

Verbrechen als Passion

Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre

Herausgegeben von

Bruno Franceschini und Carsten Würmann

JUNI

Magazin für Literatur und Politik

WEIDLER Buchverlag Berlin

Impressum

Herausgegeben im Auftrag des Vereins für die Förderung von Kunst und Kultur in und aus der Region Mönchengladbach e.V. (KUKU) von Gregor Ackermann, Karl Boland, Walter Delabar, Werner Jung und Hans Schürings
c/o Hans Schürings, Taubenstr. 14, D – 41236 Mönchengladbach

Geschäftsführender Herausgeber: Walter Delabar

Redaktion: Walter Delabar und Carsten Würmann

Satz: Carsten Würmann

Umschlaggestaltung: W&R Design, Hamburg, Köln, Berlin
unter Verwendung einer Zeichnung von Silke Schmidt

Druck und Bindearbeiten: AZ Druck und Datentechnik, Kempten (Allgäu)

Manuskripte bitte an die Redaktionsadresse:
Priv.-Doz. Dr. Walter Delabar, FU Berlin, Fb Philosophie und Geisteswissenschaft
Institut für deutsche und niederländische Philologie
Habelschwerdter Allee 45, D – 14195 Berlin
e-mail: walter.delabar@t-online.de

Manuskripte werden erbeten, Rücksendung erfolgt nur bei beiliegendem Porto. Eine Korrespondenz über eingesandte Manuskripte ist nicht in jedem Fall möglich. Beiträge, die nicht namentlich gekennzeichnet sind, stammen von der Redaktion.

Das JUNI-Magazin erscheint in der Regel zweimal im Jahr im WEIDLER Buchverlag Berlin. Jedes Heft erscheint parallel als Sammelband im WEIDLER Buchverlag Berlin.

Das Jahresabonnement kostet Euro 25,00,- zzgl. Versand.

Einzelhefte sind außerhalb des Abonnements nur als Sammelband zu beziehen.

Bankverbindungen:

Rechnungen:

WEIDLER Buchverlag Berlin
Berliner Volksbank eG
Konto Nr. 7106495003
(BLZ 100 900 00)

Vereinsspenden:

Verein für die Förderung von Kunst und Kultur
(KUKU) e.V.
Stadtparkasse Mönchengladbach
Konto Nr. 235 903
(BLZ 310 500 00)

ISSN 0931-2854
ISBN 3-89693-400-7

JUNI Magazin
Jahrgang 2003
Heft 37/38

Berlin und Mönchengladbach, im April 2004

Abonnements- und Sammelbandbestellungen bitte an:

WEIDLER Buchverlag Berlin
Lübecker Straße 8, D – 10559 Berlin
Tel.: 030 – 394 86 68 FAX: 030 – 394 86 98
www.weidler-verlag.de weidler_verlag@yahoo.de

Hanno Ehrlicher

Wendezeiten

Spaniens gesellschaftlicher Wandel im Blick der Kriminalliteratur

Der 'Aufbruch' der spanischen Kriminalliteratur

Daß der Tod Francisco Franco Bahamondes am 20. November 1975 nicht nur den Beginn des institutionellen, politisch-sozialen Übergangs Spaniens von der Diktatur in die Demokratie (*transición*) bedeutete, sondern auch einen kulturellen Neuanfang markierte, wurde in der Literaturgeschichtsschreibung schon ebenso häufig behauptet wie dementiert. Wenn überhaupt, dürfte die emphatische Rede vom 'Aufbruch' der spanischen Literatur seit 1975 im Falle des Kriminalromans ihr Recht besitzen.¹ Denn obwohl das Ende des Franquismus selbstverständlich keine absolute Zäsur darstellte und die Gattung nicht voraussetzungslos neu begründet werden mußte, bleibt der qualitative und quantitative Sprung des spanischen Kriminalromans in den Jahren der *transición* ein bemerkenswertes Faktum, das von der Forschung auch einmütig konstatiert wurde.² Während die Auseinandersetzung spanischer Autoren mit den Erzählstrukturen des Detektivromans vor und während des Franquismus nur in vereinzelt Versuchen stattfand, die keine wirklich kontinuierliche autochthone Tradition begründen konnten, löste die Etablierung des Thrillers in den 70er Jahren eine einheimische Produktion aus, die nicht mehr abreißen sollte.³ Die alles überragende Bedeutung, die dabei gerne Manuel Vázquez Montalbán zugemessen wird, der mit *Tatuaje* (1974) seinen international bekannten *Carvalho*-Zyklus begann⁴, ist allerdings ein wenig zu relativieren, wenn man die Analyse des spanischen Kriminalromans nicht einseitig auf die Werke kastilischer Sprache reduzieren will. Die auf katalanisch publizierenden Autoren Manuel Pedrolo und Jaume Fuster trugen bereits früher und nicht weniger nachhaltig zum Entstehen einer *hardboiled school* 'a la española' bei, so daß Montalbán beim Verfassen seines ersten Krimis nicht nur auf Genrefilme rekurrieren konnte, sondern sehr wohl auch von literarischen Vorläufern inspiriert gewesen sein dürfte, selbst wenn er von der schriftlichen angloamerikanischen Tradition tatsächlich noch praktisch nichts gekannt haben sollte, wie er später behauptete.⁵

Der sich schon während der Agonie des Franquismus anbahnende Aufschwung des spanischen Krimis manifestierte sich endgültig nach dem Fall der Zensurbestimmungen im Jahr 1978. Bereits das darauf folgende Jahr brachte mit der Vergabe des angesehenen (und hochdotierten) *Premio Planeta* für Vázquez Montalbáns dritten Krimi

aus der Carvalho-Serie (*Los mares del sur*) die ersten offiziellen kulturellen 'Weihen' für das neue Genre, das damit das Stigma der Trivialität ablegen konnte und seine Literaturfähigkeit nun auch in den Augen einer breiten Öffentlichkeit bewiesen hatte. Die kulturelle Nobilitierung der Kriminalliteratur erfolgte freilich nicht nur auf dem Wege positiver Prämierung. Eine nicht weniger hohe Auszeichnung stellte fraglos auch ihre Parodierung dar, wo sie mit einer solchen sprachlichen Meisterschaft und unbändigen Phantasie erfolgte wie im Falle von Eduardo Mendozas Buch *El misterio de la cripta embrujada*, das gleichfalls im Jahre 1979 erschien (dt. Übersetzung *Das Geheimnis der verhexten Krypta*, 1990). Dieser Text soll am Anfang unseres kurzen Überblicks zur spanischen Kriminalliteratur nach dem Franquismus stehen⁶, da er nicht nur ein ironisches und höchst amüsantes Spiel mit den Genrekonventionen sowohl des Detektivromans klassischer Prägung als auch des Thrillers betreibt, sondern dieses Spiel zugleich mit einem nicht weniger ironischen Blick auf die soziale Wirklichkeit eines Landes verbindet, das von der repressiven Ordnung der Diktatur direkt in die Welt der Postmoderne katapultiert wurde.

*Die verrückte neue Welt der Freiheit – Eduardo Mendozas Krimiparodie
El misterio de la cripta embrujada und die spanische Transición*

Mendoza, der bereits in seinem ersten Buch, *La verdad sobre el caso Savolta* ('Die Wahrheit über den Fall Savolta', 1975) zur Konstruktion eines polyphonen erzählerischen Netzwerkes unter anderem auch Versatzstücke und Motivelemente des Krimis einsetzte, blieb in seinem Nachfolgewerk, *El misterio de la cripta embrujada*, dem Schauplatz seiner Heimatstadt Barcelona weiterhin treu, situierte den Plot nun aber in der Gegenwart des nachfranquistischen Spaniens.⁷

Im Zentrum der Handlung steht, der Tradition des klassischen Detektivromans entsprechend, die der Roman bereits in seinem Titel aufruft, ein rätselhaftes Ereignis, das es aufzuklären gilt: Aus einem von Nonnen des Lazarus-Ordens geführten katholischen Mädchenpensionat ist eine Schülerin verschwunden, und das trotz scheinbar perfekter Überwachungs- und Sicherheitsvorkehrungen – ein Fall, der sich bereits Jahre zuvor schon einmal ereignet hatte, jedoch auf Drängen der Eltern von der Polizei nicht weiter verfolgt wurde und ungelöst blieb, nachdem das damals verschwundene Mädchen (Isabelita Peraplana) und ihre Freundin (Mercedes Negrer) Tage später plötzlich wieder auftauchten. Die analytische Rätselspannung, für die diese Variante des Motivs vom geschlossenen Raum sorgt, wird mit der für den Thriller charakteristischen chronologisch verlaufenden Aktionsspannung gekoppelt. Die Verknüpfung von Detektions- und Aktionselementen ist an sich allerdings nicht weiter bemerkenswert, sondern typisch für eine Vielzahl von Krimis, die sich zwischen den idealtypischen Ausprägungen des Genres bewegen; die Originalität des Textes ist denn auch nicht auf der Handlungsebene selbst zu suchen, sondern in der erzählerischen Perspektive angelegt, über die dem Leser die Handlung vermittelt wird. Als Ich-Erzähler und Held seines Romans

wählt Mendoza nämlich eine ausgesprochen exzentrische Figur: einen gerichtlich verurteilten Kleinkriminellen und ehemaligen Polizeispitzel, dessen Gefängnishaft zu einem unbefristeten Zwangsaufenthalt in der Nervenheilanstalt umgewandelt wurde. Aber lassen wir den Protagonisten doch lieber selbst zu Wort kommen, schon um so einen kurzen Eindruck von seiner eigentümlichen Redeweise zu erhalten, die in ihrer Weitschweifigkeit und rhetorischen Elaboriertheit unzeitgemäß barock wirkt und nur durch die Aufnahme umgangssprachlicher Redewendungen aktualisiert ist:

Tatsächlich bin – oder vielmehr war – ich, und zwar nicht alternativ, sondern kumulativ, ein Irrer, ein Bösewicht, ein Delinquent und eine Person von unzulänglicher Bildung und Kultur, denn ich hatte keine andere Schule als die Straße und keinen anderen Lehrer als die schlechte Gesellschaft, mit der ich mich zu umgeben mußte, aber nie war ich auf den Kopf gefallen und bin es auch jetzt nicht. Die schönen Worte, im Geschmeide einer korrekten Syntax gefaßt, vermögen mich zwar für Augenblicke zu berücken, können meine Perspektive verschwimmen lassen. Doch diese Effekte sind von kurzer Dauer (...).⁸

Die Sprachbeherrschung des Erzählers bildet einen grotesk übertriebenen Kontrast zu seinem sozialen Status und den Verhaltensweisen, die er an den Tag legt. Aus diesem Verstoß gegen das rhetorische *aptum*, das angemessene Verhältnis zwischen bezeichnetem Redehalt und der Form der Rede, bezieht der Roman einen Großteil der Komik, die ihn durchgehend kennzeichnet.⁹ Der 'hohe' Stil korrespondiert nicht mit dem ausgesprochen 'niederen' dargestellten Sujet. Anders als im Falle des Detektivs klassischen Zuschnitts (Sherlock Holmes und Konsorten) fehlt dem Held dieses Krimis die überragende analytische Intelligenz, die ihn aus der Masse der bürgerlichen Individuen heraushebt und vor den Augen der Leserschaft auszeichnet. Im Gegenteil, seine kognitiven Anstrengungen führen zu banalen Ergebnissen, wenn sie sich nicht als gänzlich defizitär erweisen. Der Roman parodiert dementsprechend immer wieder das logische Deduktionsprinzip als Basis der Verbrechensaufklärung. So gleich im ersten Kapitel, wo sich der Erzähler seines Scharfsinns brüstet, nur weil er anhand offensichtlicher Indizien (Kruzifix, Skapulier und Rosenkranz) erkannt hat, daß es sich bei seinem weiblichen Gegenüber um eine Nonne handeln muß.¹⁰

Sowenig der 'Held' Mendozas aufgrund seiner intellektuellen Kompetenzen zur Identifikationsfigur taugt, sowenig kann er durch die meisterhafte Körperbeherrschung überzeugen, die Protagonisten des Thrillers besonders im Agentenroman üblicherweise auszeichnet. Wo der Erzähler von *El misterio de la cripta embrujada* seine Aktionsfähigkeit unter Beweis stellen muß, wird er regelmäßig zur lächerlichen Figur, sei es, daß er sich mit einem Gegner schlägt, der schon längst zur Leiche geworden ist, sei es, daß er bei der Flucht vor der Polizei die Hosen verliert oder aus lauter Nervosität den Hunden, die das Gelände des Mädchenpensionats bewachen, statt der eigens dafür beschafften *butifarra* (eine besondere Streichwurst, die eine Art gastronomisches Identitätsmerkmal Kataloniens darstellt) seine Taschenlampe zum Fraß vorwirft. Doch nicht nur Pleiten, Pech und Pannen hindern den Erzähler auf seinem Ermittlungsweg daran, vom namenlosen Subjekt zum Agententypus vom übermännlichen Format eines James

Bond aufzusteigen. Schon seine Physis macht ihn zu einem Anti-Helden, der dem Pícaro der spanischen Schelmenliteratur noch wesentlich näher steht als den Outsidertypen der *hardboiled school*.¹¹ Zwar ist auch ein Sam Spade von Häßlichkeit gezeichnet und alles andere als ein perfekter Athlet, doch in Mendozas spanischer Krimiparodie wird der Protagonist nicht nur als von den Idealnormen abweichende Person geschildert, sondern regelrecht als ein grotesker Körper im Sinne Michail Bachtins inszeniert.¹² Wie sehr die Hauptfigur des Romans in die elementaren Dramen des Körpers verstrickt ist, offenbaren bereits die ihr verliehenen Spitznamen, die nicht nur den Delinquentenstatus des Antihelden markieren, sondern auch seine Nähe zum Exkrementellen und den Ausscheidungen der Konsumgesellschaft:

(...) mein wirklicher und vollständiger Name (ist) nur in den unfehlbaren Archiven des zentralen Polizeiregisters aufgeführt, während man mich im Alltag gemeinhin eher als 'Penner', 'Ratte', 'Scheißkerl', 'Auswurf deines Vaters' und mit anderen Epitheta apostrophiert, deren Vielfalt und Fülle demonstriert, wie grenzenlos reich die menschliche Erfindungsgabe und wie unerschöpflich der Schatz unserer Sprache ist.¹³

Wie berechtigt diese Epitheta sind, erweist sich im Verlaufe des Romans mehr als einmal. Der Held ohne eigenen Namen kommt während des gesamten Romanverlaufs trotz redlichen Bemühens nicht zum Duschen (obwohl er dies nach einem Fußballspiel, aus dem er zur Klärung des mysteriösen Falles abrupt gerufen wurde, dringend nötig hätte), wühlt zur Nahrungsbeschaffung in Mülltonnen, macht sich vor Angst in die Hose und beendet einen erotischen Traum, dem er sich auf einer Sitzbank ausgestreckt während einer Zugfahrt von Barcelona bis Pobla d'Escorpí hingegeben hat, "in einer unkontrollierten Spermaausschüttung – zur Unterweisung der Kinder im Wagen, die die Veränderungen und das Auf und Ab meines Organismus mit wissenschaftlicher Neugier verfolgt hatten".¹⁴

Die Beharrlichkeit, mit der Mendoza seinen Protagonisten als einen ausgesprochen 'schmutzigen' Zeitgenossen darstellt und dessen groteske Körperlichkeit betont, erklärt sich dabei nicht allein aus der humoristischen Absicht, den Niveauunterschied zwischen Erzählform und erzähltem Inhalt immer wieder herzustellen, der zum komischen Fall notwendig ist. Das Lachen über das Leben und Leiden des grotesken Leibes erfüllt zugleich eine durchaus sozialkritische Funktion. Diese Funktion ist es, die Mendozas Kriminalparodie zu mehr als nur einem amüsanten und brillant geschriebenen Spiel mit Genrekonventionen und Lesererwartungen werden läßt. Der namenlose, verrückte Irrenhausinsasse, der für ein paar Tage die Stadtluft des nachfranquistischen Barcelona schnuppern darf, ist mit seiner konsumistischen Hemmungslosigkeit (für die vor allem die ausgesprochene Gier nach Pepsi-Cola steht¹⁵) und seiner libidinösen Triebgebundenheit das satirisch verzerrte Spiegelbild einer Gesellschaft, die ihre tradierten, von der repressiven Ordnung der Diktatur vorher noch notdürftig zusammengehaltenen Wertvorstellungen über Bord geworfen hat, um sich nun voyeuristisch am sogenannten *destape*, dem Aufdecken der 'nackten Tatsachen', zu delectieren. Drastische Ironie auf

eine allgemeine Entblößungssucht, die sich als Aufklärung drapiert, kennzeichnet nicht nur die schon erwähnte Szene der unfreiwilligen Pollution im Zug, sondern durchzieht den gesamten Roman. Über die Wahl einer exzentrischen, ver-rückten Perspektive verzerrt Mendoza die schöne neue Welt einer Sozietät zwischen Diktatur und Demokratie bis zur Kenntlichkeit. Er läßt dabei keinen Zweifel daran, daß sein satirischer Spott sich ebenso gegen die Nostalgiker der Diktatur mit ihrem "unter Franco hatten wir's besser"-Lamento richtet (im Roman besonders in Gestalt des ehemaligen Gärtners des Mädchenpensionats vorgeführt, der sich zur keuschen Ehe "ganz nach alter Sitte" und der dazu notwendigen gewaltsamen sexuellen Disziplinierung bekennt¹⁶) wie gegen die zynischen Gewinnler der Wendezeit, die die Lizenz zu konsumkapitalistischem Hedonismus als den Beweis einer neuen politischen Freiheit verkaufen wollen. Denn daß trotz des Klimawechsels zwischen "Präpostfranquismus"¹⁷ und Postfranquismus vieles beim Alten geblieben ist, macht der Schluß des Romans unmißverständlich deutlich: Das Geheimnis der Krypta wird zwar gelüftet und durch den Einsatz des namenlosen Anti-Detektivs kann aufgedeckt werden, daß das mysteriöse Verschwinden der Mädchen zur Verschleierung zweier Mordfälle diente, die Herr Peraplana in Auftrag gab, doch sind die Vertreter der Staatsmacht nicht daran interessiert, der erfolgreichen Verbrechensaufklärung auch juristische und soziale Konsequenzen folgen zu lassen.

Wo der klassische Detektivroman in der Wiederherstellung einer durch das Verbrechen gestörten idyllischen Ordnung endet, schließt Mendozas Parodie mit der offen eingestandenen Ohnmacht des Detektivs, die gerade daraus resultiert, daß die sozialen Mechanismen, die schon in der Diktatur wirksam waren, weiterhin stabil bleiben. Der Einblick in die Kontinuitäten der Macht läßt unseren Antihelden jedoch keineswegs in pessimistische Resignation verfallen und so schließen seine Ausführungen durchaus hoffnungsvoll:

Und ich dachte, daß es mir eigentlich gar nicht übel ergangen war, daß ich einen komplizierten Fall gelöst hatte, in dem natürlich noch einige ziemlich verdächtige Dinge ungeklärt waren, und daß ich ein paar Tage in Freiheit genossen und mich amüsiert hatte (...) Und ich erinnerte mich daran, daß im Südpavillon eine oligophrene Neue war, die mich gut leiden mochte, und daß die Frau eines Volksallianzkandidaten verprochen hatte, dem Irrenhaus einen Farbfernseher zu stiften, wenn ihr Mann die Wahlen gewann, und daß ich endlich eine Dusche nehmen und, wer weiß, eine Pepsi-Cola schlürfen konnte, wenn mir Doktor Sagrañes nicht böse war, weil ich ihn in das Abenteuer mit der Zahnradbahn hineingezogen hatte, und daß die Welt nicht untergeht, nur weil etwas nicht ganz wunschgemäß verläuft, und daß es noch manche Chance gäbe, mein Köpfchen unter Beweis zu stellen, und daß ich, wenn es sie nicht gab, sie mir schon würde zu verschaffen wissen.¹⁸

Über die reale Machtlosigkeit des Detektivs erhebt sich einmal mehr die Macht der Sprache und der Fiktion, die als eigentliche Gewinnerinnen von Mendozas Roman zu gelten haben. Mit dem Labyrinth der Krypta, das Verwirrung nur vortäuscht, tatsäch-

lich jedoch mit allen seinen Gängen zum Zielort führt, hat der Autor in einer *mise en abyme* sein poetologisches Credo in den Text geflochten: Im Grunde genommen bleibt die Ordnung der Dinge beim Alten, aber die Fiktion kann sie für den Augenblick der Täuschung verrücken, ins Groteske und Abenteuerliche verzerren und daraus die Lust am Neuen schöpfen. Obwohl sich *El misterio de la cripta embrujada* jeder direkten moralisch-didaktischen Aussage verweigert, ist die Botschaft des Romans dennoch klar: propagiert wird die Verführung zur Imagination.

Daß diese Verführung erfolgreich verlief, beweist schon allein die ungebrochene Beliebtheit des Textes, der in immer neuen Auflagen nach wie vor seine Leserschaft erreicht. Wie stark Mendozas sprachliche Kreativität dabei von der Situation einer Gesellschaft im Umbruch profitierte, zeigt sich ex negativo an seiner darauffolgenden zweiten Krimiparodie, die drei Jahre später erschien und, wie schon Susanne Schwarzbürger zu recht kritisch anmerkte, deutlich flacher ausfiel.¹⁹ Der Überraschungseffekt einer ver-rückten Perspektive ließ sich nicht beliebig wiederholen und anders als die Protagonisten anderer spanischer Krimiautoren, die für den vieldiskutierten 'Boom' des Genres Anfang der 80er Jahre sorgten, war Mendozas armer Irrer nicht zum Serienheld geeignet.

*Von der Etablierung der Demokratie bis zum cambio del cambio –
politische Wendezeiten aus der Sicht des sozialkritischen Thriller*

Nach dem parodistischen und auch hinsichtlich der Gattungskonventionen exzentrischen Auftakt mit Mendoza sollen nun Texte zweier Autoren besprochen werden, die sich innerhalb der Grenzen des Genres bewegen, auch wenn sie ihre jeweils eigene, originelle Position im Rahmen der vorgegebenen Strukturen fanden. Mit Manuel Vázquez Montalbán und Jorge Martínez Reverte stehen dabei herausragende Vertreter des spanischen Krimis zur Debatte, die in ihrem Heimatland nicht nur von den Kennern des Genres geschätzt werden, jenseits der Pyrenäen allerdings in sehr ungleichem Maße Beachtung fanden. Während Vázquez Montalbán mit seiner Carvalho-Serie zum internationalen Bestseller wurde und auch in Deutschland seinen festen Leserstamm besitzt, war der Versuch des Rotbuch-Verlages, Martínez Reverte in seiner Krimireihe bekannt zu machen, von geringerem Erfolg gekrönt.²⁰

Die Autoren verbindet auf den ersten Blick eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten: Beide bewegen sich als Schriftsteller im Grenzbereich zwischen Literatur und Journalismus, beide waren in der Zeit des Franquismus als Oppositionelle in kommunistischen Organisationen politisch aktiv²¹ und beide nutzen die Erzählstrukturen des Thrillers dazu, um auch nach der Verabschiedung sozialrevolutionärer Utopien eine 'linke', kritische, wenngleich desillusionierte Gesellschaftsanalyse zu betreiben, ohne dabei in langweiligen Moralismus oder ideologische Dogmatik zu verfallen. Trotzdem besteht keineswegs die Gefahr, die Krimis von Vázquez Montalbán und Martínez Reverte miteinander zu verwechseln; sie sind von einem ebenso unverkennbar persönli-

chen Stil geprägt wie die zwei rivalisierenden Großstädte Barcelona und Madrid, die den Lebensmittelpunkt der beiden Schriftsteller und ihrer jeweiligen literarischen Helden bilden.

Das große Fressen – Carvalhos illusionslose Einblicke in die Mechanismen der Macht

Die internationale Beliebtheit, die Montalbáns Figur Carvalho genießt, erklärt sich zu einem nicht unbeträchtlichen Teil aus dessen regionaler Verwurzelung in Barcelona und der nachgerade libidinösen Beziehung, die er zur einheimischen Gastronomie pflegt. Das ritualhaft in immer neuen Varianten wiederholte Gaumenfest korrespondiert dabei mit den nicht weniger ritualisierten Bücherverbrennungen, mit denen der Privatdetektiv gegen die Übermacht der kulturellen Tradition ankämpft und die Spuren seiner eigenen Bildungsgeschichte zu tilgen versucht. Beide Spielarten einer hedonistisch ausgelebten und doch zugleich zur zeremoniellen Prozedur sublimierten Verschlingungssucht markieren die regressive Seite des Protagonisten, der sich insgesamt in der Pose des desinvolvierten und selbstsicheren *tough guy* gefällt. Erst diese sentimental 'Schwächen' sichern ihm die emotionale Befriedigung, die er benötigt, um nicht den Halt zu verlieren in der vom Konkurs ethischer Wertmaßstäbe und allgemeiner Beziehungslosigkeit geprägten Lebenswelt der postindustriellen Moderne. Angesichts des Ausmaßes an verbrecherischer Unmoral, das Carvalho bei seinen Fällen immer wieder aufdeckt, kann man es ihm nicht verübeln, daß er sich ins Vergessen und in paradiesische Momente sinnlicher Unmittelbarkeit flüchtet, zumal er auch Enttäuschungen auf privater Ebene kompensieren muß.²² Und schließlich sorgen erst die Ticks Carvalhos dafür, daß Montalbáns literarische Figur nicht nur die ihr zugeschriebene Funktion erfüllt, als eine Art 'objektive' Kamera voyeuristisch-distanzierte Einblicke in die soziale Gegenwart der spanischen Gesellschaft seit dem Ende des Franquismus zu liefern,²³ sondern darüber hinaus zum eigenständigen Charakter wird.

Sehen wir jedoch im weiteren von den Ideosynkrasien des Protagonisten ab und wenden uns am Beispiel zweier Romane der Geschichte zu, die der Autor über ihn mit einem 'realistischen' Schreiben zu vermitteln versucht, ohne dabei in die naive Wirklichkeitsgläubigkeit zurückzufallen, wie sie die Prosa des sozialen Realismus nach dem spanischen Bürgerkrieg bisweilen gekennzeichnet hatte.²⁴

Der Fall *Asesinato en el Comité Central* (1981, dt. Übersetzung: *Carvalho und der Mord im Zentralkomitee*, 1994²⁵) führt Carvalho ins geographische und machtpolitische Zentrum Spaniens, nach Madrid; zeitlich ist die Handlung des Romans in der entscheidenden Phase der politischen Wende (*cambio*) situiert, zwischen den ersten demokratischen Wahlen Spaniens vom März 1979 und der Abdankung Adolfo Suárez im Januar 1981²⁶, die zum Putschversuch des Militärs (23. Februar 1981) und schließlich zum Wahlsieg der Sozialistischen Partei und der endgültigen Etablierung der Demokratie führten (Oktober 1982). Vor diesem bewegten politischen Hintergrund stellt Vázquez Montalbán die Krise des Marxismus in Spanien dar und den damit einherge-

henden Glaubwürdigkeitsverlust der Mythen vom Fortschritt der Geschichte, ihrem revolutionären Ende und der Avantgarderolle der Partei in diesem Prozeß. Bei einer Sitzung des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Spaniens im Hotel Continental ist deren charismatischer Generalsekretär Fernando Garrido (der mit deutlichen Analogien zum realen damaligen Führer des PCE, Santiago Carillo, ausgestaltet ist) während eines kurzzeitigen Stromausfalls erstochen worden. Obwohl die Parteimitglieder bis zuletzt daran glauben wollen, daß der Mörder nur von 'außen' gekommen sein kann, erweist sich im Ermittlungsprozeß, daß der Feind fest in den internen Strukturen der Organisation integriert war: Schuldig ist nicht Marcos Ordóñez Laguardia, der zunächst als Hauptverdächtiger gehandelt wurde, weil er bereits einmal aus der Partei ausgeschlossen worden war und von allen ZK-Mitgliedern am meisten unter den 'Irrtümern' der kommunistischen Bewegung zu leiden gehabt hatte, schuldig ist vielmehr Félix Esparza Julve, Sohn eines "ungeheuer tapferen Genossen" und ein Hoffnungsträger der Partei. Sein Motiv war dabei keineswegs politischer Natur, sondern schlicht eine finanzielle Notlage, die ihn zum verlängerten Arm eines auswärtigen Geheimdienstes werden ließ.

Der spanische Kommunismus zerbrach, so lautet wohl die Schlußfolgerung, die man aus Montalbáns politischer Fiktion zu ziehen hat, nicht an der Übermacht des ideologischen Gegners, sondern an der Korrosion der Ideologien schlechthin, am Geltungsverlust des Glaubens an den unaufhaltsamen Gang der Geschichte und der Bereitschaft der Individuen, sich diesem selbstlos aufzuopfern. Die Zeit des politischen Märtyrertums scheint definitiv vorbei, auch die spanische Linke hat sich zurechtzufinden in einer von egoistischen Privatinteressen geprägten pluralistischen Konsumgesellschaft. Montalbáns Protagonist bringt die opportunistische Anpassung der Intellektuellen an den gesellschaftlichen Normenwandel in Anspielung auf eine berühmte Gedichtzeile von Damaso Alonso auf den Punkt: Madrid ist nicht mehr die Stadt "mit mehr als einer Millionen Kadaver"²⁷, sondern "mit einer Millionen Tweedwesten".²⁸ Sixto Cerdán, der im Roman die Rolle des "progressiven Zynikers" zu übernehmen hat, formuliert in einer Rede die Alternativen, die angesichts des Verlusts der verbürgten Leitbilder bleiben: "Ausweg in die Utopie oder in den Zynismus, manchmal getarnt als Pragmatismus im Gewande historischer Effizienz unter dem Mäntelchen der Tugend maßvoller Vernunft."²⁹

Montalbáns literarisches *alter ego*, für das die Aufklärung des Mordes zugleich zur Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit wird (Carvalho war früher nicht nur CIA-Spion, sondern auch Mitglied in der spanischen KP), wählt weder das eine noch das andere. Sein persönlicher Eskapismus führt ins Reich der Sinne: Zurückgekehrt aus der Hauptstadt, die auch kulinarisch eine einzige Enttäuschung war, entschädigt er sich in Barcelona für die vielen Zumutungen des abgeschlossenen Falles mit dem Gang in eines seiner Lieblingsrestaurants, wo die Gaumenfreuden noch intensiviert werden durch die Augenlust, die ihm ein Wiedersehen mit Gladys bereitet, der südamerikanischen Geheimdienstagentin, mit deren Körper er sich bereits in Madrid vergnügen durfte.³⁰

Erst 15 Jahre später reist Carvalho erneut in die spanische Hauptstadt, um einen lukrativen Job auszuführen. In *El premio* (1996)³¹ soll er dafür sorgen, daß die Verleihung eines neuen, vom einflußreichen Finanzspekulanten Lázaro Conesal gestifteten Literaturpreises, der mit 100 Millionen Peseten selbst den *Planeta*-Preis weit in den Schatten stellt, störungsfrei über die Bühne geht. Erneut spielt die Handlung vor dem Hintergrund eines politischen Machtwechsels. Die Wahlniederlage der sozialistischen Partei (PSOE) steht unmittelbar bevor und die Stimmung im Festsaal des Luxushotels Venice ist von der erwartungsvollen Spannung einer neuen *transición* geprägt.³² Auch der kriminalistische Plot weist deutliche Parallelen zum ersten Fall in Madrid auf: Wieder geht es um einen Mord, der in einem Hotel innerhalb einer geschlossenen Gesellschaft begangen wurde (der Mäzen wird noch vor Bekanntgabe des Preisträgers tot in seiner Hotelsuite aufgefunden). Um so entscheidender sind die Verschiebungen, die stattgefunden haben: Nicht mehr eine politische Partei steht im Mittelpunkt des Geschehens, sondern das von Eitelkeit, Geldgier und skrupelloser Konkurrenz geprägte Business des Kulturbetriebs (wobei der Roman für den spanischen Leser einen besonderen Reiz durch die recht unverschlüsselte Karikatur zahlreicher realer Persönlichkeiten gewinnt).³³ Die Fäden der Macht werden längst nicht mehr von den Repräsentanten der Politik in den Händen gehalten, die hier nur als publicityversessene Statisten vor den Fernsehkameras auftreten, sondern von skrupellosen Geschäftsmännern und Privatbankiers wie Conesal.³⁴ Noch kurz vor seinem Tod erteilt dieser zwei kritischen Betriebswirtschaftsstudentinnen eine Lektion darüber, wie die Welt im Zeitalter eines global agierenden Neoliberalismus funktioniert: "Es kommt darauf an, das eigene Individuum zu retten und der am wenigsten Tote auf einem Markt potentieller Leichen zu sein."³⁵ Das Geflecht von Betrug, Täuschungen und Korruption, das Carvalho im Verlaufe seiner Ermittlungen aufdeckt, ist kaum dazu geeignet, dieser Diagnose zu widersprechen. Aus der Perspektive einer Gegenwart, die von der vollständigen Privatisierung des Staates und der Ubiquität des Kapitals gekennzeichnet ist, erscheint die Krise der Ideologien, die *Asesinato en el Comité Central* thematisierte, als eine Vergangenheit, auf die Autor und Protagonist des Romans voller Nostalgie zurückblicken. *El premio* ist von der Melancholie der Erinnerung durchtränkt, wie an den vielen Wiedersehensszenen des Detektivs mit Personal seines ersten Madridaufenthalts deutlich wird – insbesondere in der melodramatischen Abschiedsszene mit Carmela, der schönen Kommunistin, die Carvalho in seinem früheren Abenteuer als Begleiterin zur Seite stand.³⁶

Die desillusionierte Gesellschaftsanalyse, die Montalbáns Krimis kennzeichnet, hat in diesem Fall Carvalhos einen deutlich resignativen *fin de siècle*-Ton angenommen. Anders als beim *Mord im Zentralkomitee* kommt es am Ende zu keiner Bestrafung des Täters. Der Schriftsteller Oriol Sagalàs, der sich beim Verhör selbst des Mordes bezichtigt hat (Lázaro Conesal hatte ein Verhältnis mit seiner Frau) und von der Polizei festgenommen wird, ist nicht der eigentliche Täter. Die 'Auflösung' des Falles durch Carvalho, der zur Erkenntnis gelangt, daß Conesal von seiner eigenen Frau vergiftet wurde, bleibt ohne Folgen und wird als ein eher langweiliger Routineakt mitgeteilt.

Angesichts des unauflösbaren Netzwerks gegenseitiger Übervorteilungen und Intrigen werden die Kategorien von 'Täter' und 'Opfer' ohnehin austauschbar, und die Frage persönlicher Schuld läuft notwendig ins Leere. Montalbán und sein ins Alter gekommener Held sind müde geworden und haben gegen die pessimistischen Einsichten in die Mechanismen der Macht kein wirkliches Kompensationsmittel mehr aufzubieten. Momente des Sinneglücks sind selten geworden: Der Whiskykonsum an Hotelbars und in Luxuslimousinen hat opulente Festessen weitgehend ersetzt und abgesehen vom raschen Mittagmenü, das Carvalho zusammen mit Lázaro Conesal und dessen Sohn einnimmt, bietet der Roman kulinarische Befriedigungen nurmehr in einer selbstreflexiven *mise en abyme* des Autors, der in Verkleidung seines literarischen Doppels Sánchez Bolin die katalanische Spezialität *pa amb tomaquet* an die ausgehungerten Festtagsgäste bzw. sein literarisches Publikum verteilt.³⁷

Daß der Roman trotz des resignativen Grundtons seiner Gesellschaftsanalyse ein amüsanter literarischer Leckerbissen bleibt, dafür sorgt nicht zuletzt das ironische Spiel mit der Grenze zwischen Fiktion und Realität, das in Montalbáns Krimiserie zwar schon von Anfang an präsent war, in *El premio* aber auf die Spitze getrieben wird. Carvalho erhält kurz vor seinem Abflug das Manuskript des Romans, den Conesal offensichtlich prämiieren wollte, und bemerkt nach einigen Seiten, daß er die Darstellung des gleichen Falls vor sich hat, den er gerade selbst erlebt hat. Wobei es sich bei dieser Fiktion innerhalb der Fiktion um nichts anderes handelt als eine Verdoppelung des realen Romans, den der Leser in diesem Moment noch in den Händen hält und der nun unter einem neuen Titel auf den eigenen Anfang verweist: *Ouroboros*, die Schlange des Universums, die sich selbst in den Schwanz beißt. Mit diesem mythologisch überhöhten Kurzschluß von Fiktion und Wirklichkeit läßt Montalbán seinen Krimi dann doch wieder im Ritual des Verschlingens kulminieren.³⁸

Ein Held wider Willen – Martínez Revertes Gálvez-Romane

Jorge Martínez Reverte teilt mit seinem bekannteren Kollegen grundsätzlich die Intention, die Genrekonventionen des Kriminalromans dazu einzusetzen, erzählerischen Thrill mit realistischer Gesellschaftskritik zu verkoppeln. Auch für ihn stellt die Figur des Ermittlers ein erzählerisches Perspektiv dar, mit dessen Hilfe dem Leser ein desillusionierter Einblick in die sozialen Strukturen eines im Wandel begriffenen Landes ermöglicht werden soll.

Während Vázquez Montalbán dabei jedoch den 'kalten', distanzierten Blick des Voyeurs wählte, schuf Reverte mit Julio Gálvez 1979 (im Roman *Demasiado para Gálvez*) eine Figur, die mitten im Leben steht und sich gerade durch ihre Normalität und die Abwesenheit exzentrisch-distinguierender Charaktermerkmale auszeichnet.³⁹ Ein spanischer Mann ohne besondere Eigenschaften, der "als Journalist arbeitet, weil ihn seine Natur zu nichts besonderem befähigt hat", wie es auf dem Buchrücken von *Gálvez en Euskadi* (1983)⁴⁰ heißt. In allen drei Romanen, in denen er bisher als Prota-

gonist fungierte, spielt Gálvez denn auch die Rolle eines Helden wider Willen, der eigentlich nichts sehnlicher wünscht, als ein ruhiges, materiell abgesichertes und durch privates Liebesglück erfülltes Leben führen zu können. Seine notorischen Finanznöte bringen ihn jedoch immer wieder dazu, sich von Vorgesetzten oder potentiellen Arbeitgebern in die Aufklärung von Fällen verstricken zu lassen, die zunächst eigentlich ganz unproblematisch erscheinen, sich schließlich jedoch als Bestandteile eines Netzwerks krimineller Machenschaften erweisen, das die ganze spanische Gesellschaft zu durchdringen droht und vom letztlich ohnmächtigen Protagonisten nicht wirklich aufgelöst werden kann.

Diesem Aufbau folgt auch der bereits erwähnte zweite Kriminalroman Revertes, *Gálvez en Euskadi*, der zeitlich vor dem Hintergrund des politischen Wechsels zur Demokratie spielt (nebenbei wird von der Rücktrittserklärung Adolfo Suárez berichtet⁴¹) und das brisante Thema des ETA-Terrorismus behandelt, mit dem sich Reverte bereits in seinem zwei Jahre zuvor erschienenen Roman *El mensajero* ('Der Bote') auseinandergesetzt hatte: Im Auftrag seines momentanen Brötchengebers, der schwedischen Kugellagerfabrik KBB, soll Gálvez als Geldbote für die ETA fungieren und die Auslösung Unzuetas, des Leiters der baskischen Firmenfiliale, den man für das Opfer einer Entführung hält, in die Wege leiten. Ein Auftrag, der den Helden nicht nur deshalb überfordert, weil er als typischer Madrilene keine Ahnung von den Besonderheiten des Baskenlandes hat, sondern weil er mitten in ein Gestrüpp von Erpressung und Korruption hineinführt, das objektiv die Handlungsmöglichkeiten des Individuums übersteigt und eine klare Trennung von Opfern und Tätern, Freunden und Feinden zunichte macht. Die Auflösung des herkömmlichen Dualismus von *ingroup* und *outgroup*, die als ein Kennzeichen des sozialkritischen Thrillers gelten kann, wird anhand der Figur Sara Goicoetcheas exemplarisch veranschaulicht.⁴² Die Bankierstochter fungiert zunächst als Helferfigur und kurzzeitige Geliebte Gálvez' und sorgt entscheidend für die Aufklärung der angeblichen Entführung (es stellt sich heraus, daß Unzueta, der mit Hilfe seines Schwagers Luis Alcoriza die KBB um 40 Millionen Peseten betrogen hat, einen Erpresserbrief der ETA nutzen wollte, um sich mit weiteren 10 Millionen und seiner Geliebten ins Ausland abzusetzen). Am Ende erweist sich jedoch, daß sie ein Doppelleben führt und nicht nur im Namen der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung operiert, sondern als führendes Mitglied eines Kommandos der *ETA politico-militar*⁴³ zugleich für den Terror mitverantwortlich ist, der eben diese Ordnung bedroht. Mit dieser Schlußwendung läßt Martínez Reverte die ideologischen Erklärungsmuster zusammenbrechen, die entweder den spanischen Staat oder aber das unterdrückte baskische Volk einseitig als Opfer und die jeweils andere Seite ebenso einseitig als Täter der Gewalt behaupten. Hinter der extremen Gewalt des politischen Terrors wird in *Baskisches Wechselgeld* das verbrecherische Potential sichtbar, das die kapitalistische Gesellschaft insgesamt durchdringt und das es unmöglich macht, weiterhin das aufklärerische Versprechen einer intakten und gewaltfreien sozialen Ordnung aufrechtzuhalten, das den klassischen Detektivroman bestimmte. Am Ende nimmt Gálvez als ohnmächtiger Held und enttäuschter Liebhaber Zuflucht in den Alkohol und frater-

nisiert mit Oier, dem etwas verrückten selbsternannten Propheten des Baskenlandes, dessen pazifistische Botschaft niemand hören will:

“Weißt du Oier, ich muß dir gestehen, daß ich von Euskadi nicht die Bohne kapiert habe.” Er sah mich mit seinen Äuglein an, die durchdringender waren als sonst und drückte mich mit seinen Bärenpratzen noch fester. Eine Alkoholfahne wehte mir ins Gesicht, als er bekannte: “Weißt du was” – er zögerte etwas –, “ich kapiere hier auch absolut nichts”.

Obgleich der Roman in der strukturellen Anlage des Plots (ständige Bewegung des Helden, Dominanz von Aktions- gegenüber Analyseelementen) und dem pessimistischen Desillusionierungseffekt zweifellos dem Muster der *hardboiled school* folgt, weicht er in der Ausgestaltung des Protagonisten doch stark davon ab und gerade aus dieser Abweichung bezieht er seine spezifische Komik. Reverte zieht das Männlichkeitsstereotyp des *tough guy* nicht nur in einem ironischen intertextuellen Seitenhieb auf Montalbán und Chandler ins Lächerliche, wenn er Gálvez in einer Bar auf den stockbesoffenen Carvalho treffen läßt, der einen Streit wegen eines wenig schmackhaften *Gimlets* vom Zaun bricht⁴⁴; er konzipiert seinen Helden insgesamt als eine Gegenfigur zum Typus des selbstbewußt-dominanten Detektivs, bei dem die Frauen sofort schwach werden. Gálvez scheitert mit unvermeidlicher Sicherheit, wenn er dieses Rollenklischee zu bedienen versucht; er ist ein ausgesprochener Softi, der den Frauen gegenüber stets unterlegen bleibt und von einer Peinlichkeit in die nächste gerät. Szenen erotischer Begegnung läßt Reverte stets ins Parodistische kippen, indem er die traditionelle Geschlechterhierarchie invertiert und seinen Helden zum Opfer des Blickes der dominanten Anderen werden läßt, etwa wenn der im Bad sitzende Gálvez verzweifelt versucht, seine Männlichkeit vor der ungenierten Sara zu verbergen.⁴⁵

Auch in *Gálvez y el cambio del cambio* (‘Galvez und die Wende der Wende’, 1995) gibt es viel über die peinlichen Situationen des Möchtegernmachos zu lachen. Nach einer 12jährigen Pause belebte der Autor seine Detektivgestalt in diesem Roman wieder, um mit ihrer Hilfe den Zerfall der politischen Macht der PSOE zu kommentieren. Erneut führt dabei ein Ermittlungsauftrag, der zunächst relativ harmlos beginnt, ins Herz der Finsternis von Korruption und Intrigen, und wieder soll der Wechsel zwischen komisch-amüsanten Szenen des Privaten und dem genrespezifischen Thrill des Abenteuers dafür sorgen, daß die angestrebte Gesellschaftsanalyse unterhaltsam bleibt.

Anders als beim Vorgängerkrimi hat Reverte in diesem Fall jedoch keine überzeugende Mischung der unterschiedlichen Ingredienzen erreicht und der kriminalistische Plot selbst wirkt zu konstruiert und gerät allzu deutlich in den Hintergrund gegenüber der Liebesgeschichte zwischen Gálvez und der “Leopardenfrau” Carmen, einer emanzipierten Mitvierzigerin, die in allen Situationen besser ihren Mann zu stehen weiß als der Held selbst. Die mit viel Mitgefühl betriebene Ausgestaltung der Hauptcharaktere zum Liebespaar führt zur Vernachlässigung der Aktionselemente, die für die nötige Spannung der Verbrechensermittlung sorgen könnten. So wird der Leser zwar realistisch über die schmutzigen Methoden der regierungsfeindlichen Presse aufgeklärt und

die nicht weniger schmutzigen Geschäfte, mit denen sich Mitglieder der sozialistischen Partei skrupellos bereichern, doch diese Aufklärung wird vor allem über Telefonate, konspirative Treffen und andere Rechercheaktivitäten vorangetrieben und zu sehr diskursiv als Information vermittelt, als daß sie wirklich spannend wäre. So ist aus der ironischen Einbeziehung eines 'soften' Helden in die Strukturen des *hardboiled*-Thrillers unversehens ein 'weichgekochter' Krimi geworden, der keinen rechten Biß mehr hat, da ihm die vorantreibenden Handlungselemente abhandenzukommen drohen. Mag es an der geringeren Brisanz des zweiten, nun innerhalb demokratischer Strukturen vollzogenen Wechsels der politischen Verhältnisse in Spanien liegen oder an der Tatsache, daß der Roman zunächst als schnell geschriebene Fortsetzungsserie in einer Tageszeitung erschien und kaum verändert wurde: Mitte der 90er Jahre ist es dem Autor nicht mehr in überzeugender Form gelungen, kritische Gesellschaftsanalyse und die Reflexion auf Verbrechen, die sich auf einer Makroebene abspielen und sich daher individueller Zurechenbarkeit tendenziell entziehen, wirkungsvoll in die unterhaltsame Form eines populären Genres zu bringen. *Gálvez y el cambio del cambio* fällt jedoch nicht nur in Bezug auf Spannung und Unterhaltsamkeit gegen den Vorläuferroman ab. Er ist auch in seiner Kritik ungleich harmloser, da er die Einsicht in die Übermacht der Strukturen des Verbrechens nicht mehr mit der privaten Liebesenttäuschung des Helden verkoppelt und so steigert, sondern im Gegenteil individuelle erotische Erfüllung als Kompensationsmittel für die Aufweichung der gesellschaftlichen Moral anbietet. Obwohl die Aufklärung des Protagonisten wieder folgenlos bleibt und es zu keiner Bestrafung der Schuldigen kommt (der sozialistische Minister, der sich bereichert hat, wird lediglich durch eine Versetzung auf einen neuen Posten 'bestraft'), entläßt der Text seine Leser diesmal doch mit Zuversicht, indem er wenigstens ein privates *happy end* beschert. Die im Verlauf der Ereignisse mehr als angekratzte Reputation Gálvez' ist erfolgreich wiederhergestellt worden und am Ende scheint die Utopie vom Glück des Normalen, welcher unser Held wider Willen schon immer verpflichtet war, zum Greifen nahe: "Gálvez, ich liebe dich", sagte mir Carmen zum ersten Mal. Und ich sagte mir, daß es immer ein erstes Mal gibt. Und für sie brachte ich die perfekte Antwort zustande: 'Ich auch.'"⁴⁶

Diese Ankunft im Idyll des Normalen kann als durchaus symptomatisch für die Entwicklung der spanischen Kriminalliteratur verstanden werden. Die Euphorien und Enttäuschungen, die mit dem Aufbruch in die Demokratie verbunden waren und die auch die Rede vom und das Geschäft mit dem 'Boom' des Krimis beflügelten hatten, legten sich spätestens seit Ende der 80er Jahre mit der Festigung der politischen Strukturen und der endgültigen Verankerung Spaniens in Europa.⁴⁷ Die Befürchtung der Krimi-Pioniere, ständig unter sich bleiben zu müssen, hat sich ebensowenig erfüllt wie die Hoffnung, die Strukturen eines populären Genres könnten ein für allemal Probleme mit dem Erzählen beseitigen. Die spanische Kriminalliteratur ist nach dem Rausch der Anfangsphase ausgenüchert und heute weitgehend vom Alltag des Kulturbusiness mit seiner aufgeregten Routine geprägt. Immer mehr Titel streiten um die Gunst des Publikums, wobei das quantitative Wachstum nicht unbedingt auch ein An-

wachsen qualitativ interessanter Produkte bedeutet. Stoffe für Krimis liegen zwar sicher nach wie vor auf der Straße, aber es fehlt der Überschuß an sozialer Imagination, den die spannungsvolle Zeit der *transición* hervorgebracht hatte.

Primärliteratur

- Jorge Martínez Reverte: *Gálvez en Euskadi*. Barcelona: Anagrama 1983 [deutsche Übersetzung: *Baskisches Wechselgeld*. Aus dem Spanischen von Manfred Heckhorn. Berlin: Rotbuch 1989].
- Jorge Martínez Reverte: *Gálvez y el cambio del cambio*. Barcelona: Anagrama 1995.
- Eduardo Mendoza: *El misterio de la cripta embrujada*. 7. Aufl. Barcelona: Seix Barral 1985 [deutsche Übersetzung: *Das Geheimnis der verhexten Krypta*. Aus dem Spanischen von Peter Schwaar. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990].
- Manuel Vázquez Montalbán: *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona: Planeta 1981 [deutsche Übersetzung: *Carvalho und der Mord im Zentralkomitee*. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994].
- Manuel Vázquez Montalbán: *El premio*. Barcelona: Planeta 1996 [deutsche Übersetzung: *Undercover in Madrid. Ein Fall für Pepe Carvalho*. Deutsch von Bernhard Straub. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997].

ANMERKUNGEN

1. Nicht von ungefähr nimmt die Kriminalliteratur in einem von Dieter Ingenschay und Hans-Jörg Neuschäfer herausgegebenen Sammelband zur spanischen Gegenwartsliteratur seit 1975 ungewöhnlich großen Stellenwert ein und bildet neben der traditionellen Gattungstrias von Roman, Lyrik und Theater das einzige populäre Genre, dem eine eigene Rubrik zugeordnet wurde. Vgl. *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*. Hrsg. von Dieter Ingenschay und Hans-Jörg Neuschäfer. Berlin 1991; dort die Aufsätze von Albrecht Buschmann, Hartmut Stenzel und Jürgen Sieß, S. 168-191.

2. Vgl. etwa die Studie von Jose R. Valles Calatrava: *La novela criminal española*. Granada 1991, insbesondere S. 106-132, sowie José F. Colmeiro: *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona 1994, insbesondere S. 165ff. Einen weniger analytisch-resümierenden als an Einzelbeispielen orientierten Überblick zur Entwicklung des spanischen Kriminalromans bietet außerdem Patricia Hart: *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*, London und Toronto 1987.

3. Ich folge der in der deutschen Forschung allgemein verbreiteten Unterscheidung von *Detektivroman* und *Thriller* als idealtypische Unterformen des *Kriminalromans* (zu dieser Gattungsunterscheidung vgl. u.a. Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. Stuttgart 1980). In der spanischen Forschung scheint noch keine terminologische Einigkeit erzielt worden zu sein; *novela negra*, *novela policíaca* und *novela criminal* werden konkurrierend als Gattungsoberbegriffe oder zur Bezeichnung spezifischer Unterformen des Kriminalromans verwendet.

4. Zwar tauchte bereits in Montalbáns Roman *Yo maté a Kennedy* (1972) eine Figur namens Pepe Carvalho auf, aber dort fungierte sie noch als ein prothetischer Antiprotagonist ohne klar definierbare Identität. An der Veränderung der Carvalho-Figur zum realistischen Charakter läßt sich damit *in nuce* Montalbáns poetologischer Paradigmenwechsel von einer experimentell-avantgardistischen zu einem ironisch gebrochenen, 'postmodernen' Realismus ableiten. Vgl. Colmeiro: *La novela policíaca española* (wie Anm. 2), S. 174.

5. Vgl. das Interview mit Victor Claudín: Con Vázquez Montalbán sobre la novela policíaca española. In: Camp de l'Arpa 60-61 (1979), S. 36-39, hier S. 38. Dem katalanischsprachigen, ebenfalls in Barcelona beheimateten Thriller-Pionier Jaume Fuster erwies Montalbán nicht nur in diesem Statement seine Referenz, sondern auch auf intertextueller Ebene, indem er seinem Romanhelden ab dem zweiten Abenteuer (*La Soledad del manager*, 1977) mit Enric Fuster einen Namensvetter des Schriftstellerkollegen als Freund zur Seite gab. Zum Werk von Fuster und Pedrolo vgl. Hart: *The Spanish Sleuth* (wie Anm. 2), S. 51-83.

6. Um Spezialisten des spanischen Krimis von Anfang an Enttäuschungen zu ersparen, möchte ich schon an dieser Stelle betonen, daß in diesem Aufsatz nur sehr bekannte Krimis zur Sprache kommen und weder der Anspruch erhoben wird, Neuentdeckungen zu präsentieren, noch ein auch nur halbwegs vollständiger Überblick über die Entwicklung der Kriminalliteratur nach 1975 angestrebt ist. Mit Rücksicht auf den Adressatenkreis dieses Sammelbandes habe ich mich bei der Auswahl exemplarischer Texte insbesondere auf Romane konzentriert, die ins Deutsche übersetzt wurden und im hiesigen Buchhandel bzw. über Bibliotheksausleihe relativ leicht erhältlich sind. Die Ausrichtung auf markt-gängige Beispiele bedingt auch das Fehlen von spanischen Kriminalautorinnen, die auf dem deutschen Buchmarkt praktisch nicht erhältlich sind. Die Ausnahme zu dieser Regel bildet wohl nur die katalanische Schriftstellerin Maria Antònia Oliver (*Drei Männer, Miese Kerle, Mallorca Mord inbegriffen*), die hierzulande unter dem zweifelhaften Etikett des Frauenkrimis vermarktet wurde. Zu ihren Krimis vgl. Hubert Pöppel: Kastration als ultima ratio. Die katalanischen Frauenkrimis der Maria-Antònia Oliver. In: *Kriminalomania*. Hrsg. von Hubert Pöppel. Tübingen 1998, S. 213-228.

7. Die Handlung von *La verdad sobre el caso Savolta* spielt in Barcelona der Jahre 1917-1919 vor dem Hintergrund der gewaltsamen Auseinandersetzung zwischen anarchistischer Arbeiterschaft und bürgerlichen Unternehmern.

8. Eduardo Mendoza: *Das Geheimnis der verhexten Krypta*. Aus dem Spanischen von Peter Schwaar. Frankfurt/M. 1990, S. 15f.

9. Eine ausführlichere Analyse zu Sprachstil und Humoristik des Textes bietet Susanne Schwarzbü-

ger: *La novela de los prodigios: die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*. Berlin 1998, S. 98-104. Gekürzt und in leicht modifizierter Form sind ihre Analysen zu *El misterio de la cripta embrujada*, denen ich in einigen Punkten folge, noch einmal als Aufsatz erschienen: Dies.: *Parodie als Gegenwartsbewältigung? Politik und Gesellschaft in Eduardo Mendozas 'Antidetektivroman' El misterio de la cripta embrujada und El laberinto de las aceitunas*. In: *Kriminalomania* (wie Anm. 6), S. 69-81. Zur Komik in Mendozas Kriminalromanen außerdem Miguel A. Olmos Gil: *La comicidad como fundamento de la novelística policial de Eduardo Mendoza*. In: *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 17 (1993), S. 115-123.

10. *Das Geheimnis der verhexten Krypta* (wie Anm. 8), S. 10.

11. Der Einfluß der Pícaro-Tradition auf Mendozas Roman wurde von der Forschung schon sehr früh nachgewiesen und immer wieder hervorgehoben. So heißt es auch auf dem Klappentext der von mir benutzten spanischen Textausgabe nicht ohne Stolz auf die eigene Nationalliteratur: "El misterio de la cripta embrujada es a la vez una apasionante historia de crímenes y enigmas, una farsa burlesca y una sátira moral y social que tiene sus raíces últimas en la picaresca y en el modelo cervantino." (Eduardo Mendoza: *El misterio de la cripta embrujada*. 7. Aufl. Barcelona 1985) [*Das Geheimnis der verhexten Krypta* ist zur gleichen Zeit eine spannende Kriminal- und Rätselgeschichte, eine burleske Farce und eine moralische Gesellschaftssatire deren Wurzeln letztlich bis zum pikarischen Roman und dem Vorbild Cervantes reichen"]; Übersetzungen stammen im folgenden, soweit nicht anders gekennzeichnet, von mir selbst, H.E.J].

Mendoza selbst führte gar die Entstehung des spanischen Kriminalromans insgesamt auf die pikareske Tradition zurück. Vgl. dazu José F. Colmeiro: *Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad*. In: *Romance Languages Annual* 1989, S. 410.

12. Im Gegensatz zum klassischen Körper, der den Normen von Statik, Glätte und Isoliertheit folgt, stehen beim grotesken Körper demnach besonders die Extremitäten und Körperöffnungen im Vordergrund, die unmittelbar auf die elementaren Lebensprozesse von Tod und Leben verweisen. Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M. 1987.

13. Das Geheimnis der verhexten Krypta (wie Anm. 8), S. 76.

14. Ebd., S. 104.

15. Die Wahl von Pepsi-Cola als Leibgetränk parodiert natürlich auch die lange Tradition genußsüchtiger Detektive und ist im spanischen Zusammenhang insbesondere als Replik auf den Gourmet Carvalho zu verstehen.

16. Das Geheimnis der verhexten Krypta (wie Anm. 8), S. 80-85.

17. So die ingeniose Wortneuschöpfung, die Mendoza einer Romanfigur in den Mund legt (ebd. S. 22).

18. Ebd., S. 221f.

19. Schwarzbürger: Parodie als Gegenwartsbewältigung? (wie Anm. 9), S. 79.

20. Die Veröffentlichung von *Gálvez en Euskadi* unter dem Titel *Baskisches Wechselgeld* (1989) blieb denn bisher auch die einzige Übertragung eines Reverte-Krimis ins Deutsche.

21. Manuel Vázquez Montalbán studierte an der Universität Barcelona zunächst Literaturwissenschaft und später Journalismus. Er hatte in dieser Zeit Kontakt zu linksoppositionellen Studentengruppen, trat 1961 der Kommunistischen Partei Kataloniens (PSUC) bei und saß in den darauffolgenden Jahren (1962-63) im Gefängnis. Jorge Martínez Reverte arbeitet hauptberuflich als Journalist. Auch er war schon während seiner Studentenzeit in oppositionellen Gruppierungen aktiv und wurde Mitglied der kommunistischen Gewerkschaft. Bei den Wahlen von 1977 kandidierte er auf einem Listenplatz der linksgerichteten Koalition CUP.

22. Carvalho unterhielt zunächst eine 'feste' Liebesbeziehung zur Prostituierten Charo, die zwar von Anfang an nicht unproblematisch und eher von Spannungen und Mißverständnissen geprägt war, sich jedoch im Verlaufe der Romanserie weiter verschlechterte und schließlich (1991 in *El laberinto griego*) gänzlich auflöste. Nähere Informationen zu dieser wie allen anderen literarischen Figuren, die zum festen Personal der Krimiserie gehören, bietet Ángel Díaz Arenas: Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán. Kassel 1995, hier S. 167ff.

23. In diesem Sinne definierte Vázquez Montalbán sein literarisches *alter ego* in einem Interview mit Victor Claudín: "A través de Carvalho se ve la Historia, se analiza la actualidad, se describe la vida;

cumple el papel de la cámara objetiva evitando la ingerencia del autor, el ideal para sancionar la sociedad. La dificultad se centraba en encontrar, dentro de una perspectiva convencional, un modo de describir la situación social desde el punto de vista de un exiliado, de un voyeur, un ser fronterizo, como es Carvalho." Con Vázquez Montalbán, sobre su Carvalho. In: *Insula* 462 (1985), S. 7.

[“Mit Hilfe Carvalhos wird die Geschichte betrachtet, die Gegenwart analysiert und das Leben beschrieben; er nimmt die Rolle einer objektiven Kamera ein und verhindert die Einmischung des Autors, die ideale Person, um die Gesellschaft zu maßregeln. Die Schwierigkeit bestand darin, innerhalb einer konventionellen Perspektive den Modus zu finden, um den Zustand der Gesellschaft aus der Sicht eines Exilierten, eines Voyeurs und Grenzgängers, wie ihn Carvalho darstellt, zu beschreiben.”]

24. Vázquez Montalbán selbst erklärte seinen Rückgriff auf die Genrestrukturen des Thrillers aus der Retrospektive als ein strategisches Instrument, das einen Ausweg aus der sterilen Alternative von sozialem Realismus oder experimenteller, arealistischer Literatur ermöglichte: “¿Por qué algunos escritores utilizamos en mayor o menor medida el desguace del género de la novela policíaca para incorporarlo a nuestro discurso narrativo? En cuanto a mí se refiere, parto de una etapa en la que me he dedicado a escribir novela experimental y a proclamar a través de esa novela mi escepticismo con respecto a la posibilidad de que continúe existiendo este género que llamamos novela. En el momento en que necesito introducir un discurso realista en un tipo de novela crónica de lo que está ocurriendo no puedo acogerme a los modelos del realismo completamente quemados, quemados y ultimados, que puedo constatar en aquel momento. Yo no puedo meterme en la lógica de un realismo de carácter naturalista que está completamente ultimado y de un realismo social que ha acabado siendo una estética de Estado aunque ha tenido una operatividad, un interés mientras ha sido una estética de la resistencia. Las mejores obras del realismo socialista han sido las obras hechas en la clandestinidad (...). Pero cuando quiero hacer una novela crónica del ciclo Carvalho no puedo acogerme a ninguna de estas pautas y, en cambio, veo que, utilizando determinados instrumentos de la novela negra norteamericana, dispongo

de elementos técnicos que me permiten afrontar la convención de un relato de carácter realista.” Manuel Vázquez Montalbán: *La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo*. In: *La renovación du roman espagnol depuis 1975*. Hrsg. von Ivan Lissorgues. Toulouse 1991, S. 22f.

[“Warum schlachten einige von uns Schriftstellern mehr oder weniger stark das Genre des Kriminalromans aus, um es unserer Erzählweise einzuverleiben? Was mich betrifft war mein Ausgangspunkt eine Phase, in der ich mich darum bemühte, experimentelle Romane zu schreiben. Ich verlich in ihnen meiner Skepsis Ausdruck was die Möglichkeit eines Überlebens der Gattung, die man ‘Roman’ nennt, betrifft. In dem Augenblick, in dem ich für einen Romantypus, der eine Chronik der laufenden Ereignisse darstellen soll, einen realistischen Schreibstil einführen muß, kann ich mir nicht Realismustypen aneignen, die vollkommen ausgebrannt sind, ausgebrannt und abgelaufen, also die Modelle, die mir in jenem Augenblick zur Verfügung stehen. Ich kann mich nicht in die Logik eines absolut obsoleten Realismus naturalistischer Prägung versetzen oder in die eines sozialen Realismus, der am Ende zu einer Staatsästhetik geworden ist, obwohl er seine Wirksamkeit besessen hat und interessant war, solange er noch eine Ästhetik des Widerstands darstellte. Die besten Werke des sozialistischen Realismus sind im Untergrund entstanden (...). Aber wenn ich einen aktualitätsbezogenen Roman des Carvalho-Zyklus schreiben will, nutzt mir keine dieser Vorgaben. Bei der Anwendung bestimmter Mittel der nordamerikanischen *black novel* bemerke ich dagegen, daß ich damit Techniken an die Hand bekomme, die es mir ermöglichen, mich den Konventionen einer realistischen Erzählung zu stellen.”]

25. Manuel Vázquez Montalbán: *Carvalho und der Mord im Zentralkomitee*. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Reinbek bei Hamburg 1994. Die deutsche Erstausgabe von 1985 weist so gravierende Kürzungen auf, daß nur die vollständige Taschenbuchausgabe von 1994 wirklich als Übersetzung gelten kann.

26. “April 1979 – Januar 1981” wird explizit als Entstehungszeit des Textes angegeben. (Ebd., S. 250).

27. So der Beginn des Gedichts *Insomnio* (‘Schlaflosigkeit’) aus dem Band *Hijos de la Ira* von 1944.

28. *Mord im Zentralkomitee* (wie Anm. 25), S. 63.

29. Ebd. S. 81.

30. An der Behandlung der Gladys-Figur wird deutlich, was für die Thematisierung des weiblichen Körpers bei Vázquez Montalbán leider generell zu konstatieren ist: daß nämlich sein voyeuristischer Blick auf die Gesellschaft, der primär aus sozialkritischen Intentionen heraus gewählt wurde, stets der Blick aus der Position männlicher Souveränität heraus bleibt und dabei immer wieder sexistischen Vorurteilen Vorschub leistet.

31. Manuel Vázquez Montalbán: *Undercover in Madrid*. Ein Fall für Pepe Carvalho. Deutsch von Bernhard Straub. Reinbek bei Hamburg 1997.

32. “Alle erwarteten mit besonderer Spannung den Wind einer neuen *transición*: Irreversibel erschien ihnen der Niedergang der Sozialisten und die Rückkehr der Rechten, die seit der Zeit der prähistorischen Urhorde dazu bestimmt waren, Spanien zu regieren. (...) Eine der faszinierendsten Tätigkeiten des Abends bestand darin, herauszufinden, wie vielen Invasoren des PP es gelungen war, einen Platz an den Tischen der Kulturprominenz zu ergattern.” (Ebd., S. 12). Der Roman erschien im Februar 1996 in den spanischen Buchläden, einen Monat vor den Parlamentswahlen, die einen Sieg für den konservativen *Partido Popular* und damit das absehbare Ende der sozialistischen Regierung brachten.

33. Eine Reihe der in *El premio* karrierten Persönlichkeiten werden behandelt bei Ángel Díaz Arrosa: *Quién es quién en la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Kassel 1997, S. 47-120.

34. Carvalho faßt am Ende des Romans die erneute Wende der Zeitläufte unter Wiederaufnahme der Damaso-Alonso-Anspielung aus *Mord im Zentralkomitee* bündig zusammen: “Eure Stadt (i.e. Madrid) ist immer von einer Million komischer Personen bevölkert. 1945 war es eine Million Leichen. 1980 eine Million Westen. Heute eine Million Neureiche.” *Undercover in Madrid* (wie Anm. 31), S. 282.

35. Ebd., S. 136.

36. Außer Carmela begegnet Carvalho auch dem früheren Anarchokommunisten und jetzigen PSOE-Abgeordneten Jorge Leveder Sánchez-Espeso wieder sowie Sánchez Ariño alias ‘Dillinger’, einem ehemaligen Mitglied der franquistischen Staatspolizei.

37. Ebd., S. 124ff. Daß Sánchez Bolin als literarischer Doppelgänger Montalbáns fungiert, weist An-

gel Díaz Arrosa in allen Einzelheiten nach: Quién es quién (wie Anm. 33), S. 47-65.

38. Zusätzlichen Reiz bekam Montalbán Schlußpointe bei Erscheinen des Romans vor dem Hintergrund der Tatsache, daß der Autor *El premio* dem Madrider Publikum am gleichen Tag vorstellte (nämlich am 22. Februar 1996), an dem er selbst von Kulturministerin Carmén Alborch den *Premio Nacional de las Letras* überreicht bekam. Den Hinweis auf diese wohl bewußt inszenierte Koinzidenz entnahm ich Ángel Díaz Arrosa, ebd., S. 5f.

39. In einem Interview mit Patricia Hart bekannte Reverte, daß ihn die Krimis von Kollegen Vázquez Montalbán zwar literarisch imponierten, die 'Kälte' ihres Protagonisten ihm jedoch menschlich sehr fern stehe. Vgl. *The Spanish Sleuth* (wie Anm. 2), S. 143.

40. Jorge M. Reverte: *Baskisches Wechselgeld*. Aus dem Spanischen von Manfred Heckhorn. Berlin 1989.

41. Der Romanheld erfährt von Suárez Rücktrittsabsichten zufällig beim Zappen durch die Fernsehkanäle: "Ich zündete mir Zigaretten an, die dann im Aschenbecher vor sich hinqualmten. Einmal erschien dabei Adolfo Suárez auf dem Bildschirm und lamentierte, man habe es auf ihn abgesehen, er trete ab. Ich fühlte mich genau wie er, beneidete ihn jedoch, denn ich konnte nicht einfach meinen Rücktritt einreichen." (ebd. S. 68)

42. Zum Kampf zwischen 'ingroup' und 'outgroup' als generelles Strukturelement des Thrillers vgl. Nusser: *Kriminalroman* (wie Anm. 3), S. 52ff.; zur Umsetzung dieser Strukturen in *Gálvez en Euskadi* vgl. Johannes Weber: *Terrorismus im Kriminalroman?* In: *Kriminalromania* (wie Anm. 6), S. 199-212, hier S. 204f.

43. Daß die militärisch-politische Abteilung der ETA nicht verwechselt werden darf mit dem rein militärischem Kommando der ETA (*ETA militar*) muß der Protagonist des Romans zu seinem Leidwesen selbst erfahren, als er zunächst mit dem falschen Kommando Kontakt aufnimmt und so die ersten 5 Millionen Peseten Lösegeld nutzlos verliert.

44. *Baskisches Wechselgeld*, S. 29-34. Der Gimlet stellte nicht nur das Lieblingsgetränk Marlowes dar, sondern gab auch einer von Vázquez Montalbán geleiteten Zeitschrift für Kriminalliteratur den Namen, die 1981 ins Leben gerufen wurde.

45. Ebd., S. 83f.

46. Jorge M. Reverte: *Gálvez y el cambio del cambio*. Barcelona 1995, S. 202.

47. So konstatiert Martínez Reverte in seinem Beitrag zu einem Symposium zur Kriminalliteratur in Granada 1987 kritisch eine weitgehende Stagnation seit Anfang der 80er Jahre. Vgl. *La novela policiaca como novela*. In: *La novela policiaca española*. Hrsg. v. Juan Paredes Núñez. Granada 1989, S. 34f.