



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Der Frauenkrimi ist tot – lang lebe der Frauenkrimi?!
Das Vermächtnis des Genres in den Kriminalromanen
von Christine Grän, Edith Kneifl und Eva Rossmann.

verfasst von / submitted by

Sara Michaela Hahlweg, BA BA

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

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 066 817

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

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Konstanze Fliedl

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Vorgehensweise	3
1.2. Auswahl der Literatur	6
2. Gender & der Detektiv*inroman.....	7
2.1. Theoretische Überlegungen zu gender	7
2.1.1. Der Blick und der Körper	11
2.2. Schnittstelle gender und Detektiv*inroman.....	13
2.3. Gewalt und die Geschlechter.....	17
3. Der „Frauenkrimi“	22
3.1. Relevante Aspekte des Detektiv*inromans	27
3.1.1. Geschichte des Detektiv*inromans	27
3.1.2. Aufbau und zentrale Aspekte des Detektiv*inromans	29
3.1.3. Sonderfall Serienkrimi	34
3.2. Der lesbische „Frauenkrimi“ und andere Subgenres	36
3.3. Entwicklung der modernen Ermittlerin*	38
3.3.1. Charakteristika der modernen Ermittlerin*	44
3.4. Das Männer*bild im „Frauenkrimi“	45
4. Analyse.....	47
4.1. Eva Rossmann	49
4.1.1. Mira Valensky	50
4.1.2. Vesna Krajner.....	54
4.1.3. Miras Männer*	57
4.1.4. Themen	60
4.2. Christine Grän	61
4.2.1. Anna Marx.....	63
4.2.2. Annas Männer*	67
4.2.3. Themen	69
4.3. Edith Kneifl.....	70
4.3.1. Katharina Kafka.....	71
4.3.2. Orlando.....	74
4.3.3. Katharinas Männer*	77
4.3.4. Themen	79
5. Fazit der Analyse und Ausblick	80
6. Literaturverzeichnis	83

6.1.	Primärliteratur	83
6.2.	Sekundärliteratur.....	84
7.	Anhang	92
7.1.	Zusammenfassung	92

1. Einleitung

„Frauenkrimis sind ein beliebtes Genre zur Auseinandersetzung mit dem herrschenden Machtgefälle zwischen Männern und Frauen und den daraus resultierenden Gewalttätigkeiten. [...] Die Frauenkrimis bieten die Gelegenheit, aktive Gewalt männlich zu besetzen, gleichzeitig aber Frauen darzustellen, die sich wehren und notfalls ebenfalls gewalttätig werden.“¹

Das ist nur ein Aspekt, der die Überschneidungen von Genderdiskurs und Detektiv*inroman sowie „Frauenkrimi“ im Speziellen deutlich macht. Mit derartigen Überschneidungen und der Untersuchung ihres Fortbestehens in gegenwärtigen Kriminalromanen von österreichischen Autor*innen soll sich diese Arbeit vorrangig beschäftigen.

Mit Miss Marple entwarf Agatha Christie den Prototyp einer Amateurdetektivin, der bis heute als Vorbild für Ermittler*infiguren in der Literatur dient. Frauen* als Ermittlerinnen*, die als solche den männlichen* Figuren ebenbürtig waren, ist demnach bereits im Golden Age des Detektiv*inromans ein bedeutender Platz im Genregefüge zuzusprechen. Wenn auch zunächst lange Zeit eher männliche* Figuren im sogenannten hard-boiled Detektiv*inroman zu finden waren und Frauen* eher als Amateurdetektivinnen* im klassischen Rätselroman in Erscheinung traten, begann sich dies spätestens ab den 1980er Jahren stetig zu verändern.

Doris Gerckes Bella Block und Sara Paretskys V. I. Warshawski stehen hier stellvertretend für eine mittlerweile beinahe unüberschaubare Riege professioneller Ermittlerinnen*, die seit den Anfängen des „Frauenkrimis“ auf der literarischen Bildfläche erschienen sind. Geschlechterrollen und ihre Umkehr, die im Detektiv*inroman, wie sich noch zeigen wird, seit jeher verhandelt worden waren, wurden mit dem neuen Typus der hard-boiled Detektivin* erneut mit höchster Intensität ausgehandelt. Hierbei trugen „Kriminalromane von Frauen auch zur Diskussion um neue Weiblichkeitsbilder bei, die hier ausprobiert, zum Teil wieder verworfen, zum Teil weiter modelliert“ wurden.²

Neben weiblichen* hard-boiled Ermittlerinnen*, finden sich im „Frauenkrimi“ auch explizit homosexuell auftretende Frauen* wie auch homosexuelle, männliche* Ermittler*infiguren. Auch auf die Inklusion verschiedener Ethnizitäten wurde immer stärker Wert gelegt.

¹ Corinna Heipke: Moralischer morden? Der Frauenkrimi als Genre und das Geheimnis seines Erfolges. In: Heide Andres-Müller (Hg.): INTERaktionen. Formen und Mittel der Verständigung. Königstein/Taunus: Helmer 2000, S. 129f.

² Sabine Wilke: Wilde Weiber und dominante Damen: Der Frauenkrimi als Verhandlungsort von Weiblichkeitsmythen. In: Carmen Birkle (Hg.): Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001. S. 270.

Diese scheinbaren Trends haben sich über die Jahre zu fixen Bestandteilen gegenwärtiger Kriminalliteratur entwickelt, sodass es Leser*innen, so Frizzoni, nun zurecht als seltsam und möglicherweise sogar altmodisch empfinden, wenn Detektiv*inromane gänzlich von heterosexuellen, weißen Menschen bevölkert werden.³

Auch in den im „Frauenkrimi“ vorrangig behandelten Themen findet sich die Subversivitätskraft des Genres, wenn etwa die Angemessenheit von gewalttätigen Frauen* behandelt wird oder gesellschaftskritische Themen aller Art ihren Einzug in den Kriminalroman antreten, denn es ist, so Frizzoni, „das Potenzial populärer Genres, den jeweils aktuellen Verhandlungen um Sagbares und Unsagbares in einer Kultur Ausdruck zu verleihen“.⁴

Solche Verhandlungen finden sich durchaus auch in gegenwärtigen Kriminalromanen, wie dieser Auszug einer Rezension von Kneifls Roman „Schön tot“ zeigt, in dem neben der Ermittlerin* Katharina Kafka, ihrerseits eine Frau* mit Roma-Vorfahren, auch eine transgender Figur als Ermittlerin* auftaucht: „Darf ich statt Würstelstandlern, frühpensionierten Gestalttherapeutinnen oder Köchinnen an einer Steiner-Schule wieder einmal einen ganz normalen alkoholkranken Grantscherben bekommen, den sie bei der Polizei rausgeschmissen haben und der jetzt Detektiv spielt? Bitte, danke!“⁵ Diese Rezension stammt aus einer Tageszeitung, dem Standard. Das Bild des „typischen“ Detektivs scheint es also immer noch zu geben, alle Gegenbeispiele werden zumindest in dieser Rezension offenbar als Abweichungen der Norm und als lästiger Trend empfunden. Wie Frizzoni bemerkt, wird an derartigen Aussagen deutlich, wie viele

„mehr oder minder heftig[e] Kontroversen [...] diese Texte nicht nur zu Beginn, sondern bemerkenswerterweise bis heute auslösen, obwohl längst ein Mainstreaming der ursprünglich als ‚widerständig‘ markierten Texte stattgefunden hat und die genderspezifische Markierung als ‚Frauenkrimi‘ aus dem verlagsinternen wie auch dem öffentlichen Diskurs wieder verschwunden ist.“⁶

Nicht zuletzt wird im „Mordsfrauendiskurs“ die Zuschreibung der betreffenden Romane als „Frauenkrimis“ kritisiert. Immerhin, so schreibt Frizzoni, sollen mit dem „Frauenkrimi“ „traditionelle Genderdichotomien unterlaufen“⁷ werden, „indem er eine gender-

³ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen. Geschlechterpositionierungen im "Frauenkrimi". Zürich: Chronos 2009. S. 141.

⁴ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 140.

⁵ Christian Schachinger: Mord im Schanigarten. In: Der Standard, 12.11.2009. Online unter <http://derstandard.at/1256744705883/Mord-im-Schanigarten>. Letzter Zugriff 3.4.2017.

⁶ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 10.

⁷ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 51.

markierte Gegentradition etabliert; durch diese Etikettierung wiederholt sich aber genau die Separierung, die er eigentlich überwinden will.“⁸ Krimis von Männern werden schließlich nicht explizit als solche ausgewiesen. Für die Leser*innen macht es keinen Unterschied. Mittlerweile ist die Bezeichnung „Frauenkrimi“, die, wie häufig kritisiert wird, vor allem als Vermarktungsstrategie für die betreffenden Texte dienen sollte, daher wieder verschwunden. „Der [...] ‚Frauenkrimi‘ ist heute selbstverständlicher, alphabetisch eingeordneter Bestandteil des gesamten Krimiangebots. Die einst als ‚widerständig‘ vermarkteten Texte sind mittlerweile im Mainstream integriert.“⁹

Nicht aber verschwunden sind jene Verhandlungen mit Geschlechterrollen, Fragen darüber, welche Rolle Gewalt in Detektiv*inromanen mit weiblichen* Ermittlerinnen* einnehmen darf oder die Behandlung gesellschafts- und/oder sozialkritischer Themen. „Was sich [...] nur über einen längeren Zeitraum erfassen lässt, ist, in welcher Weise sich das Genre in Verschränkung mit [...] dem Genderdiskurs [...] wandelt“.¹⁰

Diese Verschränkung, so die Hypothese der Arbeit, ist immer noch zu finden. Es stellen sich daher folgende Fragen, die im Rahmen dieser Arbeit für die vorliegenden Romane eine Beantwortung erfahren und zumindest ansatzweise für den österreichischen Detektiv*inroman im Allgemeinen beantwortet werden sollen: Wie sehen gegenwärtige Ermittler*innenfiguren in der Kriminalliteratur aus? Wie unterscheiden sie sich von Miss Marple oder Bella Block und wie sehen die treuen Begleiter*innen aus, die ihnen zur Seite stehen? Kann man von einem neuen Typus der Ermittlerin*figur sprechen? Und schließlich, wie unterscheiden sich die Themen der vorliegenden Texte von jenen des „Frauenkrimis“?

1.1. Vorgehensweise

Das Ziel dieser Arbeit soll die Beantwortung der am Ende des vorangegangenen Kapitels gestellten Fragen sein, und damit auch eine Antwort darauf liefern, ob so etwas wie ein Erbe des „Frauenkrimis“ in österreichischen Detektiv*inromanen des 21. Jahrhunderts festgestellt werden kann.

Die Hypothese, die es zu prüfen gilt, lautet, dass der „Frauenkrimi“ als Genrebezeichnung in der Vermarktung von Kriminalromanen weiblicher* Autorinnen* zwar verschwunden ist, sich in Texten von Frauen* und besonders in jenen mit weiblicher*

⁸ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 51.

⁹ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 52.

¹⁰ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 175.

Ermittlerin*figur aber dennoch eine bestimmte Tendenz von Charaktereigenschaften der Ermittlerin*figur und der Themen festmachen lässt, die aus der Forschung zum „Frauenkrimi“ bereits bekannt ist. Vor allem Geschlechterpositionen werden, so die Hypothese, auch in diesen gegenwärtigen Romanen noch immer stark verhandelt und zum Thema gemacht. Das spricht dafür, dass das Genre als Vermarktungsstrategie zwar verschwunden ist, weibliche* Krimiautorinnen* den Krimi allerdings mit Fragen zu Geschlecht, Gerechtigkeit und Gewalt noch immer stark beeinflussen und weiter verändern.

Bevor diese Hypothese durch die Analyse der betreffenden Texte geprüft werden kann, soll zunächst gezeigt werden, dass der Genderdiskurs schon seit den Anfängen des Detektiv*inromans eng mit diesem verstrickt ist und auf welche Weisen die beiden Diskurse in der Vergangenheit bereits miteinander interagiert haben. Hier sollen auch einige ganz allgemeine Gedanken zum Genderdiskurs etwa von Butler und dem männlichen bzw. weiblichen Blick von Mulvey ausgeführt werden, die sich für die späteren Ausführungen und ganz besonders für die Analyse der Texte als hilfreich erweisen werden.

Nach einem kurzen Abriss der Geschichte des Detektiv*inromans und seinem klassischen Aufbau sowie seiner Detektiv*innen, soll auf die Entwicklung des „Frauenkrimis“ als Genre eingegangen werden. An dieser Stelle wird ein Bild von den Anfängen bis hin zur Auslöschung des Genres als solches gezeichnet werden. Ein ganz besonderes Augenmerk soll dabei auf die Entwicklung der Ermittlerin*figuren gelegt werden, von Agatha Christies Miss Marple bis zu Highsmiths Kay Scarpetta. Daraus werden sich dann auch einige charakteristische Eigenschaften ergeben, die Ermittlerin*figuren im „Frauenkrimi“ miteinander teilen und die in weiterer Folge auch einen Teil der Analyse ausmachen sollen. Es soll überprüft werden, auf welche Weisen sich diese Eigenschaften in den Romanen von Grän, Kneifl und Rossmann wiederfinden oder eben nicht finden. Die meisten dieser Eigenschaften stehen selbstverständlich in Zusammenhang mit der Verhandlung von Geschlechterpositionierungen im „Frauenkrimi“. Es soll außerdem analysiert werden, welche Gedanken sich die Figuren selbst zu den Themen *gender* und Sexualität machen.

Da sowohl in Rossmanns Texten wie auch in Kneifls Texten neben der Ermittlerin* auch eine sogenannte Watson-Figur auftaucht, soll auch diese hinsichtlich der identifizierten Gesichtspunkte und ihrer Positionierung zum Genderdiskurs analysiert werden.

Dass im „Frauenkrimi“ auch die Verhandlung der männlichen* Geschlechterrolle eine große Rolle spielt, soll ein eigenes Kapitel deutlich machen, welches vor allem die verschiedenen „Männer*-Typen“ im „Frauenkrimi“ aufzeigen soll. An diesen zuvor identifizierten Typen soll sich wiederum die Analyse der Männer* in den vorliegenden Romanen orientieren, um zu überprüfen, ob sich ähnliche Typen in den betreffenden Romanen finden lassen und wie Männer*figuren im Allgemeinen in diesen Romanen gezeichnet werden.

Schließlich verfügt der „Frauenkrimi“ über eine Sammlung bestimmter gesellschaftlicher Themen, die hier mehr als in anderen Kriminal- bzw. Detektiv*inromanen thematisiert werden. Aus diesem Grund beschäftigt sich der letzte Teil der Analyse mit den Themen der einzelnen Romane und inwieweit sie jenen zuvor identifizierten ähneln oder sich von ihnen unterscheiden.

Nach der Analyse wird es dann möglich sein, die zuvor aufgestellte Hypothese zumindest für die vorliegenden Romane als tendenziell richtig oder falsch auszuweisen.

Da sich die vorliegende Arbeit mit dem Genderdiskurs beschäftigt, folgen an dieser Stelle nun einige Hinweise zur verwendeten Sprache.

In der vorliegenden Arbeit wird eine genderinklusive Sprachverwendung angestrebt. Dieser Stern (*) soll als Gendermarkierung an relevanten Stellen darauf aufmerksam machen, dass mit der verwendeten Bezeichnung jedes *gender* in die jeweilige Aussage miteinbezogen wird.

„Jedenfalls ist das Sternchen also vielseitig, hat einen weniger unterstützenden Effekt für die Zwei-Geschlechter-Logik als etwa der Unterstrich - der ja allein aufgrund seiner optischen Beschaffenheit eine Kontinuität zwischen männlich und weiblich suggeriert, denn er sieht wie eine verbindende Linie aus - und ist obendrein doch ganz hübsch.“¹¹

In diesem Sinne werden konsistent die Bezeichnungen „Frau*“, „Frauen*“, „weiblich*“ bzw. „Mann*“, „Männer*“ und „männlich*“ sowie „Ermittlerin*figur“, „Ermittlerin*“ und „Detektiv*inroman“ verwendet.

Der Begriff „Frauenkrimi“ wird unter Anführungszeichen gesetzt, um darauf hinzuweisen, dass es sich dabei um die Genrebezeichnung handelt, die Konstrukte *sex* und *gender* sollen durch die kursive Schreibweise ebenfalls als gesellschaftliche Konstruktionen hervorgehoben werden.

¹¹ Warum da so viele Sternchen* sind. In: Der Standard, 25.8.2016. Online verfügbar unter <http://der-standard.at/2000004719421/Warum-da-so-viele-Sternchen-sind>. Letzer Zugriff 3.4.2017.

1.2. Auswahl der Literatur

„Popular formula fiction is by its nature a kind of writing in which the writer's individual creative process must be seen in relation to the collectivity of authors who work, in effect, collaboratively to generate and modify the parameters and possibilities of the genre.“¹² Um die im letzten Kapitel aufgestellten Hypothesen beantworten zu können, ist deshalb ein entsprechendes Forschungssample an Texten nötig, die untersucht werden können. Die Wahl ist dabei auf Texte von Eva Rossmann, Christine Grän und Edith Kneifl gefallen.

Der Gründe dafür liegen in der relativen Vergleichbarkeit der drei Autorinnen* und ihrer Texte, durch die es möglich ist, einen, wenn natürlich auch durch die eher kleine Vergleichsgruppe, begrenzten, Trend festzumachen. Erster und vielleicht offensichtlichster Grund für die Wahl gerade dieser Autorinnen* für die Untersuchung ist natürlich außerdem, dass es sich um drei weibliche* Autorinnen* handelt. Die drei Autorinnen* stammen zudem allesamt aus Österreich, wobei Grän nicht in Österreich lebt und auch die Schauplätze ihrer Anna-Marx-Krimis mit einer einzigen Ausnahme nicht in Österreich zu finden sind. Kneifls Katharina-Kafka-Texte spielen teilweise in Österreich, aber auch in anderen Ländern wie Florenz und Amerika. Rossmanns Mira Valensky-Reihe spielt fast ausnahmslos in Österreich, und dabei meist in Wien.

Zudem schreiben alle drei Autorinnen* Serienkrimis. Das bedeutet, dass neben extensiverem Material für die Analyse der verschiedenen Figuren und vor allem der Ermittlerin*figur, auch wiederkehrende Motive und Themen untersucht werden können. Während Rossmann sich auf die Figur der Mira Valensky als ihre Ermittlerin* festgelegt hat, haben Kneifl und Grän beide verschiedenste Protagonis*tinnen für verschiedenste Romane gewählt. In dieser Arbeit sollen nun zur besseren Vergleichbarkeit neben Rossmanns Mira Valensky, Gräns Anna-Marx-Krimis und Kneifls Katharina-Kafka-Reihe untersucht werden.

In der Auswahl der Protagonistinnen* zeigt sich eine weitere Gemeinsamkeit der Texte, die nämlich allesamt eine weibliche* Ermittlerin* als Hauptfigur ihrer Romane vorweisen können.

Zuletzt überlappt sich auch der Zeitraum des Schaffens der einzelnen Autorinnen*. Christine Grän verfasste die ersten ihrer Romane mit Anna Marx dabei bereits in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts, ihre beiden neueren Romane allerdings im 21.

¹² Priscilla L. Walton, Manina Jones: Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition. California: University of California Press 1999, S. 5.

Jahrhundert. Rossmanns und Kneifls Romane sind mit zwei Ausnahmen allesamt im 21. Jahrhundert publiziert worden. Es wird also interessant sein, festzustellen, ob sich in Gräns neueren Romanen ein deutlicher erkennbares Erbe des „Frauenkrimis“ finden lässt, da ihre frühen Anna-Marx-Texte ja genau in die Blütezeit des „Frauenkrimis“ fallen.

2. Gender & der Detektiv*inroman

2.1. Theoretische Überlegungen zu *gender*

Gender und damit die Zuschreibung von Geschlechterrollen durchdringt scheinbar alle Facetten des menschlichen Miteinanders, angefangen bei der Sprache selbst, wie Rutland deutlich macht:

„A striking manifestation of the foundational character of gender difference to the structure of culture is grammatical gender. While altogether missing in some languages, such as Finnish, and greatly attenuated in others, such as English, meaning cannot be generated in, for example, French without systematic gender assignments to nominals and their modifiers.“¹³

Auch auf fiktionaler Ebene, so Rutland, ist *gender* von Bedeutung, und zwar weil es nicht möglich ist, sich eine Geschichte vorzustellen, die nicht entweder von Menschen handelt oder von Dingen, die menschenähnliche Eigenschaften aufweisen.¹⁴ Es sei gleichzeitig, erklärt Rutland weiter, nicht möglich, sich diese Menschen und menschenähnlichen Dinge als geschlechtslos vorzustellen.¹⁵ Hier findet sich also bereits ein erster Ansatzpunkt, an dem sich *gender* und der Detektiv*inroman begegnen. Jeder Detektiv*inroman muss schließlich eine Detektiv*infigur beinhalten, und diese stellt sich die Leser*in gewollt oder ungewollt als Mensch oder menschenähnliche Figur mit einem spezifischen Geschlecht vor.

Butler macht deutlich, weshalb ausgerechnet die Frage nach dem Geschlecht für die meisten Menschen eine so prominente Stellung einnimmt: „For many, I think, the structuring reality of sexual difference is not one that one can wish away or argue against, or even make claims about in any reasonable way. It is more like a necessary background to the possibility of thinking, of language, of being a body in the world.“¹⁶

¹³ Barry R. Rutland: *Gender and narrativity*. Ottawa, Ont.: Carleton University Press 1997, S. 2.

¹⁴ Vgl. Barry R. Rutland: *Gender and narrativity*, S. 3.

¹⁵ Vgl. *ibd.*

¹⁶ Judith Butler: *Undoing gender*. New York, NY: Routledge 2009, S. 176.

Vor allem Judith Butlers Theorien zum Begriffspaar *sex* und *gender* sind schon lange Teil des feministischen Diskurses. Es soll im Folgenden also nur auf einige wichtige Punkte ihrer Theorien hingewiesen werden, die für das Verständnis der späteren Analyse hilfreich sein können.

„To claim that gender is a norm is not quite the same as saying that there are normative views of femininity and masculinity, even though there clearly are such normative views. Gender is not exactly what one ‚is‘ nor is it precisely what one ‚has‘. Gender is the apparatus by which the production and normalization of masculine and feminine take place [...].“¹⁷

So beginnt Butler ihre Erklärung der Performanztheorie von *gender*. Man besitzt es nicht, man ist es nicht, man übt sein *gender* in verschiedenen Lebenssituationen, in denen man sich befindet, immer wieder aufs Neue aus. Zudem wird es dabei „laut Butler ausschließlich in performativen Akten, d.h. in der interaktiven Inszenierung von Geschlecht durch das Individuum (z.B. über Handlungen, Gesten oder Kleidung)“¹⁸ erzeugt.

„If gender is a kind of doing, an incessant activity performed, in part, without one’s knowing and without one’s willing, it is not for that reason automatic or mechanical. On the contrary, it is a practice of improvisation. Within a scene of constraint.“¹⁹

Butlers Theorie wurde dabei vor allem dafür kritisiert, dass sie für viele zu implizieren schien, Geschlecht sei also in jeder Situation frei wählbar und jeder Mensch könne sich „je nach Belieben in spielerischen Entwürfen zum Mann oder zur Frau erklären“.²⁰

Auf diese Kritik antwortet Butler in ihrem Buch *Bodies that Matter*²¹ folgendermaßen: „[S]exuality cannot be summarily made or unmade, and it would be a mistake to associate ‚constructivism‘ with ‚the freedom of a subject to form her/his sexuality as s/he pleases.‘ A construction is, after all, not the same as an artifice.“²²

Mit dem oben genannten Verständnis von *gender* muss notwendigerweise eine Trennung von diesem und dem Begriff *sex* vorgenommen werden, der im Englischen das bei der Geburt zugewiesene, phänotypisch bestimmte Geschlecht bezeichnet. Mit dieser Trennung stellt sich dann aber gleichzeitig die Frage, welcher der beiden Begriffe

¹⁷ Judith Butler: *Undoing gender*, S. 42.

¹⁸ Marion Gymnich: *Gender in der Literatur seit den 1960er Jahren*. In: Vera Nünning (Hg.): *Kulturge-schichte der englischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke 2005, S. 279.

¹⁹ Judith Butler: *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, NY u.a.: Routledge 1999, S. 1.

²⁰ Franziska Schößler: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie-Verlag 2010, S. 10.

²¹ Vgl. Judith Butler: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Hoboken: Taylor and Francis 2014.

²² Judith Butler: *Bodies That Matter*, S. 94.

den jeweils anderen bedingt. „Gender is a secondary formation grounded in biological reproductive sex but distinct from it, as a building is distinct from and heterogenous to the land on which it stands“²³, so Rutland. Bei Butler allerdings vollzieht sich der Aufbau genau gegensätzlich zu diesem Statement, wie Schößler schreibt: „Nach Butler produziert das soziale Geschlecht das anatomische, das damit ebenfalls eine kulturelle Größe ist, gleichwohl als irreversible Naturbestimmung erscheint.“²⁴

Die Trennung dieser beiden Größen, ob natürlich oder konstruiert, schien den Diskurs über Geschlechterrollen jedenfalls zunächst in eine vollkommen neue Richtung zu lenken, denn durch eine derartige Trennung wurde es möglich, „die Naturalisierung von Geschlecht – also die Auffassung, es sei die Natur, die uns festlegt – zu verabschieden und sich auf soziale Prozesse zu konzentrieren“²⁵, egal, ob man diese sozialen Vorgänge nur für *gender* oder für beide Begriffe annimmt.

Später kritisierte Butler allerdings genau diese Trennung und griff das Thema erneut auf, um sich damit zu beschäftigen. Durch diese Trennung nämlich, so Butlers jüngere Ausführungen, wird es möglich, *sex*, also das biologisch bestimmte Geschlecht, als etwas in die Natur Eingeschriebenes anzusehen, das vor der gesellschaftlichen Einschreibung von *gender* vonstattengeht.²⁶ Genau dieses Verständnis von *sex* ermöglicht es in weiterer Folge allerdings auch, „die gesellschaftliche Struktur der Geschlechterdichotomie zu verfestigen“.²⁷

Bei diesem, von Butler beschriebenen, heterosexuellen Normenverständnis von Geschlecht als einer Geschlechterdichotomie wird angenommen, dass *gender* als ein Teil der Identität zu verstehen ist und daher ein Mensch entweder eine Frau *ist* oder ein Mann *ist*. Das Geschlecht ist dabei als einfachste Manifestation der Identität eines Menschen zu verstehen. Als gegeben vorausgesetzt wird hier zudem, dass neben dem Geschlecht, das man selbst *ist* bzw. *hat*, ein gegensätzliches, aber parallel zum eigenen funktionierendes Geschlecht existiert, und ausschließlich dieses eine andere. Das Begehren (*desire*) einer Person muss dann schließlich von der jeweiligen Verortung der Geschlechteridentität ganz notwendigerweise abhängen.²⁸

Das Aufbrechen dieser Geschlechterdichotomie, die lediglich eine Trennung zwischen weiblichen* und männlichen* Individuen zulässt, ist einer der Hauptpunkte in Butlers

²³ Barry R. Rutland: Gender and narrativity, S. 1.

²⁴ Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies, S. 97.

²⁵ Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies, S. 10f.

²⁶ Vgl. Marion Gymnich: Gender in der Literatur seit den 1960er Jahren, S. 279.

²⁷ Ibid.

²⁸ Vgl. Judith Butler: Gender trouble, S. 29.

Theorie zu *gender*, da dieses ja in einer Vielzahl von Formen auftreten kann, wenn es diese Begrenzungen nicht mehr gibt. Dass *gender* etwas Konstruiertes, innerhalb einer Gesellschaft durch Handeln Hergestelltes darstellt, wird in der soeben erwähnten heterosexuellen Normvorstellung möglicherweise sogar anerkannt, als mögliche Ausprägungen dieser Handlungen werden in dieser Vorstellung allerdings lediglich zwei Normen angenommen, in die man sich mit seinem Handeln einschreiben kann – eben in das *feminine* oder *maskuline* Geschlecht. Aber, so Butler,

„[t]o assume that gender always and exclusively means the matrix of the ‚masculine‘ and ‚feminine‘ is precisely to miss the critical point that the production of that coherent binary is contingent, that it comes at a cost, and that those permutations of gender which do not fit the binary are as much a part of gender as is the most normative instance.“²⁹

Wie passen etwa nichtbinäre, transgender oder intersexuelle Personen und Lebensweisen in diese Konstruktion von *sex* und *gender*?³⁰

Mit dieser Auffassung geht auch die Zuschreibung von gewissen Eigenschaften als „männlich“ bzw. „maskulin“ oder „weiblich“ bzw. „feminin“ einher, die dann auch nur für die Zuordnung zu jeweils einem Geschlecht zulässig sind. Aber, so Butler, „[i]f it is possible to speak of a ‚man‘ with masculine attribute and to understand that attribute as a happy but accidental feature of that man, then it is also possible to speak of a ‚man‘ with feminine attribute, whatever that is, but still to maintain the integrity of the gender“.³¹ Solche geschlechtlich codierten Eigenschaften machen also nur begrenzt Sinn, da sie in allen Ausprägungen von *gender* auftauchen können und daher nicht konstitutiv für das *gender* einer Person sein können.

Selbst wenn man, so Butler, davon ausgeht, dass es lediglich zwei biologische Geschlechter gibt, was, wie bereits erläutert, stark zu hinterfragen ist, kann man keinesfalls davon ausgehen, dass es lediglich zwei *gender* gibt, denn es lässt sich keine Evidenz dafür finden, dass sich diese beiden (*sex* und *gender*) wechselseitig bedingen müssen.³² Die scheinbare Exklusivität dieser geschlechtlichen Binarität stammt, so Butler in ihrem Buch *Gender Trouble*³³, vor allem aus dem Verständnis von Begehren als etwas exklusiv Heterosexuelles.³⁴ Dieser heterosexuelle Diskurs erstellt „darüber hinaus [...] eine scheinbar selbstverständliche Kontinuität zwischen Sex, Gender und

²⁹ Judith Butler: *Undoing gender*, S. 42.

³⁰ Vgl. Judith Butler: *Undoing gender*, S. 29.

³¹ Judith Butler: *Gender trouble*, S. 32.

³² Vgl. Judith Butler: *Gender trouble*, S. 11.

³³ Vgl. Judith Butler: *Gender trouble*.

³⁴ Vgl. Judith Butler: *Gender trouble*, S. 23.

Begehren [...]. Das anatomische Geschlecht (weiblich) scheint beispielsweise zu bestimmen, wen ich begehre (den Mann).“³⁵

Sex, gender und das Begehren (*desire*) werden also durch die Annahme von Heterosexualität miteinander in eine Beziehung gesetzt, die voraussetzt, dass *gender* konstitutiv für das Begehren ist und umgekehrt, dass also das eine immer auch das andere bedingt.³⁶

In Kritiken an Butler wurde versucht, ihre Theorien zu falsifizieren. „Butlers Ausführungen wollen jedoch lediglich dazu anregen, Körperbilder und Erfahrungen als historisch codierte und diskursiv reglementierte wahrzunehmen.“³⁷ Sie selbst schreibt hierzu:

„As I understand it, sexual difference is the site where a question concerning the relation of the biological to the cultural is posed and reposed, where it must and can be posed, but where it cannot, strictly speaking, be answered. Understood as a border concept, sexual difference has psychic, somatic, and social dimensions that are never quite collapsible into one another but are not for that reason ultimately distinct.“³⁸

2.1.1. Der Blick und der Körper

Da viele Romane des „Frauenkrimis“, wie später noch genauer erläutert werden soll, vor allem aus der ersten Person erzählt werden, und da, wie bereits erwähnt wurde und ebenfalls später noch genauer erläutert werden soll, ein Großteil der Ermittlerinnen* und damit Protagonistinnen* im „Frauenkrimi“ weiblich* sind, ist der Blick dieser Frauen* auf andere Frauen* und insbesondere auf Männer* von großem Interesse.

In den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts verfasste Laura Mulvey ihren berühmten Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“,³⁹ der vom männlichen* Blick auf Frauen* im Kinofilm handelt. „The magic of Hollywood style at its best [...] arose, not exclusively, but in one important aspect, from its skilled and satisfying manipulation of visual pleasure. Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order“.⁴⁰ Die männliche* Figur erträgt die sexuelle Objektifizierung nicht, was durch die patriarchale Ordnung unterstützt wird, so Mulvey.⁴¹ Männer*, so Mulvey weiter, sind eher unwillig, die exhibitionistischen Körper ihresgleichen

³⁵ Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies, S. 97.

³⁶ Vgl. Judith Butler: Gender trouble, S. 30.

³⁷ Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies, S. 99.

³⁸ Judith Butler: Undoing gender, S. 186.

³⁹ Vgl. Laura Mulvey: Visual and other pleasures. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan 1989.

⁴⁰ Laura Mulvey: Visual and other pleasures, S. 16.

⁴¹ Vgl. Laura Mulvey: Visual and other pleasures, S. 20.

im Film zu betrachten, weshalb männlichen* Figuren im Film stattdessen die aktive Rolle zugesprochen wird.⁴² „The man controls the film fantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise the extradiegetic tendencies represented by woman as spectacle.“⁴³

Diese Vorstellung von Männern* als alleinige Zuschauer ist vor allem in den letzten zwanzig Jahren kritisiert worden, auch von Mulvey selbst, und von anderen Theoretiker*innen, „who have envisioned an active and resistant female spectatorship of popular culture“.⁴⁴

Diese Verschiebung lässt sich, wie später noch deutlicher gezeigt werden soll, vor allem im Genre des „Frauenkrimis“ deutlich nachzeichnen, in dem männliche* Figuren zunehmend zum Schauobjekt der sexuellen Begierde von Protagonist*innen aufsteigen, inspiriert durch den klassischen Liebesroman, wo sich dieses Phänomen zunächst vor allem zeigte.⁴⁵ „[T]he increase of explicit erotic descriptions of the male body in romance since the 1980s is quite striking“.⁴⁶

Im Kontext des „Frauenkrimis“ hat der Typus des schönen Mannes*, oder wie Frizzoni ihn nennt, der Typus des Adonis, eine ganz besondere Funktion innerhalb des Genres eingenommen. „One development of this new character type is the *homme fatal* – the dangerously attractive man as counter-image of the *femme fatale*, at whose first appearance the reader immediately asks herself: Is this object of desire to be trusted?“⁴⁷

Auch aufseiten der Charakterisierung von Frauen* hat über die Jahre eine Verschiebung stattgefunden, und zwar hinsichtlich der aktiven Selbstrepräsentation von Frauen*, vor allem in Selbstporträts, sogenannten *Selfies*. Im Kontext dieser relativ neuen Entwicklung tun sich allerdings neue Probleme auf, so Gill, denn in der Figur der unabhängigen, aktiven, begehrenden Frau* als dominante Repräsentation von Frauen* zeigt sich die Objektifizierung auf neue, ungeahnte Weisen.⁴⁸ Junge Mädchen* entscheiden sich also nun selbst dazu, ihren Körper für andere zur Schau zu

⁴² Vgl. Laura Mulvey: Visual and other pleasures, S. 20.

⁴³ Ibd.

⁴⁴ Vgl. Priscilla L. Walton, Manina Jones: Detective Agency, S. 158.

⁴⁵ Vgl. Brigitte Frizzoni: Adonis Revisited: Erotic Representations of the male body in Women's Crime Fiction. Folklore 43 (2009), S. 30.

⁴⁶ Ibd.

⁴⁷ Brigitte Frizzoni: Adonis Revisited, S. 34.

⁴⁸ Vgl. Rosalind Gill: From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media. In: Feminist Media Studies 3 (2010), S. 105.

stellen und abzubilden. Was allerdings vermeintlich als subjektiver Befreiungsakt gelesen werden könnte, schreibt sich lediglich auf neue Weise in die Tradition der Objektifizierung von Frauen* ein.

„I would argue that what this shift entails is a move from an *external male judging gaze to a self-policing narcissistic gaze*. I would argue that it represents a higher or deeper form of exploitation than objectification - one in which the objectifying male gaze is internalised to form a new disciplinary regime. [...] In this way, sexual objectification can be presented not as something done to women by some men, but as the freely chosen wish of active, confident, assertive female subjects. One of the most disturbing aspects of this profound shift is that it makes critique much more difficult.“⁴⁹

2.2. Schnittstelle *gender* und Detektiv*inroman

„Geschlecht und (Krimi-)Genre erweisen sich [...] beide gleichermassen als diskursiv hergestellt.“⁵⁰ Für den Genderdiskurs ist dies soeben gezeigt worden, für das Genre des Detektiv*inromans soll dies in einem späteren Kapitel verdeutlicht werden. Dieses Kapitel soll nun allerdings einige der vielen Berührungspunkte von *gender* und dem Detektiv*inroman nachzeichnen, da im Diskurs des Detektiv*inromans seit jeher Verhandlungen von *sex* und *gender* ausgetragen worden sind. Diese Schnittstellen werden für die spätere Analyse wichtig sein, da in den vorliegenden Texten nach eben solchen Schnittstellen gesucht werden soll. Zudem dienen die Ausführungen dem besseren Verständnis für die Geschichte des „Frauenkrimis“, der ja als Genre in sich selbst eine Verhandlung mit Geschlechterfragen darstellt.

Die Entwicklung des „Frauenkrimis“, wie in einem nachfolgenden Kapitel genauer ausgeführt wird, war vor allem als feministische Antwort auf ein von Männern* dominiertes Genre gedacht, weshalb der Feminismus in der Forschung des Genres als ein zentrales Thema und als Antriebskraft des Genres verstanden wird:

„Feminism has imploded the way ordinary people look at the world; in detective fiction criticism, it has challenged everything from the ‚male‘ and ‚heroic‘ designation of the male heroic protagonist to the authoritative single voice of the detective to the anticipated closure of the final chapter. Feminist thought has provided novelists and readers not merely affirmative-action opportunities for new detectives (gay, female, lesbian, black, Asian, native American, etc.) but the challenges, disruptions, demands, and encouragements that assure the future of the genre.“⁵¹

⁴⁹ Rosalind Gill: From Sexual Objectification to Sexual Subjectification, S. 104.

⁵⁰ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 126.

⁵¹ Kathleen Gregory Klein: The woman detective. Gender & genre. Second edition. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1995, S. 241.

Da der „Frauenkrimi“ als direkte Antwort auf das Genre des hard-boiled Detektiv*inromans gesehen werden kann, ist hier die offensichtlichste Verschränkung von *gender* und dem Detektiv*inroman zu verorten. Um positive Gegenbeispiele zu den oftmals Frauen*verachtenden hard-boiled Detektiv*figuren zu schaffen, kehrte man den Spieß um und schuf Romane mit hard-boiled Detektivinnen*. Denn, so Frizzoni, die „Umkehrung von Geschlechterstereotypen“⁵² ist die einfachste Form derartiger „Destabilisierung“⁵³ von eingeschriebenen Traditionen, wie eben jener des hard-boiled Detektiv*, der sich einsam und seiner eigenen Moral folgend durch den Großstadtdschungel kämpft.⁵⁴

Diese Umkehr zeigt sich meist durch Figuren, die schlicht und einfach durch ihre Handlungen und Charaktereigenschaften nicht in den für sie „vorgesehenen“ Geschlechterkorb hineinpassen wollen, kann sich aber auch dadurch zeigen, wie Frizzoni schreibt, dass „Geschlecht [...] als Kategorie ausser Kraft gesetzt [wird]“.⁵⁵ Wie etwa in Detektiv*inromanen, in denen die Detektiv*infigur einen geschlechtsneutralen Vornamen trägt und im ganzen Roman keine Zuordnung durch geschlechtsspezifische Pronomen oder Ähnlichem erfährt.

Nicht zuletzt durch die Ich-Perspektive, die im „Frauenkrimi“ sehr oft angewandt wird, werden vorherrschende Strukturen umgekehrt. „Diese Umkehrung der Blickrichtung ist eine wirkliche Transgression des alten Gendersystems, das auf dem männlichen Blick als Zentrum des Begehrens beider Geschlechter gründete, das dementsprechend aktiv (männlich) und passiv (weiblich) definiert wurde.“⁵⁶

Diese Umkehr von Geschlechterstereotypen wird aber in der Forschung durchaus nicht immer als durch und durch positive Entwicklung verstanden. Ein Kritikpunkt, der häufig Erwähnung findet, ist, dass durch die Umkehr ein weiteres und noch tieferes Festschreiben der herrschenden Strukturen angeregt wird: Es tauchen

„ambivalent ausgestattete Frauenfiguren auf, die dominanten Damen, die durchgreifen, ermitteln, aufklären, ihre Gegner bekämpfen, ihre Peiniger ermorden, die aber gleichzeitig vom Text wieder in ein soziales Umfeld gerückt werden, das die Kausalität auf den Kopf stellt und gerade auch diese Damen als Opfer wie auch internalisierte Trägerinnen patriarchalischer Strukturen erkennen lässt.“⁵⁷

⁵² Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 132.

⁵³ Ibd.

⁵⁴ Vgl. Ibd.

⁵⁵ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 128.

⁵⁶ Gabriele Dietze: Genre und Gender. *Mainstreaming feminism* im weiblichen *hard-boiled* Code. In: Carmen Birkle (Hg.): Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001, S. 59.

⁵⁷ Sabine Wilke: Wilde Weiber und dominante Damen, S. 270.

Auch Ebert sieht die Funktion von Ermittlerinnen* und damit Leserinnen* eher kritisch: „Detektivinnen/Leserinnen – die den Platz einer doppelgeschlechtlich konditionierten Identität einnehmen und durch den Akt der Ermittlung eine (quasi-)Gleichberechtigung erlangen – stellen nicht so sehr das Patriarchat in Frage, vielmehr tragen sie als stellvertretende Agent(inn)en zur Durchsetzung seiner Gesetze bei.“⁵⁸

Es wird sich zeigen, ob eine derartige Tendenz auch in den zu analysierenden Detektiv*romanen vorzufinden ist.

Eines ist jedoch klar: „Frauenkrimis sind ein beliebtes Genre zur Auseinandersetzung mit dem herrschenden Machtgefälle zwischen Männern und Frauen und den daraus resultierenden Gewalttätigkeiten.“⁵⁹ Dies wird, so Heipke, auch dadurch möglich, dass Männer*figuren einerseits als jene Figuren dargestellt werden können, die aktive Gewalt auf die verschiedenen Frauen*figuren ausüben, gleichzeitig ist es aber eben im „Frauenkrimi“ darüber hinaus auch möglich, eben diese Frauen*figuren mit den nötigen Mitteln auszustatten, sich gegen solche Männer*figuren zu wehren.⁶⁰ Mehr zum besonderen Verhältnis zwischen Gewalt und den Frauen*figuren im „Frauenkrimi“ findet sich im folgenden Kapitel.

Diese Darstellung von sich wehrenden Frauen*figuren entspricht dem allgemeingesellschaftlichen Diskurs zu diesem Thema, was daran liegt, so Walton und Jones, „that formula fiction is sustained by a reciprocal relationship with culture at large, both affirming existing values and beliefs and, potentially, helping readers assimilate changes to traditional ways of seeing“.⁶¹ Neben den Verhandlungen von Geschlecht im „Frauenkrimi“ finden sich deshalb, gerade dort, auch andere Themen, die gesellschaftlich ebenfalls in Verhandlung stehen, wie etwa verschiedene sexuelle Orientierungen, die Frage des Älterwerdens oder die Integration verschiedener Ethnizitäten und dabei besonders von Minderheiten.⁶² „Increasingly the detective story is a genre in which writers explore new social values and definitions and push against the traditional boundaries of gender and race to play imaginatively with new kinds of social character and

⁵⁸ Teresa L. Ebert: Ermittlung des Phallus. Autorität, Ideologie und die Produktion patriarchaler Agenten im Kriminalroman. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998, S. 469.

⁵⁹ Corinna Heipke: Moralischer morden?, S. 129.

⁶⁰ Vgl. Corinna Heipke: Moralischer morden?, S. 130.

⁶¹ Priscilla L. Walton, Manina Jones: Detective Agency, S. 6.

⁶² Vgl. Claudia Breger: Postmoderne Inszenierungen von Gender in der Literatur: Meinecke, Schmidt, Roes. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Symposium des Kulturwissenschaftlichen Instituts (KWI). Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2000, S. 97f sowie Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 13.

human relations.“⁶³ Detektiv*infiguren unterschiedlichen *genders*, unterschiedlicher sexueller Orientierungen oder Herkunft zu erschaffen, ist dadurch, so Cawelti, nun zu einer Möglichkeit geworden, Minderheitendiskurse in den massengesellschaftlichen Diskurs einzuschreiben.⁶⁴

Das revolutionäre Element solcher Detektiv*inromane liegt an der Darstellung der Detektivin*figur, da der Detektiv*, wie bereits erwähnt, lange als Inbegriff von „Maskulinität“ galt. „Der Detektiv ist [...] ein ideologisches Schlüsselkonzept für die Repräsentation und Reproduktion der männlichen Geschlechtsrolle. Aber die meisten Autoren, Kritiker und Leser bemerken die patriarchale Funktion des Detektivs nicht: sie ist das ‚Ungesagte‘ des Texts.“⁶⁵ Denn, so Ebert, da hard-boiled Detektive* meist als heldenhafte Prototypen des Idealtypus Mann* dargestellt werden, schreiben sie den Standard vor, an dem sich ein „Mann“ zu messen hat, stellen ihren Helden* gleichzeitig aber nicht als solchen dar, sondern als einen „ganz normalen“ Mann*.⁶⁶ So wird der hard-boiled Detektiv* zur erwähnten Schlüsselfigur für das Weitertragen von patriarchalen Strukturen.

Nicht zuletzt deshalb werden Beziehungen zwischen Frauen* und Männern* im „Frauenkrimi“ als etwas Problematisches dargestellt. Die Ermittlerinnen* im „Frauenkrimi“ treffen immer wieder auf anziehende Adonis-Charaktere und andere männliche* Figuren, die sie in Versuchung führen sollen. Die Ermittlerinnen* werden dabei als durchaus sexuell fühlende Personen und als sich ihrer eigenen Anziehungskraft bewusst dargestellt,

„[k]ommt es dann aber tatsächlich zu einer physischen Annäherung der Geschlechter, dann verbietet die Konvention des hartgesottenen Detektivromans glückliche Unterwerfung in Liebesdingen oder Dreingabe unter ein überlegenes männliches Begehren, denn das würde die Heldin eben jener Situationskontrolle berauben, der sie für ihre Aura bedarf.“⁶⁷

Dies liegt vor allem auch daran, dass diese männlichen* Charaktere im „Frauenkrimi“, wie noch dargestellt werden soll, oft die Funktion eines „homme fatale“ einnehmen, der die Ermittlerin* verführen möchte, um sie von *einer* oder sogar *seiner* Fährte abzulenken.

⁶³ John G. Cawelti: *Mystery, violence, and popular culture. Essays.* Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press 2004, S. 281.

⁶⁴ Vgl. Ibd.

⁶⁵ Teresa L. Ebert: *Ermittlung des Phallus*, S. 465.

⁶⁶ Vgl. Ibd.

⁶⁷ Gabriele Dietze: *Genre und Gender*, S. 60.

Zudem stellt Dietze eine These zum Geschlechterkonflikt im „Frauenkrimi“ auf, die diesen durch die Gegenüberstellung von Detektivin*figur und Mörder*in ausgetragen sieht: „Was auf der Handlungsebene wie ein Konflikt zwischen Recht (Privatdetektivin) und Verbrechen (Liebhaber/Mörder) inszeniert wird, ist im Subtext ein Liebesdrama [...]. Der Geschlechterkonflikt wird als Konflikt um Recht und Unrecht inszeniert.“⁶⁸ Zuletzt soll noch die Vermarktung von „Frauenkrimis“ durch die Gestaltung von Buchcovers kurz angesprochen werden. Da im Allgemeinen angenommen wurde, dass „Frauenkrimis“ vorwiegend auch von Frauen* gelesen werden, wurde vor allem bei der Gestaltung der Buchcovers von vielen Verlagen auf den Einsatz von stereotypen geschlechtermarkierenden Bildern gesetzt, wobei hier „*[H]igh heels* dominieren [...], aber auch Minirock, lange Beine, geschminkte Lippen, Haarpracht und nackte Haut werden eingesetzt, immer in Kombination mit ‚harten‘ Insignien wie Schusswaffen und entsprechenden verbalen Hinweisen.“⁶⁹ Dies steht ganz im Gegensatz zur „inhaltlichen Vermarktung“⁷⁰ der jeweiligen Romane, bei denen „auf die attraktive Unkonventionalität, Wehrhaftigkeit und Stärke der Figur und damit auf den medialen Trend zur starken Frau“⁷¹ gesetzt wurde. Für Buchcovers, so scheint es, war es für die Vermarktung unerlässlich, dass potentiellen Käufer*innen sofort ersichtlich, um was für eine Art von Krimi es sich handelt.⁷² Auch hier finden sich also Verhandlungen von Geschlechterrollen wieder. Wie Frizzoni betont, finden diese „auf Text- wie Kontextebene statt, involvieren also sämtliche DiskursteilnehmerInnen, das heisst neben den Autorinnen und deren fiktionalem Personal auch die Institutionen der Produktion und Distribution, der massenmedialen Vermittlung, der wissenschaftlichen Beobachtung sowie die weniger leicht fassbare Seite der individuellen Rezeption“.⁷³

2.3. Gewalt und die Geschlechter

„At the center of many discussions of gender lies the question of what qualities represent appropriate behavior; after all, the first indication of one’s gender is how that person behaves [...]. Human interactions and relationships depend on the ability to decipher the signs of an individual’s appearance, speech, and attitudes and place them within recognizable categories. An individual who decides to cross gender boundaries [...] faces a wide range of responses; she may be applauded for

⁶⁸ Gabriele Dietze: Genre und Gender, S. 65.

⁶⁹ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 77.

⁷⁰ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 83.

⁷¹ Vgl. Ibd.

⁷² Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 77.

⁷³ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 11.

defying convention and seen as a model for others to emulate, or she may be ostracized, laughed at, or threatened.“⁷⁴

Ein im „Frauenkrimi“ höchst präsent Thema stellt die Darstellung von Gewalt sowie der unterschiedliche Umgang der Geschlechter mit dieser Gewalt dar. Gewalt im „Frauenkrimi“ wird daher in dieser Arbeit in einem eigenen Kapitel behandelt.

Im Hinblick darauf erscheint zunächst eine Übersicht über die Geschichte des Strafrechts für Sexualstraftaten notwendig. Für das Strafrecht in Deutschland lassen sich in Zusammenhang mit dem „Frauenkrimi“ einige entscheidende Entwicklungen feststellen, die zumindest in Teilen von den Romanen des „Frauenkriminalromans“, wie etwa Gerckes *Weinschröter, du musst hängen* angeregt sein dürften. Im Allgemeinen ist das österreichische Strafrecht dem deutschen in den folgenden Punkten sehr ähnlich, wobei die jeweiligen Reformen teilweise etwas früher oder etwas später stattgefunden haben als in Deutschland. Aufgrund der gemeinsamen Entwicklung der deutschen „Frauenkriminalromane“ und dem deutschen Strafrecht soll aber dieses nun den Vorrang genießen.

Im deutschen Strafrecht, ganz ähnlich wie auch im österreichischen, findet sich etwa in Bezug auf die Opfer und Täter*innen von Sexualdelikten eine deutliche Ungleichheit in der Behandlung der Geschlechter.

Dies wird deutlich, hält man sich die Definition für das Strafrecht der Vergewaltigung vor Augen, die bis weit ins 20. Jahrhundert für Österreich und Deutschland noch Gültigkeit besaß:

„Ein *fremder* Täter zwingt sein *weibliches Opfer* unter Anwendung *erheblicher Gewalt* unter Überwindung eines *ernstlich geleisteten Widerstands* zum *außerehelichen Geschlechtsverkehr*.“⁷⁵

Man ging also davon aus, so wird durch diese Definition deutlich, dass nur Frauen* Opfer eines derartigen Gewaltakts werden konnten. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass es sich bei den Tätern, so die damalige Gesetzeslage, stets um Männer* handeln musste. Vergewaltigungen innerhalb einer Ehe wurden erst gar nicht als solche angesehen. Für eine Verurteilung, so geht aus Kratzers Definition hervor, musste dem Täter

⁷⁴ Phyllis M. Betz: Re-covered Bodies. The Detective Novel and Transgendered Characters. In: Clues: A Journal of Detection 27 (2009), S. 95.

⁷⁵ Isabel Kratzer: „Unwiderstehliche Gewalt“, „ernsthafter Widerstand“ und „minder schwerer Fall“ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands. In: Temme, Gaby (Hg.): Hat Strafrecht ein Geschlecht? Zur Deutung und Bedeutung der Kategorie Geschlecht in strafrechtlichen Diskursen vom 18. Jahrhundert bis heute. Bielefeld: Transcript-Verlag 2010, S. 122.

die Anwendung von „erheblicher“ Gewalt nachgewiesen werden. Das ist natürlich besonders deshalb äußerst problematisch, weil die Einwirkung von Gewalt und ihrer „Erheblichkeit“ subjektiv unterschiedlich wahrgenommen wird. Das Opfer muss sich also, um überhaupt eine Einwirkung von Gewalt beweisen zu können, unmittelbar nach der Tat der Untersuchung einer Fachärzt*in unterziehen, die anhand der Verletzungen eine eher subjektive Einschätzung über den Grad der Gewaltanwendung machen kann.

Der von der Definition geforderte Akt des Widerstandes, so zeigt sich, war allerdings noch schwerer zu beweisen. Wiederum lässt sich „ernstlich geleisteter Widerstand“ nur sehr schwer in objektiven Kategorien messen. „Der Begriff ‚Gewalt‘ beinhaltet im juristischen Sinne den Gedanken, daß eine Frau mit Gewalt oder durch Drohung mit gegenwärtiger Gefahr für Leib und Leben zum Geschlechtsverkehr (nicht Anal- oder Oralverkehr) gezwungen wird.“⁷⁶ Darüber hinaus konnte der Grad der Gewalteinwirkung des Täters vielleicht eine Auskunft über den Grad des Widerstandes geben, tatsächlich aber galten nur Augenzeugenberichte als wirklich handfeste Beweise für die Widerstandskraft des Opfers.⁷⁷

„Trotz empirischer Untersuchungen, die zeigten, dass das Opfer sich auf Grund extrem bedrohlicher Situationen in ungefähr 50 Prozent der Fälle dem Täter ohne großen Widerstand beugt [...], insbesondere weil es vor Schrecken motorisch gelähmt ist, insistierte man, dass das typische Opferverhalten erheblicher Widerstand sei.“⁷⁸

1969 kam es schließlich zur ersten Reform des Strafrechts von Sexualstraftaten, in dem etwa der außereheliche Beischlaf oder Homosexualität als Strafdelikte abgeschafft wurden.⁷⁹ Dies muss als erstes Zeichen für die kontinuierliche Verbesserung des Strafgesetzes gesehen werden und steht als Vorbedingung für und in enger Verbindung mit der nachhaltig einschneidenderen Strafgesetzreform von 1973. Sie war bereits die vierte Reform dieser Art und gilt als eine der wichtigsten in Bezug auf den § 177.⁸⁰ „Seit dieser Reform werden Vergewaltigung und sexuelle Nötigung nicht mehr als ‚Verbrechen und Vergehen wider die Sittlichkeit‘, sondern als ‚Straftaten gegen die

⁷⁶ Sabine Kirchhoff: Sexueller Mißbrauch vor Gericht. Band 1: Beobachtung und Analyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1994. S. 60.

⁷⁷ Vgl. Isabel Kratzer: „Unwiderstehliche Gewalt“, „ernsthafter Widerstand“ und „minder schwerer Fall“ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstat-bestands, S. 123.

⁷⁸ Ibd.

⁷⁹ Vgl. Klaus Laubenthal: Handbuch Sexualstraftaten. Die Delikte gegen die sexuelle Selbstbestimmung. Berlin: Springer 2012, S. 11

⁸⁰ Vgl. Klaus Laubenthal: Handbuch Sexualstraftaten, S. 13.

sexuelle Selbstbestimmung‘ geahndet.“⁸¹ Goedelt erklärt diese Entscheidung folgendermaßen: „Diese ist Teil der Menschenwürde, die auch das Recht des Individuums umfasst, nicht zum bloßen Objekt oder Werkzeug sexuellen Begehrens Dritter herabgewürdigt zu werden.“⁸² Dies, so Gerhard, sei außerdem vor allem auch deshalb einer der wichtigsten Schritte, die innerhalb dieser Reform gesetzt wurden, da er „die betroffenen Frauen jedenfalls formal zum Subjekt“⁸³ aufwertet.⁸⁴ „Durch die Wahl dieses Oberbegriffs wollte der Gesetzgeber seine Abkehr vom Schutzgut der Erhaltung von Sittlichkeit verdeutlichen.“⁸⁵ Jener Vorstellung, so Gerhard, dass immer eine Mitschuld der Frau anzunehmen ist, wurde mit dieser Reform allerdings noch nicht Einhalt geboten.⁸⁶ Neben der vaginalen Penetration wurden zudem noch keine anderen Sexualpraktiken in das Register der erniedrigenden Handlungen aufgenommen.⁸⁷ Erst die Frauen*bewegungen der siebziger Jahre in Amerika und Deutschland führten zum nötigen Umdenken, dass die späteren Reformen beeinflussen sollte.⁸⁸

„Auch die in Deutschland geführte Diskussion um das Thema sexuelle Gewalt verdeutlichte, dass über die zuvor im Gesetz benannten Nötigungsmittel hinaus auch andere Vorgehensweisen der Täter vergleichbar massive Eingriffe in das Recht auf sexuelle Selbstbestimmung des Einzelnen darstellen können und andere Sexualpraktiken vom Opfer gleichermaßen wie der erzwungene Beischlaf als erniedrigend empfunden werden.“⁸⁹

Innerhalb der Reform wurden außerdem eigene „Qualifikationstatbestände“⁹⁰ eingeführt sowie Strafen für schwere Fälle gravierend erhöht.⁹¹

Die nächste bedeutende Reform für das Strafrecht der Vergewaltigung fand in den 1990er Jahren statt. Hier wurde nun schließlich vermerkt, dass auch „beischlafähnliche“ sexuelle Handlungen im gleichen Sinne bestraft werden sollten.⁹² Zudem wurden innerhalb dieser Reform von 1997 Täter*innen- und Opferdefinitionen erstmals ge-

⁸¹ Ute Gerhard: Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. München: Beck 1997, S. 87.

⁸² Katja Goedelt: Vergewaltigung und sexuelle Nötigung. Untersuchung der Strafverfahrenswirklichkeit. Göttingen: Univ.-Verl. Göttingen 2010, S. 3.

⁸³ Ute Gerhard: Frauen in der Geschichte des Rechts, S. 87.

⁸⁴ Vgl. Ibd.

⁸⁵ Klaus Laubenthal: Handbuch Sexualstraftaten, S. 12.

⁸⁶ Vgl. Ute Gerhard: Frauen in der Geschichte des Rechts, S. 87.

⁸⁷ Vgl. Ibd.

⁸⁸ Vgl. Klaus Laubenthal: Handbuch Sexualstraftaten, S. 19f.

⁸⁹ Ibd.

⁹⁰ Klaus Laubenthal: Handbuch Sexualstraftaten, S. 23.

⁹¹ Vgl. Ibd.

⁹² Katja Goedelt: Vergewaltigung und sexuelle Nötigung, S. 4.

schlechtsneutral formuliert, sodass damit auch Männer* als Opfer eines solchen Verbrechens gelten konnten.⁹³ Eine weitere wichtige Neuerung ist außerdem die Änderung hinsichtlich der Anwendung von Gewalt der Täter*in, die „um das Merkmal ‚Ausnutzen einer Lage, in der das Opfer der Einwirkung des Täters schutzlos ausgeliefert ist‘ erweitert“⁹⁴ wurde. Die Vergewaltigung innerhalb der Ehe wurde nun endlich ebenfalls in das Strafgesetz aufgenommen und damit strafbar gestellt.⁹⁵ „Es finden sich jedoch weiterhin Relikte überkommener Vergewaltigungsmythen. Vergewaltigungsspezifische Auslegungstraditionen werden konserviert.“⁹⁶

Diese Anpassungen sind wie gesagt zu einem großen Teil den Autorinnen* des „Frauenkrimis“ zu verdanken, die sich nicht davor scheuten, diese bis dahin eher tabuisierten gesellschaftlichen Missstände aufzuzeigen und in ihren Romanen auf eine Weise zu thematisieren, die bis dahin nicht für möglich gehaltene Täter*innen- und Opferkonstruktionen glaubhaft darstellten.

Gewalt gegen Frauen* und Kinder wird dabei im „Frauenkrimi“ besonders häufig behandelt, weshalb das Auftreten dieser Thematiken als für den „Frauenkrimi“ konstitutives Element in den vorliegenden Romanen untersucht werden soll.⁹⁷

Eng mit Gewalt gegen Frauen* verbunden, ist die Thematik der „gewalttätigen“ Frau, denn

„[a] violent woman embodies a series of questions and paradoxes that challenge the traditions and ideas about the nature of violence, the focus of that violence, and those who use violence and to what end. Linking violence with women forces the reconsideration of expectations and definitions of proper feminine behavior and attitudes that have infiltrated most societies and colored their perceptions of human interactions.“⁹⁸

Frauen*, die sich nicht davor scheuen, Gewalt einzusetzen sind aber eben genau im „Frauenkrimi“ und besonders im Subgenre des lesbischen „Frauenkrimis“ äußerst weit verbreitet, weil mit ihnen, wie bereits erwähnt wurde, ein Gegenstück zum männlichen* hard-boiled Detektiven* erschaffen werden sollte. Da Frauen*, die Gewalt aktiv und nicht zur Selbstverteidigung einsetzen, auch heute noch als nicht-alltäglich betrachtet werden, erscheinen diese Darstellungen gesellschaftlich umso bedeutender.

⁹³ Vgl. Katja Goedelt: Vergewaltigung und sexuelle Nötigung, S. 4.

⁹⁴ Ibd.

⁹⁵ Vgl. Isabel Kratzer: „Unwiderstehliche Gewalt“, „ernsthafter Widerstand“ und „minder schwerer Fall“ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstat-bestands, S. 132.

⁹⁶ Ibd.

⁹⁷ Vgl. Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 95 (1999), S. 104.

⁹⁸ Phyllis M. Betz: Re-covered Bodies, S. 93.

Warum es so schwer vorstellbar scheint, dass gerade Frauen* aktiv Gewalt einsetzen, erklärt Betz damit, dass Gewalt bewusst einzusetzen nicht Teil des stereotypen Handlungsspektrums ist, das einer Frau* zur Verfügung steht.⁹⁹ Der Dreh- und Angelpunkt im Einsatz von Gewalt scheint zu sein, ob Frauen* sich dazu entschließen, um sich selbst zu verteidigen bzw. jemanden, den sie lieben, oder nicht.¹⁰⁰ Im Fall der Selbstverteidigung oder Verteidigung einer geliebten Person scheint es noch einigermaßen entschuldbar zu sein, obwohl es auch hier nicht gern gesehen ist, da diese Handlungsweise nur schwer mit der Vorstellung von der Frau* als jemandem, der sich um das Wohl anderer sorgt und diese mit ihrer Liebe umsorgt, vereinbar ist.¹⁰¹ „Should a woman exhibit aggressive behavior for other reasons, however, she steps beyond the boundaries of generally perceived notions of normalcy.“¹⁰² Dies kann dann zur Folge haben, wie im Eingangszitat dieses Kapitels bereits erwähnt wird, dass diese Person von der Gesellschaft ausgeschlossen und verachtet wird.

Umso wichtiger scheint es, dass sich diese Darstellung von Frauen* als aktiv Gewalt anwendend im „Frauenkrimi“ durchsetzt. Es gilt also, bei der Analyse der vorliegenden Texte auch auf den Aspekt der Gewaltanwendung der jeweiligen Ermittler*innenfiguren zu achten.

3. Der „Frauenkrimi“

„Der Kriminalroman hat seine Normen; sie überbieten zu wollen heißt zugleich, hinter ihnen zurückzubleiben: Wer den Kriminalroman ‚verbessern‘ will, macht ‚Literatur‘, keinen Krimi mehr“,¹⁰³ so Todorov. Der „Frauenkrimi“ als Verbesserung hat nun seinerseits eine Reise durchgemacht, und zwar vom „genderspezifisch markiertem Subgenre bis hin zu seiner unmarkierten ‚Reintegration‘ ins Gesamtkrimiangebot“.¹⁰⁴

Bevor nun die Analyse der vorliegenden Romane erfolgen kann, muss deshalb zunächst noch geklärt werden, was man unter dem Begriff „Frauenkrimi“ verstehen kann, wie die klassische Detektivin*figur aufgebaut ist und wie sich aus ihr die modernen Ermittlerin*figuren des „Frauenkrimis“ entwickeln konnten. Dies soll in den folgenden Kapiteln geschehen.

⁹⁹ Vgl. Phyllis M. Betz: *Re-covered Bodies*, S. 93.

¹⁰⁰ Vgl. *Ibd.*

¹⁰¹ Vgl. *Ibd.*

¹⁰² *Ibd.*

¹⁰³ Tzvetan Todorov: *Typologie des Kriminalromans*. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München: Fink 1998, S. 209.

¹⁰⁴ Brigitte Frizzoni: *Verhandlungen mit Mordsfrauen*, S. 169.

Zu definieren, was das Genre des „Frauenkrimis“ ausmacht, sieht man einmal von der „implizite[n] Definition (ein ‚Frauenkrimi‘ ist ein Krimi für Frauen)“¹⁰⁵ ab, stellt sich als äußerst schwieriges Unterfangen heraus.

„That women’s crime novels are considered to form a distinct category may seem evident from the widespread use of the term *Frauenkrimi*. There is, however, no consensus as to its meaning, and considerable disagreement as to its usefulness. Mainstream critics, newspaper editors and publishers use it fairly loosely to designate crime novels by women; for others it implies a female protagonist as well; for some it also implies a feminist attitude on the part of the writer.“¹⁰⁶

Nicht zuletzt, weil Autor*innen, die als Beitragende dieses Genres gesehen werden, eine Zuordnung zum Genre oft gar nicht wünschen, ist eine Definition problematisch. So antwortet etwa Christine Grän in einem Interview auf die Frage, was sie über den Begriff „Frauenkrimi“ als Vermarktungsstrategie denkt, Folgendes:

„Diese Welle ist von den Medien auf eine Art gemacht worden, die mir nicht besonders gut gefallen hat, weil über uns immer geschrieben wurde, als ob wir exotische Wesen wären. Man hat uns hochstilisiert und gleichzeitig ein bisschen klein gemacht. Ich war damit nicht einverstanden, schwamm aber auf dieser Welle und verkaufte meine Bücher gut.“¹⁰⁷

Für Heipke ist es eine einzige Gemeinsamkeit, durch welche die einzelnen Romane des „Frauenkrimis“ unter einen gemeinsamen Ordnungsbegriff gestellt werden können: „Die auffälligste Gemeinsamkeit der Frauenkrimis ist, dass die Autorinnen fast ausschließlich Frauen sind.“¹⁰⁸ Dieses Kriterium trifft auch auf die drei Autorinnen* der vorliegenden Romane zu, nichtsdestotrotz fällt auch hier die Formulierung „fast ausschließlich“ ins Auge. Zudem kann das Geschlecht von Autor*innen, die Detektiv*inromane schreiben, nicht das alleinige Kriterium sein, um deren Romane in das eine oder andere Genre der Kriminalliteratur einordnen zu können. So scheint dies aber vor allem beim „Frauenkrimi“ oft geschehen zu sein. Das ist problematisch, da der „Frauenkrimi“ dadurch „als Abweichung, der nicht spezifisch bezeichnete (von einem Mann verfasste) Krimi als Norm verstanden wird. Verstärkt der Terminus somit paradoxerweise gerade das, was er überwinden will, nämlich die Vorstellung, dass der Krimi vor allem ein Männergenre sei?“¹⁰⁹

¹⁰⁵ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 50.

¹⁰⁶ Nicola Barfoot: Frauenkrimi/polar féminin. Generic expectations and the reception of recent French and German crime novels by women. Frankfurt am Main: Lang 2007, S. 75.

¹⁰⁷ Sabina Matter-Seibel: „Ich schreibe nicht aus der Distanz“: Interview mit Christine Grän. In: Carmen Birkle (Hg.): Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001, S. 111.

¹⁰⁸ Corinna Heipke: Moralischer morden?, S. 119.

¹⁰⁹ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen. Geschlechterpositionierungen im "Frauenkrimi", S. 51.

Das nächste, von Barfoot angesprochene, konstitutive Merkmal für den „Frauenkrimi“ ist für viele die Präsenz einer weiblichen* Ermittlerin*figur, aber auch das, so Barfoot, trifft auf viele Romane, die durchaus dem Genre des „Frauenkrimis“ zugeschrieben werden können, einfach nicht zu, wenn auch auf die Ermittlerin*figuren in den vorliegenden Romanen.¹¹⁰ „In France some of the most successful women writers have deliberately avoided using female protagonists, [...] to escape the limitations placed on such figures by readerly perceptions of female characters in literature“.¹¹¹ Zu diesen Grenzen zählt etwa die im vorangegangenen Kapitel erwähnte problematische Verbindung von aktiver Gewalt und weiblichen* Ermittlerinnen*.

Zudem scheint es durch die Verbindung von weiblicher* Autorin* und weiblicher* Ermittlerin* vielen Kritiker*innen leichter zu fallen, die beiden als eine einzige Person wahrzunehmen und sie dann unter dem Terminus der „Mordsfrauen“ abzuwerten, wenn auch nicht explizit.¹¹²

Wilke definiert den „Frauenkrimi“ folgendermaßen: „Frauenkrimis sind – und das definiert sie – Kriminalgeschichten, die von Frauen geschrieben werden und um frauenrelevante Themen kreisen beziehungsweise Frauen als Hauptcharaktere vorstellen.“¹¹³ Da bereits gezeigt wurde, dass Frauen* im „Frauenkrimi“ nicht zwingend als Protagonistinnen* auftreten müssen, bleibt in dieser Definition vor allem der Punkt der frauen*relevanten Themen zu reflektieren. Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, scheint vor allem Gewalt gegen Frauen* und Kinder eine im „Frauenkrimi“ besonders häufige behandelte Thematik zu sein. Wilkes Hinweis auf frauen*relevante Themen im „Frauenkrimi“ scheint daher, wie auch die anderen bisher erwähnten Kriterien, als brauchbar, wenn man diese nicht als konstitutiv, sondern als Ansammlung von möglichen aber nicht zwingend auftretenden Charakteristika versteht, die so oder in anderer Zusammenstellung in einem Großteil von als „Frauenkrimi“ bezeichneten Romanen auftreten können.

„Das wohl berechnendste Element, das alle diese verschiedenen Texte durchläuft, ist die zum Teil kritische, zum Teil ironische, aber in jeder Hinsicht distanzierende Einstellung zur jeweiligen Erzähltradition, deren Struktur adoptiert wird.“¹¹⁴ Die Texte reflektieren großteils also die traditionelle Struktur des Genres, in das sie sich einschreiben,

¹¹⁰ Vgl. Nicola Barfoot: *Frauenkrimi/polar féminin*, S. 198.

¹¹¹ *Ibd.*

¹¹² Vgl. Nicola Barfoot: *Frauenkrimi/polar féminin*, S. 199.

¹¹³ Sabine Wilke: *Wilde Weiber und dominante Damen*, S. 256.

¹¹⁴ Sabine Wilke: *Wilde Weiber und dominante Damen*, S. 257.

und reagieren in kritischer Weise darauf. „Forms such as linearity and closure are felt to be ‚masculine‘, and there is a consensus that ideally a feminist revision of the genre would change not only its content but also its structures.“¹¹⁵ Was genau den Detektiv*roman und seine Struktur ausmacht, soll im nächsten Kapitel behandelt werden, allerdings kann bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass Autor*innen im „Frauenkrimi“ dazu tendieren, diese festgesetzten Genrestrukturen zu unterlaufen und/oder umzukehren. Ob sich dies auch für die vorliegenden Romane als zutreffend erweist, soll in der Analyse untersucht werden.

Obwohl Agatha Christies Miss Marple als eine der berühmtesten Detektivinnen* aller Zeiten in die Geschichte eingegangen ist, ist der Beginn des Genres „Frauenkrimi“ erst in den 1980er Jahren in England bzw. Amerika zu datieren. „[I]ncreasing numbers of Anglo-Saxon female writers began to create serial female investigators, many with an overtly feminist outlook.“¹¹⁶ In Deutschland flammte das „New Golden Age“ erst einige Jahre später, gegen Ende der 80er Jahre, auf und mit ihm entstand auch die Bezeichnung „Frauenkrimi“.¹¹⁷ In der Forschung wurde nichtsdestotrotz versucht, das junge Genre mit jenen Rätselromanen des Golden Age zu verbinden, indem man folgendermaßen argumentierte: „[W]omen’s relationship with the genre has always had an element of ‚stealthy parody‘, and discerning feminism in Golden Age writers like Agathe Christie and Dorothy L. Syers, whose ‚feminized‘ male detectives subvert the myth of the supersleuth.“¹¹⁸

Wie bereits erwähnt, wird der „Frauenkrimi“ oft als direkte Antwort auf die hard-boiled Detektive* aus den Romanen von Autoren wie etwa Raymond Chandler verstanden, also als eine „deliberate occupation of the genre by feminist writers“.¹¹⁹ Andere wiederum sehen den „Frauenkrimi“ lediglich als natürlich Folge von sich verändernden gesellschaftlichen Umständen, an die sich das Genre angepasst hat, sodass es also als natürliche Folge der Frauen*bewegung der 70er Jahre zu sehen wäre, durch die Frauen* vermehrt die Möglichkeit bekamen, sich in Berufen zu etablieren, die zuvor eher männer*dominiert gewesen waren.¹²⁰

¹¹⁵ Nicola Barfoot: Frauenkrimi/polar féminin, S. 16.

¹¹⁶ Nicola Barfoot: Frauenkrimi/polar féminin, S. 9.

¹¹⁷ Vgl. Ibd.

¹¹⁸ Nicola Barfoot: Frauenkrimi/polar féminin, S. 12.

¹¹⁹ Nicola Barfoot: Frauenkrimi/polar féminin, S. 13.

¹²⁰ Nicola Barfoot: Frauenkrimi/polar féminin, S. 12.

Das führt zur nächsten Frage, die in Bezug auf den „Frauenkrimi“ immer wieder gestellt wurde: Wie ist er mit dem Feminismus vereinbar?¹²¹

„Der ‚Frauenkrimi‘ wird verstanden als ein im gesellschaftlichen Diskurs hergestelltes und zugleich gesellschaftliche Diskurse ‚transportierendes‘ Konstrukt.“¹²² Kein Wunder also, dass der „Frauenkrimi“ als Genre immer wieder mit den Agenden des Feminismus in Zusammenhang gebracht wurde, dass seine Inhalte an den vom Feminismus beanstandeten Kriterien gemessen wurde und dass sich immer wieder aufs Neue die Frage stellte, ob ein derartiges Medium überhaupt zur Verbreitung feministischen Gedankenguts dienen könne.

Christine Grän etwa lehnt in ihrem Interview eine Verbindung ihrer Romane zum Feminismus eher ab, da sie dies als einschränkend empfinden würde: „Ich denke nicht, dass ich sie als feministische Krimis angelegt habe, obwohl Anna Marx auf ihre Art eine Feministin ist. Ich möchte aber keine Etiketten anlegen müssen.“¹²³ Auch Dietze sieht den Feminismus im „Frauenkrimi“ eher kritisch, und meint es sei wichtig, sich Gedanken darüber zu machen, ob seine Inklusion nicht das Gegenteil von dem bewirkt, was der Feminismus eigentlich bewirken möchte bzw. „was er in seiner zu einer Genrekonvention umgewandelten Phantasieproduktion dazu beiträgt, Geschlechtsdifferenz als Ordnungs- und Hierarchisierungskriterium zu erhalten“.¹²⁴ Ebert sieht dies ähnlich:

„In Mainstream-Romanen fungiert die Detektivin als Agentin des Patriarchats – und wenn sie Feministin ist, tut sie es oft gegen ihre persönlichen und politischen Anschauungen. Ihre Ermittlung endet damit, daß sie die patriarchale Ordnung wiederherstellt und ihre Widersprüche auflöst.“¹²⁵

In der Analyse der vorliegenden Romane wird daher zu klären sein, inwieweit sich Aussagen zum Feminismus bzw. eindeutig als feministisches Gedankengut einstuftbares Material finden lässt.

Es stellt sich nun noch die Frage, wo die große Popularität des „Frauenkrimis“ ihren Ursprung haben könnte. Evelyne Keitel meint dazu: „Die Texte des Neuen Goldenen Zeitalters folgen dem Prinzip der Wunscherfüllung. Während des Lesevorgangs wird

¹²¹ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 31.

¹²² Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 20.

¹²³ Sabina Matter-Seibel: „Ich schreibe nicht aus der Distanz“, S. 108.

¹²⁴ Gabriele Dietze: Genre und Gender, S. 69.

¹²⁵ Teresa L. Ebert: Ermittlung des Phallus, S. 469.

eine gewisse positive Gespanntheit hervorgerufen, die auf einer kognitiven Rezeptionsebene angesiedelt ist.“¹²⁶ Weil die Leserin* eine Rolle einnimmt, in der sie emanzipiert und unerschrocken zur Klärung von Kriminalfällen beitragen kann, werden so Wünsche der Leserin* erfüllt, und diese bestehen ganz offensichtlich in sehr vielen Leserinnen*, wie die Beliebtheit des Genres zeigt.

3.1. Relevante Aspekte des Detektiv*inromans

3.1.1. Geschichte des Detektiv*inromans

Dieses Kapitel soll nun in gänzlich groben und elementaren Zügen die Entstehung des Detektiv*inromans als Genre nachzeichnen, um so in weiterer Folge zeigen zu können, wie sich aus ihm der „Frauenkrimi“ entwickeln konnte und welchen Traditionen der „Frauenkrimi“ dabei folgte.

„Als Geburtsstunde der Detektivgeschichte gilt Edgar Allen Poes 1841 in ‚Graham’s Magazine‘ in Philadelphia publizierte Erzählung ‚The Murders in the Rue Morgue‘. Das Superhirn C. Auguste Dupin löst das locked-room-mystery, indem er einen entlaufenen Orang-Utan als Täter überführt. 1952 tritt der erste ‚police detective-hero‘ in der englischen Literatur auf, in Charles Dickens Roman ‚Bleak House‘. Der erste detektivische Superstar wurde jedoch Sherlock Holmes, dessen Abenteuer Arthur Conan Doyle 1887 mit dem Roman ‚A Study in Scarlet‘ eröffnete.“¹²⁷

Diese Entwicklungsgeschichte zeichnet Polt-Heinzl in Ihrem Text zum „Frauenkrimi“ nach und kritisiert daran vor allem, dass diese verbreitete Art und Weise die Entwicklung des Detektiv*inromans darzustellen, jene Beiträge von weiblichen* Autorinnen* vollkommen außer Acht lässt.¹²⁸ Mit dem Auftauchen von Größen wie Agatha Christie und Dorothy L. Sayers ist dies natürlich dann nicht mehr möglich. „Poe entwickelte die Detektivgeschichte und Collins den Kriminalroman. Die Innovation von Arthur Conan Doyle [...] besteht darin, einen literarischen Archetyp geschaffen zu haben. Sein Held, Sherlock Holmes, wuchs bald schon über seinen literarischen Kontext hinaus und wurde [...] zu einer eigenständigen Figur mit mythologischem Potential.“¹²⁹

Zunächst gilt es nun zu klären, was einen Detektiv*inroman ausmacht. Als Überbegriff für den Detektiv*inroman wird häufig die Bezeichnung Kriminalliteratur verwendet. Nusser definiert „Kriminalliteratur“ folgendermaßen: „Kriminalliteratur beschäftigt sich –

¹²⁶ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen. Unterhaltungsliteratur aus Amerika. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 104.

¹²⁷ Evelyne Polt-Heinzl: Frauenkrimis – Von der besonderen Dotation zu Detektion und Mord. In: Friedbert Aspöckberger, Daniela Strigl (Hg.): Ich kannte den Mörder, wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart. Innsbruck: Studien-Verlag 2004, S. 147.

¹²⁸ Vgl. Ibd.

¹²⁹ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 12.

wenn auch meist nur am Rande – mit dem Verbrechen und mit der Strafe, die den Verbrecher ereilt. Was sie jedoch inhaltlich von der Verbrechensliteratur abhebt, sind die in ihr dargestellten Anstrengungen, die zur Aufdeckung des Verbrechens und zur Überführung und Bestrafung des Täters notwendig sind.“¹³⁰ Die Untergliederungen in Rätselroman, Thriller oder hard-boiled detective novel beispielsweise können anhand der Aufklärungsverfahren des Verbrechens und jenen Personen, die an dessen Aufklärung beteiligt sind, getroffen werden, so Nusser.¹³¹

Frizzoni weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es durchaus möglich wäre, die Verbrechensliteratur unter den Oberbegriff der Kriminalliteratur zu stellen, was bedeuten würde, dass auch jene Romane, in denen Verbrecherinnen* die Hauptrollen spielen und nicht Detektivinnen*, in den Abhandlungen des „Frauenkrimis“ berücksichtigt werden könnten.¹³² Dies scheint besonders relevant in dem bereits erwähnten Diskurs zur aktiven Gewaltanwendung von Frauen*. Im Rahmen dieser Arbeit soll allerdings vor allem die Ermittlerin*figur im Zentrum stehen, weshalb auf eine nähere Behandlung derartiger Verbrechensliteratur verzichtet worden ist.

Natürlich kann auch der Fall eintreten, dass Verbrecher*in und Ermittler*in in eine Person zusammenfallen. Dies kann sogar sehr schnell und auf eindrucksvolle Weise geschehen, wie Liessmann in seinem Text zur Moral deutlich macht, wenn etwa „der Vertreter des Gesetztes, um den Verbrecher stellen zu können, selbst in Versuchung gerät, das Gesetz zu brechen“. ¹³³ Auch Mitwisserschaft fällt in eine ähnliche Kategorie, wie sie etwa von Bella Block in Gerckes *Weinschröter, du musst hängen* demonstriert wird.¹³⁴ Wobei hier, so Liessmann, „das Verbrechen zwar das Gesetz bricht, trotzdem aber moralisch begründet oder zumindest nachvollziehbar gemacht werden kann.“¹³⁵ Polt-Heinzl weist in Ihrem Text zum Detektiv*inroman auf „den Grundkonsens“ hin, dass in ihm zwar nicht zwingend reale Zusammenhänge abgebildet werden, aber in jedem Fall real mögliche. „Insofern der Kriminalroman das Verbrechen in realen Zu-

¹³⁰ Peter Nusser: Der Kriminalroman. Stuttgart: J.B. Metzler 2009, S. 1.

¹³¹ Vgl. Ibd.

¹³² Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 26.

¹³³ Konrad Paul Liessmann: Der Begriff des Verbrechens in der Gesellschaft und im Kriminalroman. In: Friedbert Aspöckl, Daniela Strigl (Hg.): Ich kannte den Mörder, wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart. Innsbruck: Studien-Verlag 2004, S. 71.

¹³⁴ Vgl. Doris Gercke: *Weinschröter, du musst hängen*. München: Goldmann 1992.

¹³⁵ Konrad Paul Liessmann: Der Begriff des Verbrechens in der Gesellschaft und im Kriminalroman, S. 70.

sammenhänge zeigt, enthält er auch eine Art Versprechen, einen repräsentativen Realitätsausschnitt, mit oder ohne spezifischen Lokalkolorit, einzufangen, von dem der Autor nach Lust und Laune Gebrauch machen kann.“¹³⁶

Auch Nusser schreibt nach Nicholas Blake, „dass Autoren von Kriminalromanen nichts übrigbleibt, als entweder unrealistische Charaktere in realistischere Situationen zu stellen oder realistische Charaktere in phantastische Situationen. Der ersten Möglichkeiten erliegt zweifellos am ehesten der Detektivroman, der zweiten der Thriller.“¹³⁷

Nun soll näher auf die Unterkategorie des Detektiv*inromans eingegangen werden, da die vorliegenden Romane allesamt dieser Unterkategorie entsprechen.

3.1.2.Aufbau und zentrale Aspekte des Detektiv*inromans

„Der Detektivroman bzw. die Detektiverzählung sind inhaltlich dadurch gekennzeichnet, dass sie die näheren Umstände eines geschehenen Verbrechens (fast ausschließlich des Mordes) im Dunkeln lassen und die vorrangig intellektuellen Bemühungen eines Detektivs darstellen, dieses Dunkel zu erhellen.“¹³⁸ Im Unterschied dazu nennt Peter Nusser etwa den Thriller, bei dem nicht die Aufklärung eines Verbrechens im Vordergrund steht, sondern die Verfolgung einer bereits bekannten Täter*in.¹³⁹

Was den Detektiv*inroman von anderen Romanen unterscheidet, so Bloch, ist daher der Erzählanlass: Der Kriminalroman „entwickelt seinen Anlaß nicht während der Erzählung und mit ihr, sondern einziges Thema ist das Herausfinden eines bereits Geschehenen ante rem.“¹⁴⁰

Schon bei Poe finden sich Elemente, die später als klassisch für das Genre angeführt werden: „Dazu gehören der suggestive Titel (*morgue* ist das Leichenschauhaus) und der Mord, der im Zentrum der Geschichte steht; des weiteren die Polizei, die dem Fall offensichtlich nicht gewachsen ist, das Rätselhafte, Geheimnisvolle, Übernatürliche, das einer rationalen Erklärung bedarf, und die falschen Spuren (die *red herrings*).“¹⁴¹

Bereits einige Male wurde auf die feste Struktur des Detektiv*inromans hingewiesen. Christine Grän antwortet in dem bereits zitierten Interview auf die Frage nach den Regeln des Detektiv*inromans Folgendes: „Ich finde, dass es diese Regeln nicht mehr

¹³⁶ Evelyne Polt-Heinzl: Frauenkrimis – Von der besonderen Dotation zu Detektion und Mord, S. 145.

¹³⁷ Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 10.

¹³⁸ Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 3.

¹³⁹ Vgl. Ibd.

¹⁴⁰ Ernst Bloch: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998, S. 45.

¹⁴¹ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 10f.

gibt und vielleicht nie gegeben hat. Solange eine Autorin wie Agatha Christie zum Maßstab gemacht wurde, gab es diese Regeln. Aber den Regelkodex hat ja die Highsmith schon wundervoll aufgebrochen.“¹⁴²

Lässt man Agatha Christies und Dorothy L. Sayers Regeln zum fairen Detektiv*inroman außer Acht, lässt sich dennoch eine Grundstruktur für den typischen Detektiv*inroman identifizieren. Die Frage „nach dem Wie, stellt meist das Kernproblem dar“,¹⁴³ so Caillois. „Der streng gebaute Detektivroman ist so angelegt, daß er keine Aussage enthält, die nicht die Antwort auf eine vorausgegangene Frage wäre. Aus Frage und Antwort besteht die Anatomie des Detektivromans“,¹⁴⁴ definiert Alewyn weiter. Nusser identifiziert hierzu drei Strukturelemente: An erster Stelle steht „[d]as rätselhafte Verbrechen“¹⁴⁵ - in vielen Fällen ist dies ein Mord, es muss aber nicht zwingend ein Mord sein, sondern kann auch jede andere kriminell geartete Handlung sein.¹⁴⁶ An zweiter Stelle kommt „[d]ie Fahndung nach dem Verbrecher“,¹⁴⁷ damit einher geht die Beschäftigung mit dem Tathergang und der Motive der Täter*in.¹⁴⁸ Als Letztes folgt „[d]ie Lösung des Falles und die Überführung des Täters“. ¹⁴⁹ Während vor allem im „Frauenkrimi“ beinahe alles an dieser klassischen Struktur untergraben worden ist, macht Keitel darauf aufmerksam, dass ein Element nichtsdestotrotz stabil zu bleiben scheint: „Die Handlung ist das Element, das am wenigstens Variation zuläßt: Sie zentriert sich fast immer um einen Mord.“¹⁵⁰ Keitel, wie auch andere vor ihr, machen auf die Verstrickung zweier Erzählebenen im Detektiv*inroman aufmerksam, nämlich jener Ebene des Verbrechenshergangs und jener der Aufklärung:

„Die Geschichte der Aufklärung verläuft linear, sie beginnt mit dem Mord bzw. dem ersten Auftreten des Detektivs und endet mit dem *dénouement*. Die Geschichte des Verbrechens hingegen wird retrospektiv, von hinten her, aufgefaltet, sie fängt mit ihrem

¹⁴² Sabina Matter-Seibel: „Ich schreibe nicht aus der Distanz“, S. 104.

¹⁴³ Roger Caillois: Der Kriminalroman oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998, S. 164.

¹⁴⁴ Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998, S. 58.

¹⁴⁵ Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 23.

¹⁴⁶ Vgl. Ibd.

¹⁴⁷ Ibd.

¹⁴⁸ Vgl. Ibd.

¹⁴⁹ Ibd.

¹⁵⁰ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 19.

Endpunkt, dem Mord, an und reicht weit zurück bis in die psychologischen Motivationen, die den Mord auslösten.“¹⁵¹ Hier sind also zwei sich einander zeitlich ausschließende Ebenen miteinander verwoben, was, so Keitel, das Leser*innenbedürfnis nach Komplexität von Geschichten befriedigt.¹⁵² Schulze-Witzenrath weist auf die beiden Vorgänge hin, Permutation und Ellipse, die diese Verschränkung von Erzählebenen möglich machen: „Permutation, insoweit die chronologisch-kausale Abfolge der Ereignisse [...] hier aufgehoben und durch die neue beliebige Abfolge ersetzt ist; Ellipse, insoweit die Informationen über Personen und Ereignisse jeweils bewußt unvollständig gehalten werden.“¹⁵³ Alewyn führt diesen Gedanken noch weiter, indem er deutlich macht, dass zu Beginn eines Romans die Erzähler*in der Leser*in gegenüber einen enormen Wissensvorsprung hat, dass dieser sich allerdings im Verlauf des Romans immer weiter verringert, bis die Leser*in schließlich mit der Erzähler*in auf einer Ebene angekommen ist, was die Information über das Verbrechen und seinen Hergang angeht.¹⁵⁴ Dies ist freilich nur möglich, wenn die Erzähler*in und die Ermittler*infigur voneinander verschieden sind. Dies ist aber, wie sich noch zeigen soll, vor allem im „Frauenkrimi“ oft nicht der Fall.

Auch die im Detektiv*inroman auftretenden Figuren folgen einer gewissen, klassischen Struktur, denn sie „illustrieren einen prinzipiell festgelegten Vorgang. Eine kleine Gruppe von Ermittelnden mit dem Detektiv als dem ‚Helden‘ trifft auf eine größere Gruppe von ‚Unbekannten‘. Ihr gehören sowohl das Opfer wie der unbekannte Täter an“, ¹⁵⁵ so Nusser.

„Der Detektiv ist der Sachverwalter des fragenden Lesers innerhalb der Erzählung. Er gehört daher so wenig wie der Leser dem Personenkreis an, in dem das Verbrechen geschehen ist. [...] Er ist – wie der Leser – mit keiner der wichtigeren Personen bekannt, insbesondere nicht mit dem Opfer oder dem Täter.“¹⁵⁶ Die Detektiv*infigur ist nicht nur aus diesem Grund selbstverständlich die zentrale Figur des klassischen Detektiv*inromans.¹⁵⁷ „Wie bereits ausgeführt, liegen die wichtigsten Aufgaben des De-

¹⁵¹ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 104.

¹⁵² Vgl. Ibd.

¹⁵³ Elisabeth Schulze-Witzenrath: Die Geschichten des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998, S. 219.

¹⁵⁴ Vgl. Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 55.

¹⁵⁵ Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 35.

¹⁵⁶ Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 60.

¹⁵⁷ Vgl. Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 40.

tektivs bei Beobachtung, Verhör, Beratung, wobei er vor allem Kräfte der Wahrnehmung und gedanklicher Kombination entfalten muss.“¹⁵⁸ Wie Nusser weiter ausführt, ähneln sich Detektiv*infiguren vor allem deshalb, weil sie alle vor einem vergleichbaren Problem stehen und zur Lösung jenes Problem ähnliche Verfahren anwenden müssen.¹⁵⁹ „Soziologisch ist er [der Detektiv] immer ein Außenseiter, charakterologisch ein Exzentriker, und erzähltechnisch ist er bloße Funktion: der Mann, der die Fragen stellt und die Antworten findet.“¹⁶⁰ Obwohl es viele Detektiv*inromane gibt, in denen diese Funktion von einer Polizist*in ausgefüllt wird, scheint das Geschäft der Privatdetektiv*in nichtsdestotrotz sympathischer, wird sie doch „geschickter [...] als auch unabhängiger und sympathischer“¹⁶¹ gezeichnet, als ihre Kolleg*in bei der Polizei.

„Unter allen Figuren des Detektivromans hat das Opfer normalerweise den geringsten personalen Stellenwert, obwohl es der Bezugspunkt der Fahndungstätigkeit ist. Er löst sie aus und zentriert alle Fragen um sich.“¹⁶² Neben der Detektiv*infigur ist die zweite unerlässliche Figur im Detektiv*inroman also das Opfer.¹⁶³

„[D]er Kreis der Verdächtigen ist klein. Ihr Verhalten kann exakt beobachtet, kleinen Tests unterworfen werden.“¹⁶⁴ Dies ist für die Detektiv*in sehr wichtig, denn schließlich braucht es noch eine Täter*in, wobei diese im klassischen Detektiv*inroman aus dem geschlossenen Kreis der im Roman auftauchenden Figuren kommt, die klassischerweise der Detektiv*in schon von Beginn an bekannt sind. „Auch, wenn im späteren Verlauf der Erzählung neue Personen auftreten, darf man davon ausgehen, dass unter diesen der Mörder nicht zu suchen ist. Ohne die Einhaltung dieser Grundvoraussetzung würde das Gerüst des Detektivromans auseinanderfallen“,¹⁶⁵ so Nusser. Selbstverständlich trifft dies in zeitgenössischen Kriminalromanen, die wie Grän sagt, den klassischen Regeln nicht mehr folgen wollen, nicht immer zu. Die Täter*in wird beispielsweise vielleicht erst vergleichsweise spät in den Roman eingeführt, dennoch bestätigt sich aber, dass die Täter*in der Leser*in vor der Auflösung des Verbrechens zumindest bekannt sein muss.

¹⁵⁸ Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 41.

¹⁵⁹ Vgl. Ibd.

¹⁶⁰ Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 60.

¹⁶¹ Roger Caillois: Der Kriminalroman oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden, S. 173.

¹⁶² Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 37.

¹⁶³ Vgl. Ibd.

¹⁶⁴ Bertold Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998, S. 35.

¹⁶⁵ Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 35f.

Schließlich ist noch die Watson-Figur als klassisches Element von Detektiv*inromanen zu nennen.¹⁶⁶ Watsons Funktion ist es, „den Helden sich mitteilen zu lassen [...]. Er fungiert hierbei als Medium, über das Leser Beobachtungen, vorläufige Schlussfolgerungen oder Ergebnisse des Detektivs mitgeteilt werden können – und dies in der lockeren Form bewegter Dialoge.“¹⁶⁷ Die Watson-Figur, so Keitel, darf der Detektiv*infigur nicht ebenbürtig sein, sondern bewundert sie und bietet eine Identifikationsmöglichkeit für die Leser*in.¹⁶⁸

Die Anziehungskraft für die Leser*innen des Detektiv*inromans besteht, so Brecht, darin „[d]ie Kausalität menschlicher Handlungen zu fixieren“.¹⁶⁹ Nusser hingegen erklärt sich die Anziehungskraft des Detektiv*inromans viele Jahre später mit der Abenteuerlust des Menschen: Im Detektiv*inroman kommt der „Reizhunger bzw. die Angstlust des Kulturmensch heraus, der seine Umwelt so vorhersehbar eingerichtet habe, dass er durch den Mangel an plastischen Lebenssituationen gleichsam ersticke. Deswegen müsse eine Gesellschaft, die zu viel Sicherheit biete, künstliche Risiken und Sensationen schaffen“.¹⁷⁰ Cawelti macht unterdessen auf den Mythos des Detektiv*inromans aufmerksam, nach der alles durch die Handlung von einzelnen Individuen erklärbar ist, weshalb Gerechtigkeit, Demokratie und Gleichberechtigung zentrale Faktoren der Erzählung sind: „[T]he key point is that every mystery can be explained not only by human agency, but also by reference to the actions and motives of particular individuals.“¹⁷¹

Versucht man nun den Detektiv*inroman weiter zu unterteilen, ergeben sich, laut Keitel, vier weithin etablierte Subgenres:

„[D]ie klassischen Kriminalromane, bei denen das Verborgene in einem intellektuellen Rätsel besteht; die Nachfahren der hard-boileds, in denen die physische Stärke, Schießfreudigkeit und Treffsicherheit der Helden gefeiert werden, die Thriller und Spionageromane mit der Flucht-Verfolgung-Flucht-Struktur der Handlung; und schließlich die psychologischen Kriminalromane, in denen die Charakterstrukturen der beteiligten Personen wichtiger sind als das Mordrätsel.“¹⁷²

In dieser Arbeit ist vor allem der hard-boiled Roman von Interesse, da sich als Antwort auf ihn, wie bereits erwähnt, der „Frauenkrimi“ entwickelt hat. Nusser nennt nach Grebstein hierzu die drei Hauptcharakteristika der klassischen hard-boiled Detektiv*infiguren: „Zunächst die pure physische Kraft und ein eiserner Wille, der auch körperliche

¹⁶⁶ Vgl. Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 45.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Vgl. Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 10.

¹⁶⁹ Bertold Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans, S. 36.

¹⁷⁰ Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 169.

¹⁷¹ John G. Cawelti: Mystery, violence, and popular culture, S. 287.

¹⁷² Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 18.

Schmerzen ertragen hilft; dann die Kontrolle über die eigenen Gefühle und Affekte, [...] schließlich die Gelassenheit gegenüber dem Tod und der eigenen existentiellen Krisensituation“.¹⁷³ Diese Eigenschaften, besonders der „Scharfsinn“, die „Phantasie“ und die „Unsterblichkeit“, so Nusser, entsprechen den Wunschvorstellungen der Leser*innen.¹⁷⁴ Cohen betont außerdem die Einsamkeit der Detektiv*infigur. „[H]e has to be alone because he crusades against all those who subvert ‚ideal‘ societal values.“¹⁷⁵ Das typische Setting dieser Romane, so Keitel, ist die amerikanische Großstadt.¹⁷⁶ Typischerweise wird im hard-boiled Roman, wie auch später in einem großen Teil der „Frauenkrimis“, in der ersten Person erzählt. „This gives the detective control of the selection and ordering of the details of the investigation, as well as directing their meaning.“¹⁷⁷

Wie bereits erwähnt, sind klassische hard-boiled Romane oft eher frauen*verachtend. „Als Nachfolger des Frontier-Helden stellte er [der Detektiv] sich die Frage, welche Heldenpositionen einem ‚Mann‘ in einem urbanen Setting noch möglich sind.“¹⁷⁸ Die neuen Geschlechterordnungen in der Großstadt scheinen ihm unheimlich zu sein. Es taucht daher wiederholt die Figur der „femme fatale“ auf, die den Detektiv* zu verführen versucht. „Der Held reagiert entweder mit Verweigerung [...] oder mit dem sentimentalen Zynismus eines Mannes, der sowohl von der neuen Moral zu profitieren sucht, als auch die Kontrolle über die Gegenspielerin gewinnen möchte“.¹⁷⁹

Es wird in weiterer Folge zu klären sein, ob sich derartige Eigenschaften und Geschlechterstrukturen in den Ermittlerin*figuren des „Frauenkrimis“ wiederfinden.

3.1.3. Sonderfall Serienkrimi

„Durch Serialität entstehen langjährige ‚Beziehungen‘ zwischen LeserInnen, AutorInnen und HeldInnen. Krimiserien erlauben es den AutorInnen, ihre Figuren und deren

¹⁷³ Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 125.

¹⁷⁴ Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 42.

¹⁷⁵ Michael Cohen: The Detective as Other: The Detective versus the Other. In: Kathleen Gregory Klein (Hg.): Diversity and detective fiction. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State Univ. Popular Press 1999, S. 154.

¹⁷⁶ Vgl. Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 16.

¹⁷⁷ Phyllis M. Betz: Re-covered Bodies, S. 105.

¹⁷⁸ Gabriele Dietze: Genre und Gender, S. 40.

¹⁷⁹ Gabriele Dietze: Genre und Gender, S. 41.

fiktionale Gemeinschaften über mehrere Bände hinweg zu entwickeln und damit LeserInnen für Jahre, ja Jahrzehnte an sich zu binden.“¹⁸⁰ Kein Wunder also, dass Serienkrimis sich solcher Beliebtheit erfreuen. Bereits Agatha Christie erschuf mit Miss Marple und Hercule Poirot zwei Serienheld*innen, mit denen die Leser*in heute wie damals gerne ihre Zeit verbringt. Auch Sherlock Holmes tauchte nicht nur in einem, sondern in insgesamt über 50 Kriminalfällen auf, um - mit Watson an seiner Seite - die kniffligsten Fälle zu lösen. „While the detective fiction genre has always had series characters, the seriality of present-day representatives of the genre has no doubt been extended and intensified.“¹⁸¹ Während sich bei Sherlock Holmes und Miss Marple vor allem die Charaktere in immer neuen Situationen wiederfinden, ist im gegenwärtigen Serienkrimi ein veränderter Umgang mit „structure, suspense, and closure“¹⁸² zu beobachten.¹⁸³

Gegenwärtig wird Serialität von den Verlagen geradezu verlangt, um einen Roman überhaupt vermarkten zu können.¹⁸⁴ Diese zeitgenössischen Serienkrimis müssen sich also notwendigerweise von anderen Romanen, die eben nicht auf Serialität ausgelegt sind, unterscheiden. „Characters in contemporary detective fiction are not complete and fixed in book one and ever onwards, but develop and change in time with their narrative communities, and often in time with the real world as well.“¹⁸⁵ Dieser Aspekt wird also auch in der Analyse der Serienheldinnen* in den vorliegenden Romanen zu untersuchen sein. Zudem versuchen Autor*innen Subplots in die jeweiligen Erzählungen einzuführen, deren Lösung sich dann über mehrere Bände hinziehen kann, anstatt, wie im klassischen Detektiv*inroman am Ende der jeweiligen Erzählung der Leser*in eine Auflösung zu unterbreiten.¹⁸⁶

Für die Detektiv*infigur muss es im Serienkrimi außerdem immer wieder einen neuen Handlungsanlass geben, und selbst wenn sich Spannungs- und Handlungsbögen über mehrere Bände hinziehen, bedeutet dies doch, dass die Detektiv*infigur in mehr Morde und damit verbundene Situationen verwickelt sein muss, als dies in der Realität je der Fall sein könnte. Dies gilt vor allem für Amateurdetektiv*infiguren. Keitel schreibt

¹⁸⁰ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 109.

¹⁸¹ Karin Molander Danielsson: The Dynamic Detective: Special Interest and Seriality in Contemporary Detective Stories. Dissertation, Uppsala Universitet 2002, S. 173.

¹⁸² Ibd.

¹⁸³ Vgl. Ibd.

¹⁸⁴ Vgl. Evelyne Keitel: Vom Golden Age zum New Golden Age: Kriminalromane von Frauen für Frauen. In: Carmen Birkle (Hg.): Frauen auf der Spur. Kriminalautorin-nen aus Deutschland, Großbritannien und den USA. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001, S. 29.

¹⁸⁵ Karin Molander Danielsson: The Dynamic Detective, S. 173.

¹⁸⁶ Vgl. Ibd.

hierzu: „Das Gesetz der Serie verlangt die wiederholte und potentiell unendlich wiederholbare Konfrontation mit einer Leiche samt all der sich daraus ergebenden Konsequenzen. Und die Leserin ist geneigt, diesen Punkt als Teil der Gattungskonventionen unhinterfragt zu akzeptieren.“¹⁸⁷ Die Leser*in entscheidet sich also, diesen einen Aspekt des Serienkrimis nicht mit der Realität abzugleichen, da andernfalls keine Serienstruktur der Detektiv*inromane möglich wäre.

Selbstverständlich sind von der Serialität auch andere Aspekte betroffen, wie etwa die persönliche und charakterliche Entwicklung der jeweiligen Ermittler*infigur, obwohl das Altern und damit die Entwicklung von Detektiv*infiguren, wie später noch gezeigt werden soll, keineswegs immer als selbstverständlich anzusehen war. Auch in der Analyse der vorliegenden Romanen soll kurz auf den Aspekt der Serialität und die damit verbundene Weiterentwicklung der Figuren und deren Lebensumstände eingegangen werden.

3.2. Der lesbische „Frauenkrimi“ und andere Subgenres

Der „Frauenkrimi“ ist ein Genre, das sich „weder an Subgenrengrenzen hält, noch auf bestimmte Länder und Sprachräume begrenzt ist, noch an bestimmten Kategorien, wie sexuelle Orientierung, *race/ethnicity* oder *class* festzumachen ist.“¹⁸⁸ Da besonders jene Personengruppen eine Stimme bekommen sollen, die bisher von derartigen Ermittlungstätigkeiten ausgeschlossen worden waren, ist es nicht weiter verwunderlich, dass der lesbische „Frauenkrimi“ ein weitverbreitetes Subgenre des „Frauenkrimis“ darstellt, und ebenso wie der „Frauenkrimi“ mit Ende der 1970er Jahre seine Anfänge in Amerika gemacht hat.¹⁸⁹ „The foregrounding of sex and romance in lesbian detective fiction brings lesbian identity to the foreground, often at the expense of plot and character development, preventing it from reaching a wider, detective fiction-reading audience.“¹⁹⁰

Lesbische Detektivinnen* fallen durch „androgynen Züge auf. Sie ziehen Krawatte und Anzug dem kleinen Schwarzen vor“,¹⁹¹ so Frizzoni. Durch die Androgynität der lesbischen Ermittlerin* stellt sich dadurch für die heterosexuelle Leserin* die Frage, „how

¹⁸⁷ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 71.

¹⁸⁸ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 19.

¹⁸⁹ Vgl. Inga Simpson: Torn between Two Genres: Sex and Romance in Lesbian Detective Fiction. In: Clues 27 (2009), S. 9.

¹⁹⁰ Inga Simpson: Torn between Two Genres, S. 14.

¹⁹¹ Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 92.

to justify her attraction for the female hero without calling the character's (or her own) sexuality into question".¹⁹² Sex und *gender* werden hier also noch viel mehr als im bisher besprochenen „Frauenkrimi“ zum Thema gemacht, da die Leser*in selbst mit ihrer eigenen Sexualität und ihrem Verständnis von *gender* konfrontiert wird.

Zudem stellt sich für die lesbische Ermittlerin*figur die Frage nach aktiver Gewaltanwendung anders als für ihre heterosexuellen Gegenstücke. „The lesbian's destabilization of strict gender identification allows her to engage in the practices of toughness more readily, because she does not worry about appearances.“¹⁹³ Deshalb ist hier eben auch die Verschiebung der Konzentration vom „Gewaltdiskurs“ hin zu einem Diskurs über die Sexualität der Protagonistinnen* zu beobachten.¹⁹⁴ Dadurch konnten sich, so Frizzoni, neue Handlungswirklichkeiten für die Protagonistinnen* dieser Detektiv*inromane entwickeln.¹⁹⁵ Lange galt der lesbische „Frauenkrimi“ daher als jenes Subgenres des „Frauenkrimis“, welches die Grenzen des Möglichen am weitesten ausreizen konnte. „[S]ubverting the genre to its furthest point with the rape of the detective, lesbian detective fiction is no longer a site of experimentation. As its political edge dropped away, the romantic story line moved to the forefront.“¹⁹⁶

Dass die Sexualität der Protagonistinnen* so in den Vordergrund der Erzählung gerückt wird, ist auch, so Frizzoni, das „konstitutive Merkmal“¹⁹⁷ des lesbischen „Frauenkrimis“. ¹⁹⁸ Wie aber bereits an anderer Stelle erwähnt, kann dieses einerseits befreiende Merkmal des lesbischen „Frauenkrimis“ auch das Gegenteil des eigentlich angestrebten Effekts erzielen: „Dieses Paradox der ungewollten Restabilisierung von Konzepten beim Versuch diese diskursiv zu destabilisieren, entsteht nicht nur durch die paratextuelle Kennzeichnung der sexuellen Orientierung der Hauptfigur, sondern auch durch die Betonung der Sexualität in den Texten selbst.“¹⁹⁹ Durch diese Kennzeichnung und Betonung allerdings wird „sexuelle Orientierung als identitätsstiftende Kategorie besonders profiliert“²⁰⁰ und eben nicht, wie von Butler gewünscht, als etwas von der Identitätsbildung Unabhängiges dargestellt.²⁰¹

¹⁹² Phyllis M. Betz: *Re-covered Bodies*, S. 102.

¹⁹³ Phyllis M. Betz: *Re-covered Bodies*, S. 104.

¹⁹⁴ Vgl. Brigitte Frizzoni: *Verhandlungen mit Mordsfrauen*, S. 172.

¹⁹⁵ Vgl. Brigitte Frizzoni: *Verhandlungen mit Mordsfrauen*, S. 32.

¹⁹⁶ Inga Simpson: *Torn between Two Genres*, S. 18.

¹⁹⁷ Brigitte Frizzoni: *Verhandlungen mit Mordsfrauen*, S. 172.

¹⁹⁸ Vgl. *Ibd.*

¹⁹⁹ Brigitte Frizzoni: *Verhandlungen mit Mordsfrauen*, S. 137.

²⁰⁰ *Ibd.*

²⁰¹ Vgl. *Ibd.*

Der „Frauenkrimi“ als Genrebezeichnung zur Vermarktung derartiger Romane ist zwar verschwunden und der lesbische „Frauenkrimi“ scheint nun ebenso seine revolutionäre Kraft verloren zu haben, jedoch ist seit den 1990er Jahren vor allem in Amerika und England ein neues Subgenre auf dem Markt aufgetaucht, das für die Forschung wie für die Vermarktung gleichermaßen interessant zu sein scheint: die sogenannten chick-lit mysteries.²⁰²

„Durch die Verbindung des Krimis mit Elementen der chick-lit – die sich ihrerseits wiederum aus der Liebeskomödie und dem erotischen Liebesroman speist – entsteht ein ökonomisch äusserst erfolgreiches Hybridgenre, das sowohl Krimi-, Liebesroman-, wie chick-lit-Leserinnen anspricht und damit den Grossteil des Publikums, das Fiktion in Taschenbuchform kauft.“²⁰³

Chick-lit-mysteries sind, so Frizzoni, wie viele der „Frauenkrimis“ von Serialität gekennzeichnet. Da besonders der Aspekt romantischer Verknüpfungen, wie bereits erwähnt, eine äußerst prominente Rolle spielt, sind diese Romane vor allem durch den „Will They or Won't They?“-Diskurs geprägt, das heisst, davon, ob die Protagonistin* und ihr Love-Interest am Ende eine Liebesbeziehung eingehen können/wollen oder nicht.²⁰⁴ „Je stärker eine Serie auf eine sich entwickelnde erotische Beziehung der Protagonistin als Spannungsfundament setzt, desto grösser die Gefahr, dass dieses nach vollzogenem Akt seine Tragkraft einbüsst. Es liegt deshalb nahe, solche Wendepunkte in der Beziehungsgeschichte der Heldin hinauszuzögern.“²⁰⁵

Für dieses Subgenre stellt sich, so Frizzoni, nun die Frage, ob es tatsächlich noch als zum „Frauenkrimi“ bzw. zum Detektiv*inroman zugehörig angesehen werden kann oder ob es so weit davon entfernt ist, dass es eher als Subgenre des Liebesromans verstanden werden muss.²⁰⁶ Zudem stellt sich für sie die Frage, ob auch diese Genrebezeichnung, ähnlich wie im Fall des „Frauenkrimis“, ein temporäres Phänomen kennzeichnet.²⁰⁷

3.3. Entwicklung der modernen Ermittlerin*

„Whereas before women had mainly contributed to the subgenre of the puzzle-oriented whodunit, rather than the violent, urban hard-boiled novel, and had mainly created male protagonists or female protagonists who – like Miss Marple – kept

²⁰² Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 52.

²⁰³ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 147.

²⁰⁴ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 166.

²⁰⁵ Ibd.

²⁰⁶ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 180.

²⁰⁷ Vgl. Ibd.

within the prescribed limits of femininity, the 1980s saw the advent of much tougher and more independent serial heroines.“²⁰⁸

Wie bereits erwähnt, ist der Grund für das Aufkommen des „Frauenkrimis“ zu Beginn der 1980er Jahre in der Fortführung der Frauen*bewegung auf Ebene des Detektiv*inromans zu sehen.²⁰⁹ Mit der Frauen*bewegung entwickelte sich „die Tendenz zu einer Enttabuisierung des weiblichen Körpers und weiblicher Sexualität, was mit dem Erschließen neuer Themenbereiche in der Literatur in Zusammenhang steht“.²¹⁰ Sie, wie auch die Homosexuellenbewegung, so Frizzoni, ebneten den Weg für die „veränderten Darstellungsweisen von Männern und Frauen in den Bildmedien. Männer, die offen als begehrenswerte erotische Objekte repräsentiert werden, finden sich erstmals in [...] Schwulenmedien.“²¹¹ Diese Bewegungen kurbelten aber eben auch den „Frauenkrimi“ als Reaktion auf den hard-boiled Roman an, und demonstrierten damit eine „Zurückweisung männlicher Definitionsmacht und die sowohl symbolische wie faktische ‚Eroberung‘ männerdominierter Domänen“.²¹²

1982 gilt dabei gemeinhin als das Jahr, in dem der Trend - zumindest im amerikanischen Raum - volle Fahrt aufgenommen hatte. Es war „das Jahr, in dem der zweite Serienkrimi von Marcia Muller sowie die Erstlinge von Sue Grafton und Sara Paretsky erscheinen“.²¹³ Für den deutschen Sprachraum ist festzuhalten, dass die ersten Detektiv*inromane von Autorinnen*, die in diese Kategorie passen könnten, zwar bereits Mitte der 1980er Jahre erscheinen, als „Frauenkrimis“ werden allerdings erst die zweiten und dritten Romane dieser Autorinnen* bezeichnet. Laut Frizzoni hatte sich der Genrebegriff mit 1990 etabliert.²¹⁴ Diese Autorinnen* sind selbstverständlich nicht die ersten, die deutschsprachige Detektiv*inromane schreiben. Wilke verweist hier etwa auf Irene Rodrian, die bereit 1967 den Edgar-Wallace-Preis gewann.²¹⁵

In Zusammenhang mit der Etablierung des „Frauenkrimis“ ist hier außerdem noch der Ariadne-Verlag zu nennen, der 1988 die erste „Frauenkrimi“-Reihe im deutschsprachigen Raum auf den Markt bringt.²¹⁶ „Die Krimireihe ist international; die meisten Ari-

²⁰⁸ Nicola Barfoot: Frauenkrimi/polar féminin, S. 11.

²⁰⁹ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 158.

²¹⁰ Marion Gymnich: Gender in der Literatur seit den 1960er Jahren, S. 276.

²¹¹ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 158.

²¹² Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 43.

²¹³ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 46.

²¹⁴ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen.

²¹⁵ Vgl. Sabine Wilke: Wilde Weiber und dominante Damen, S. 255.

²¹⁶ Vgl. Corinna Heipke: Moralischer morden?, S. 118.

adne-Krimis sind Übersetzungen, hauptsächlich aus dem Amerikanischen und Englischen, aber auch aus dem Norwegischen, Französischen oder Japanischen. Fünfzig Prozent dieser Krimis, ein weiteres Markenzeichen des Programms, sind ‚Lesbenkriminalis‘.²¹⁷ Der Hintergrund für ihre Bemühungen ist ein feministischer, denn die Meinung der Verleger*innen ist, dass sich „die populäre, massenhaft gelesene Literatur besonders anbietet, um sensibilisierend und gesellschaftlich verändernd zu wirken“.²¹⁸

„Die Heldinnen mit dem kriminalistischen Scharsinn und der weiblichen Spürnase sind ein bunt zusammengewürfelter Haufen. Sie sind heterosexuell oder lesbisch; Weiße, Indianerinnen oder Schwarze; arm, reich oder Sozialabsteigerinnen. Sie stammen aus der Welt der Astrologie, der Pathologie, der Psychologie und der Geologie. Sie arbeiten (soweit sie nicht PIs sind) in allen nur denkbaren Berufen [...]. Diese Frauen sind weit entfernt vom klassischen Stereotyp des arroganten und exzentrischen Detektivs à la Sherlock Holmes [...]. In der weiblichen Variante ist die Detektivfigur greifbarer, menschlicher – und wesentlich sympathischer.“²¹⁹

Was Miss Marple als Ermittlerin ausmachte, so Polt-Heinzl, sind ihr „Understatement, verborgene Beobachtung, einfühlsame Gesprächsführung und Kombination vor dem Hintergrund ihrer Lebenserfahrung“.²²⁰ Als Prototyp der Amateurermittlerin gab sie als Figur lange den Ton dafür an, was für eine Frau* in diesem Metier als akzeptabel angesehen wurde.

„Die neuen Kriminalromane führen komplexe und kompetente Heldinnen ein. Meist sind diese umgeben von einer Gruppe von Freundinnen, auch sie voller Energie, Tatkraft und Lebensfreude. Immer buntere Versionen von starken Frauen werden entworfen. Die neuen Detektivinnen brauchen keinen Dr. Watson, sie berichten ihre Abenteuer selbst.“²²¹

Wie bereits erwähnt, sind die Ermittler*innen des ‚Frauenkrimis‘ dem Detektiv* des hard-boiled Romans sehr nahe, allerdings auch hier mit einigen, wichtigen Neuerungen, wobei hier das Problem zu sein scheint, einerseits die „*toughness*“ der jeweiligen Figur zu demonstrieren, dabei gleichzeitig aber nicht auf Aspekte ihrer Weiblichkeit* zu verzichten²²². Zudem wird, wie Dietze deutlich macht, der Diskurs der weiblichen* Rollenvorstellung immer wieder zum Thema gemacht: „Die weibliche hard-boiled Geschichte verbraucht einen großen Erzählraum, sich defensiv oder positiv zu diesen

²¹⁷ Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 89.

²¹⁸ Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 88.

²¹⁹ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 3.

²²⁰ Evelyne Polt-Heinzl: Frauenkrimis – Von der besonderen Dotation zu Detektion und Mord, S. 150.

²²¹ Evelyne Keitel: Vom Golden Age zum New Golden Age, S. 31.

²²² Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 69.

Genderzuschreibungen zu verhalten. Offensichtlich können diese ‚weiblichen‘ Territorien nicht ohne Erklärungsbedarf geräumt werden.“²²³ Dafür sprechen diese Weiblichkeits*entwürfe nun, so macht Frizzoni deutlich, auch jene Frauen* an, die sich nicht mit klassischen, stereotypen Entwürfen und Vorstellungen von Weiblichkeit* identifizieren können.²²⁴

Als neue Merkmale, gegenüber ihren männlichen* Kollegen, identifiziert Frizzoni für die Ermittlerinnen* des „Frauenkrimis“ folgende:

„Die Aufgabe des Einzelgängertums; die stärkere Identifikation mit den Opfern; die Vermeidung exzessiver Gewalt (was wiederum elf Jahre später in Abrede gestellt wird, wie eine Diskussion zwischen Ian Rankin und Val McDermid zeigt); die Bereitschaft zur Kooperation mit der Polizei, weniger Geschlechterspannungen; und insbesondere ein veränderter Ehrenkodex und Gerechtigkeitssinn“, ²²⁵

so Frizzoni. Um den Wegfall der Einsamkeit zu demonstrieren, sind etwa Familie und Freund*innen für die modernen Ermittlerinnen* unerlässlich, wie Reddy schreibt.²²⁶

Zudem ist es den Autorinnen*, die in Sayers Tradition stehen, wichtig, Gegebenheiten realistisch darzustellen sowie die Ermittlerin*figur mit Schwächen auszustatten, die sie als verletzliches Wesen zeigen.²²⁷ Frizzoni identifiziert hierzu mehrere Taktiken, die Autorinnen* anwenden, um dies zu erreichen und gleichzeitig die „Wehrhaftigkeit“ ihrer Figuren zu gewährleisten: „*Parodierende Kommentierung*“²²⁸ sowie „*Einsatz verbaler Schlagfertigkeit statt Körpergewalt*“²²⁹.

Zudem gilt anzumerken, dass Miss Marple ihre Fälle als Amateurdetektivin löste, während sich in den Rängen der modernen Ermittlerinnen* durchwegs Frauen* mit verschiedensten professionellen Karrieren befinden. „Neben der professionellen Detektivin gibt es natürlich weiterhin die dilettierende, die eigentlich einem ganz anderen Beruf nachgeht, besonders häufig dem der Journalistin.“²³⁰ Diesem Beruf gehen auch Anna Marx und Mira Valensky in den vorliegenden Romanen nach, sie agieren dabei aber nicht weniger professionell als ihre Kolleg*innen bei der Polizei.²³¹ Kay Scarpetta kann

²²³ Gabriele Dietze: Genre und Gender, S. 55.

²²⁴ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 72.

²²⁵ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 57.

²²⁶ Maureen T. Reddy: Die feministische Gegentradition im Kriminalroman. Über Cross, Grafton, Paretsky und Wilson. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998, S. 454.

²²⁷ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 73.

²²⁸ Ibd.

²²⁹ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 74.

²³⁰ Evelyne Polt-Heinzl: Frauenkrimis – Von der besonderen Dotation zu Detektion und Mord, S. 155.

²³¹ Vgl. Eva Rossmann: Wahlkampf. Kriminalroman. Wien, Bozen: Folio 1999 und Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986.

hier als direkte, weibliche* Gegenfigur zum traditionellen hard-boiled Detektiv angeführt werden: „Kay Scarpetta [...] has the necessary intellectual abilities, logical powers as well as the brilliant imagination or intuition of the classical detective, which allow her to observe crime scenes closely and make the most incredible deductions from insignificant details.“²³²

Ist es bei Kay Scarpetta schlichtweg ihre Brillanz, die der Leser*in sofort ins Auge zu springen scheint, sieht die Sache bei einer ihrer Urahnninnen, Miss Marple, noch etwas anders aus:

„Das hervorstechende Charakteristikum von Miss Marple ist ihr Alter. Nun werden alte Menschen in der Literatur und in den Medien häufig negativ gezeichnet. Das Alter ist im kollektiven Unbewusstsein unserer Kultur untrennbar verbunden mit dem Tod.“²³³ Miss Marple, so führt Keitel weiter aus, altert allerdings nie noch weiter, obwohl es eine fast unüberschaubare Menge an Miss-Marple-Romanen gibt.²³⁴ Dies steht im Gegensatz zu gegenwärtigen Detektiv*innen und auch jenen in den vorliegenden Romanen, die sich im Laufe der Zeit, die in den Romanen vergeht, sehr wohl weiterentwickeln und eben auch altern. Mira Valensky und Anna Marx sind zu Beginn ihrer jeweiligen Romanreihe unter vierzig und feiern im Laufe der Romane beide ihren fünfzigsten Geburtstag.²³⁵ Auch Frizzoni schreibt in Ihrer Arbeit zum „Frauenkrimi“, dass ein Anstieg von älteren Ermittler*innen beobachtet werden kann.²³⁶

Auch wie der Mord in den Rahmen der Erzählungen eingebettet wird, unterscheidet sich bei Agatha Christie und den Autorinnen* des „Frauenkrimis“ gewaltig:

„In den abgelegenen Herrenhäusern und in den malerischen Dörfern sind die Lieblingsbeschäftigungen der Menschen Gartenarbeit, Teetrinken und das unermüdliche Austauschen von Klatsch. Es passiert nicht viel. Und dann geschieht ein Mord. [...] Der Mord ist gerade deshalb so entsetzlich, weil er dem weiblichen Umfeld, in dem er angesiedelt ist, als inkongruent erscheint.“²³⁷

Im Unterschied dazu wird er in den Texten der „Frauenkrimi“-Autorinnen* als „ein Symptom für weit komplexere Probleme, für Probleme, die sich in der Gesellschaft

²³² Carme Farré Vidal: Dissection of Patricia Cornwell's feminist woman detective Kay Scarpetta. In: *Journal of English Studies* 10 (2012), S. 53.

²³³ Evelyne Keitel: Vom Golden Age zum New Golden Age, S. 24.

²³⁴ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 4.

²³⁵ Vgl. Eva Rossmann: Wahlkampf und Grän

²³⁶ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 144.

²³⁷ Evelyne Keitel: Vom Golden Age zum New Golden Age, S. 21.

ansiedeln“²³⁸, angesehen, die sich „nicht einfach dadurch lösen, daß ein Mörder gefunden und ausgesondert wird“. ²³⁹ Betz macht in diesem Zusammenhang auf die unterschiedliche Herangehensweise an die Lösung von Fällen aufmerksam, die Ermittlerin*figuren im Vergleich zu ihren klassischen Gegenstücken aufweisen:

„But, the very fact of their gender alters their perceptions and evaluations of the crime, suspects, investigation, and outcome; their gender also impacts the methods and progress of the investigation. Women detectives approach crime differently from the typical male perspective; they will redefine their positions in and outside of the actual investigation.“²⁴⁰

Wichtig zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang die Verwendung der ersten Person, die bereits aus der hard-boiled Tradition bekannt ist. „Die neuen Detektivinnen brauchen keinen Dr. Watson und auch keinen allwissenden Erzähler; sie berichten ihre Abenteuer selbst. Dadurch erhalten die Texte ein ganz eigenes Flair“²⁴¹, und sind, wie Keitel schreibt, von Humor und Selbstironie durchzogen, was sie mit Miss Marple teilen.²⁴²

Auch die Themen, die für den „Frauenkrimi“ konstitutiv sind, spiegeln diese Tendenz wieder: „[N]ovels featuring serialized female sleuths often include broader social, economic, or political issues. Among the most frequently cited issues are prejudice and discrimination against minorities.“²⁴³ Kinsman beschreibt die Neuerungen, die die Autorinnen* des „Frauenkrimis“ zum Genre beigetragen haben als „innovative constructions of a social argument about the assassin-like role of patriarchal pressures and misogyny; the expression of female outrage; a critique of traditional nuclear family constructs; and the acceptance of the ambiguity of truth“.²⁴⁴ Sie setzen sich dabei über sämtliche Genrekonventionen hinweg, kehren sie im Mindesten in ihr Gegenteil und ignorieren sie in vielen Fällen gänzlich, so Reddy.²⁴⁵

²³⁸ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 96.

²³⁹ Vgl. Ibd.

²⁴⁰ Phyllis M. Betz: Re-covered Bodies, S. 97.

²⁴¹ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 52.

²⁴² Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 53.

²⁴³ Frances A. Della Cava, Madeline H. Engel: Racism, Sexism, and Antisemitism in Mysteries Featuring Women Sleuths. In: Kathleen Gregory Klein: Diversity and detective fiction. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State Univ. Popular Press 1999, S. 54.

²⁴⁴ Margaret Kinsman: „Different and Yet the Same“: Women's Worlds/Women's Lives and the Classroom. In: Kathleen Gregory Klein (Hg.): Diversity and detective fiction. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State Univ. Popular Press 1999, S. 12.

²⁴⁵ Maureen T. Reddy: Die feministische Gegentradition im Kriminalroman, S. 446f.

3.3.1. Charakteristika der modernen Ermittlerin*

In diesem Kapitel sollen nun die von Frizzoni als den Prototyp einer modernen Ermittlerin*figur konstituierenden Merkmale besprochen werden, die in weiterer Folge zur Analyse der vorliegenden Romane angewandt werden. So soll gezeigt werden, inwieweit sich die für den „Frauenkrimi“ typischen Strukturen auch in österreichischen Detektiv*inromanen des 21. Jahrhunderts wiederfinden.

Zunächst soll an dieser Stelle allerdings noch auf Barfoots Kritik hingewiesen werden, laut der, zugunsten von generalisierenden Aussagen über die Romane des „Frauenkrimis“, die jeweiligen Besonderheiten der Romane ignoriert oder nicht behandelt werden.²⁴⁶ „There are two main clusters of attributes which recur: one involves emphasis on the carnality and fallibility, unpunctuality and lack of self-control [...] the other emphasizes ‚Stärken‘, ‚Selbstständigkeit‘ and ‚Intelligenz‘.“²⁴⁷ Aus diesem Grund soll bei der Analyse auch auf die Eigenheiten der jeweiligen Figuren hingewiesen werden.

Frizzoni hat anhand eines Korpus von „Frauenkrimis“ die prototypische Ermittlerin*figur für diesen Korpus identifiziert.²⁴⁸ Einige dieser Punkte wurden bereits im vorangegangenen Kapitel erläutert, wie etwa, dass ein Großteil der Ermittlerinnen* als Amateurdetektivinnen* auftreten und eigentlich einem anderen Beruf nachgehen.²⁴⁹ Andere erwähnenswerte Charakteristika sind, dass die Ermittlerinnen* typischerweise einen Universitätsabschluss haben und Single sind.²⁵⁰ Sie haben viele Beziehungen, sowohl freundschaftliche, familiäre als auch Liebesbeziehungen.²⁵¹

Über das typische Erscheinungsbild äußert sich Frizzoni ebenfalls: „Überdurchschnittlich gross, schlank, kräftig und durchtrainiert, wirkt sie eher androgyn als betont weiblich. Ihr ist ein unverkrampfter Umgang mit ihrem Äusseren eigen.“²⁵² Auch auf den Humor und die Selbstironie, die Frizzoni erwähnt, wurde bereits hingewiesen.²⁵³

Schließlich erwähnt Frizzoni noch das „Frauenbewusstsein“ der modernen Ermittlerinnen*, was diese, wie sie schreibt, von allen Detektiv*intraditionen unterscheidet.²⁵⁴

²⁴⁶ Vgl. Nicola Barfoot: Frauenkrimi/polar féminin, S. 80.

²⁴⁷ Ibd.

²⁴⁸ Vgl. Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 99.

²⁴⁹ Vgl. Ibd.

²⁵⁰ Vgl. Ibd.

²⁵¹ Vgl. Ibd.

²⁵² Ibd.

²⁵³ Vgl. Ibd.

²⁵⁴ Vgl. Ibd.

Auch darauf wurde im Zuge der Erzählperspektive von „Frauenkrimis“ bereits hingewiesen.

Im Zuge der Analyse der vorliegenden Romane sollen die von Frizzoni identifizierten prototypischen Eigenschaften mit denen der jeweiligen Ermittlerin*figuren wie auch denen der Watson-Figuren (wenn es diese gibt) in den Romanen von Grän, Kneifl und Rossmann abgeglichen werden, um Gemeinsamkeiten feststellen zu können, aber auch um Barfoots Anregung folgen und nach Eigenheiten der Ermittlerin*figuren Ausschau halten zu können.

3.4. Das Männer*bild im „Frauenkrimi“

Als letzter Punkt vor der Analyse der Romane soll nun noch das Männer*bild im „Frauenkrimi“ ausführlicher besprochen werden. Wie bereits kurz angesprochen, verlagern sich die Themen des „Frauenkrimis“ über die Zeit von gesellschaftskritischen Themen wie Gewalt gegen Frauen* hin zu chick-lit mysteries, in denen ein großer Teil der Handlung des jeweiligen Romans vom Liebesleben der Ermittlerin* handelt.²⁵⁵ Frizzoni schreibt hierzu: „Der schöne, erotische Mann als Figur mit dramaturgischem Potenzial taucht seit Mitte der 1990er Jahre insbesondere in den chick-lit mysteries auf“.²⁵⁶ Mit dieser Veränderung muss sich notwendigerweise auch das Bild der beschriebenen Männer* ändern.

Zunächst ist an dieser Stelle noch einmal daran zu erinnern, dass durch die „toughness“, die von Ermittlerinnen* gefordert wird, Beziehungen insbesondere zu Männern* eine etwas gesplante Position in den Romanen einnehmen, da die Ermittlerinnen* einerseits als Verführerinnen* mit aktivem Liebesleben gezeichnet werden sollen, sich dabei allerdings aber auch nicht „dem Mann*“ unterordnen sollen. „Der Wert und das Glück der Protagonistin beweist sich nicht mehr im Werben und Begehren des Prinzen, die Erhörung seiner Bedürfnisse ist kein Akt der lustvollen Kapitulation mehr, und selbstverständlich darf die Serienfigur sich nicht mit der glücklichen Vereinigung – sexuell oder legal – der Liebenden verabschieden.“²⁵⁷

Gymnich schreibt hier:

„Die Problematisierung konventioneller weiblicher Rollen und die Kritik an patriarchalischen Strukturen geht in der feministischen Literatur häufig mit einer relativ stereotypen Darstellung männlicher Figuren einher. Diese fungieren zumeist nur

²⁵⁵ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 168.

²⁵⁶ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 146.

²⁵⁷ Gabriele Dietze: Genre und Gender, S. 58.

als Nebenfiguren mit geringer psychologischer Komplexität und dienen oftmals primär als Zielscheibe feministischer Kritik.²⁵⁸

Mit Aufkommen des „Frauenkrimis“ finden sich daher eher negative Männer*bilder, in denen Männer* „als (manchmal) charmante und liebenswerte, insgesamt aber (eher) fremde, unbekannte Wesen“²⁵⁹ dargestellt werden. Keitel erklärt sich diese Männer*bilder folgendermaßen: „Zum einen etabliert es Kontinuität zwischen den Christie-Romanen, in denen das Konzept von den separate spheres propagiert wird, und den Texten der 80er und 90er Jahre; zum anderen stellt es Bezüge zu den hard-boileds her.“²⁶⁰

Mitte der 1990er scheint sich dieses Bild dann langsam in ein anderes zu verwandeln. Im Rahmen dessen, so Frizzoni, entwickelte sich ein neuer Figurentypus: der „homme fatal“, das Gegenstück zur „femme fatale“. Darunter ist „der gefährlich attraktive Mann als Gegenbild zur femme fatale, bei dessen Auftauchen sich die Leserin sofort fragt: Ist diesem Objekt des Begehrens zu trauen?“²⁶¹ zu verstehen. Dietze schreibt hierzu, dass der „homme fatal“ nicht der typische Bösewicht sei, sondern „die Verdichtung einer ‚Unrechtsidee‘, bei der der emotionale Schaden von dem materiellen nicht getrennt werden kann“.²⁶² Das Problem hierbei sei nämlich, dass der „Gegner“ gleichzeitig jemand ist, mit dem die Ermittlerinnen* „weiterhin verbunden bleiben [...] wollen, ja noch radikaler gesagt, ihn sowohl [...] ‚lieben‘ wie von ihm geliebt werden [...] wollen“.²⁶³

Weniger von Zwiespältigkeit geprägt ist die neu aufkommende Bewunderung des männlichen* Körpers, die mit der Entwicklung des „homme fatal“ einherzugehen scheint.

Männer* werden zu Objekten der Begierde und in den Romanen ist nun die bereits besprochene „geschlechtsspezifische Blickstruktur“ von Laura Mulvey spürbar.²⁶⁴ Als Beispiel dafür führt Frizzoni Textstellen von Romanen an, in denen Frauen* aktiv Männer*körper betrachten und diese bewundernd beschreiben, wobei besonders androgyne Männer*körper im Fokus der Bewunderung zu stehen scheinen.²⁶⁵ „Frauen betrachten mit Vergnügen erotische Männer(figuren), und diese wiederum genießen ih-

²⁵⁸ Marion Gymnich: Gender in der Literatur seit den 1960er Jahren, S. 274.

²⁵⁹ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 56.

²⁶⁰ Evelyne Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 58.

²⁶¹ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 160.

²⁶² Gabriele Dietze: Genre und Gender, S. 65.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 151.

²⁶⁵ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 153f.

ren neuen Status als Objekt weiblicher (oder männlicher) Begierde“.²⁶⁶ Frizzoni argumentiert, dass dieser Diskurs über den „new man“ ein wichtiger Teil des „Frauenkrimis“ ist, weshalb darauf auch in der Analyse der vorliegenden Texte eingegangen werden soll.²⁶⁷ Es soll untersucht werden, welche Liebesbeziehungen die Ermittlerinnen* und ihre Watson-Figuren führen und wie die Ermittlerinnen* Männer* beschreiben und über sie sprechen.

4. Analyse

Dieses Kapitel widmet sich nun ausschließlich der Analyse der vorliegenden Romane von Christine Grän, Edith Kneifl und Eva Rossmann.

Zunächst allerdings einige Vorbemerkungen zur Methodik der Analyse. Es sollen, nach einem wirklich sehr kurzen Überblick über die Autorin* und ihre jeweiligen Romane, jeweils die Ermittlerin*figur, ihre Begleit- bzw. Watson-Figur, sofern es eine gibt, und die Männer*figuren in ihrem Leben analysiert werden. Zunächst werden dazu allgemeine Gesichtspunkte über die Figuren festgestellt, die im Folgenden nun überblicksmäßig erläutert werden sollen. Dann folgt eine Analyse der Figuren in Hinblick auf die von Frizzoni als typisch für den „Frauenkrimi“ identifizierten Eigenschaften. Außerdem werden die Aussagen der jeweiligen Figuren zu Themenkomplexen des Genderdiskurses untersucht, um zu sehen, ob dieser in den Romanen Gewichtung findet oder nicht. In den jeweiligen Kapiteln zu den Männer*figuren steht vor allem der Blick der Ermittlerinnen* auf die Männer*figuren im Vordergrund, wie auch der Aufbau des jeweiligen Charakters nach allgemeinen Gesichtspunkten, um feststellen zu können, ob es sich eher um einen runden oder einen eindimensionalen Charakter handelt. Das Letztere wurde ja in Bezug auf Männer*figuren im „Frauenkrimi“ bereits als Charakteristikum erläutert.

Schließlich werden die jeweils vorherrschenden Themen der Serien identifiziert, wobei sowohl jene Themen, die Anlass für einzelne Romane, wie auch jene Themen, die die ganze Serie hindurch immer wieder auftauchen, Beachtung finden sollen. Auch hier soll dies nach einer allgemeinen Identifizierung vor allem mit jenen Themen, die typischerweise im „Frauenkrimi“ auftauchen, verglichen werden sowie mit der Frage, wie wichtig der Mord und vor allem die Aufklärung dessen im Vergleich zu den anderen behandelten Themen ist.

²⁶⁶ Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 168.

²⁶⁷ Vgl. Brigitte Frizzoni: Verhandlungen mit Mordsfrauen, S. 169.

Zunächst gilt es zu klären, wer die Geschichte erzählt, also ob es sich um eine Ich-Erzählerin* handelt oder um eine personale Erzählsituation, bei der die Erzählerin* von der Leser*in implizit mitzudenken ist. „Der implizit dargestellte Erzähler ist ein Konstrukt (oder – genauer – ein Re-Konstrukt), das der Leser aus den Symptomen des Erzähltextes bildet. Dabei stellt sich dem Leser die Frage, ob er bestimmte Symptome auf den Erzähler oder den abstrakten (oder implizierten) Autor [...] beziehen soll.“²⁶⁸ Auch eine auktoriale Erzählweise wäre möglich, ist aber für den „Frauenkrimi“ eher selten. Hier würde es eine explizite Erzählerfigur bedürfen, die „[j]egliche Art von ‚Einmischung‘ des Erzählers, d.h. Autothematisierungen, Reflexionen, Kommentare, Generalisierungen, die auf die erzählte Geschichte, das Erzählen oder den Weltlauf bezogen sind“²⁶⁹, enthalten würde.

Danach sind konkrete Fragen zur Figur zu beantworten, wie etwa die Komplexität der jeweiligen Figur, also ob sie wenige konstitutive Eigenschaften oder viele, sich möglicherweise sogar in gewisser Weise ausschließende Eigenschaften besitzt, sowie ob sich die Figur im Laufe der Erzählung verändert oder nicht, ob sie also „statisch“ oder „dynamisch“ ist.²⁷⁰ „Fiktive Figuren sind, so wie die Inhalte fiktiver Welten generell, abgeschlossener und zugleich unvollständiger als reale Personen“²⁷¹, so Martinez. Zudem gilt es zu klären, wie die Informationen über die jeweiligen Personen in einer Erzählung an die Leser*in weitergegeben werden.²⁷² Es macht hierbei einen Unterschied, ob die Erzählstimme Informationen über eine Figur preisgibt, was einer „auktorialen Charakterisierung“ gleichkommt, oder ob eine Figur in der Erzählung in einem Gespräch etwas über eine andere Figur preisgibt, also „figural“ charakterisiert.²⁷³ Schließlich muss noch zwischen „expliziter“ Charakterisierung, bei der Figuren oder Erzähler etwas über sich oder andere sagen, und „impliziter“ Charakterisierung, bei der eine Figur sich durch ihre Handlungen selbst charakterisiert, unterschieden werden.²⁷⁴ Freilich ist es auch wichtig, ob eine Figur selbst Aussagen über sich trifft und ob sich diese etwa mit den Aussagen anderer Figuren über diese Figur decken.

²⁶⁸ Wolf Schmid: Erzählstimme. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: Metzler 2011, S. 131.

²⁶⁹ Ibd.

²⁷⁰ Vgl. Matías Martínez: Figur. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: Metzler 2011, S. 145.

²⁷¹ Ibd.

²⁷² Vgl. Matías Martínez: Figur, S. 148.

²⁷³ Vgl. Ibd.

²⁷⁴ Vgl. Ibd.

„In literarischen Gattungen mit schematischen Handlungsmustern sind Figuren also handlungsfunktional definiert. Zu dieser Schemaliteratur gehören etwa das Märchen, die Fabel, der Kriminal- und der Abenteuerroman, aber auch antike und mittelalterliche Gattungen wie der griechische Abenteuerroman, Heiligenlegende, der Artusroman, Fabliaux, Brautwerbungsdichtungen.“²⁷⁵

Die Funktion der Figuren muss also bei der Analyse der jeweiligen Charaktereigenschaften zumindest mitbedacht werden. „Das Wissen um ihre Artifizialität und ästhetische Funktionalität, um ihre Determination durch Gattungsnormen u.a. unterscheidet ihr Verständnis kategorial von der Wahrnehmung realer Personen.“²⁷⁶

4.1. Eva Rossmann

„Wenn bei Eva Rossmann ‚Kriminalroman‘ draufsteht, dann stimmt das - aber nicht nur. Denn gleichzeitig blättert man in einem fundiert recherchierten Sachbuch. Also dramatisierte Nonfiction? Oder doch eher realitätsverhaftete Belletristik? Beides. Und natürlich, zum Drüberstreuen, handelt es sich auch um ein Kochbuch; oder wenigstens um einen Gourmet-Guide“,²⁷⁷

so eine Rezension im Standard zum letzten Roman von Eva Rossmann. Eva Rossmann schreibt an ihrer Mira-Valensky-Reihe seit 1998 und veröffentlicht seither jährlich einen Roman. Das ergibt insgesamt 16 Romane, die zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit erschienen sind.

In ihnen allen tritt Mira Valensky als die Ermittlerin*figur auf. Sie arbeitet als freie Journalistin beim „Magazin“, später wird sie dort Chefreporterin. Durch ihre Arbeit gerät sie scheinbar wie durch Zufall in immer neue Kriminalfälle, deren Aufklärung sie sich gemeinsam mit ihrer Freundin Vesna zum Ziel gemacht hat. Nebenbei wird auch von Miras Privatleben erzählt, etwa von ihrer Beziehung zu einem Moderator von Schlagensendungen oder von ihrer langjährigen Beziehung mit Oskar Kellerfreund, den sie später sogar heiratet.

Polt-Heinzl schreibt in diesem Zusammenhang zu Rossmanns Romanen etwa:

„Die Neudefinition des Schemas Sherlock-Holmes/Watson ist zweifellos das innovativste an Eva Rossmanns Krimis, die sonst eher gattungskonventionell organisiert sind. Die Verbrechen werden aufgeklärt, die Täter überführt, wenngleich die Schuldfrage differenziert gesehen wird. Die einzelnen Fälle greifen sozialpolitisch aktuelle oder auch nur zeitgeistige Themen und Milieus auf [...]. Eingestreut sind in Rossmanns Romane immer wieder Debatten um Frauendiskriminierung.“²⁷⁸

²⁷⁵ Matías Martínez: Figur, S. 148.

²⁷⁶ Matías Martínez: Figur, S. 149.

²⁷⁷ Gianluca Wallisch: Othello oder Wie man eine Streberin um die Ecke bringt. In: Der Standard 14.11.2014. Online verfügbar unter <http://derstandard.at/2000008136906/Othello-oder-Wie-man-eine-Streberin-um-die-Ecke-bringt>. Letzer Zugriff 3.4.2017.

²⁷⁸ Evelyne Polt-Heinzl: Frauenkrimis – Von der besonderen Dotation zu Detektion und Mord, S. 163ff.

Auch auf die Neudefinition, wie Polt-Heinzl es nennt, soll im Kapitel zu Vesna Krajner noch genauer eingegangen werden. Zunächst soll nun aber die Ermittlerin*figur Mira Valensky näher betrachtet werden.

4.1.1. Mira Valensky

Rossmanns Mira-Valensky-Romane sind allesamt in der Ich-Form erzählt, das heißt, Mira selbst spricht zur Leser*in und erzählt von ihrer Arbeit als Journalistin* und von der Auflösung der verschiedenen Kriminalfälle, in die sie immer wieder hineingerät. „Ich hätte es ohne weiteres noch einige Wochen ohne Arbeit ausgehalten. Wahrscheinlich würde ich es überhaupt ohne Arbeit aushalten. Aber ich verdiene auf eine bequeme Art und Weise mein Geld. Und diesen Nachmittag konnte es sogar interessant werden.“²⁷⁹

Das bedeutet auch, dass die Beschreibungen, die die Leser*in hinsichtlich Mira Valensky erhält, ausschließlich von ihr selbst kommen, da sie als Erzählerin* ja auch steuern kann, welche Zitate der anderen Charaktere sie an die Leser*in weitergibt. Da die Geschichten von ihr erzählt werden und dabei auch Gedanken und Gefühle wiedergeben, ist es der Leser*in auch möglich, in Miras Psyche einzutauchen, viel mehr als dies den Charakteren im Text möglich ist, und sie daher als vielseitigen und komplexen Charakter wahrzunehmen. Deutlich wird ihre Komplexität etwa an der Weise, wie sie in „Freudsche Verbrechen“²⁸⁰ mit ihren negativen Gefühlen gegenüber dem Vater der Ermordeten hadert, der mehr am Geld interessiert scheint als am emotionalen Erbe seiner jüdischen Mutter.²⁸¹ Aber auch daran, wie Mira sich gegenüber ihrem Liebhaber Joe verhält, der ihr im vorangegangenen Roman noch sehr wichtig gewesen war. „Wann kam Joe eigentlich zurück? Ich rechnete. Eigentlich hätte er schon wieder in Wien sein müssen. Jedenfalls wäre es mir nicht recht, wenn er heute abend auftauchen würde. Ich wählte seine Nummer.“²⁸²

Im Rahmen des Textes als Detektiv*inroman nimmt Mira als Protagonistin* die Rolle der Detektivin* ein, obwohl später die These erläutert werden soll, dass es eigentlich Vesna ist, die die tatsächliche Detektivin*figur der Reihe ist.

²⁷⁹ Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 9.

²⁸⁰ Vgl. Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2001.

²⁸¹ Vgl. Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen.

²⁸² Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen, S. 237.

„Die prototypische Frauenkrimi-Detektivin des vorliegenden Korpus ermittelt vorwiegend als Amateurin, ist Uniabsolventin und Angehörige der weissen Mittelschicht.“²⁸³ Wie sich zeigen wird, stimmt diese Beschreibung nicht nur mit Mira Valensky überein, sondern mit allen drei behandelten Ermittlerin*figuren in den vorliegenden Romanen. Mira arbeitet als Journalistin, obwohl sie eigentlich einen Abschluss in Rechtswissenschaften hat. Sie war früher mit einem Rechtswissenschaftsprofessor verheiratet, hat sich dann aber wieder scheiden lassen, um nach New York zu gehen.

Zu Beginn der Serie ist sie 38 Jahre alt, fällt damit also ebenso in die von Frizzoni identifizierte typische Altersgruppe.²⁸⁴ Miras Beschreibung von sich selbst im ersten Roman lautet folgendermaßen: „Die Waage zeigte heute morgen einundachtzig Kilo. Kein Grund, sich die Stimmung verderben zu lassen. Vor meiner Abfahrt waren es achtzig Kilo gewesen. Bei einer Größe von einem Meter zweiundsiebzig konnte man das kaum als Übergewicht bezeichnen.“²⁸⁵ Das sind die Worte, mit denen der Roman beginnt. Später im Roman folgt noch dieser kurze Satz, der der Leser*in ein wenig Aufschluss über Miras Aussehen gibt: „Make-up würde helfen, mich zwar ramponiert, aber nicht erschreckend aussehen zu lassen. Zum Glück hatte ich lange, dicke schwarze Haare.“²⁸⁶ Frizzoni schreibt zur Statur der Detektivin*figur im „Frauenkrimi“: „Überdurchschnittlich gross, schlank, kräftig und durchtrainiert, wirkt sie eher androgyn als betont weiblich.“²⁸⁷ Hier weicht Mira also erst einmal etwas von der typischen Ermittlerin*figur ab, was vielleicht vor allem daran liegen mag, dass Kochen ihr großes Hobby ist. Miras Aussehen scheint für die Erzählung offenbar aber nicht sonderlich wichtig. Nur ihr Gewicht erwähnt sie auch in den anderen Bänden immer wieder, weil sie nicht immer zufrieden damit zu sein scheint: „Bettina hatte in der vorletzten Nummer des Magazins [...] eine Studie zitiert, der zufolge schlanke Menschen nicht nur erfolgreicher waren, sondern sich auf besser fühlten. Am nächsten Tag hatte ich mir das Fitnessgerät gekauft und mit dem Abnehmen begonnen. Rein zufällig natürlich.“²⁸⁸

²⁸³ Brigitte Frizzoni: *MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre*, S. 99.

²⁸⁴ Vgl. *Ibd.*

²⁸⁵ Eva Rossmann: *Wahlkampf*, S. 5.

²⁸⁶ Eva Rossmann: *Wahlkampf*, S. 64.

²⁸⁷ Brigitte Frizzoni: *MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre*, S. 99.

²⁸⁸ Eva Rossmann: *Ausgejodelt. Ein Mira-Valensky-Krimi*. Wien, Bozen: Folio 2000, S. 15.

In anderen Bereichen erscheint Mira allerdings sehr nahe an der von Frizzoni beschriebenen typischen Ermittlerin*figur: „Sie ist Einzelkind, früh verwaist und lebt als Katzenhalterin bevorzugt in bescheidenen, gemütlich-chaotischen Wohnungen.“²⁸⁹ Abgesehen von der Tatsache, dass Miras Eltern noch leben, trifft diese Beschreibung sehr gut auf sie zu, vor allem, weil sie sich mit den Werten und der Lebensweise ihrer Eltern nicht anfreunden kann. Ihr Vater ist pensionierter Politiker, womit Mira überhaupt nichts anfangen kann, und ihre Kindheit ist gezeichnet gewesen von unliebsamen Pflichten als Politikertochter.²⁹⁰

Schließlich trifft auch die folgende Beschreibung von Frizzoni zu, da Mira stets den Underdogs zu helfen scheint und sich so in immer neue Mordfälle verstrickt: „Sie beweist Mut, gerade auch im Akzeptieren eigener Ängste, und zeichnet sich durch feministisch-kritisches Bewusstsein, soziales Engagement, (selbstkritischen Umgang mit Gewalt, Gerechtigkeitsempfinden, Kampf für eine (frauen)gerechtere Justiz und Empathie aus.“²⁹¹ Besonders „Freudsche Verbrechen“, das die Nazivergangenheit Wiens thematisiert, wie auch „Fadenkreuz“, das von der Ausbeutung vietnamesischer Frauen* im Textilhandel handelt, passen in diese Kategorie.²⁹²

Als für Mira besonders hervorstechende Eigenschaft, die nicht auf der Liste Frizzonis steht, erweist sich ihr Hobby, das Kochen, welches bereits erwähnt wurde. In den späteren Romanen beginnt sie, in einem Restaurant auszuhelfen und so mehr aus ihrer scheinbar unglaublichen Begabung fürs Kochen zu machen.²⁹³

Auch in anderen Bereichen ist eine deutliche Entwicklung der Figur feststellbar, die zu Beginn der Reihe mit ihrer Katze allein lebt und als freie Journalistin* arbeitet. In den jüngsten Romanen ist sie nun Chefreporterin* für die Zeitschrift „Magazin“, ihr Kater Gismo ist inzwischen verstorben, ihre Familie hat sich durch Oskars Tochter* erweitert, Mira ist nun mit ihm verheiratet und wohnt mit ihm in einer Dachwohnung in Wien.²⁹⁴ Ob diese Veränderungen positiver oder negativer Natur sind, sei an dieser Stelle dahingestellt.

²⁸⁹ Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 99.

²⁹⁰ Vgl. Eva Rossmann: Ausgejodelt, S. 17 sowie Eva Rossmann: Ausgekocht. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2003, S. 128.

²⁹¹ Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 99.

²⁹² Vgl. Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen sowie Eva Rossmann: Fadenkreuz. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2015.

²⁹³ Vgl. Eva Rossmann: Ausgekocht.

²⁹⁴ Vgl. Eva Rossmann: Fadenkreuz sowie Eva Rossmann: Männerfallen. Der 15. Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2013.

Auch ihre Einstellung zur Ehe und zu Beziehungen generell scheint sich in den sechzehn Jahren ziemlich verändert zu haben:

„Die beiden waren nicht recht jung und wirkten eher bieder. Warum waren sie nicht daheim bei ihren kleinen Kindern und Männern? Oder waren sie ein Liebespaar? Kaum. Vielleicht waren sie Studentinnen oder Rechtsanwaltsanwärtinnen. Vielleicht hatten sie Aussicht auf einen Job, in dem sie solange vorwärtsstreben konnten, bis sie einen jungen Mann fanden, ihn heirateten und einige Kinder bekamen.“²⁹⁵

So zynisch äußert sich Mira zu Beginn der Reihe über das Verhältnis von Männern* und Frauen*. Sie hat auch immer wieder Probleme damit, wie der Chefredakteur* mit ihr umgeht, der doch eigentlich gleich alt ist wie sie selbst. „Sind Sie wirklich so naiv?“ fragte der Chefredakteur. Ich begann etwas zu zittern. Tränen traten mir in die Augen. Warum schaffte es dieses Weichei, mich dermaßen wütend und hilflos zugleich zu machen? Ich hasse solche Situationen. Verdammt. Meine Stimme klang trotzdem kühl.“²⁹⁶ Aber Mira weiß sich als selbstbewusste Frau durchaus zu wehren: „Weil Frauen ja nur für das eine gut sind“, fuhr ich den Chefredakteur an.“²⁹⁷ Sie erwischt sich in „Freudsche Verbrechen“ etwa auch selbst dabei, wie sie die Intelligenz einer anderen Frau nach ihrem Aussehen bewerte.²⁹⁸ „Männerfallen“ behandelt etwa das Schicksal eines Mannes*, der ein Buch für „unterdrückte Männer*“ geschrieben hat und dafür von „Feminist*innen“ ins Visier genommen wird, wobei Rossmann als Autorin* hier sehr bedacht darauf ist, die verschiedenen Facetten und Ausformungen des „Feminismus“ zu zeigen, den sie in seiner besten Ausformung für essenziell und in seiner schlimmsten für tödlich zu halten scheint.²⁹⁹ Auch an der Auswahl ihrer Partner und ihren Gedanken zu Beziehungen wird Miras Standpunkt im Geschlechterdiskurs deutlich, was im Kapitel zu Miras Männern* noch ausführlicher betrachtet werden soll. Hinsichtlich der Anwendung von aktiver Gewalt ist zu sagen, dass Mira so gut wie nie aktiv Gewalt anwendet, dafür gerät sie fast in jedem Roman in eine extrem brenzlige Situation, ob sie nun im Kühlraum eingesperrt wird, von einem verrückten zusammengeschlagen wird, weil sie ihn des Mordes überführt hat oder von übereifrigen Wahlkampf Helfern überfallen wird, die ihren Chef schützen wollen.³⁰⁰ Sie schafft es dabei stets sich zu wehren oder zumindest so lange durchzuhalten, bis ihr jemand zu Hilfe

²⁹⁵ Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 28.

²⁹⁶ Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 12.

²⁹⁷ Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 194.

²⁹⁸ Vgl. Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen, S. 192.

²⁹⁹ Vgl. Eva Rossmann: Männerfallen.

³⁰⁰ Vgl. Eva Rossmann: Ausgejodelt sowie Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen sowie Eva Rossmann: Wahlkampf.

kommen kann. „Wir wollten ihn beschützen. Wir haben so etwas noch nie getan. Und Sie haben sich so gewehrt! Wenn Sie sich nicht so gewehrt hätte, hätten wir früher...‘
,Alles Scheiße‘, sagte ich. ‚Ihr habt nicht zum erstenmal zugeschlagen.‘“³⁰¹

4.1.2. Vesna Krajner

„Vesna Krajner war meine Putzfrau. Die Bezeichnung Putzfrau war mir lieber als der gängige Wiener Ausdruck ‚Bedienerin‘. Vesna bediente nicht, sie putzte den Dreck weg, den ich nicht wegputzen wollte.“³⁰² So wird Vesna von Mira in die Geschichte eingeführt. Vesna wird also durch das, was Mira der Leser*in über sie erzählt, charakterisiert, aber auch durch ihre, allerdings ebenfalls von Mira erzählten, Taten.

Vesna fährt Motorrad und wird dabei regelmäßig von der Polizei festgenommen, weil ihre Maschine keine Fahrerlaubnis hat.³⁰³ Ihr Aussehen entspricht viel eher jenem androgynen, muskulösen Prototyp, auch wenn sie nicht groß ist: „Was für ein Glück, dass Vesna zwar nicht groß, dafür aber muskulös war. Mit ihren schmalen Hüften und einem Helm auf dem Kopf konnte sie gut für einen Mann gehalten werden.“³⁰⁴ Gleichzeitig wechselt sie im Laufe der Romane immer wieder ihre Liebhaber. Filmproduzenten*, Autohändler*, Autoren* von anti-feministischer Literatur, sie alle erliegen ihrem Charme.³⁰⁵ „Er hat erzählt, dass in seiner Bar eine attraktive reiche Russin in flammend rotem Kleid auf ihren Liebhaber gewartet habe... ‚Kann ich damit leben‘, hat Vesna gemeint, als ich ihr den Artikel vorgelesen habe.“³⁰⁶

Sie löst zunächst Fälle als Amateurdetektivin*, die sich undercover in jedes Etablissement einschleusen kann, um, als Putzfrau* getarnt, beinahe unsichtbar zu ermitteln.³⁰⁷ „Ihre wirkliche Rolle als bosnische Putzfrau garantiert eine perfekte Tarnung, denn, so Vesna, ‚Putzfrau wird nicht bemerkt‘.“³⁰⁸ Später allerdings besitzt Vesna ein eigenes Reinigungsunternehmen, das gleichzeitig auch Ermittlungstätigkeiten anbietet.³⁰⁹

³⁰¹ Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 198.

³⁰² Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 6.

³⁰³ Vgl. Eva Rossmann: Ausgejodelt, S. 29.

³⁰⁴ Eva Rossmann: Ausgeköcht, S. 48.

³⁰⁵ Vgl. Eva Rossmann: Männerfallen, S. 43.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Vgl. Eva Rossmann: Ausgejodelt, S. 26.

³⁰⁸ Evelyne Polt-Heinzl: Frauenkrimis – Von der besonderen Dotation zu Detektion und Mord, S. 163ff.

³⁰⁹ Vgl. Eva Rossmann: Fadenkreuz, S. 7.

Vesna ist Mutter von Zwillingen, die später beide Universitäten besuchen und zunächst durch ihre herausragenden Leistungen in der Schule auffallen.³¹⁰ Vesnas Geschichte ist also eindeutig eine Erfolgsgeschichte.

Sie entspricht interessanterweise, sieht man von ihrem Aussehen ab, in den wenigstens Punkten dem von Frizzoni identifizierten Charakterbild der Ermittlerin* im „Frauenkrimi“ und doch scheint sie die eigentliche hard-boiled Figur der Romane zu sein.

Mira selbst sagt hierzu: „Auch auf Vesna würde ich verzichten müssen. Leider. Sie war viel eher als ich zur Detektivarbeit geboren. Unauffällig und mutig. Beides Eigenschaften, die mir fehlten. Jedenfalls schwor ich mir, kein Risiko einzugehen.“³¹¹ Oder auch: „Vesna war im Gegensatz zu mir die geborene Abenteurerin. Ohne sie hätte ich die eine oder andere meiner Recherchen nicht so glimpflich überstanden. Aber das wusste sie ohnedies.“³¹² Als Mira sich von zwei Schlägern bedroht fühlt, ruft sie Vesna an, die prompt mit einem Messer auftaucht: „Sie zeigte mir ein langes Küchenmesser, das sie in ihre Tasche gesteckt hatte. ‚Für alle Fälle‘, sagte Vesna.“³¹³ Nichtsdestotrotz wird sie von Mira vor allem zu Beginn der Reihe häufig unterschätzt: „Vesna sah mich böse an. ‚Warum sollte das wer nicht glauben? Mache ich etwa zum ersten Mal Detektivarbeit oder was? Hätte ich österreichischen Pass...‘ Ich unterbrach sie beschwichtigend. ‚Ich weiß, aber zu glauben, dass du als Privatdetektivin der Firma nichts über die Diebe erzählen wirst...“³¹⁴

Immer wieder ist sie es auch, die Mira zur weiteren Recherche anstachelt, etwa, wenn sie in „Kaltes Fleisch“ darauf besteht, dass Mira und sie sich in einem Lastwagen verstecken, um das Verschwinden der „roten Karin“ endlich aufklären zu können.³¹⁵ Sie begibt sich häufig in erhebliche Gefahr, um eine Aufklärung der Fälle zu erreichen, wie in „Wahlkampf“, wo sie in weiterer Folge beinahe angeschossen wird.³¹⁶ „Nein“, widersprach Vesna, ‚sie putzen ein Zimmer nach dem anderen. Auch die Zeit paßt. Ich habe eine Idee: Ich bin Putzfrau und gehe nachschauen. Putzfrauen sind allen egal. Ich kenne das.“³¹⁷

Obwohl Mira durch ihre beharrliche Recherche also meist die verschiedenen Fälle zu einer endgültigen Lösung bringt und Vesna oft scheinbar nur als Hilfe für Mira in den

³¹⁰ Vgl. Eva Rossmann: Männerfallen, S. 20.

³¹¹ Eva Rossmann: Ausgejodelt, S. 210.

³¹² Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen, S. 20.

³¹³ Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 190.

³¹⁴ Eva Rossmann: Kaltes Fleisch. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2002, S. 112.

³¹⁵ Vgl. Eva Rossmann: Kaltes Fleisch.

³¹⁶ Vgl. Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 206ff.

³¹⁷ Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 206.

Erzählungen auftaucht, ist sie doch in Schlüsselsituationen zugegen und liefert entscheidende Hinweise zur Lösung der Fälle. Es ist also nicht ganz leicht, zu entscheiden, wer von den beiden Figuren in dieser Zweierkonstellation Sherlock und wer Watson verkörpert.

Nusser schreibt zur Watson-Figur:

„Der Gefährte dient dazu, den Helden sich mitteilen zu lassen, dem er im Gespräch durch Fragen oder den Vortrag eigener Meinungen Äußerungen entlockt. Er fungiert hierbei als Medium, über das Leser Beobachtungen, vorläufige Schlussfolgerungen oder Ergebnisse des Detektivs mitgeteilt werden können – und dies in der lockeren Form bewegter Dialoge.“³¹⁸

Da die jeweiligen Geschichten von Mira erzählt werden, liegt es daher nahe, sie selbst als die Watson-Figur zu klassifizieren. Zudem schreibt Nusser, dass die Watson-Figur als Vergleichsmöglichkeit die herausragenden Eigenschaften der Detektiv*infigur besonders hervorhebt.³¹⁹ Auch dies könnte auf Mira zutreffen, wie durch die beschriebenen Szenen deutlich wird, in denen Vesna als mutige Abenteurerin* auftritt und Mira als ihre Bewunderin*. Schließlich schreibt Nusser noch, dass die Watson-Figur die nötigen Rechercharbeiten erledigt, also mit den Leuten spricht und Dinge in Erfahrung bringt, während die Detektiv*infigur ihre mentalen Fähigkeiten einsetzt, um den Fall schließlich zu lösen.³²⁰ Hier könnte man in beide Richtungen argumentieren, da sowohl Mira als auch Vesna nicht davor zurückschrecken, für die jeweiligen Fälle zu recherchieren. Vesna begibt sich dabei eher undercover, während Mira ihre Fähigkeit, als Journalistin* gut mit Leuten reden und so Dinge herausfinden zu können, einsetzt. Krieg schreibt schließlich noch zu Conan Doyles Watson: „Watson, der später heiratet und aus der gemeinsam Wohnung auszieht, zeichnet Holmes diametral entgegengesetzt zu seiner eigenen Person als asexuellen, gefühllosen Gegenpol.“³²¹ Auch hier ist eine eindeutige Identifizierung der beiden Figuren nicht möglich. Obwohl es natürlich Mira ist, die im Laufe der Reihe heiratet, ist Vesna keineswegs als asexuelle, gefühllose Figur einzustufen, wenn sie auch als Gegenpol zu Mira angesetzt ist.

Die Lösung scheint hier also darin zu liegen, dass in Rossmanns Romanen eine Neuinterpretation des klassischen Sherlock-Watson-Beziehungsgefüges vorliegt, in dem sowohl Mira als auch Vesna Eigenschaften von beiden Urfiguren annehmen, um so als vielseitigere Figuren in verschiedenen Situationen die eine oder andere Position

³¹⁸ Peter Nusser: Der Kriminalroman, S. 45.

³¹⁹ Vgl. Ibd.

³²⁰ Vgl. Ibd.

³²¹ Alexandra Krieg: Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum-Verlag 2002, S. 35f.

einnehmen zu können: „Ich stöhnte. Drei inzwischen patschnasse Frauen in reiferem Alter, die eine braune Winterwiese nach unten stürmten, um bei der Hausdurchsuchung, der Razzia, der Festnahme dabei zu sein.“³²²

Festzuhalten ist jedenfalls, dass Mira und Vesna mit ihrer Selbstständigkeit, ihrem Mut und dem Inkaufnehmen der Gefahr, in die sie sich immer wieder aufs Neue begeben, viel eher in die hard-boiled Tradition als in jene der klassischen Rätselromane passen.

4.1.3. Miras Männer*

Da im „Frauenkrimi“ vor allem auch die Darstellung von Männer*figuren eine große Rolle spielt, sollen hier nun die drei wichtigsten Männer*figuren in Rossmanns Detektiv*romanen untersucht werden.

Da wäre zunächst Droch, der Chefkomentator des „Magazins“, mit dem Mira in „Wahlkampf“ auf eine Beziehung zuzusteuern scheint. „Ich nahm besäuselt wahr, wie sicher Droch fuhr. Es war ein gutes Gefühl, von ihm gefahren zu werden. Normalerweise verließ ich mich lieber auf mich. ‚Droch, wie alt bist du wirklich?‘ fragte ich. ‚57‘, antwortete er. ‚Dann werde ich schneller 40, als du 60 wirst.‘“³²³

Droch wird von Mira als Zyniker beschrieben, als übelgelaunter Kriegsveteran, der seit seiner Kriegsverletzung im Rollstuhl sitzt.³²⁴ Dass Mira von einer Beziehung mit ihm zu träumen beginnt, zeigt bereits, was Mira an einem Menschen anziehend findet, besonders deshalb, weil sie sich bei Droch sehr anstrengend muss, bevor während eines gemeinsamen Abendessens endlich seine sanfte Seite zum Vorschein kommt. Die beiden verstehen sich vor allem auch deshalb, weil sie beide gutes Essen schätzen. Der Höhepunkt ihrer Beziehung ist eben dieses gemeinsame Essen an der Donau.³²⁵ Zu mehr kommt es nicht.

„Damals hatte es beinahe so ausgesehen, als könnte uns mehr als das miteinander verbinden. Ich weiß nicht, an wem es gelegen hatte, dass daraus dann bloß ein romantisches Abendessen am Donauufer geworden war. Droch war verheiratet, unglücklich verheiratet, aber sind das nicht alle Männer, wenn sie gerade für eine andere Frau schwärmen?“³²⁶

Interessanterweise scheint es für Mira kein sonderlich großes Problem zu sein, dass Droch verheiratet ist und sie also beinahe in eine Affäre mit ihm geschlittert wäre. Sie

³²² Eva Rossmann: Kaltes Fleisch, S. 267.

³²³ Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 175.

³²⁴ Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 61.

³²⁵ Vgl. Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 165ff.

³²⁶ Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen, S. 39.

sieht die Situation vor allem später, wie an diesem Zitat aus dem dritten Band der Reihe, „Freudsche Verbrechen“, deutlich wird, sehr abgeklärt, aber immer auch mit ein bisschen Wehmut. Droch bleibt über die ganze Reihe hinweg ihr einziger Vertrauter beim „Magazin“ und ist ihr durch seine Verbindung zum Kommissar Zuckerbrot auch immer wieder bei der Lösung ihrer Fälle behilflich.

Joe Platt lernt Mira im zweiten Roman der Reihe, „Ausgejodelt“, kennen. „‘Ganz schöner Almauftrieb, was?’ Irritiert drehte ich meinen Kopf nach rechts. Der Mann war groß, schlank, Mitte vierzig. Er hatte kurze blonde Haare und trug Jeans und ein weißes Hemd, wenigstens keine Tracht. Er hob sein Glas.“³²⁷ Hier freut sich Mira allerdings zu früh, denn Joe ist tatsächlich der Moderator der Schlagersendung, bei der Mira für eine Story recherchieren soll und in deren Umfeld mehrere Morde geschehen werden.³²⁸ Mira lernt Joe bei einer Party im Heurigen kennen, sie sind sich sehr sympathisch, also nimmt Mira ihn gleich mit zu sich nach Hause. Gedanken macht sie sich hierzu erst hinterher:

„Er sah gut aus, wirklich gut. Und er hatte Humor. Ich sollte mir besser erst gar nichts erwarten. Eine nette Nacht, eine sehr nette Nacht. Wir waren erwachsen und mochten uns, das war es. Nicht mehr. Ich hatte keine Zeit für eine Affäre. Jedenfalls nicht für eine aufwendige Affäre mit dem ganzen Gefühlskram. Und er hatte ... was wusste ich schon, was er hatte.“³²⁹

Wie sich in weiterer Folge zeigen wird, ist Joe der Einzige von Miras Liebhabern, der als traditionell gutaussehend bezeichnet werden kann. Im Rahmen der Erzählung nimmt er vielleicht auch deshalb in „Ausgejodelt“ den Platz des „homme fatale“ ein, dessen Funktion im Kapitel zum Männer*bild im „Frauenkrimi“ bereits besprochen wurde. Während Joe des Mordes verdächtigt wird, wird Mira von mehreren Charakteren immer vehementer in die Rolle der verführten, naiven Frau* gedrängt: „Ich brüllte: ‚Ich bin ihm nicht verfallen! Das letzte Mal, als ich einem Mann verfallen war, war ich sechzehn!‘“³³⁰ Immer fester beginnt Mira aber selbst daran zu glauben, dass Joe tatsächlich mehrere Morde begangen haben könnte, sodass auch die Leser*in Grund zum Zweifeln hat. Am Ende wird Joe allerdings von allen Anschuldigungen befreit.

Die beiden führen daher auch im nächsten Band noch eine Beziehung, über die Mira Folgendes sagt:

³²⁷ Eva Rossmann: Ausgejodelt, S. 33.

³²⁸ Vgl. Eva Rossmann: Ausgejodelt.

³²⁹ Eva Rossmann: Ausgejodelt, S. 38.

³³⁰ Eva Rossmann: Ausgejodelt, S. 157.

„Abgesehen davon, dass Joe im Dienst bisweilen Sakkos mit aufgestickten röhrenden Hirschen trug, war er ganz in Ordnung. [...] Eine Zeit lang hatten wir uns beinahe täglich gesehen. In den letzten Monaten war aus der ersten Verliebtheit ein lockeres Verhältnis geworden, abgestimmt auf unsere unterschiedlichen Berufe und unsere unterschiedlichen Interessen. Aber es war immer wieder schön. Und jedenfalls recht bequem.“³³¹

In „Freudsche Verbrechen“ lernt Mira dann schließlich auch jenen Mann* kennen, den sie später heiraten wird – den Anwalt Oskar Kellerfreund.³³² „‘Oskar Kellerfreund ist da, das ist ein Überfall’, dröhnte es fröhlich. Es brauchte geraume Zeit, bis er die Stufen geschafft hatte. Dann stand er lächelnd schnaufend, mit einem Strauß Frühlingsblumen und einer großen Papiertragetasche in der Tür.“³³³ Oskar ist groß und etwas übergewichtig, er liebt gutes Essen genauso wie Mira, was ihn vor allem von Joe unterscheidet, der an gutem Essen nicht viel zu finden scheint. Mira ist zunächst zwischen den beiden hin- und hergerissen, entscheidet sich aber dann doch überraschend schnell für Oskar und die beiden bleiben ein Paar.

„Oskar hatte um die hundertzehn Kilo, allerdings war er auch einen Meter dreiundneunzig groß. Ein Mann zum Anlehnen. Unterordnung war nicht nötig.“³³⁴

Oskar hat Verständnis für Mira und ihren Drang zur Selbstständigkeit. Das beweist etwa seine Angewohnheit, von der Mira immer wieder erzähkt, stets zu klingeln, bevor er in ihre Wohnung kommt, auch als die beiden schon längst verheiratet sind und zusammenwohnen.³³⁵ Als Mira in „Ausgekocht“ nicht sofort mit ihm zusammenziehen und später auch nicht für einige Monate mit ihm nach Berlin gehen will, ist er nicht gekränkt, sondern verständnisvoll und einfühlsam.

Er versucht Mira stets zu helfen, wo er nur kann, wenn es um ihre Ermittlungen geht, wie in „Kaltes Fleisch“, in dem er sich als Polizist ausgibt, um an Informationen zu kommen. Er sorgt sich aber auch um sie, und Mira lässt sich das nicht immer gefallen.³³⁶ „‘Ihr werdet jetzt wohl nicht dorthin wollen und nachsehen, ob Hanh lebt. Vesna, du hast selbst gesagt, dass Mira...‘ Ich sehe meinen Mann empört an. ‚Dass Mira was? Spinnt?‘“³³⁷ Und obwohl Mira zunächst bei einem Treffen mit Joe verunsichert ist, „[e]r lächelte, gab mir einen Kuss auf die Wange und ich ertappte mich beim Gedanken,

³³¹ Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen, S. 45

³³² Vgl. Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen, S. 157.

³³³ Ibd.

³³⁴ Eva Rossmann: Kaltes Fleisch, S. 21.

³³⁵ Vgl. Eva Rossmann: Fadenkreuz.

³³⁶ Eva Rossmann: Kaltes Fleisch. S. 234

³³⁷ Eva Rossmann: Fadenkreuz, S. 10.

dass Oskar nie so elegant wirken würde³³⁸, erkennt sie immer mehr, dass ihre Beziehung mit Oskar ein Glückstreffer war, der für sie auch ein Umdenken in Bezug auf die Ehe zur Folge hat, wie bereits gezeigt wurde.³³⁹ Ihren Nachnamen „Valensky“ behält sie aber natürlich trotzdem.

In Bezug auf die Komplexität der Männer*figuren ist hier noch zu sagen, dass sie alle samt als Nebenfiguren auftauchen, denen nicht wirklich viel Raum für Entwicklung gegeben wird. Oskar als Miras Ehemann wird noch am meisten Raum eingerichtet, aber auch er isst auch nach sechzehn Bänden noch immer am liebsten französische Vorspeisen und klingelt einmal kurz vor dem Betreten der Wohnung.

4.1.4. Themen

Wie bereits erwähnt, ist im „Frauenkrimi“ eine Fokussierung auf gesellschaftskritische Themen zu beobachten, wie auch eine Konzentration auf Themen, die sich mit dem feministischen Diskurs überschneiden. Aus diesem Grund soll nun untersucht werden, welche Themen sich überhaupt in Rossmanns Mira-Valensky-Romanen finden, um feststellen zu können, ob sich die Tendenz aus dem „Frauenkrimi“ hier fortschreibt oder nicht.

Zu den gesellschaftskritischeren von Rossmann behandelten Themen gehören etwa die Hintergründe von Wahlkämpfen in „Wahlkampf“³⁴⁰, die Wiederverwertung von abgelaufenem Fleisch in Supermärkten in „Kaltes Fleisch“³⁴¹, die Enteignung der Juden während des Nationalsozialismus in „Freudsche Verbrechen“³⁴², die Ausbeutung von Arbeiter*innen im Textilhandel in „Fadenkreuz“³⁴³, der Schönheitswahn in „Unterm Messer“³⁴⁴ oder die Ausformungen des Feminismus in „Männerfallen“³⁴⁵.

O'Brien nennt vor allem auch „Freudsche Verbrechen“ als einen Roman, der feministisch hierarchische Strukturen hinterfragt. „Rossmann is certainly skeptical about hierarchical notions of value and stable moral truths. Part of the mystery is, therefore, discovering a stable vantage point from which to shine this light, particularly as her heroine's career choice of journalism opens up a wide range of perspectives on events

³³⁸ Eva Rossmann: Kaltes Fleisch, S. 52.

³³⁹ Vgl. Eva Rossmann: Ausgekocht.

³⁴⁰ Vgl. Eva Rossmann: Wahlkampf.

³⁴¹ Vgl. Eva Rossmann: Kaltes Fleisch.

³⁴² Vgl. Eva Rossmann: Freudsche Verbrechen.

³⁴³ Vgl. Eva Rossmann: Fadenkreuz.

³⁴⁴ Vgl. Eva Rossmann: Unterm Messer. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2011.

³⁴⁵ Vgl. Eva Rossmann: Männerfallen.

as they unfold“³⁴⁶, so O'Brien. Sie sieht diesen Standpunkt im Roman als ein Erbe von feministischen Theorien zur „Wahrheit“. „Underlying them [den Theorien] is the assumption that the marginalized in a given society have more insight into that society's mechanisms of oppression than those who enjoy the fruits of such oppression.“³⁴⁷

Auch Miras Standpunkt gegenüber Beziehungen und ihr Unwille zu heiraten und sich an jemanden zu binden, könnte man als feministisch deuten. Es finden sich also durchaus sowohl gesellschaftliche wie auch feministische Themen in Rossmanns Romanen. Weniger thematisiert wird Gewalt gegen Frauen*, obwohl Mira immer wieder in brenzlige Situationen gerät und auch gleich im ersten Roman von zwei Schlägern angegriffen wird, wie bereits erwähnt.³⁴⁸ Als Täter*innen treten allerdings sowohl Frauen* als auch Männer* auf und in „Ausgejodelt“ sogar ein junges Mädchen*.³⁴⁹ Den Morden selbst wird dabei eher weniger Gewicht beigemessen. Die Aufklärung und die damit verbundene Recherche nimmt den größten Teil des Romans ein und übt damit auch Einfluss auf die Themen aus, die im Roman behandelt werden. Miras Privatleben nimmt einen im Vergleich dazu marginalen Raum ein, wobei hier vor allem der Akt des Kochens im Vordergrund steht.

Die Struktur der Romane folgt dabei im Wesentlichen der typischen Detektiv*inromanstruktur. Pro Buch wird ein Fall abgeschlossen, es gibt so gut wie keine Handlungsbögen, die sich über mehrere Bände hinziehen. Am ehesten wäre hier noch Miras und Oskars Beziehung zu nennen, da es Mira sehr schwer fällt, diese weiterzuentwickeln und ein größeres Zugeständnis gegenüber Oskar zu machen.

4.2. Christine Grän

„Ich wusste nicht, dass es so viele Bücher werden. Aber ich denke schon, dass der Krimi ein wundervolles Genre ist, um Frauenromane zu schreiben.“³⁵⁰

Christine Grän schrieb den ersten ihrer Anna-Marx-Krimis 1985 in Afrika, wo der Roman auch spielt. Wie bereits erwähnt, begann der „Frauenkrimi“-Boom im deutschsprachigen Raum erst um 1990. Gräns erste Romane wurden also zunächst noch nicht unbedingt diesem Genre zugerechnet, weil es sich noch nicht etabliert hatte. 1995

³⁴⁶ Traci S. O'Brien: Note to Self? Postmodern Criminality and (Feminist) Consciousness in Eva Rossmann's „Freudsche Verbrechen“. In: Women in German Yearbook 31 (2015), S. 125.

³⁴⁷ Traci S. O'Brien: Note to Self?, S. 128.

³⁴⁸ Vgl. Eva Rossmann: Wahlkampf, S. 55.

³⁴⁹ Vgl. Eva Rossmann: Wahlkampf sowie Eva Rossmann: Kaltes Fleisch sowie Eva Rossmann: Ausgejodelt.

³⁵⁰ Sabina Matter-Seibel: „Ich schreibe nicht aus der Distanz“, S. 104f.

erschien Gräns siebter Anna-Marx-Krimi. Danach legte sie eine fast zehnjährige Anna-Marx-Pause ein, in der sie andere Romane verfasste, die zudem nicht alle als Detektiv*inromane angelegt waren. 2004 veröffentlichte sie schließlich einen weiteren Anna-Marx-Krimi und 2006 fand die Anna-Marx-Reihe ihr (möglicherweise auch nur vorläufiges) Ende. Es handelt sich also um insgesamt 9 Romane. Das ist rein materialtechnisch also etwa die Hälfte des Materials der Mira-Valensky-Krimis von Rossmann.

Die Anna-Marx-Reihe ist damit die älteste der drei vorliegenden Krimiserien, mit einem Start in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts und einem Ende Mitte der 2000er Jahre. Rossmann schreibt ja gegenwärtig noch immer an ihrer Mira-Valensky-Reihe und Kneifl, wie noch genauer erläutert werden soll, verfasste ihre Katharina-Kafka-Reihe zwischen 2009 und 2014.

Grän wurde in Graz geboren und kann daher zur langen Liste der österreichischen Autor*innen gezählt werden, wie eben auch Rossmann und Kneifl. Sie lebt nun aber schon viele Jahre in Deutschland, lebte auch einige Jahre in Afrika und fällt daher und auch deshalb, weil auch ihre Anna-Marx-Reihe in Deutschland verortet ist, auch hier ein wenig aus der Reihe.

Zudem fällt auf, dass ihre Anna-Marx-Serie als Einzige der drei vorliegenden nicht in der Ich-Form erzählt ist, wie das großteils für den „Frauenkrimi“ üblich ist. Stattdessen scheint sie einer anderen Tradition zu folgen:

„Collins geht davon aus, daß man (quasi automatisch) zur Wahrheit gelänge, wenn man aus den subjektiven Einzelperspektiven auf ein Ereignis das offensichtlich Subjektive eliminiere. Deshalb verwendet Collins bevorzugt die shifting point of view-Technik: An der Aufdeckung des Komplotts sind mehrerer Erzähler beteiligt, die alle persönlich in die Vorgänge verstrickt sind – ähnlich wie bei einer Gerichtsverhandlung, während der die Zeugen auch nacheinander ihre jeweilige Version des Geschehens darlegen.“³⁵¹

Bei Grän findet sich die Anwendung dieser Technik zwar weit weniger drastisch, aber die Leser*in bekommt nicht nur Einblicke in Annas Psyche und Beweggründe, sondern auch in jene der anderen handelnden Figuren, ohne dass dabei der Spannungsfaktor der „Who-dun-it“-Frage verlorengehe. All die Faktoren, durch die Grän von den anderen beiden Autorinnen* etwas abweicht, sind nun also in der Analyse von Gräns Texten mitzudenken.

³⁵¹ Evelyn Keitel: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 12.

4.2.1. Anna Marx

Wie bereits erwähnt, sind die Anna-Marx-Romane nicht in der Ich-Perspektive verfasst. Das bedeutet, es gibt eine implizite Erzähler*in, die in die verschiedenen Psychen der Charaktere eindringt und deren Gedanken wiedergibt, ohne dabei selbst als Erzählfigur offensichtlich in Erscheinung zu treten. „Anna Marx, Klatschtante beim Wochenmagazin, beackerte die politische und diplomatische Randszene Bonns.“³⁵² Und „[m]it ihren 35 Jahren war Anna die älteste der fünf ‚Klatschspalten‘, die sich in Bonn um Banales rissen“.³⁵³

Wie sich noch zeigen wird, ist Anna eine äußerst zerrissene Person, die, was sie fühlt, oft nicht mit dem vereinen kann, was sie denkt, vor allem in Zusammenhang mit ihrem Liebhaber Philip: „Sie sah auf die Uhr, ein Geschenk von Philip. Sie fand die Uhr scheußlich, aber sie trug sie trotzdem.“³⁵⁴

Obwohl, wie bereits erwähnt, auch die Psychen der anderen in den Romanen auftauchenden Figuren von der impliziten Erzähler*innenfigur berücksichtigt werden, ist es doch Anna, deren Gedanken als Protagonistin* und Serienheldin* der Leser*in am häufigsten begegnen. Da sie die Funktion der Ermittlerin* innehat, verfolgt die Leser*in sie beim Aufklären oder Nicht-Aufklären der jeweiligen Fälle.

Anna beginnt ihre Reise zunächst als Amateurdetektivin* in „Weiße sterben selten in Samyana“, später wird sie professionelle Privatdetektivin* und vergleicht sich gern mit Phillippe Marlowe.³⁵⁵ Sie ist, wie auch Eva Rossmanns Mira Valensky, eine Journalistin*, genauer eine „Klatschtante“ oder Lifestyle-Journalistin*, wie Rossmann schreiben würde.³⁵⁶ Das „Wochenmagazin“ schickt Anna nun zunächst nach Afrika, um dort die Hintergründe eines Mordes zu recherchieren, für die Klatschspalte natürlich, denn eine weiße Frau* ist ermordet worden. So zufällig wie auch Mira Valensky schlittert Anna also in das Detektivin*sein, das sie für die nächsten acht Bände nicht mehr loslassen wird.

Anna ist etwas jünger als Mira, erst 35, als die Serie beginnt. Trotzdem werden beide in einem der Bände früher oder später ihren 50. Geburtstag feiern. Mira Valensky mit nur etwas Widerwillen: „‘Alles Gute zum Fünziger!‘, sagt Oskar und umarmt mich. ‚Ich bin noch gar nicht fünfzig!‘, protestiere ich. ‚Das feiern wir!‘, ruft Vesna.“³⁵⁷ Anna Marx

³⁵² Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana, S. 7.

³⁵³ Ibd.

³⁵⁴ Christine Grän: Nur eine lässliche Sünde. Reinbek bei Hamburg: Rowohl 1989, S. 56.

³⁵⁵ Vgl. Christine Grän: Marx, my love. Roman. München: Bertelsmann 2004, S. 8.

³⁵⁶ Vgl. Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana sowie Eva Rossmann: Wahlkampf.

³⁵⁷ Eva Rossmann: Männerfallen, S. 260.

mit deutlich größerem Widerwillen: „Die großen Brüste: hängend. Der Bauch. Eine hügelige Ebene. Das Fleisch ergibt sich langsam, aber unausweichlich der schlaffen Melancholie des Verfalls.“³⁵⁸ Wie bereits erwähnt, ist es gegenwärtigen Ermittler*innen, im Vergleich zu etwa Miss Marple, erlaubt zu altern, auch wenn sie dies natürlich nicht unbedingt gerne tun müssen.

In ihrem ersten Kriminalfall wird Anna folgendermaßen beschrieben: „‘Diät‘, murmelte Anna und ließ sich abschätzend mustern. Mal wieder eine Diät, die an 73 Kilo nagen sollte, an denen sie schwer trug.“³⁵⁹ Etwas später folgt folgende Beschreibung: „Anna kam mal wieder zu spät. Nachlässig geschminkt und mit wehenden Haaren fegte sie die Treppen zur Redaktion hoch.“³⁶⁰ Von anderen Menschen, besonders von Männern*, wird Anna als eher anziehend, wenn auch abschätzig, beschrieben. „Im Kerzenlicht sah sie hübsch aus, der fette Aasgeier. Ein schönes Gesicht mit hohen Wangenknochen und sinnlichem Mund, große Augen, schönes Haar, zierliche Hände und Füße. Vom Rest sah man nicht viel unter dem wallenden Gewand. Jemand zum Reinbeißen...“³⁶¹ Ganz anders als die von Frizzoni beschriebene androgyne Ermittlerin*figur ist Anna betont weiblich*.³⁶²

Nur wenige Bände und damit Jahre später lautet die Beschreibung von Annas Äußeren nun:

„Alkohol und Zigaretten, Diätarien und Freßorgien: Sieh dir dein Gesicht an, Anna, für das du heute verantwortlich bist: Ein altes Kindergesicht in den besten Jahren. Große grüne Augen, die du mit goldbraunem Lidschatten betonst, der immer ein bißchen verschmiert ist. Niemand ist perfekt, und Anna Marx schon gar nicht. Eine etwas schiefe Nase, die läßt sich nicht wegschminken. Dafür ist der Mund zu groß. Der bekommt die gleiche Farbe wie die Haare: kupferrot. Diese kleinen Linien um den Mund verschwinden, wenn du lächelst. Lächeln, Anna!“³⁶³

Und dann schließlich im letzten Band der Reihe: „Sie hat schöne, grüne Augen, das weiß sie. Doch der Rest ist nicht unbedingt geschaffen, Männerherzen zu erweichen. Zu alt, sie ist fast einundfünfzig. Etwa sein Jahrgang, aber was heißt das schon im Geschlechterkampf? Dass sie ihn nicht gewinnen kann.“³⁶⁴

Annas Verhältnis zu Männer*figuren soll in einem eigenen Kapitel ausführlich behandelt werden. Es wird aber bereits durch diese Zitate deutlich, welche große Rolle dem

³⁵⁸ Christine Grän: Marx, my love, S. 47.

³⁵⁹ Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana, S. 8.

³⁶⁰ Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana, S. 11.

³⁶¹ Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana, S. 55

³⁶² Vgl. Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 99.

³⁶³ Christine Grän: Dead is beautiful. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 9.

³⁶⁴ Christine Grän: Feuer bitte. Roman. München: Goldmann 2008, S. 8.

Aussehen und damit verbunden dem Altern in der Anna-Marx-Reihe zugeschrieben wird. „Vitalität charakterisiert sie ebenso wie die Tatsache, dass sie ihr eigenes Älterwerden nicht verdrängt - eine Einstellung, die sich wohltuend vom um sich greifenden Jugendkult in der Realität abhebt.“³⁶⁵ Diese von Frizzoni beschriebene Einstellung zum Älterwerden scheint Anna Marx zumindest teilweise zu beschreiben. Immer wieder denkt sie mit einer selbstkritischen Ironie über ihren Alterungsprozess nach, aber auch mit realistischer Wehmut, was den Charakter lebendig wirken lässt.

Ihre Lebensumstände sind dabei denen von Rossmanns Mira Valensky ähnlich, da auch Anna allein lebt. Den Großteil der Reihe ist sie allerdings, anders als Mira, mit einem verheirateten Mann* liiert, was später noch genauer beleuchtet werden soll. Frizzoni beschreibt die Lebensumstände der prototypischen Ermittlerin*figur im „Frauenkrimi“ folgendermaßen: „Als unabhängiger, alleinlebender, (meist) kinderloser Single um die vierzig ist sie in ein gutes Beziehungsnetz von Freundinnen, Nachbarn, Ersatzeltern und Solidargemeinschaften integriert und erfreut sich eines aktiven Liebeslebens.“³⁶⁶ Der auffälligste Unterschied von Anna Marx zu dieser Beschreibung ist das Fehlen eines Beziehungsnetzes. Anna hat Philip und sie hat auch einige mehr oder weniger gute Freund*innen, vor allem Sibylle in den späteren Bänden der Serie, aber die meiste Zeit ist Anna der einsame Wolf, wie im klassischen hard-boiled, der seiner eigenen Moral folgt und niemanden braucht, der ihn unterstützt. Anna ist damit allerdings sehr oft nicht zufrieden und versinkt regelmäßig in Selbstmitleid: „Weinen werde ich wahrscheinlich, wie immer, wenn Selbstmitleid mich ankriecht wie Nebel auf der Autobahn. Eine neununddreißigjährige betrunkene Kuh, die keinen Stall gefunden hat. Oder einen, der schon besetzt ist.“³⁶⁷

Anna hat eine Mutter, die zunächst als nervende Kontrollinstanz einige wenige Auftritte in der Reihe erhält und in den neueren Bänden dann bereits verstorben ist. Sie hat keine Geschwister und auch sonst keine näheren Verwandten. Sibylle ist die einzige, die Anna als abgespeckte Version einer Begleitfigur an die Seite gestellt wird: „Sie braucht jetzt Nervennahrung und beschließt, ihre Stammkneipe aufzusuchen, ihr Wohn- und Speisezimmer, Sibylles Kneipe, die ‚Mondscheintarif‘ heißt“.³⁶⁸

³⁶⁵ Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 99.

³⁶⁶ Ibd.

³⁶⁷ Christine Grän: Dead is beautiful, S. 35.

³⁶⁸ Christine Grän: Feuer bitte, S. 26.

Gegenüber Frauen* ist Anna sonst eher feindlich eingestellt. „Anna verabscheute Frauen mit schrillen, hysterischen Stimmen.“³⁶⁹ Besonders gegen verheiratete Frauen* lässt Anna immer wieder ungezügelter Wut durchscheinen: „Frauen wie sie würden nie gegen Ehefrauen aufkommen, gegen die schwachen, abhängigen, allein so hilflosen Frauen, die man doch nicht verlassen konnte, nicht mal verletzen. Nur betrügen, so klammheimlich, und schließlich hing ja noch eine Karriere dran.“³⁷⁰ Gegen die Ehe scheint sie etwas zu haben, was sich auch daran zeigt, dass sie bis zum Ende der Reihe nie heiratet. Allerdings kommen auch Männer* bei Anna nicht allzu gut weg: „Männer machen depressiv, denkt Anna. Manchmal, für eine kurze Zeit, bewirken sie auch das Gegenteil. Sie ist geneigt, die Ehe als lange, schleichende Depression zu sehen oder auch die unheilbare Sucht, in einem anderen das zu finden, was man an sich selbst vermisst.“³⁷¹ Insgesamt lässt sich festhalten, dass der Geschlechterdiskurs in der Anna-Marx-Reihe viel angespannter wirkt, als er das etwa bei Rossmanns Romanen tut. Es herrscht weder Solidarität mit anderen Frauen*, noch ein klarer Standpunkt gegenüber feministischen Theorien, was auch an Annas zwiespältigem Verhältnis zur „Feministin“ in „Ein Brand ist schnell gelegt“ deutlich wird.³⁷² Sie wechselt hier zwischen Gefühlen der Abneigung gegenüber der Person und schlechtem Gewissen angesichts dieser Abneigung hin und her: „Pfui, Anna. Die einzige Frau außer ihr in der Gruppe, und bei der mußte sie ihre Vorurteile abladen.“³⁷³ Der Erzähler*innenstimme ist Annas zwiespältiges Verhältnis hier ganz offensichtlich bewusst, da sie den Sachverhalt ironisch kommentiert, aber auflösen kann sie den Konflikt nicht. Anna wendet außerdem, wie auch Mira Valensky, so gut wie nie aktiv Gewalt an, ihr wird höchstens Gewalt angetan, wie etwa in „Marx, my love“, als sie vom Mann* einer Klientin* zu Boden gestoßen wird, nachdem er sie als Privatdetektivin* entlarvt hat.³⁷⁴ Auch hier scheint sich also zu zeigen, dass sich einige der von Frizzoni als prototypisch beschriebenen Eigenschaften wiederfinden, andere Eigenschaften hingegen in klarem Widerstand dazu stehen und auch im Widerstand zu Rossmanns Mira Valensky, was gleichzeitig die Einzigartigkeit der jeweiligen Figuren besonders betont.

³⁶⁹ Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana, S. 113.

³⁷⁰ Christine Grän: Nur eine lässliche Sünde, S. 55.

³⁷¹ Christine Grän: Marx, my love, S. 60f.

³⁷² Vgl. Christine Grän: Ein Brand ist schnell gelegt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

³⁷³ Christine Grän: Ein Brand ist schnell gelegt, S. 16.

³⁷⁴ Vgl. Christine Grän: Marx, my love, S. 15.

4.2.2. Annas Männer*

In der Anna-Marx-Reihe finden sich eine ganze Riege von mehr oder weniger signifikanten Männer*figuren, mit denen Anna zu irgendeinem Zeitpunkt eine Beziehung führt bzw. geführt hat. Im Folgenden werden drei davon besprochen, wie auch schon bei Mira Valensky.

Im ersten Anna-Marx-Roman „Weiße sterben selten in Samyana“ wird Anna eine Beziehung mit dem Witwer* des Mordopfers eingehen.³⁷⁵ Zunächst aber beginnt der Roman mit einigen kurzen Sätzen darüber, dass Anna gerade eine Affäre beendet hat:

„Wieder einmal – zum wievieltenmal? – war ihr eine Affäre unter den Händen zeronnen und klebte an der Seele. Mehr ein Affärchen, hatte nicht mal sechs Wochen gedauert. Ein vielleicht liebenswerter Mann hatte ihr keine Gelegenheit gelassen, ihn zu lieben. Irgendwie hatten sie die Tage nicht in den Griff bekommen. Kein Krach, keine Szene, bloß das sanfte Entgleiten, Sich-Entfremden – und keiner wußte, wo er sich an dem anderen festhalten konnte. Vielleicht, dachte Anna zwischen zwei Schlucken, mochte der Kerl auch keine fetten, rothaarigen, emanzipierten Weiber.“³⁷⁶

Von Anfang an scheint Anna Marx von der Männer*welt frustriert und gelangweilt. In Samyana lernt sie schließlich Jochen Hellmann kennen, der sich sofort zu ihr hingezogen fühlt. Auf die Frage von ihm, ob sie gern alleine lebe, antwortet Anna: „Im Prinzip schon, aber es gibt Augenblicke, da bin ich schrecklich einsam. Ich möchte mal wissen, warum wir Frauen immer einen Mann brauchen, um wirklich glücklich zu sein. Wir wissen doch wohin es führt. Lauter kleine Teiche, und man meint, im Meer zu schwimmen.“³⁷⁷

Jochen Hellmann wird von Anna nicht als schön empfunden und doch fühlt sie sich zu ihm hingezogen. Sie scheint glücklich, weil sie weiß, dass das Ende der Beziehung vorbestimmt ist. „Anna, die abgebrühte Anna, wartete nur, bis Peter raus war. Dann setzte sie sich auf den Koffer, der an allen Seiten überquoll, und fing an zu heulen. Sie weinte um alles Mögliche, hauptsächlich um sich.“³⁷⁸ Um das Ende der Beziehung weint sie offenbar nicht so sehr. Hellmann wird künftig auch nicht wieder erwähnt. Wie der Mann* aus der Affäre am Anfang des Romans ist er für Anna nun nicht mehr von Bedeutung, weder sein Name, noch die Erinnerung an ihn. Viel lieber versinkt sie in Selbstmitleid, weil sie nun wieder alleine ist. Die Aussicht darauf, dass die Beziehung

³⁷⁵ Vgl. Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana.

³⁷⁶ Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana, S. 9.

³⁷⁷ Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana, S. 111.

³⁷⁸ Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana, S. 127.

mit Hellmann ein schnelles Ende finden würde, ist scheinbar aber auch der einzige Grund, warum Anna die Zeit mit ihm so genießen kann.³⁷⁹

Ganz anders sieht das bei Philip aus, Annas verheiratetem Freund*, mit dem sie den Großteil der Serie eine Affäre hat. Er taucht das erste Mal in „Nur eine lässliche Sünde auf“ und wird folgendermaßen beschrieben: „Schön war Phillip weiß Gott nicht, aber von jener attraktiven Häßlichkeit, die Männern vorbehalten war, fast ausschließlich. Ein bißchen Glatze, ein bißchen Bauch und kluge Augen. Ein Mann mit Herz und Hirn und Ehering. Ein Mann mit Sex. Ein Mann halt. Sie hatte sich schon viel zu sehr an ihn verloren.“³⁸⁰ Auch hier scheint also das Aussehen nicht im Vordergrund zu stehen, sondern vor allem das intelligente Wesen dieser für Anna anziehenden Person. Sonst bekommt die Leser*in eher wenig Positives von Philip zu sehen und zu hören. Die nächsten Bände ist Anna Marx eigentlich ständig damit beschäftigt, sich mit Philip zu streiten, auf Versöhnung zu hoffen oder ihn zu vermissen. „Wenn Phillip anrufen würde, könnte sie ihn um Rat fragen. Aber das Telefon blieb still, obwohl sie es mit beschwörenden Formeln bis ans Bett trug.“³⁸¹ Als Figur tritt er nur sehr selten im Geschehen auf. Meist nur, um Anna zum Essen auszuführen, sich nach einem aufgelösten Fall mit ihr zu versöhnen oder sie zu deprimieren, weil er am nächsten Morgen doch wieder zu seiner Frau zurückkehrt.³⁸² Aus diesem Grund ist er, wie auch Jochen Hellmann und Rafael, ein eher einseitiger Charakter mit ganz bestimmten Funktionen in der Geschichte.

Beinahe kühl im Vergleich dazu blickt Anna auf diese Affäre mit einigen Jahren Distanz zurück:

„Geheimnisse seien das wichtigste Element der Liebe, hat Philipp immer behauptet. Er war ein Mann, der im Grunde keine Frau brauchte, weder die Ehefrau noch die Geliebte. Er brauchte seine einsamen Geheimnisse und fühlte sich von Frauen unangemessen bedrängt, aber das hat Anna erst sehr spät begriffen. Der lebenswerte, ehrenwerte, emotionale Krüppel hat ihr Kummer bereitet, als sie ihn verließ, und sie hat ihn überwunden. Wozu man auf der Welt ist: die Traurigkeit zu besiegen, die im Alleinsein liegt.“³⁸³

Auch wenn die Affäre mit Philip zu Ende ist, ist Annas Interesse an Männern* nicht vollkommen verschwunden. Als nunmehr Privatdetektivin* lernt sie den viele Jahre

³⁷⁹ Vgl. Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana, S. 114.

³⁸⁰ Christine Grän: Nur eine lässliche Sünde, S. 98.

³⁸¹ Christine Grän: Dead is beautiful, S. 27.

³⁸² Vgl. Christine Grän: Nur eine lässliche Sünde, S. 152.

³⁸³ Christine Grän: Marx, my love, S. 202.

jüngeren Rafael kennen.³⁸⁴ Er entspricht jenem Typus, den Frizzoni als Adonis bezeichnet.³⁸⁵ Mit bewundernden Blicken beobachtet Anna Marx Rafaels Körper: „Und sein Körper ist einfach schön, mit genau dem richtigen Maß an Muskeln, Haut und Haaren, schwarze Haare auch auf dem Kopf und grüne Augen. Die Nase ist zu groß und der Mund zu klein, das ist gut, sonst wäre er vollkommen gewesen, nicht auszuhalten in dieser kompakten Schönheit.“³⁸⁶ Auch in dieser Beziehung ist sich Anna von Anfang an bewusst, dass nie mehr daraus werden kann, und bemerkt schnell, dass Rafael eigentlich in seine Mitbewohnerin* verliebt ist. Das hindert Anna allerdings nicht daran, die Affäre mit dem schönen Mann* so gut als möglich auszukosten. „Sie hebt den Kopf von seiner Schulter, es gibt keine Nähe, die ewig währt. Immer hübsch bescheiden sein. Sie war es doch. Sie hat nie zu viel von anderen erwartet. Von sich selbst schon, aber auch da gab es einige Enttäuschungen.“³⁸⁷ Hier zeigt sich erneut, vielleicht sogar noch deutlicher, dass Anna Marx ein einsamer Wolf ist, der mit sich selbst, obwohl auch nicht ganz glücklich, doch noch am Glücklichsten ist.

4.2.3. Themen

„Um political correctness und sozialkritische Themen geht es auch in allen Anna Marx-Krimis von Christine Grän, die [...] in ‚Weiße sterben selten in Samyana‘, der Antirassismus und Dritte Welt-Problematik thematisiert. Seither lässt Christine Grän ihre rothaarige Serienheldin mit der markanten Rubensfigur kontinuierlich lebensnah altern und konfrontiert sie mit unterschiedlichen Bündeln von gesellschaftskritischen Themenkatalogen“³⁸⁸,

so Polt-Heinzl. Zu diesen gesellschafts- und sozialkritischen Themen gehört etwa sexuelle Ausbeutung, wie in „Nur eine lässliche Sünde“, in dem eine Frau sich von ihrem Chef auf die gröbste Art und Weise misshandeln lässt, um ihren Job zu behalten und schließlich sogar von diesem ermordet wird, weil sie von seinen rechtswidrigen Machenschaften zu viel mitbekommt.³⁸⁹ Ebenso kritisch geht es in „Ein Brand ist schnell gelegt“ zu, in dem vor allem die Nützlichkeit von Hilfsprojekten in Dritte-Welt-Ländern und die Arroganz weißer Menschen kritisiert wird.³⁹⁰ Schönheitsfarmen werden in

³⁸⁴ Vgl. Christine Grän: Marx, my love, S. 43.

³⁸⁵ Vgl. Brigitte Frizzoni: Adonis Revisited.

³⁸⁶ Christine Grän: Marx, my love, S. 43.

³⁸⁷ Christine Grän: Marx, my love, S. 149.

³⁸⁸ Evelyne Polt-Heinzl: Frauenkrimis – Von der besonderen Dotation zu Detektion und Mord, S. 165.

³⁸⁹ Vgl. Christine Grän: Nur eine lässliche Sünde.

³⁹⁰ Vgl. Christine Grän: Ein Brand ist schnell gelegt.

„Dead Is beautiful“ an den Pranger gestellt, als Folge von Annas Arbeit als Klatschreporterin wird in jedem der älteren Bände auch die Arbeit von Politikern stark kritisiert.³⁹¹ So schreibt Wilke, Anna schlage sich „im Politdschungel von Bonn herum, wo sie letztendlich von allen ausgenutzt, von der Polizei und von ihren Vorgesetzten bei der Zeitung herablassend behandelt wird“.³⁹²

In „Marx, my love“ dreht sich sehr viel um psychische Krankheiten und die Korruption von Polizist*innen, in „Feuer bitte“ ist das hervorstechendste Thema vor allem Mutterschaft und damit einhergehende Depressionen und sogar Tötungswünsche gegenüber dem eigenen Kind.

Dem Mord und seiner Aufklärung wird dabei selbstverständlich der meiste Raum in der Erzählung eingeräumt, aber auch Annas Privat- und dabei besonders ihr Liebesleben werden eingehend behandelt. Die Struktur der Romane folgt in den meisten Fällen der klassischen Detektiv*inromanstruktur, allerdings gibt es auch Ausnahmen, wie etwa „Nur eine lässliche Sünde“, bei der auch das Leben des Opfers vor seinem Mord eingehend geschildert wird, oder „Ein Brand ist schnell gelegt“, das den Mord und seine Aufklärung als Rückblende erzählt, wobei der Mord hier erst auf den letzten Seiten der Erzählung geschieht, was natürlich ebenfalls sehr untypisch ist.³⁹³

Die am stärksten wiederkehrenden Themen betreffen das Älterwerden, Sexualität, das Alleinsein, Heirat und Ehe sowie Ängste gegenüber der Zukunft. Diese Themen, die Anna persönlich betreffen, werden ironisch heruntergespielt, wirken dadurch aber nicht weniger tragisch und realistisch. Alles in allem ist also zu sagen, dass sich die Anna-Marx-Reihe vor allem durch die Auswahl ihrer behandelten Themen und dem Umgang mit dem Älterwerden und der Sexualität der Protagonistin* in die Tradition der „Frauenkrimis“ einschreibt.

4.3. Edith Kneifl

Edith Kneifl ist die Autorin* mit dem extensivsten Werkeregister der in dieser Arbeit behandelten Autorinnen*. Sie hat seit Ende der 1980er Jahre eine beinahe unglaubliche Menge an Romanen und Erzählungen verfasst.

³⁹¹ Vgl. Christine Grän: Dead is beautiful.

³⁹² Sabine Wilke: Wilde Weiber und dominante Damen, S. 257.

³⁹³ Vgl. Christine Grän: Nur eine lässliche Sünde sowie Christine Grän: Ein Brand ist schnell gelegt.

Damit die vorliegenden Kriminalromane in irgendeiner Weise miteinander vergleichbar sein können, wurde zur Analyse eine von Kneifls Krimi-Reihen herangezogen, in denen die Ermittler*infigur weiblich* ist – Katharina Kafka. Die vier vorliegenden Katharina-Kafka-Romane wurden zwischen 2010 und 2014 veröffentlicht. Zwei davon spielen in Wien bzw. auf der Donau, einer spielt in Florenz, einer in Las Vegas.

Als exemplarisch für den „Frauenkrimi“ wurde von Wilke etwa Kneifls Roman „Zwischen zwei Nächten“ hervorgehoben. „In Kneifls Roman Zwischen zwei Nächten wird die Freundschaft von Anna und Ann-Marie, die noch aus der Wiener Kinder- und Studienzeit herrührt und jetzt nach vielen Jahren wieder intensiv auflebt, [...] an ihrer Verwirklichung gehindert.“³⁹⁴ „Zwischen zwei Nächten“ wurde 1991 veröffentlicht.

Da die vorliegenden Romane aber eben aus dem einundzwanzigsten Jahrhundert stammen, liegt es nahe, hier nach einem Erbe des „Frauenkrimi“-Genres zu suchen, vor allem da Kneifl in der Zwischenzeit auch andere, nicht-kriminalistische Romane veröffentlicht hat. Gleichzeitig ist das ein Punkt, in dem Kneifl sich ein wenig von den anderen beiden Autorinnen* unterscheidet, die dem Krimigenre viel eher treu geblieben sind, wenn auch natürlich nicht vollkommen.

Kneifl ist zudem Mitglied des Krimiautorinnen*-Zusammenschlusses *Sisters in Crime*, der besonders zur Zeit des „Frauenkrimi“-Booms sehr bedeutend war. Wie auch Grän hat Kneifl damit eine nähere Verbindung zum „Frauenkrimi“ als es Rossmann vielleicht haben kann. Ob sich dies in den vorliegenden Romanen widerspiegelt, gilt es nun zu untersuchen.

4.3.1. Katharina Kafka

Die Katharina-Kafka-Romane sind, wie auch jene von Eva Rossmann, aus der Ich-Perspektive erzählt. Das bedeutet, die Leser*in erfährt Details über die Vorgänge und die Charaktere in der Erzählung durch den Filter der Gedanken von Katharina Kafka. Sie ist Protagonistin* und die Ermittlerin*infigur in den vier vorliegenden Romanen.

Sie ist zu Beginn der Serie Ende Dreißig und fällt damit genau in die von Frizzoni beschriebene Altersgruppe.³⁹⁵ Über ihr Aussehen äußert sich Katharina Kafka im ersten Band folgendermaßen: „Missmutig betrachtete ich meinen nackten Körper. Meine Figur wurde zunehmend weicher, weiblicher. Ich steckte eindeutig im falschen Körper.

³⁹⁴ Sabine Wilke: *Wilde Weiber und dominante Damen*, S. 263.

³⁹⁵ Vgl. Brigitte Frizzoni: *MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre*, S. 99.

Angeblich sah ich nicht übel aus, rothaarig, grüne, leicht schräg stehende Augen, eine ziemlich dunkle braune Haut, üppige Brüste und lange schlanke Beine.“³⁹⁶ Und später in „Stadt der Schmerzen“ erklärt sie: „Mein Selbstbewusstsein war zwar nicht besonders stark ausgeprägt, aber ich hielt mich für eine durchaus ansehnliche Frau. Erntete genügend begehrlche Blicke von Männern. Vor allem hier in Italien, wo Männer für Frauen mit großem Busen viel übrig hatten.“³⁹⁷

Damit teilt sie also mit Mira Valensky und Anna Marx die leichte Übergewichtigkeit und den Wunsch, endlich abnehmen zu können.³⁹⁸ Was Katharina Kafka allerdings von den anderen beiden unterscheidet, ist ihre im Verhältnis eher geringe Identifikation mit dem weiblichen* Geschlecht: „Schon als kleines Mädchen wäre ich lieber ein Bub gewesen. Im Laufe der Jahre hatte ich mich zwar mit meinem Geschlecht so halbwegs angefreundet, aber im Grunde wäre ich auch heute lieber ein Mann gewesen.“³⁹⁹ Damit ist sie zwar nicht äußerlich androgyn, da sie sich selbst ja als weich und rundlich beschreibt, sie kann sich aber durchaus mit dem anderen Geschlecht identifizieren und tendiert zu eher, wie sie selbst sagt, geschlechtsneutraler Kleidung: „Meine Lederjacke war nicht gefüttert und meine Jeans waren zerrissen.“⁴⁰⁰

Ebenfalls anders als Mira Valensky und Anna Marx ist Katharina Kafka nicht als Journalistin* tätig, sondern Historikerin*. „Ich bin studierte Historikerin, verdiene mir jedoch meinen Lebensunterhalt seit Jahren als Barkeeperin.“⁴⁰¹ Damit erfüllt sie zwei weitere Punkte auf Frizzonis Checkliste: Sie ist Uniabsolventin* und Amateurdetektivin*.⁴⁰² Ihr Wissen über historische Gebäude und Geschehnisse teilt sie gerne mit ihrer Begleiterin*figur, Orlando: „Mehr Begeisterung als die berühmten Botticellis riefen bei mir Michelangelos ‚Heilige Familie‘ und Tizians ‚Venus von Urbino‘ hervor. Und am faszinierendsten fand ich Caravaggios ‚Medusenhaupt‘.“⁴⁰³

³⁹⁶ Edith Kneifl: Schön tot. Ein Wien-Krimi. Innsbruck, Wien: Haymon-Verlag 2009, S. 12.

³⁹⁷ Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen. Ein Florenz-Krimi. Innsbruck, Wien: Haymon-Verlag 2011, S. 198.

³⁹⁸ Vgl. Eva Rossmann: Ausgekocht sowie Christine Grän: Weiße sterben selten in Samyana.

³⁹⁹ Edith Kneifl: Schön tot, S. 12.

⁴⁰⁰ Edith Kneifl: Schön tot, S. 6.

⁴⁰¹ Edith Kneifl: Endstation Donau. Ein Wien-Krimi. Innsbruck, Wien: Haymon-Verlag 2014, S. 13.

⁴⁰² Vgl. Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 99 sowie Schön tot, Endstation Donau, 13

⁴⁰³ Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen, S. 104.

Sie hat allerdings keine fixe Anstellung, sondern verdient sich ihr Geld meist als Kellnerin* in verschiedensten Lokalen.⁴⁰⁴ Gemeinsam mit den anderen beiden Detektivinnen* ist ihr, dass sie als „kinderloser Single“ alleinlebt.⁴⁰⁵

„Sie ist Einzelkind, früh verwaist und lebt als Katzenhalterin bevorzugt in bescheidenen, gemütlich-chaotischen Wohnungen.“⁴⁰⁶ Auch diese Beschreibung von Frizzoni zur prototypischen Detektivin* im „Frauenkrimi“ könnte genauso gut eine Beschreibung der Lebensverhältnisse der Katharina Kafka darstellen. Katharinas Eltern wurden nämlich in Amerika grausam ermordet, als sie gerade einmal zwanzig war.⁴⁰⁷

„Nach dem Tod meiner Eltern, ich war damals Anfang zwanzig, hatte ich in Houston, Texas, ein Kriseninterventionszentrum aufgesucht. Mein Psychotherapeut dort behauptete, ich würde mich schlicht und einfach weigern, erwachsen zu werden, wollte an dem Punkt in meiner Entwicklung Halt machen, an dem mir meine Eltern grausam entrissen worden waren.“⁴⁰⁸

Der Aufklärung dieser bisher ungeklärten Morde widmet sich ein ganzer Roman der Reihe, der in Las Vegas angesiedelt ist.⁴⁰⁹

Als einzige der drei Ermittlerin*figuren hat sie Vorfahren einer anderen Ethnizität als mitteleuropäisch. Katharina Kafkas Mutter war nämlich eine Roma. Und darauf ist sie sehr stolz, obwohl sie nicht in die Fußstapfen ihrer Mutter treten möchte: „Sowohl meine Mutter als auch meine Großmutter waren österreichische Romni und haben sich mit Wahrsagerei und Kartenlesen etwas Taschengeld dazu verdient. Sie haben mir einige Tricks beigebracht, ich lehne diesen Hokusfokus aber grundsätzlich ab.“⁴¹⁰ Wiederholt zeigt sie sich extrem aufgeklärt, was die Situation von Roma in Europa angeht. „Um überleben zu können, sind sie praktisch zur Kleinkriminalität gezwungen. Natürlich ruft das eine ausländerfeindliche oder besser gesagt Roma-feindliche Stimmung im Land hervor. Aber das rechtfertigt noch lange nicht die Brutalität, der sie auch hier in Bella Italia ausgesetzt sind.“⁴¹¹

Sie fällt durch ihr selbstbewusstes Auftreten auf und schafft es, sich zu verteidigen, wie besonders in „Blutiger Sand“ deutlich wird, als sich Katharina Kafka gegen den Mörder* ihrer Eltern wehren muss.⁴¹²

⁴⁰⁴ Vgl. Edith Kneifl: Schön tot sowie Endstation Donau

⁴⁰⁵ Vgl. Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 99.

⁴⁰⁶ Ibd.

⁴⁰⁷ Vgl. Edith Kneifl: Blutiger Sand. Kriminalroman. Innsbruck, Wien: Haymon-Verlag 2012, S. 5ff.

⁴⁰⁸ Edith Kneifl: Schön tot, S. 7.

⁴⁰⁹ Vgl. Edith Kneifl: Blutiger Sand.

⁴¹⁰ Edith Kneifl: Blutiger Sand, S. 15.

⁴¹¹ Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen, S. 102.

⁴¹² Vgl. Edith Kneifl: Blutiger Sand

Zudem hat sie, wie bereits erwähnt, eine Begleitein*figur an ihrer Seite, die im nächsten Kapitel näher untersucht werden soll.

Alles in allem lässt sich feststellen, dass Kneifls Katharina Kafka wohl von allen drei vorliegenden Ermittlerinnen* am nächsten an die von Frizzoni als prototypisch beschriebene Ermittlerin*figur herankommt.⁴¹³

4.3.2. Orlando

„Orlando war ein schlanker, dunkelhaariger Mann Ende zwanzig. Seine graugrünen, leicht schräg stehenden Augen ähnelten meinen und verliehen ihm etwas Exotisches. Ich hatte ihn vor einem Jahr im Barkeeper-Kurs kennengelernt. Nach dem Kurs hatte ich Orlando öfter im Quadro oder im Filmcasino getroffen. Wir waren zwar nicht eng miteinander befreundet, verstanden uns aber recht gut. Gingen gern miteinander ins Kino.“⁴¹⁴

So wird Katharina Kafkas Begleiterin*figur in die Erzählung eingeflochten, als Opfer der mysteriösen Person, die in Wien-Margareten junge, hübsche Frauen* angreift.⁴¹⁵ Was aus dieser Beschreibung von Orlando nämlich nicht hervorgeht, ist das durchaus auffällige Auftreten der Figur: Als Katharina Kafka hier auf Orlando trifft, ist Orlando als Kaiserin Sisi angezogen.⁴¹⁶ Diesen „Aufzug“ findet Katharina Kafka vollkommen unangemessen, und nachdem die beiden sich zusammentun, besteht sie darauf, dass Orlando die Sisi-Verkleidung ablegt. Sie erklärt dazu in „Endstation Donau“:

„Orlando hatte einen Sisi-Tick. Als wir uns kennenlernten, machte er des Nachts in langen Sisi-Roben die Straßen Wiens unsicher. All meine Überredungskünste waren vonnöten gewesen, ja ich hatte ihn sogar regelrecht erpressen müssen, hatte gedroht, ihm die Freundschaft zu kündigen, wenn er diese idiotische Verkleidung nicht ablegte. Ich habe kein Problem damit, dass er Transvestit ist, aber dieser Sisi-Wahn überstieg meine Toleranzgrenze.“⁴¹⁷

Orlandos Geschlecht und Ausdruck der Geschlechtsidentität werden so von Katharina Kafka immer wieder zum Thema gemacht. Möglicherweise ist ja schon Orlandos Name selbst ein Verweis auf die Unsicherheit der Geschlechtszugehörigkeit, aber sie wird

⁴¹³ Vgl. Brigitte Frizzoni: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre, S. 99.

⁴¹⁴ Edith Kneifl: Schön tot, S. 24.

⁴¹⁵ Vgl. Ibd.

⁴¹⁶ Vgl. Edith Kneifl: Schön tot. Da, wie im Folgenden noch näher ausgeführt werden soll, für Orlando eine geschlechtliche Zuordnung nur über die Ausführungen der Protagonist*in vorgenommen wird, soll im Folgenden eine geschlechtlich unmarkierte Sprache Verwendung finden, die auf eine deartige Fremdzuordnung verzichtet, da die Autorin dieser Arbeit sich der Einschätzung der Protagonist*in nicht anschließen möchte.

⁴¹⁷ Edith Kneifl: Endstation Donau, S. 11.

nie aktiv thematisiert.⁴¹⁸ Katharina Kafka scheint Orlando dabei möglicherweise konstant zu mis-gendern, da Beschreibungen darauf hinweisen, dass Orlando als transgender Figur auf geschlechtsspezifische Bezeichnungen in Bezug auf sich selbst eher verzichten möchte, obwohl Orlando dies nie explizit sagt. Orlando zeigt sich beinahe ausschließlich in femininer* Kleidung, trägt Brustprothesen und Make-up.⁴¹⁹ Ohne Brustprothesen möchte Orlando das Haus erst gar nicht verlassen. Zudem beschreibt Katharina Kafka Orlandos tägliche Reinigungsroutine folgendermaßen: „Mein Freund war mit seiner Schönheitspflege beschäftigt gewesen, als ich unsere Kabine verlassen hatte. Obwohl er keinen starken Haarwuchs hat, verpasst er sich beinahe täglich eine Ganzkörperrasur.“⁴²⁰ Das legt nahe, dass Orlando auch Probleme mit der Behaarung des eigenen Körpers hat, die durch das körpereigene Testosteron relativ ausgeprägt scheint. Diese Beschreibungen legen insgesamt eine Genderdysphorie nahe, die bei transgender Personen häufig auftritt, weshalb die selbstverständlich gendermarkierte Sprache und die fehlende Thematisierung dessen umso auffälliger erscheinen. Orlando wird gleichsam als Werkzeug eingesetzt, durch das die Protagonistin* weniger stereotyp als Frau* erscheint: Ein Mann*, mit einer Vielzahl weiblicher* Charaktereigenschaften, wird als Gegenstück zur Ermittlerin*figur mit eher maskulin* einstuftbaren Eigenschaften in die Geschichte eingeführt. Was dabei aber außer Acht gelassen wird, ist, dass Orlando gar kein Mann* ist, sondern eine trans* Frau, also eine Frau*.

Orlando ist offensichtlich an Männern* interessiert, wie immer wieder deutlich gemacht wird. Auch hier wird Orlando von Katharina mis-gendert, wenn sie Orlandos sexuelle Orientierung als „schwul“ bezeichnet, denn als trans* Frau, die Orlando möglicherweise ist, wäre Orlando als heterosexuell einzustufen: „Schwule gelten im Allgemeinen als gute Ratgeber in Geschmacksfragen. Ich hatte daher auf Orlandos Rat gehofft. Er hatte sich jedoch in meinem Bad eingeschlossen und schenkte meinem Kleiderproblem nicht das geringste Interesse.“⁴²¹

Abgesehen davon scheint Katharina Kafka meist gar nicht begeistert von Orlandos Anwesenheit und beschwert sich ständig über Orlandos Lebensführung. „Orlando war mir keine große Hilfe. Verdrossen schlich er hinter mir her und hing seinen eigenen

⁴¹⁸ Vgl. Virginia Woolf: Orlando. Edinburgh: Canongate 2012.

⁴¹⁹ Edith Kneifl: Schön tot, S. 25.

⁴²⁰ Edith Kneifl: Endstation Donau, S. 37.

⁴²¹ Edith Kneifl: Schön tot, S. 140.

Gedanken nach.“⁴²² Orlando wird die meiste Zeit über von Katharina wie ein Kind behandelt, auf das sie wohl oder übel aufpassen muss. „Simon und ich nehmen T-Bone-Steaks mit French fries, Orlando entscheidet sich für das Kindergericht: Spaghetti Neapolitana. Seine Nudeln sind matschig und die Tomatensauce stammt aus einer Dose. ‚Du bist selber schuld. Wir sind hier nicht in Lignano. Wie kann man nur in dieser Gegend Spaghetti Neapolitana bestellen...‘, wügte ich seine Raunzerei ab.“⁴²³ Ihr Umgang, wie auch aus diesem Zitat deutlich wird, ist dabei wenig verständnisvoll und beinahe feindselig, obwohl sie Orlando immer wieder aufs Neue aktiv in ihre Abenteuer verwickelt. Da sich Orlando möglicherweise dem weiblichen* Gender zugehörig fühlt, ist es sogar antifeministisch und/oder misogyn, wie Katharina sich hier verhält, da sie Menschen, die sich unter das Banner der Frauen* einordnen, abwertend behandelt. In „Endstation Donau“ willigt sie sogar zu einer sechswöchigen Kreuzfahrt auf der Donau ein, bei der sie und Orlando als Kellnerinnen* arbeiten sollen, ohne Orlando vorher zu fragen: „Als er mir vorrechnete, wie viel ich auf drei Donaukreuzfahrten in fünf Wochen verdienen würde, sagte ich, ohne Orlando zu fragen, für uns beide zu.“⁴²⁴ Es scheint bedenklich, dass Orlando sich dies gefallen lässt und problemlos Zeit für ein solches Unterfangen hat, da damit suggeriert wird, dass Orlando als Mitglied der LGBTIQ-Community weder ein geordnetes oder zukunftsorientiertes Leben führt, noch als Person ernst genommen werden kann. Zudem fällt vor allem auch durch derartige Handlungen Katharina Kafkas fehlende Wertschätzung gegenüber Orlandos Person auf.

Orlando wirkt als Detektivin* dabei alles anders als untalentiert. Oft trägt Orlando mit entscheidenden Hinweisen zur Klärung der einzelnen Fälle bei, wie in „Stadt der Schmerzen“, als Orlando mithilfe von Daniele die Suche nach der Würger*in im Theater entscheidend vorantreibt.⁴²⁵ Am Ende des Romans ergreift Orlando vor Katharina Kafka Initiative und fesselt den widerwärtigen, brutalen Freier an den Heizkörper, um Sofia zu retten.⁴²⁶ Zudem scheint Orlando viel eher als Katharina Kafka selbst Menschenkenntnis zu besitzen und sich nicht von gut aussehenden Männern* blenden zu

⁴²² Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen, S. 177.

⁴²³ Edith Kneifl: Blutiger Sand, S. 239.

⁴²⁴ Edith Kneifl: Endstation Donau, S. 13.

⁴²⁵ Vgl. Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen, S. 187.

⁴²⁶ Vgl. Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen, S. 226.

lassen: „Du bist blauäugig was Männer betrifft. Als wir in Wien-Margareten die Frauenmorde aufgeklärt haben, hättest du dich ja auch beinahe in den fescen Toni verknallt“⁴²⁷, klagt Orlando Katharina Kafka zurecht an.

Obwohl hier also ein detektivisches Duo an der Aufklärung verschiedenster Fälle arbeitet, sind sie keineswegs mit dem klassischen Sherlock-Watson-Beziehungsgefüge zu vergleichen. Vielmehr scheint sich hier über vier Bände im besten Fall eine Mutter-Kind-Dynamik verfestigt zu haben, durch die vor allem Orlandos Kompetenz untergraben wird. Im schlimmsten Fall erscheint Orlando nicht mehr als handelnde Person. Das Patriarchat wird durch diese Unterdrückung reproduziert.

4.3.3. Katharinas Männer*

Obwohl sich auch in der Katharina-Kafka-Reihe eine ganze Liste an Männern* findet, für die sich Katharina interessiert, sollen im Folgenden drei der prominenter auftretenden Figuren untersucht werden, wie auch bereits bei den anderen beiden Ermittlerinnen*.

In „Schön tot“ lernt Katharina Kafka einen Mann* namens Toni kennen, mit dem sie eine sehr kurze Affäre beginnt und der sich schließlich als Gauner entpuppt.⁴²⁸ Nicht er ist es jedoch, auf den das Augenmerk hier gelegt werden soll, sondern sein Namensvetter, der von Katharina als ihre große Liebe bezeichnet wird.⁴²⁹ Mit ihm macht Katharina Kafka ihre ersten sexuellen Erfahrungen und an ihm scheint sie alle Männer*, die sie seither kennengelernt hat, zu messen. Er steht durch seine Namensgleichheit mit Gauner Toni vor allem zu diesem im starken Kontrast.

Gauner Toni wird folgendermaßen beschrieben: „Als ich hinter dem Vorhang hervor kam, stand der Feschak in einem knappen schwarzen Slip vor Frau Klaric. Er war offensichtlich gerade dabei, einen altmodischen Nadelstreifenanzug anzuprobieren. Ein schlanker, aber muskulöser und stark behaarter Mann. Die Ausbuchtung in seiner Unterhose war nicht zu übersehen.“⁴³⁰ Während Toni der Gauner allerdings nach dem ersten Band der Reihe verschwindet, taucht Katharinas große Liebe Toni im letzten Band der Reihe unvermittelt wieder auf. Katharina lässt sich sofort auf ihn ein, obwohl sie ihn seit Jahren nicht gesehen hat. „Auf dem Weg zu meinem Wagen stürzte sich

⁴²⁷ Edith Kneifl: Blutiger Sand, S. 158.

⁴²⁸ Vgl. Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen.

⁴²⁹ Vgl. Edith Kneifl: Schön tot, S. 130.

⁴³⁰ Edith Kneifl: Schön tot, S. 41.

Toni auf mich. Bedeckte mein Gesicht mit Küssen und streichelte gierig meinen Körper. Er schien es nun gar nicht mehr eilig zu haben, von hier wegzukommen. Hastig zog er mich ein Stückchen in den Wald hinein. Wir landeten schließlich hinter einem Gebüsch.⁴³¹ Es stellt sich schließlich heraus, dass Toni und Toni mehr miteinander teilen als ihren Vornamen, denn auch Katharinas große Liebe ist ein Gauner.

Dies scheint ein sich wiederholendes Muster zu sein, denn immer wieder muss die Leser*in dabei zusehen, wie Katharina Kafka den falschen Männern* verfällt, wie auch Orlando's Äußerung über ihre Männer*wahl deutlich macht. Auch Livio, den Katharina in „Stadt der Schmerzen“ kennenlernt, steht lange unter Verdacht hinter den Morden und den illegalen Machenschaften mit den Zigeunermädchen* zu stecken. „Weißt du, dass ich sogar Livio kurz in Verdacht hatte? Er konnte Riccardo nicht ausstehen. Hielt ihn für ein verwöhntes Muttersöhnchen. Vielleicht sind sie wegen irgendeiner Sache in Streit geraten. Livio ist sehr jähzornig. Ihm kommt schnell mal die Hand aus“⁴³², so Orlando.

Livio wird folgendermaßen beschrieben: „Er hatte wunderschöne, dunkelbraune, ja fast schwarze Augen. Außerdem fand ich seinen Mund sehr sinnlich. Er hatte auch keine Glatze, wie Orlando behauptet hatte, sondern nur kahle Schläfen, und dick war er auch nicht, er hatte nur ein kleines, festes Bäuchlein, wie so viele Männer in seinem Alter. Ich schätzte ihn auf Anfang fünfzig.“⁴³³ Anders als die beiden anderen Ermittlerinnen* scheint für Katharina Kafka vor allem das Aussehen der Männer*, für die sie sich interessiert, von Bedeutung zu sein. Gutes Aussehen scheint dabei für sie oft ein Garant für die Schuldlosigkeit der jeweiligen Figur. Livio entpuppt sich tatsächlich als unschuldig und scheint sich sogar eine Beziehung mit Katharina zu wünschen. Zu Beginn des nächsten Bandes ist Katharina jedoch noch immer ungebunden und Livio wird nicht wieder erwähnt.

In „Blutiger Sand“ lernt Katharina Kafka schließlich Detective Hunter kennen, einen Navajo, für den sie sofort Feuer und Flamme ist. „Ein großer schlanker Mann mit breiten Schultern und langen Beinen steht neben dem Schreibtisch und telefoniert. An seinen schmalen Hüften sitzen hautenge Jeans. Er sieht verdammt gut aus, befinde ich.“⁴³⁴ Er fällt als Detective als Einziger aus der Gruppe der „homme fatale“ heraus, obwohl er gutaussehend ist. Auch er kann sich eine Beziehung mit Katharina, wie es

⁴³¹ Edith Kneifl: Endstation Donau, S. 251.

⁴³² Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen, S. 108.

⁴³³ Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen, S. 22.

⁴³⁴ Edith Kneifl: Blutiger Sand, S. 27.

scheint, durchaus vorstellen. Er besticht zudem vor allem durch seine etwas sorgsamere und einfühlsamere Art, die ihn von Katharinas anderen Männern* unterscheidet. „Simon hält bei einem chinesischen Take-away, das von außen nicht sehr einladend aussieht. Er bemerkt mein Zögern. ‚Das Zeug ist essbar‘, sagt er. Ich folge ihm ins Lokal.“⁴³⁵

Auch aus dieser Beziehung wird allerdings nicht mehr, denn am Beginn des nächsten Bandes ist Katharina wieder allein. Auch am Ende des letzten Bandes hat sie sich ein weiteres Mal gegen die Liebe entschieden. Wie auch bei den beiden anderen behandelten Autorinnen* sind die Männer*figuren auch in den vorliegenden Romanen von Kneifl nur Nebenfiguren und daher nicht sonderlich komplex angelegt. Sie tauchen als Abwechslung für die Leser*in immer dann auf, wenn die Aufklärung des Mordfalles eine Pause macht.

Es gilt außerdem festzuhalten, dass sie die einzige der drei Ermittlerinnen* ist, die während der ganzen Reihe nie eine längere Beziehung führt, und die besonders häufig auf Adonis-Typen sowie „homme fatale“-Typen trifft, gegen die sie sich nur mit allergrößter Mühe wehren kann. Hier gilt natürlich aber auch zu bedenken, dass das Material ein weit eingeschränkteres ist, als bei den beiden anderen Autorinnen*.

4.3.4. Themen

Durch ihre Roma-Vorfahren fällt Katharina Kafka immer wieder durch ihre kritische und aufgeklärte Weise auf, sich für Roma einzusetzen. Besonders trifft dies natürlich auf „Stadt der Schmerzen“ zu, in dem ein ganzer Handlungsstrang davon handelt, dass Roma-Mädchen* von der rumänischen Mafia ausgebeutet und zum Arbeiten nach Italien verfrachtet werden. Deutlich wird Katharina Kafkas Emotionalität gegenüber diesem Thema vor allem durch ihren Umgang mit der kleinen Sofia, als diese in einem Theater angegriffen wird: „Ich sank in den Sessel neben Sofia und begann hemmungslos zu weinen. Was danach passierte, bekam ich nicht mehr mit. Dichter Nebel machte sich in meinem Kopf breit. Das Zimmer begann sich zu drehen. Meine Hände krampften sich um die Sessellehnen. Mir wurde schwarz vor den Augen. Ich verlor das Bewusstsein.“⁴³⁶

Katharinas Herkunft ist ein wiederkehrendes Thema in allen vier Bänden. Es scheint, dass sie sich auch aufgrund ihrer Herkunft so gut mit Detective Hunter identifizieren

⁴³⁵ Edith Kneifl: Blutiger Sand, S. 109.

⁴³⁶ Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen, S. 141.

kann, der ja, wie bereits erwähnt, seinerseits einer Minderheit angehört. „Ich habe unseren Reiseführer gelesen, während du in Vegas shoppen warst. Die Navajo sind für mich das interessanteste Volk hier im Südwesten.“⁴³⁷ Viel mehr als in den Romanen der anderen beiden Autorinnen* findet sich also in dieser Krimi-Reihe von Kneifl die Behandlung verschiedener Ethnizitäten und Minderheiten wieder, was wie bereits erwähnt, einen großer Teil des Themenrepertoires des „Frauenkrimis“ ausmacht.

Sowohl in „Schön tot“, in dem die Mörder*in vor allem Jagd auf junge, schöne Frauen* macht, wie in „Stadt der Schmerzen“ werden Frauen* Opfer von sexueller Gewalt.⁴³⁸ In „Schön tot“ betrifft dies vor allem den Mord in der Nähe des Kinderspielplatzes.⁴³⁹ In „Stadt der Schmerzen“ werden die jungen Roma-Mädchen* nicht nur gezwungen in der Nacht Parfumflaschen zu befüllen, sondern werden auch an ältere Männer* verkauft, wie Katharina und Orlando später herausfinden.⁴⁴⁰

Anhand dieser wiederkehrenden Themen zeigt sich, dass auch diese sehr nah an jenen sind, die im entsprechenden Kapitel als typisch für den „Frauenkrimi“ identifiziert worden sind, obwohl der feministische Aspekt in den Romanen vor allem in Bezug auf Katharinas Umgang mit Männern* nicht immer leicht zu entdecken ist.

5. Fazit der Analyse und Ausblick

Nach der Analyse der vorliegenden Romane soll nun an dieser Stelle die Beantwortung der eingangs gestellten Fragen und damit verbunden das Ergebnis der Prüfung der vorgestellten Hypothese erfolgen.

Die Ausführungen in der Analyse der Ermittlerin*figuren in den vorliegenden Romanen legen nahe, dass es so etwas wie eine gemeinsame Basis gibt, auf der die einzelnen Autorinnen* operieren. Zu dieser Basis gehört das Geschlecht der Ermittlerin*figuren, ihre kritische Einstellung gegenüber Männer*figuren, ihr großes Selbstvertrauen, ihre professionelle Arbeitsweise und die Beschäftigung mit kritischen Themen. Diese Punkte unterscheiden sie nicht unbedingt von Miss Marple, viel mehr unterscheiden sich die einzelnen Ermittlerin*figuren in ihrer Gesamtheit genauso sehr von Miss Marple wie auch voneinander. Sieht man von dieser Basis einmal ab, ist also eine große Vielfalt an Eigenschaften und Eigenheiten der verschiedenen Ermittlerin*figuren

⁴³⁷ Edith Kneifl: Blutiger Sand, S. 127.

⁴³⁸ Vgl. Edith Kneifl: Schön tot sowie Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen.

⁴³⁹ Vgl. Edith Kneifl: Schön tot, S. 33.

⁴⁴⁰ Vgl. Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen, S. 221.

zumindest in den vorliegenden Romanen festzustellen. Das Erbe des „Frauenkrimi“, in dem sie fortschreiben, scheint den Autorinnen* dabei durchaus bewusst zu sein, denn sie bauen auf diesem selbstbewusst und selbstverständlich auf, müssen das Territorium ihrer Ermittlerin*figuren dabei nicht mehr erkämpfen, sondern fügen diese nahtlos neben ihren männlichen* Kollegen in die Riege der Detektiv*innen ein. Das ist es vielleicht, was den neuen Typus der gegenwärtigen Ermittler*in ausmacht, egal ob weiblich* oder männlich*.

Obwohl Watson-Figuren schon lange nicht mehr zum Standardrepertoire des Detektiv*inromans zählen, finden sich in den vorliegenden Romanreihen gleich in zwei der Reihen derartige Figuren, was der nach wie vor anhaltenden Beliebtheit dieser Figuren geschuldet sein mag. Sie bieten der Leser*in eine Identifikationsfigur sowie einen Orientierungspunkt innerhalb des Romans. Allerdings wird auch hier auf Bestehendes aufgebaut, denn Rossmann definiert das Sherlock-Watson-Gefüge völlig neu und auch Kneifl folgt dem altbewährten Schema zwar in der Konstellation, jedoch nicht in der Ausführung.

Interessanterweise sind es gerade die Themen der vorliegenden Romane, die jenen Themen, die für den „Frauenkrimi“ konstitutiv sind, am ähnlichsten zu sein scheinen. Gesellschafts- und sozialkritische Themen durchziehen das Werk aller drei hier behandelten Autorinnen*, wobei besonders jene Themen, die für Frauen* Relevanz besitzen, im Vordergrund stehen. Behandelt werden Themen wie Ausbeutung von Arbeiter*innen, sexueller Missbrauch, der Schönheitswahn sowie der Feminismus als solcher. Es werden zudem nach wie vor Fragen zu Geschlechterrollen, sexueller Ausbeutung, Beziehungen, Gewalt, Liebe und Ähnlichem behandelt.

Die Hypothese, laut der Tendenzen von Charaktereigenschaften der Ermittlerin*figuren und Themen auch in den vorliegenden Detektiv*inromanen der behandelten Autorinnen* zu finden sein werden, hat sich somit zumindest ein Stück weit bestätigt. Allerdings scheint es, als würden die Errungenschaften des „Frauenkrimis“ zunehmend als selbstverständliche Basis angenommen, die es nun zu nutzen und mit neuen Detektivin*figuren zu überwinden gilt. Wie Frizzoni deutlich gemacht hat, hat sich bereits eine neue Gattung innerhalb des Detektiv*inromans entwickelt, die chick-lit mysteries, was die Dynamik des Genres als solches erneut unter Beweis stellt. Seine Zukunft ist so hoffentlich für viele weitere Jahre und viele weitere Detektiv*infiguren gesichert, die von Leser*innen und Forscher*innen gleichermaßen bejubelt werden können, weil sie

bereit sind, scheinbare Grenzen zu durchbrechen und die Leser*innen mit ständig Neuem zu konfrontieren.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

- Gercke, Doris: Weinschröter, du musst hängen. München: Goldmann 1992.
- Grän, Christine: Weiße sterben selten in Samyana. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986.
- Grän, Christine: Ein Brand ist schnell gelegt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.
- Grän, Christine: Nur eine lässliche Sünde. Reinbek bei Hamburg: Rowohl 1989.
- Grän, Christine: Dead is beautiful. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.
- Grän, Christine: Grenzfälle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.
- Grän, Christine: Marx ist tot. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.
- Grän, Christine: Anna Marx, der Müll und der Tod. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.
- Grän, Christine: Marx, my love. Roman. München: Bertelsmann 2004.
- Grän, Christine: Feuer bitte. Roman. München: Goldmann 2008.
- Kneifl, Edith: Schön tot. Ein Wien-Krimi. Innsbruck, Wien: Haymon-Verlag 2009.
- Kneifl, Edith: Stadt der Schmerzen. Ein Florenz-Krimi. Innsbruck, Wien: Haymon-Verlag 2011.
- Kneifl, Edith: Blutiger Sand. Kriminalroman. Innsbruck, Wien: Haymon-Verlag 2012.
- Kneifl, Edith: Endstation Donau. Ein Wien-Krimi. Innsbruck, Wien: Haymon-Verlag 2014.
- Rossmann, Eva: Wahlkampf. Kriminalroman. Wien, Bozen: Folio 1999.
- Rossmann, Eva: Ausgejodelt. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2000.
- Rossmann, Eva: Freudsche Verbrechen. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2001.
- Rossmann, Eva: Kaltes Fleisch. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2002.
- Rossmann, Eva: Ausgekocht. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2003.
- Rossmann, Eva: Karibik all inclusive. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2004.

- Rossmann, Eva: Wein & Tod. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2005.
- Rossmann, Eva: Verschieden. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2006.
- Rossmann, Eva: Millionenkochen. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2007.
- Rossmann, Eva: Russen kommen. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2008.
- Rossmann, Eva: Leben lassen. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2009.
- Rossmann, Eva: Evelyns Fall. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2010.
- Rossmann, Eva: Unterm Messer. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2011.
- Rossmann, Eva: Unter Strom. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2012.
- Rossmann, Eva: Männerfallen. Der 15. Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2013.
- Rossmann, Eva: Alles rot. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2014.
- Rossmann, Eva: Fadenkreuz. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2015.
- Rossmann, Eva: Gut, aber tot. Ein Mira-Valensky-Krimi. Wien, Bozen: Folio 2016.
- Woolf, Virginia: Orlando. Edinburgh: Canongate 2012.

6.2. Sekundärliteratur

- Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998. S. 52-72.
- Andres-Müller, Heide: INTERaktionen. Formen und Mittel der Verständigung. Königstein/Taunus: Helmer 2000.
- Aspetsberger, Friedbert; Strigl, Daniela: Ich kannte den Mörder, wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart. Innsbruck: Studien-Verlag 2004.
- Attwood, Feona: Sluts and Riot Grrrls. Female Identity and Sexual Agency. In: Journal of Gender Studies 16 (2007), S. 233–247.
- Barfoot, Nicola: Frauenkrimi/polar féminin. Generic expectations and the reception of recent French and German crime novels by women. Frankfurt am Main: Lang 2007.
- Bascosy, Montserrat (Hg.): Gender und Macht in der deutschsprachigen Literatur. Frankfurt am Main: Lang 2007.
- Berger, Renate; Stephan, Inge: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln: Böhlau 1987.

- Betz, Phyllis M.: Re-covered Bodies. The Detective Novel and Transgendered Characters. In: *Clues: A Journal of Detection* 27 (2009), S. 21–32.
- Birkle, Carmen: Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001.
- Bloch, Ernst: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998. S. 38-51.
- Brecht, Bertold: Über die Popularität des Kriminalromans. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998. S. 33-37.
- Breger, Claudia: Postmoderne Inszenierungen von Gender in der Literatur: Meinecke, Schmidt, Roes. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Symposium des Kulturwissenschaftlichen Instituts (KWI). Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2000. S. 97-125.
- Browne, Ray B.: Murder on the reservation. American Indian crime fiction: aims and achievements. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press/Popular Press 2010.
- Bullock, Emily: Interrogating Gender in Crime TV Top of the Lake. In: *Screen Education* 77 (2005), S. 116–123.
- Bussmann, Hadumod: Genus. Geschlechterforschung /Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch. s.l.: Alfred Kröner Verlag 2012.
- Butler, Judith: Gender trouble. Feminism and the subversion of identity. New York, NY u.a.: Routledge 1999.
- Butler, Judith: Undoing gender. New York, NY: Routledge 2009.
- Butler, Judith: Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex. Hoboken: Taylor and Francis 2014.
- Caillois, Roger: Der Kriminalroman oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998. S. 157-180.
- Catano, James: Detecting Change. Gender and Ethnicity in the Detective Novel. In: *NOVEL: A Forum on Fiction* 33 (2000), S. 432-439.
- Cawelti, John G.: The Concept of Formula in the Study of Popular Literature. In: *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 5 (1972), S. 115-123.
- Cawelti, John G.: Mystery, violence, and popular culture. Essays. Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press 2004.

- Czarniawska, Barbara: Accounting and gender across times and places. An excursion into fiction. In: Accounting, Organizations and Society 33 (2008), S. 33–47.
- Cohen, Michael: The Detective as Other: The Detective *versus* the Other. In: Kathleen Gregory Klein (Hg.): Diversity and detective fiction. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State Univ. Popular Press 1999. S. 144-157.
- Dane, Gesa: "Zeter und Mordio". Vergewaltigung in Literatur und Recht. Göttingen: Wallstein 2005.
- Deitmer, Sabine: Anna, Bella & Co.: Der Erfolg der deutschen Krimifrauen. In: Carmen Birkle (Hg.): Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001. S. 239-253.
- Della Cava, Frances A.; Engel, Madeline H.: Racism, Sexism, and Antisemitism in Mysteries Featuring Women Sleuths. In: Kathleen Gregory Klein: Diversity and detective fiction. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State Univ. Popular Press 1999. S.38-59.
- Dietze, Gabriele: Genre und Gender. *Mainstreaming feminism* im weiblichen *hard-boiled* Code. In: Carmen Birkle (Hg.): Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001. S. 39-73.
- Ebert, Teresa L.: Ermittlung des Phallus. Autorität, Ideologie und die Produktion patriarchaler Agenten im Kriminalroman. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998. S. 461-485.
- Farewell, Marilyn: Heterosexual Plots and Lesbian Narratives. New York: NYU Press 1996.
- Farré Vidal, Carme: Dissection of Patricia Cornwell's feminist woman detective Kay Scarpetta. In: Journal of English Studies 10 (2012), S. 51–64.
- Flitner, Christine; Spalinger, Barbara: Ohne Krimi geht die Mimi nie...: Über Detektivinnen und andere gewaltige Frauen. In: Emanzipation 14 (1988), S.18-21.
- Friedrich, Silke: Queens of Crime. American and British female detective novels over the course of time. Hamburg: Anchor Academic Publishing 2012.
- Frizzoni, Brigitte: MordsFrauen: Detektivinnen und Täterinnen im 'Frauenkrimi' der 80er und 90er Jahre. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 95 (1999), S. 87–112.
- Frizzoni, Brigitte (2009): «Popfeminismus» und «Frauenkrimi». In: Rosa: Die Zeitschrift für Geschlechterforschung 38 (2009), S.10-13.
- Frizzoni, Brigitte: Verhandlungen mit Mordsfrauen. Geschlechterpositionierungen im "Frauenkrimi". Zürich: Chronos 2009.

- Frizzoni, Brigitte: Adonis Revisited: Erotic Representations of the male body in Women's Crime Fiction. *Folklore* 43 (2009), S. 27-42.
- Gerhard, Ute: Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. München: Beck 1997.
- Gill, Rosalind: From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media. In: *Feminist Media Studies* 3 (2010), S. 99-114.
- Goedelt, Katja: Vergewaltigung und sexuelle Nötigung. Untersuchung der Strafverfahrenswirklichkeit. Göttingen: Univ.-Verl. Göttingen 2010.
- Gruesser, John Cullen: Race, gender and empire in American detective fiction. Jefferson, NC: McFarland & Company Inc. Publishers 2013.
- Gymnich, Marion: *Gender* in der Literatur seit den 1960er Jahren. In: Vera Nünning (Hg.): Kulturgeschichte der englischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Tübingen: Francke 2005. S. 271-281.
- Haug, Frigga: "Seit ich Frauenkrimis lese, langweilen mich Männerkrimis tödlich". Interview mit Frigga Haugg, Herausgeberin der "Ariadne"-Krimi. *Emanzipation: feministische Zeitschrift für kritische Frauen* 22 (1996), S. 4-6.
- Heising, Willetta L.: Detecting women pocket guide. Checklist for mystery series written by women. Dearborn, Michigan: Purple Moon Press 1999.
- Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998. S. 111-120.
- Heipke, Corinna: Moralischer morden? Der Frauenkrimi als Genre und das Geheimnis seines Erfolges. In: Heide Andres-Müller (Hg.): INTERaktionen. Formen und Mittel der Verständigung. Königstein/Taunus: Helmer 2000. S. 116-133.
- Henderson, Heike: Eva Rossmann's mystery novel «Russen kommen». The Russians Are Coming. New Crimes, Old Fears, and Intercultural Alliances. *Studia austriaca* 20 (2012), S. 25-32.
- Irons, Glenwood Henry: Feminism in women's detective fiction. Toronto, Ontario; Buffalo, New York: University of Toronto Press 1995.
- Jermyn, D.: Silk blouses and fedoras. The female detective, contemporary TV crime drama and the predicaments of postfeminism. In: *Crime, Media, Culture* 2016, S. 1-18.
- Keitel, Evelyne: Kriminalromane von Frauen für Frauen. Unterhaltungsliteratur aus Amerika. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- Keitel, Evelyne: Vom *Golden Age* zum *New Golden Age*: Kriminalromane von Frauen für Frauen. In: Carmen Birkle (Hg.): Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen

- aus Deutschland, Großbritannien und den USA. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001. S. 19-37.
- Kestner, Joseph: *Sherlock's sisters: the British female detective, 1864-1913*. Aldershot: Ashgate 2003.
- Kinsman, Margaret: „Different and Yet the Same“: Women's Worlds/Women's Lives and the Classroom. In: Kathleen Gregory Klein (Hg.): *Diversity and detective fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State Univ. Popular Press 1999. S. 5-21.
- Kirchhoff, Sabine: *Sexueller Mißbrauch vor Gericht. Band 1: Beobachtung und Analyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1994.
- Klein, Kathleen Gregory: *Habeas Corpus. Feminism and Detective Fiction*. In: Glendwood Henry Irons (Hg.): *Feminism in women's detective fiction*. Toronto, Ontario; Buffalo, New York: University of Toronto Press 1995. S. 171-189.
- Klein, Kathleen Gregory: *The woman detective. Gender & genre. Second edition*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1995.
- Klein, Kathleen Gregory: *Diversity and detective fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State Univ. Popular Press 1999.
- Kratzer, Isabel: „Unwiderstehliche Gewalt“, „ernsthafter Widerstand“ und „minder schwerer Fall“ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands. In: Temme, Gaby (Hg.): *Hat Strafrecht ein Geschlecht? Zur Deutung und Bedeutung der Kategorie Geschlecht in strafrechtlichen Diskursen vom 18. Jahrhundert bis heute*. Bielefeld: Transcript-Verlag 2010, S. 199-140.
- Krieg, Alexandra: *Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg: Tectum-Verlag 2002.
- Kutch, Lynn M.; Herzog, Todd: *Tatort Germany. The Curious Case of German-Language Crime Fiction*. Woodbridge: Boydell & Brewer 2014.
- Laubenthal, Klaus: *Handbuch Sexualstraftaten. Die Delikte gegen die sexuelle Selbstbestimmung*. Berlin: Springer 2012.
- Liessmann, Konrad Paul: *Der Begriff des Verbrechens in der Gesellschaft und im Kriminalroman*. In: Friedbert Aspetsberger, Daniela Strigl (Hg.): *Ich kannte den Mörder, wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart*. Innsbruck: Studien-Verlag 2004. S. 67-82.
- Lützeler, Paul Michael: *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Symposium des Kulturwissenschaftlichen Instituts (KWI). Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2000*.
- Matter-Seibel, Sabina: „Ich schreibe nicht aus der Distanz“: Interview mit Christine Grän. In: Carmen Birkle (Hg.): *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001. S. 101-113.

- Markowitz, Judith A.: The gay detective novel. Lesbian and gay main characters and themes in mystery fiction. Jefferson, NC: McFarland 2004.
- Martínez, Matías: Figur. In Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: Metzler 2011. S. 145-150.
- McChesney, Anita: The Case of the Austrian Regional Crime Novel. In: Lynn M. Kutch, Todd Herzog (Hg.): Tatort Germany. The Curious Case of German-Language Crime Fiction. Woodbridge: Boydell & Brewer 2014. S. 81-98.
- Miller, Elizabeth Carolyn (2005): Trouble with She-Dicks. Private Eyes and Public Women in the Adventures of Loveday Brooke, Lady Detective. In: Victorian Literature and Culture 33 (2005), S. 47–65.
- Mizejewski, Linda: Hardboiled & high heeled. The woman detective in popular culture. New York: Routledge 2004.
- Molander Danielsson, Karin: The Dynamic Detective: Special Interest and Seriality in Contemporary Detective Stories. Dissertation, Uppsala Universitet 2002.
- Monaghan, Peter: Crime Fiction as Viewed Through Gender, Race, and Politics. Nearly Forgotten Works by Female Detective Novelists. In: The Chronicle of Higher Education 50 (2003), S. 1-3.
- Morgan, Patrick: The subtle Ways of Watson: Sherlock Holmes and his feminine Identity. Baker Street Journal: An Irregular Quarterly of Sherlockiana 58 (2008), S. 26-32.
- Mulvey, Laura: Visual and other pleasures. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan 1989.
- Munt, Sally: Murder by the book? Feminism and the crime novel. London, New York: Routledge 1994.
- Nünning, Vera: Kulturgeschichte der englischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Tübingen: Francke 2005.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart: J.B. Metzler 2009.
- O'Brien, Traci S.: Note to Self? Postmodern Criminality and (Feminist) Consciousness in Eva Rossmann's „Freudsche Verbrechen“. In: Women in German Yearbook 31 (2015), S. 122-146.
- Palmer, Joy: Tracing Bodies. Gender, Genre, and Forensic Detective Fiction. In: South Central Review 18 (2001), S. 54-71.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Frauenkrimis – Von der besonderen Dotation zu Detektion und Mord. In: Friedbert Aspertsberger, Daniela Strigl (Hg.): Ich kannte den Mörder, wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart. Innsbruck: Studien-Verlag 2004. S. 144-170.

- Reddy, Maureen T.: Die feministische Gegentradition im Kriminalroman. Über Cross, Grafton, Paretsky und Wilson. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998. S. 444-460.
- Rutland, R. Barry (Hg.): Gender and narrativity. Ottawa, Ont.: Carleton University Press 1997.
- Schachinger, Christian: Mord im Schanigarten. In: Der Standard, 12.11.2009. Online unter <http://derstandard.at/1256744705883/Mord-im-Schanigarten>. Letzter Zugriff 3.4.2017.
- Schindler, Nina: Das Mordsbuch. Alles über Krimis. Hildesheim: Claassen 1997.
- Schmid, Wolf: Erzählstimme. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: Metzler 2011. S. 131-138.
- Schmidt, Jennifer M.: The girls who don't die. Subversions of gender and genre in recent fiction by Lauren Beukes. In: Safundi 17 (2016), S. 137–155.
- Schößler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin: Akademie-Verlag 2010.
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth: Die Geschichten des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998. S. 216-238.
- Simpson, Inga: Torn between Two Genres: Sex and Romance in Lesbian Detective Fiction. In: Clues 27 (2009), S. 9–20.
- Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998. S. 208-215.
- Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink 1998.
- von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler. Einleitung in ihr Werk. Wiesbaden: VS-Verlag 2011.
- Wallisch, Gianluca: Othello oder Wie man eine Streberin um die Ecke bringt. In: Der Standard 14.11.2014. Online verfügbar unter <http://derstandard.at/2000008136906/Othello-oder-Wie-man-eine-Streberin-um-die-Ecke-bringt>. Letzter Zugriff 3.4.2017.
- Walton, Priscilla L.; Jones Manina: Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition. California: University of California Press 1999.
- Warum da so viele Sternchen* sind. In: Der Standard, 25.8.2016. Online verfügbar unter <http://derstandard.at/2000004719421/Warum-da-so-viele-Sternchen-sind>. Letzter Zugriff 3.4.2017.
- Wilke, Sabine: Wilde Weiber und dominante Damen: Der Frauenkrimi als Verhandlungsort von Weiblichkeitsmythen. In: Carmen Birkle (Hg.): Frauen auf der Spur.

Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001. S. 255-271.

7. Anhang

7.1. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit versucht anhand einer Analyse der verschiedenen Krimi-Reihen von Eva Rossmann, Christine Grän und Edith Kneifl zuvor identifizierte Aspekte des „Frauenkrimis“ als Genre in den jeweiligen Romanen und deren Ermittler*infiguren nachzuzeichnen. Themen, Charaktereigenschaften von Ermittlerin* und Watson-Figur sowie die Darstellung männlicher* Figuren in zeitgenössischen Romanen, so die Hypothese, bauen auf den Errungenschaften des „Frauenkrimis“ auf und entwickeln diesen weiter. Anhand der Analyse soll also gezeigt werden, dass das Erbe dieses verschwundenen Genres in zeitgenössischer österreichischer Kriminalliteratur durchaus immer noch Bestand und Entwicklungspotenzial hat und dass der Genrebegriff als solcher zwar verschwunden sein mag, nicht jedoch verschwunden sind mit ihm verbundene gesellschaftliche Themen.