

DAS SPIEL MIT ETABLIERTEN  
GATTUNGSKONFIGURATIONEN  
BEI EDUARDO MENDOZA, MANUEL VÁZQUEZ  
MONTALBÁN UND ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Von Birgit Mertz-Baumgartner (Innsbruck)

*1. Einführung*

„In order to discover the beginnings of the detective novel in Spain, one needs to be a bit of a sleuth oneself“<sup>1)</sup>, formuliert Patricia Hart 1987 provokant in ihrer wegweisenden Studie zum spanischen Detektivroman ›The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction‹. Der international bekannteste spanische Kriminalromanautor Manuel Vázquez Montalbán geht sogar noch weiter, wenn er 1989 in seinem gleichnamigen Beitrag von der „inexistencia de la novela policiaca en España“<sup>2)</sup> spricht. Forscherin und Autor stimmen also dahingehend überein, dass der spanische Kriminalroman über eine geringe Tradition und wenig eigenständige Entwicklungslinien verfügt. Vielmehr setzt die spanische Kriminalromanliteratur, historisch-politisch bedingt,<sup>3)</sup> erst zu einem späten Zeitpunkt, nämlich in den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts, ein, als die Subgenres des Kriminalromans sich in anderen Literaturen – etwa der englischen, amerikanischen oder französischen – längst ausdifferenziert und in den Konfigurationen von „Detektivroman“ und „Thriller“ in der Terminologie von Peter Nusser beziehungsweise von „roman à énigme“, „roman noir“, „roman à suspense“ in der Terminologie von Tzvetan Todorov und der französischen Forschungstradition festgelegt und traditionsreich

---

<sup>1)</sup> PATRICIA HART, *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*, Rutherford, Madison, Teaneck 1987, S. 17.

<sup>2)</sup> MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Inexistencia de la novela policiaca española*, in: *La novela policiaca española*, hrsg. von JUAN PAREDES NÚÑEZ, Granada 1989, S. 49–62.

<sup>3)</sup> Für die geringe Produktivität des Kriminalromans in Spanien können folgende Gründe angeführt werden: die späte Industrialisierung und damit Urbanisierung; aufgrund geringer städtischer Strukturen das Fehlen einer modernen polizeilichen Infrastruktur; vor allem aber der spanische Bürgerkrieg und das Franco-Regime mit einem Polizeiapparat, der nicht um Aufklärung bemüht war und auch nicht für Gerechtigkeit stand. Die Brigada política-social war bis 1975 nicht nur für die Aufklärung von Kapitalverbrechen zuständig, sondern agierte folternd und mordend, machte z. B. Jagd auf Kommunisten und andere politische Gegner.

entwickelt hatten.<sup>4)</sup> Es besteht allerdings auch kein Zweifel daran, dass Spanien in den vergangenen drei Jahrzehnten dieses Defizit ausgeglichen und zahlreiche namhafte Kriminalromanautoren hervorgebracht hat, darunter zum Beispiel den schon genannten Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid und Jorge Martínez Reverte. Interessant ist auch, dass anerkannte zeitgenössische spanische Roman-ciers wie etwa Eduardo Mendoza oder Antonio Muñoz Molina wiederholt auf den Kriminalroman ausgegriffen haben und mit Texten wie ›El misterio de la cripta embrujada‹ (Mendoza 1979) – Erstling einer Kriminalromantrilogie – und ›Plenilunio‹ (Muñoz Molina 1998) bemerkenswerte Erfolge am spanischen und internationalen Buchmarkt landen konnten. Dabei fällt auf, dass spanische Kriminalromanautoren seit den ersten Texten in den 70er-Jahren auf etablierte Genre-Konfigurationen – wie „novela policiaca clásica“ (auch „novela-enigma“, „novela-problema“, „novela detectivesca“ genannt) und „novela negra“ zurückgreifen,<sup>5)</sup> häufig jedoch nicht, um sich in deren Tradition zu stellen, sondern um diese für ihre durchaus unterschiedlichen Zwecke in bewährter cervantinischer Tradition spielerisch zu verwenden, zu verändern und zu pervertieren.<sup>6)</sup> Bemerkenswert ist, dass dieser spielerische Umgang mit der Gattung „Kriminalroman“ sich bereits bei Joaquín Belda, einem Vorreiter der Gattung in Spanien, findet, dessen ›¿Quién disparó?‹ (1909) sich durch die parodistische Überhöhung des „superdetective“ à la Sherlock Holmes und eine Vermischung von Detektivroman und Pikareske charakterisiert.

Im Zentrum meines Beitrages sollen drei Kriminalromane stehen, die für drei Varianten dieser spanischen Tradition des Spiels mit etablierten Genre-Konfigurationen stehen und darüber hinaus drei Kriminalromane mit sozialkritischem Hintergrund darstellen: Eduardo Mendozas ›El misterio de la cripta embrujada‹ (1979; mit den Folgeromanen ›El laberinto de las aceitunas‹, 1982 und ›La aventura del tocador de señoras‹, 2001), Manuel Vázquez Montalbáns ›El Balneario‹ (1986) und Antonio Muñoz Molinas ›Plenilunio‹ (1998). Dabei soll vorrangig der Frage nachgegangen werden, auf welche Muster des Kriminalromans die Autoren jeweils rekurrieren und wie sie sich diese produktiv aneignen und/oder literarisch durchkreuzen. Es soll in der Folge aber auch danach gefragt werden, wie dieses Spiel mit etablierten Genre-Konfigurationen in den Gesamtzusammenhang der jeweiligen Werkinterpretationen gestellt werden kann.

<sup>4)</sup> Vgl. dazu TZVETAN TODOROV, *Typologie du roman policier*, in: *Poétique de la prose*. Paris 1971, S. 55–65, und ANDRÉ VANONCINI, *Le Roman policier*. Paris 1993.

<sup>5)</sup> Ich übernehme die Terminologie von José Colmeiro. JOSÉ F. COLMEIRO, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona 1994, bes. S. 53–64.

<sup>6)</sup> Ich spiele hier auf Hans-Jörg Neuschäfers Aussage zur spanischen Gegenwartsliteratur an, zu der er festhält: „Der Don Quijote ist also nicht vergeblich in Spanien geschrieben worden: Seither gehört auch die Fiktionsironie zur Voraussetzung einer iberischen Schriftstellerkarriere.“ HANS-JÖRG NEUSCHÄFER, *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin 1991, S. 12.

2. Eduardo Mendoza: ›El misterio de la cripta embrujada‹ (1979)  
oder die Parodie des klassischen Detektivromans

In Bezug auf Eduardo Mendozas Kriminalromantrilogie, die mit ›El misterio de la cripta embrujada‹ ihren Ausgang nahm, spricht die Sekundärliteratur übereinstimmend von einem Experimentieren mit der Gattung beziehungsweise einem parodistischen Umgang mit dieser.<sup>7)</sup> Mit dem Begriff der „Parodie“ werden dabei vor allem die augenfällige Überlagerung der Detektivfigur durch typische Charakteristika des spanischen *Pícaro* sowie der eng damit verknüpfte humoristische Grundton des Romans gefasst. Wenn wir „Parodie“ möglichst allgemein verstehen als Nachahmung eines Werkes oder einer Gattung unter der Beibehaltung der Form, in unserem Fall des klassischen Detektivromans, doch mit anderen, nicht dazu passenden Inhalten, wie etwa bei Mendoza des pikaresken Romans, so ergibt sich für ›El misterio de la cripta embrujada‹ folgender Befund: Gemäß der von Nusser benannten Elemente eines idealtypischen Detektivromans<sup>8)</sup> erzählt ›El misterio de la cripta embrujada‹ zwei Geschichten – jene des Verbrechens und jene der Aufklärung –, wobei das Verbrechen am Beginn des Romans bereits geschehen ist und als Geschichte zugunsten jener der Aufklärung zurücktritt. Wesentlich ist die Gedankenarbeit des Detektivs, im Falle Mendozas des namenlosen Protagonisten – in der Folge X genannt –, seine Untersuchungen, Verhöre, Reflexionen, mit Hilfe derer der verbrecherische Tathergang rekonstruiert und der Täter überführt werden soll. Wichtig sind Verrätselung und Enträtselung, *mystery* und *analysis*, und, mit diesen Elementen zwangsläufig verbunden, das rückwärts gerichtete Erzählen.<sup>9)</sup> Auch wenn ›El misterio de la cripta embrujada‹ nicht völlig auf aktionsgeladene Szenen verzichtet (denken wir z. B. an die Flucht von X vor der Polizei nach dem Tod des Schweden in seinem Hotelzimmer), so liegt der Schwerpunkt des Textes doch eindeutig auf der Ermittlungstätigkeit des „Detektivs“, auf der Enträtselung der geheimnisvollen Entführung eines Mädchens aus dem Internat einer Klosterschule in Barcelona (im Jahr 1977). Wenn der klassische Detektivroman, wie Nusser ausführt, sich auch dadurch charakterisiert, dass das Verbrechen selbst als konstruiert und mitunter unwahrscheinlich, das heißt

<sup>7)</sup> Vgl. dazu etwa COLMEIRO, La novela policíaca española (zit. Anm. 5), S. 201–210; – SUSANNE SCHWARZBÜRGER, Parodie als Gegenwartsbewältigung? Politik und Gesellschaft in Eduardo Mendozas ‚Antidetektivroman‘ El misterio de la cripta embrujada und El laberinto de las aceitunas, in: Kriminalromania, hrsg. von HUBERT PÖPPEL, Tübingen 1998, S. 69–81; – DAVID KNUTSON, Las novelas de Eduardo Mendoza. La parodia de los márgenes, Madrid 1999, bes. S. 41–63; – CHUNG-YING YANG, Eduardo Mendoza y la búsqueda de una nueva novela policíaca española, Madrid 2000, bes. S. 79–105.

<sup>8)</sup> Vgl. PETER NUSSE, Der Kriminalroman, 2. Aufl. Stuttgart 1992, S. 26–52.

<sup>9)</sup> „Erzählt wird, was die Betrachterfigur (der Detektiv) erfährt, und zwar in der Reihenfolge, wie sie es erfährt. Indem der Detektiv durch seine Nachforschungen immer tiefer in die Vergangenheit, in die Verflechtungen von Ursachen und Wirkungen eindringt, wird immer Früheres immer später erzählt. [...] Die Komposition beruht also auf dem Prinzip der zeitlichen Umstellung im Erzählvorgang: Vergangenheit und Gegenwart werden im umgekehrten Reihenfolge vermittelt.“ NUSSE, Der Kriminalroman (zit. Anm. 8), S. 35.

als Kuriosität, erscheint,<sup>10)</sup> so spielt Mendoza bereits durch die Wahl des Titels auf diese Praxis der Gattung an („misterio“, „embrujaada“). Auch auf inhaltlicher Ebene hält Mendoza die Regel, das Verbrechen als Kuriosum zu gestalten, durch, zum einen durch die Wiederholungsstruktur der aufzuklärenden Entführung (schon vor sechs Jahren wurde unter denselben mysteriösen Umständen ein Mädchen aus dem Internat entführt), zum anderen durch den für ein Verbrechen so unpassenden Ort der Klosterschule und der Krypta, die – (vermeintlich) weitgehend nach außen abgeschottet – noch dazu wie die geschlossenen Räume à la Agatha Christie wirken. Auf struktureller Ebene fällt darüber hinaus auf, dass ›El misterio de la cripta embrujaada‹ auch die für klassische Detektivromane typische Rekonstruktion des Tathergangs aus der Sicht des Detektivs am Ende des Romans nachbildet, als X nämlich die Ereignisse mit den Worten zu rekapitulieren beginnt: „Ahora [...] lo veo claro y, para que ustedes también lo vean así, empezaré por el principio.“<sup>11)</sup>

Dieser formal-strukturellen Konstanz oder Nachbildung der Gattung des klassischen Detektivromans stehen nun in ›El misterio de la cripta embrujaada‹, wie für eine Parodie typisch, augenfällige Abweichungen vom Gattungsmuster auf inhaltlicher Ebene gegenüber, die von der Sekundärliteratur breit besprochen und im Wesentlichen als Überlagerung durch den pikaresken Roman resümiert worden sind.<sup>12)</sup> Während die Sekundärliteratur sich beinahe ausschließlich auf die Analyse der pikaresken Elemente des Romans konzentriert, möchte ich in diesem Beitrag mein Augenmerk darauf legen, dass der Detektivroman auch auf inhaltlicher Ebene nicht völlig verschwindet und durch den pikaresken Roman ersetzt wird, sondern als Folie ständig präsent bleibt. Der klassische Detektiv à la Sherlock Holmes stammt aus besseren Gesellschaftsschichten, frönt ausgefallenen Hobbies (Geige spielen, Blumen züchten u. Ä.), raucht Pfeife und trinkt Gimlets; er steht vor allem aufgrund seiner analytischen Fähigkeiten für Rationalität und ist der Inbegriff einer geordneten Gesellschaft. X hingegen ist nun nicht nur ein pikaresk verfremdeter (nicht-professioneller) Detektiv, sondern der exakte Gegenentwurf zum zuvor skizzierten idealtypischen Detektiv: Er stammt aus dem niedersten sozialen Milieu, verbringt seine Zeit im Irrenhaus mit dem Volkssport des Fußballspielens zu und trinkt, völlig banal, Pepsi Cola. Als Insasse eines Irrenhauses steht er für Verrücktheit, als ungewaschener, stinkender, triebgesteuerter Herumtreiber und Kleinkrimineller verkörpert er bereits physisch die Unordnung und steht für eine, dem Thriller

<sup>10)</sup> Ebenda, S. 26f.

<sup>11)</sup> EDUARDO MENDOZA, *El misterio de la cripta embrujaada*, 55. Aufl. Barcelona 2002, S. 180.

<sup>12)</sup> So schreibt etwa Colmeiro: „La fusión caricaturizadora de la tradición picaresca española con la investigación policiaca es quizás el rasgo más sobresaliente de estas novelas, como ha sido señalado por la mayor parte de la crítica.“ COLMEIRO, *La novela policiaca española* (zit. Anm. 5), S. 204. – Als Elemente des pikaresken Romans, die in ›El misterio de la cripta embrujaada‹ einfließen, werden vor allem die Episodentechnik sowie die Ausgestaltung der Detektivfigur selbst genannt (niedriges soziales Milieu, Triebhaftigkeit, List dominiert sein Handeln, Bewegung im Raum u. Ä.).

ähnliche, aus den Fugen geratene (städtische) Welt. Wie viel Mendoza daran gelegen ist, den klassischen Detektiv als parodierbare Vorlage für den Leser präsent zu halten, zeigt unter anderem das analytische, detektivische Vokabular („deducir“, „llegir a la conclusión“, „juzgar“ u. Ä.), das er X in den Mund legt und diesen auf den ersten Blick als Scharfsinnhelden erscheinen lässt. Yang lässt sich in ihrer Studie wohl deshalb dazu verleiten, dem Protagonisten „una habilidad impresionante para la lógica y la deducción“<sup>13)</sup> zuzuschreiben und auf seine außerordentlichen Fähigkeiten der Interpretation von Indizien hinzuweisen. Bei genauem Hinsehen stehen die expliziten Verweise auf seine scharfe Beobachtungsgabe und seine außerordentlichen Fähigkeiten der Deduktion – und damit auf die Grundeigenschaften des klassischen Detektivs – jedoch in krassem Gegensatz zu den Handlungsweisen von X: Beobachtungen bleiben ohne Konsequenzen,<sup>14)</sup> hängen an unwichtigen Details oder ziehen das Wesentliche zuletzt in Betracht,<sup>15)</sup> und besitzen nur scheinbare Folgerichtigkeit,<sup>16)</sup> so dass die Aufklärung des Falles zuletzt eher als Verkettung von Zufällen denn als Ergebnis von folgerichtigen Schlüssen erscheint. Doch soviel steht fest: Der „scheinbare“ Detektiv, der eigentlich ein Kleinkrimineller ist, der verrückte *Picaro* mit seiner barocken Sprache, der hinter schönen Worten List, Betrug, Angst und niedere Bedürfnisse versteckt, ist allemal noch ehrenhafter und kompetenter als die staatlichen Institutionen zur Aufklärung von Kriminalität, Polizei und Justiz, die den eigentlichen Täter letztlich aufgrund seines gesellschaftlichen Einflusses frei gehen lassen und X zurück ins Irrenhaus bringen, obwohl sie ihm bei Auflösung des Falles die Freiheit versprochen haben.

Wir können festhalten, dass dem Roman ›El Misterio de la cripta embrujada‹ der klassische Detektivroman als Gattungsmodell formal zugrunde liegt, hinter dessen strukturellem Gerüst jedoch inhaltlich so einiges in Unordnung geraten ist. Die pikareske Überformung *und* die (inhaltliche) Parodie des Detektivromans verunmöglichen im Wesentlichen die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung (da gar nicht existierend), rütteln also an einem Grundpfeiler des klassischen Detektivromans, und ersetzen den affirmativen Charakter desselben durch humorvolle Provokation. Anders formuliert, der klassische Detektivroman dient als

<sup>13)</sup> YANG, Eduardo Mendoza (zit. Anm. 7), S. 83.

<sup>14)</sup> So zum Beispiel als X aus sicherer Distanz den „Tatort“ inspiziert, die beinahe Unmöglichkeit des Eindringens und/ oder der Flucht feststellt und sich dann – ohne weitere Handlungen – zurückzieht. Vgl. MENDOZA, El misterio de la cripta embrujada (zit. Anm. 11), S. 37.

<sup>15)</sup> Um den Tod des Schweden festzustellen, tritt er diesen zunächst in die Genitalien, beschreibt dann seinen ins Unendliche gerichteten Blick und den schäumenden Mund, um ganz zuletzt zu bemerken, dass dieser nicht mehr atmet: „De estos detalles y del hecho de que no respirara, inferí que estaba muerto.“ Ebenda, S. 44.

<sup>16)</sup> So zum Beispiel, als er feststellt, dass ein abgestelltes Auto von einem Raucher gelenkt wurde, und aus der Tatsache, dass auf den Kippen kein Lippenstift, dafür aber regelmäßige Zahnabdrücke zu sehen sind, auf Señor Peraplana schließt, obwohl weder von dessen Rauchgewohnheiten, noch von seinem Gebiss jemals zuvor die Rede war (vgl. ebenda, S. 142). Diese Szene ist mit Indizienbeweisen, wie sie für den Detektivroman typisch sind, klischeehaft überfrachtet, wodurch die parodistische Absicht eindeutig gemacht wird.

Fassade, hinter der sich zunehmend Unordnung breit macht; der Umgang mit der Gattung kann so als metaliterarischer Spiegel für das Spanien der späten Frankozeit und die ersten Jahre der *Transición* interpretiert werden, um die es ja auf inhaltlicher Ebene geht. Die Ordnung der Gesellschaft mit ihren „valores establecidos“ (Religion, Familie) ist lediglich eine scheinbare, äußerlich gewährte Ordnung, hinter deren Fassade sich jedoch eine ungeordnete Gesellschaft im Umbruch verbirgt; eine Fassade, hinter der Korruption und Verbrechen existieren, aber nicht aufgeklärt werden, vor allem deshalb nicht, weil die Polizei Teil der Machenschaften ist. In diesem Sinne ist die Parodie des klassischen Detektivromans, wie sie ›El misterio de la cripta embrujada‹ prägt, mehr als ein Mittel der Gegenwartsbewältigung durch den humoristischen Umgang mit dieser<sup>17)</sup> – im Sinne eines spannungslösenden Lachens über die Missstände –, sondern vielmehr deren formaler, generischer Spiegel. Als systematische Aushöhlung des als affirmativ konzipierten Detektivromans, der als Gattung dem Leser vielfach vor Augen geführt wird (und sei es durch seine Verkehrung), ist ›El misterio de la cripta embrujada‹ auch auf strukturell-formaler Ebene ein Zeitdokument und ein subversiver Spiegel, der die affirmierte Ordnung als leere Hülle entlarvt.

### 3. Manuel Vázquez Montalbán: ›El Balneario‹ (1986) oder das Spiel mit dem Rätselroman à la Agatha Christie

José F. Colmeiro charakterisiert das literarische Gesamtwerk des 2003 unerwartet verstorbenen Manuel Vázquez Montalbán als „revisión [...] de los esquemas tradicionales del realismo – y en concreto de las fórmulas narrativas policíacas – desde una perspectiva irónica y distanciada“<sup>18)</sup>. Die Absicht des Autors, ideologische, kulturelle und moralische Muster zu brechen, gehe einher mit einer Brechung von *literarischen* Mustern, die mit der etablierten Ordnung in Zusammenhang stehen, was im umfangreichen Zyklus um den exzentrischen Privatdetektiv Pepe Carvalho nicht zuletzt durch dessen Obsession des Bücherverbrennens metaphorisch verdichtet deutlich gemacht wird. Brechung von literarischen Mustern bedeutet für Vázquez Montalbán, so Colmeiro weiter, eine „reutilización de esos mismos esquemas con la intención de invertirlos irónicamente y poner a descubierto la falsedad de sus principios“.<sup>19)</sup> Das literarische Muster, um dessen Verwendung und gleichzeitige Verfremdung es bei Vázquez Montalbán vorrangig geht, ist die „novela negra“, ihrerseits bereits eine (parodistische) Antwort auf den klassischen Detektivroman.<sup>20)</sup> Tatsächlich beinhalten gerade die ersten Carvalho-Romane immer wieder mehr oder

<sup>17)</sup> So die zentrale Aussage von Susanne Schwarzbürger. Vgl. SCHWARZBÜRGER, Parodie als Gegenwartsbewältigung? (zit. Anm. 7), S. 73–80.

<sup>18)</sup> COLMEIRO, La novela policíaca española (zit. Anm. 5), S. 172f.

<sup>19)</sup> Ebenda, S. 175.

<sup>20)</sup> Vgl. ebenda, S. 180f.

weniger ernsthafte Reflexionen über den Thriller und bekannte Thriller-Autoren,<sup>21)</sup> etwa wenn sich Pepe Carvalho in ›La soledad del manager‹ (1977) fragt:

La película era una excelente muestra de cine negro americano con un Gene Hackman inmenso en el papel de un detective privado en la línea interiorizada de Marlowe o Spade [...] Otro modelo de comportamiento a elegir. ¿A quién debo imitar? ¿A Bogart interpretando a Chandler? ¿A Alan Ladd en los personajes de Hammett? ¿Paul Newman en Harper? ¿Gene Hackman? En la soledad de su coche reptante por las laderas del Tibidabo, Carvalho asumía los tics de cada cual.<sup>22)</sup> (95)

Pepe Carvalho (und mit ihm Manuel Vázquez Montalbán) weiß also darum Bescheid, dass er in einer spezifischen Kriminalromantradition steht, dessen Protagonisten nicht nur als Autoren und/oder über deren Stellvertreter, die Detektivfiguren, in obigem Zitat explizit angesprochen werden (Raymond Chandler/ Philip Marlow, Dashiell Hammett/ Sam Spade, [Ross Macdonald]/ Lew Harper), sondern im selben Atemzug auch über deren filmische Interpreten (Bogart, Ladd, Newman), so dass sich für ihn die Frage stellt, welche dieser jeweils fiktionalen Realisierungsebenen ihm als Modell dienen könnte. Er ist sich somit vollkommen bewusst, dass es sich um eine durch die Rezeptions- bzw. Mediengeschichte mitgeprägte, veränderte, „umgeschriebene“ Tradition handelt, was im Beispiel der Figur Lew Harper besonders deutlich wird: Heißt der Privatdetektiv der Romane Ross Macdonalds nämlich noch Lew Archer, wird er 1966 auf den Wunsch des Schauspielers Paul Newman, der ihn im Film verkörpern soll, in Lew Harper umgetauft, um dann als Harper auch in die Romane einzugehen. Wenn es also zuletzt heißt, „Pepe Carvalho asumía los tics de cada cual“, so kann damit nur gemeint sein, dass er alle Figuren *und* deren Interpreten, das Modell *und* dessen Interpretationen, in sich aufnimmt und damit – ähnlich seinen kulinarischen Kreationen – eine neue, veränderte Komposition mit gleichen oder ähnlichen Ingredienzien schafft.<sup>23)</sup>

In diesem Beitrag soll nun jedoch ein späterer Carvalho-Roman, ›El Balneario‹ (1986), im Zentrum des Interesses stehen, vor allem deshalb, weil er wie kein anderer die für Vázquez Montalbán typische Verwendung bekannter Gattungsschemata und deren komische Verfremdung beziehungsweise die gängige Praxis des Autors, diesen Vorgang metaliterarisch zu kommentieren, zu illustrieren vermag. Es sei vorab festgehalten, dass ›El Balneario‹ innerhalb des Carvalho-Zyklus zweifellos eine Sonderstellung einnimmt, zum einen weil sich der kulinarische Feinspitz und

<sup>21)</sup> Neben der zitierten Passage in ›La soledad del manager‹ denke ich beispielsweise an die humorvolle Szene der (universitären) Mesa Redonda in ›Los mares del sur‹, in der verschiedene Intellektuelle ihre Positionen zur „novela negra“ darlegen und dabei in erster Linie ihr Wissen darstellen und sich selbst Wichtigkeit zuschreiben möchten. Als wichtige Vertreter der „novela negra“ fallen hier u. a. die Namen von Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Ross Macdonald und Chester Hymes.

<sup>22)</sup> MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La soledad del manager*, 2. Aufl. Barcelona 1987.

<sup>23)</sup> Colmeiro verweist neben der aus unterschiedlichen Klischees (z. B. Kochen, Singleleben) zusammengesetzten Detektivfigur selbst, vor allem auf die Rolle der kriminalistischen Spuren, die Carvalho – in Anlehnung an Texte von Agatha Christie oder John Le Carré – in literarischen Texten oder in Liedern entdeckt. Vgl. COLMEIRO, *La novela policiaca española* (zit. Anm. 5), S. 184.



Vieleser Carvalho – geradezu als Parodie auf sich selbst – dienstfreigestellt in einer Kurklinik zum Fasten aufhält (und dort zunächst vom Detektiv zum möglichen Täter mutiert), zum anderen weil Carvalho sich, für die Serie ganz und gar unüblich, in einem nicht städtischen Milieu befindet und von einem internationalen und nicht einem innerspanischen Personenkreis umgeben ist. ›El Balneario‹ liegt auch nicht die Struktur einer „novela negra“ zugrunde, sondern das Schema der „locked room mystery“, einer Spielart des Detektivromans, wie wir sie aus den Romanen von Agatha Christie oder John Dickson Carr kennen. „Locked room mysteries“ spielen in fahrenden Zügen, abgelegenen Landhäusern, hinter Schlossmauern oder, wie im Falle von ›El Balneario‹, in einer entlegenen Kurklinik; ihre Grundidee liegt in einem stark verrästelten Verbrechen, welches in einem (ab)geschlossenen, isolierten Raum begangen wird und daher die Frage aufwirft, wie der Mörder in diesen Raum kommen und ihn wieder verlassen konnte.<sup>24)</sup> Dem Motiv des geschlossenen, isolierten Raums entspricht die Idee des geschlossenen Personenkreises, der sich zum Zeitpunkt des Verbrechens am Tatort aufgehalten hat, woraus eine begrenzte Anzahl von Personen resultiert, die als Täter in Frage kommt.

Die Kurklinik *Faber and Faber*, wie sie in ›El Balneario‹ entworfen wird, ist nun in mehrfacher Hinsicht ein solcher geschlossener Raum: zunächst aufgrund ihrer geographischen Lage im entlegenen Valle del Rio Sangre und einer numerisch begrenzten, den Aufnahmekapazitäten der Klinik entsprechenden, wohlhabenden (europäischen und amerikanischen) Klientel; sodann als elitäre Kurklinik mit geregelter und überwachtem An- und Abreiseritual, welche – nach dem ersten mysteriösen Todesfall von Mistress Simpson im klinikinternen Schwimmbad – für die Dauer der Ermittlungen nach außen sogar hermetisch abgeriegelt wird: „prohibido salir de las fronteras físicas del balneario“.<sup>25)</sup> Da aufgrund dieser strikten Regelung keine neuen Personen dazu stoßen können, aber auch niemand (außer durch Tod) ausscheiden kann, reduziert sich – wie für eine „locked room mystery“ typisch – der in Frage kommende, mögliche Täterkreis auf die sich zum Zeitpunkt der Tat in der Klinik befindlichen Personen, deren Präsentation (über ihre Begegnungen mit Pepe Carvalho bei diversesten Gelegenheiten, wie zum Beispiel einer Gymnastikstunde) die ersten siebzig Seiten des Romans einnimmt. Wenn man nun noch mitdenkt, dass laut Nusser „locked room mysteries“ häufig Orte des Wohlfühlens und der Geborgenheit als Tatorte auswählen,<sup>26)</sup> so übernimmt ›El Balneario‹ auch dieses Motiv: Der erste Mord erfolgt im Schwimmbad. Für den Fall, dass dem Leser diese unübersehbaren, impliziten Hinweise auf die Gattung dennoch entgangen sind, macht ihn spätestens ein dem ermittelnden Inspektor Serrano in den Mund gelegtes metafiktionales Kommentar explizit darauf aufmerksam:

<sup>24)</sup> Zur Definition der „locked room mystery“ vgl. NUSSEK, *Der Kriminalroman* (zit. Anm. 8), S. 49.

<sup>25)</sup> MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *El Balneario*, Barcelona 1998, S. 76.

<sup>26)</sup> NUSSEK, *Der Kriminalroman* (zit. Anm. 8), S. 50.



Dada la situación de El Balneario, el caso [der Tod von Mistress Simpson] se convertiría casi en una variante del modelo del crimen dentro del cuarto cerrado y por lo tanto hasta que todos los pobladores de la casa no pudieran componer un cuadro aproximado de la situación de cada uno de ellos y de su conjunto en el momento del crimen, lo lógico era que quedaran a disposición de las diligencias policiales.<sup>27)</sup>

Solche Kommentare, die die Romanhandlung von ›El Balneario‹ in eine Gattungstradition einordnen beziehungsweise nach den Regeln derselben bewerten, finden sich über den gesamten Roman hinweg, zunächst vor allem deshalb, weil die (insgesamt sieben) Toten des Romans und die Theorien der anderen Kurgäste über deren Ermordung beziehungsweise über mögliche Täter den Patienten und Detektiv Carvalho immer wieder an Figuren erinnern, wie er sie aus Kriminalromanen kennt oder wie er sie sich als typische Figuren für Kriminalromane vorstellen könnte.<sup>28)</sup> Einer dieser Kommentare etwa nimmt Bezug auf die Schreibpraxis von Agatha Christie, an deren Erfolgsroman ›Ten Little Niggers‹ (1939; später unter dem Titel ›And Then There Were None‹ veröffentlicht) die nicht enden wollende Todesserie in der Kurklinik *Faber and Faber* den eingeweihten Leser ohnedies bereits denken lässt, auch wenn in genanntem Roman von Christie zehn Gäste eines abgeschiedenen Landhauses zu Tode kommen (und nicht sieben, wie in ›El Balneario‹).

Besonders interessant sind jedoch jene metaliterarischen Kommentare, die dem politisch linksgerichteten, sich ebenfalls auf Kur befindlichen Autor Sánchez Bolín, der auf den Leser wie ein Double des Autors Vázquez Montalbán wirkt, in den Mund gelegt werden. Die Todesserie in der Klinik bewegt den Autor nämlich – im Gespräch mit Pepe Carvalho – mehrfach zu Kommentaren über deren Unwahrscheinlichkeit, ein Eindruck, den der Leser spätestens nach dem dritten Mord mit Sánchez Bolín teilt. So äußert dieser etwa bereits nach dem zweiten Todesfall:

Intolerable. Ni siquiera las más estúpidas novelas policíacas se permiten hoy día sacar más de un cadáver [...] Dos cadáveres sería literalmente inverosímil.<sup>29)</sup>

Etwas später heißt es:

Juzge ud. mismo. Cuatro muertos.[Carvalho] Inverosímil. Insisto en que esto es una chapuza. Cuatro muertos ya son un genocidio y obligará a que el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas intervenga en el asunto. [Sánchez Bolín]<sup>30)</sup>

<sup>27)</sup> MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *El Balneario* (zit. Anm. 25), S. 80.

<sup>28)</sup> So heißt es etwa in Bezug auf die Leiche des Tennislehrers Van Trotta: „era un cadáver que habría sido inventado en las mejores novelas de crímenes por la compostura de su derrota frente a la ley de gravedad e incluso eran de elogiar la brevedad y buen color del trozo de lengua que le asomaba por la boca.“ Ebenda, S. 85. – Bezogen auf die Theorie, dass entweder jemand aus dem Personal oder ein eingeschlichener Landstreicher die Täter sein könnten, kommentiert Carvalho: „Eso ya no se utiliza ni en las novelas policíacas baratas. Es la primera explicación que se les ocurre a los personajes de Agatha Christie, pero en seguida la desechan.“ Ebenda, S. 106. Bezüglich eines besonders verdächtigen, da vorbestraften Mitarbeiters kommentiert Carvalho: „Si ese hombre no existiera habría que inventarlo.“ Ebenda, S. 109.

<sup>29)</sup> Ebenda, S. 88.

<sup>30)</sup> Ebenda, S. 148. Die Figurennamen in Klammern sollen deutlich machen, wer in den dialogischen Passagen spricht.

¿cómo vamos de cadáveres? Usted es el que me lleva cuentas. [Sánchez Bolín] Cinco. [Carvalho] ¿Cinco? [...] Tanto muerto es inasimilable. Esto no es una situación criminal. Esto es la guerra del Vietnam. [Sánchez Bolín]<sup>31)</sup>

Alle diese ironischen Bemerkungen kulminieren im Schlusskommentar von Sánchez Bolín, welcher zugleich der letzte Satz von ›El Balneario‹ ist, dass nämlich kein Verleger einen derart schlechten Kriminalroman mit sieben unwahrscheinlichen Todesfällen annehmen würde: „Siete muertos. Inverosímil. Meto yo siete muertos en una novela y me la tira el editor por la cabeza.“<sup>32)</sup> Angesichts der Tatsache, dass Vázquez Montalbán mit ›El Balneario‹ einen solchen Krimi mit sieben Toten und einer höchst konstruierten Lösung des Falles – man kann als Leser nur mit großer Konzentration der (teilweisen) Aufklärung der Mordserie und deren Erklärungen folgen – vorlegt, zugleich aber dessen „inferiore Qualität“ durch den Mund seines Doppelgängers Sánchez Bolín kommentiert, liegt es nahe anzunehmen, dass die Absicht von Manuel Vázquez Montalbán nicht darin bestand, mit ›El Balneario‹ einen ernsthaften, guten Kriminalroman vorzulegen. Vielmehr benützt er das Gattungsmuster der „locked room mystery“ in der Tradition von Agatha Christie als Gattung der etablierten Ordnung mit aristokratischen und großbürgerlichen Helden, um über die Demontage der Gattung und typischer Gattungsmerkmale deren Protagonisten, im Falle von ›El Balneario‹ das europäische Großbürgertum, zu karikieren.

›El Balneario‹ bestätigt also besonders eindrücklich die von Colmeiro generell konstatierte Tendenz der Werke Vázquez Montalbáns, ideologische, kulturelle und moralische Muster über eine Dekonstruktion literarischer Gattungen zu brechen, die mit der etablierten Ordnung in Zusammenhang stehen. Diese Repräsentanten der (groß)bürgerlichen Ordnung – Unternehmer, Banker, Politikergattin, ehemaliger Angehöriger des Militärs, NATO-General, katholischer Essayist u. a. – werden in ›El Balneario‹ vielfach porträtiert und karikiert, am eindrucksvollsten vielleicht über ihre Selbstporträts, die sie im Zuge der individuellen Vorsprachen bei Kommissar Serrano von sich zeichnen, um ihre Unschuld zu beweisen.<sup>33)</sup> Die letzte von ihnen, Julika Stiller Tchudy, resümiert die Aussagen aller anderen Figuren, die über ihre „ständische“ Zugehörigkeit ihre Unschuld argumentieren: „Nosotros somos personas de orden [...] VIPs y [nuestros] opiniones generan opinión“<sup>34)</sup> heißt es da beispielsweise. Sie stehen für eine Ordnung, die, so die Figur Stiller Tchudy weiter, das politisch konservative Lager auszeichne, währenddessen die politische Linke Unordnung schaffe und/oder zulasse.<sup>35)</sup> Angesichts der Tatsache, dass die Auftraggeberin eines Teils der Morde in ›El Balneario‹ eine ehemalige Nationalsozialistin und SS-Angehörige ist und die Inhaber der Klinik ihre Mitwisser sind, erschließt

<sup>31)</sup> Ebenda, S. 205.

<sup>32)</sup> Ebenda, S. 240.

<sup>33)</sup> Vgl. ebenda, S. 136–147.

<sup>34)</sup> Ebenda, S. 145.

<sup>35)</sup> Man muss im Auge behalten, dass in Spanien 1982 erstmals die Sozialisten eine Mehrheit bei den Parlamentswahlen erhielten.

sich die genannte Meinung (die politische Rechte garantiere für gesellschaftliche Ordnung) schnell als völlig falsches Vorurteil, da die „Unordnung“ in Wahrheit auf das Konto der vermeintlichen Hüter der Ordnung geht. Wenn Sánchez Bolín (und mit ihm Vázquez Montalbán) zuletzt gegenüber der Presse von einer „falta de sentido de medida“<sup>36)</sup> spricht, so kann dieser Kommentar doppelt bezogen werden: zum einen auf die Gattung und deren quantitativ maßlosen Umgang mit den Toten, auf deren Unwahrscheinlichkeit und Konstruiertheit; zum anderen auf die politische und wirtschaftliche Maßlosigkeit derer, die im „Balneario“ und angesichts des vorangestellten Mottos – „Europa es como un balneario“ – in Europa das Sagen haben. So gesehen ist ›El Balneario‹ eigentlich kein Kriminalroman, sondern ein engagierter, auf konkrete Realitäten bezogener Roman, der eine gesellschaftskritische, ideologisch klar festgelegte Position transportieren möchte. Die „locked room mystery“ ist, wie schon bei Eduardo Mendoza der literarische, gattungsbezogene Spiegel einer Scheinordnung, die es zu entlarven gilt. Die zu diesem Zweck von Mendoza beziehungsweise Vázquez Montalbán eingesetzten literarischen Mittel divergieren insofern, als Vázquez Montalbán die Gattung der „locked room mystery“ eigentlich nicht parodiert (Form *und* Inhalt entsprechen dem Gattungsmuster, etwa den genannten ›Ten Little Niggers‹ von Agatha Christie), sondern deren Regeln formal wie inhaltlich konsequent anwendet, jedoch durch die Kommentare einer dem Autor Vázquez Montalbán nahe stehenden Figur, des Autors Sánchez Bolín, untergräbt und als absurd kritisiert. Dadurch wird die „locked room mystery“ eigentlich zum spielerischen Vordergrund für eine scharfe Gesellschaftskritik an überkommenen, konservativen Werten (Ordnung, Familie, Religion) und kapitalistischer Maßlosigkeit.

4. Antonio Muñoz Molina: ›Plenilunio‹ (1998)  
oder die Psychologisierung der „novela negra“

Dass der Kriminalroman und insbesondere die „novela negra“ Antonio Muñoz Molina faszinieren, wird schon in ›El invierno en Lisboa‹ (1987) und ›Beltenebros‹ (1989) deutlich, wengleich die beiden Romane keine Kriminalromane im engeren Sinne sind. In ›El invierno en Lisboa‹<sup>37)</sup> beispielsweise stehen „novela negra“ und „cine negro“ als inter- und architextuelle Versatzstücke *neben* Melodrama, „mystery novel“ und Liebesroman, sind Teil einer postmodernen Experimentierfreude à la Muñoz Molina. Das Verbrechen und dessen Aufklärung stehen jedoch nie wirklich im Mittelpunkt des Romans, der vielmehr um die Bedeutung von Erinnerung, um Möglich- beziehungsweise Unmöglichkeit von Erinnern kreist. In der Rolle des „Detektivs“ findet sich in ›El invierno en Lisboa‹ höchstens der Leser wieder, der die komplexe Zeitstruktur enträtseln und die Handlungsabfolge rekonstruieren oder intertextuelle und intermediale Bezüge entschlüsseln muss.

<sup>36)</sup> Ebenda, S. 238.

<sup>37)</sup> ANTONIO MUÑOZ-MOLINA, *El invierno en Lisboa*, 5. Aufl. Barcelona 2002.

Ganz anders ›Plenilunio‹ aus dem Jahr 1997, ein Roman, der zweifelsohne viele Kriterien einer echten „novela negra“ erfüllt. So ist zum Beispiel, wie für die Gattung typisch, das Verbrechen nicht abgeschlossen: Zwar ist der Mord an der neunjährigen Fátima zu Romanbeginn geschehen – der Kommissar arbeitet bereits an seiner Aufklärung –, doch liegt ein weiteres Verbrechen geradezu in der Luft und geschieht auch tatsächlich durch den Mordversuch desselben Täters an der zwölfjährigen Paula. Im Zentrum steht, ebenfalls der „novela negra“ entsprechend, die Verfolgung des Verbrechers, nicht die Gedankenarbeit des Ermittlers, weshalb dieser auch nicht von einem Fixpunkt aus agiert, sondern in Bewegung, „auf der Spur ist“<sup>38</sup>). „De día y de noche iba por la ciudad buscando una mirada“<sup>39</sup>), lautet dem gemäß der einleitende Satz von ›Plenilunio‹. Der Kommissar sucht, ohne viele Hinweise zu haben, nach dem Mörder von Fátima in den Straßen einer andalusischen Kleinstadt, befragt Familie, Freunde, Lehrerin. Anders als in einem idealtypischen Thriller dominiert also nicht das *action*-Element gegenüber der *analysis*, welche über Befragung, Zeugenvernahme, Erstellung eines Phantombildes (nach dem gescheiterten Mordversuch an Paula) und schließlich Gegenüberstellung von Opfer und Täter in ›Plenilunio‹ stets präsent bleibt.

Und dennoch ist ›Plenilunio‹ auch kein klassischer Detektivroman: Denn steht in diesem die Enträtselung, das heißt die lückenlose Aufklärung des Verbrechens im Zentrum – nur daran kann der Detektiv sich als Meister der Beobachtung und Deduktion beweisen –, gewinnt man in ›Plenilunio‹ schon sehr bald den Eindruck, dass neben der Lösung des Falles, vor allem das Verstehen desselben im Mittelpunkt steht. ›Plenilunio‹ kombiniert gewissermaßen *action* und *analysis* und legt das Gewicht auf keines von beiden: „Quería calma y tiempo [...]“, äußert der Inspektor, „no para confirmar lo que ya sabía, ni para obtener una confesión, sino para entender algo, para intentarlo, al menos [...]“<sup>40</sup>). Diesem explizit artikulierten Wunsch des Verstehen-Wollens als zentralem Anliegen des Kommissars und mit ihm von ›Plenilunio‹ sind alle weiteren inhaltlichen und formalen Strategien des Romans untergeordnet: So zeichnet sich ›Plenilunio‹ beispielsweise durch eine Erzählhaltung aus, die auf dem Prinzip des Perspektivenwechsels beruht, so dass wir als Leser über weite Strecken in die Köpfe des Kommissars, des Täters (K12, 15, 17, 20, 22, 28), des Opfers (K24, 30) beziehungsweise der Helferfigur Susana Grey (K21) eintauchen. Es handelt sich dabei um eine für die Gattung nicht ungewöhnliche Erzählstrategie, die – laut Nusser – insbesondere von sozial engagierten Autoren genützt wird, um eine stärkere Psychologisierung der Figuren zu erreichen und insbesondere die Motivationen des Verbrechers aus psychischen und gesellschaftlichen Zwängen heraus zu erklären.<sup>41</sup>) ›Plenilunio‹ legt tatsächlich ein ganz besonderes Augenmerk darauf, die Figuren aus ihrer durch die Gattung zugewiesenen Funktion und Funktionalität (Ermittler, Täter, Opfer, Helfer) zu lösen und als

<sup>38</sup>) NUSSE, Der Kriminalroman (zit. Anm. 8), S. 54.

<sup>39</sup>) ANTONIO MUÑOZ MOLINA, Plenilunio, Madrid 2001, S. 9.

<sup>40</sup>) Ebenda, S. 479.

<sup>41</sup>) NUSSE, Der Kriminalroman (zit. Anm. 8), S. 61.

Personen zu individualisieren. Alle Figuren sind mit einer Lebensgeschichte, einer Vergangenheit ausgestattet, die auf die unmittelbare Handlungsgegenwart einwirkt, wobei auffällt, dass Muñoz Molina mehrdimensionale, oftmals in sich widersprüchliche Figuren zeichnet, die sich konsequent einer Einteilung in „gut“ und „böse“ entziehen. Allen voran der Kommissar, der weder was seine körperlichen noch was seine intellektuellen Qualitäten und Fähigkeiten betrifft, ein Übermensch ist, wie sie „novela negra“ und Detektivroman häufig zeigen. Wichtig ist für ›Plenilunio‹ vielmehr seine bewegte Lebensgeschichte, die über die gesamte Länge des Romans in Fragmenten rekonstruierbar wird: sein Aufwachsen in einem Jesuitenkolleg – der Vater war Republikaner und verstarb in Haft –, seine Tätigkeit als Polizist unter Franco, seine Versetzung ins Baskenland und die Bedrohung durch den ETA-Terrorismus, die neuerliche Versetzung nach Andalusien, die Depressionen seiner Frau, die Liebesbeziehung mit Susana Grey.<sup>42)</sup> Die Eigenschaften des typischen Helden der „novela negra“: Kraft, Härte, Männlichkeit, aber auch Stolz, Entschlossenheit, Tollkühnheit,<sup>43)</sup> treffen auf den Kommissar in ›Plenilunio‹ nur sehr bedingt zu, führt ihn Muñoz Molina doch vorrangig als eine Figur mit Ängsten (z. B. vor dem ETA-Terrorismus), mit emotionaler Betroffenheit (der Tod von Fátima geht ihm sehr nahe) und unlösbaren persönlichen Problemen (er kann zum Beispiel mit den Depressionen seiner Frau nur sehr schlecht umgehen) vor. Er ist ein emotional wie physisch verletzbarer Held, ein Motiv, das die Schlusszene des Romans – der Kommissar wird beim Verlassen des Hauses von Susana Grey von einem ETA-Terroristen angeschossen – noch einmal aufnimmt.

Die Tendenz zur vertieften Psychologisierung der Figuren wird natürlich besonders bezogen auf den Täter deutlich, aus dessen Perspektive auch quantitativ häufig, nämlich sechs mal, erzählt wird. Er ist nicht der Repräsentant einer durch und durch schlechten Gesellschaft (wie dies häufig in der „novela negra“ der Fall ist), sondern ein psychisch gebrochener junger Mann, dessen verbrecherisches Verhalten Muñoz Molina aus seinem Milieu und seiner Lebensgeschichte heraus motiviert und letztlich begreifbar macht. Es sind seine Lebensumstände (die kranken Eltern, die zu enge Wohnung, das aufgrund traumatischer Erlebnisse während der Militärzeit gestörte Sexualverhalten, die widrigen Arbeitsbedingungen am Fischmarkt, die fehlenden Zukunftsperspektiven), die ihn zum Triebtäter machen, dessen Tat zwar nicht entschuldbar, aber doch erklärbar ist.

Neben dieser forcierten Anwendung von Wechselperspektive und Figurenpsychologisierung fällt auf, dass in ›Plenilunio‹ die so genannten „Handlungs-

<sup>42)</sup> Denken wir auch an die Figur des Padre Orduña, der den Kommissar mit dessen Lebensgeschichte konfrontiert und selbst auf eine bewegte Vergangenheit zurück blickt: Kämpfte er zunächst auf Seiten der Falangisten im spanischen Bürgerkrieg, wird er dann „kommunistischer“ Priester, der unter Franco beinahe exkommuniziert worden wäre und keine Messe mehr lesen durfte. Auch Susana Grey ist nicht nur Helferfigur und Geliebte, sondern hat eine Lebensgeschichte: aus einer bürgerlichen Familie in Madrid stammend, folgte sie als junge Frau ihrem Ehemann, einem Arbeiter, nach Andalusien in dessen Heimatstadt. Sie ist geschieden, hat einen 15-jährigen Sohn und arbeitet als Lehrerin.

<sup>43)</sup> Ebenda, S. 63f.

retardationen<sup>44)</sup> sehr viel breiteren Raum als in herkömmlichen Thrillern einnehmen. Nusser versteht darunter Erzählmomente, die den Fortgang der Aktion unterbrechen und hinauszögern, die durch die Aktionen erzeugte Lesegeschwindigkeit bremsen und die Zukunftsspannung noch verstärken. Man kann unter diesem Aspekt drei Auffälligkeiten von ›Plenilunio‹ subsummieren, die den Effekt erzeugen, Aktion gar nicht wirklich zuzulassen, und die insgesamt die epische Breite und den Umfang des Romans (550 Seiten) ausmachen. Zunächst sind die unzähligen erzählerischen Digressionen zu nennen, das Abgleiten auf die nicht mit dem aufzuklärenden Verbrechen in Zusammenhang stehenden Lebensgeschichten der Figuren oder die Treffen mit dem Padre Orduña, der aus der Sicht der Kriminalgeschichte eine verzichtbare Figur wäre. Charakteristisch sind aber auch, vor allem im zweiten Teil des Romans, die parallele Entwicklung von Kriminalgeschichte und Liebesgeschichte, von Wiederholungstat und Beziehung des Kommissars mit Susana, die erzählerisch alternierend dargeboten werden und einander quasi jeweils im spannendsten Moment unterbrechen. Besonders die Kapitel 20 bis 24 vermögen diesen erzähltechnischen Kunstgriff der wechselseitigen Retardation zu illustrieren: In Kapitel 20 wird die neuerliche Aggression des Täters vorgeführt beziehungsweise seine Vorbereitungen der Tat, die genau den Ablauf des vor acht Wochen ausgeführten Mordes an Fátima wiederholen soll. Als er mit Paula den Aufzug besteigt und den Stop-Button drückt, bricht das Kapitel, das aus den Augen des Mörders erzählt wird, ab und wechselt mit Kapitel 21 zur Liebesgeschichte und zu Susana Grey, die in einem Hotelzimmer auf den Kommissar wartet. Auch hier bricht Muñoz Molina im für den Leser spannendsten Moment ab, dann nämlich, als der Kommissar nach langer Wartezeit endlich das Hotelzimmer betritt. Die in Kapitel 22 fortgesetzte Erzählung des Mordversuches an Paula, in der der Autor insbesondere auf den Akt der Wiederholung insistiert („Todo exacto, duplicado, idéntico, todo repetición y simultaneidad [...]“<sup>45)</sup>), wird schließlich neuerlich durch ein Kapitel der Liebesgeschichte (K23), jetzt aus der Perspektive des Kommissars erzählt, unterbrochen, bevor der Mordversuch in Kapitel 24 aus der Sicht des Opfers als gescheiterter Mordversuch fertig erzählt wird. Als drittes Element, das ebenfalls stetig zu einem Hinauszögern der eigentlichen Aktion beiträgt, kann das Prinzip der Wiederholung beziehungsweise das wiederholende Erzählen von Gleichem genannt werden. Nicht nur der Mörder erlebt die zweite Tat als Wiederholung jeder kleinsten Geste der ersten, deren Erinnerung im Text breiter Raum gegeben wird, auch der Kommissar memoriert unzählige Male den Fund des ersten Opfers sowie das Aussehen der Leiche.

Zusammenfassend können wir festhalten, dass Antonio Muñoz Molina das Schema der „novela negra“ in ›Plenilunio‹ durchaus ernsthaft aufgreift und in Richtung einer Sonderform derselben verändert, die Colmeiro als „novela policíaca ,psicológica‘ o ,costumbrista“<sup>46)</sup> in der Tradition des belgischen Autors Georges

<sup>44)</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>45)</sup> MUÑOZ MOLINA, *Plenilunio* (zit. Anm. 39), S. 349.

<sup>46)</sup> COLMEIRO, *La novela policíaca española* (zit. Anm. 5), S. 64.

Simenon bezeichnet hat. Die Frage, die der Padre Orduña dem Kommissar bei ihrem ersten Zusammentreffen stellt, „¿Y no te importa saber quién eres de verdad?“<sup>47)</sup>, ist die Frage, die Muñoz Molina in ›Plenilunio‹ viel mehr als die Aufklärung eines Mordes, die Verhinderung eines Mordversuchs oder die Darstellung aktionsgeladener Szenen interessiert. Keines der drei traditionell wichtigen Elemente des Kriminalromans – *analysis*, *mystery* und *action* – stehen hier im Zentrum, sondern die Psychologie von Figuren, die in der Summe ein Psychogramm der spanischen Gesellschaft der 80er- und 90er-Jahre ergeben können; eine Gesellschaft mit einer konfliktreichen Vergangenheit (die Francoära ist vor allem über die Figuren des Kommissars und des Padre Orduña angesprochen), einer spannungsgeladenen Gegenwart mit nach wie vor ungelösten politischen Problemen (z. B. ETA-Terrorismus) und sozialen Spannungen (Armut, Arbeitslosigkeit, Immigration). Nur ein Begreifen des Vergangenen, so scheint die eigentliche Botschaft von ›Plenilunio‹ zu lauten, kann ein Verstehen des Gegenwärtigen ermöglichen, „para entender algo, para intentarlo, al menos [...]“<sup>48)</sup>.

### Konklusion

Wenn wir abschließend die drei in diesem Beitrag besprochenen Romane vergleichend betrachten, so lässt sich Folgendes festhalten: Alle drei Autoren folgen der von der Forschungsliteratur konstatierten, für den Kriminalroman allgemein gültigen Tendenz, über die populäre Gattung sozialkritische Inhalte zu vermitteln. Dies gilt in jedem Fall für Eduardo Mendozas Trilogie, deren Teile jeweils in Barcelona auf dem Hintergrund eines gesellschaftlichen Umbruchs situiert sind: Während ›El misterio de la cripta embrujada‹ die letzten Jahre der Franco-Diktatur und die ersten Jahre der *Transición* aufs Korn nimmt, spielen ›El laberinto de las aceitunas‹ in den beginnenden 80er-Jahren, die man als die Jahre des politischen Wandels bezeichnen könnte (1982 erhält die sozialistische Partei Spaniens erstmals eine Mehrheit bei den Parlamentswahlen), und ›La aventura del tocador de señoras‹ in den 90er-Jahren, als die olympische Euphorie von 1992 langsam abebbt. Sozialkritisch sind auch, wie wir gesehen haben, ›El Balneario‹ von Manuel Vázquez Montalbán mit seiner scharfen Kritik am europäischen Großbürgertum und Kapitalismus und ›Plenilunio‹ mit seinem Soziogramm der spanischen Gesellschaft der 80er- und 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts. Auffällig ist nun, dass alle drei hier vorgestellten Autoren diese Gesellschaftskritik nicht nur über den Inhalt ihrer Romane transportieren, sondern sich spezifischer Traditionen der Gattung Kriminalroman bedienen, um auch über den Umgang mit der Gattung Kritik zu üben. Den vielleicht traditionellsten Weg beschreitet dabei Antonio Muñoz Molina in ›Plenilunio‹, indem er sich für eine „novela policiaca ,psicológica“ entscheidet, deren Wesenszüge –

<sup>47)</sup> MUÑOZ MOLINA, *Plenilunio* (zit. Anm. 39), S. 137.

<sup>48)</sup> Ebenda, S. 479.



Psychologisierung der Figuren und Milieustudie – Muñoz Molina aufgreift und bis zu deren Verselbständigung intensiviert. Die epische Breite des Romans sowie seine durch die Handlungsretardationen hervorgerufene „Langsamkeit“ dürfen jedenfalls als für den Kriminalroman ungewöhnlich gelten. Bei Eduardo Mendoza und Manuel Vázquez Montalbán wird der in beiden Fällen spielerische Umgang mit der Gattung und deren Regeln, klassischer Detektivroman beziehungsweise „locked room mystery“, zum Spiegel und Träger der Kritik an etablierten Scheinordnungen. Die Gattungen der etablierten Ordnung, wie der klassische Detektivroman und seine Spielarten oft genannt werden, über Parodie (Mendoza) beziehungsweise metaliterarische Kommentare (Vázquez Montalbán) *ad absurdum* zu führen und zu demontieren, und mit ihnen die durch diese Gattung transportierten Inhalte, Figuren und Wertmaßstäbe, ist die eigentliche Absicht der Autoren.

In jedem Fall leisten Mendoza, Vázquez Montalbán und Muñoz Molina einen höchst originellen und auch typisch spanischen Beitrag zur Entwicklung des Kriminalromans im Mittelmeerraum, zählen doch das Spiel mit etablierten Gattungen und Gattungsnormen sowie Fiktionsironie spätestens seit Cervantes' ›Don Quijote‹ zu den Fixpunkten spanischer Literaturproduktion. An die Stelle der „inexistencia de la novela policiaca española“ tritt jedenfalls spätestens seit den späten 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts ein sehr kreativer und auch literarisch anspruchsvoller Umgang mit den diversen Subgattungen des Kriminalromans, der im Kleinen die Fabulierlust der spanischen Gegenwartsliteratur spiegelt.

*Folgende Literatur wurde über die konkret zitierten Titel hinaus verwendet:*

- IRENE ANDRES-SUÁREZ, Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, in: Cuadernos narrativos 2 (1997), S. 11–22.
- ALBRECHT BUSCHMANN, Der spanische Kriminalroman. Gesellschaftlicher Wandel im Spiegel einer populären Gattung, in: Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975, hrsg. von DIETER INGENSCHAY und HANS-JÖRG NEUSCHÄFER, Berlin 1991, S. 168–174.
- MARÍA JOSÉ GIMÉNEZ MICÓ, Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición, Madrid 2000.
- MIGUEL HERRÁEZ, La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza, Barcelona 1998.
- SUSANNE KLEINERT, Die Begegnung von Kunst und Verbrechen, in: INGENSCHAY/NEUSCHÄFER (Hrsgg.), Aufbrüche (s. o.), S. 153–159.
- ROLF KLOEPFER, Ein Romancier auf der Höhe einer kurzlebigen Zeit, in: Ebenda, S. 68–77.
- YVAN LISSORGUES, La renovation du roman espagnol depuis 1975, Toulouse 1991.
- JOAN RAMON RESINA, El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto, Barcelona 1997.
- YVETTE SÁNCHEZ, Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina, in: Cuadernos narrativos 2 (1997), S. 93–106.
- BEN SCHEFFLER, El invierno en Lisboa, in: La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre narrativa española actual, hrsg. von HANS FELTEN und ULRICH PRILL, Bonn 1995, S. 141–151.
- ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, Formen und Ideologien des Kriminalromans, Frankfurt 1975.
- HARTMUT STENZEL, Mañuel Vázquez Montalbán: Die Kriminalromane – Pepe Carvalho auf der Suche nach der Identität des postfranquistischen Spanien, in: INGENSCHAY/NEUSCHÄFER (Hrsgg.), Aufbrüche (s. o.), S. 175–184.