

Sonderdruck aus:

Amerikastudien American Studies (Amst)

Vormals Jahrbuch für Amerikastudien
(Formerly German Yearbook of American Studies)

Eine Halbjahresschrift (Published Twice a Year)

Im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Amerikastudien
herausgegeben von (Edited for the German Association for
American Studies by)

Martin Christadler

Ernst Otto Czempel

Eberhard Kessel

Klaus Lubbers

Günter Moltmann

Bernhard Ostendorf

Klaus Poenicke

Wolfgang Viereck

Jahrgang 23 Heft 2
Volume 23 Number 2



J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart

“Powerful, but extremely depressing books”:
Raymond Chandlers Romane.

Winfried Fluck

ABSTRACT

Raymond Chandler's seven novels go through regular and massive re-editions, the films made and remade from them are classics, and scholarly articles and books are beginning to discuss their place in the various traditions of modern American fiction.

Most critics tend to build their case for Chandler on the perfection to which he has brought the genre of detective fiction, in the wake of Dashiell Hammett and the so-called “hard-boiled” school of writers. Implicit in their argument is an admiration for Chandler's “realism,” the tough, street-smart look at American life, whose corrupt and corrupting power-structures he analyzes through the aloof and critical eye of his detective-narrator Philip Marlowe. Discussing Chandler as first and foremost a realist writer, however, tells us more about the limitations of our concept of realism than it helps us to account for the phenomenon of Chandler's popularity.

The present article takes a slightly different starting-point. It argues that the characteristics of Chandler's novels can be seen as the elaboration, or over-coding, of a conflict that is centred neither in the realism of the social observations nor in the formal properties of the detective genre. These appear as secondary discourses, inscribed in the fiction, in order to mask, and thereby give shape to other, much more overtly moral and obstinately romantic concerns: the spectacle of an idealism, already infected by neurosis and obsessive behaviour, in full retreat, though unrepentant and with nowhere to go. To read Chandler in this way is to pay closer attention to the suggestion that his view of social life, and in particular of emotional and sexual relationships between men and women, is structured by recurring fantasies and emotional obsessions rather than the outcome of social analysis.

The basic theme that produces the narrative is temptation. Drawn into ever-widening circles of corruption that seem to engulf the institutional pillars of our society, viz. the family, the law and the police, big business and local politics, the narrator safeguards his freedom, his moral virginity by a verbally aggressive, constantly alert intelligence, in short, a kind of cynicism that highlights the damaged idealism it is called upon to defend.

The coexistence of verbal aggression and emotional defense, of the man of action with a world-weary romantic sensibility crystallizes a moment of male adolescence dignified and preserved repeatedly in American literature. By projecting the insistence on a self-reliant moral integrity onto a cynical detective, Chandler attempts another renegotiation of a moral ideal and a set of (masculine) values that has been in crisis for longer than this century. What might explain the renewed demand for his version is the double-structure of a tough guy fantasy and its ironic decomposition, which makes it possible to consume it as nostalgic or camp fantasy without however dismissing it altogether.

That Chandler is able to sustain the tension between these conflicting fantasies, and accentuate their neurotic edge by the resources of style and narrative structure; and, above all, by a pervasive irony which relativizes the narrative positions and binds the levels of the text, is undoubtedly a strong argument to consider him a writer of some stature. That he is able to raise, if only negatively, the question of moral integrity and reveal an ambiguous desire for standards and values to cling to, makes his popularity today the symptom and expression of an impasse, of a retreat in which central value conflicts of American (and our) culture become apparent.

Es war W. H. Auden, der Chandlers Romane in einer Diskussion des Detektivromans als “powerful, but extremely depressing books” bezeichnete, die man nicht einfach als eskapistische Literatur lesen sollte. Literatur- und Kulturkritik haben allerdings auf diese Anregung bis vor kurzem kaum reagiert. Selbst Edmund Wilson, an sich den hartgesottenen “boys in the

back room" in seiner literarischen Chronik der vierziger Jahre, *Classics and Commercials*, durchaus sympathisierend zugewandt, nahm Chandler nur als – immerhin löbliche – Ausnahme einer ihm ansonsten unverständlichen und unzugänglichen Kriminalromanschwemme wahr. Sein Beispiel zeigt, daß Chandlers Einschätzung im wesentlichen an seine Rolle als Autor von Detektivromanen gebunden blieb. Wo das – teilweise mit sehr instruktiven Ergebnissen – geschehen ist, bleibt die Interpretation vor allem auf den Vergleich mit anderen Detektivromanen angelegt. Sie ist an der Frage interessiert, welche Stellung Chandler in der Geschichte des Detektivromans einnimmt, in welcher Weise er bestehende Muster des Genres variiert und fortführt und wie sich sein Detektiv Marlowe mit seinen detektivischen Vorgängern und Nachfolgern vergleichen läßt.

Davon soll hier weniger die Rede sein. Natürlich ist mit dem Hinweis auf die Variation wiederkehrender Genrelemente ein wichtiges Merkmal zum Verständnis von Chandlers Romanen gegeben. Mein Interesse ist aber im folgenden gerade nicht auf eine Einordnung in die Geschichte und das Genre des Detektivromans gerichtet, sondern auf jene Aspekte, in denen Chandler über eine Formel, deren Bedeutung er selbst erkannte und bewußt benutzte, hinausgegangen ist. Es richtet sich auf die Frage, welchen Gebrauch Chandler von einem populären Genre gemacht hat und auch darauf, welcher Gebrauch sich in der gegenwärtig wieder verstärkten Popularität seiner Romane dokumentieren mag.

Daß diese Popularität heute noch allein durch die Tatsache erklärt werden kann, daß Chandler gute Detektivromane geschrieben hat, darf bezweifelt werden. Meine Vermutung zielt eher auf die Versuche Chandlers, das Dilemma eines subjektiv immer problematischer werdenden Idealismus im "realistischen" Kontext des Detektivromans anzusiedeln und auf diese Weise noch einmal wirksam zu bewahren. Die Art und Weise, in der das in seinen Romanen geschehen ist, und die instruktiven Probleme, die sich dabei ergeben haben, sollen in diesem Beitrag näher beschrieben werden. Chandlers Romane würden damit als neuerliche Version eines wiederkehrenden Motivs amerikanischen Erzählens erscheinen und in die fortlaufenden Versuche amerikanischer Selbstdeutung einrücken, das Ideal einer unverdorbenen moralischen Integrität zu veranschaulichen – Versuche, in die doch immer wieder ein tiefer Pessimismus einbricht.

Mit vielen dieser Fiktionen, wie etwa denen Twains, teilt Chandler nicht zufälligerweise erzählerische Merkmale wie beispielsweise die 'vernacular perspective': "[...] there can be no doubt that he invented a distinctive kind of language, with its own humor and imagery, its own special movement."¹ Auch für Chandler gilt dabei, daß mit ihr nicht nur die Authentizität und Anschaulichkeit der Wahrnehmung erhöht werden soll. Die erzählerische Perspektive steht zugleich für eine kulturelle bzw. soziale: sie nimmt die Welt von "unten" wahr und konfrontiert sie mit der – je nach dem naiven oder skeptischen – Perspektive des einfachen Mannes, dem vermeintlichen Residuum noch nicht korrumpierter oder verbildeter Anschauungen und Gefühle. Das äußerliche Merkmal dieser Gegenperspektive ist die bewußt unliterarische oder gar anti-literarische Sprechweise, die im Falle Chandlers im amerikanischen 'slang' ihren Ausdruck findet und – verstärkt durch das Stilmittel des auch von Twain her bekannten 'wise-cracking' – Beobachtungen von befreiender Offenheit und zynischer Irreverenz ermöglicht, die anders kaum literatur- bzw. kulturfähig wären. Chandler war sich der Tatsache bewußt, daß er auf diese Weise auch einen spezifischen, unverwechselbaren Ton und eine emotionale Intensivierung in seine Romane brachte, die anderen hard-boiled writers

fehlte. Sie begründen mit, was Frederic Jameson in seinem anregenden Aufsatz "On Raymond Chandler" als "unmistakable aesthetic intensity"² bezeichnet hat. Einige ihrer Merkmale sollen im folgenden näher diskutiert werden.

Dazu reicht es allerdings nicht hin, Chandlers Romane etwa vor dem Genre des Detektivromans zu retten zu versuchen, sondern umgekehrt gilt es, auch im Detektivroman mehr an Möglichkeiten als nur die eines formelhaften Genres zu erkennen. Was Fiktionen immer wieder bedeutsam für das Verständnis einer Kultur macht, ist ihre Fähigkeit, Dissonanzen, Konflikte und Spannungen zu veranschaulichen, die sich aus der Übertragung bestimmter, in der Sozialisation geprägter Anschauungsweisen und Wertvorstellungen auf die Realität ergeben. Diese Fähigkeit, sozial und kulturell instruktive Spannungen zum Ausdruck zu bringen und ein fiktionales Angebot zu ihrer gedanklichen und emotionalen Bewältigung zu unterbreiten, ist keineswegs an einen bestimmten abgegrenzten ästhetischen Bereich mit besonderem Kunstanspruch gebunden. Die amerikanische Kultur bietet eine Vielzahl von Abenteuer- und Kinderbüchern, von See- und Trappergeschichten, Gangster- und Wildwestfilmen, in denen sich erst allmählich weitere Diskurs- und Bedeutungsebenen herausgeschält haben. Die Lektüre Chandlers auf dieser Ebene zu ergänzen und weiterzuführen, ist das Ziel dieses Beitrags.

"Calling on four million dollars": Marlowes Auftraggeber.

Um der Bedeutung und Resonanz der Romane Chandlers näher zu kommen, wäre es demnach unangebracht, bestimmte Aspekte als "Literatur" aus ihnen herauslösen zu wollen und vom Rest zu meinen, er sei bedauerlicherweise doch nichts als ein Detektivroman. Es ist offensichtlich, daß Chandlers Bücher zu allererst – und ganz bewußt – als Detektivromane geschrieben sind. Was in ihnen geschieht, ist zunächst ganz auf die zentrale Kriminalhandlung gerichtet, in der es für Chandlers Detektiv Philip Marlowe darum geht, einen Fall zu lösen. Dessen Merkmale und soziale Bedeutung verdienen genauere Beachtung. Denn durch das fiktionale Repertoire des Detektivgenres wird zugleich ein sozialer und moralischer Konflikt etabliert, der mit diesem in engem Zusammenhang steht und sich in einer Folge von Gesprächszenen und verbalen Auseinandersetzungen konkretisiert. Die Geschichten, die Chandler aus der Perspektive Marlowes erzählt, beginnen (bis auf das komplexere *The Long Good-Bye*) alle mit einem solchen Gespräch, in dem Marlowe einen Auftrag übernimmt. Was wir in diesen Eingangsgesprächen kennenlernen, ist der zumeist reiche Auftraggeber Marlowes, auf den er uns am Anfang von *The Big Sleep* mit den Worten vorbereitet: "I was calling on four million dollars." (BS, S. 9) In der ironischen Anspielung wird die soziale Distanz zwischen dem Klienten und Marlowes einfacher, fast schäbiger Existenz kenntlich, die sich vom ersten Gespräch an auch als moralische Kluft erweist. Schon in der mühevollen Art und Weise, in der es Marlowe nur mit viel Geduld und oft unter Schwierigkeiten gelingt, zum Auftraggeber vorzustoßen, werden Gegensätze deutlich, die einen wichtigen Aspekt des weiteren Romans ausmachen. In den ersten Szenen geschieht daher mehr, als nur die Kriminalhandlung in Gang zu bringen. Die Beziehung zum Auftraggeber geht über ein bloßes Beschäftigungsverhältnis hinaus. Sie ist zugleich als konstante symbolische Konfrontation zweier Wertbereiche inszeniert.

Um "vier Millionen Dollar" seine Aufwartung zu machen, kann man bei Chandler nicht

¹ Frederic Jameson, "On Raymond Chandler," *Southern Review*, 6 (1970), 635.

² A. a. O., 650.

einfach zur Vordertür hereinspazieren. Der reiche Auftraggeber sitzt irgendwo im Innern des Hauses, von Dienern, Sekretärinnen und anderen Helfern umgeben und abgeschirmt. Marlowes Versuch, zu ihm vorzudringen, setzt ein Ritual der Abwehr und Einschüchterung in Bewegung. In *The Big Sleep* geschieht das noch primär räumlich. Marlowe wird vom Diener durch eine Vielzahl von Räumen bis in das entlegene, dschungelhaft zugewachsene Gewächshaus geführt, in dem der solcherart auch räumlich in seiner Exklusivität kenntlich gemachte General Sternwood auf ihn wartet. In *The High Window* ist der erste Besuch bei der wiederum reichen Auftraggeberin Mrs. Murdock weiter und expliziter erschwert. Eine entschiedenen unfreundliche Haushälterin öffnet die Tür um einen Fuß breit. Marlowe gibt ihr seine Karte. "The hand and nose went in and the door slammed in my face." (HW, 6) Als Marlowe schließlich ins Haus eingelassen wird, bekommt er Mrs. Murdock immer noch nicht zu Gesicht. Umständlich werden seine Personalien und Referenzen durch ihre Sekretärin geprüft. Im Roman *The Lady in the Lake*, in dem Marlowe keine Verabredung vorweisen kann, weil der reiche Klient um Diskretion gebeten hat, gelingt es Marlowe zunächst gar nicht an dessen selbstbewußter und leicht herablassender Sekretärin vorbei zu kommen. In *Playback* bleibt der eigentliche Auftraggeber zunächst ganz anonym und läßt sich durch einen Anwalt vertreten, von dem Marlowe vergeblich Aufschluß über den Hintergrund des Auftrags zu gewinnen versucht.

Seine entschiedenste Ausprägung erhält diese Art von symbolischem Kampf um den Zugang zur Welt der Reichen in *The Little Sister*. Marlowe wird hier nicht mehr gerufen, sondern muß sich den Auftrag der potentiellen Klientin Mavis Weld auf dem Umweg über ihren Agenten Sheridan Ballou erkämpfen. Ballou ist von einem wahren Sperrgürtel von Helfern umgeben, den Marlowe erst mühsam durchbrechen muß, um mit ihm selbst reden zu können. Als es ihm mit einer Kombination von Frechheit und Erpressung endlich gelungen ist, zu Ballou vorzustoßen, liegt dieser in getreuer Imitation feudalistischer Paschaattitüden auf einer Couch und läßt sich von seinen Mitarbeitern wie von einem Hofstaat bedienen. Marlowe bleibt dennoch unbeeindruckt, weil er weiß, daß es sich um ein Einschüchterungsritual handelt. Sein Gegenmittel ist das 'wise-cracking', jene ausgefeilte Technik des spöttischen Konterns, das nur durch die humoristische Tonlage von der offenen, unverhüllten verbalen Aggression entfernt ist. So auch im vorliegenden Fall, indem er den pompös inszenierten Omnipotenztraum Ballous noch einmal sarkastisch überhöht: "I forgot to bring my prayer-book. This is the first time I knew God worked on commission." (LS, 110) Sobald diese Sprache und nicht der übliche Ton devoter Ergebenheit angeschlagen wird, werden die reichen Halbgötter ärgerlich – aber auch aufmerksam. Marlowe hat einen ersten Erfolg errungen und damit eine Ausgangsposition geschaffen, um sich schließlich auch gegenüber der geballten Macht, der er gegenübersteht, zu behaupten.

"Sich zu behaupten" gelang dem "klassischen" Romandetektiv vor allem mit Hilfe seines bemerkenswerten Kombiniervermögens. Seine körperliche Schwäche wurde oft betont, um die besondere Macht der Ratio hervorzuheben. Im amerikanischen *action*-Genre wurde dieses Verhältnis bekanntlich umgedreht. Jetzt werden ermüdende Kleinarbeit und gewalttätige physische Auseinandersetzungen zum entscheidenden vorwärtstreibenden Element. Beim Kombinieren mögen Fehler gemacht werden, aber der Detektiv kämpft sich buchstäblich doch immer wieder heran, bis er am Ende endlich siegt. Deutlicher und expliziter noch als andere Autoren der 'hard-boiled school' hat Chandler sich gegen den klassischen Kombinierroman gewandt. Ein Seitenhieb auf dessen Repräsentanten Sherlock Holmes oder Philo Vance fehlt in kaum einem seiner Romane. Aber auch in der physischen Auseinandersetzung sind

Marlowe offensichtliche Grenzen gesetzt, die mit der fiktionalen Realität zusammenhängen, in der er sich behaupten muß. Mit seinen reichen Klienten, erst recht mit den Frauen oder der Polizei, und selbst mit den durch das System und durch Leibwächter geschützten einflußreichen Gangstern, kann auf diese Weise nicht umgegangen werden. Es verbleibt als Ebene der Auseinandersetzung der nicht abreißende Strom verbaler Gefechtsszenen, der alle seine Romane charakterisiert. Ihre Bedeutung und emotionale Attraktivität liegt vor allem darin, daß in diesen wiederkehrenden Rededuellen, die vordergründig immer auf die Kriminalhandlung bezogen bleiben, zugleich eine fortlaufende symbolische Auseinandersetzung zwischen sich feindlich gegenüberstehenden Sozial- und Wertbereichen stattfindet.

Chandlers Romananfänge, in denen Marlowe einen neuen Fall übernimmt, konstituieren diesen Gegensatz auf exemplarische Weise. Von Anfang an herrscht ein Klima des mißtrauischen Abschätzens, des gegenseitigen Belauerns und der verbalen Aggression, in dem buchstäblich jedes kleinste Detail zum wichtigen Gefechtsstützpunkt werden kann. Ein Beispiel unter anderen ist etwa die Zigarette, die sich Marlowe zuweilen im Gespräch anzünden will, obwohl reiche Klienten wie Harlan Potter oder Mrs. Murdock keine Raucher dulden. Sie können ihm das Rauchen verbieten und damit ihren Willen zunächst durchsetzen. Sie können aber beispielsweise nicht verhindern, daß Marlowe die unangezündete Zigarette im Mundwinkel behält und sie damit konstant irritiert. Während der gerade etablierte Kampf noch unentschieden wogt, deuten solche scheinbar nebensächlichen Details dem Leser auf der emotionalen Ebene doch schon an, daß Marlowe keinen unnötigen Schritt zurückweichen wird. Sie fungieren gleichsam als beiläufige Detailaufnahme des Gefechtsstandes. Während der reiche Klient unter dem Eindruck steht, mit seinem Auftrag kaufe er den ganzen Mann, verstärken sich für den Leser durch derartige Handlungsdetails die Anzeichen, daß das bei Marlowe gerade nicht der Fall sein wird.

Dieser Eindruck wird bestätigt, wenn Marlowe sich nach der Art des Auftrags erkundigt und dabei wie in *The High Window* zu erkennen gibt, daß er auf einer gewissen Unabhängigkeit und Selbständigkeit besteht:

"Young man, do you want this job or don't you?" "I want it if I'm told the facts and allowed to handle the case as I see fit. I don't want it if you're going to make a lot of rules and regulations for me to trip over." (HW, 16)

Es ist der Widerstand, einfach gekauft zu werden, der Marlowe schließlich eine gewisse Achtung und auch den Auftrag einbringt: "'You'll do,' she said dryly, 'I wish I had met you two years ago.'" (HW, 16) Integrität hat sich zum ersten Mal bewährt und Chandler damit dem Leser das erste Beispiel in einer Reihe von Konfrontationen geboten, in denen sich der sozial deklassierte Marlowe gegenüber der übermächtig erscheinenden gesellschaftlichen Macht zu behaupten versteht.

Einige Romananfänge Chandlers scheinen auf den ersten Blick von diesem Muster abzuweichen, etwa wenn der reiche Auftraggeber wie in *Farewell, My Lovely* oder *Playback* durch einen Mittelsmann vertreten ist, der es allerdings an Überheblichkeit ebenfalls nicht fehlen läßt und dessen, wenn auch parasitäre Zugehörigkeit zur Oberschicht augenfällig gemacht ist. Mag es sich hier auch nicht als so schwierig erweisen, vorgelassen zu werden, so bleiben ansonsten doch die typischen Merkmale der verbalen Auseinandersetzung bewahrt. Lediglich in *The Little Sister* ist der Klient nicht ein Repräsentant der Oberschicht, der ihn rufen läßt. Es ist das schüchterne Mädchen Orfamay Quest aus dem Mittelwesten, das ihn in seinem Büro aufsucht und ihm zunächst nicht mehr als 20 Dollar Honorar bieten kann. Aber auch hier

verbleiben die sich daraus entwickelnden Szenen im Zusammenhang der geschilderten Konfrontation. Sie bestätigen die Beobachtung, daß Marlowes Gespräche mit dem Klienten immer zugleich auch symbolische Kämpfe mit den Repräsentanten feindlicher Sozial- und Wertbereiche sind – in diesem Fall der kleinstädtischen Moralapostel, vor denen Marlowe ungehört seine schlechten Manieren hervorkehrt, weil er ihrem strengen moralischen Anspruch von vornherein nicht traut und ihre Empörung als gespielte durchschaut. Marlowes Klienten mögen wechseln, das grundsätzliche Konstituierungsmerkmal seiner Fälle bleibt dabei doch das gleiche: Es zwingt ihn in den Dienst und damit in die Auseinandersetzung mit für ihn feindlichen Prinzipien und macht den Fall damit zugleich zu einem Testfall seiner moralischen Integrität.

Im Vergleich mit dem klassischen Kriminalroman wird immer wieder hervorgehoben, daß in Chandlers Romanen endlich auf realistische Weise aus der Alltagspraxis eines Privatdetektivs berichtet wird. Treffender ist wohl aber, daß dieser Anspruch in den Romanen selbst zwar als Pose gelegentlich bemüht sein mag, aber doch kaum ihre fiktionale Substanz beschreibt. Es gehört zu jenen Momenten, die das komplexere *The Long Good-Bye* über den Detektivroman hinaus ansatzweise zum Gesellschaftsroman hin öffnen, daß sich Chandler dort über die unmittelbaren Notwendigkeiten seines Handlungsentwurfs hinaus Zeit nimmt, in einem Kapitel auch jene Art von Klienten vorzuführen, von denen er Marlowe eingestehen läßt, daß sie eigentlich den Alltag eines Privatdetektivs seines Kalibers ausmachen: "[...] the loose wheels, the dingoes who park their brains with their gum, the squirrels who can't find their nuts, the mechanics who always have a gear wheel left over." (LG, 130) Die dann folgenden Beispiele dienen aber eher dazu, das melancholisch-heroische Pathos von Marlowes Existenz zu beschwören als ernsthaft auf die "Fälle" selbst einzugehen:

So passed a day in the life of a P. I. Not exactly a typical day but not totally untypical either. What makes a man stay in it nobody knows. You don't get rich, you don't often have much fun. Sometimes you get beaten up or shot at or tossed into the jailhouse. Once in a long while you get dead. Every other month you decide to give it up and find some sensible occupation while you still walk without shaking your head. Then the door buzzer rings and you open the inner door to the waiting-room and there stands a new face with a new problem, a new load of grief, and a small piece of money. (LG, 135)

Tatsächlich bilden "alltägliche" Fälle gerade nicht den Kern von Chandlers Romanen. Denn für Marlowe (und damit auch für den Leser) würden sie wohl alle ähnlich antiklimatisch enden wie der Fall von Mr. Simpson W. Edelweiss, den er schließlich in diesem Kapitel übernimmt und zu dem er nur zu sagen weiß: "It turned out to be routine." (LG, 134) Was diesen Fällen fehlt, um sie für Chandler aus der Routine herauszuheben, ist eben jener zentrale Wertkonflikt, der Marlowes Fällen über den detektivischen *mystery*- und *action*-Aspekt hinaus eine bestimmte soziale und emotionale Bedeutung verleiht, ohne die Attraktivität des Kriminalaspekts zu schmälern, und der sie als "powerful" im Sinne Audens erscheinen läßt – als erlebnisintensive Vergegenwärtigungen der um den Kriminalfall zentrierten sozialen und emotionalen Spannungen. Damit entfielen aber auch das für Marlowes Fälle zentrale Problem, wie Integrität und individuelle Identität bei der Arbeit im Auftrag feindlicher sozialer Instanzen und Prinzipien noch zu bewahren sind. Marlowes Fälle blieben Kriminalfälle und wären nicht das, was in Chandlers Romanen aus ihnen geworden ist: Metapher für eine Kette von Korruptionsversuchen durch verschiedene soziale Instanzen, gegen die sich Marlowe behaupten muß und zu denen bei Chandler vor allem die Reichen, die Gangster und die Polizei gehören.

"Law is where you bury it in this town": Gesellschaft in Chandlers Romanen.

Im Hinblick auf den Multimillionär Harlan Potter heißt es in *The Long Good-Bye*: "He was about as hard to see as the Dalai Lama." (LG, 70) Solche Bilder spielen auf die enorme, quasi-feudalistische gesellschaftliche Machtfülle an, die sich in der amerikanischen Gesellschaft mit Geld verbinden kann. Einige Auftraggeber sind so reich, daß sie praktisch ganze kleinere Städte oder Landstriche beherrschen. Einflußreiche politische Wahlbeamte, wie der jeweilige Bürgermeister, der Staatsanwalt oder der Sheriff, aber auch ein großer Teil der Presse sind von ihnen abhängig. Schon die Erwähnung ihres Namens reicht aus, um Marlowe insbesondere bei staatlichen Ermittlungsbehörden Türen zu öffnen, die ihm ansonsten verschlossen schienen. Der erfolgreiche Geschäftsmann und der Syndikatsboß rücken dabei – wie neuerdings auch wieder in amerikanischen Fiktionen – in moralisch kaum noch unterscheidbare Nähe. Der Gangster ist im Grunde nur eine neuere Variation des erfolgreichen Geschäftsmannes. Moralische Härte und Skrupellosigkeit sind bei beiden die entscheidende Voraussetzung für den Geschäftserfolg. Beide charakterisiert ein ähnlich großer gesellschaftlicher Einfluß aufgrund ähnlicher gesellschaftlicher Mechanismen. In *Farewell, My Lovely* wird Bay City von dem einflußreichen Gangster Laird Brunette kontrolliert. In *Playback* erleben wir mit dem lange Zeit anonymen Klienten Kinsolving und mit Clark Brandon gleich zwei Millionäre, denen kleinere Städte buchstäblich "gehören". Von ihnen ist der ehemalige Gangster Brandon ironischerweise noch der weitaus sympathischere, weil aufrichtiger.

Von ihren Interessen her, ihr Geschäft abzusichern, bilden Reiche und Gangster eine – wenn auch gelegentlich unfreiwillige – Interessengemeinschaft. Immer wieder drängen sie Marlowe, seine Ermittlungen abubrechen, und warnen ihn vor weiteren Schritten. Unverkennbar ist die gelegentliche *de facto*-Komplicität beispielsweise in *The Long Good-Bye*, in dem Harlan Potter und die Gangsterbosse Starr und Menendez aus verschiedenen Gründen weitere Nachforschungen verhindern wollen. Auf Potters Einwand, Marlowe wolle ihn doch wohl nicht ernsthaft mit diesen Gangstern in Verbindung bringen, antwortet Marlowe in einer Weise, die direkten Einfluß offenläßt, aber die moralische Nachbarschaft andeutet: "I wouldn't know, Mr. Potter. A man doesn't make your kind of money in any way I can understand." (LG, 195) Mit solchen Analogien verbindet sich kein simpler Korruptionsvorwurf. Die Reichen haben es bei Chandler nicht nötig, mit Gangstern gemeinsame Sache zu machen oder Politiker zu bestechen. Seine Kritik zielt auf etwas anderes. Die individuellen Konturen der verschiedenen Variationen des Reichen schwanken von bösartig über bemitleidenswert bis hin zu einem Rest akzeptabler Integrität. Was sie jedoch allesamt charakterisiert, ist das Mißverhältnis von enormem gesellschaftlichen Einfluß und fehlender persönlicher Integrität. Chandlers Kritik ist nicht auf politische Korruption, sondern auf moralische Korruption gerichtet – auf die Auswirkungen moralischer Indifferenz im gesellschaftlichen und privaten Bereich.

Die Art von Marlowes Fällen ist symptomatisch für diese Indifferenz. Bei seinen Aufträgen geht es nicht einfach um die Aufklärung kriminalistisch schwieriger Fälle, sondern um "delicate operations [...] removing morbid growths from people's backs." (BS, 19) Es zeigt sich hier eine für die *fiction noire* typische Verlagerung. Die für populäre Fiktionen der dreißiger Jahre typischen Bandenverbrechen treten zurück. Das organisierte Gangstertum tritt nun übermächtig auf. Ihm kann der vereinzelte Privatdetektiv Marlowe nichts mehr entgegensetzen, zumal es längst auf unentwirrbare Weise mit maßgebenden finanziellen und politischen

Machtgruppen verfilzt und damit zu seriösen Methoden übergegangen ist. Die geschäftsorientierten Gangsterbosse sind bereits zu reich und einflussreich, um noch auf direkt nachweisbare Bestechung und Verbrechen angewiesen zu sein. Wo das vergessen und der reibungslose Geschäftsgang gestört wird, bereinigt man die Angelegenheit wie im Fall von Menny Menendez in *The Long Good-Bye* selbst. Menendez, der seinen aggressiven und eiteln Emotionen allzu freien Lauf gelassen hat, ist im Kreise der kühl kalkulierenden Geschäftsleute der Gangsterwelt längst ein Anachronismus – und damit eine Art Geschäftsrisiko. Die Verbrechen, mit denen es Marlowe primär zu tun bekommt, sind daher nicht die Folge von Bandenkämpfen, sondern von individuellen Obsessionen und Neurosen, die im Familienumkreis der Reichen gedeihen.

Zu Beginn von *The Big Sleep* hat Chandlers Sicht eine einprägsame Veranschaulichung gefunden. Indem er diesen Beginn in eine Art Treibhausklima versetzt, schafft er eine Schlüsselmetapher für die reichen Auftraggeber Marlowes. Der millionenschwere General Sternwood hält sich fast nur noch in einem Gewächshaus auf, einem unwirklichen, entlegenen sozialen Raum, der Assoziationen an ein Aquarium weckt: "The glass walls and roof were heavily misted and big drops of moisture splashed down on the plants. The light had an unreal greenish colour, like light filtered through an aquarium tank." (BS, 13) Hitze, unwirkliches Licht und exotische Pflanzen fügen sich zu einer Atmosphäre von Verfall und "Korruption"; Orchideen – eine Zentralmetapher der *fiction noire* – stehen für die trügerisch glamouröse Außenseite innerlich korumpierter und pervertierter Existenz: "The General half closed his eyes. 'They are nasty things. Their flesh is too much like the flesh of men. And their perfume has the rotten sweetness of a prostitute.'" (BS, 15) Als Sternwood über seine beiden Töchter, Vivian und Carmen, spricht, bekennt er sich selbst offen und nicht ohne einen gewissen Stolz dazu, daß es der ganzen Familie an moralischer Verantwortung fehlt. "Neither of them has any more moral sense than a cat. Neither have I. No Sternwood ever had. Precede." (BS, 18) Marlowe wird sodann beauftragt, etwas zu entschärfen, was sich zuvor nur durch die Achtlosigkeit oder moralische Schwäche des Auftraggebers entfalten konnte. Das einzige Interesse des reichen Auftraggebers richtet sich dabei darauf, daß der Vorgang nicht an die Öffentlichkeit dringt. So kann es kommen, daß die mit Nymphomanie, Rauschgift und Mord moralisch extrem negativ besetzte Neurotikerin Carmen in *The Big Sleep* zugleich auch als Symbol dessen erscheinen kann, was bei der amoralischen Egozentrik der Reichen herauskommt: "A pretty, spoiled and not very bright little girl who had gone very, very wrong, and nobody was doing anything about it. To hell with the rich." (BS, 66)

Bay City ist bei Chandler der in seinen Romanen wiederkehrende Ort gesellschaftlicher Korruption. In ihm ereignet sich all das, was im System möglich ist. Grundsätzlich gilt: "And law is where you buy it in this town." (FML, 122) In den amerikanischen Fiktionen, in deren Tradition Chandler steht, ist Gerechtigkeit durch soziale Institutionen wie die der Justiz oder der Polizei keineswegs verbürgt. Korruption und gelegentliche unvorhersehbare Brutalität auf Seiten der Polizei sind auch durchgehende Motive in Chandlers Romanen. Angesichts der gegebenen gesellschaftlichen Machtverhältnisse und der politischen Abhängigkeit der Polizei von den ökonomischen und politischen Machträgern wäre die Erwartung einer unbeeinflussbaren unbestechlichen Gerechtigkeit illusionär:

'You know what's the matter with this country, baby?' 'Too much frozen capital, I heard.' 'A guy can't stay honest if he wants to,' Hemingway said. 'That's what's the matter with this country. He gets chiselled out of his pants if he does. You gotta play the game dirty or you don't eat. A lot of

bastards think all we need is ninety thousand F. B. I. men in clean collars and briefcases. Nuts. The percentage would get them just the way it does the rest of us.' (FML, 201)

Aber wenn man auch vor der grundsätzlichen Systemabhängigkeit der Polizei nicht die Augen verschließen kann, dann hängt doch um so mehr davon ab, wie die durch das System vorgegebenen Grenzen individuell ausgefüllt werden. Das Kriterium der individuellen moralischen Integrität wird auch hier zum entscheidenden. Fast immer gibt es in Chandlers Romanen Beispiele für gute und schlechte 'cops'. Die einen überlassen sich ganz der Korruption und geben dem eigenen Macht- und Geldstreben nach. Die anderen bewahren im Rahmen gegebener Abhängigkeiten immerhin das, was ihnen an Integrität möglich ist und finden darin Marlowes Achtung. Dennoch kann es keinen Zweifel geben, daß nur außerhalb der Institutionen noch genügend Unabhängigkeit aufgebracht werden kann, um die Fälle, mit denen Marlowe konfrontiert ist, aufzuklären. Darin liegt die politische Bedeutung der Figur des Privatdetektivs bei Chandler.

Im Kriminalroman ist die Polizei in der Regel Repräsentant der Gesellschaft. Die Weigerung, mit ihr zusammenzuarbeiten, heißt dann, daß man der Gesellschaft und ihren Institutionen nicht traut, daß man eine Chance, Werte wie Gerechtigkeit und Integrität zu bewahren, allein darin sieht, sich ganz auf sich selbst zu verlassen. Marlowe versteht die Mechanismen, die der Polizei die Hände binden, nur allzu gut. Einst selbst im Polizeidienst, hat er sich offensichtlich dennoch nicht von ihnen beeindruckt lassen und wurde wegen 'insubordination' entlassen. Damit hat er seine Sicherheit aufgeben, aber seine Unabhängigkeit bewahrt. Eben darum ist er der Polizei ein Dorn im Auge. In den symbolischen verbalen Gefechten, zu denen es auch im Zusammentreffen mit der Polizei ständig kommt, wird diese Unabhängigkeit daher immer wieder von neuem herausgefordert und getestet. Man will ihn dazu bewegen, entweder einen Fall aufzugeben oder der Polizei seine Informationen zu überlassen. Marlowe weiß jedoch, daß auch den guten 'cops' bestimmte Grenzen gezogen sind und man ihnen daher nur bis zu einem gewissen Punkt trauen kann:

I said: 'Until you guys own your own souls you don't own mine. Until you guys can be trusted every time and always, in all times and conditions, to seek the truth out and find it and let the chips fall where they may – until that time comes, I have a right to listen to my conscience, and protect my client the best way I can. Until I'm sure you won't do him more harm than you'll do the truth good. Or until I'm hauled before somebody that can make me talk.' (HW, 101)

Auch in Marlowes permanenten Kollisionen mit der Polizei sind die verbalen Auseinandersetzungen, die symbolisch gesehen zugleich Korruptionsversuchen entsprechen, so angelegt, daß sich Marlowes Integrität ein ums andere Mal behaupten kann. Der Gedanke einer herausgeforderten, aber erfolgreich bewahrten Integrität ist die einigende Perspektive all jener Aspekte, die man gemeinhin als Chandlers Gesellschaftskritik hervorgehoben hat.

Das Thema bedrohter Integrität ist in Chandlers Romanen als Melodrama inszeniert. Das hat charakteristische Rückwirkungen auf die Gesellschaftsdarstellung. Um die (melodramatische) Opferperspektive zu verstärken, muß der Machtverbund, der der Integrität gegenübersteht, als möglichst umfassend und einflussreich beschrieben werden. Es wird, was an Korruption und Gewalt gesamtgesellschaftlich möglich erscheint, gleichsam gebündelt und als Bedrohung auf eine Person gerichtet. Chandler selbst hat das Prinzip beschrieben:

The mystery writer's material is melodrama, which is an exaggeration of violence and fear beyond what one normally experiences in life. (I say normally: no writer ever approximated the life of the

Nazi concentration camps.) The means he uses are realistic in the sense that such things happen to people like these and in places like these; but this realism is superficial; the potential of emotion is overcharged, the compression of time and event is a violation of probability, and although such things happen, they do not happen so fast and in such a tight frame of logic to so closely knit a group of people. (RCS, 47)

Chandler macht allerdings auch deutlich, daß die melodramatische Akzentuierung realitätsnahe Momente nicht notwendigerweise eliminiert. Zwischen beiden Aspekten kann sogar ein enger Zusammenhang bestehen, denn gerade dem Wunsch nach melodramatischer Zuspitzung können bestimmte Merkmale gesellschaftlicher Wirklichkeit besonders geeigneten Stoff liefern und auf diese Weise entgegenkommen. Zur Dramatisierung von Emotionen griff Chandler zu Realitätsausschnitten, von denen er annahm, daß ihre Spannungen für den Leser von besonderer Bedeutung wären und ihn daher emotional besonders betrafen. Das Melodrama bedient sich zur Verstärkung emotionaler Konflikte realistisch-sozialkritischer Elemente, aber dadurch wird einiges von dem was in der Gesellschaft zumindest möglich oder als Gefahr präsent ist, auch namhaft gemacht und erzählerisch entfaltet.

Weil die Entfaltung der realistischen und gesellschaftskritischen Momente im Dienst ganz bestimmter fiktionaler Strategien emotionaler Intensivierung steht, sind der Gesellschafts- und "Systemkritik" in Chandlers Romanen andererseits aber auch charakteristische Grenzen gesetzt. Sie tritt gewiß nicht als Versuch einer grundsätzlicheren Gesellschaftsanalyse auf. Unverkennbar ist, daß das "System" bei Chandler keine primär politische, sondern eine moralische Kategorie ist. Alles was in kritischer Absicht an Gesellschaftsdarstellung entfaltet wird, bleibt auf das zentrale Thema der Möglichkeit persönlicher Integrität bezogen und ist von daher fiktional und emotional konstituiert. Um diesen zentralen Konflikt plausibel zu machen und emotional zu verankern, muß die Gesellschaft so beschrieben werden, daß es zum Zeichen besonderer Integrität wird, ihren Institutionen zu widerstehen. Die Gesellschaftskritik akzentuiert und verstärkt den moralischen Konflikt, indem sie den Machtverbund beschreibt, der der Integrität gegenübersteht und sie bedroht. Aber sie bleibt doch immer an diesen Konflikt gebunden. Von daher ist es nicht überraschend, daß Chandlers Gesellschaftskritik mit einem soziologisch gesehen groben Gegensatz von oben / unten, von Reichen und dem 'rest of the suckers' auskommt. Soziologisch gesehen mag das naiv sein, um fiktional einen moralischen Gegensatz zu Marlowe zu etablieren, reicht es hin. Was primär interessiert, sind nicht Beispiele politischer Korruption, die eher als im System unvermeidlich hingenommen werden, sondern die graduelle Auflösung moralischer Integrität. Indem Marlowe einen Auftrag annimmt, droht diese Korruption auch ihn zu erfassen. Die Bedrohung wird dadurch verstärkt, daß er materiell in gewisser Weise von den reichen Auftraggebern abhängig ist. Die Probleme, die sich daraus ergeben, bilden das eigentliche Thema der Romane.

In Chandlers thematisch ambitioniertem Roman *The Long Good-Bye*, in dem die eigentliche Detektivhandlung gegenüber Gesellschaftsromanelementen stark zurücktritt, wird das besonders deutlich. Die übliche Eingangsszene, in der Marlowe seinen Fall übernimmt, fehlt und ist durch das Zusammentreffen mit Terry Lennox ersetzt. Ganz unüblich zum geläufigen Schema des Kriminalromans wird nicht mit einem Fall begonnen, sondern direkt mit einem moralischen Problem. Deutlicher noch als in den anderen Romanen ist die Lebensweise der Reichen in den Mittelpunkt gerückt. Ihr Testfall ist Terry Lennox, ein Mann mit einem eigenen Verhaltenscode, der sich wie Marlowe der Gefahr allmählicher moralischer Korrum-

pierung ausgesetzt sieht. Diese Herausforderung ergibt Marlowes Fall und wird so auch zur Herausforderung Marlowes. Der Beginn, in dem Lennox 'down and out' gezeigt wird, fungiert dabei sogleich als moralische Trennlinie. Die reiche Tochter Harlan Potters stößt ihren ehemaligen Ehemann aus dem Auto, weil er betrunken ist. Marlowe dagegen kümmert sich entgegen aller Ratschläge des die zynische "Vernunft" der Konkurrenzgesellschaft repräsentierenden Parkwächters um ihn, weil Lennox zunächst trotz seiner Lage Stolz und Haltung zeigt. Wenig später erfährt Marlowe allerdings, daß Lennox bei der ersten Gelegenheit wieder in die Welt der Reichen zurückgekehrt ist. Von nun an ist die Kernfrage: "Sooner or later I may figure out why you like being a kept poodle." (LG, 20)

Im Verlauf des um sich greifenden Falls stößt Marlowe auf zahlreiche Hinweise politischer Korruption. Sofern nicht die Lösung seines Falles davon abhängt, zeigt er kein Interesse daran, sie aufzudecken. Es würde angesichts der herrschenden Korruption doch nichts nützen. Was allein noch zählt, ist auch hier die eigene Integrität. Daher hält er Lennox trotz massivster Bedrohungen lange Zeit die Treue und geht für ihn sogar ins Gefängnis, bis am Ende kein Zweifel mehr daran möglich ist, daß sich auch Lennox längst korrumpieren lassen hat. Der Roman endet, wie alle Auflösungen der Kriminalfälle, in einer bitter desillusionierten Stimmungslage. In der urbanen Version des amerikanischen Individualmythos scheint der integre Held keinen Gefährten mehr zu haben.

"I've seen all the approaches there are": Schwierigkeiten genuiner Partnerbeziehungen

Das umfassendere Problem, das in den Terry Lennox-Passagen von *The Long Good-Bye* veranschaulicht wird, ist die Frage, inwieweit Marlowes Integrität in der Umwelt noch zwischenmenschliche Resonanz findet. Dieses Problem stellt sich nicht nur im Hinblick auf die obligatorische Männerkameradschaft. Chandler verbleibt auch bei der Darstellung der Frau in einer bestimmten Tradition amerikanischen Erzählens, in der zum ablehnenden Mißtrauen gegenüber gesellschaftlichen und staatlichen Instanzen eine entsprechend mißtrauische Haltung gegenüber der Frau tritt, von der oft Unheil, Zerstörung oder Domestizierung droht. Auch Marlowes Begegnungen mit Frauen zeigen daher die beschriebene Doppelstruktur von Kriminalromandialog und gleichzeitiger symbolischer Auseinandersetzung, die zudem durch die Spannung zwischen den Geschlechtern als (gelegentlich vergnüglicher) Geschlechterkampf zusätzlich aufgeladen ist. Dabei kehren in häufig recht stereotypisierter Darstellung drei Frauenrollen immer wieder: die schöne gefährliche Frau ('bad beautiful woman'), die oft (auch moralisch) hartgesottene und desillusionierte, aber letztlich sensible und treue Kameradin ('good bad girl'); und zuweilen auch die neurotische "kleine Schwester", die geschützt werden muß und von unerwarteter Bösartigkeit sein kann, wo das nicht geschieht.

Die Erscheinung der schönen gefährlichen Frau ist 'dazzling', 'a dream'. Sie besitzt alle Attribute, die im 'tough guy' – Genre jene Weiblichkeit signalisieren, die als Herausforderung des Mannes bzw. seines Männlichkeitsethos erscheint. Im Zusammentreffen mit Marlowe wird diese Herausforderung zentrales Thema. Marlowe muß sich in ironischer Verkehrung des üblichen Rollenspiels gegen die sexuelle Herausforderung der schönen gefährlichen Frau verteidigen. Fast in jedem Roman gibt es eine Szene, in der sie Marlowe buchstäblich in den Schoß fällt und im Begriff ist, ihn – der als starker Mann natürlich nicht aus Eisen sein darf – zu verführen. Aber auch hier kommt wie in den anderen symbolischen Auseinandersetzungen der Punkt, an dem sein "besseres" unkorruptibles Ich siegt und die sich anbahnende

Beziehung, die von ihr forciert wurde, von ihm abgebrochen wird. Den Einschüchterungsversuchen der gesellschaftlichen Instanzen entspricht im anderen Zusammenhang die sexuelle Herausforderung der schönen gefährlichen Frau, und auch hier steht hinter Marlowes hinhaltendem Widerstand der Wille, seine eigene Unabhängigkeit zu behaupten. Sie bewahrt den Helden davor, sich täuschen und für fremde Ziele mißbrauchen zu lassen. Denn mehr als einmal stellt sich die sexuelle Offerte als kühl geplantes Ablenkungsmanöver heraus. Wo aber die moralische Integrität der Schlüssel zur Aufdeckung des Falles ist, wird ihre Bewahrung zentral.

Die schöne gefährliche Frau in der *fiction noire* ist eine konstante Bedrohung für den Mann. Sie ist die aufreizende Frau, die den Mann sexuell herausfordert und quält. Zu den wiederkehrenden Obsessionen von Chandlers Romanen – die er mit anderen Schriftstellern des Genres teilt – gehört zudem, daß sie sich oft als die Mörderin herausstellt, die er am Ende "überführen" muß. Die Romane Chandlers, für die oft in der Tradition des 'tough guy'-Genres mit dem Versprechen einer gehörigen Portion Sex geworben wird, zeigen bei näherem Hinsehen bekannte Probleme der amerikanischen Kultur in der fiktionalen Gestaltung von Geschlechterbeziehungen. Chandler geht auch an diesem Punkt über den Kriminalroman hinaus und umfaßt die fiktional instruktive Schwierigkeit, die dem Ideal nicht korrumpierbarer Integrität im Versuch ersteht, genuine Partnerbeziehungen zu anderen zu etablieren. Als Antwort auf solche Schwierigkeiten ist als wiederkehrendes Motiv amerikanischer Fiktionen häufig die Männerkameradschaft an die Stelle der Beziehung zur Frau getreten.

Bei Chandler taucht dieses Motiv in den ersten fünf Romanen jedoch nur einmal in *Farewell, My Lovely* und dort nur ansatzweise auf. Erst in *The Long Good-Bye* ist die Freundschaft zwischen Terry Lennox und Marlowe eins der zentralen Motive. Aber Lennox ist gerade kein "unverdorbenen" Gefährte mehr. Er hat sich im Gegenteil so sehr korrumpieren lassen, daß Marlowe ihm am Ende den Handschlag verweigert. Der Versuch einer genuine Beziehung geht auf die wenn auch nicht "unverdorbene", so doch letztlich "gute" Frau (Linda Loring) über, die in einer wiederkehrenden Reihe von 'good-bad women' steht. Sie mögen einige schmerzliche und negative Erfahrungen mit Männern hinter sich haben und sich wie 'hard-boiled pickups' geben (*P*, 77), die rauhe Schale schützt aber letztlich nur ihren weichen und gutherzigen Kern. Bei Mavis Weld heißt es weiterfahren und weltmüde zugleich: "I've seen all the approaches there are." (*LS*, 74) Als Ergebnis sitzt ihr Mißtrauen den Männern gegenüber mindestens ebenso tief wie Marlowes Zweifel, wem man und ob man überhaupt jemand trauen kann. Die durch die gute Frau gegebene Gefahr der Domestizierung tritt daher zurück, an ihre Stelle tritt die Schwierigkeit eines genuine Gefühls in den von Kampfvorstellungen geprägten Geschlechtsbeziehungen. In *The Long Good-Bye* trifft Marlowe durch Zufall in einer Bar Linda Loring, die ihm ganz im Stil der 'hard-boiled heroine' anspricht. Aber das Gespräch, das sich daraus ergibt, ist frei von der Anspannung und Anstrengung, mit der die Geschlechter bei Chandler üblicherweise miteinander kämpfen. Marlowe fühlt sich ausnahmsweise nicht unter Erfolgszwang, um seine Männlichkeit zu beweisen:

I got down off the stool and stood waiting. She might or might not blow me down. I didn't particularly care. Once in a while in this much too sex-conscious country a man and a woman can meet and talk without dragging bedrooms into it. This could be it, or she could just think I was on the make. If so, to hell with her. (*LG*, 137)

In der Ausnahme wird die übliche Norm im Verhalten der Geschlechter sichtbar: der Kampf 'to make him or her'. Jeder muß sich vor dem anderen in Acht nehmen. Der Mann

sucht nach Schwächen, die Frau ist auf der Hut und schirmt sich hinter der Rolle der 'hard-boiled heroine' ab, die ihr doch zugleich den Nimbus "Erfahrung" verleiht. Das verleiht vielen Dialogen Spannung, aber es zementiert auch das abwehrende Mißtrauen gegenüber dem anderen. Der symbolische Kampf wird in die nähere Beziehung selbst hineingetragen. Die Berührungen und Küsse sind hart, im Rollenspiel nicht nur von Chandlers hartgesottenen Helden das Signal für sexuelle Intensität. Die körperliche Beziehung ist fast immer ein harter Zugriff, eine Überwältigung mit Vergewaltigungsassoziationen.

In einigen der zeitlich mittleren Romane antwortet Chandler mit der Umkehrung dieses Verhaltensstereotyps. Nur über flüchtige Berührungen anstelle der üblichen Nachstellungen kommt "echte" Kommunikation zustande. So spiegelt beispielsweise eine aus *The Little Sister*, in der Marlowe ziellos umherfährt, die Frustration angesichts des mißlungenen Versuchs, eine Beziehung zu Mavis Weld zu etablieren. Erst als Marlowe gegen Ende des Romans seine Lizenz riskiert, um ihr zu helfen, bildet sich eine emotionale Beziehung heraus, die ihre eigenen Ausdrucksformen hat: "They went out. She didn't seem to look at me when she went out, but something touched the back of my neck lightly. Probably accidental. Her sleeve." (*LS*, 223) Das ist ein Beispiel für die subtile berührungsfreie Art, in der das sich schließlich ohne große Worte verstehende Paar in *The Little Sister* miteinander kommuniziert. Zuneigung wird durch eine Fingerspitze auf der Wange oder auf der Innenfläche der Hand ausgedrückt. Intensivere körperliche Kontakte wie Umarmungen oder Küsse kommen gerade nicht in Frage. Sie würden die Beziehung in die Reihe jener nur auf Körperlichkeit bedachten Beziehungen stellen, von denen Mavis Weld schon zu viele genossen hat und die zu ihrer Weltmüdigkeit beigetragen haben. Der Erwartung, daß die Männer doch immer nur das gleiche wollen, wird hier durch Umkehrung begegnet. Je flüchtiger der körperliche Kontakt ist, um so deutlicher ist er auch als Kontakt nicht von Geschlechtspartnern, sondern von Geistesverwandten erkennbar – als emotionaler Kontakt, in dem eine bestimmte, verbal nicht aussprechbare Zuneigung zum Ausdruck kommt. Eine derartige Art der Kommunikation unausgesprochener Gefühle bleibt auf fast unmerkliche Handlungsdetails verwiesen.

Im stillen Einverständnis ohne viele Worte ist der romantisierende Wunsch erkennbar, eine genuine Beziehung jenseits der geschlechtlichen Rollenkonventionen zu realisieren. Zugleich ist damit die Furcht vor der längerfristigen Unmöglichkeit einer derartigen Beziehung verbunden. Denn der Moment, in dem der "wirkliche" Mensch hinter dem Rollenstereotyp hervortritt, ist nur als flüchtiger realisierbar: "I could sit in the dark with her and hold hands, but for how long? In a little while she will drift off into a haze of glamour and expensive clothes and froth and unreality and muted sex. She won't be a real person any more." (*LS*, 245f.)

Enthalten die meisten Romane Chandlers bestenfalls flüchtige Momente genuine Gefühls im Verhalten der Geschlechter zueinander, so kommt es in den letzten beiden Romanen zu deutlichen Versuchen, solche Momente außerhalb existierender Rollenkonventionen auf dauerhaftere Weise zu realisieren. Das geschieht vor allem in der Beziehung zu Linda Loring in *The Long Good-Bye*, von der am Ende von Chandlers letztem Roman *Playback* angedeutet ist, daß sie zur Ehe führen wird. Ihr erstes Treffen ist in einer Art und Weise beschrieben, die die Beziehung aus dem üblichen Geschlechterkampf heraushebt: "'You've never laid a finger on me. No passes, no suggestive remarks, no pawing, no nothing. I thought you were tough, sarcastic, mean, and cold.'" (*LG*, 303) Im ironisch gesetzten letzten Satz des Zitats ist noch einmal die positiv-enttäuschte 'tough-guy'-Rollenerwartung zitiert. Aber selbst wenn bereits als Gewißheit etabliert ist, daß hier nicht die übliche Überwältigung intendiert ist, die früher

häufiger unter dem Namen Verführung lief, so tut man sich doch immer noch schwer, aus den überkommenen Rollen und Posen herauszuschlüpfen. Ihre erste gemeinsame Nacht droht anfänglich doch wieder in einen Kampf umzuschlagen – “about who is going to get seduced and when and where and on how much champagne.” (LG, 304) Auch hier wird die Kampfsituation im Roman schließlich erst durch eine “ehrlich” gemeinte Geste Lindas aufgelöst, in der an die emotionale Grundlage ihrer Beziehung erinnert wird. Sind diese Schwierigkeiten überwunden, so tritt eine neue auf: daß nämlich immer da, wo diese emotionale Grundlage etwas deutlicher und expliziter realisiert wird, die Gefahr der Sentimentalität übermächtig wird. In *Playback*, in dem existentielle Reflexionen in einer expliziten Weise in den Vordergrund treten, daß sie vom Genre nicht mehr getragen werden und aufgesetzt wirken, wird das Problem einer ernsthaften Beziehung noch stärker thematisiert – und damit tritt auch die bis dahin durch die Flüchtigkeit der Beziehungen gebändigte Sentimentalität stärker hervor. Sie verweist darauf, wie schwierig es auch für Chandler war, die vielbeschworene genuine (Liebes)beziehung konkret zu veranschaulichen. Im Versuch der Realisierung erweist sich die Disproportion zwischen pathetischer Beschwörung genuiner Beziehungen und dem vergeblichen Versuch ihrer Realisierung.

Chandler hat es dennoch versucht – in einem lediglich vier Kapitel umfassenden Fragment mit dem Arbeitstitel ‘The Poodle Springs Story’, in dem die sich am Ende von *Playback* ankündigende Ehe zwischen Marlowe und Linda Loring im Mittelpunkt steht. Der Titel des Fragments bezieht sich auf Palm Springs, dem exklusiven und nach Chandlers Meinung pudelverseuchten Erholungsresort der Reichen. Aber er schafft unwillkürlich auch Assoziationen an den ‘kept poodle’ Terry Lennox. Schließlich hat Marlowe die zweite Tochter von Harlan Potter – und damit die Schwester von Lennox’ Ehefrau – geheiratet. Er gehört nun auch per Familienbande zu den Reichen. Unvermeidlicherweise werden daher schon die ersten Szenen zwischen Linda und Marlowe zu Behauptungsgefechten, in denen Linda in die Rolle des reichen Antagonisten rückt, vor dem Marlowe ständig auf der Hut sein muß. Die Gefahr der sentimental Vagheit ist hier aufgehoben – aber zugunsten einer neuen konkreteren Gefahr: der der Domestizierung. Was hoffnungsvoll als “genuine” Beziehung außerhalb der geschlechtlichen Rollenkonventionen begann, scheint sich konkret doch wieder nur als erneute Variante symbolischer Konfrontation materialisieren zu können. Darin liegt die pessimistische Implikation dieses kurzen Fragments.

“A guy that gets hired for nickels and dimes and gets pushed around by anybody”: Zur Funktion von Marlowes Integrität

In der Einschätzung Chandlers ergibt sich ein wiederkehrendes Muster: Chandlers Realismus wird gelobt, sein Held Marlowe dagegen als romantisch beklagt. Will man Chandlers Romane (zusammen mit denen Hammetts) allein als “Versuch eines realistischen Kriminalromans” gelten lassen, dann ist die naheliegende Frage an Marlowe, ob sein Verhalten realistisch zu nennen ist. So wirft Schulz-Buschhaus in einer generell instruktiven Entwicklungsskizze des Kriminalromans Chandler als einzige gewichtige Schwäche vor, daß sich Marlowe nicht konsistent realistisch, sondern “gegen alle Wahrscheinlichkeit und gegen alle soziologische Möglichkeit verhält”.³ Es ist eine bei fast allen Kritikern wiederkehrende Klage. Allzu

³ Ulrich Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans* (Frankfurt, 1975), S. 126

offensichtlich und darin störend ist die fiktionale Konstruiertheit der von Geld, Macht und Frauen unkorruptiblen und unbeirrten persönlichen Integrität Marlowes. Allzu offensichtlich ist bei dieser Kritik aber auch ein Fiktionsbegriff, der populäre Kultur letztlich nur als realistischen Versuch im Bereich “soziologischer Möglichkeiten” rechtfertigen zu können glaubt. Funktion und Wirksamkeit von Fiktionen liegen aber nicht notwendigerweise darin, daß sie sich um das “soziologisch Mögliche” bemühen. Auch ihre soziologische Substanz manifestiert sich eher in der fiktionalen Freiheit, mit der sie unsere Gefühle und Anschauungen über die Realität aufgreifen und mit dieser konfrontieren. So gesehen liegt ein spezifisches historisches Interesse fiktionaler Texte gerade in der symbolischen Konfrontation bestimmter Wertvorstellungen mit einem in bestimmter Weise wahrgenommenen Wirklichkeitsausschnitt.

Der Grund für die Konzentration auf die realistische Perspektive Chandlers ist naheliegend. Der Nachweis, Chandler habe den Detektivroman zum realistischen Roman ausgeweitet, erscheint als der kürzeste und vielversprechendste Weg, um den im Genrebegriff liegenden Klischeevorwurf aufzufangen und Chandler kulturfähig zu machen. Das Unbehagen daran ist gewiß nicht gegen Chandlers Wirklichkeitszuwendung gerichtet, deren pointierte Momentaufnahmen Südkaliforniens und gelegentliche gesellschaftskritische Aktualität hervorzuheben ist und einen guten Teil der Wirksamkeit seiner Romane erklärt – aber eben nur *einen* Teil. Chandler hat keine realistischen Kriminalromane geschrieben, bei denen ihm leider nur der Detektiv zuweilen etwas unrealistisch geraten ist. Das anzunehmen hieße, Marlowes durchgehend konsistente symbolische Funktion zu verkennen. Beides, gesellschaftskritische Perspektive und idealisierte Integrität, die sich am Ende behauptet, sind zusammenhängende und aufeinander bezogene Bestandteile ein- und desselben Gesellschaftsbildes. In diesem Sinn mag die idealistische Substanz der Figur Marlowes unverkennbar sein, sie ist aber für Chandler zugleich auch unverzichtbar für die symbolische Konfrontation der Werte, die in seinen Romanen ausgefochten wird.

Als ein typisches Beispiel dafür, wie realistische und “romantisierende” Funktionen aufeinander bezogen sind, kann man Marlowes oft zitierten Tagessatz betrachten, der in den ersten Romanen noch “25 bucks a day and expenses” beträgt. Es ist ein Detail, das man zusammen mit zahlreichen anderen Hinweisen auf die bescheidene bis schäbige Durchschnittlichkeit von Marlowes Existenz immer wieder als charakteristisch “realistisches” Moment in den Romanen Chandlers hervorgehoben hat. Denkt man an den vielfach opulent lebenden Gentlemandetektiv des klassischen Kriminalromans, so scheint das berechtigt. Man muß aber sehen, daß solche Hinweise nicht einfach nur einem realistischen Impuls entspringen, dem es darum geht, den Alltag eines Detektivs möglichst getreu abzubilden. Sie tauchen immer wieder in einem bestimmten Handlungs- und Konfliktzusammenhang auf und haben darin eine ganz bestimmte auf Marlowes “unrealistische” Integrität gewendete dramaturgische und emotionale Funktion. Es sind regelmäßig die Repräsentanten der Marlowe herausfordernden Instanzen, die ihn an bestimmten Punkten ihrer verbalen Auseinandersetzungen mit entsprechender Herablassung an die vermeintliche Schäbigkeit seiner Existenz erinnern – und zwar immer dann, wenn sie seine Integrität aufweichen sollen. Tagessatz und schäbiges Büro sind für sie ein willkommenes Signum sozialer Deklassierung, das sie gegen Marlowe zu wenden versuchen. Beides signalisiert ein “ökonomisches” und damit nach geltenden Maßstäben der Konkurrenzgesellschaft auch menschliches Nichts, das es nicht “geschafft” hat und daher extrem abhängig erscheint: “‘A guy that gets hired for nickels and dimes and gets pushed around by anybody. No dough, no family, no prospects, no nothing’.” (LG, 68) Die Beschrei-

bung von Marlowes verstaubtem Büro, die auf den ersten Blick keinem anderen als einem endlich realistischen Interesse an einer wirklichkeitsgetreuen Schilderung des Detektivlebens zu folgen scheint, dient als fiktionale Strategie des Melodramas dazu, den integren Helden gegenüber den ihn herausfordernden Instanzen in eine Ausgangsposition zu versetzen, aus der heraus der Leser verstärkt um Marlowes Integrität fürchten soll. Mit Hilfe des realistischen Details wird so auf eine emotionale Spannung gezielt, die den um Marlowe zentrierten sozialen und moralischen Konflikt verschärft. Was zunächst als wirklichkeitsnahe Information erscheint, erhält eine ganz bestimmte Funktion, die auf die idealistische Integrität Marlowes funktional bezogen bleibt. Es beschreibt nicht einfach einen Detektiv, sondern hebt ihn auch als mögliches Opfer heraus und versucht damit unser Interesse an ihm ebenso zu verstärken wie an der Realität, die ihn bedroht. Es reiht ihn ein in eine geläufige fiktionale Konvention des Gangstergenres – die für das Genre unverzichtbare Figur des 'sucker', des armen Schluckers, der nicht so arm zu sein brauchte, wenn er nur seinen unergiebigsten Idealismus aufgeben würde.

Aber eben dieser Idealismus soll sich ja am Ende triumphierend bewähren. Darin hat der realistische Hinweis eine zweite emotionale Funktion. Er trägt nicht nur dazu bei, Marlowe als potentiell Opfer zu markieren, sondern er bezeichnet zugleich eine emotionale Vorbereitung für Marlowes Unabhängigkeit und seinen endlichen Triumph. Denn gegenüber allen ihn bedrohenden Instanzen bewahrt Marlowe seine Integrität gerade durch seine Genügsamkeit mit dem, was ihn zunächst in besondere Abhängigkeit zu drängen scheint. Daß Marlowe sich gegen seine Deklassierung indifferent erweist, hebt ihn aus dem "System", wie es ansonsten funktioniert, heraus; es macht ihn gegen entsprechende Korruptionsversuche immun. Von Geld und Besitz bleibt er unbeeindruckt: "'You've got everything and you've got nothing. You're just sitting there looking at yourself'" (LG, 68) antwortet er beispielsweise dem sich aufspielenden Gangster Menendez. Die "realistisch" beschriebene Deklassierung erweist sich zugleich als unverzichtbare Basis von Marlowes Integrität, sie ist selbst schon Ausdruck seines Idealismus. Der Tagessatz – äußerlich vielleicht realistisch wirkend – erweist sich auf der emotionalen Ebene der Fiktion als notwendiger Bestandteil der romantischen Fluchtfigur einer selbstgenügsamen Integrität, deren äußerliche Verankerung zunächst darauf hinzuweisen scheint, daß sie bald zum Opfer fallen wird und die dann gerade um so eindrucksvoller triumphiert und als Stärke- und Omnipotenzgefühl erlebt werden kann.

"I lit a match on my thumbnail and for once it lit": Chandlers ironische Distanz zum Genre

Humphrey Bogarts Darstellung in der Verfilmung von *The Big Sleep* hat Marlowe in die Nähe von Hammetts Detektiv Sam Spade und dem notorischen Mike Hammer Mickey Spillanes gerückt. So entsteht vor uns eine 'tough-guy'-Genealogie, die nicht darüber hinwegtäuschen sollte, daß Marlowes Darstellung komplexer als die des üblichen 'tough guy'-Supermannes ist. Ein Merkmal ist die ironische Distanz, die Chandler zur etablierten Genrekonvention durchhält. Chandlers Romane sind angefüllt mit immer wieder neuen ironischen Bezügen auf all jene Rollen und Erwartungshaltungen, die Marlowe nicht ausfüllt. Alles, was den klassischen oder den hartgesottenen Detektiv charakterisiert, passiert ihm beispielsweise im folgenden Zitat gerade nicht:

After that nothing happened for three days. Nobody slugged me or shot at me or called me up on the phone and warned me to keep my nose clean. Nobody hired me to find the wandering daughter, the erring wife, the lost pearl necklace, or the missing will. (LG, 70)

Der Distanz zum klassischen Detektiv dienen "zahlreiche parodistische Anspielungen auf Philo Vance, Sherlock Holmes oder R. A. Freemans Detektiv Dr. John Thorndyke"⁴, die nahezu in jedem Roman wiederkehren.

Aber die Ironisierung geht über Parodien des klassischen Kriminalromans hinaus und erfaßt selbstparodistisch auch die Erzählformel, deren sich Chandler selbst bedient. Chandler schreibt immer am Rand spöttischer Ironisierung, die dem Leser ständig die Genrekonvention vor Augen führt und damit eine naive Identifikation möglicherweise blockiert. In einem Brief beklagt er sich, daß die amerikanischen Kritiker über der Verwandtschaft zur 'hard-boiled school' seine humoristische Distanz zu ihr übersehen: "Why is it that Americans [...] do not see the strong element of burlesque in my kind of writing". (RCS, 47) Das ist in der Tat erstaunlich, denn man verliert bei ihm nie den Sinn dafür, daß er mit dem Genre spielt, etwa wenn er nach Momenten des Späßes dem Leser ein Signal gibt, daß er nun wieder für eine Weile ernsthafter in die Genrekonvention eintritt: "[...] I stopped fooling around and got my battle-scarred frown back on my face." (FML, 84) Hier wendet sich die Ironie bereits zur Selbstparodie wie auch in der folgenden Ironisierung bedeutungsschwerer Kommunikationsposen des Genres: "She thought that over. It didn't mean anything to her. It didn't mean anything to me either when I thought it over." (FML, 82)

Die Bedeutung dieser Stelle geht über ihren unmittelbaren Unterhaltungswert hinaus. Sie ist nicht nur kurzweilig, in ihr wird zugleich der Hinweis an den Leser gerichtet, daß die Rolle des hartgesottenen omnipotenten Detektivs eine aufgesetzte ist. Entsprechende, selbstparodistische Anmerkungen ("I was a real tough boy tonight," P, 137) finden sich in allen Romanen. Wenn ein Satz mit der Bemerkung beginnt: "Her voice was almost gleeful, as if she had me," dann ist das das Zitat einer vertrauten Erzählkonvention des Genres. Der Leser antizipiert aus der Perspektive des überlegenen Helden: Aber nicht mit mir. Aber eben gegen diese konventionelle Erwartungshaltung ist der Fortgang des Satzes geschrieben: "Maybe she had". (BS, 25) Damit ist die Rolle des omnipotenten Helden, der alles unter Kontrolle hat, freiwillig und mit ironischem Vergnügen geräumt. Der Satz bezieht seine Wirksamkeit daraus, daß er eine Erwartungshaltung, auf die er selbst angespielt hat, ironisch verkehrt und zusammenfallen läßt. Dadurch wird, was sonst in der Konvention des Genres bliebe, im letzten Moment aufgefangen. Die Ironie bedeutet uns, daß Marlowe gerade kein 'tough guy' ist, sondern diese Rolle – wie im Beispiel mit dem Streichholz angedeutet – mit wechselndem Erfolg zur Behauptung und zur Einschüchterung anderer spielt.

Die ironische Distanzierung ist Chandler auch gelegentlich willkommen, um sich über besonders unrealistische Genremomente der eigenen Fiktionen lustig zu machen. Mehrfach ironisch thematisiert ist beispielsweise die Genrekonvention, daß es immer der Detektiv ist, der die Leichen findet. Die im doppelten Sinne ans Wunderbare grenzenden Helden- und Nehmerqualitäten des hartgesottenen Detektivs werden in der folgenden Passage als Konvention erkennbar, in der der mit Rauschgift vollgepumpte Marlowe sich nur unter großen Mühen aufrichten und ankleiden kann und dabei dieser Versuch ironisch mit seinem sonstigen fiktionalen Durchschnittspensum kontrastiert wird:

'Okey, Marlowe,' I said between my teeth. 'You're a tough guy. Six feet of iron man. One hundred and ninety pounds stripped and with your face washed. Hard muscles and no glass jaw. You can take it. You've been sapped down twice, had your throat choked and been beaten half silly on the jaw with a gun barrel. You've been shot full of hop and kept under it until you're as

⁴ Schulz-Buschhaus, S. 126

crazy as two waltzing mice. And what does all that amount to? Routine. Now let's see you do something really tough, like putting your pants on.' (FML, 148f.)

Eine Rolle Marlowes scheint von der Ironie ausgeschlossen: die des ritterlichen Helfers und Beschützers. Chandler selbst hat Marlowe in Analogie zum Ritter gesetzt und damit für die Kritik eine Anregung geschaffen, die regelmäßig herangezogen wird, um Chandlers Bild von Marlowe zu charakterisieren. Meiner Meinung nach erfaßt die in der Zeichnung Marlowes durchgehend zu findende ironische Distanzierung aber auch das Bild des Ritters. Es ist signifikant, daß das Bild in den Romanen selbst lediglich in *The Big Sleep* eine nennenswerte Rolle spielt und dort wiederum in ironischer Wendung für einen Idealisten steht, der nicht vom Fleck kommt: "[...] and the knight in the stained-glass window still wasn't getting anywhere untying the naked damsel from the tree." (BS, 201) Man muß hinzufügen, daß auch die 'naked damsel' im Buch nicht mehr die unschuldige Jungfer der mittelalterlichen Fiktionen ist, sondern sich als unberechenbare und neurotische Nymphomanin herausstellt. Wenn das von Chandler selbst in die Debatte gebrachte Bild noch Sinn haben soll, dann höchstens, um die Entfernung von dieser "alten" Verkörperung eines Idealismus anzuzeigen, dem sich Marlowe einerseits zwar verpflichtet fühlt, von dem er andererseits aber auch entsprechend sarkastisch deutlich macht, daß seine "ritterliche" Version obsolet ist: "The knight had pushed the vizor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere." (BS, 9)

Das Bild des Ritters verweist auf eine unverkennbare Parallele von Marlowes detektivischem 'quest' mit dem Handlungs- bzw. Genremodell der 'romance of adventure', in der sich der Held als Inkarnation von Tugend und Moral in einer feindlichen Umwelt bewegt. Unverkennbar ist allerdings auch, was Chandlers Version von jenen Vorbildern trennt: Marlowe mag am Ende des jeweiligen Falles sein Ziel – die Aufklärung eines Verbrechens – erreicht haben, doch stellt dieser Erfolg keine moralische Ordnung wieder her, die nur zeitweilig gestört war. Er verhilft nicht mehr Tugend und Moral zum wohlverdienten Triumph, sondern ist Teil eines endlosen, von vornherein vergeblichen Kampfes gegen ihre Auflösung. Marlowe mag sich noch einmal behaupten, sein Handeln aber bleibt moralisch gesehen folgenlos. Was in Chandlers Romanen auf diese Weise zum Ausdruck kommt, ist keine Auflösung der Heldenrolle, wohl aber ihre Neuverhandlung angesichts einer veränderten Realität. Marlowe steht für den Abbau des konventionellen Helden, genauer: der kulturbefrachteten Definition der Heldenrolle durch idealistische Vorstellungen, und Chandler reiht sich damit auf seine – ironisierende – Weise in eine Reihe von Entsubstantialisierungsversuchen des amerikanischen "Ichs" ein, wie sie in der amerikanischen Kultur der 1920er und 30er wiederholt auftauchen.

"I thought about it most of the day. Nobody came into the office. Nobody called me on the phone. It kept on raining": Frei sein und allein sein.

Indem Chandler Kernanschauungen eines idealistischen Individualismus mit entsprechend "realistischer" und zynischer Distanz bewahrt, spiegelt er zugleich ein Dilemma, das die amerikanische Kultur durchzieht. Die "Märchenhaftigkeit" seines Helden reiht sich in eine lange Reihe amerikanischer Helden ein:

The heroes of American fiction, on the other hand, have mostly been divorced from all social ties and obligations except those of loyalty to personal friends and comrades. Of obscure origin and

background, they have represented the ideal of a natural virtue and integrity which owed nothing to external discipline and indoctrination and would, in fact, be endangered by social pressure. American novelists have been relatively uninterested in describing and analyzing social types, and have generally regarded organized society as corrupt or oppressive, so that the hero can preserve his virtue only by rebellion or escape. Man can achieve integrity not through membership in the community but by asserting himself against it.⁵

Die Geschichte dieser Fiktionen ist eine des permanenten Rückzugs der ihnen zugrundeliegenden Wertvorstellungen eines sich selbst genügenden Individualismus. Das kommt auch räumlich zum Ausdruck: eine anfänglich "typische" Reaktion des "amerikanischen Helden" ist bekanntlich die Flucht in die letzten noch nicht vergesellschafteten Räume, von denen 'frontier' und 'wilderness' die bekanntesten sind. Für Marlowe, den Detektiv in der Großstadt Los Angeles, gibt es beides lange nicht mehr. Die Möglichkeit, sich vor der als bedrohlich empfundenen Gesellschaft zurückzuziehen, hat sich bei Chandler durch die Wahl des Detektivgenres weiter reduziert. "Allein" der Gesellschaft gegenüberstehen, von ihr innerlich entfernt sein, kann man aber auch innerhalb des urbanen Milieus. Ein besonders aus amerikanischen Fiktionen bekanntes Mittel, um den sozialen Raum zu inspizieren und gleichzeitig eine gewisse Distanz zu ihm zum Ausdruck zu bringen, ist die Autofahrt. Nachdem Marlowe beispielsweise in *The Little Sister* vergeblich versucht hat, dem 'good-bad girl' Mavis Weld seine Hilfe anzubieten, beginnt das nächste Kapitel mit dem Satz: "I drove east on Sunset but I didn't go home." (LS, 78) Damit wird ein Kapitel eingeleitet, in dem sich Marlowe auf den kalifornischen Freeways dahintreiben läßt. Einen derartigen Umweg zu machen und in einem ganzen Kapitel zu beschreiben, hat im Detektivroman etwas Unnötiges, wenn damit nichts zum Ablauf der eigentlichen Handlung beigetragen wird. Es zeichnet Chandler aus, daß er sich solche Umwege erlaubt, in denen sich soziale und emotionale Aspekte von Marlowes Existenz in einem desillusioniert-zynischen Gesellschaftspanorama entfalten können:

Tired men in dusty coupés and sedans winced and tightened their grip on the wheel and ploughed on north and west towards home and dinner, an evening with the sports page, the blating of the radio, the whining of their spoiled children and the gabble of their silly wives. I drove on past the gaudy neons and the false fronts behind them, the sleazy hamburger joints that look like palaces under the colours, the circular drive-ins as gay as circuses with the chipper hard-eyed car-hops, the brilliant counters, and the sweaty greasy kitchens that would have poisoned a toad. (LS, 78 f.)

Solche Wahrnehmungen haben einen bestimmten Status. Wenn man einen Raum beschreibt, plazierte man sich durch die Perspektive, die man als Erzähler einnimmt, zugleich auch an einem geographischen und sozialen Punkt dieses Raumes. Marlowes Stimmungsbilder werden von einem Beobachter skizziert, der – selbst nicht betroffen – an den Neonfassaden und Drive-Ins, den Tankstellen und Nachtclubs, den Autos und dem traurigen Familienleben der anderen vorübergleitet. Mit ihrer Beschreibung ist nicht nur eine Distanz von der Gesellschaft bezeichnet, sondern auch ein Moment der Freiheit von ihr. Die flüchtig wahrgenommenen Autos und Neonfassaden reihen sich zu Ikonen all dessen, an dem Marlowe nicht teilhat und auch nicht teilhaben will. Indem er als Bild entwirft, was die heimkehrenden Männer zu Hause erwarten mag, ist etwas kenntlich gemacht, von dem er sich selbst frei fühlt. Durch die Autofahrt ist ein Gefühl des Losgelöstseins von einer Realität veranschaulicht, der er ohne Verbindung und ohne Verpflichtung gegenübersteht. Der Wagen, mit dem Marlowe an dieser Realität links und rechts der Straße vorübergleitet – immer ein gutes Stück von den

⁵ Henry Bamford Parkes, *The American Experience* (New York, 1959), S. 193f.

anderen getrennt – nimmt etwas von einem inselartigen Raum an, der dem integren Ich Momente der Ruhe und Entspannung erlaubt und seine hermetische Gefühlsverriegelung für Augenblicke auflöst. Die Wahrnehmung, die ansonsten auf die Anzeichen sozialer Herausforderung und Bedrohung konzentriert ist, kann sich auf den geographischen und sozialen Raum öffnen und dabei – etwa in der Beschreibung des heraufziehenden Abends oder dem nächtlichen Lichtermeer von Los Angeles – Stimmungen entfalten, für die kein Platz zu sein scheint, sobald es Marlowe mit Menschen zu tun hat.

Die Veranschaulichung einer befreienden Entfernung von der Gesellschaft findet sich nicht nur bei einigen von Marlowes Autofahrten. Ähnliche Stimmungen sind zuweilen mit einer Bar verbunden oder mit Momenten der Zurückgezogenheit im Büro, zu Hause oder auch in einem Hotelzimmer, in denen die sich ansonsten schnell bewegende Kriminalhandlung für kurze Zeit zu einem völligen Stillstand kommt: "I sat very still and listened to the evening grow quiet outside the open windows. And very slowly I grew quiet with it." (LL, 140) Der Verkehr draußen, Sonnenstrahlen oder Neonlicht, der Klang der Schreibmaschine nebenan oder Geräusche und Gerüche des *coffee shops* an der Ecke sind die wiederkehrenden Merkmale der Szenen im Büro. Marlowe sitzt, wartet auf einen Anruf oder einen Klienten, versucht ein irritierendes Erlebnis zu verarbeiten. Zur Szene gehört oft, daß die Post des Tages geöffnet wird. Es ist fast immer nur 'junk-mail', die Marlowes soziale Isolation verdeutlicht und weiter akzentuiert. Ansonsten passiert nichts.

I filled and lit my pipe and sat there smoking. Nobody came in, nobody called, nothing happened, nobody cared whether I died or went to El Paso. Little by little the roar of the traffic quieted down. The sky lost its glare. Over in the west it would be red. An early neon light showed a block away, diagonally over roofs. The ventilator churned dully in the wall of the coffee shop down in the alley. A truck filled and backed and growled its way out on to the boulevard. (HW, 162)

So entsteht eine Stimmung, in der die Außenwelt vornehmlich in Farben und fernen Geräuschen präsent ist und einen Wahrnehmungshorizont bildet, in dem sich das wahrnehmende Ich geborgen zu fühlen scheint. Man wird auch hier, bei aller Verschiedenheit, an ein anderes, aber durchaus analoges Beispiel erinnert, in dem das nicht-korruptierte Ich Ruhe vor der an den Rand der Wahrnehmung rückenden und daher nicht mehr bedrohlichen Gesellschaft findet: Es ist jener Moment in Twains *Huck Finn*, in dem Huck und Jim in Kap. XIX die Welt der Grangerfords hinter sich lassen und auf dem Floß Augenblicke der Freiheit realisiert sind.

Daß in beiden Fällen zur erzählerischen Konstruktion einer inselartigen Abgeschlossenheit gegriffen wird, um ein Gefühl von befreiender Geborgenheit zu veranschaulichen, scheint kaum Zufall zu sein. Es verweist auf das gleichartige Dilemma des zugrundeliegenden Ideals einer nicht-korruptierten, gleichsam autarken Individualität. Für sie kann es Momente der Ruhe nur noch da geben, wo es gelungen ist, sich vor einer Gesellschaft zurückzuziehen, die als Bedrohung wahren Menschseins eingestuft wird. Die Möglichkeit des Einzelnen, zu sich selbst zu kommen, wächst gleichsam mit der Entfernung von dieser Gesellschaft. Beide Passagen stehen für die ratlose Reaktion auf eine als korrupt empfundene Umwelt, in der sich das Ich ganz auf sich selbst als einziger und letzter Gewißheit zurückzieht.

Die Entfernung vom Rest der Welt kann man aber zweifach empfinden: als befreiendes Losgelöstsein, aber auch als deprimierendes Alleinsein. Der Gedanke, daß die Möglichkeit des Einzelnen, zu sich selbst zu kommen, mit der Distanz vor der Gesellschaft wächst, hat eine zutiefst pessimistische Implikation. Er erklärt die Isolation des Helden gleichsam zur Notwen-

digkeit und Voraussetzung der Selbstverwirklichung. Die flüchtigen Augenblicke genuinen Für-Sich-Seins in Chandlers Romanen sind daher nicht nur Augenblicke befreiender Distanz, sondern oft auch Momente der Einsamkeit, die mit Depressionen und Verlassenheitsgefühlen besetzt sind:

There was the usual coming and going in the corridor outside my office, and when I opened the door and walked into the musty silence of the little waiting-room there was the usual feeling of having been dropped down a well dried up twenty years ago to which no one would come back ever. (LS, 132)

Vor das Gefühl, endlich Ruhe zu haben, schiebt sich in diesem Bild die Furcht, in einem leeren Schacht zurückgelassen worden zu sein. Für einen Moment, in dem die (Erzähl) Zeit angehalten ist und Marlowe aus der sich ansonsten schnell bewegenden Kriminalhandlung heraustritt, ist die Phantasie ganz von der Genrekonvention befreit und formuliert eine Furcht, als deren Bewältigungsversuch Chandlers Romane durchaus verstanden werden könnten: das autarke, nur sich selbst vertrauende und auf sich selbst vertrauende Ich ist zugleich auch das endgültig verlassene Ich. So können Szenen in Marlowes Büro, Haus (oder in *Farewell, My Lovely* in einem Hotelzimmer) zu kurzen, erzählerisch streng kontrollierten Momenten werden, in denen Depressionen und eine pessimistisch-fatalistische Stimmung in den Handlungsverlauf einbrechen. Sie führen zur Auflösung der bedrohlichen, aber als Konfliktfeld noch intakten Welt des 'tough-guy genres' durch Stimmungen und Gefühle, für die Zynismus und Ironie keine wie sonst schützende Funktion mehr zu leisten vermögen. In ihrer Melancholie bezeichnen sie gleichsam die Substanz von Marlowes Existenz außerhalb einer sich selbst genügenden Professionalität und außerhalb der ironisch distanzierten Identität seiner Detektivrolle. Sie sind die Kehrseite der in der 'hard-boiled school' neuverhandelten idealistischen Omnipotenzphantasie – ein kurzer Moment, an dem sie nicht mehr aufrechterhalten werden kann und Momente von Verlassenheit, Frustration und Depression an ihre Stelle treten, bei denen eine auf die Verwirklichung bestimmter idealistischer Vorstellungen gerichtete Phantasietätigkeit immer wieder als einziger Gewißheit landet. An sie mag Auden gedacht haben, als er im Hinblick auf Chandlers Romane von "extremely depressing books" sprach.

"I'm a romantic, Bernie, I hear voices crying in the night and I go see what's the matter."
Frank Merriwell in Philip Marlowe

Ironie, die mit dem Kontrast zwischen Anspruch und Wirklichkeit, von Schein und Sein, befaßt ist, bezeichnet immer zugleich eine Verhaltensambivalenz. Im ironischen Spiel mit den Bildern des selbstlosen Ritters und des gefühlsmäßig hartgesottenen 'tough guy' sind zwei Verhaltensextreme Marlowes umrissen, von denen man vermuten kann, daß sie zugleich Verhaltensversuchungen darstellen. Um sie aufzufangen und abzuwehren, wird Ironie notwendig. Sie hält die prekäre Distanz zu einer gefühllos und zynisch erscheinenden Hartgesottenheit einerseits und einem leicht sentimental wirkenden Idealismus auf der anderen Seite. Sie verhindert, daß einer der beiden Rollenversuchungen nachgegeben wird und schafft darin eine gewisse Freiheit von beiden. Andererseits ist damit eine Unsicherheit darüber angedeutet, wie man sich zu verhalten hat. Die Ironie ist nicht so gebraucht, daß sie die Rollen und Konventionen auflöst. Sie schafft Distanz zur Rolle, auf die man andererseits doch verwiesen bleibt.

Marlowes Verhalten trägt zu weiten Teilen die Merkmale des hartgesottenen Helden und das Bild des Ritters ist zumindest als Anspielung auf die idealistische Substanz Marlowes erhellend:

'I'm a romantic, Bernie. I hear voices crying in the night and I go see what's the matter. You don't make a dime that way. You got sense, you shut your windows and turn up more sound on the TV set. Or you shove down on the gas and get far away from there. Stay out of other people's troubles. All it can get you is the smear.' (LG, 237)

Natürlich steht die hartgesottene 'tough guy manner' mit Marlowes idealistischer Sensibilität in enger Wechselbeziehung. Sie wird durch ihn überhaupt erst notwendig. Seit Hemingway ist der Blick dafür geschärft, daß gerade die hartgesottene scheinbar emotionsfreie Fassade ein um so tieferes Gefühl verbergen kann. Sie dient einer Innerlichkeit als Schutzwall, die sich gerade dadurch noch als reine bewahren kann. Der desillusionierte Held versteckt seine Sehnsucht nach genuinen Gefühlen und Beziehungen vor einer als gewalttätig und korrupt empfundenen Welt, in der sie keinen Platz mehr zu haben scheinen und deshalb unverhüllt nur noch als peinliche Sentimentalität oder Schwäche empfunden werden – wie im Fall des Gangsters Menendez, der Marlowes Verhalten gegenüber Terry Lennox höhnisch mit den Jugendbüchern Gilbert Pattens zusammenbringt: "'You got cheap emotions. You're cheap all over. You pal around with a guy, eat a few drinks, talk a few gags, slip him a little dough when he's strapped, and you're sold out to him. Just like some school kid that read Frank Merriwell.'" (LG, 65) Damit ist ein Verhaltensdilemma Marlowes aufgespießt. Gerade weil Chandler sieht, daß der Grat zwischen genuinem Gefühl und dessen sentimentaler Verwässerung schmal ist, wird der ironische Hinweis wichtig. Das Dilemma wird durch die Anspielung auf die adoleszenten Sentimentalitäten Frank Merriwells selbst zur Sprache gebracht. Indem es angesprochen wird, soll für den Leser zugleich eine Distanz deutlich werden – zumal der Vorwurf dem unsympathischen Gangster Menendez in den Mund gelegt wird, der mit eitler Bösartigkeit ohnehin dazu neigt, positive Werte falsch zu interpretieren.

Die Schwierigkeiten Marlowes, an Werten festzuhalten, die obsolet erscheinen, sind auch die Schwierigkeiten Chandlers: Wie kann man Marlowes Integrität, wie kann man die Vorstellungen genuinen Gefühls, die sein Verhalten leiten, fiktional realisieren, ohne wie Frank Merriwell zu klingen? Der 'tough guy detective' ist per Definition eine unbürgerliche Existenz. Er hat keine familiären Bindungen, keine feste regelmäßige Arbeitszeit, keinen nennenswerten Besitz; im Falle Marlowes zudem kein regelmäßiges Einkommen. In einer kurzen Passage skizziert Marlowe Kleinstadt und Großstadt als Orte, an denen verschiedene soziale Wertvorstellungen realisiert werden können:

The other part of me wanted to get out and stay out, but this was the part I never listened to. Because if I ever had I would have stayed in the town where I was born and worked in the hardware store and married the boss's daughter and had five kids and read them the funny paper on Sunday morning and smacked their heads when they got out of line and squabbled with the wife about how much spending money they were to get and what programmes they could have on the radio or TV set. I might even have got rich – small-town rich, an eight-room house, two cars in the garage, chicken every Sunday, and the *Reader's Digest* on the living-room table, the wife with a cast-iron permanent and me with a brain like a sack of Portland cement. You take it, friend. I'll take the big, sordid, dirty, crooked city. (LG, 211)

Das, wenn auch ungesicherte, so doch freie und ungebundene Leben ist nur in der Großstadt möglich. Andererseits fühlt sich Marlowe in dieser Stadt keineswegs so heimisch, wie es

das vorangegangene Zitat vermuten läßt. Auf einer Fahrt durch Los Angeles in *The Little Sister* beklagt er deren Entwicklung zur "big hard-boiled city with no more personality than a paper cup" (LS, 181). Zur Verdeutlichung dafür, daß es früher anders war, wird an ein vergangenes pastorales Kleinstadtdyll erinnert:

Hollywood was a bunch of frame houses on the inter-urban line. Los Angeles was just a big dry sunny place with ugly homes and no style, but good hearted and peaceful. It had the climate they just yap about now. People used to sleep out on porches. Little groups who thought they were intellectual used to call it the Athens of America. (LS, 180)

Jetzt geben dagegen großes Geld und Gangster den Ton an. Aber auch die mittelständischen Vororte kann man nicht mehr als Sitz der alten Werte 'back-porch'-Amerikas ansehen: "Mom is in front of her princess dresser trying to paint the suitcases out from under her eyes. And Junior is clamped on to the telephone calling up a succession of high school girls that talk pidgin English and carry contraceptives in their make-up kit." (LS, 181) So formuliert sich das Dilemma einer im wesentlichen idealistischen Vision, sich selbst noch überzeugend zu veranschaulichen. In seinem Verhalten bezieht sich Marlowe auf einen durch Werte wie 'honesty', 'sincerity', 'integrity' gekennzeichneten Idealismus, der einst der 'middle Americas' war, es jetzt aber längst nicht mehr ist. Im bitteren Porträt der Quests aus Manhattan/Kansas wird das deutlich. Ihr einziges aufrichtiges Familienmitglied ist die nach den überkommenen Maßstäben unmoralische Mavis Weld, die inzwischen in Hollywood lebt und zu jener raren Sorte von noch integren, innerlich nicht korruptierten Vereinzelten gehört, die Marlowe bei seinen Fällen gelegentlich trifft. Deren Vereinzelung macht deutlich, daß die Werte, die sie verkörpern, keine soziale Verankerung haben. Sie sind sozial nirgendwo mehr angesiedelt, sondern höchstens noch als Gestus Einzelner präsent. Der neuverhandelte Idealismus kann sich mit keiner Institution, Schicht oder Gruppe verbinden. Sein letzter (fiktionaler) Garant in der Phantasie ist Marlowe. Das erklärt die fiktionale Logik seiner oft kritisierten "Märchenhaftigkeit", vor allem aber auch die unaufgelöste Spannung von gesellschaftskritischer Perspektive und idealistischer Integrität Marlowes. Mit ihr bildet sich die Ambivalenz von Chandlers Wertorientierung in der Ambivalenz seiner Romane noch einmal ab. Die sozial kritischen und ironisierenden Passagen spiegeln seine Auffassung vom Schicksal bestimmter Werte in der amerikanischen Gesellschaft; Marlowes "Märchenhaftigkeit" zeigt an, daß Chandler für deren zunehmende Auflösung keinen Ausweg sah, aber doch mit einer zutiefst romantischen Geste des 'negative heroism' an ihnen festhalten wollte.

"The cold half-lit world where always the wrong thing happens and never the right": Chandlers Sozialisationsangebot

Das ist ihm auf eine Weise gelungen, die die gegenwärtig besondere Aktualität und Faszination seiner Romane erklären kann. Es stellt sich ja spätestens an diesem Punkt, da die unaufgelöste Spannung zwischen gesellschaftskritischer Perspektive und idealistischem Individualismus immer offensichtlicher hervortritt, die Frage, was Chandlers gegenwärtige Rezeption begründet. Es ist dies der Punkt, an dem sich die Kritik am deutlichsten auf einen Gegensatz zwischen (positiv verbuchtem) Realismus einerseits und (beklagter) Märchenhaftigkeit Marlowes andererseits zurückzieht. Das heute wieder wachsende Interesse an Chandler, das sich auch in deutschen Neuauflagen dokumentiert, glaubt man guten Gewissens offensichtlich nur mit realistischen Qualitäten rechtfertigen zu können. Stellvertretend

schreibt Yaak Karsunke: "[...] wir bekommen bzw. haben eben immer mehr amerikanische Verhältnisse, mit anderen Worten werden Chandlers Romane und Geschichten auch für den bundesdeutschen Leser immer realistischer."⁶ Dagegen spricht E. Dingeldey in Bezug auf Marlowe von der "pathetischen Kapitulation Chandlers vor der Möglichkeit mehr als einen Helden des 19. Jahrhunderts zu schaffen."⁷ An der Richtigkeit beider Feststellungen kann man Zweifel haben, mehr aber noch an ihrem Wert für die Einschätzung Chandlers. Denn sie entsprechen einem Denken, das die instruktiven Spannungen fiktionaler Gebilde immer wieder zu einfachen Dichotomien – realistisch/unrealistisch; progressiv/reaktionär usw. – auflöst. Man kann aber gerade im Konflikt solcher und anderer Gegensätze das besondere Interesse (und man vermutet: auch die Wirksamkeit) des fiktionalen Angebots sehen. Daß Chandlers Romane immer realistischer *erscheinen*, mag ein Grund für ihre Wirkung sein. Daß sie allein darin liegt, darf bezweifelt werden. Mindestens ebenso einflußreich ist die Figur Marlowes, besonders in der Verkörperung durch Humphrey Bogart, wie sie gegenwärtig durch Film und Fernsehen wieder ins Blickfeld getreten ist. Im idealistischen Kern mag Marlowe ein Held des 19. Jahrhunderts sein, dem hartgesottenen Auftreten nach ist er es aber gerade nicht. Die besondere Attraktivität liegt eben in der fiktional durchaus wirkungsvollen "Verkleidung" eines verletzlichen Idealismus.

In einem Seminar zum Melodrama konnte ich die Beobachtung machen, daß sich Studenten dem idealistischen Kern Marlowes/Bogarts gegenüber als ausgesprochen blind erwiesen und sich ganz mit Marlowe als desillusioniertem, zynischem Helden identifizierten, obwohl sie andererseits ausgesprochen allergisch und höhnisch auf offen idealisierende und romantisierende Fiktionen reagierten. Die "Märchenhaftigkeit" Marlowes wurde gar nicht als solche erkannt, vor ihr stand schützend der desillusionierte Gestus eines vermeintlichen Realisten als ungebrochenes Rollenangebot. Marlowe mag letztlich ähnliche Werte wie die verlachten Fiktionen verkörpern, aber das geschieht in einer Weise, in der der Schein des Realistischen gewahrt ist. Seine Attraktivität scheint eben darin zu bestehen, daß er beides verbindet: er ist ein Held, der realistisch wirkt und doch einen idealistischen Kern besitzt. Chandler veranschaulicht in seinen Romanen Vorstellungen, die in bestimmten Merkmalen immer noch der Sozialisation nicht nur dieser Studenten entsprechen, die aber in dieser Form in der Realität immer weniger Bestätigung finden und daher subjektiv der Anpassung bedürfen. Die Spannung (oder Dissonanz), die aus diesem Zusammenprall entsteht, ist das Thema (und fiktionale Gestaltungsprinzip) seiner Romane. Zugleich ist ein Angebot zur gedanklichen und emotionalen Bewältigung dieser Spannung gemacht. Dazu gehört, daß die Marlowe leitenden Vorstellungen in einen authentisch wirkenden sozialen Kontext versetzt werden und damit als "realistisches" Angebot inszeniert werden. Indem Chandler sie zynisch und kritisch gegen eine entsprechend akzentuierte Realität wendet, offeriert er einen wirksamen Gestus für Wertvorstellungen, die heute mehr denn je als obsolet erscheinen mögen, die sich aber als in der Sozialisation vermittelte auch nicht einfach aufgeben lassen. Er bringt sie in eine Form, in der man sie mit zynischem, bitterem oder ironischem Gestus doch noch einmal eingestehen kann; er bewahrt mit anderen Worten den Wunsch nach einer freien, autarken, nicht-korruptiblen Existenz mit entsprechender zynischer oder ironischer Distanz.

In der Rezeption Chandlers kann sich mit anderen Worten noch einmal in trocken ironisierter und leicht zynischer Weise hervorwagen, was ansonsten dem Verdikt anachronistischer Sentimentalität oder Romantisierung verfallen würde. Im "authentisch" wirkenden 'tough guy'-Genre ist eine Form gefunden, bestimmten Werten einen neuen zeitgemäßen "hartgesottenen" Anstrich zu geben, der über Hemingways oft trocken repetitive Katerstimmungen mit Tempo, Ironie und Spannung hinausgeht, denn die fiktionale "Verkleidung" ist durch das Genre des Kriminalromans zusätzlich erleichtert. In ihm kann sich die idealistische Mission gleichsam als realistisch wirkender, alltäglicher "Fall" ausgeben, den Marlowe nur widerstrebend übernimmt, weil er Geld braucht. Idealismus tarnt sich auf diese Weise als Professionalität. Solche Überlegungen deuten darauf hin, daß Chandlers Wirksamkeit gerade in der Verbindung einer als authentisch und realistisch empfundenen Realitätsdarstellung mit einer idealistisch konzipierten Integrität begründet sein mag – daß sie nicht allein in Realismus und Sozialkritik liegt, sondern eher in der Funktion, die diese spielen, um bestimmte Wertvorstellungen fiktional wirksam zu verkleiden. Daß Chandlers Romane Resonanz finden, deutet in diesem Sinne auch darauf, daß die Dissonanz, die sie veranschaulichen, in der amerikanischen (und unserer) Kultur fortbesteht. Es fragt sich auch, ob die Versicherung, Chandler allein deshalb zu schätzen, weil er immer realistischer wirkt, nicht ebenfalls dazu dient, unter scheinbar rationaler Verkleidung an bestimmten Wertvorstellungen festhalten zu können. Damit wäre dann auf der kritischen Ebene die gleiche "Verkleidung" reproduziert, die die Romane selbst charakterisiert. Die eigene Dissonanz hätte sich auch auf der Ebene des kritischen Arguments noch einmal als "realistische" getarnt.

Was dagegen im Hinblick auf Chandlers Romane festzuhalten ist, ist, was sich auch im Fortgang dieser Interpretation immer deutlicher herausgebildet hat: daß sie, wie andere Arten literarischer Kommunikation auch, zuallererst Formen von Phantasietätigkeit sind, deren Wirksamkeit im Zusammenspiel verschiedener Strategien fiktionaler "Verschlüsselung" gesehen werden kann, von denen der Anschein des Realistischen lediglich eine ist. Zu berücksichtigen ist dabei, daß sich in Chandlers Romanen mehrere Diskursebenen überlagern, die verschiedene Angebote an den Leser darstellen – allen voran die der 'tough guy'-Phantasie und die ihrer ironischen Enttrivialisierung.

Mit vielen 'tough guy-writers' teilt Chandler ein wiederkehrendes Szenario: Es ist ein Handlungsmuster, in dem der Held Opfer seiner eigenen Vorstellungen von Ehre und Integrität zu werden droht, an denen er angesichts einer ihn zunehmend bedrängenden moralischen Korruptiertheit um so energischer festhält. Aus der Unsicherheit über die Gültigkeit der problematisch gewordenen Wertvorstellungen entstehen gedankliche Verhaltensversuchungen, die in der Fiktion verhandelt werden; beispielsweise die Versuchung, sich wie andere auch korrumpieren zu lassen, die in Chandlers Romanen durch Marlowe durchgehend und ausdauernd bekämpft wird. Als auffälligste Form der Abwehr kennzeichnet den 'tough guy'-Roman dabei das Verhaltensangebot einer sich aggressiv behauptenden Männlichkeit, als deren Kehrseite eine tiefgreifende Misogynie erkennbar ist. Ein derartiges Erklärungsangebot, in dem der Erfolgszwang einer materiell orientierten Gesellschaft gleichsam zu einem Korruptionsversuch der eigenen Person umgewendet wird, dürfte nicht nur für den ursprünglichen schichtenspezifischen Adressaten der 'tough guy'-Phantasie, den Leser der unteren bis mittleren Schichten, emotionale Wirksamkeit entfalten. Eine Phantasie, in der der Held nach melodramatischem Muster dadurch zum Opfer zu werden droht, daß er unbeirrt an seinen eigenen Wertvorstellungen festhält, mag auch einem intellektuellen Leserkreis als fiktional wirksames Angebot zur Bewältigung der eigenen Gefühle von Marginalität entgegenkommen, die auf

⁶ Yaak Karsunke, "Ein Yankee an Sherlock Holmes' Hof. Der Kriminalromancier Raymond Chandler," *Frankfurter Rundschau*, 10. Januar 1976.

⁷ Erika Dingeldey, "Drei 'klassische' Kriminalromane – didaktische Beispiele für den Unterricht über Trivilliteratur," *Sprache im technischen Zeitalter*, 44 (1972), 319.

diese Weise einer korruptierten Umwelt angelastet werden können. Dabei kann es, wie bereits angedeutet, zur Erlebbarkeit der Phantasie beitragen, daß sie als Detektivroman *qua* Genre von vornherein als "verkleidete" auftritt. Gerade weil der Text zunächst keinen anderen Anspruch erhebt als den, ein Detektivroman zu sein, kann man sich auf ihn einlassen.

Diese Rezipierbarkeit mag allerdings für intellektuelle Leser durch bestimmte fiktionale Merkmale (allen voran ein zuweilen unerträgliches Imponiergehabe), in denen die durchschnittliche 'tough guy'-Phantasie etwa bei einem Schriftsteller wie Spillane ihren Ausdruck findet, gestört werden. Chandler fügt ihr etwas hinzu, was ihn zugleich von anderen Autoren des gleichen Genres trennt: Abwehrhaltungen die von Momenten depressiven Selbstmitleids über zynisches, desillusioniertes 'wise-cracking' bis zur ironischen Entrivialisierung der Phantasie selbst reichen. In dieser Ironisierung evoziert er eine ähnliche Haltung zur populären Fiktion (und zu den in ihr aufgehobenen Phantasien), wie sie als kulturelle Haltungen auch 'camp' und 'pop art' kennzeichnen. Nicht zufällig fällt ja seine erneute Popularität in die Phase, in der auch jene Haltungen Einfluß gewannen. Wie dort wird die Aufmerksamkeit auch bei Chandler noch einmal darauf gelenkt, daß die Welt der populären Kultur, mit der man aufwuchs, eine "erzählte", eine Fiktion, ist. Die Ironie bewirkt dabei zweierlei: sie schafft Distanz, "befreit" von jenen Phantasiestücken, in denen sich eigene Wunsch- und Wertvorstellungen mitbildeten und auslebten; sie hält andererseits aber auch an ihnen als nunmehr "durchschauten" und auf diese Weise "entschärften" Phantasien mit Vergnügen fest. Es ist eben jene Spannung zwischen Vorzeigen und Ironisieren, zwischen Auflösung und Bewahrung bestimmter kultureller Vorstellungen, die auch Chandlers Romane und ihre heutige Rezeption kennzeichnet. Sie liegt weder allein im wenn auch verkleideten Festhalten am Ideal einer autarken, unkorruptierten Individualität, noch an dessen zynisch-desillusionierter Auflösung, sondern in der prekären und ratlosen Balance beider Haltungen. Es ist das Dilemma einer kulturellen Situation, in der bestimmte Wertvorstellungen durch die Sozialisationsinstanzen der Gesellschaft, nicht zuletzt ihrer Massenmedien, weiter als Leitbilder präsent sind, obwohl zugleich die Einsicht in ihre Fiktionalität wächst. Chandlers Romane bringen, liest man sie, wie hier versucht, als Phantasien, eben diesen Zustand zur Sprache. Sie sind darin ein gesellschaftliches Zeichen, in dem vor allem eins zum Ausdruck kommt: daß an etwas festgehalten werden soll, für das es doch keinen Platz zu geben scheint.

Appendix: Chandlers "Wirklichkeit"

Wenn in der Literaturkritik davon die Rede ist, daß mit Hammett und Chandler der Detektivroman zur angemessenen Form für die Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit wird, dann werden dabei nicht selten zwei Aspekte der Wirklichkeitsdarstellung vermischt: eine sozialkritisch akzentuierte "politische" Wirklichkeit, in der die Korruption lokaler politischer Institutionen dargestellt ist, und eine episodische Aneinanderreihung alltäglicher Wirklichkeitsausschnitte, in denen aus dem Zwang zur erzählerischen Veranschaulichung der detektivischen Suche fast beiläufig eine Reihe gesellschaftlicher Momentaufnahmen (bei Chandler: Südkaliforniens) aneinandergereiht werden. Für diese Darstellungsweise kann gelten, was Busche im Hinblick auf Hammett anmerkt: "Der Realismus ist bei Hammett nicht die Absicht des Erzählens, sondern das Vehikel, um seine Geschichte loszuwerden [...] Hier in den Mitteilungen über eine Wohnung, eine Straße, ein Gesicht liegt das ausgleichende Gewicht gegenüber der Story, der Handlung."⁶

⁸ Jürgen Busche, "Malteser Falke, Bluternte, Der gläserne Schlüssel. Die Romane Dashiell Hammetts und neuen Übersetzungen," *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 7. 1976.

Das Genre (des Detektivromans) ermöglicht hier eine Art erzählerischer Doppelstruktur. Die Suche des Detektivs nach der Lösung des Falles ist nicht nur eine konstante Bewegung durch den geographischen Raum, sondern auch durch den sozialen Raum Kaliforniens. Indem die Kriminalhandlung erzählt wird, ergibt sich für Chandler die Möglichkeit, seinen Detektiv diesen sozialen Raum immer wieder aufs Neue durchmessen und inspizieren zu lassen und ihn dabei mit einer Vielzahl von Realitätsausschnitten zu konfrontieren. Chandlers Romane sind auf diese Weise angefüllt mit Beobachtungen, Charakteren und Alltagsschicksalen, die im Zusammenhang der Kriminalhandlung oft nur eine kurze Rolle spielen, deren Schilderung aber dennoch eine spezifische Lebensweise verdeutlichen kann – vor allem den Stand und die Qualität zwischenmenschlicher Beziehungen in der "new centerless city"⁹, in der der urbane Raum zwischen den einzelnen Häusern nur noch in den Straßen und Highways besteht, die man durchmessen muß, um zu den voneinander abgeschlossenen "Wohneinheiten" zu gelangen. Die Ermittlungen Marlowes, des Repräsentanten des Lesers im nicht mehr überschaubaren, unstrukturierten sozialen Raum Los Angeles, sind in diesem Sinne mehr als nur Ermittlungen zu einem Kriminalfall. Sie ergeben im Verlauf des Kriminalfalls eine Vielzahl von Realitätsfragmenten, von angedeuteten, nicht geschriebenen Geschichten und Schicksalen, die gerade durch ihre beiläufige Integration ins Genre wirken: "Weil von dieser Wirklichkeit nichts weiter verlangt wird, braucht man mit ihr auch nicht herumzufuhrwerken wie mit einer Staatskarosse."¹⁰ Treffend ist die besondere Leistung dieser Art von Wirklichkeitszuwendung bei Jameson beschrieben:

In much the same way, a case can be made for Chandler as a painter of American life: not as a builder of those large-scale models of the American experience which great literature offers, but rather in fragmentary pictures of setting and place, fragmentary perceptions which are by some formal paradox somehow inaccessible to serious literature.

Take for example some significant daily experience, such as the chance encounter of two people in the lobby of an apartment building. I find my neighbor unlocking his mailbox; I have never seen him before, we glance at each other briefly, his back is turned as he struggles with the larger magazines inside. Such an instant expresses in its fragmentary quality a profound truth about American life, in its perception of the stained carpets, the sand-filled spittoons, the poorly shutting glass doors: all testifying to the shabby anonymity which is the meeting place between the luxurious private lives that stand side by side like closed monads, behind the doors of the private apartments: a dreariness of waiting rooms and public bus stations, of the neglected places of collective living that fill up the interstices between the privileged compartments of middle-class living. Such a perception, it seems to me, is in its very structure dependent on chance and anonymity, on the vague glance in passing, as from the windows of a bus, when the mind is intent on some more immediate preoccupation: its very essence is to be inessential. For this reason it eludes the registering apparatus of great literature: make of it some Joycean epiphany and the reader is obliged to take this moment as the center of his world, as something directly infused with symbolic meaning; and at once the most fragile and precious quality of the perception is irrevocably damaged, its slightness is lost, it can no longer be half-glimpsed, half-disregarded.¹¹

Raymond Chandlers Romane

- BS – *The Big Sleep*, 1939 (zit. nach der Penguin-Ausgabe Harmondsworth, 1974)
- FML – *Farewell, My Lovely*, 1940 (Harmondsworth: Penguin, 1973)
- HW – *The High Window*, 1943 (Harmondsworth: Penguin, 1973)
- LL – *The Lady in the Lake*, 1944 (Harmondsworth: Penguin, 1973)

⁹ Frederic Jameson, "On Raymond Chandler," *Southern Review*, 6 (1970), 628

¹⁰ Ebda.

¹¹ Frederic Jameson, "On Raymond Chandler," *Southern Review*, 6 (1970), 626.

- LS – *The Little Sister*, 1949 (Harmondsworth: Penguin, 1973)
 LG – *The Long Good-Bye*, 1953 (Harmondsworth: Penguin, 1974)
 P – *Playback*, 1958 (Harmondsworth: Penguin, 1973)
 RCS – *Raymond Chandler Speaking*, ed. Dorothy Gardiner and Kathrine Sorley Walker (London, 1962)

Sekundärliteratur

- AUDEN, W. H., *The Dyer's Hand and Other Essays* (New York, 1962)
 BARZUN, Jacques, "The Young Raymond Chandler", *Chandler Before Marlowe. Raymond Chandler's Early Prose and Poetry, 1908–1912*, ed. Matthew J. Bruccoli (Columbia/South Carolina, 1973)
 BECKER, JENS-PETER, *Sherlock Holmes & Co. Essays zur englischen und amerikanischen Detektivliteratur* (München, 1975)
 DERS., "The Mean Streets of Europe: The Influence of the American 'Hard-Boiled School' on European Detective Fiction," *Superculture*, ed. C. W. E. Bigsby (London, 1975), S. 152–159.
 BEEKMAN, E. M., "Raymond Chandler & An American Genre," *Massachusetts Review*, 14 (1973), 149–173.
 BUCHLOH, Paul G. und Jens-Peter Becker, *Der Detektivroman* (Darmstadt, 1973)
 BUSCHE, Jürgen, "Malteser Falke, Bluternte, Der gläserne Schlüssel. Die Romane Dashiell Hammetts in neuen Übersetzungen", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 7. 1976
 CAWELT, John G., *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago, 1976)
 DINGELDEY, Erika, "Drei 'klassische' Kriminalromane – didaktische Beispiele für den Unterricht über Trivilliteratur", *Sprache im Technischen Zeitalter*, Nr. 44 (1972), 314–322.
 DURHAM, Philip, *Down These Mean Streets a Man Must Go. Raymond Chandler's Knight* (Chapel Hill, 1963)
 EGLOFF, Gerd, *Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionsschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie* (Düsseldorf, 1974)
 ELLIOTT, George P., "Country Full of Blondes," *The Nation*, April 23, 1960, 354–360.
 EVANS, Walter, "The All-American Boys: A Study of Boys' Sports Fiction," *Journal of Popular Culture*, 6 (1972), 104–121.
 FIEDLER, Leslie, *Love and Death in the American Novel* (New York, 1966)
 HALL, Stuart and Paddy WHANNEL, *The Popular Arts* (New York, 1965)
 JAMESON, Frederic, "On Raymond Chandler," *Southern Review*, 6 (1970), 624–650.
 IENSEN, Paul, "Raymond Chandler: The World We Live In," *Film Comment*, 10 (1974), 18–26.
 KARSUNKE, Yaak, "Ein Yankee an Sherlock Holmes' Hof. Der Kriminalromancier Raymond Chandler", *Frankfurter Rundschau*, 10. Januar 1976.
 LID, R. W., "Philip Marlowe Speaking," *Kenyon Review*, 31 (1969), 153–178.
 MACSHANE, Frank, *The Life of Raymond Chandler* (New York, 1976)
 PARKES, Henry Bamford, *The American Experience* (New York, 1959)
 RUHM, Herbert, "Raymond Chandler: From Bloomsbury to the Jungle – and Beyond," *Tough Guy Writers of the Thirties*, ed. David Madden (Carbondale, 1968), S. 171–185.
 SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich, *Formen und Ideologien des Kriminalromans* (Frankfurt, 1975)
 WELLS, Walter, *Tycoons and Locusts. A Regional Look at Hollywood Fictions of the 1930s* (Carbondale, 1973)
 WILSON, Edmund, *Classics and Commercials* (London, 1951)