Ermittlungen, wie z.B. Idabell Turner in *A Little Yellow Dog*, mit der er zwar Geschlechtsverkehr hat, sie aber nicht vor einem gewaltsamen Tod schützen kann: „Feather's little yellow dog, Frenchie [...] blamed me for the death of Idabell Turner, his first owner“.³⁸⁹ Die Tatsache, dass Easy

³⁸² Walter Mosley: *Blonde Faith*, S. 75.

³⁸³ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 55.

³⁸⁴ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 5-6.

³⁸⁵ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 161.

³⁸⁶ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 104.

³⁸⁷ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 127.

³⁸⁸ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 3.

³⁸⁹ Ebd., S. 5.

nicht in der Lage ist, die Menschen in seiner Nähe zu beschützen, nimmt ihn sehr mit. Er erkennt sein eigenes Unvermögen: „my impotence – my failure to save Mouse’s life“.³⁹⁰

Easy ist jedoch im Gegensatz zu einem Philip Marlowe auf die Hilfe seiner Freunde angewiesen. Ohne sie kann er seine Fälle nicht lösen: „Unlike Marlowe, who works alone and prefers it that way, Rawlins cannot effectively function as a detective without the support and protection that friends like Mouse offer.“³⁹¹ Dies lässt sich laut Pepper auf die Tatsache zurückführen, dass Easy schwarz ist: „One could even argue that Rawlins’ ability to operate as an individualistic detective is undermined by the consequences of racism“.³⁹²

Ebenso wie V.I. Warshawski sind auch Easys Freundschaften ambivalent. Einerseits helfen sie Easy, andererseits sind sie Ursprung für Spannungen. Dies erläutert Easy in *Little Scarlet*, als er über seinen Freund Jackson Blue spricht: „We were what you could call friends but he certainly was not someone I could trust.“³⁹³ Trotz all dieser ambivalenten Gefühle im Bezug auf seine Familie und seine Freunde weiß Easy doch, dass er nicht alleine in der Welt steht: „Feather hugged my right thigh, Bonnie kissed my cheek, and Jackson got into it by giving me a handshake. It was one of the few moments at that time that stands out for me as peaceful and whole. There I was, a man surrounded by friendship and love.“³⁹⁴ Er hat genau wie V.I. Warshawski eine alternative Familie zu jener, welche die Gesellschaft vorgibt gefunden und fühlt sich wohl im Kreise seiner Liebsten.

4.1.3. Frauen

In Walter Mosleys Easy Rawlins-Romanen treten immer wieder Frauen auf, die nicht selten eine wichtige Rolle im Plot spielen. Dies zeigt sich auch durch die Romantitel, die oft nach ihnen benannt sind (*Devil in a Blue Dress*, *White Butterfly*, *Black Betty*, *Little Scarlet*, *Cinnamon Kiss* und *Blonde Faith*). Jedoch werden die Frauen in den Romanen nicht so vielschichtig gezeichnet, wie Mosley beispielsweise die schwarze Gemeinschaft darstellt:

³⁹⁰ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 12.

³⁹¹ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 129.

³⁹² Ebd., S. 129.

³⁹³ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 162.

³⁹⁴ Ebd., S. 163.

Recalling the noir model, women tend to be either hard-working family types or femme fatales. Daphne Monet (*Devil in a Blue Dress*), Black Betty (*Black Betty*) and Idabell Turner (*A Little Yellow Dog*) are all drawn as the latter – duplicitous, aggressive women who use their powerful sexuality to ensnare men who happen to stumble across their paths and cannot resist their wily ‘feminine’ lures.³⁹⁵

Mosley verfällt hier wieder in das klassische Schema eines traditionellen Kriminalromans. Allein der Titel seines ersten Romans ist diesbezüglich aussagekräftig genug: *Devil in a Blue Dress*. Coretta, eine Bekannte von Easy wird in dem Roman wie folgt beschrieben: „She was short and round with cherry-brown skin and big freckles. She always wore dresses that accented her bosom [...] She was a vain man’s dream.“³⁹⁶ Und ein paar Seiten weiter verführt sie Easy: „Coretta got up and walked right into my arms. [...] She straddled me on the couch and whispered, ‘Oh yeah, daddy, you hittin’ my spot! Oh yeah, yeah!’ It was all I could do not to yell.“³⁹⁷ Genau wie Coretta wird auch Daphne, der ‚Devil in a Blue Dress‘, auf ihr Äußeres reduziert: „Her face was beautiful. [...] Her eyes were just a little closer than most women’s eyes; it made her seem vulnerable, made me feel that I wanted to put my arms around her—to protect her.“³⁹⁸ Und wie bei Coretta fühlt sich Easy sexuell zu ihr hingezogen und unterliegt ihrem Charme, typisch für eine *femme fatale*: „Then she kissed me. At first I tried to pull away but she held on strong. Her tongue moved around under mine and between my gums and lips. The bitter taste in my mouth turned almost sweet from hers.“³⁹⁹ Während Easy Daphne näher kennenlernt und ihr dabei auch sexuell näher kommt, sagt er über sie: „I never felt drawn to a woman the way I was to Daphne Monet.“⁴⁰⁰ Doch schon während die beiden intim sind muss gibt es dunkle Vorahnungen, dass Daphne nicht gut für Easy ist: „Does it hurt for you to love me, Easy?“⁴⁰¹ und am Ende muss Easy erkennen, dass Daphne eine Mörderin ist:

“Did you kill Teran?” I asked as we swung onto Sunset Boulevard.
“I guess so,” she said, so softly that I had to strain to hear her.
“You guess? You don’t know?”
“I pulled the trigger, he died [...].”⁴⁰²

³⁹⁵ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 133.

³⁹⁶ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 44.

³⁹⁷ Ebd., S. 49.

³⁹⁸ Ebd., S. 96.

³⁹⁹ Ebd., S. 101.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 185.

⁴⁰¹ Ebd., S. 187.

⁴⁰² Ebd., S. 207.

Schlussendlich ist Easy doch froh, dass Daphne aus seinem Leben verschwindet: „I didn’t really want her to stay. Daphne Monet was death herself. I was glad that she was leaving.“⁴⁰³

Neben der *femme fatale* existiert in Mosleys Romanen aber auch noch die hart arbeitende Hausfrau, der sogenannte Engel im Haus. Zu Besuch bei seinem Freund Primo bietet sich Easy in *Blonde Faith* folgender Anblick: „The children cheered, and we all ate breakfast together. Flower never sat down. She made tortillas, wheat and corn, from scratch and kept frying the beans and sausages and eggs while the children downed plate after plate.“⁴⁰⁴ Im selben Roman wird der Mythos der glücklichen Hausfrau aber auch in Frage gestellt, als Easy eine Frau aufsucht, die sich ganz alleine um Haushalt und Kinder kümmern muss, da ihr Mann ermordet worden ist: „I felt sorry for her. A dozen kids and a husband murdered. [...] By this time all of the children had gathered around their mother, blubbering along with her.“⁴⁰⁵

Wenn man die anderen Frauen in Mosleys Romanen betrachtet, wird deutlich, dass sie alle nach diesen beiden Mustern entworfen wurden, *femme fatale* oder der Engel im Haus (der sich für seine Familie plagt). Es sind schwarze Frauen, die in einer von weißen Männern regierten Welt nichts zu sagen haben: „She was another young woman pleading for her black man to listen to reason“.⁴⁰⁶ Jewelle, die Freundin von Easys Freund Mofass, „cooked and cleaned, made sure that the maintenance was kept up on the house and car. She ran the business and kept the bank accounts“.⁴⁰⁷ Auch wenn Jewelle eigentlich diejenige ist, die die Fäden in der Hand hält, so ist für Mofass doch alles anders: „But in Mofass’s mind things were different. In his mind he was the chief of the tepee, Jewelle did his bidding, and without him she’d been lost.“⁴⁰⁸ So ist selbst Jewelle, die sehr wohl für sich alleine sorgen könnte in den Augen ihres Freundes nicht befugt, ihre Meinung kundzutun:

“Are you interruptin’ me, JJ?” Mofass scolded.

“Sorry,” she said.

[...]

“Do you think she would know anything?” I asked the paper lion.

⁴⁰³ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 208.

⁴⁰⁴ Walter Mosley: *Blonde Faith*, S. 176.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 48-51.

⁴⁰⁶ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 189.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 224.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 224-225.

“Can you help Mr. Rawlins, JJ?” he asked.
“I think I can,” she said with real deference in her voice.⁴⁰⁹

Die dargestellten Frauen, sind meist auf einen Mann angewiesen, weil sie schwach und alleine sind: „that white girl who just needed somebody to hold on to“⁴¹⁰ oder von ihren Männern klein und schwach gehalten werden. Frauen werden in den Romanen immer wieder nur als Sexobjekt dargestellt: „Charlene let her arms hang back making her bosom protrude even farther“,⁴¹¹ „She was wearing a T-Shirt, that’s all. The soft outline of her nipples pressed against her white cotton. The dark color pressed against it too.“⁴¹²

Die einzige Ausnahme stellt Easys Freundin Bonnie dar, die er nicht nur als Sexobjekt oder Hausfrau sieht, sondern auch als seine beste Freundin mit der er eine lange Beziehung über mehrere Romane hat. In *Bad Boy Brawly Brown* sagt Easy über sie: „But Bonnie was in every way my equal“⁴¹³. Easy erläutert weiter, in wie fern Bonnie seine Sichtweise im Bezug auf Frauen geändert hat: „But Bonnie changed all that. She was on my wavelength. And she was an independent thinker. She could take action for herself without anybody’s approval.“⁴¹⁴ Im vorletzten Roman, *Cinnamon Kiss*, trennen sich die beiden jedoch aufgrund von Bonnies Fähigkeit für sich alleine zu entscheiden und Easys Unvermögen, damit umzugehen:

All morning I had been thinking about Bonnie and what I’d lost when I sent her away. She’d saved my adopted daughter’s life, and I had repaid her by making her leave my home. [...] In order to get little Feather into a Swiss clinic, Bonnie had reacquainted herself with Joguye Cham, a West African prince [...] He made a temporary home for Feather, and Bonnie stayed there with her – and him.⁴¹⁵

Auch wenn Bonnie all dies nur tat um Feather zu retten, kann Easy ihr lange Zeit nicht vergeben. Erst in *Blonde Faith* merkt Easy, dass er einen fatalen Fehler begangen hat: „I understood that I could not live without Bonnie. It did not matter that she’d been with another man; it did not matter about my masculinity or my rage. Either I was going to be back with her or, one way or another, I was going to die.“⁴¹⁶ Als er Bonnie endlich bittet zu ihm zurück zu kommen, lehnt sie ab und sagt es sei zu spät dafür. Obwohl Easy „the love

⁴⁰⁹ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 225.

⁴¹⁰ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 118.

⁴¹¹ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 62.

⁴¹² Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 266.

⁴¹³ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 203.

⁴¹⁴ Ebd., S. 56.

⁴¹⁵ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 3-4.

⁴¹⁶ Ebd., S. 146.

of her life“⁴¹⁷ ist, hat sie doch einem anderen versprochen ihn zu heiraten: „she had made a promise to a man who never wavered in his feelings for her. She had pledged to him her love and a family, a future.“⁴¹⁸ So wird am Ende Easys Vorahnung, dass er ohne Bonnie nicht leben kann wahr: „I think I smiled, and then the world went black.“⁴¹⁹

Auch wenn Mosley in seinen Romanen eine differenzierte Darstellung der afro-amerikanischen Gemeinschaft gelungen ist, so sind seine Geschlechter-Darstellungen oft zu stereotypisch und könnten weitaus kritischer sein. Andrew Pepper beschreibt diese Tatsache wie folgt:

Similarly Mosley's portrait of masculinity is perhaps less inclusionary and heterogeneous than his portrait of blackness. Rawlins, like most of the male characters in the series, defines himself, and is defined by others, in traditionally 'masculine' terms, particularly in terms of his voracious appetite for heterosexual relations.⁴²⁰

Nicht nur die Frauen werden schematisch dargestellt, auch die Männer scheinen immer wieder typische Rollen anzunehmen. Sie werden durchgehend als starke, unabhängige Individuen dargestellt, die rauchen, trinken und Frauen als Sexualobjekt sehen: „Rawlins, like most of the male characters in the series, defines himself, and is defined by others, in traditionally 'masculine' terms, particularly in terms of his voracious appetite for heterosexual relations.“⁴²¹ So schildert Easy in *Bad Boy Brawly Brown* seine Reaktion auf die Tatsache, dass ein anderer Mann Angst vor ihm hat: „I appreciated his fear“.⁴²² Es macht ihn in seinen Augen männlicher, wenn er stark und furchteinflößend wirkt. Auch Bonnie unterstreicht diese Klischee wenn sie sagt: „A man shouldn't have to run.“⁴²³ In *Bad Boy Brawly Brown* erkennt Easy jedoch auch, dass diese vorgegebenen Rollen nicht immer sinnvoll sind: „I never talked to my first wife. Back then I thought that a man was supposed to be strong and silent; he was supposed to make her safe and warm while paying bills and siring children.“⁴²⁴ So kommt es, dass Easy wegen seinen Kindern und wegen Bonnie aus seiner typisch männlichen Rolle herausfindet und Dinge tut, die eigentlich Frauen vorbehalten waren: „I made dinner and put the kids to bed.“⁴²⁵ Dank Bonnie

⁴¹⁷ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 305.

⁴¹⁸ Ebd., S. 305.

⁴¹⁹ Ebd., S. 308.

⁴²⁰ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 133.

⁴²¹ Ebd., S. 133.

⁴²² Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 248.

⁴²³ Ebd., S. 179.

⁴²⁴ Ebd., S. 56.

⁴²⁵ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 68.

erkennt er, dass es nicht leicht ist, in einer von Männern dominierten Welt eine Frau zu sein: „Bonnie was the first woman ever to make me feel guilty about being a man.“⁴²⁶

4.1.4. Afro-amerikanische Gemeinschaft

Easy ist stark mit der Kultur der Gemeinschaft der Afro-Amerikaner verknüpft. Er ist mit ihr vertraut, kennt dort viele Menschen und weiß genau, wie und wo er an Informationen kommen kann:⁴²⁷ „I wanted to find out the whereabouts of Frank Green but it had to come in normal conversation. Most barbers know all the important information in the community. That’s why I was getting my hair cut.“⁴²⁸ Doch es ist nicht nur dieses kulturelle Wissen, dass Easy als schwarzen Detektiv kennzeichnet, ebenso wichtig ist sein Sinn „of responsibility to a community“:⁴²⁹ Easy „attempts to serve his community, the black community of Watts, while simultaneously serving the ends of white representatives whose machinations threaten the stability of that black community.“⁴³⁰ Diese Einstellung lässt sich bei Ralph Willett auch in Chandlers Romanen wiederfinden: „Marlowe’s appeal is that he satisfies a populist disdain for authority while continuing to work for law and order and thereby aligning himself with its agencies.“⁴³¹

Doch Mosley ist der Ansicht, dass dieser Sinn für Verantwortung seines Protagonisten sich von dem der anderen Helden der hartgesottenen Literatur fundamental unterscheidet:⁴³²

[...] the earlier gumshoes who I like, they are White men of European descent who have no mother, no father, no sister, no brother, no property, no job. So they don’t have anything that would make them responsible to the world. Easy isn’t like that. Easy has a wife, or, at least an ex-wife, he has children, he has friends, he has property, he has things that make him have to do things in the world ... I think the earlier fiction was necessary, but Easy answers moral questions by being implicated in the world, rather than being perfect.⁴³³

Für den Leser ist Easys Einbettung in die afro-amerikanische Gesellschaft in so fern interessant, dass Mosley auf diese Weise eine ‚fremde‘ Lebensart skizziert. In allen

⁴²⁶ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 177.

⁴²⁷ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 52.

⁴²⁸ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 138.

⁴²⁹ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 53.

⁴³⁰ John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Devised ‘I’«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 138.

⁴³¹ Ralph Willett: *Hard-Boiled Detective Fiction. BAAS Pamphlets in American Studies* 23. Halifax: Ryburn, 1992, S. 16.

⁴³² Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 53.

⁴³³ Richard Maidment [Hg.]: *American Conversations*. London: Hodder and Stoughton, 1995, S. 71.

Romanen lassen sich typisch afro-amerikanische Elemente wiederfinden, die so einen guten Einblick in die afro-amerikanische Kultur bieten. Die Tatsache, dass Easy zum einen Mitglied der afro-amerikanischen und zum Anderen Bestandteil der amerikanischen Gesellschaft ist, bietet laut Andrew Pepper folgenden Vorteil:

[...] because Easy has been forced to live in at least two worlds (that of his own African American community, which itself needs to be seen in fragmented terms, and that of the so-called dominant culture, be it white or Western Anglo in orientation) also means that he possesses the kind of fractured identity or subjectivity that enables us to begin to frame black and indeed African American culture in appropriately fluid and fragmented terms.⁴³⁴

Die afro-amerikanische Kultur wird durch bestimmte Elemente wie Sprache, Musik, Voodoo oder Mahlzeiten dargestellt. So sind beispielsweise alle Romane mit Dialekt durchzogen: „This here’s a ole friend’a mines“,⁴³⁵ „You cain’t tell Daddy ,bout him“,⁴³⁶ „I’m a buy some’a yo’ time this week.“⁴³⁷ Doch Sprache dient in den Texten nicht einfach nur als „vehicle for communications; it is also a means of connecting people to their history and culture and the fact that most, if not all of Mosley’s black characters speak in dialect signals the author’s intention to challenge, undermine, and even overturn official values.“⁴³⁸

Ein weiteres afro-amerikanisches Element sind die Speisen, die in den Romanen zubereitet werden. Immer wieder werden, wie zum Beispiel in *Little Scarlet*, Mahlzeiten detailliert beschrieben:

Bonnie and Feather had made short ribs roasted in a spicy Jamaican sauce. They also served rice with some red beans mixed in and collard greens cooked with kale, onions, and salt pork. There were corn muffins to soak up the juices and for dessert we had Feather’s favorite: Jell-O made with a cup of melted ice cream folded in.⁴³⁹

Desweiteren lassen sich wiederholt Hinweise auf Jazz-Musik finden:

People were shouting and talking, kissing and laughing. John’s place felt good after a hard day’s work ... Big names in Negro music came there because they knew John in the old days when he gave them work and didn’t skimp on the

⁴³⁴ Andrew Pepper: »Bridges and Boundaries: Race, Ethnicity, and the Contemporary Crime Novel«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1999, S. 246.

⁴³⁵ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 10.

⁴³⁶ Walter Mosley: *Blonde Faith*, S. 6.

⁴³⁷ Walter Mosley: *Gone Fishin’*, S. 45.

⁴³⁸ Andrew Pepper: »Bridges and Boundaries: Race, Ethnicity, and the Contemporary Crime Novel«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 247.

⁴³⁹ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 168.

paycheck. There must've been over two hundred regulars that frequented John's place and we all knew each other.⁴⁴⁰

Wenn Easy in *A Little Yellow Dog* durch die Bones Street geht „listening to sounds drifting out from the various bars or walks into the Black Chantilly and hears Lip McGee blowing in his horn“,⁴⁴¹ erinnert Mosley damit an „the rich tradition of music that continues to give meaning to black lives“. ⁴⁴² Wie Easy selber sagt: „That horn spoke the language of my history; traveled me back to times that I could no longer remember clearly – maybe even times that were older than I; travelling in my blood, back to some forgotten home.“⁴⁴³

Ebenso ist der Glaube an Voodoo, ein typisch afro-amerikanisches Element, fest in den Romanen verankert. In *Gone Fishin'* trifft Easy auf eine Hexe: „Ole Momma Jo's a witch“,⁴⁴⁴ die mit verschiedensten Mitteln Voodoo praktiziert: „I got a powder bring out what's sleepin' in you, make you see each other a whole new way.“⁴⁴⁵ Auch Easy wird von ihr beeinflusst und so hat er mit ihr Geschlechtsverkehr, obwohl er das eigentlich gar nicht möchte: „She whispered in my ear what she wanted and I lost my mind for a while, lost it to her desire.“⁴⁴⁶ Doch am Ende des Romans hilft sie Easy mit ihren Kräften und rettet sein Leben:

Under the cloth was a stack of leaves and twigs; in the middle of that nest was a dead toad. The toad was plump and looked almost as if it were still alive. When it fell away I saw that there was an open cut in the shape of a cross, two inches either way, above my navel. The toad's belly had an identical cut.⁴⁴⁷

Wiederholt werden in den Romanen Anspielungen auf Voodoo und den Glauben und übernatürliche Kräfte gemacht: „It [the door] was painted black; jet black with cloves of garlic hangin' from it“,⁴⁴⁸ „Maybe his sister come back t'haunt his evil soul“,⁴⁴⁹ „As we walked out from between Jo's trees her elixir hit me. I felt like I could go out and run a

⁴⁴⁰ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 36.

⁴⁴¹ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 124.

⁴⁴² Ebd., S. 124.

⁴⁴³ Walter Mosley: *A Little Yellow Dog*. In: Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 124.

⁴⁴⁴ Walter Mosley: *Gone Fishin'*, S. 69.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 74.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 82.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 166.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 135.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 136.

ten-mile race“, ⁴⁵⁰ „She made medicines and potions for superstitious black people and if you wanted she could read your fortune.“ ⁴⁵¹

Easys Zugehörigkeit zu der afro-amerikanischen Gesellschaft wird durch verschiedene spezifische Elemente, wie Sprache, Musik, Mahlzeiten und Voodoo, unterstrichen. Mosley bettet Easy in ein lokales Netz sozialer und kultureller Verbindungen, die eine wichtige Rolle bei der Festlegung seiner Werte und Handlungen darstellen. ⁴⁵² Immer wieder wird das Geben und Nehmen von beiden Seiten erwähnt, der Protagonist hilft der Gemeinschaft, die Gemeinschaft hilft dem Protagonisten. Ohne seine Freunde oder die Gemeinschaft in Watts könnte Easy seine Fälle nicht lösen. Er ist auf sein soziales und kulturelles Netzwerk angewiesen um als Detektiv erfolgreich zu sein und damit auch seiner Gemeinschaft zu helfen. Beide Seiten profitieren schlussendlich von dieser sozialen Symbiose.

4.1.5. Zusammenfassung

Wenn man Easy mit anderen hartgesottenen Detektiven vergleicht, fällt auf, dass er kein ‚einsamer Wolf‘ ist. Er hat eine Familie, er hat Freunde und er hat die afro-amerikanische Gesellschaft, die ihn alle in ein soziales Netz einspannen. Nur durch sie ist Easy der, der er ist, und nur durch den Rückhalt, den er durch sie erfährt, kann er seiner Arbeit nachgehen, in einem gewissen Rahmen die gesellschaftliche Ordnung wiederherstellen und die Bösen entlarven. In einem Interview erklärt Mosley: „The difference between Easy and other old-time detectives is that he is part of the world. He has a house, a family“. ⁴⁵³ Doch Andrew Pepper zeigt auf, in wie fern Easys Arbeit und sein soziales Netz mit einander korrelieren:

Much of the complexity of the Easy Rawlins series stems from the fact that his desire to be part of his community is born out of necessity – as a black man living in a hostile white world, he needs his family and the wider African-American community and culture to sustain him – and yet in order to survive he is forced into alliances which compromise those values which he holds most dear; friendship, community, loyalty. ⁴⁵⁴

Easy “may prefer the comforting anonymity of the margins, prefer to attain agency through the reassuring minutia of everyday life – the sanctity of home, the joys of family, the

⁴⁵⁰ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 227.

⁴⁵¹ Ebd., S. 223.

⁴⁵² Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 53.

⁴⁵³ Vergl. Joanne Glasby: Profile: Walter Mosley. In: *Esquire*. December, 1995. S. 20.

⁴⁵⁴ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 130.

satisfaction of work”,⁴⁵⁵ jedoch ist dieser Wunsch nach einem selbstbestimmten Leben ständing in Gefahr. Gerade wegen seiner Familie, seinem Job und seinem Haus sind andere Leute („usually white people“⁴⁵⁶) in der Lage, ihm und den Dingen und Menschen die ihm wichtig sind zu drohen und ihn so dazu bringen, ihren Forderungen Folge zu leisten.⁴⁵⁷ In *Devil in a Blue Dress* verliert er seinen Job und muss aufgrund dessen fürchten, sein Haus zu verlieren, „in *A Red Death* his business is undermined and in *White Butterfly* he must help the police in order to secure his family’s freedom.“⁴⁵⁸ Andrew Pepper verdeutlicht dies:

Always a reluctant investigator, Rawlins’ hopes for a quiet life are always shattered by those who are a position to make demands of him and expect these demands to be met. Furthermore, these demands, and his inevitable acquiescence to them, are not without cost. Freedom and the ability to live as he wants to, for Rawlins, can only be achieved through significant sacrifice, because as others before him have discovered, self-advancement, or even just survival can only usually be achieved by exploiting those things, that friendships that are dearest to him.⁴⁵⁹

Easys soziales Leben ist immer wieder durch seinen Job als Privatdetektiv in Gefahr: „Involvement in ‘crime’ is always damaging; damaging in a physical sense, of course, but damaging in an emotional sense too, because the consequences of his involvement are often tragic and far-reaching.“⁴⁶⁰ Doch Easy braucht diese Arbeit, um die Menschen, die ihm am Nächsten stehen, zu beschützen, um ihnen zu helfen und um ihnen ein Dach über dem Kopf zu bieten. Dieses Dilemma scheinen weder Easy noch Mosley lösen zu können.

4.2. Easy und die Tradition der *hard-boiled school*

Der Anfang von Walter Mosley’s *Devil in a Blue Dress* und der von Raymond Chandler’s *Farewell, My Lovely* zeigen viele Parallelen auf. Bei Chandler ist der weiße Detektiv Philip Marlowe in einer schwarzen Nachbarschaft, in „one of the mixed blocks over on Central Avenue, the blocks that are not yet all negro.“⁴⁶¹ Er ist zusammen mit Moose Malloy auf der Jagd nach dessen Geliebter und wird von diesem angeheuert nach ihr zu

⁴⁵⁵ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 126.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 126.

⁴⁵⁷ Vergl. Ebd., S. 126.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 126.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 126.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 126.

⁴⁶¹ Raymond Chandler: *Farewell, My Lovely*. New York: Knopf, 1945, S. 3.

suchen.⁴⁶² In *Devil in a Blue Dress* betritt ein weißer Mann namens Deweitt Albright eine schwarze Bar in Watts und engagiert den Afro-Amerikaner Easy Rawlins, um für ihn eine weiße Frau namens Daphne Monet aufzuspüren. Mosley beginnt seinen Roman wie folgt:

I was surprised to see a white man walk into Joppy's bar. It's not just that he was white but wore an off-white linen suit and a shirt with a Panama straw hat and bone shoes over flashing white silk socks. His skin was smooth and pale with just a few freckles. He stopped in the doorway, filling it with pale eyes, not a color I'd seen in a man's eyes.⁴⁶³

Die Verbindungen zwischen Mosley und Chandler sind evident, jedoch zeigt gleich der erste Satz in *Devil in a Blue Dress* den wichtigsten Unterschied der beiden Kriminalromane; der Protagonist der Mosley-Romane ist schwarz und so ist auch die Erzählperspektive der Romane die eines afro-amerikanischen Detektives: „Opening the narrative in this way Mosley immediately foregrounds the distinctly black point of view of his first-person narrator and draws attention to whiteness as category of identity“.⁴⁶⁴ Liam Kennedy merkt an, dass ‚race‘ als eine „structuring absence“⁴⁶⁵ in der hartgesottenen Literatur von Hammett und Chandler agiert. Rasse ist seiner Meinung nach eine „unseen but nonetheless determining force in the process of identity formation“.⁴⁶⁶ Peter Messent zeigt noch einen weiteren wichtigen Unterschied zwischen Chandler und Mosley auf: „Whereas Chandler eroticises blackness in his stereotyping of the bar's inhabitants and assumes the reader's interest in the white character's point of view, Mosley inflates whiteness as a cultural signifier and introduces a black perspective.“⁴⁶⁷ So behandelt Chandler Watts als fremdes und exotisches Gebiet, Mosley dagegen stellt Watts als eine lebendige Gemeinschaft dar.⁴⁶⁸

Gerade die Tatsache, dass Marlowe weiß und Easy schwarz ist, hat eine erhebliche Auswirkung auf die Handlung der Romane, denn Easy wird aufgrund seiner Hautfarbe immer wieder von den Behörden diskriminiert. Auch wenn Marlowe genau wie Easy kein großer Freund der Polizei ist, so beeinflusst ihn dies in seinen Ermittlungen nicht besonders: „Marlowe might not have much respect for law and those who enforce it but he is, nevertheless, treated with a certain degree of respect by most of the police officers he

⁴⁶² Vergl. John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Devised 'I'«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 133.

⁴⁶³ Walter Mosley. *Devil in a Blue Dress*, S. 9.

⁴⁶⁴ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 51.

⁴⁶⁵ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 4.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 4.

⁴⁶⁷ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 51.

⁴⁶⁸ Vergl. Ebd., S. 51.

encounters.“⁴⁶⁹ Andrew Pepper merkt an, dass hingegen in Mosleys Los Angeles „police officers not only fail to show any interest in investigating crimes that remain within the carefully demarcated borders of black neighbourhoods, they also treat African-Americans like Rawlins with an ill-disguised contempt“. ⁴⁷⁰ Easy muss im Gegensatz zu Marlowe immer wieder darum kämpfen, dort zu sein wo er ist und das zu tun was er möchte:

This tension – between Rawlins’ desire for agency and his inability to transcend the limits imposed on him by white-controlled institutions and their representatives – is played out on both a thematic and formal level throughout the series. Though he may want to operate as Phillip Marlowe does, going where he wants to, seeing whom he wants to, choosing how he spends his time, his ability to do so is severely eroded by externally imposed restrictions relating to his racial identity.⁴⁷¹

in jedem Roman erfährt der Protagonist durch „employers, government officials, businessmen, local politicians and civil servants“⁴⁷² regelmäßig „physical and verbal abuse with the consequences of racial discrimination and oppression“. ⁴⁷³

Der wichtigste Unterschied zwischen Easy und Marlowe ist vielleicht die Tatsache, dass Mosley seinen Helden nicht als ‚einsamen Wolf‘ erschafft, der nur auf sich selber achten muss. Ganz im Gegensatz zu Marlowe oder Spade ist Easy keine „free economic soul“. ⁴⁷⁴ Easy muss arbeiten, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen, um seine Familie zu ernähren und um sein Eigentum wie z.B. sein Haus zu finanzieren: „buying a small house in Watts is his most cherished and sometimes perilous achievement.“⁴⁷⁵ So wird Easy von diesen finanziellen Notwendigkeiten motiviert, ein weiterer Unterschied zu Marlowe:

Marlowe is far from a rich man but his decision to reject or accept an assignment is not taken on the basis of financial remuneration alone, and thus affords him a degree of agency. For Rawlins, though, the need to survive, to pay his mortgage, and to feed and clothe his children, are what motivate him rather than a vaguely defined desire to do what is ‘right’. Which is not to say that he is morally bankrupt; just that as a black man subject to the injustices of having to live in a hostile, white-controlled world, he is forced to compromise any kind of moral or personal ‘code’ simply in order to remain afloat.⁴⁷⁶

Easy ist, im Gegensatz zu Marlowe, überdies kein Freund von Alkohol, auch wenn er das einmal war: „My ... drinking days were over by then.“⁴⁷⁷ Er ist aber genau wie sein

⁴⁶⁹ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 128.

⁴⁷⁰ Andrew Pepper: *The Contemporary Crime Novel*, S. 128.

⁴⁷¹ Ebd., S. 126.

⁴⁷² Ebd., S. 128.

⁴⁷³ Ebd., S. 128 - 129.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 185.

⁴⁷⁵ Knight, Stephen: *Crime Fiction*, S. 185.

⁴⁷⁶ Andrew Pepper: *The Contemporary Crime Novel*, S. 126.

⁴⁷⁷ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 20.

hartgesottener Vorgänger nicht ungebildet. Wo Marlowe die Oper liebt, interessiert sich Easy für jede Kultur im Allgemeinen und immer wieder erscheinen in den Romanen Hinweise auf seine Bildung: „I started reading a copy of *Banjo* from Claude McKay [...] The dialect McKay wrote in was a little too country for my sensibilities“,⁴⁷⁸ „I’d been rereading *Native Son* by Richard Wright lately“,⁴⁷⁹ „I’d be a black Ulysses“. ⁴⁸⁰ In *A Little Yellow Dog* unterhält sich Easy mit einem weißen Gangster über *Meditations* von Marcus Aurelius, dem römischen Imperator. Als Easy dabei ist zu gehen, fragt ihn Stetz, warum Easy dieses Buch kennt und dieser antwortet darauf: „Rome is a lot closer to Africa than it is to here, Mr Stetz.“⁴⁸¹ Mosley sagt diese Szene betreffend:

It’s just a little statement. I’m not didactic in the novels. Easy just wants to reclaim what is his. Very often in Black America people say that we should be back in Africa. But Easy says no, we’ve evolved everywhere, so that everything belongs to us as it belongs to everyone else.⁴⁸²

Mosleys Detektiv hat sich all sein Wissen selber beigebracht. In *Gone Fishin’* lernt der Leser, dass Easy nicht Lesen und Schreiben kann, aber dann beschließt, es zu lernen:

That’s when I decided to learn how to read and write. I looked at those papers and thought that if I could read what was in them I wouldn’t have to think about those dogs; I thought that if I could read I wouldn’t have to hang around people like Mouse to tell me stories, I could just read stories myself.⁴⁸³

Dieser Entschluss wird Easy eines Tages zu dem machen, was er ist. Nur durch seine eigene Kraft lernt er lesen und dies beeinflusst sein weiteres Leben: „I learned how to read just about well enough that when Uncle Sam called on me he put me in a tent with a typewriter, with a rifle under my desk.“⁴⁸⁴ Genau, wie Easy sich das Schreiben und Lesen selber beibringt, so erlernt er auch seine Fähigkeiten als Privatdetektiv nicht durch eine offizielle Ausbildung, ein weiteres Merkmal, das ihn von Marlowe unterscheidet: „Where I come from they don’t have dark-skinned private detectives... I studied in the streets and back alleys.“⁴⁸⁵

So vereinen auf der einen Seite einige Gemeinsamkeiten Mosleys Protagonist mit seinem Vorgänger, auf der anderen Seite jedoch unterscheidet sich Easy von der Tradition der

⁴⁷⁸ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 201.

⁴⁷⁹ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 151.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 150.

⁴⁸¹ Walter Mosley: *A Little Yellow Dog*. In: Andrew Pepper: *The Contemporary Crime Novel*, S. 130.

⁴⁸² Walter Mosley. In: Paul Duncan [Hg.]: *The Third Degree: Crime Writers in Conversation*. Harpenden: No Exit Press, 1997, S. 147-148.

⁴⁸³ Walter Mosley: *Gone Fishin’*, S. 128.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 197.

⁴⁸⁵ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 213.

hartgesottenen Ermittler. Peter Messent fasst dies zusammen: „Mosley’s black *noir* appropriates key elements of classic hard-boiled fiction – the tough-guy persona, the *femme fatale*, the corrupt police and politicians, the quest for a hidden truth, the paranoid imaginary – yet is much more than a critical parody of earlier white writers“.⁴⁸⁶

4.3. Doppelte Identität

Schon der Name von Ezekiel ‚Easy‘ Rawlins zeigt eine doppelte Identität. Da ist auf der einen Seite Ezekiel und auf der anderen Seite Easy. Im folgenden Kapitel soll analysiert werden, in welcher Art und Weise der Protagonist der Mosley Romane eine doppelte Identität innehat und in welchen verschiedenen Formen diese sichtbar wird.

4.3.1. Easy versus Ezekiel

Allein der Name, so John Scaggs, ist ein Anhaltspunkt für Ezekiels oder Easys „fundamentally divided identity“.⁴⁸⁷ Ezekiel Rawlins wird in *A Red Death* als ein „honest workingman“,⁴⁸⁸ „versed in floor waxes and bleach – not blood“⁴⁸⁹ beschrieben. Ezekiel ist ein ehrlicher Mann, der sich sein Geld durch anständige Arbeit verdient. In *Bad Boy Brawly Brown* hat er einen Job als Hausmeister einer Schule, und Ezekiel weiß, dass dieser Job sehr wichtig für ihn und seine Familie ist: „I still had a foot in the workaday world that Feather needed me to be part of.“⁴⁹⁰ Doch zwischen Ezekiel und seinem anderen Ich, „his identity of street-wise action“⁴⁹¹ namens Easy, wie er hieß, „before [he] became a respectable workingman“,⁴⁹² existiert ein fortwährender Kampf. Auch wenn Easy in den Romanen immer wieder verschiedene Jobs wie Gärtner, Flugzeugmechaniker oder Hausmeister annimmt, findet er sich doch immer wieder eher widerstrebend in der Rolle des Detektives wieder.⁴⁹³ In *White Butterfly* denkt Easy über diese Tatsache nach: „In my

⁴⁸⁶ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 55.

⁴⁸⁷ John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Devised ‘I’«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 137.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 137.

⁴⁸⁹ Walter Mosley: *A Red Death*. London: Pan, 1993, S. 1.

⁴⁹⁰ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 43.

⁴⁹¹ John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Devised ‘I’«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 137.

⁴⁹² Walter Mosley: *A Little Yellow Dog*. London: Picador, 1997, S. 70.

⁴⁹³ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 49.

time I had done work for the numbers runners, churchgoers, businessmen, and even the police. Somewhere along the line I had slipped into the role of a confidential agent who represented people when the law broke down.“⁴⁹⁴ Messent erläutert diese Tatsache wie folgt: „As these comments suggest, Easy is within the tradition of the luminal detective hero who operates on the boundaries of the law, but his slippage into this role is notably facilitated by conventional perceptions of black agency and representation.“⁴⁹⁵

Die Ezekiel-Identität ist geprägt durch ein gesichertes Einkommen, seiner Familie und seinem Besitz, insbesondere von seinem Haus in dem er lebt. Die Easy-Identität dagegen zeichnet sich durch Gewalt, ständige Frauengeschichten und Alkohol aus, die alles, was er am meisten wertschätzt bedrohen.⁴⁹⁶ Easy „therefore goes to great lengths not just to hide, but to suppress his street identity, and to hide his identity as a self-employed property owner that his street identity has given him.“⁴⁹⁷ Paradoxer Weise kann Ezekiel oft nur durch Easys Aktivitäten seinen Lebensstandard halten, seine Tochter Feather retten oder die Hypothek abbezahlen. So erscheint Ezekiel/Easy oft als Sklave seiner selbst: „Money bought everything. Money paid the rent and fed the kitty. Money was why Coretta was dead and why DeWitt Albright was going to kill me. I got the idea, somehow, that if I got enough money then maybe I could buy my own life back.“⁴⁹⁸ Die beiden Ichs in Easy wechseln sich je nach Umgebung und Situation ab: „Chameleon-like, his identity is never fixed but rather shifts in relation to where he is, who he is with, what he is doing“.⁴⁹⁹

4.3.2. Überschreiten der ‚colour line‘

Schon in Mosleys erstem Roman *Devil in a Blue Dress* wird gleich zu Beginn die Grenze zwischen Weißen und Schwarzen deutlich unterstrichen. Nicht nur, dass Easy es komisch findet, dass ein Weißer eine schwarze Bar in Watts betritt, er zeigt auch ein kurzes Empfinden von Angst: „When he looked at me I felt a thrill of fear, but that went away

⁴⁹⁴ Walter Mosley: *White Butterfly*. In: Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 49.

⁴⁹⁵ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 49.

⁴⁹⁶ Vergl. John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Devised ‘I’«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 137.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 138.

⁴⁹⁸ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S.127.

⁴⁹⁹ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 135.

quickly because I was used to white people by 1948.“⁵⁰⁰ Wie Messent erläutert, ist diese Angst in Easys Erfahrungen von Rassismus und der Hegemonie weißer Macht begründet.⁵⁰¹ Jede weitere auftretende Person in dem Roman und auch in allen weiteren, wird erst einmal über ihre Hautfarbe definiert. Der Leser weiß immer, ob es sich um einen Weißen, einen Schwarzen oder um eine Person mit gemischter Herkunft handelt. Die Welt wird in Mosleys Romanen klar in schwarz und weiß geteilt.

Der weiße Gangster Deweitt Albright ist nicht nur weiß. Er ist, wie auch schon sein Name, übertrieben weiß, um so noch mehr zwischen all den Schwarzen aufzufallen. Deshalb sucht er Easys Hilfe, der Dank seiner Hautfarbe in der schwarzen Nachbarschaft nach einer weißen Frau suchen kann, ohne wie Albright sofort aufzufallen. Easy nimmt immer wieder Aufträge an, die ihm auf Grund seiner Hautfarbe zufallen. In *Black Betty* wird er von dem Weißen Saul Lynx angeheuert, um eine verschwundene schwarze Frau zu finden, denn Saul hat gehört, dass Easy bekannt ist für „finding people in the colored part of town“.⁵⁰²

Selbst die Polizei sucht Easy ab und zu auf, um ihn zu bitten ihr bei der Klärung eines Falles zu assistieren: „Every once in a while the law sent over some of their few black representatives to ask me to go into places where they could never go.“⁵⁰³ In *White Butterfly* braucht das Los Angeles Police Department seine Hilfe um einen mehrfachen Mörder, der schwarze „leichte Mädchen“⁵⁰⁴ umbringt, zu finden und in *Little Scarlet* wird Easy von einem Polizisten beauftragt: „Go down to Grape Street and find out the circumstances of Miss Payne’s death if you can.“⁵⁰⁵ Die Polizei kann aus folgendem Grund nicht selber nach Miss Payne suchen: „I can tell you that we need your help because a white policeman looking into something down in Watts right now will only draw attention to something we need kept quiet.“⁵⁰⁶ Auch wenn Easy sich in der schwarzen Nachbarschaft ohne Probleme bewegen kann, so trifft das nicht auf den Rest von Los Angeles zu, in dem er immer wieder Opfer ungerechtfertigter Durchsuchungen und Drangsalierungen wird. Er fordert deshalb von der Polizei eine Art Versicherung ein, damit er sich zumindest zu einem gewissen Teil unbehelligt in der Stadt bewegen kann: „That might mean that I’ll

⁵⁰⁰ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 9.

⁵⁰¹ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 51.

⁵⁰² Walter Mosley: *Black Betty*, S. 7.

⁵⁰³ Walter Mosley: *White Butterfly*. London: Serpent’s Tail, 1992, S. 17.

⁵⁰⁴ Vergl. John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Devised ‘I’«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 134.

⁵⁰⁵ Walter Mosley: *Little Scarlet*. London: Phoenix, 2005, S. 25.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 13.

have to go around in white neighborhoods. In order to do that I'll need some kind of identification from the police department."⁵⁰⁷ Easy weiß, dass er bei seinen Ermittlungen, genau wie Albright mit seinem Erscheinen in Watts, die sogenannte „color line“⁵⁰⁸ überschreiten wird. Er kann dieses aber nicht unbeobachtet tun, auch wenn er ein Meister darin ist, die „luminal spaces between black and white culture“⁵⁰⁹ zu bewältigen.

So wird Easy eine Art Repräsentant für jene, denen der Zutritt zu bestimmten Gegenden verwehrt bleibt. Sei es nun, dass er dabei Menschen hilft, die nicht zu den Autoritäten wie Polizei oder Justiz gehen können, oder dass er eben diese Autoritäten selber einen Gefallen tut: „Favors. Didn't you say that you used to trade in favors? That before you had honest work, you used to help people when they couldn't go to the authorities“.⁵¹⁰

Easy besitzt eine sogenannte 'double identity', die Mosley in seinem Essay „The Black Dick“ anspricht:

Now when Easy gets around white people they may be afraid of him, but they never suspect that he has the smarts of some kind of agent trying to glean their secrets. Turn the coin over: when Easy comes into a bar or church in the Watts community everybody thinks they know by his color that no white man would trust him with a mission. Easy has become invisible by virtue of his skin.⁵¹¹

Doch es ist nicht nur Easys Hautfarbe, die ihn unsichtbar macht.⁵¹² Easy ist „also conscious of racist perspectives“,⁵¹³ wenn er wie in *Devil in a Blue Dress*, den Drang zu Rennen zu unterdrücken versucht, da er weiß, dass „a patrol car would arrest any sprinting negro they encountered.“⁵¹⁴ Easy ist sich selbst der kleinsten Nuancen in den Unterschieden zwischen Weißen und Schwarzen bewusst. In *White Butterfly* sagt er über der schwarzen Polizisten Quinten Naylor: „the black people didn't like him because he talked like a white man and he had a white man's job.“⁵¹⁵ Es reicht also nicht aus, schwarz zu sein, man muss auch andere Charakteristiken aufweisen um zur schwarzen Gemeinschaft gezählt zu werden. Easy ändert, je nachdem, in welcher Gesellschaft er sich befindet, seine Sprache oder sein

⁵⁰⁷ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 26.

⁵⁰⁸ DuBois, W.E.B.: *The Souls of Black Folks*. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 134.

⁵⁰⁹ Gilbert H. Muller: »Double Agent. The Los Angeles Crime Cycle of Walter Mosley«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 134.

⁵¹⁰ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 11.

⁵¹¹ Walter Mosley: *The Black Dick*. In: Philomena Mariani [Hg.]: *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing*. Seattle: Bay Press, 1991, S. 133.

⁵¹² Vergl. John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Devised 'I'«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 134.

⁵¹³ Ebd., S. 134.

⁵¹⁴ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 83.

⁵¹⁵ Walter Mosley: *White Butterfly*, S. 20.

Verhalten, um in seiner Umgebung nicht aufzufallen. Um nicht hervorstechen zieht er sich in *Bad Boy Brawly Brown* spezielle Kleidung an: „I put on work clothes so that I'd blend in with the crowd at Mariah's Doughnuts and Deli.“⁵¹⁶ Durch sein verändertes Verhalten wird Easy unsichtbar: „Nobody knew what I was up to and that made me sort of invisible; people thought that they saw me but what they really saw was an illusion of me, something that wasn't real.“ John Scaggs verdeutlicht: „his racial invisibility allows Easy to function as a double agent in the multicultural world of mid-century Los Angeles.“⁵¹⁷

4.3.3. Sprache als Tarnung

Genauso, wie Easy es versteht, sich in eine schwarze Gemeinschaft einzufügen, genauso kann er auch gewissen Verhaltensregeln der weißen Gesellschaft annehmen: „The officers of the law were stumped of me speaking their language.“⁵¹⁸ Gilbert H. Muller erklärt das wie folgt: „Easy shifts ‚linguistic gears‘ to suit his environment“.⁵¹⁹ Liam Kennedy hebt hervor, dass dieses Ändern der Sprache nicht immer geplant ist: Easys „shifting of ‚linguistic gears‘ is unintentional, an internalized survival mechanism learned through everyday life in a racist environment.“⁵²⁰ In einer Szene in *Devil in a Blue Dress* ist Easy zuerst zu eingeschüchtert, um überhaupt einen klaren Satz herauszubringen: „I'm looking for, um ... ah ...,“ I stuttered. I forgot the name.“⁵²¹ Nachdem er jedoch verdächtigt wird ein Dieb zu sein, ist er von seinem Gegenüber angewidert und findet seine Sprache wieder. Diese wechselt im Verlauf seiner Antwort von ordentlichem Englisch zu seiner ‚Straßensprache‘: „You just tell him that the next time he better give me a note because you cain't be lettin' no street niggahs comin' in yo' place wit' no notes.“⁵²² Easy erklärt sein Verhalten selbst: „I was ready to leave. That little white man had convinced me that I was in the wrong place.“⁵²³ Easys Sprache ändert sich also nicht nur in Verbindung mit seiner

⁵¹⁶ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 128.

⁵¹⁷ John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Devised 'I'«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 135-6.

⁵¹⁸ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 212.

⁵¹⁹ Gilbert H. Muller: »Double Agent. The Los Angeles Crime Cycle of Walter Mosley«. In Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 136

⁵²⁰ Liam Kennedy: »Black Noir: Race and Urban Space in Walter Mosley's Detective Fiction«. In: Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 54.

⁵²¹ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 21.

⁵²² Ebd., S. 22.

⁵²³ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 22.

Umgebung, sondern auch in Verbindung mit seiner Gemütslage.⁵²⁴ Diese Tatsache reflektiert der etwas ältere und erfahrenere Easy in *A Little Yellow Dog*: „my language got closer to the street as I got angrier.“⁵²⁵ Doch Easy lernt seine Ausdruckweise zu kontrollieren und Sprache zu seinem Nutzen zu verwenden: „My diction and grammer slid into the form I wanted Junior to hear“,⁵²⁶ „My voice was devoid of any accent.“⁵²⁷ Durch seine Sprache kann er sein ganzes Erscheinen beeinflussen und anderen Menschen einen völlig anderen Eindruck von sich vermitteln: „I was a country boy again, even in the way I spoke.“⁵²⁸ Dadurch gewinnt er oft das Vertrauen von völlig fremder Personen: „I said, using language that made us both feel at home“,⁵²⁹ sowie den Respekt von weißen Autoritäten: „I had already talked to the white man in his own tongue and he would know from that day forth that his bastion had been breached“,⁵³⁰ „Miss Masters looked at me as if I had come from some other planet and yet still spoke her tongue“⁵³¹ oder anderen Afro-Amerikanern: „I was speaking a street dialect that was filled with unspoken threats. This was a language that black people all over the nation knew.“⁵³²

So wird Sprache in Mosleys Romanen zu einer Art Werkzeug für den Protagonisten, das ihm ermöglicht seine Ermittlungen in sozialen Kreisen durchzuführen, denen er ursprünglich nicht angehört. Sprache ist ein Mittel zur Tarnung und wird von Easy benutzt, um sich unsichtbar zu machen.

4.3.4. Pseudonyme

John Scaggs zeigt auf, dass Easys sprachliche Tarnung oft durch das Annehmen verschiedener Alias begleitet wird:⁵³³ „In *A Little Yellow Dog* he [Easy] presents himself to

⁵²⁴ Vergl. John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Devided ‘I’«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 136.

⁵²⁵ Walter Mosley: *A Little Yellow Dog*, S. 8.

⁵²⁶ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 45.

⁵²⁷ Ebd., S. 205.

⁵²⁸ Ebd., S. 226.

⁵²⁹ Ebd., S. 63.

⁵³⁰ Ebd., S. 29.

⁵³¹ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 23.

⁵³² Walter Mosley: *Blonde Faith*, S. 233.

⁵³³ Vergl. John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Divided ‘I’«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 136.

various different people under various different identities“.⁵³⁴ In *White Butterfly* erfindet er den Alias Roger Stockton, „an alias complete with a fake Korean War past, an imaginary war wound“⁵³⁵ und einem „smile that would have gotten [him] elected, if [he] was a white man.“⁵³⁶ Easy hat gelernt, dass er sich oft als jemand anders ausgeben muss, um ans Ziel seiner Ermittlungen zu gelangen. Darum hat er auch keine Skrupel, die Menschen in seiner Umgebung zu belügen. So nutzt der Protagonist und „‘trickster’ detective“⁵³⁷ verschiedene „masks [and] mistaken identities for [his] own purposes“.⁵³⁸ In *A Red Death* gibt sich Easy als Hausmeister seines eigenen Eigentums aus, während sein Partner Mofass die Miete für eine fiktive „white lady downtown“⁵³⁹ einkassiert.⁵⁴⁰ „The fictitious white lady even has a suitable white name: Ms Davenport. He reprises the role in *White Butterfly* when a consortium of businessmen approach Mofass with the intention of buying of what they assume to be his property.“⁵⁴¹

Des weiteren spricht Easy häufig von sich in der dritten Person, „thereby highlighting this duality of identity“,⁵⁴² wie er es in *A Little Yellow Dog* tut, wo er sich verhält „as if [he] were just a poor peasant afraid of a world that [he] could barely comprehend.“⁵⁴³

Laut John Scaggs ist sich Easy des Effektes, dass dieses Rollenspiel hat, sehr wohl bewusst. Als Easy in *Devil in a Blue Dress* verzeichnet, dass „what they [people] really saw was an illusion of me, something that wasn’t real“,⁵⁴⁴ denkt er in erster Hinsicht an die Vorteile, die dies für seine Arbeit als Privatdetektiv hat.⁵⁴⁵ Auf sein Privatleben hat sein Rollenspiel einen negativen Effekt: „It causes the failure of his marriage in *White Butterfly*“,⁵⁴⁶ auch wenn es paradoxer Weise sein Überleben garantiert, wie er in *A Little*

⁵³⁴ John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Divided ‘I’«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 136.

⁵³⁵ Ebd., S. 136.

⁵³⁶ Walter Mosley: *White Butterfly*, S. 162.

⁵³⁷ Andrew Pepper: *The Contemporary Crime Novel*, S. 78.

⁵³⁸ Ebd., S. 78.

⁵³⁹ Walter Mosley: *A Red Death*. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 138.

⁵⁴⁰ Vergl. John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Divided ‘I’«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 138.

⁵⁴¹ Ebd., S. 138.

⁵⁴² Ebd., S. 138.

⁵⁴³ Walter Mosley: *A Little Yellow Dog*. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 138.

⁵⁴⁴ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 135.

⁵⁴⁵ Vergl. John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Divided ‘I’«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 138.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 138.

Yellow Dog bemerkt: „where I came from you kept everything a secret – survival depended on keeping the people around you in the dark.“⁵⁴⁷

So muss Easy mit dem Dilemma leben, dass er die Personen in seiner Nähe im Dunkeln lassen muss, um sie zu schützen, sie auf diese Weise jedoch gleichzeitig von sich entfremdet und so das Ende von Beziehungen in Kauf nimmt.

4.3.5. Zusammenfassung – doppelte Identität

John Scaggs beschreibt Easy als eine „deeply divided figure and [...] this is often related to language, race and ethnicity“.⁵⁴⁸ Wie in den vorherigen Kapiteln gezeigt, ist Mosleys Protagonist genau das: Einerseits ist er Ezekiel und andererseits Easy. Der Familienvater und Hausbesitzer Ezekiel sorgt sich um den Erhalt seines mühsam aufgebauten Lebens und möchte die, die ihm nahestehen beschützen. Der Privatdetektiv Easy dagegen ist auf der Suche nach Wahrheit, er möchte seine Fälle lösen und damit der Gesellschaft dienen. Komplexerweise bedingen sich beide Identitäten gegenseitig und können ohne die andere nicht existieren. Easys Loyalität ist somit zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre geteilt, was zur Folge hat, dass auch seine Sprache durch seine zwei Identitäten geteilt ist. Für ihn wird Sprache, genau wie Identität, zu einem Mittel der Tarnung, das ihm bei seinen Nachforschungen behilflich ist:

Detectives find themselves having to act within multiple cultural spaces and having to adopt disguises and switch linguistic codes in order to do so. In the novels of these writers identity is often a performance, tailored to fit the expectations of others, that permits them to blend into a particular context.⁵⁴⁹

Doch laut John Scaggs birgt diese doppelte Identität ein Dilemma in sich, das auch Easy im Laufe der Romane nicht lösen kann:

He moves backwards through time in search of a resolution to the events unfolding in the present, and finally he often adopts either cultural or linguistic disguises to move through the multicultural environment in which he must operate. The procedures employed by the P.I. in his or her search to make sense of events, or to restore balance and order, therefore depend paradoxically on the division of the self. This division, however, is not merely cultural, but more fundamentally, it is linguistic. The detective's narrative quest is motivated by the

⁵⁴⁷ Walter Mosley: *A Little Yellow Dog*. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 138.

⁵⁴⁸ John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Divided 'I'«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 143.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 4.

desire to restore a lost unity [...] but ironically it is the presence of the detective in his own narrative that ultimately makes this unity impossible.⁵⁵⁰

So bleibt Easy immer ein „double agent“,⁵⁵¹ wie ihn John Scaggs titulierte. Ein äußerst typisches Merkmal der hartgesottenen Detektive „in contemporary American fiction“.⁵⁵²

4.4. Sozialkritik in der Easy Rawlins-Serie

Die Kriminal-Serie spielt zwar immer in Los Angeles, aber die abgedeckte Zeitspanne ist groß. Die Romane finden zwischen den Jahren 1939 und 1967 statt und zeigen wiederholt Referenzen zu tatsächlichen historischen Ereignissen aus diesen Jahren. Mosley eröffnet seine Romanreihe mit *Devil in a Blue Dress*, das 1948 spielt, da dies eine Zeit voll von „absolute possibility“⁵⁵³ für die Afro-Amerikaner war und diese in großer Zahl nach Los Angeles zogen. In *Devil in a Blue Dress* beschreibt Easy diese Zeit: „But in Los Angeles you could make a hundred dollars in a week if you pushed. The promise of getting rich“.⁵⁵⁴ Mosley erklärt: „they could get a job and buy property and live with some measure of quality. So that was the beginning of a period of transition and hope that didn't quite work out. I want to provide a map through the years of how it didn't.“⁵⁵⁵ Im Laufe der Romane wird auch dem Leser verdeutlicht, dass die Idee „of 'success' through individual action“⁵⁵⁶ nur ein Mythos ist, „a white construction“.⁵⁵⁷

Nigger cain't pull his way out of the swamp wit'out no help, Easy. You wanna hole on t'this house and git some money and have you some white girls callin' on the phone? Alright. That's alright. But, Easy, you gotta have somebody at yo' back, man. That's just a lie them white men give 'bout makin' it on they own. They always got they backs covered.⁵⁵⁸

So zeigt Mosley im Verlauf seiner Romanreihe das „failure to distribute boom wealth across both class and colour“.⁵⁵⁹ Peter Messent ist der Ansicht, dass Mosley durch die Darstellung dieses Scheiterns von Versprechungen in der Lage ist, Geschichte und Erinnerung zu vermischen und so eine kritische Perspektive der Rassenverhältnisse in Los

⁵⁵⁰ John Scaggs: »Double Identity. Hard-Boiled Detective Fiction and the Divided 'I'«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 143.

⁵⁵¹ Ebd., S. 1.

⁵⁵² Ebd., S. 143.

⁵⁵³ Richard Maidment [Hg.]: *American Conversations*, S. 68.

⁵⁵⁴ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 56.

⁵⁵⁵ Richard Maidment [Hg.]: *American Conversations*, S. 68.

⁵⁵⁶ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 129.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 129.

⁵⁵⁸ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 158.

⁵⁵⁹ Kinght, Stephen: *Crime Fiction*, S. 185.

Angeles aufzuzeigen.⁵⁶⁰ Er ist nicht „blind to the frustrations experienced by those with dark, as opposed by light, skin and the different ways in which these frustrations can manifest themselves – in acts of violence, rape, murder and self-mutilation“. ⁵⁶¹ Mosley selbst erklärt: „I wanted to talk about [Easy] as this incredible, complex psyche who comes out of the Deep South into LA with all of these hopes and aspirations and what he can and cannot do for both external and internal reasons.“⁵⁶² Auf diese Weise gelingt Mosley, laut Liam Kennedy, Folgendes: „in Mosley’s novels it is the shifting relations between and within these registers which impels the psychological drama of Easy’s investigations into the meaning of racial difference and identity in Los Angeles“. ⁵⁶³ Die Romane sind damit nicht nur Zeugnisse dieser Zeit in Los Angeles und wie es sich damals für einen Afro-Amerikaner in Amerika lebte, sondern auch kritische Texte hinsichtlich Rassenungleichheit. Laut Woody Haut rekonstruiert Mosley „the lost narrative of black Los Angeles“, ⁵⁶⁴ ein ausschlaggebender Bestandteil in postkolonialer Kriminalliteratur. Auch Mike Davis ist der Ansicht, dass es Mosley gelungen ist „a critical history of race relations in the city“⁵⁶⁵ zu erschaffen und damit die kulturelle Geschichte derer zu erklären, „who have come to be pathologised as an ‘underclass’“. ⁵⁶⁶

Schon zu Beginn von *Devil in a Blue Dress* und in allen folgenden Romanen „one is made acutely aware of the separation or rather segregation of the white and black population“. ⁵⁶⁷ Mosleys Romane zeigen eine Welt, in der Schwarze und Weiße in „separate worlds“⁵⁶⁸ leben. Weiße gehen nicht nach Watts und Schwarze verlassen Watts nur, um zu arbeiten. In *Black Betty* wird Mofass, ein Freund von Easy, wie folgt beschrieben: „someone from the old days when there was a black community almost completely sealed off from whites.“⁵⁶⁹ Diese Situation scheint sich im Laufe der Romane wenn überhaupt nur zu verschlechtern.⁵⁷⁰ Es ist zwar so, dass die „events in the wider cultural forum like the

⁵⁶⁰ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 48.

⁵⁶¹ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 135.

⁵⁶² Walter Mosley. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 229.

⁵⁶³ Liam Kennedy: »Black Noir«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 229.

⁵⁶⁴ Woody Haut. *Neon Noir: Contemporary American Crime Fiction*. London: Serpent’s Tail, 1999, S. 106.

⁵⁶⁵ Mike Davis: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London: Verso, 1990, S. 15-97.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 15-97.

⁵⁶⁷ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 130.

⁵⁶⁸ Andrew Pepper: »Bridges and Boundaries: Race, Ethnicity, and the Contemporary Crime Novel«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 248.

⁵⁶⁹ Walter Mosley: *Black Betty*. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 248.

⁵⁷⁰ Vergl. Andrew Pepper: »Bridges and Boundaries: Race, Ethnicity, and the Contemporary Crime Novel«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 249.

election of J.F.K. and the rise of the Civil Rights movement have led to a partial relaxation of strict racial divisions. Yet ghettorization and its inevitable consequences appear to be much more tangible.“⁵⁷¹ Scheint Watts in *Devil in a Blue Dress* noch Hoffnung zu versprechen, so wird deutlich, dass sich diese Hoffnung in *Black Betty*, das im Jahre 1960 spielt, als trügerisch herausgestellt hat:

Most of them were black people ... Women like Betty who'd lost too much to be silly or kind. And there were the children, like Spider and Terry T once were, with futures so bleak that it could make you cry just to hear them laugh. Because behind the music of their laughing, you knew there was the rattle of chains.⁵⁷²

Doch Mosley, so betont Pepper, „does not allow himself to fall into the essentialist trap of representing black America in one-dimensional terms“.⁵⁷³ Dementsprechend sind seine Charaktere nicht einfach nur schwarz, sondern weitaus differenzierter gezeichnet. Ein Ehepaar in *Gone Fishin'* wird wie folgt beschrieben: „He was very black and thin. She was the color of light sand“.⁵⁷⁴ In *Devil in a Blue Dress* wird Odells Hautfarbe wie die einer „red pecan“⁵⁷⁵ beschrieben, Coretta James hat „cherry-brown skin“,⁵⁷⁶ und Jackson Blue ist „so black that his skin glinted blue in the full sun“.⁵⁷⁷ Pepper sagt über diese Tatsache: „The sheer variety of different skin colours worn by his various black characters is testament to the falsity of biological definitions of 'race' and racial difference“.⁵⁷⁸ Außerdem lässt sich anhand dieser Farbunterschiede auch eine „racial melange“⁵⁷⁹ erkennen. Der Leser erfährt dadurch inwieweit „black and white communities are already implicated in one another.“⁵⁸⁰ So ist es für Easy in *Devil in a Blue Dress* beispielsweise nicht möglich, Daphne Monet, deren richtiger Name Ruby Hanks lautet, als Mulattin zu erkennen: „I looked at her to see the truth. But it wasn't there. Her nose, her cheeks, her skin color—they were white. Daphne was a white woman.“⁵⁸¹ Durch die Darstellung dieser

⁵⁷¹ Andrew »: Bridges and Boundaries: Race, Ethnicity, and the Contemporary Crime Novel«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 249.

⁵⁷² Walter Mosley: *Black Betty*. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 249.

⁵⁷³ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 131.

⁵⁷⁴ Walter Mosley: *Gone Fishin'*, S. 196.

⁵⁷⁵ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 42.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 44.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 138.

⁵⁷⁸ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 131.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 131.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 131.

⁵⁸¹ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 205.

Melange gelingt es Mosley, Easy nicht einfach nur „as black“⁵⁸² darzustellen, er „draws attention to the multiple, syncretic nature of all identities“.⁵⁸³

Die Hautfarbe ist zwar die kompromissloseste Grenze in Mosleys Literatur, jedoch wird Rasse nicht als einzige Achse sozialer Organisation dargestellt.⁵⁸⁴ Es gibt auch andere gesellschaftliche Einteilungen wie z.B. Geschlecht, Ethnizität oder Klasse. In *A Red Death* werden beispielsweise die Unterschiede zwischen Menschen aus verschiedenen Regionen angesprochen: „Mofass was from New Orleans and though he spoke like me, he wasn't intimate with my friends from around Houston, Galveston and Lake Charles.“⁵⁸⁵ Es gibt Unterschiede zwischen Menschen, die in Fabriken oder Bars arbeiten und zwischen „professional or middle-class“.⁵⁸⁶ Auch in Watts sind gesellschaftliche Unterschiede deutlich zu spüren. Diejenigen, die in der Bell Street wohnen „thought that their people and their block were too good for most of the rest of the Watts community.“⁵⁸⁷ Durch die dargestellten Unterschiede wird vermieden, schwarz als einen „secure, homogeneous term“⁵⁸⁸ zu verstehen und die afro-amerikanische Gesellschaft als eine monolithische Gruppe zu sehen: „In other words, Mosley seems to be suggesting that African-American culture and identity has evolved not simply as a result of interaction between and among African-Americans but syncretically, in relation to other influences, other cultures, other communities.“⁵⁸⁹

Auch wenn Mosley in seinen Romanen die Vermischung von Schwarzen und Weißen aufzeigt, so machen seine Texte doch immer auf die weiterhin vorhandene Rassentrennung aufmerksam: „these texts are joined, thematically, by their shared focus on the difficulties of living in a white-controlled world, or by their desire to revise the codes and conventions of what has been a predominantly white form.“⁵⁹⁰ Afro-amerikanische Kriminalromane

⁵⁸² Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 130.

⁵⁸³ Ebd., S. 130.

⁵⁸⁴ Vergl. Andrew Pepper: »Bridges and Boundaries: Race, Ethnicity, and the Contemporary Crime Novel«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 249.

⁵⁸⁵ Walter Mosley: *A Red Death*. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 250.

⁵⁸⁶ Andrew Pepper: »Bridges and Boundaries: Race, Ethnicity, and the Contemporary Crime Novel«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 250.

⁵⁸⁷ Walter Mosley: *A Red Death*. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 250.

⁵⁸⁸ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 130.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 130.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 90.

wie die von Mosley „set out to debunk official (white European) power structures and overturn official discourses“, ⁵⁹¹ sie besitzen

some allegorical power, not only in their historical sense and their frequent awareness of the oppression of other races ... but also in their presentation of a master narrative, a black aspirational story in which Easy symbolises an upwardly mobile African-American whose story has rarely been told. ⁵⁹²

Mosley versucht durch seine Romane eine Kultur zum Vorschein zu bringen, die von weißen Machthabern unterdrückt wurde. Diese Unterdrückung wird in allen Romanen von Mosley explizit dargestellt; Easy muss z.B. wiederholt ungerechtfertigte Durchsuchungen von Seiten der Polizei, sowie verbale und physische Misshandlungen über sich ergehen lassen: „Rawlins cannot move outside the carefully demarcated boundaries of the black ghetto without external agencies asking questions about where he is going and what he is doing.“ ⁵⁹³ Sein Leben und das der anderen Mitglieder der afro-amerikanischen Gesellschaft ist geprägt von „an environment where ‘race’ shapes and moulds the contours of one’s identity, [and] where [...] thought and action is measured against a yardstick drawn up by a hostile white world.“ ⁵⁹⁴ In *Devil in a Blue Dress* wird Easy, als er einen Klienten aufsuchen will, nur aufgrund seiner Hautfarbe verdächtigt ein Dieb zu sein: „Well, how am I to know that you aren’t just a thief.“ ⁵⁹⁵ Ebenfalls in dem Roman wird Easy von einer Gruppe Jugendlichen verbal herunter gemacht: „Hey you! Black boy! [...] We don’t need you to talk to our women. [...] Nigger.“ ⁵⁹⁶ In *Cinnamon Kiss* wird die Rassenungleichheit besonders deutlich, als Feather krank ist und Easy befürchtet, dass sie aufgrund ihrer Hautfarbe im Krankenhaus nicht behandelt werden wird: „But why would they take a little colored girl in there?“ ⁵⁹⁷ Und als Easy Arbeit sucht, wird deutlich, dass es bestimmte Jobs für Schwarze und für Weiße gibt: „Talked to anybody who might need somebody like you on a job. [...] Like you meant a black man.“ ⁵⁹⁸ Immer wieder wird dem Leser verdeutlicht mit welchen Vorurteilen und Restriktionen Afro-Amerikaner zu kämpfen haben. Easy erklärt, dass viele Menschen, wenn sie an die Welt an sich denken, Afrika häufig vergessen: „I noticed that he didn’t mention Africa. People rarely did when

⁵⁹¹ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 122.

⁵⁹² Knight, Stephen: *Crime Fiction*, S. 186.

⁵⁹³ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 128.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 128.

⁵⁹⁵ Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*, S. 22.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 60.

⁵⁹⁷ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 18.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 29-30.

talking about the world in those days.“⁵⁹⁹ Die Welt, die sie kennen, ist eben eine von Weißen regierte: „almost every boss I’d ever had had been a white man“,⁶⁰⁰ „a world where the white man’s de facto king.“⁶⁰¹ Dadurch ist die Reaktion einer weißen Kellnerin für Easy irgendwie verständlich: „I began to see that my history with white people was much more complex than I had ever thought it was. On the one hand Margie had ignored my existence, and on the other I scared her to death. And even while she feared me she still didn’t know me.“⁶⁰²

Easy ist in diesem sozialen Dilemma gefangen. Wie schon zuvor zu sehen war, erzeugt die Tatsache, dass Easy einerseits auf die Jobs der „white taskmasters“⁶⁰³ und „blackmailers“⁶⁰⁴ angewiesen ist und andererseits versucht sich „from their tentacle-like grasps“⁶⁰⁵ zu befreien, eine „dramatic tension“.⁶⁰⁶ Easy ist „caught up in webs of racist social control and coercion from which he cannot easily extract himself.“⁶⁰⁷ Mosleys Darstellung dieses Dilemmas „is subtly handled and reflects his intention to portray ‘both external and internal’ factors which mediate the meanings of autonomy and self-sufficiency for a black subject“.⁶⁰⁸ Doch Mosley stellt die afro-amerikanische Gemeinschaft nicht einfach nur als unterdrückte Opfer dar, seine Literatur erzeugt durch

subtle investigations into the impact of oppression – in which characters are presented not as passive victims but as people for whom violence and death are the inevitable consequences of having to live in a dog-eat-dog world - [...] an [...] powerful indictment of the American system.⁶⁰⁹

So ist, laut Andrew Pepper, Mosleys „setting [...] neither romanticised nor demonised.“⁶¹⁰

Die Fälle, die Easy in Mosleys Romanen lösen muss, setzen sich häufig mit Fragen auseinander, die die Rassentrennung und die Rassenungleichheit thematisieren. In *Bad Boy Brawly Brown* geht es nicht nur um die Suche nach einem verschwundenen Jungen, Easy trifft im Laufe seiner Ermittlungen auch auf eine Organisation, die sich ‚The First Men‘ nennt. Sie setzen sich für die Bildung schwarzer Kinder ein und ersehnen die

⁵⁹⁹ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 37.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 49.

⁶⁰¹ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 130.

⁶⁰² Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 122-123.

⁶⁰³ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 127.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 127.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 127.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 127.

⁶⁰⁷ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 55.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 55.

⁶⁰⁹ Woody Haut: *Neon Noir*, 1999, S. 107.

⁶¹⁰ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 129.

Eigenverantwortung: „We can't let them dictate how we live and love and learn [...] That's our responsibility and if we don't take the reins, we'll never be truly free.“⁶¹¹ Diese Feststellung wirft verschiedene Fragen auf. Auch Easy bringt sie zum Nachdenken: „I wondered who she included with them. Was I one of the ones holding back the black race?“⁶¹² In *Little Scarlet* werden die Nachwirkungen der Watts-Riots im Jahre 1965 beschrieben. Easy wird von der Polizei um Mithilfe bei einem Fall gebeten, in dem es um den Mord an einer schwarzen Frau geht, deren Tod ein neues Inferno zwischen Weißen und Schwarzen auslösen könnte: „No matter how much they tried to calm her she kept shouting that a white man had raped and killed her niece. The officers took her into custody because they were afraid her ranting would incite another riot.“⁶¹³

Durch diese sozialkritischen Themen beinhalten die Easy Rawlins-Romane ein großes literarisches Potential und dienen als eine Art Modell für andere Autoren und Herausgeber (z.B. Gar Anthony Haywood, Gary Phillips), die versucht haben, diese Romane zu imitieren und es mit ihnen aufzunehmen.⁶¹⁴

4.5. Zusammenfassung

Stephen F. Soitos erhebt den Anspruch, dass sich das, was er als „black detection“⁶¹⁵ titulierte, durch folgende Punkte von klassischer weißer hartgesottener Kriminalliteratur unterscheidet: Erstens sind schwarze Detektive „aware, and make the reader aware, of their place within the fabric of their black society“.⁶¹⁶ Durch ihre Rolle, die in der afro-amerikanischen Gesellschaft verankert ist, stellen sie „the white myth of a ‘lone’ hero“⁶¹⁷ in Frage. Zweitens sind diese Detektive, getreu W.E.B. Du Bois Konzept der ‚double-consciousness‘ mit „role-playing“⁶¹⁸ beschäftigt und stellen eine „positive appropriation of W.E.B. Du Bois’ veil metaphor“⁶¹⁹ dar. Drittens macht afro-amerikanische

⁶¹¹ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 195.

⁶¹² Ebd., S. 195.

⁶¹³ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 24.

⁶¹⁴ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 186.

⁶¹⁵ Stephen F. Soitos: *The Blues Detective: A Study of African American Detective Fiction*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1996, S. 29.

⁶¹⁶ Ebd., S. 29.

⁶¹⁷ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 78.

⁶¹⁸ Stephen F. Soitos: *The Blues Detective*, S. 29.

⁶¹⁹ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 78

Kriminalliteratur immer Gebrauch von etwas, was Soitos „blackground“⁶²⁰ nennt. Damit meint er as Verweben von „black vernaculars“⁶²¹ in den Text. Der Text ist von „specific expressive arts of black Americans that form part of their culture and derived from the folk tradition“⁶²² wie beispielsweise „music/dance, black language, and black cuisine“ durchdrungen.⁶²³ Ein vierter Punkt ist Voodoo, jedoch ist dieser im Gegensatz zu den ersten drei Punkten („social embedding“, „role-playing“, „specific vernaculars“⁶²⁴), die sich auch in anderer Minderheits-Detektivliteratur finden lassen, etwas spezifisch afro-amerikanisches.⁶²⁵ Denn laut Stephen Soitos ist Voodoo, oder auch hoodoo genannt, folgendes: „a fusion of European and African forms“,⁶²⁶ die dann „something uniquely African-American“⁶²⁷ entstehen lässt. Alle diese Punkte lassen sich in Walter Mosleys Büchern finden. Mal mehr mal weniger ausgeprägt, doch Mosley erschafft einen plausiblen Held, „whose difficulties and determinations realize the strains of an America where wealth and power remain inherently white.“⁶²⁸ Auch wenn sich in den Texten ein „apparent liberalism“⁶²⁹ finden lässt, so zeigen sie doch letztendlich ein ganz anderes Bild: „a damning vision of the United States in which different cultures and individuals do not co-exist in a state of blissful harmony but rather in a grim, deterministic world where relations of domination and subordination inevitably assume a racial complexion.“⁶³⁰

Easy unterscheidet sich stark von einem traditionellen Detektiv wie Sherlock Holmes, und weicht auch vom klassischen hartgesottenen Muster à la Philip Marlowe ab. Gerade diese Divergenzen sind es die Mosleys Charakter glaubwürdig machen. Denn Mosley hat, wie andere afro-amerikanische Autoren, verstanden, dass

the hard-boiled crime novel is most effective as a vehicle for black social commentary when its inherent tensions are stretched to breaking point. The kind of difficult, strained resolutions that tend to characterise their work is a feature of much hard-boiled crime fiction, of course, but what is particularly noticeable

⁶²⁰ Stephen F. Soitos: *The Blues Detective*, S. 37.

⁶²¹ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 78.

⁶²² Ebd., S. 78.

⁶²³ Stephen F. Soitos: *The Blues Detective*, S. 37.

⁶²⁴ Vergl. D’Haen, Theo: Plum’s the Girl! Janet Evanovich and the Empowerment of Ms Common America. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 148.

⁶²⁵ Ebd., S. 148.

⁶²⁶ Stephen Soitos. In: Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 78.

⁶²⁷ Ebd., S. 78.

⁶²⁸ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 185.

⁶²⁹ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 135.

⁶³⁰ Ebd., S. 135.

about Himes and Mosley is their willingness to push at this particular generic boundary until it dissolves in their hands.⁶³¹

In Mosely Fall ist dies laut Andrew Pepper „his repeated assertions that for a poor black man, mere survival is a political act.“⁶³² Und Liam Kennedy äußert, dass sich dieser Akt des Überlebens immer wieder unter dem Zwang verschiedener Organe der weißen Machthaber befindet und Rasse auf diese Weise als Grenze sozialer Identität fungiert.⁶³³

Mosleys Kriminalromane „reveal much about the 1960s and the 1990s and much about the extent to which black cultural politics and racial-ethnic relations have both changed and remained the same.“⁶³⁴ Mosley erkennt nicht nur Probleme hinsichtlich der Definition, was es bedeutet schwarz oder afro-amerikanisch zu sein, an, oder markiert, was charakteristisch für afro-amerikanische Kultur und Geschichte ist; er erforscht mit seinen Texten auch Gebiete in denen die Erfahrungen und Interessen anderer Gesellschaften oder Individuen überlappen.⁶³⁵ Was am Ende aus seinen verschiedenen Romanen entsteht, ist „a complex, contradictory portrait of African-American identity, one with its roots in the idea or ideal of a collective black experience but which represents that experience in fluid, fragmented terms.“⁶³⁶ So ist Easy ein Charakter, der in seinen Eigenschaften ein Modell „for boundary formation [is] that is flexible and sophisticated enough to accept that borders, like skin color, exist and have real meaning but that doesn't merely categorize terms like white and black as homogeneous, unitary entities where no kind of interaction takes place.“⁶³⁷ Auf diese Weise erreicht Mosley die Dekonstruktion von „blackness as a singular, monolithic trope.“⁶³⁸ Und so dient Kriminalliteratur in diesem Fall dazu, dem Leser kulturelle Diversität zu lehren. Durch die in den Romanen beinhaltet Sozialkritik, gelingt es Mosley, das traditionell weiße Genre der Kriminalliteratur für sich zu nutzen: „The hard-boiled detective novels he has written to date are set in the Watts area of Los Angeles in the postwar years, and Mosley has very self-consciously appropriated hard-boiled conventions in order to write a *noir* history of black life in the city.“⁶³⁹

⁶³¹ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 127.

⁶³² Ebd., S. 127.

⁶³³ Vergl. Liam Kennedy: »Black Noir«. In: Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 50.

⁶³⁴ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 110.

⁶³⁵ Vergl. Ebd., S. 122.

⁶³⁶ Ebd., S. 122.

⁶³⁷ Andrew Pepper: »Bridges and Boundaries: Race, Ethnicity, and the Contemporary American Crime Novel«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 248.

⁶³⁸ Ebd., S. 252.

⁶³⁹ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 46.

5. V.I. und Easy – Zwei Detektive abseits der Norm

Sherlock Holmes, Philip Marlowe oder auch Sam Spade – was alle vereint ist die Tatsache, dass sie männlich und weiß sind. So haben sowohl V.I. Warshawski als auch Easy Rawlins beide etwas, was sie vom klassischen Detektiv unterscheidet. V.I. ist eine Frau und Easy ist schwarz, beides Kennzeichen, die sie abseits der Norm ansiedeln und die existierende Konventionen revidieren:

One needs to be aware that just as Paretsky's V.I. Warshawski or Sue Grafton's Kinsey Millhone are different kinds of private detectives to, say, Chandler's Phillip Marlowe because they are female, Easy Rawlins is a different kind of private detective because he is African American.⁶⁴⁰

Nachdem schon untersucht wurde, in wie weit diese beiden Detektive sich von einem klassischen hartgesottenen Detektiv à la Philip Marlowe unterscheiden und in wie weit sie Gemeinsamkeiten aufzeigen, soll nun genauer betrachtet werden, welche Gemeinsamkeiten oder Unterschiede sich bei den beiden Charakteren V.I. und Easy finden lassen.

5.1. Ähnlichkeiten und Unterschiede

Zwischen Easy und V.I. Warshawski und vielen anderen hartgesottenen Detektiven, darunter beispielsweise auch Marlowe, bestehen viele Gemeinsamkeiten:

Easy, like most detectives, whatever their gender or colour, is often unduly fond of drink and sex and, as with Warshawski, his single-mindedness can be damaging – many of his black friends die in the course of his complex adventures, and this enacts complicity of a more profound kind than Warshawski's collateral damage.⁶⁴¹

So ist Easy in *A Little Yellow Dog* für die scheinbar tödlichen Verletzungen seines Freundes Mouse verantwortlich, genau wie V.I. immer wieder ihre beste Freundin Lotty in Gefahr bringt: „Lotty often criticizes me for what she calls my ruthless search for truth, knocking over people in my path without thinking about their wants and needs.“⁶⁴² Beide Detektive sind hin und hergerissen zwischen der Tatsache, dass sie zwar einerseits die Unterstützung ihrer Freunde brauchen um ihre Fälle lösen zu können, ihre Freunde andererseits dabei aber auch immer wieder Gefahren aussetzen, die sie nicht kontrollieren können. So sind beide Ermittler von Problemen umgeben. Ein Freund von Easy sagt zu

⁶⁴⁰ Andrew Pepper: »Bridges and Boundaries: Race, Ethnicity, and the Contemporary American Crime Novel«. In: Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*, S. 246.

⁶⁴¹ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 185.

⁶⁴² Sara Paretsky: *Total Recall*, S. 328.

ihm: „Because trouble follows you, Easy. It always has, and it always will.“⁶⁴³ Und Conrad beendet seine Beziehung zu V.I. unter anderem, weil er durch sie in Gefahr geraten ist: „Vic, I owe my life to you. I know that. But my life would never have been in danger if you hadn't gone headlong out to Morris without talking to me about what you planned to do.“⁶⁴⁴ Weshalb beide Detektive immer wieder von Problemen und Gefahren begleitet werden, ist der Umstand, dass in den realistischen Kriminalromanen, im Gegensatz zur traditionellen Kriminalliteratur à la Sherlock Holmes, das Verbrechen anders dargestellt wird: „Es wird nicht mehr als Ausnahme von der Regel und als eine Störung des sozialen Systems, sondern – zumindest tendenziell – als Regel und System beschrieben.“⁶⁴⁵

Doch auch wenn beide Detektive häufig die Menschen in ihrer Nähe in Gefahr bringen, ist doch die Tatsache, dass es diese Menschen in ihrer Nähe gibt, eine bemerkenswerte Neuerung zum klassischen hartgesottenen Ermittler. Sowohl V.I. als auch Easy haben zwar keine Familie im klassischen Sinn, da sie beide Waisen und unverheiratet sind, aber sie haben sich eine Art Ersatzfamilie erschaffen. Sie sind umgeben von Menschen, die ihnen etwas bedeuten und denen auch sie wichtig sind. Sie sind keine sozialen Einzelgänger, wie z.B. Holmes oder Marlowe. Durch das Einbetten ihrer Protagonisten in eine soziale Gemeinschaft gelingt es Mosley und Paretsky, die „hard-boiled crime novel in their own images“⁶⁴⁶ zu revidieren.

Was bei beiden Detektiven noch als gemeinsame Komponente hinzukommt, ist ihre Sturheit. Sobald sie sich etwas in den Kopf gesetzt haben, lassen sie sich nicht davon abbringen, egal welche Konsequenzen zu erwarten sind. V.I. wird immer wieder als „foolhardy“⁶⁴⁷ beschrieben und auch Easy zeigt diese Tendenz: „I made ready to leave, knowing that I was being a fool“.⁶⁴⁸ Sowohl V.I. als auch Easy sind sich ihrer Sache oft sehr sicher und legen deshalb eine gewisse Arroganz an den Tag. Nachdem Easy in *Cinnamon Kiss* einen Mann verärgert, von dem er Informationen benötigt, ist er sich trotz allem sicher, dass sich dieser bei ihm melden wird, sobald sein Ärger verflogen ist: „I wrote down my name and the phone of my motel [...] When he calms down he might want

⁶⁴³ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 166.

⁶⁴⁴ Sara Paretsky: *Tunnel Vision*, S. 446.

⁶⁴⁵ Brigitte Haydner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 120.

⁶⁴⁶ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 53.

⁶⁴⁷ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 432.

⁶⁴⁸ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 46.

to give me a call.“⁶⁴⁹ Doch auch wenn Easy und V.I. oft ihre Gegenüber verärgern, bekommen sie doch meistens, was sie wollen. In *Cinnamon Kiss* möchte Easy seinen Auftraggeber Mr. Lee kennenlernen, weil er der Ansicht ist, dass er nur so für jemanden arbeiten kann: „I don’t work for anyone I don’t meet with.“⁶⁵⁰ Obwohl Mr. Lees Angestellte ihn darüber informiert, dass „Mr. Lee doesn’t meet with anyone who works for him“,⁶⁵¹ scheint Mr. Lee bei Easy eine Ausnahme zu machen und stellt sich ihm persönlich vor: „A man emerged from the darkness, a very short man. “I am Robert E. Lee,” the little man said.“⁶⁵² Desgleichen bekommt V.I. in *Indemnity Only* schließlich ihren Willen und durchsucht gegen den Wunsch des Firmenchefs ein Büro, in dem sie weitere Informationen vermutet:

“I’d like to see where young Thayer sits,” I told Ellen. She looked at Masters’s door for guidance, but it was shut.

“I don’t think– ”

“Probably not,” I interrupted. “But I’m going to look around his desk anyway. I can always get someone else to tell me where it is.”

She looked unhappy, but took me over to a partitioned cubicle. “You know, I’m going to be in trouble if Mr. Masters comes out and finds you here,” she said.⁶⁵³

Sowohl V.I. als auch Easy können in ihren Ermittlungen sehr hartnäckig sein und lassen nicht locker, selbst wenn sie dabei immer wieder mit der Polizei in Konflikt geraten. So ermittelt V.I. in *Deadlock* an einem Fall, der laut Polizei schon abgeschlossen ist:

“You’re not trying to get involved in this, are you?”

“I am involved, Sergeant: it happened in my cousin’s apartment.”

“The lieutenant is not going to be happy if he hears that you’re trying to stir up this case. You know that.”

I knew that. The lieutenant was Bobby Mallory and he did not like me to get involved in police work, especially in murder cases.⁶⁵⁴

V.I. hat auch oft den Eindruck, dass sie von den Behörden nicht ernst genommen wird: „I certainly didn’t feel any qualms about wasting the time of an overworked police force. “They could have listened to me,” I said out loud. “It’s what they get for not believing women’s stories.“⁶⁵⁵ Auch wenn V.I. von der Polizei diskriminiert wird, weil sie eine Frau ist, hat Easy aufgrund seiner Hautfarbe mit weit schlimmeren Vorurteilen zu kämpfen.

⁶⁴⁹ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 102.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 46.

⁶⁵¹ Ebd., S. 45.

⁶⁵² Ebd., S. 46.

⁶⁵³ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 27.

⁶⁵⁴ Sara Paretsky: *Deadlock*, S. 88.

⁶⁵⁵ Sara Paretsky: *Tunnel Vision*, S. 390.

Fortwährend wird er einfach aus dem Grund, dass er schwarz ist, Opfer willkürlicher Polizeigewalt: „Those two cops felt fully authorized to stop us with no reason and no warrant. They felt that they could question us and search us and cart us off to jail if there was the slightest flaw in how we explained our business“, ⁶⁵⁶ „A police raid meant nothing to me. [...] There was nothing spectacular about being roused for being black.“⁶⁵⁷ Easy erklärt in *Bad Boy Brawly Brown*, dass er schon sehr oft von der Polizei grundlos vernommen worden ist:

I had been “questioned” a hundred times and more. And every time my life and liberty had been on the line. It hadn’t mattered that I was innocent or that they had no proof of my guilt. There was no Emancipation Proclamation posted on the jailhouse bulletin board. No Bill of Rights, either.⁶⁵⁸

Beide Detektive werden demnach von der Polizei diskriminiert, wobei bei V.I. immerhin nicht ihre Freiheit oder ihr Leben auf dem Spiel stehen. Sie wird zwar bei ihrer Arbeit behindert oder nicht für voll genommen, Easy dagegen muss regelmäßig sein Leben und das derer die er liebt gegen willkürliche Behörden verteidigen.

Die Charaktere V.I. und Easy stimmen in noch einem weiteren Punkt überein. Beide sind immer wieder helfende ‚Samariter‘, die Wehrlosen und Verlassenen zur Seite stehen. Easy nimmt z.B. Benita bei sich auf, die von Mouse fallengelassen wird, als sie sich in ihn verliebt und mehr als nur Sex von ihm möchte: „When she wanted more of Mouse’s attention, he dropped her and she swallowed forty-seven sleeping pills. After taking her to the hospital to pump out the chemicals and restart her heart, I brought her home.“⁶⁵⁹ Über Easy wird an einer Stelle in *Blonde Faith* gesagt, dass er immer wieder jemanden bei sich aufnimmt, der seiner Hilfe benötigt: „all the strays I took in“.⁶⁶⁰ Und auch V.I. nimmt sich in *Indemnity Only* der Tochter eines Mordopfers an: „I explained to the sergeant that Miss Thayer was coming home with me for a few days to get a little rest and attention.“⁶⁶¹ Sie nimmt Jill Thayer mit um sie bei Lotty unterzubringen, die so etwas schon von V.I. gewöhnt ist: „Lotty would never mind another stray.“⁶⁶² Diese unbedingte Hilfsbereitschaft geht bei V.I. sogar soweit, dass sie in *Blacklist* einem Jungendlichen zur Flucht vor der Polizei verhilft. Sie tut dies obwohl sie weiß, dass er als Terrorist gesucht wird. Eine

⁶⁵⁶ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 203.

⁶⁵⁷ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 52.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 69.

⁶⁵⁹ Walter Mosley: *Blonde Faith*, S. 132.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 132.

⁶⁶¹ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 178.

⁶⁶² Ebd., S. 176.

Vermutung, die V.I. für falsch einstuft: „If he was a terrorist, I’d deal with that down the road, but if he was just a kid in the wrong place at a time when fear was holding the horse’s reins in America, I needed to deal with that, too.“⁶⁶³ Am Ende erweist sich V.I.s Einschätzung als richtig. Sie hatte wieder einmal den richtigen Riecher und hat aufgrund ihrer Handlungen eine unschuldige Person vor den mächtigen Institutionen geschützt. Andrew Pepper schreibt, dass „the question of character is crucial“, ⁶⁶⁴ er fährt fort:

A type of crime fiction from Chandler through to Sara Paretsky ... has been predicated on the implicit assumptions that the essentially ‘good’ character of the detective can if not overcome then at least counterbalance the moral emptiness and degeneracy inherent in contemporary American society, and emerge at the end of each novel not exactly unscathed but fundamentally unaltered by what he or she has seen and done.⁶⁶⁵

Aufgrund ihrer Hilfsbereitschaft und ihrer Neugier nehmen beide Detektive regelmäßig Fälle an für die sie nicht bezahlt werden. Sie tun dies, weil sie etwas gegen die Ungerechtigkeit in der Welt tun wollen: „It’s not a profession for you [Easy]. You’re out there to help people because you hate what’s happened.“⁶⁶⁶ In *Bad Boy Brawly Brown* entgegnet Easy seinem Freund John, als dieser ihn nach der Bezahlung fragt: „Invite me an‘ the kids and Bonnie over for dinner and I’ll be paid in full.“⁶⁶⁷ Auch V.I. gehorcht immer wieder „ihrem sozialem Empfinden und Gerechtigkeitsgefühl“. ⁶⁶⁸ Sie „vertritt in einer Welt, die keine überlieferten moralischen Normen anerkennt, einsam, fraglos und mit unerschütterlicher Sicherheit die überlieferte Moral“, ⁶⁶⁹ selbst wenn ihr der Auftrag entzogen wird oder der Fall laut Justiz schon gelöst ist. In *Blacklist* möchte V.I.s Klient Darraugh Graham den Fall ruhen lassen: „he had full confidence in my abilities, but he thought that we’d put enough energy to his mother’s problems“. ⁶⁷⁰ Aber V.I. entgegnet ihm: „I will be continuing my inquiries.“⁶⁷¹ Auch in *Tunnel Vision* wird V.I. gebeten ihre Nachforschungen ruhen zu lassen: „Phoebe and I agreed we didn’t want you going any further with your investigation.“⁶⁷² Doch V.I. entscheidet, dass „Monday morning I was

⁶⁶³ Sara Paretsky: *Blacklist*, S. 232.

⁶⁶⁴ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 168.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 168.

⁶⁶⁶ Walter Mosley: *Blonde Faith*, S. 131.

⁶⁶⁷ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 24.

⁶⁶⁸ Brigitte Haydner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 121.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 121.

⁶⁷⁰ Sara Paretsky: *Blacklist*, S. 117.

⁶⁷¹ Ebd., S. 117.

⁶⁷² Sara Paretsky: *Tunnel Vision*, S. 96.

going make some phone calls, no matter how much that upset Camille and Phoebe.“⁶⁷³ Beide Detektive ziehen also ihre Motivation für ihre Arbeit nicht nur aus dem materiellen Verdienst. Sowohl V.I. als auch Easy sind getrieben von ihren Moralvorstellungen, sie wollen den Dingen auf den Grund gehen und Ungerechtigkeiten aufdecken. In diesem Punkt stimmen beide Protagonisten auch mit ihrem klassischen Vorbild Marlowe überein, der in *Farewell, My Lovely* erklärt: „Nothing made it my business except curiosity. But strictly speaking, I hadn't had any business in a month. Even a no-charge job was a change.“⁶⁷⁴

Ein weiteres gemeinsames Charakteristikum ist, dass beide Detektive hin und wieder zugeben, dass sie gar nicht so genau wissen was sie bei ihren Ermittlungen eigentlich tun. Obwohl Easy später eine offizielle Privatdetektivlizenz vom Los Angeles Police Department erhält, ist er kein ausgebildeter Detektiv: „Where I come from, they don't have dark-skinned detectives. If a man needs a helpin' hand, he goes to someone who does it on the side. I'm that man [...] I studied in the streets and back alleys.“⁶⁷⁵ Easy wird in *Bad Boy Brawly Brown* als “some kind of detective” bezeichnet und an seiner Bürotür steht: “Easy Rawlins – Research and Delivery”,⁶⁷⁶ was er erst später in “INVESTIGATIONS”⁶⁷⁷ ändert. In *Bad Boy Brawly Brown* wird Easys Arbeitsweise wie folgt dargestellt: „You used to help people when they couldn't go to the authorities.“⁶⁷⁸ Auf die Frage eines Mannes, ob er ein Detektiv ist, antwortet Easy in *Little Scarlet*: „Think of me as a concerned citizen who has the ear of the police and you have a good idea what I'm doing here“,⁶⁷⁹ „If you have a problem and you want some advice, I do that“.⁶⁸⁰ Des Weiteren beschreibt Easy seine Arbeit auf eine Weise, die den Zufallscharakter deutlich macht: „Sometimes I'd be out there findin' somebody's missin' wife when all I was gettin' out if it was a free tune-up for my car. But every now and then I'd open some door and somebody'd be on the other side offerin' a thousand dollars just to close it again“.⁶⁸¹ Und auch als V.I. ihre

⁶⁷³ Sara Paretsky: *Tunnel Vision*, S. 97.

⁶⁷⁴ Raymond Chandler: *Farewell, My Lovely*, S. 20.

⁶⁷⁵ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 213.

⁶⁷⁶ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 27.

⁶⁷⁷ Walter Mosley, *Cinnamon Kiss*, S. 27.

⁶⁷⁸ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 11.

⁶⁷⁹ Walter Mosley: *Little Scarlet*, S. 128.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 119.

⁶⁸¹ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 238.

Arbeitsweise in *Tödliche Therapie* beschreibt, wird deutlich, wie viel in ihrem Job oft von Zufällen und davon, dass diese Zufälle ein sinnvolles Ganzes ergeben abhängt:

Oh, ich rede mit den Leuten. Wenn sie wütend werden, schließ ich daraus, daß sie etwas wissen. Ich stochere weiter rum und sprech mit mehr Leuten. Und nach einer Weile hab ich `ne ganze Menge erfahren, und die einzelnen Teile beginnen zusammenzupassen. Ich fürchte, ich geh nicht sehr systematisch vor.⁶⁸²

Doch immer haben beide einen Moment der Erkenntnis, wenn ihre Nachforschungen plötzlich einen Sinn ergeben und sie den Fall lösen können. Easy sagt in *Bad Boy Brawly Brown*: „Half the puzzle fell into place and I wondered, as one does in hindsight, why hadn't I seen it before“.⁶⁸³ Der Puzzle-Charakter der Ermittlungen wird immer wieder deutlich gemacht: „I knew more about Lee's case than anyone, but still there were big holes“,⁶⁸⁴ „It was a puzzle with too many pieces.“⁶⁸⁵ Die Fälle erscheinen wie eine Art Spiel, das es zu gewinnen gilt: „I [Easy] had solved the mystery. I knew the players, their reasons, and the danger they posed.“⁶⁸⁶ V.I.s Fall in *Indemnity Only* wird als „some kind of detective guessing game“⁶⁸⁷ bezeichnet und in *Hard Time* vergleicht V.I. ihre Arbeit mit einem Spiel aus ihrer Jugend: „something like a childhood taunt–come catch me if you can.“⁶⁸⁸ Dieses ‚playing games‘ ist laut LeRoy Lad Panek ein direkter Einfluss von Poe, für den es schon immer mehr um den Spielcharakter, als um Gesetze, Verbrechen oder Verbrecher ging.⁶⁸⁹ Hinsichtlich der Detektivliteratur des 20. Jahrhunderts und ihren Vertretern wie Paretsky oder Mosley ist Panek folgender Ansicht: „When the detective story got to the 20th century, it was going to be about games too – indeed, Golden Age detective fiction in Britain and America would become perhaps more emphatically engrossed in games than Poe.“⁶⁹⁰

Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Tatsache, dass beide Detektive, auch wenn sie als ‚hartgesotten‘ dargestellt werden, hin und wieder Angst empfinden. Easy hat in *Cinnamon Kiss* einen Alptraum: „I dreamed I was a dead man in a coffin underground“⁶⁹¹ und in *Six*

⁶⁸² Sara Paretsky: *Tödliche Therapie*. In: Brigitte Haydner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman?*, S. 124.

⁶⁸³ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 253.

⁶⁸⁴ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 265.

⁶⁸⁵ Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*, S. 186.

⁶⁸⁶ Walter Mosley: *Blonde Faith*, S. 152.

⁶⁸⁷ Sara Paretsky: *Indemnity Only*, S. 91.

⁶⁸⁸ Sara Paretsky: *Hard Time*, S. 455.

⁶⁸⁹ Vergl. LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*, S. 9.

⁶⁹⁰ Ebd., S. 9.

⁶⁹¹ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 247.

Easy Pieces, gibt Easy zu, dass sein Job manchmal angsteinflößend sein kann: „If it wasn't for the broken heart driving me I would have been scared too.“⁶⁹² Ebenso V.I., die sich in *Tunnel Vision* übergeben muss⁶⁹³ als sie die tote Deirdre findet. Damit zeigt sie, dass sie nicht immer nur tough ist, sondern ab und zu Angst fühlt („I've never been so scared in my whole life“⁶⁹⁴) und sich hin und wieder doch nach Sicherheit sehnt: „My unsettled life made me long for security right now.“⁶⁹⁵

„As literary historians have been quick to point out, the re-positioning the hard-boiled genre has undergone over the last few decades has also led changes in the genre's conventions.“⁶⁹⁶ Anhand der beiden oben untersuchten Detektive ist deutlich geworden, in welchen Formen sich diese Veränderungen ausdrücken und welche Charaktereigenschaften ein hartgesottener Detektiv mittlerweile innehaben kann. In wie weit diese veränderten Konventionen auch eine Sozialkritik in sowohl feministischer als auch afro-amerikanischer Kriminalliteratur hervorrufen, wird im nächsten Kapitel noch einmal näher betrachtet.

5.2. Der Krimi als soziales Barometer

Andrew Pepper erklärt in *The Contemporary Crime Novel*: „One of the most generic transformations ushered in by the emerging American hard-boiled school of crime writers in the interwar years was a dramatic shift in the perception and representation of crime and its currency as social barometer.“⁶⁹⁷ So stehen in den Kriminalromanen nicht mehr die zu lösenden Verbrechen im Vordergrund, sondern auch die sie umgebenden sozialen Strukturen und Probleme: „In der modernen Kriminalerzählung verschieben sich auch die detektivischen Fragestellungen entsprechend. Die blanke Frage »Wer ist der Täter« wird verdrängt durch das Motivproblem. Die Frage nach dem Motiv bezieht sich auf den kritischen sozialen Konnex.“⁶⁹⁸ Sowohl Paretsky als auch Mosley ist es gelungen, ihren Detektivgeschichten diese soziale Dimension zu verleihen, indem sie aktuelle oder vergangene soziale Ungerechtigkeiten darstellen. Bei Paretsky sind das unter anderem

⁶⁹² Walter Mosley: *Six Easy Pieces*. New York: Atria Books, 2003, S. 151.

⁶⁹³ Vergl. Sara Paretsky: *Tunnel Vision*, S. 98.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 448.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 127.

⁶⁹⁶ Stephen F. Soitos In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 147.

⁶⁹⁷ Andrew Pepper: *The Contemporary Crime Novel*, S. 10.

⁶⁹⁸ Edgar Marsch: *Die Kriminalerzählung*, S. 45.

Sklaverei, Korruption in Politik, Wirtschaft, Finanz- und Justizwesen, Holocaust, die Nationale Sicherheit nach 9/11 in den USA oder häusliche Gewalt. Bei Mosley zentralisiert sich die Sozialkritik eher auf Bereiche des Rassismus und der Xenophobie.

Die Kriminalromane dieser beiden Autoren konzentrieren sich auf die Darstellung von sozialer und ökonomischer Korruption in der amerikanischen Gesellschaft. Durch diese Enthüllungen „they offer a remedy or at least a tonic in the form of the individualist detective, whose not necessarily moral interventions make the necessary corrections.“⁶⁹⁹

Stephen Knight erläutert das Schaffen von Paretsky, Mosley und ihren Kollegen: „[C]rime fiction not only creates ‘an idea (or hope or dream)’ about controlling crime, but also realizes ‘a whole view of the world, one shared by the people who become the central audience to buy, read, and find comfort in a particular variety of crime fiction’.“⁷⁰⁰

Hartgesottene Kriminalliteratur kann laut Ralph Willett dazu benutzt werden, die Fragmentierung und Komplexität modernen Lebens aufzuzeigen und die Tendenz von Literatur, Kontrolle und Auflösung zu erreichen, zu untergraben.⁷⁰¹ Dies ist bei Paretsky und Mosley der Fall, nicht immer werden in den Romanen alle Schuldigen bestraft, nicht immer wird der Status quo, also die Ordnung der Gesellschaft wieder vollständig hergestellt. Jedoch bemühen sich beide Detektive, den Verbrechen auf die Spur zu kommen und Ungerechtigkeiten auszugleichen, was ihnen jedoch nicht immer leicht gemacht wird. So nutzen sowohl Paretsky als auch Mosley ihre Romane als Plattform um sozialen Ungerechtigkeiten, die ihren Protagonisten aufgrund ihres Geschlechts oder ihrer Hautfarbe wiederfahren, aufzuzeigen. So schildert Easy in *Cinnamon Kiss*, was es bedeutet, wenn ein Schwarzer verdächtigt wird, einen Weißen getötet zu haben:

In the south if a black man killed a white man he was dead. If the police saw him on the street they shot first and asked questions . . . never. If he gave himself up he was killed in his cell. If the constable wasn't a murdering man then a mob would come and lynch the poor son of a bitch. And failing all that, if a black man ever made it to trial and was convicted of killing a white man – even in self-defense, even if it was to save another white man – that convict would spend the rest of his days incarcerated.⁷⁰²

Mosley möchte durch seine Romane den Lesern verdeutlichen, was es in einer von Weißen dominierten Welt bedeutet schwarz zu sein: „But most Americans cannot comprehend the

⁶⁹⁹ Andrew Pepper: *The Contemporary Crime Novel*, S. 11.

⁷⁰⁰ Stephen Knight: *Form and Ideology in Crime Fiction*. London: Macmillan, 1980, S. 2.

⁷⁰¹ Ralph Willett: *The Naked City*, S. 8.

⁷⁰² Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 224.

scrutiny that black people have been under since the days we were dragged here in bondage“.⁷⁰³ So unterscheidet sich Easy in seinen Hoffnungen und Wünschen und in seinem Können nicht sehr von seinen weißen Vorgängern. Es zeichnet ihn jedoch etwas aus, das typisch für Afro-Amerikaner ist: „he retains many of the features inherent to the black experience: in *Devil in a Blue Dress* he describes himself as ‚invisible‘“.⁷⁰⁴ Auch der Gebrauch von Dialekt, die Anspielungen auf Voodoo und das Auftreten von Jazz-Musik, sind typische Merkmale der afro-amerikanischen Gemeinschaft. Diese werden dem Leser näher gebracht, um ihn so aufmerksamer auf gesellschaftliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu machen.

So wie Mosley soziale Ungerechtigkeiten bezüglich Rasse darlegt, so zeigt Paretsky Probleme in der Gesellschaft auf die Frauen betreffen. Durch ihre Fälle wird V.I. immer wieder mit Vergehen konfrontiert, die das weibliche Geschlecht betreffen, wie z.B. Abtreibung, häusliche Gewalt, Missbrauch oder soziale Benachteiligung:

One of the roles of the female hard-boiled detective fiction is, thus, to depict the oppression which women suffer in different situations. They may be denigrated in the workplace, [...] they may also be abused physically by family members, as we see in Paretsky's *Blood Shot* when V.I.'s clients' grandmother reveals that it was her brother who raped her daughter, Louisa, and her husband slaps her hard to stop her talking to V.I. and then attacks V.I. We also see typical family abuse in *Tunnel Vision* when the successful lawyer is seen hitting his wife and verbally abusing his children after a party, and is later revealed to have raped his 14-year-old daughter. Another form of abuse comes in the form of the victimization that so many women P.I.s experience in their sexual relationships. Unlike the investigators of the male hard-boiled fiction who fell for women who might have been attractive and available but were villains.⁷⁰⁵

Kathleen Gregory Klein erläutert, so ein sozialkritischer Kriminalroman „urges the reader to solve not only the problem of the crime but also the problems of the social system“.⁷⁰⁶

Doch Paretsky spricht in ihren Romanen nicht nur typisch weibliche Probleme an: „Not only do many detective novels criticize male behavior toward females in the workplace, they also contain other criticisms of social inequities and act as social commentaries.“⁷⁰⁷

Sie klagt patriarchale Gesellschaftstrukturen an, indem sie traditionelle, von Männern regierte Institutionen in den Fokus der Investigationen ihrer Protagonistin rückt.⁷⁰⁸ V.I.

⁷⁰³ Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*, S. 203.

⁷⁰⁴ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 186.

⁷⁰⁵ George Grella: »The Hard-Boiled Detective Novel«. In: Mary Hadley: *British Women Mystery Writers*, S. 60.

⁷⁰⁶ Kathleen Gregory Klein: *The Woman Detective*, S. 227.

⁷⁰⁷ Mary Hadley: *British Women Mystery Writers*, S. 12.

⁷⁰⁸ Vergl. Ebd., S. 12.

möchte an den Stellen Gerechtigkeit herbeiführen wo in ihren Augen die öffentlichen Behörden versagt haben:

I got tired of seeing poor innocent chumps go off to Stateville because the police wouldn't follow up our investigations and find the real culprits. And I got even more tired of watching clever guilty rascals get off scot-free because they could afford attorneys who know how to tap-dance around the law.⁷⁰⁹

Trotzdem möchte Paretsky mit ihren Büchern nicht nur ermahnen, sondern auch unterhalten: „the quickest way to kill your fiction is to be writing sermons with it.“⁷¹⁰ Auch wenn der Leser aktiv zum Nachdenken aufgefordert wird, so soll er doch gleichzeitig Vergnügen am Lesen haben. In *Deadlock* z.B. ist der Fall, den V.I. zu lösen versucht keiner der feministischen Fragen heraufbeschwört, „außer die Leserin bzw. der Leser gewinnt soviel Abstand zum Roman, daß sie oder er sich fragt, was einen Mann eigentlich dazu bewegt, einer Schiffahrtsgesellschaft höheren Wert beizumessen als menschlichem Leben, oder eine Frau, wirtschaftliche Sicherheit höher zu schätzen als Liebe oder Integrität.“⁷¹¹ Als Leser kann man sich diesen Fragen entweder stellen oder sie ignorieren „ohne daß die Kriminalhandlung selbst darunter leidet.“⁷¹² In ihren späteren Texten jedoch stellt Paretsky die feministischen Anliegen in das Zentrum ihrer Romane. In *Bitter Medicine* zieht sie laut Reddy „die Grenzen des Hoheitsgebietes von Hammett, Chandler und Mac Donald neu und zwingt die Leser/Leserinnen, ihre üblichen Lesestrategien zu überdenken, wenn sie den Roman verstehen wollen.“⁷¹³

Sozialkritische Kriminalromane wie die von Paretsky und Mosley „are involved to a greater or lesser extent in a form of cultural re-inscription when they engage with a genre“,⁷¹⁴ das traditioneller Weise als männlich und weiß gilt. Durch ihre Fähigkeit, das Genre zu ihren Bedürfnissen umzuändern, „[to] rethink it, reformulate it, re-vision it“,⁷¹⁵ wird „the future vitality of the genre itself“⁷¹⁶ gewährleistet.

⁷⁰⁹ Sara Paretsky: *Deadlock*, S. 44.

⁷¹⁰ Sara Paretsky. In: Mary Hadley: *British Women Mystery Writers*, S. 12.

⁷¹¹ Maureen T. Reddy: *Detektivinnen*, S. 18.

⁷¹² Ebd., S. 18.

⁷¹³ Ebd., S. 18.

⁷¹⁴ Anne M. White / Shelley Godsland: »Popular Genre and the Politics of the Periphery: Catalan Crime Fiction by Women«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 49.

⁷¹⁵ Kathleen Gregory Klein: *The Woman Detective*, S. 227.

⁷¹⁶ Vergl. Ebd., S. 227.

5.3. Zusammenfassung

Der amerikanische hartgesottene Privatdetektiv, wie beispielsweise Mosleys Easy Rawlins oder Paretskys V.I. Warshawski, unterscheiden sich beträchtlich von dem traditionellen Muster à la Sherlock Holmes. Peter Messent beschreibt, worin genau diese Unterschiede liegen:

[They lie] most particularly in the personal vulnerability that comes from an immersion within the violent world being investigated, in the recognition that corruption is not just confined to this criminal underclass but pervades the entire social fabric, and in the (romantic) sense of alienation and isolation from the social body that accompanies that recognition.⁷¹⁷

Der hartgesottene Detektiv „usually appears as an ironically detached and objective figure who exists on the margins of society“⁷¹⁸ und unterscheidet sich damit ebenfalls von seinem klassischen britischen Vorbild. Philip Swanson bemerkt, dass „[t]raditionally, the detective investigates a rupture in the social order (a crime) and, in solving the mystery and bringing the culprit to justice, restores epistemological and societal cohesion.“⁷¹⁹ V.I. und Easy dagegen sind keine scheinbar allwissenden Detektive wie es beispielsweise Sherlock Holmes war, ihnen gelingt oft nur mit Zufall und Glück die Aufklärung ihrer Fälle, und sie sind selten in der Lage den Status quo in der Gesellschaft herzustellen, da sie in einer Welt agieren, in der das Verbrechen die Norm ist:

Seen through their [hard-boiled writers] eyes, crime was not only endemic, a connective tissue which should sour and soil relations between all social groups, but perhaps more disturbingly, it was shown to be an inevitable part of the institutional superstructure of American life.⁷²⁰

Andrew Pepper vertieft diesen Gedanken: „So dense was the foliage of criminal conspiracy, the figure and agency of the detective was transformed; no longer could he hope to exercise near-total Holmesian control over his world. Instead his interventions were partial and limited“.⁷²¹ Selbst wenn die Handlungsräume der beiden Detektive beschränkt sind, so sind sie doch in der Lage gewisse Fälle aufzuklären und einigen wenigen Verbrechen vorzubeugen. Durch ihre Fälle lenken Paretsky und Mosley das Augenmerk der Leser auf breite politische, ökonomische und soziale Spannungen innerhalb der amerikanischen Gesellschaft und zwingen den Leser „into an active,

⁷¹⁷ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 7.

⁷¹⁸ Ebd., S. 7.

⁷¹⁹ Philip Swanson: »The Detective and the Disappeared: Memory, Forgetting and Other Confusions in Juan José Saer's *La pesquisa*«. In: Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities*, S. 280.

⁷²⁰ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 10.

⁷²¹ Ebd., S. 10.

interpretative role“.⁷²² Was beide Schriftsteller mit anderen Autoren sozialkritischer Detektivliteratur gemeinsam haben ist „the similarly ruthless manner in which they interrogate and problematise the so-called ‘centre’ or ‘dominant’ culture as either homogeneous or omnipotent.“⁷²³

⁷²² Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 12.

⁷²³ Ebd., S. 63.

6. Ausblick

Im Hinblick auf die Geschichte der Kriminalliteratur und ihrer wissenschaftlichen Untersuchung, bemängelt LeRoy Lad Panek:

[...] there are plenty of dark spaces in between all off the big names, and too often the impulse is to simply do them off as negligible and to assume that nothing really new or important happened in the interstices between all of the famous writers and eagerly read and reread books.⁷²⁴

Auch diese Arbeit kann diese Lücken nicht füllen, da es neben der untersuchten Literatur noch viele weitere sozialkritische hartgesottene Kriminalromane gibt, die einer Analyse wert wären. Romane die keinen weißen männlichen Detektiv zum Protagonisten haben. Andrew Pepper schreibt:

Inevitably the growth in the genre's popularity over the past twenty years has seen a corresponding increase in the number of non-white, un-straight, female crime writers and of course readers – a reflection of changing social patterns and demographics and an acknowledgement of important shifts in the social status of women, gays, lesbians and ethnic minorities.⁷²⁵

Es entwickelt sich demnach ein breites Interesse an Literatur, „which usurps and overturns traditional social and racial hierarchies.“⁷²⁶ Dabei kann und muss man aus dem amerikanischen Kulturkreis heraustreten, denn auch in anderen Ländern lassen sich sozialkritische Kriminalromane finden. Zu diesen zählen unter anderem Romane von Autoren wie Petros Markaris, Jakob Arjouni, George P. Pelecanos, Patricia Cornwell, Valerie Wilson Wesley, Sue Grafton, Dolores Komo, Barabara Neely, Niki Baker und vielen mehr. Andrew Pepper beschreibt die Entwicklung der modernen amerikanischen Kriminalliteratur, indem er verdeutlicht, dass traditionelle Merkmale in ihr nicht mehr ausschlaggebend sind:

No longer is the setting of the black crime novel confined to west or east cost urban sprawls; though New York and particularly Los Angeles remain the favored locations, [...] Nor does the black crime writer or detective have to be male; [...] Nor does 'he' has to be straight; [...] Nor does the black detective or writer need to be 'African-American'; [...] Nor does the black protagonist have to be, in strict terms, a detective; Mosley's easy Rawlins is at best a 'reluctant' investigator [...] Nor, even, does the black crime writer necessarily have to be black.⁷²⁷

Stephen Knight verdeutlicht beispielsweise, dass sich besonders die Nachfrage nach und die Aufnahme von feministischer Kriminalliteratur in den letzten Jahre stark verändert hat:

⁷²⁴ LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*, S. 1.

⁷²⁵ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 12.

⁷²⁶ Ebd., S. 12.

⁷²⁷ Ebd., S. 77.

„Things have changed, No major publisher or bookshop is now without feminist crime fiction.“⁷²⁸ 1991 publizierte Nikki Baker *In the Game*, gefolgt von *The Lavender House Murder* (1992) und *Long Goodbyes* (1993), in denen „Virginia, or Ginny, Keely, a sympathetically presented black lesbian amateur detective from the professional class“⁷²⁹ die Hauptrolle spielt. 1997 kam Charlotte Carters *Rhode Island Red* mit der weiblichen Detektivin Nanette Hayes auf den Markt.⁷³⁰

Wenn man bedenkt, dass der traditionelle Detektiv weiß und männlich ist, so haben weibliche ebenso wie schwarze Detektive jeweils ein Merkmal, welches sie vom klassischen hartgesottenen Muster à la Philip Marlowe unterscheidet. Weibliche, schwarze Frauen hingegen weisen sogar in zwei Punkten von der Norm ab, und bieten, so sollte man meinen, ein doppeltes Angriffsziel. Im Hinblick auf Dolores Komos Detektivin Clio Brown lässt sich laut Knight jedoch feststellen: „her colour is more significant than her gender“.⁷³¹ Hinsichtlich anderer schwarzer Detektivinnen muss man anmerken, dass es fast immer einen Aspekt gibt, der hervortritt:

These novels varied and disseminated the idea of a black woman having the power to investigate disorder, and all bore to some degree a political message as well as a criminographical pattern, but, as Soitos notes, they tend to be ‘more concerned with female identity’ than racial politics.⁷³²

Dies ist jedoch nicht der Fall bei Barbara Neely, die 1992 mit *Blanche on the Lam* eine ungewöhnlich ergiebige und anspruchsvolle Version schwarzer Detektivliteratur hervorbrachte.⁷³³ Ihre Protagonistin birgt schon in ihrem Namen einen parodistischen Charakterzug, der typisch für postkoloniale Literatur ist: „this big, very black woman with unstraightened hair is called Blanche White.“⁷³⁴ Neelys Blanche verbindet mit Mosleys Easy die Tatsache, dass beide aus der Arbeiterklasse stammen. Blanche ist ein Dienstmädchen mit „strong strong historical suggestions of slavery.“⁷³⁵ Auch wenn sie alleine arbeite, ist sie sich doch immer ihrer Familie und der schwarzen Gemeinschaft bewusst.⁷³⁶ Blanche ist im Gegensatz zu V.I. eine Amateur-Detektivin, sie ermittelt in

⁷²⁸ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 162.

⁷²⁹ Ebd., S. 188.

⁷³⁰ Vergl. Ebd., S. 188.

⁷³¹ Ebd., S. 188.

⁷³² Stephen Soitos: *The Blues Detective*, S. 223.

⁷³³ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 189.

⁷³⁴ Ebd., S. 189.

⁷³⁵ Ebd., S. 189.

⁷³⁶ Vergl. Ebd., S. 189.

Fällen, die in ihrer Umgebung passieren und löst das Rätsel am Ende „clue-puzzle kind“⁷³⁷ auf. Andrew Pepper legt nahe, dass „this traditionalism muffles Blanche’s subversive politics“.⁷³⁸ Knight hingegen ist der Ansicht, dass „Neely successfully uses the close observation and the lengthy reflections characteristic of that sub-genre to develop her racial critique as much as the mystery itself.“⁷³⁹ In *Blanche on the Lam*, Blanche „just escaped from a North Carolina court after being jailed for passing bad cheques, she takes refuge in a large house by impersonating an expected housekeeper – the invisibility of the black to the white is again a mechanism of secret resistance.“⁷⁴⁰ Blanche zeigt weitere Charaktereigenschaften eines Detektivs aus der sozialkritischen Kriminalliteratur. Sie sympathisiert mit den Opfern patriarchaler weißer Kultur, egal ob Frau oder Mann und sie besitzt die sogenannte ‚double consciousness‘ „which combines self-awareness with knowledge of how the black is seen from a white perspective“.⁷⁴¹ Im Gegensatz zu Mosleys Easy, ist Blanche

able to avoid the disabling impact of ‘double-consciousness’ and uses her tricksterism to provide consciousness-raising for her audience as well as many minor vengeance and satisfactions for herself – like feeling she bosses the house, singing Nina Simone songs and always spitting at a statue of a confederate leader.⁷⁴²

In den jüngeren Romanen befindet sich Blanche in Boston und erlebt dort „urban corruption“.⁷⁴³ Laut Hans Bertens und Theo D’Haen sind diese Texte „far more consciously political“⁷⁴⁴ als Neelys anderen.

Auch Valerie Wilson Wesley hat mit ihrer Privatdetektivin Tamara Hayle eine toughe Protagonistin erschaffen. In *Ein Engel über deinem Grab* erfährt der Leser, dass Hayle bevor sie Privatdetektivin wurde, als Polizistin gearbeitet hat. Dort wurde sie aufgrund der Tatsache, dass sie eine Frau und darüberhinaus noch schwarz ist, für nicht gut genug befunden:

Ich war nämlich mal bei der Polizei. Der eine oder andere würde vielleicht sagen, daß ich den Unverschämtheiten nicht gewachsen war, die ich mir da – als Schwarze, als Frau – gefallen lassen sollte, und da mag durchaus etwas dran

⁷³⁷ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 189.

⁷³⁸ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 87.

⁷³⁹ Stephen Knight: *Crime Fiction*, S. 189.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 189.

⁷⁴¹ Ebd., S. 189.

⁷⁴² Ebd., S. 189.

⁷⁴³ Ebd., S. 190.

⁷⁴⁴ Hans Bertens / Theo D’Haen: *Contemporary American Crime Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001, S. 196.

sein. Ich wußte, wer ich bin, und wollte mich denen zuliebe nicht ändern. Vor fünf Jahren habe ich gekündigt und die Detektei Hayle Investigative Services, Inc., wurde geboren.⁷⁴⁵

Hayle ist, genau wie V.I. von den offiziellen Behörden desillusioniert: „In den Jahren meines einsamen Kampfes als Frau und Schwarze bei der Polizei“. ⁷⁴⁶ Sie gründet deswegen ihre eigene Firma. Wesleys Protagonistin vereint viele Charakteristika einer typisch weiblichen Detektivin in sich. Sie ist gegen grundlose Gewalt und gibt zu Angst zu empfinden: „Ich verspürte ein leichtes Gefühl der Übelkeit – grundlose Gewalt schlägt mir stets auf den Magen – und hörte die kleine, »Gefahr« signalisierende Stimme unablässig wispern“, ⁷⁴⁷ „»Ich hasse Schußwaffen«, sagte ich, und das meinte ich auch ernst.“⁷⁴⁸ Sie nimmt nicht nur aufgrund von Bezahlungen Fälle an, sondern auch, weil sie ihren Bekannten einen Gefallen tun möchte: „Notfalls machten Wyvetta und ich Tauschgeschäfte [...] Ich beschattete den Burschen eine Woche lang für eine Gratisentkrausung, zweimal Nachfärben und ein paar Maniküren als Zugabe.“⁷⁴⁹ Immer wieder wird der Zusammenhalt von Frauen untereinander dargestellt: „Ganz vertraulich von einer Sister zur anderen“, ⁷⁵⁰ genau wie die Zugehörigkeit zu der afro-amerikanischen Gesellschaft, die Hayle verpflichtet, sich für diese Gemeinschaft einzusetzen: „und mich packte für einen Moment die Wut; wieder einmal ärgerte ich mich über den Blödsinn, den viele Polizisten so hinschreiben, wenn es Schwarze betrifft, über die Unfähigkeit der Behörden, über die Dünnbrettbohrerei“, ⁷⁵¹ „In der schwarzen Bevölkerung wurde schon geschimpft, die Polizei tue nicht genug, schließlich seien die Ermordeten arme schwarze oder Latinos, und das interessiere die Obrigkeit nicht die Bohne.“⁷⁵²

Genau wie V.I. wird sie immer wieder gebeten, diese Fälle doch anderen zu überlassen; Jake, ein Freund von Tamara rät ihr: „Halt dich da raus, Tam. Wahrscheinlich hättest du dich gar nicht erst auf den ganzen Schlamassel einlassen sollen.“⁷⁵³ Ein weiteres Merkmal ist, dass sie offen mit ihrer Sexualität umgeht: „Ich hatte durchaus Liebhaber in den Jahren nach DeWayne – einige waren mir in freundlicher Erinnerung geblieben, andere nichts als

⁷⁴⁵ Valerie Wilson Wesley: *Ein Engel über deinem Grab*. Rheda-Wiedenbrück [u.a.]: RM Buch und Medien Vertrieb GmbH, 2000, S. 12.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 108-109.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 93.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 149.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 63-64.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 33.

⁷⁵¹ Ebd., S. 39.

⁷⁵² Valerie Wilson Wesley: *Off-Road Kids – Ein Fall für Tamara Hayle*. Zürich: Diogenes, 2003, S. 9.

⁷⁵³ Valerie Wilson Wesley: *Ein Engel über deinem Grab*, S. 165.

lahme Zeitverschwendung. Doch ich war in bezug auf Männer vorsichtig geworden und gab mich nur denen hin, die diese Gunst auch bestimmt zu würdigen wussten.“⁷⁵⁴ Durch die Verwendung dieser Charakteristika gelingt es Wesley, eine glaubhafte, weibliche, afro-amerikanische Protagonistin zu erschaffen.

Natürlich lässt sich nicht nur in Romanen wo eine schwarze Protagonistin agiert, Umkehrungen des traditionellen Genres finden. So reagieren beispielsweise auch Sue Grafton und Patricia Cornwell auf die „traditional representations of the whole and separate detective hero. Significantly, they position their feminist detectives on the axis between independence and dependence.“⁷⁵⁵ Sowohl Kay Scarpetta als auch Kinsey Millhone sind wie V.I. Warshawski geschieden und haben weder Kinder noch lebende Eltern. Kay Scarpetta hat zwar eine lebende Mutter, mit der sie sich gleichwohl nicht versteht und sie deshalb auf Distanz hält und Graftons Millhone erklärt gleich zu Anfang des Romans *Q is für Quarry*: „I lead a stripped-down existence untroubled by bairns, pets, or living household plants.“⁷⁵⁶ Jedoch existieren im Leben beider Frauen „alternative elder role models or parental surrogates“⁷⁵⁷ und Scarpetta „herself functions as surrogate mother to her niece Luzy, a computer whiz-kid neglected by her mother.“⁷⁵⁸ Wie Peter Messent verdeutlicht scheint diese paradoxe Situation motivierend zu wirken: „The detectives are free from the frustrations and limitations that characterise the traditional patriarchal family, [...] but they benefit from the support of a looser, less emotionally binding family.“⁷⁵⁹ So beschreibt Millhone ihr Leben wie folgt: „I’d been unattached for most of my natural life. This has never bothered me. More often than not, I rejoiced in my freedom, my mobility, and my solitude.“⁷⁶⁰

Ebenso wie schon Blanche oder V.I. fühlt Cornwells Kay Scarpetta mit ihren Opfern mit und zieht die Motivation für ihre Arbeit aus der Tatsache, dass sie aktiv Menschen helfen kann. Dies, und dass sie selbst über ihr Leben bestimmen möchte, ist wie bei V.I. der Grund, warum sie ihren im Laufe der Romane ihren Beruf als Gerichtsmedizinerin aufgibt und als freischaffende Forensikerin arbeitet:

⁷⁵⁴ Valerie Wilson Wesley: *Ein Engel über deinem Grab*, S. 102.

⁷⁵⁵ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 71.

⁷⁵⁶ Sue Grafton: *Q is for Quarry – R is for Ricochet*. London: Pan Books, 2008, S. 1-2.

⁷⁵⁷ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 71.

⁷⁵⁸ Ebd., S. 76.

⁷⁵⁹ Ebd., S. 71.

⁷⁶⁰ Sue Grafton: *Q is for Quarry – R is for Ricochet*, S. 4.

»Und wie sieht es juristische aus?«
»Das ist mir eigentlich ganz egal.«
»Früher hat es Dich einmal interessiert.«
»Eher nicht. Du hast ja keine Ahnung, was in mir all die Jahre vorging, als ich meine Fälle bearbeitet habe und dabei oft feststellen musste, dass ich die Einzige war, die auf der Seite des Opfers stand. [...]«⁷⁶¹

Ferner werden wie bei Paretskys Romanen immer wieder feministische Themen angesprochen: „Als Scarpetta damals anfang, gab es in ihrem Beruf sicher noch nicht viele Frauen. Inzwischen sind es bestimmt Tausende. Angebot und Nachfrage. Jetzt hat sie keine Sonderrolle mehr. Überall wimmelt es nur so von Frauen“, ⁷⁶² „Scarpetta wünschte sich, Capitano Poma würde nicht so dicht neben ihr sitzen, aber sie kann nicht mehr ausweichen, weil sie direkt an der Wand sitzt. Warum muss er sie ständig wie zufällig streifen, wenn er nach einem Foto greift?“⁷⁶³ So ist Scarpetta, wie auch Warshawski und Millhone „involved in a fight against patriarchy in the shape of large masculine organisations, and [...] supported in that fight by female lines of solidarity.“⁷⁶⁴ Jedoch beschränkt sich die Sozialkritik nicht auf typisch weibliche Themen. „Ich werde nie verstehen, warum Amerikaner so laut sein müssen.« »Weil wir einander nicht zuhören«, antwortete Scarpetta. »Deswegen haben wir ja auch George Bush.«“⁷⁶⁵ So sind Warshawski und Millhone

female heroes to replace the hard-boiled male PI. Like their male counterparts, they present attractive role models for their readers, showing determined, assertive and powerful women whose actions are both incisive and significant. Tough talking and resolute, Millhone and Warshawski are women who act and are liberating characters for the woman reader in their unified subjectivity, with an ability to be unquestioningly active, and to be blunt and direct rather than exhibiting conventional ‘female’ qualities of tact, diplomacy, politeness and the like. Above all, they have no need to be liked, and have thus liberated themselves from that quality so subversive to female self-confidence.⁷⁶⁶

Paretsky und ihre Zeitgenossinnen haben sich auf eine Anzahl von Eigenschaften geeinigt, die man bei der Erzeugung einer weiblichen Detektivgeschichte berücksichtigen sollte:

[T]he detective should compromise neither her femininity nor the conventions of the genre [...] she should not operate as a male detective in drag, but should bring female characteristics to the role which transforms it. Yet that

⁷⁶¹ Patricia Daniels Cornwell: *Totenbuch: Ein Kay-Scarpetta-Roman*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2007, S. 58.

⁷⁶² Ebd., S. 68.

⁷⁶³ Ebd., S. 38.

⁷⁶⁴ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 77.

⁷⁶⁵ Patricia Daniels Cornwell: *Totenbuch*, S. 34.

⁷⁶⁶ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 65.

transformation should not obscure the nature of the work; it should remain recognizably detective fiction.⁷⁶⁷

Wenn der weibliche Detektiv seine Weiblichkeit verlieren würde und in irgendeiner Weise nicht mehr spezifisch weiblich sein würde, dann verliert „the difficult exercise of creating a female hero“⁷⁶⁸ allen Wert.⁷⁶⁹ Genau aus diesem Grund wird beispielsweise in Mary Higgins Clarks *Das fremde Gesicht* die Garderobe der Protagonistin beschrieben, um auf diese Weise die Weiblichkeit der Privatdetektivin zu verdeutlichen: „Meghan trug eine hervorragend sitzende Jacke in Tönen von Blau und Rostbraun. Ein Rock aus der gleichen feinen Wolle reichte bis zu ihren Stiefeln hinunter.“⁷⁷⁰ Die Darstellung der Kleidung ist ein typisches Merkmal im feministischen Kriminalroman und lässt sich auch bei Paretsky wiederholt finden. Eine weitere typische Eigenschaft ist, dass der weibliche Detektiv auch physisch auf sich selbst acht geben kann: „The female detective can rarely outmatch a male opponent on the grounds of brute strength, so she must rely on more sophisticated means of self-defence such as karate and, where possible, running away.“⁷⁷¹ Außerdem arbeitet die professionelle Privatdetektivin meist alleine. Nur so ist sie in der Lage, die gleiche textuelle Autorität wie ein männlicher Charakter zu erlangen.⁷⁷² Aus diesem Grund sollte sie ihre Weiblichkeit auch nicht zur Manipulation anderer Charaktere benutzen: „Since women are traditionally characterized as having value only in terms of sexuality, and since active female sexuality is characterized as evil, such a move would be self-defeating and the detective would lose all professional credibility.“⁷⁷³ Auf der anderen Seite indessen unterdrücken die neuen weiblichen Detektivinnen ihre Sexualität nicht. Sie haben Liebhaber mit denen sich emotional verbunden sind. Sie lehnen aber, im Gegensatz zu ihren männlichen Gegenstücken, zwanglosen Sex ab.⁷⁷⁴ Messent fasst die wichtigsten Eigenschaften der Romane von Paretsky, Grafton und Cornwell zusammen:

In their detective novels, then, Paretsky, Grafton and Cornwell offer us an altered hero, now revised from a feminist perspective which rejects the aggressiveness, the separateness of the masculine hero subject, while revamping the dynamism, freedom and activity of the detective in defence of a feminist solidarity.⁷⁷⁵

⁷⁶⁷ Anne Cranny-Francis: *Feminist Fiction*, S. 166.

⁷⁶⁸ Ebd., S. 166.

⁷⁶⁹ Vergl. Ebd., S. 166.

⁷⁷⁰ Mary Higgins Clark: *Das fremde Gesicht*. Gütersloh: Bertelsmann Club; Wien: Buchgemeinschaft Donauland [u.a.], 1994, S. 16.

⁷⁷¹ Anne Cranny-Francis: *Feminist Fiction*, S. 167.

⁷⁷² Vergl. Ebd., S. 168.

⁷⁷³ Ebd., S. 169.

⁷⁷⁴ Vergl. Ebd., S. 169.

⁷⁷⁵ Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings*, S. 83-84.

Um zu zeigen, in wie fern der feministische Kriminalroman an Bedeutung gewinnt, sollen folgende Zahlen beispielhaft einen kurzen Einblick in die Verbreitung von Romanen mit afro-amerikanischen Detektivinnen geben:

Nachdem es bereits Anfang des 20. Jahrhunderts eine afroamerikanische Schriftstellerin mit kriminalistischer Thematik gegeben hatte (Pauline Hopkins), gab es um 1988 wieder fiktionalen schwarze Ermittlerinnen, um 1994 konnte Munt auf eine Handvoll schwarzer Kriminalschriftstellerinnen verweisen, und Reddy konnte 2003 bereits 13 Serien schwarzer Autorinnen mit schwarzen Ermittlerinnenfiguren benennen, die fast alle auch ethnische und soziale Probleme thematisieren.⁷⁷⁶

Neben der Flut an weiblichen Detektivinnen existieren auch eine große Anzahl an Detektiven aus ‚fremden‘ Kulturkreisen. Laut Jeanne Ruffing sind solche als ‚Ethnokrimis‘ bezeichnete Romane ‚in‘.⁷⁷⁷

In den 1970er und 1980er Jahren konnte Ethnizität im Kriminalroman noch als ein exotisches Thema für Spezialisten gelten, mit dem sich nur einige wenige eingefleischte Krimiliebhaber in überblicksartigen Aufsätzen befaßten. Doch seit dem Ende der 1990er Jahre sind diese Texte nicht mehr nur bei den Krimilesern beliebt, sondern haben auch ein reges Forschungsinteresse auf sich gezogen.⁷⁷⁸

Die in diesen Romanen repräsentierten Kulturgruppen sind vielfältig. Ein Beispiel ist Jakob Arjounis Kemal Kayankaya, ein in Deutschland lebender Detektiv türkischer Abstammung: „Obwohl in Deutschland aufgewachsen, einen deutschen Paß besitzend und des Türkischen nicht mächtig, wird Arjounis Privatdetektiv Kayankaya von seinen Mitmenschen permanent in die Rolle eines türkischen ‚Gastarbeiters‘ gedrängt.“⁷⁷⁹ Im Vergleich mit Raymond Chandlers Philip Marlowe wird deutlich, dass „Kayankaya zwar von seinen Aufträgen lebt, aber genau wie die klassische hartgesottene Detektivfigur nicht käuflich ist“⁷⁸⁰ und dass beide durch persönliche Moralvorstellungen verbunden sind, die „zwar nichts mit bürgerlicher Wohlanständigkeit zu tun [haben], aber sich vor den entscheidenden moralischen Dilemmata immer wieder bewähr[en]“.⁷⁸¹ Dieser persönliche Ehrenkodex geht bei Kayankaya soweit, dass er am Ende von *Happy birthday, Türke!* beschließt, den Mörder nicht an die Polizei zu verraten. Seine Entscheidung erklärt er dem Verbrecher wie folgt „Und wissen Sie, weshalb ich Sie nicht zur Polizei bringe? [...] Weil sie damit ein Leben lang zu kämpfen haben werden. Es ist kein gutes Gefühl, ein Mörder

⁷⁷⁶ Jeanne Ruffing: *Identität ermitteln: ethnische und postkoloniale Kriminalromane zwischen Popularität und Subversion*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 25-26.

⁷⁷⁷ Vergl. Ebd., S. 19.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 19.

⁷⁷⁹ Ebd., S. 252.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 256.

⁷⁸¹ Ebd., S. 256.

zu sein, um so mehr, wenn der Mord sinnlos war.“⁷⁸² Diese „Weigerung des Detektivs, die Täter zu überführen, ist jedoch kein Spezifikum der Kayankaya-Romane. Es ist ein Charakteristikum, das auch in den Romanen der amerikanischen *hard-boiled school* und vermehrt im modernen Kriminalroman zu finden ist.“⁷⁸³ Jeanne Ruffing ist bezüglich Gemeinsamkeiten mit dem traditionellen hartgesottenen Kriminalroman folgender Ansicht:

Konventionen der hartgesottenen Krimis Chandlers und Hammetts werden hier so konsequent eingehalten, viele Motive so treulich kopiert, daß man eigentlich von einem Pastische sprechen muss. Die Anpassung an die deutschen Verhältnisse erfolgt inhaltlich durch die Thematisierung von ‚Gastarbeiterproblematik‘ und Rassismus und durch die Bezugnahme auf den mainhessischen Kontext mit seinen Intrigen und Skandalen, doch formale Konsequenzen hat dies kaum.⁷⁸⁴

Arjounis Protagonist ist wie Marlowe ein ‚einsamer Wolf‘. Selbst an seinem Geburtstag ist er relativ allein: „Irgendwann war ich losgetrottet um mir Gesellschaft zu suchen. Schließlich hatte ich einen Rentner gefunden.“⁷⁸⁵ Kayankaya trinkt gerne Alkohol, seine bevorzugte Marke ist Chivas Regal: „Ich bestellte noch einen Scotch“⁷⁸⁶ und wie Easy Rawlins gibt er sich wiederholt für jemanden aus der er nicht ist: „Hier spricht Kemal Kayankaya. Ich arbeite im Auftrag der Staatsanwaltschaft und muß einen Fall recherchieren, bei dem Sie vor längerer Zeit mittelbar beteiligt waren“, ⁷⁸⁷ „Hören Sie, ich bin Abgesandter der Türkischen Botschaft und von höchster Stelle beauftragt, mit dem Kommissar zu reden, der mit diesem Fall betraut ist.“⁷⁸⁸ Durch diese Maskerade ist Kayankaya, genau wie Easy oder V.I., in der Lage an Informationen zu gelangen, die ihm sonst vorenthalten bleiben würden.

Eine weitere wichtige Übereinstimmung mit den Romanen von Paretsky und Mosley ist die explizite Kritik an sozialen Missständen. Die Xenophobie, „die die in großen Teilen der deutschen Bevölkerung latent oder manifest vorhanden ist“, ⁷⁸⁹ wird in den Kayankaya-Romanen zur zentralen Sozialkritik. In *Happy birthday, Türke!* muss sich Kayankaya aufgrund seiner Herkunft wiederholt abschätzige Bemerkungen gefallen lassen: „Kannste

⁷⁸² Jakob Arjouni: *Happy birthday, Türke! – Ein Kayankaya-Roman*. Zürich: Diogenes, 1987, S.169-170.

⁷⁸³ Karin Weidinger: *Die Kayankaya-Romane: Untersuchungen zu den Kriminalromanen Jakob Arjounis*. Einger. von Karin Weidinger, 1994, S. 85.

⁷⁸⁴ Jeanne Ruffing: *Identität ermitteln*, S. 300.

⁷⁸⁵ Jakob Arjouni: *Happy birthday, Türke!*, S. 5.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 18.

⁷⁸⁷ Ebd., S. 120.

⁷⁸⁸ Ebd., S. 28.

⁷⁸⁹ Karin Weidinger: *Die Kayankaya-Romane*, S. 85.

Dich denn nicht daran gewöhnen, daß de nun in ‚nem zivilisierten Land bist‘,⁷⁹⁰ „Ach so! Nix verstehen, he“,⁷⁹¹ „Na, Mustaffa, was gibt’s?“⁷⁹² Genau wie bei Paretsky oder Mosley wird auch bei Arjouni deutlich, dass auch von Seiten der Behörden rassenbedingte Vorurteile bestehen: „Sie vermutete, daß ein toter Türke genauere Ermittlungen nicht wert sein.“⁷⁹³

Jedoch muss man darauf hinweisen, dass Kayankaya, auch wenn er häufig und exzessiv Whiskey genießt, wiederholt in Schlägereien verwickelt ist und somit als würdiger Nachfahre der amerikanischen *thug* guys erscheint, deutlich ironische Züge aufweist.⁷⁹⁴ Karin Weidinger schreibt darüber:

Doch wenn er bereits nach dem ersten Magenrieb, den ihm sein Gegner versetzt, kotzt, wenn er für Ilter Hamuls Kinder Schokolade kauft, und wenn er dem verzweiferten Emanuel Weidenbusch tröstend die Schulter knetet, dann entspricht er ganz und gar nicht dem Image des harten Burschen.⁷⁹⁵

In *Ein Mann, ein Mord* steht sich Kayankaya mit dem Inhaber eines Bordells, eines Pornokinos und eines Nachtclubs gegenüber: „Wir maßen uns abschätzend. Zwei harte Männer in einer harten Welt; der eine konnte seine Miete nicht zahlen, der andere heulte über Dreck in seinem Flokati.“⁷⁹⁶

Der Erfolg der Kayankaya-Romane lässt sich leicht an den Verkaufszahlen belegen: „Jakob Arjouni verkaufte von 1987 bis 1991 fast 140.000 Bücher.“⁷⁹⁷ Dies ist laut Karin Weidinger zumindest für den deutschen Kriminalroman eine beachtliche Zahl.⁷⁹⁸ Im Hinblick auf Deutschland muss man jedoch anmerken, dass die Kriminalromane Arjounis in der Literaturlandschaft weitgehend eine Ausnahmeerscheinung darstellen. Sie sind ein „Lichtblick in einer literarischen Landschaft (und nicht nur Kriminallandschaft), in der Migranten und Farbige bis heute oft genug entweder miserabilistisch-herablassend oder mit rassistischen Untertönen gezeichnet wurden.“⁷⁹⁹

⁷⁹⁰ Jakob Arjouni: *Happy birthday, Türke!*, S. 13.

⁷⁹¹ Ebd., S. 17.

⁷⁹² Ebd., S. 13.

⁷⁹³ Ebd., S. 14.

⁷⁹⁴ Vergl. Karin Weidinger: *Die Kayankaya-Romane*, S. 73.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 73.

⁷⁹⁶ Jakob Arjouni: *Ein Mann, ein Mord*. Ein Kayankaya-Roman. Zürich: Diogenes, 1993, S. 33.

⁷⁹⁷ Karin Weidinger: *Die Kayankaya-Romane*, S. 4.

⁷⁹⁸ Vergl. Ebd., S. 4.

⁷⁹⁹ Jeanne Ruffing: *Identität ermitteln*, S. 299.

Andrew Pepper verdeutlicht, was Barbara Neely, Valerie Wilson Wesley, Jakob Arjouni, Sue Grafton, Patricia Cornwell und viele ihrer Kollegen/innen trotz eklatanter Unterschiede vereint:

Their writing and characters are manifestations of an at times bewildering mixture of attitudes, ideologies, politics and ambitions; moving between hegemonic and counter-hegemonic positions, their detectives consciously subvert the values of an established or dominant culture while simultaneously policing its not so fluid boundaries. Cleavages of race, but also ethnicity, class and gender, further complicate an already complicated landscape and in so far as the detective, particularly where his or her marginality is foregrounded, does not or cannot bring attendant tensions even into problematic resolution, these writers, collectively and individually, portray an America [and a world] on the verge of violent disintegration.⁸⁰⁰

All diese Schriftsteller und wohl noch viele mehr bedürften wie schon erwähnt einer weiteren Analyse. Alleine ihre Anzahl und ihrer Rezeption sollten die Wichtigkeit und Beliebtheit sozialkritischer Kriminalromane zum Ausdruck gebracht haben. Nicht nur für den Leser sondern auch für den Wissenschaftler gibt es in diesem Genre noch viele Romane zu entdecken.

⁸⁰⁰ Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel*, S. 136.

7. Conclusio

Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln die Romane der Autoren Sara Paretsky und Walter Mosley im Hinblick auf verschiedene Aspekte analysiert wurden, lassen sich die in der Einleitung formulierten Fragen deutlich beantworten. Beide Vertreter der hartgesottenen Kriminalliteratur sind durch feministische Ideologien oder die afro-amerikanische Kultur geprägt. Paretsky betont immer wieder V.I. Warshawskis Weiblichkeit und bei Mosleys Easy Rawlins zeigt sich explizit seine Zugehörigkeit zu der afro-amerikanischen Gemeinschaft, in der er lebt und arbeitet. So stehen bei beiden Charakteren die Erfahrungen als Frau/Afro-Amerikaner im Vordergrund. Das Verbrechen fungiert in den Romanen als Mittel zur Darstellung der Lebensgewohnheiten und zeigt, wie die weiblichen oder afro-amerikanischen Detektive/innen im Rahmen der gesellschaftlichen Gesetze und Normen agieren. Beiden Autoren ist es gelungen, die Tradition der *hard-boiled school* zu ihren Zwecken umzufunktionieren um so ihre gesellschaftlichen Ansichten aufzuzeigen.

Durch die Beantwortung der Fragen lässt sich die in der Einleitung aufgestellte These, dass die Romane durch die zu lösenden Verbrechen einen größeren sozialen Horizont aufzeigen und deshalb die bis dato herrschenden gesellschaftlichen Strukturen in Frage stellen, bestätigen.

Durch die zu lösenden Fälle lenken sowohl Paretsky als auch Mosley das Augenmerk der Leser auf verschiedenste ökonomische, politische und soziale Probleme innerhalb der amerikanischen Gesellschaft. Sie verbinden durch die Verbrechen persönliche mit öffentlichen Interessen und zeigen dadurch Schwierigkeiten, mit denen eine Frau oder einem Afro-Amerikaner in der heutigen Welt konfrontiert wird, auf. Auf diese Weise wird der Leser mit Sozialkritik konfrontiert, eine Eigenschaft die dieses Genre so interessant macht.

Obschon diese Untersuchungen auf den amerikanischen Kulturkreis beschränkt blieben, so ist anhand Kapitel 6 deutlich geworden, dass der sozialkritische Kriminalroman keineswegs ein typisch amerikanisches Phänomen ist. Auch in anderen Ländern entstehen gesellschaftskritische Detektivromane und dieser Trend zeigt, dass sich das hartgesottene Genre an moderne Zeiten und die Ansprüche verschiedenster Gruppierungen, wie

beispielsweise Feministinnen oder Afro-Amerikaner, anpassen lässt und nicht in seinen traditionellen Mustern gefangen ist.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Jakob Arjouni: *Ein Mann, ein Mord - Ein Kayankaya-Roman*. Zürich: Diogenes, 1993.

Jakob Arjouni: *Happy birthday, Türke! – Ein Kayankaya-Roman*. Zürich: Diogenes, 1987.

Raymond Chandler: *Der große Schlaf*. Gütersloh: Bertelsmann Club; Wien:

Buchgemeinschaft Donauland [u.a.], 1993.

Raymond Chandler: *Der lange Abschied*. Zürich: Diogenes, 1976.

Raymond Chandler: *Farewell, My Lovely*. New York: Knopf, 1945.

Mary Higgins Clark: *Das fremde Gesicht*. Gütersloh: Bertelsmann Club; Wien:

Buchgemeinschaft Donauland [u.a.], 1994.

Patricia Daniels Cornwell: *Totenbuch: Ein Kay-Scarpetta-Roman*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2007.

Sue Grafton: *Q is for Quarry – R is for Ricochet*. London: Pan Books, 2008.

Walter Mosley: *A Little Yellow Dog*. London: Picador, 1997.

Walter Mosley: *A Red Death*. London: Pan, 1993.

Walter Mosley: *Bad Boy Brawly Brown*. London: Phoenix, 2004.

Walter Mosley: *Black Betty*. London: Serpent's Tail, 1994.

Walter Mosley: *Blonde Faith*. London: Phoenix, 2009.

Walter Mosley: *Cinnamon Kiss*. London: Phoenix, 2006.

Walter Mosley: *Devil in a Blue Dress*. London: Serpent's Tail, 2010.

Walter Mosley: *Little Scarlet*. London: Phoenix, 2005.

Walter Mosley: *Gone Fishin'*. New York: Washington Square Press, 2002.

Walter Mosley: *Six Easy Pieces*. New York: Atria Books, 2003.

Walter Mosley: *White Butterfly*. London: Serpent's Tail, 1992.

Sara Paretsky: *Blacklist*. New York: Signet, 2004.

Sara Paretsky: *Deadlock*. New York: Dell Publishing, 1992.

Sara Paretsky: *Hard Time*. New York: Dell Publishing, 2000.

Sara Paretsky: *Indemnity Only*. New York: Dell Publishing, 1991.

Sara Paretsky: *Tödliche Therapie. Bitter Medicine*. 5. Auflage, Piper Verlag: München 1992.

Sara Paretsky: *Total Recall*. New York: Dell Publishing, 2002.

Sara Paretsky: *Tunnel Vision*. New York: Dell Publishing, 1995.

Valerie Wilson Wesley: *Ein Engel über deinem Grab*. Rheda-Wiedenbrück [u.a.]: RM Buch und Medien Vertrieb GmbH, 2000.

Valerie Wilson Wesley: *Off-Road Kids – Ein Fall für Tamara Hayle*. Zürich: Diogenes, 2003.

Sekundärliteratur:

Regina Becker-Schmidt / Gudrun-Axeli Knapp: *Feministische Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007.

Hans Bertens / Theo D’Haen: *Contemporary American Crime Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001.

Rainer Burkhardt: *Die "hartgesottene" amerikanische Detektivgeschichte und ihre gesellschaftliche Funktion*. Frankfurt am Main: Lang, 1978.

Anne Cranny-Francis: *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. Cambridge [u.a.]: Polity Press, 1990.

Critical Quaterly, vol. 34, no. 1, 1992.

Mike Davis: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London: Verso, 1990.

Deutsche Gesellschaft für Amerikastudien [Hg.]: *Amerikastudien: Eine Vierteljahresschrift*, vol. 39. München: Wilhelm Fink, 1994.

Paul Duncan [Hg.]: *The Third Degree: Crime Writers in Conversation*. Harpenden: No Exit Press, 1997.

Richard Dyer: *White*. London and New York: Routledge, 1997.

Henry A. Giroux / Peter McLaren [Hg.]: *Between Borders: Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1994.

Glasby, Joanne: Profile: Walter Mosley. In: *Esquire*. December, 1995.

Adrienne Johnson Gosselin [Hg.]: *Multicultural Detective Fiction: Murder from the ‘Other’ Side*. New York: Garland, 1999.

Sue Grafton [Hg.]: *Writing Mysteries: A Handbook by the Mystery Writers of America*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest, 2002.

Jan Grape / Dean James / Ellen Nehr [Hg.]: *Deadly Women*. New York: Carroll & Graf, 1998.

- Mary Hadley: *British Women Mystery Writers: Authors of Detective Fiction with Female Sleuths*. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland & Co., 2002.
- Stuart Hall: New Ethnicities. In: *ICA Document 7*. London: ICA, 1988.
- Woody Haut: *Neon Noir: Contemporary American Crime Fiction*. London: Serpent's Tail, 1999.
- Brigitte Haydtner: *Gibt es den feministischen Kriminalroman? - Zum modernen Kriminalroman von Frauen; Untersuchung anhand der Werke von Doris Gercke, Pieke Biermann und Christine Grän*. Eingereicht von Brigitte Haydtner, 1993.
- H. Gustav Klaus / Stephen Knight [Hg.]: *The Art of Murder. New Essays on Detective Fiction*. Tübingen: Stauffenburg, 1998.
- Kathleen Gregory Klein: *The Woman Detective – Gender and Genre*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Kathleen Gregory Klein [Hg.]: *Diversity and Detective Fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1999.
- Stephen Knight: *Crime Fiction, 1800 - 2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke [u.a.]: Macmillan, 2004.
- Stephen Knight: *Form and Ideology in Crime Fiction*. London: Macmillan, 1980.
- Marieke Krajenbrink [Hg.]: *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2009.
- Richard Maidment [Hg.]: *American Conversations*. London: Hodder and Stoughton, 1995.
- Merja Makinen: *Feminist Popular Fiction*. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- Philomena Mariani [Hg.]: *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing*. Seattle: Bay Press, 1991.
- Edgar Marsch: *Die Kriminalerzählung: Theorie - Geschichte - Analyse*. München: Winkler, 1983.
- Peter B. Messent [Hg.]: *Criminal Proceedings: The contemporary American Crime Novel*. London [u.a.]: Pluto Press, 1997.
- Linda Mizejewski: *Hardboiled & High Heeled - The Woman Detective in Popular Culture*. New York [u.a.]: Routledge, 2004.
- Sally R. Munt: *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*. London: Routledge, 1994.
- Ian Ousby: *The Crime and Mystery Book*. London: Thames & Hudson, 1997.

- LeRoy Lad Panek: *The Origins of the American Detective Story*. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland, 2006.
- Sara Paretsky [Hg.]: *Vic Warshawskis starke Schwestern: Harte Krimis aus zarter Hand*. Wien [u.a.]: Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau [u.a.], 1992.
- Andrew Pepper: *The Contemporary American Crime Novel: Race, Ethnicity, Gender, Class*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Gill Plain: *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.
- Maureen T. Reddy: *Detektivinnen - Frauen im modernen Kriminalroman*. Wien: Guthmann-Peterson, 1990.
- Marty Roth: *Foul & Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction*. Athens: University of Georgia Press, 1995.
- Jeanne Ruffing: *Identität ermitteln: ethnische und postkoloniale Kriminalromane zwischen Popularität und Subversion*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Ulrich Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt: Athenaion, 1975.
- Alexandra Seiringer: *Detektivinnen - neue Weiblichkeit im Kriminalroman!? - der Frauenkrimi als Ort der Verhandlungen von Gender-Konstruktionen; eine Inhaltsanalyse der Darstellung der Frau am Beispiel der Protagonistin der Krimis von Eva Rossmann*. Eingereicht von Alexandra Seiringer, 2004.
- Stephen F. Soitos: *The Blues Detective: A Study of African American Detective Fiction*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1996.
- Ronald G. Walker / June M. Frazer [Hg.]: *The Cunning Craft Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Macomb: Western Illinois University Press, 1990.
- Chris Weedon: *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie*. Fulda, 1991.
- Karin Weidinger: *Die Kayankaya-Romane: Untersuchungen zu den Kriminalromanen Jakob Arjounis*. Eingereicht von Karin Weidinger, 1994.
- Ralph Willett: *Hard-Boiled Detective Fiction. BAAS Pamphlets in American Studies 23*. Halifax: Ryburn, 1992.

Ralph Willett: *The Naked City: Urban Crime Fiction in the USA*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1996.

Charles E. Wilson: *Mosley – A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press, 2003.

Internetquellen:

<http://www.crimetime.co.uk/mag/index.php/showarticle/769> (07.11.2010).

<http://www.saraparetsky.com/> (08.02.2010).

<http://www.saraparetsky.com/about-v-i/> (08.09.2011).

<http://www.saraparetsky.com/books/novels/black-list/> (12.09.2011).

<http://www.saraparetsky.com/books/novels/hard-time/> (12.09.2011).

<http://www.saraparetsky.com/books/novels/total-recall/> (12.09.2011).

<http://www.saraparetsky.com/books/novels/tunnel-vision/> (12.09.2011).

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Untersuchung von Detektiven abseits der Norm. Um aufzuzeigen, dass in hartgesottenen feministischen und afro-amerikanischen Kriminalromanen nicht das Verbrechen an sich im Vordergrund steht, sondern das Hauptaugenmerk auf Sozialkritik liegt, wurden im Speziellen folgende Fragen untersucht: In wieweit sind die Vertreter hartgesottener Kriminalromane durch feministische Ideologien oder afro-amerikanische Kultur geprägt? Stehen die Erfahrungen als Frau/Afro-Amerikaner im Mittelpunkt? Wie agieren die weiblichen oder afro-amerikanischen Detektive/innen im Rahmen der gesellschaftlichen Gesetze und Normen? In wieweit wurde die Tradition der *hard-boiled school* umfunktioniert, um den veränderten gesellschaftlichen Ansichten gerecht zu werden?

Die vorliegende Arbeit beantwortet diese Fragen durch die Analyse feministischer und afro-amerikanischer Kriminalliteratur. Anhand der Romane von Sara Paretsky und Walter Mosley wird die These bestätigt, dass solche Kriminalromane durch die zu lösenden Verbrechen einen größeren sozialen Horizont aufzeigen als traditionelle hartgesottene Kriminalromane und somit die bis dato vorherrschenden gesellschaftlichen Strukturen in Frage stellen.

Abstract

This master thesis investigates detectives off the norm. It analyses feminist and Afro-American hard-boiled crime fiction in order to demonstrate that social criticism is paramount in this kind of literature and not the crime per se. In particular the following questions are reviewed: In how far are representatives of hard-boiled crime fiction affected by feminist ideologies or Afro-American culture? Do the novels focus on experiences as a woman or as an Afro-American? How does the female or Afro-American detective operate within social laws and norms? In how far have the traditions of the *hard-boiled school* been modified in order to meet changes in society?

The present master thesis answers these questions on the basis of the novels from Sara Paretsky and Walter Mosley. The answers confirm the hypothesis that such novels, by means of the crimes that need to be solved, show a greater social horizon than the traditional hard-boiled crime fiction. In doing so, they question the thitherto predominant social structures.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Julia Trachte
Hellwagstraße 2/20
1200 Wien

0043 - 680 - 3121934

julia.trachte@gmail.com

Geburtstag: 01.11.1982
Geburtsort: Kassel, Deutschland
Familienstand: ledig

Ausbildung

- | | |
|-------------------|--|
| 10/2008 - 11/2011 | Studium an der Universität Wien, Österreich
Masterstudiengang Vergleichende Literaturwissenschaft |
| 09/2005 - 06/2006 | Auslandsstudium an der Universidad de Zaragoza, Spanien |
| 09/2003 - 10/2008 | Studium an der Universität Paderborn, Deutschland
Bachelor Studiengang Kulturwissenschaften
(Romanistik, Anglistische- und Amerikanistische Kultur- und
Literaturwissenschaften)
Abschluss: Bachelor of Arts |
| 09/1993 - 06/2002 | Besuch des Gymnasiums in Korbach, Deutschland
Abschluss: Abitur |
| 09/1989 - 06/1993 | Besuch der Grundschule in Korbach, Deutschland |

Praktika

- | | |
|--------------|--|
| 02 - 03/2007 | Praktikum im Nationalmuseum für Archäologie und Ethnologie
von Guatemala City, Guatemala:
- Übersetzen des Museumsführers (von Spanisch nach Deutsch)
- Auf- und Abbau der Fundstücke in den Schaukästen
- Reinigung und Archivierung der Fundstücke |
|--------------|--|