

**Fiktionalisierung der Städte Barcelona bzw. Edinburgh
und Darstellung von Zeitgeschichte im Werk von
Manuel Vázquez Montalbán und Ian Rankin**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Jenny Schröder

aus
Köln

Bonn 2024

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

PD. Dr. Neil Stewart
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Dolf Oehler
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Christian Moser
(Gutachter)

Prof. Dr. Barbara Schmidt-Haberkamp
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 15.05.2024

Meinem Vater

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	8
2	Überlegungen zum Kriminalroman	12
2.1	Theorien, literarische und mediale Entwicklungen des Genres	12
2.1.1	Theorien des Kriminalromans: Gattungsdefinitionen und –merkmale	12
2.1.2	Literarische und mediale Entwicklung des Genres	19
2.1.3	Carvalho und Rebus on screen	27
2.1.4	Der Kriminalroman in Spanien, „un mecanismo de resistencia”	29
2.2	Vorüberlegungen zu Geschichte, Gedächtnis und literarischer Geschichtsdarstellung	32
2.2.1	Literarische Geschichtsdarstellung.....	35
2.2.1.1	Geschichtstheorien in der Postmoderne.....	36
2.2.1.2	Fiktionalitätssignale und Privilegien der literarischen Geschichtsdarstellung	40
2.3	Die Einordnung der Kriminalromane von Vázquez Montalbán und Rankin in die Gattungstypologie und Geschichte des modernen Kriminalromans	42
2.4	Die Detektivfiguren bei Vázquez Montalbán und Rankin	45
2.4.1	Manuel Vázquez Montalbán und Pepe Carvalho	45
2.4.1.1	Detective privado Pepe Carvalho.....	47
2.4.2	Ian Rankin und John Rebus.....	53
2.4.2.1	Detective Inspector John Rebus.....	57
2.5	Der Kriminalroman als Großstadtroman	64
2.6	Stadtdarstellung und Raumtheorien.....	66
2.6.1	Von Heterotopien und Nicht-Orten.....	68
2.6.2	Pierre Noras <i>lieux de mémoire</i>	71
2.6.3	Michel de Certeau, <i>Praktiken im Raum</i>	75
3	Versuch einer Kontextualisierung der Romane Vázquez Montalbáns und Rankins	78
3.1	Realhistorische Hintergründe: Grundzüge der katalanischen und schottischen Geschichte sowie der Stadtgeschichte Barcelonas und Edinburghs.....	78
3.1.1	Grundzüge katalanischer Geschichte und der Stadtgeschichte Barcelonas	78
3.1.2	Grundzüge der schottischen Geschichte und der Stadtgeschichte Edinburghs..	96
3.2	Manuel Vázquez Montalbáns Carvalho-Serie im Kontext kanonischer Kriminalliteratur über Barcelona.....	108
3.2.1	Eduardo Mendoza, <i>La verdad sobre el caso Savolta</i> (1975)	110

3.2.1.1	Barcelona und Darstellung von Zeitgeschichte in <i>La verdad sobre el caso Savolta</i>	114
3.2.1.2	Klassenkampf in <i>La verdad sobre el caso Savolta</i>	117
3.2.2	Juan Marsé, <i>El embrujo de Shanghai</i> (1993).....	120
3.2.2.1	Barcelona, Geschichte und Gesellschaft in <i>El embrujo de Shanghai</i>	122
3.2.3	Carlos Ruiz Zafón, <i>La Sombra del Viento</i> (2003).....	126
3.2.3.1	Lesen und Literatur in <i>La Sombra de viento</i>	130
3.2.3.2	Barcelona und spanische Geschichte in <i>La Sombra del Viento</i>	131
3.3	Ian Rankins Rebus-Romane im Kontext kanonischer schottischer Literatur	136
3.3.1	James Hogg, <i>The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner</i> (1824)	140
3.3.1.1	Beispiele für Justified-Sinner-Figuren in der Rebus-Reihe	143
3.3.2	Robert Louis Stevenson, <i>Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i> (1886)	144
3.3.2.1	Robert Louis Stevenson, „The Body Snatcher“ (1884)	147
3.3.3	Muriel Spark, <i>The Prime of Miss Jean Brodie</i> (1961)	148
3.3.4	William McIlvanney, <i>Laidlaw</i> (1977).....	151
4	Stadtdarstellung und urbane Räume bei Manuel Vázquez Montalbán und Ian Rankin	154
4.1	Die Stadt als Gedächtnisort	156
4.1.1	Exkurs: Manuel Vázquez Montalbán, <i>Barcelonas</i> (1990).....	157
4.2	Die Stadt Barcelona in der Carvalho-Reihe	162
4.2.1	Carvalhos Raval – „la Barcelona marginal“.....	164
4.2.2	Vallvidrera – „desde las colinas“	171
4.2.3	Arbeiterviertel und Slums – „la Barcelona de obreros“ und „la Barcelona lumpen“	173
4.2.3.1	San Magín in Los Mares del Sur.....	174
4.2.3.2	Barrio Chino und Pueblo Nuevo in <i>El laberinto griego</i>	175
4.2.4	Gehobene Gesellschaftsschichten – „la Barcelona burguesa“	180
4.2.5	Kollektive Erinnerungsorte in der Carvalho-Reihe.....	182
4.2.6	Räume in der Stadt: Zwischenfazit	185
4.3	Die Stadt Edinburgh in der Rebus-Serie: „a crime scene waiting to happen“	186
4.3.1	Edinburgh und das <i>Kingdom of Fife</i>	188
4.3.2	Rebus‘ (persönlichstes) Edinburgh	191
4.3.3	“Lowland low-life”: <i>Hidden and criminal Edinburgh</i> , Ghettos und Problemorte..	196

4.3.4	Working class/industrial Edinburgh.....	203
4.3.5	Bourgeois Edinburgh.....	205
4.3.6	Orte der kollektiven Erinnerung in der Rebus-Serie.....	205
4.3.7	Vergleich, Projektion, weitere Mittel der Stadtdarstellung von Vázquez Montalbán und Rankin.....	207
4.3.8	Städtebauliche Veränderungen und Melancholie.....	212
4.3.9	Katalonien in der Carvalho-Reihe und Schottland in der Rebus-Serie: Fragen der Identität und Unabhängigkeit.....	218
5	Literarisierung von Geschichte und Politik in der Carvalho-Reihe und in der Rebus-Serie	226
5.1	Geschichts- und Politikbeobachtungen in der Carvalho-Serie	226
5.1.1	<i>La Soledad del Manager</i> (1977).....	231
5.1.2	<i>Quinteto de Buenos Aires</i> (1997)	243
5.2	Schottische und europäische Geschichte in der Rebus-Serie	250
5.2.1	<i>The Hanging Garden</i> (1998): „Each investigation is an act of remembrance.“	253
5.2.2	<i>The Falls</i> (2001)	260
5.2.3	<i>A Song for the Dark Times</i> (2020)	265
6	Vom Lokalen und Globalen: Vázquez Montalbáns <i>Milenio Carvalho</i> und Ian Rankins <i>The Naming of the Dead</i>.....	272
6.1	Vázquez Montalbán, <i>Milenio Carvalho</i> (2004). Roman einer Umrundung der Welt	272
6.1.1	„L’Italia è in crisi!“ Erzählverfahren und Themen in <i>Milenio Carvalho</i> , am Beispiel des Italienkapitels	275
6.1.2	Intertextualität in <i>Milenio Carvalho</i>	280
6.1.3	Jules Vernes, <i>Le Tour du Monde en 80 jours</i>	283
6.1.3.1	Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet	287
6.1.3.2	Don Quijote bzw. die Bedeutung der Lektüre	292
6.1.3.3	Bezüge zu den übrigen Carvalho-Romanen.....	294
6.2	Barcelona und Katalonien in <i>Milenio Carvalho</i>	295
6.2.1	Erinnerung, Autobiographisches, Gedächtnisorte, Barcelona.....	296
6.2.2	Katalanische Kultur in <i>Milenio Carvalho</i>	302
6.3	Globalisierung, Raum und die Probleme der globalen Welt	305
6.4	„Putting Scotland on the world stage.“ Die Welt zu Gast in Edinburgh: <i>The Naming of the Dead</i> (2006).....	311
6.4.1	Der G8-Gipfel in Edinburgh: Globale Themen und Erinnerungen.....	313

6.4.2	Edinburgh und schottische Kultur in <i>The Naming of the Dead</i>	325
7	Fazit und Ausblick	330
8	Literaturverzeichnis	340
8.1	Quellen.....	340
8.2	Forschungsliteratur	343
8.3	Online-Quellen	349
9	Anhang: Auszug aus meinem Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln...	351

1 Einleitung

Es scheint politische, (zeit-)historische Momente zu geben, in denen der Kriminalroman die geeignete oder einzige Form, die „única novela factible“¹ ist, die die Möglichkeit der Gegenwartsbewältigung darstellt.

Das Genre des Kriminalromans ist in der heutigen Zeit ein allgegenwärtiges Phänomen und aus Literatur und Medien längst nicht mehr weg zu denken: in Kriminalromanen unterschiedlichster Ausprägungen (hierauf wird in dieser Arbeit einzugehen sein), in Filmen und Serien, Hörbüchern oder -spielen und Podcasts bis in die Kinderliteratur hinein, wo schon die Kleinsten in kriminalistische Verfahrensweisen eingeführt werden. Man hat von einem ‘Leitgenre‘ unserer Kultur gesprochen, das zwischen Popularisierung und Kanonisierung stehe². Es hat eine enorme Reichweite erreicht, die mittlerweile alle Schichten und Lebensalter in unserer Gesellschaft erfasst hat, auch die Wissenschaft, trotz der historischen Abwertung populärer Erzählromane. Die „wertungsgeschichtliche Ambivalenz“ scheint vielmehr ein konstituierendes Element des Krimigenres geworden zu sein.³ Ein Aspekt dieses Leitgenres ist die Verbindung von Verbrechen und Großstadt, bedenkt man die Fülle an Kriminalromanen oder -serien, die in Metropolen spielen.

In dieser Dissertation möchte ich ausgewählte Romane zweier, meines Erachtens besonderer Vertreter dieser Gattung, Manuel Vázquez Montalbán (*1939-2003) und Ian Rankin (*1960), analysieren und vergleichen, und die Sonderstellung ihrer Romane innerhalb der Kriminalliteratur herausarbeiten. Beide haben jeweils einen vielbändigen Romanzyklus mit einer konstanten Detektivfigur veröffentlicht⁴, allerdings liegen einige Jahre, grob zwei Jahrzehnte, zwischen ihren Werken; eine zeitliche Distanz, die hier mitbedacht werden soll. Gleichwohl eignen sie sich hervorragend zum Vergleich, verwenden sie doch ähnliche textuelle Verfahrensweisen und Motive, wie zu zeigen sein wird. Auch kann bei beiden von einer ähnlichen Intention ausgegangen werden. Es kommt nicht von ungefähr, dass Ian Rankin einer der ersten Autor*innen

¹ Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela Ediciones, 2003, S. 96.

² Ich beziehe mich hier auf die Auftaktveranstaltung der Tagung „Kriminalerzählungen der Gegenwart“ des Graduiertenkollegs „Gegenwart/Literatur“ der Universität Bonn im April 2021.

³ Vgl. ebda.

⁴ Manuel Vázquez Montalbán hat 24 Carvalho-Romane veröffentlicht (inkl. der Bände mit Kurzgeschichten), Ian Rankin bislang ebenfalls 24 Rebus-Romane plus Rebus-Kurzgeschichten und die Ableger um Detective Malcolm Fox, die im gleichen Umfeld wie die Rebus-Romane spielen. Vázquez Montalbán war zudem ein bedeutender Journalist seiner Zeit und schrieb auch Lyrik und Romane, die nicht dem Genre des Kriminalromans angehören.

war, dem die Jury des *Premio Pepe Carvalho* der Stadt Barcelona im Jahr 2010 den Preis verliehen und so die Affinität Rankins zu Vázquez Montalbán gewürdigt hat. Der Preis wird seit 2006 jedes Jahr verliehen „en homenaje a este escritor y a su personaje, que pusieron a Barcelona en el mapa literario negro del sur de Europa“⁵ und ehrte außerdem schon Autor*innen wie Henning Mankell, P.D. James, Maj Sjöwall oder Donna Leon.

In den Romanzyklen beider Autoren spielt eine Stadt – Barcelona im Fall von Vázquez Montalbán und Edinburgh bei Rankin – eine herausragende Rolle, die es zu untersuchen gilt, denn in meiner Arbeit soll es vornehmlich um die Literarisierung dieser beiden Städte gehen. Untrennbar damit verbunden ist die Stadtgeschichte, somit also die Geschichtsdarstellung in den Werken. Denn beide Autoren behandeln in ihren Romanen historische und politische Gegebenheiten der jeweiligen Stadt, sowohl im lokalen, regionalen als auch nationalen und übernationalen Bereich. Deshalb gehen die Kapitel über die Stadt- und die Geschichtsdarstellung fließend ineinander über.

Ich beginne mit einer Gattungsreflexion, um mich sodann den Protagonisten, den Detektivfiguren, zuzuwenden. Die Kriminalromane von Manuel Vázquez Montalbán und Ian Rankin sollen zunächst in den Kontext von Theorien und historischen Entwicklungen des Kriminalgenres gestellt werden. Fragen, die mich dabei beschäftigen, sind beispielsweise: Wie kann die gattungsspezifische Zuordnung dieser Kriminalreihen definiert werden? Hat ihre jeweilige Ermittlerfigur Vorbilder und wenn ja, welche? Haben Vázquez Montalbán und Rankin Besonderheiten und Neuerungen in das Genre eingebracht? Außerdem stelle ich intertextuelle Bezüge zu traditionellen, teils kanonischen Texten über Barcelona bzw. Edinburgh her. Dieser intertextuelle Ansatz soll ein wichtiger methodischer Hebel dieser Arbeit sein. Einzelne besonders wichtige Werke werden exemplarisch, das heißt ausführlich analysiert. Interessante Forschungsfragen sind hier beispielsweise: Inwiefern ist für die Rebus-Reihe die klassische Literatur über Edinburgh bedeutsam? Gibt es Stoffe und Motive, die Ian Rankin übernimmt oder abwandelt? Welche Aspekte der Literatur über Barcelona sind für Vázquez Montalbán wichtig? Welche Unterschiede bestehen zu Rankin?

Methodisch ziehe ich an manchen Stellen verschiedene Raum- und Gedächtnistheorien in der Analyse heran, die mittlerweile als bekannt vorausgesetzt und nicht mehr ausführlich erläutert werden müssen. Es handelt sich hierbei um Theorien von Michel Foucault, Michel de Certeau, Marc Augé und Pierre Nora. Nicht alle Erinnerungsorte, die ich in dieser Arbeit beschreibe,

⁵ <https://www.barcelona.cat/bcnegra/es/premio-pepe-carvalho> (aufgerufen am 21.06.2022)

fügen sich in den Nora'schen Erinnerungsbegriff ein. Manchmal sind es Orte einer Verlustgeschichte, Erinnerungen an verlorene Zeiten und Wohlstand, aber auch an Elend, Ausbeutung und Ungerechtigkeit, die sich aus dem Text heraus speisen (z.B. die Erinnerungsorte der Arbeiter*innen). An diesen Stellen arbeite ich mit einem breiter gefassten Konzept von Erinnerungsorten, das sich aus den Texten selbst ergibt.

Durch ein neues Standardwerk zum Genre des Kriminalromans, das *Handbuch Kriminalliteratur*⁶, das in einem gesonderten Kapitel „Raumkonzepte“ des Kriminalromans verhandelt, sehe ich meine Vorgehensweise bestätigt. Mein Fokus ist noch nicht behandelt worden, in meinem eigenen Ansatz reflektiere ich bestimmte Konzepte des Raums, führe sie weiter und fülle sie mit für meine Forschung wichtigen Begriffen.

Auch ein Kapitel mit realhistorischen Hintergründen halte ich für unverzichtbar für das Verständnis der zu analysierenden Romane. Nicht allen Lesenden werden beispielsweise die Hintergründe des spanischen Bürgerkriegs und der Übergangszeit zur spanischen Demokratie bewusst sein. Aber ohne diese Hintergründe wäre die Carvalho-Reihe in ihren zutiefst kritischen Implikationen nicht verständlich. Ohne sich mit der düsteren medizingeschichtlichen wie auch der literarischen Vergangenheit Edinburghs zu befassen, entginge Lesenden ein wichtiger Aspekt von Rankins kriminalliterarischem Werk.

In den Analysekapiteln soll es ausführlich um die Darstellung der Städte Barcelona und Edinburgh gehen, u.a. indem die vorab kurz erläuterten Raumtheorien herangezogen werden. Wie werden die Städte dargestellt? Gibt es bestimmte Orte innerhalb der Stadt, denen Bedeutung zukommt? Welche Erinnerungsorte gibt es in den Werken? Im darauffolgenden Kapitel wende ich mich der Literarisierung von Geschichte und Politik in den Romanzyklen zu. Die Epoche, in der die Carvalho-Reihe beginnt und die Vázquez Montalbán Ruhm begründet hat, ist die Zeit nach dem spanischen Bürgerkrieg und der Franco-Diktatur, die sog. *transición*, die Übergangszeit zur Demokratie. Aber seine Romane reichen weiter, über die historisch bedeutsamen Olympischen Spiele 1992 bis ins neue Jahrtausend, unser Millennium, das Vázquez Montalbán eher fürchtete. Ian Rankins historische und politische Themen sind u.a. die düstere Vergangenheit Edinburghs (*The Falls*), der Bau des schottischen Parlaments (*Set in Darkness*), der Rückgang der schottischen Industrien und dessen soziale Folgen für die Bevölkerung sowie der G8-Gipfel in Edinburgh (*The Naming of the Dead*) und in Ansätzen der Brexit.

⁶ Susanne Düwell, Andrea Bartl, Christof Hamann, Oliver Ruf (Hrsg.), *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*, Heidelberg: Metzler, 2018.

Ein weiterer Punkt innerhalb der Analysekapitel soll das Katalonien- bzw. Schottlandbild sein, das die Autoren entwerfen, denn sowohl Barcelona als auch Edinburgh kommt eine Sonderstellung als Hauptstädte autonomer Regionen mit Unabhängigkeitsbestrebungen zu. Im Vorfeld sei bereits gesagt, dass es sich weder bei Vázquez Montalbán noch bei Rankin um Unabhängigkeitsverfechter handelt(e). Dennoch verhandeln sie in ihren Texten Positionen zu diesen immer noch hochaktuellen Konflikten.

Die Analyse zweier besonderer Romane der Autoren, *Milenio Carvalho* von Vázquez Montalbán und *The Naming of the Dead* von Rankin, wird die Arbeit beschließen. Sie wird das bis dahin Gesagte ergänzen, da die Autoren besonders in diesen beiden Romanen in ihrer Gesamtheit das Lokale mit dem Globalen zu verbinden suchen. Für Vázquez Montalbán war es der letzte Carvalho-Roman. Der Detektiv schließt darin mit seinen Themen und Gedanken auf radikale und beeindruckende Weise ab. In der Rebus-Reihe erscheint bisher jährlich ein neuer Roman, was jedoch die Sonderstellung von *The Naming of the Dead* nicht schmälert.

Übergeordnete Fragen meiner Arbeit sind die folgenden: Inwiefern kann ein Kriminalroman dazu beitragen, historische und politische Prozesse darzustellen und bewusst zu machen? Welche Rolle spielt der Detektiv in einem solchen Kriminalroman? Wie muss ein Detektiv beschaffen sein, um so etwas zu leisten? Wessen Geschichte(n) werden in den Kriminalromanen Vázquez Montalbáns und Rankins erzählt? Mein Thema stellt ein Forschungsdesiderat dar, ein solcher intertextueller Vergleich der Werke der beiden Autoren existiert noch nicht.

Ein Ausblick verweist auf aktuelle Nachfolger von Vázquez Montalbán und auf die Bedeutung der Autoren und ihrer Motive für die (literarische) Gegenwart.

2 Überlegungen zum Kriminalroman

2.1 Theorien, literarische und mediale Entwicklungen des Genres

2.1.1 Theorien des Kriminalromans: Gattungsdefinitionen und –merkmale

Aus terminologischer Sicht ist die ‘Kriminalliteratur‘ von der ‘Verbrechensliteratur‘ zu unterscheiden. Sie wird zwar von lat. *crimen* ‘Verbrechen‘ abgeleitet, aber forscht nicht so sehr wie die ‘Verbrechensliteratur‘ nach der Herkunft eines Verbrechens. Die ‘Kriminalliteratur‘ beschäftigt sich mit dem Verbrechen an sich meist nur am Rande. Stattdessen geht es vorrangig um die Anstrengungen, die zur Aufklärung des Verbrechens und zur Überführung und Bestrafung des Täters führen.⁷ Der Terminus ‘Kriminalliteratur‘ wird heute als Oberbegriff verwendet. Die Kriminalliteratur wird gemeinhin in zwei Stränge unterteilt: den Detektivroman (von engl. *to detect*/lat. *detegere* ‘aufdecken, enthüllen‘) und den Thriller (von engl. *to thrill* ‘schauern, erbeben‘).⁸ Deutsche Literaturwissenschaftler*innen sehen den Kriminalroman der *hard-boiled school* grundsätzlich als Untergattung des Thrillers an,⁹ wohingegen im englischsprachigen Raum diese Textsorte als dritter Grundtyp des Kriminalromans neben Detektivroman und Thriller gilt.¹⁰ Während die Unterscheidung zwischen Detektivroman und Thriller hauptsächlich auf formalen Kriterien beruht, erfolgt die Unterscheidung in verschiedene Unterarten des Thrillers aus inhaltlichen Gründen.¹¹ Grundsätzlich ist es wichtig zu bedenken, dass sich viele Kriminalromane nicht eindeutig dem Detektivroman oder dem Thriller zuordnen lassen. Die Unterscheidung zwischen Detektivroman und Thriller dient hauptsächlich der Übersichtlichkeit.¹² Vorweg soll gesagt sein, dass Gattungstypologien eine klassische Herangehensweise bei der Analyse von Kriminalromanen sind und eine solche deshalb zur Begriffsklärung dieser Arbeit voransteht, aber dass bei allen Gattungstypologien mitgedacht werden sollte, dass diese sehr schematisch kategorisieren und dies meist nicht der Praxis des Kriminalromans entspricht, in der ein Mischverhältnis der hier präsentierten Charakteristika überwiegt.

⁷ Vgl. Peter Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2009, S. 1.

⁸ Vgl. ebda., S. 1-2.

⁹ Vgl. ebda., S. 112.

¹⁰ Vgl. Thomas Kniesche, *Einführung in den Kriminalroman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015, S. 13.

¹¹ Vgl. ebd., S. 13.

¹² „Man kann sogar so weit gehen zu sagen, dass Detektivroman und Thriller, weil sie sich als ideelle Polaritäten gegenüberstehen, nur selten rein verwirklicht werden.“ Bei einer „so formalisierten Gattung wie dem Kriminalroman“ sei es möglich, dass diese Unterscheidung der Textinterpretation „vorarbeitet“/vorangeht. (Vgl. Nusser, S. 21)

Der klassische, idealtypische Detektivroman folgt bestimmten ihn konstituierenden Elementen und Strukturen. Inhaltlich ist er folgendermaßen aufgebaut: Auf das rätselhafte Verbrechen folgen die Suche nach dem Täter, die Rekonstruktion der Tat, die Klärung der Umstände und Motive sowie die Lösung des Falles und die Überführung des Täters.¹³ Der Mord ist im Detektivroman ein Rätsel, dem die „Enträtselung des Tathergangs“ folgt, bei der der Detektiv durch Beobachtungen und Verhöre den Täter ermittelt.¹⁴ Schulz-Buschhaus hat für dieses inhaltliche Element der intellektuellen Denktätigkeiten des Detektivs den Begriff „analysis“ vorgeschlagen, im Gegensatz zum „action“-Begriff, der für die *hard-boiled* Variante interessant wird.¹⁵ Im klassischen Detektivroman ist der Mord nicht als Verbrechen von Bedeutung, sondern hat nur die Funktion eines Auslösers für die Ermittlung, „als Anlass für die Tätigkeit der Detektion; nicht die sich in ihm ausdrückende Inhumanität wird Thema, sondern die Außergewöhnlichkeit seiner Begleitumstände.“¹⁶ Da der Mord intellektuelle Neugierde wecken soll, ist es nur logisch, dass im klassischen Detektivroman die Ausführung des Mords häufig unwahrscheinlich oder außergewöhnlich kompliziert ist. Als Beispiele für außergewöhnliche, geradezu absurde Mordwaffen nennt Nusser einen „Dolch aus Eis“, „vergiftete [...] Zahnfüllungen“ oder „Typhus tragende [...] Läuse“¹⁷.

Aus erzähltechnischen Gründen kann man den Detektivroman auch als „analytischen Roman“ bezeichnen.¹⁸ Am Ende steht die Überführungsszene, in der der Detektiv den Täter öffentlich identifiziert und den Tathergang rekonstruiert. Der Detektivroman erzählt analytisch und chronologisch. Er erzeugt eine „Zukunftsspannung, die auf den Fortgang und auf den Ausgang einer angelaufenen Ereigniskette gerichtet ist“ sowie eine „Geheimnis- oder Rätselspannung, die sich auf bereits geschehene, aber dem Leser in ihren wichtigsten Umständen noch nicht bekannte Ereignisse bezieht.“¹⁹ Die Darstellung der Räume trägt im Detektivroman besonders zur Verästelung bei. Es sind meist isolierte Räume wie ein Zugabteil, z. B. das des berühmten Orientexpresses, ein College, eine Insel oder ein Club, die den Detektiv vor das Rätsel stellen, den Täter unter den zum Tatzeitpunkt anwesenden Personen zu suchen. Ein Extrembeispiel ist der

¹³ Vgl. Nusser, S. 21.

¹⁴ Vgl. ebda., S. 24-25.

¹⁵ Vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*, Frankfurt a. M.: Athenaion, 1975, S. 3-4.

¹⁶ Nusser, S. 24.

¹⁷ Ebda., S. 24.

¹⁸ Vgl. ebda., S. 31.

¹⁹ Ulrich Suerbaum: *Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch*, in Vogt, Jochen: *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*, Stuttgart: UTB, 1998, S. 89.

„geschlossene Raum“, in dem sich ein Mord abspielt, obwohl der Mörder eigentlich nicht hineingelangen konnte.²⁰

Typische Merkmale des Detektivs im Detektivroman sind seine Exzentrik und sein Außenseitertum. Er kommt von außen in einen festen Personenkreis, in welchem er dann ermittelt. Er wird durch aus der Norm fallende Angewohnheiten wie z.B. das Verdunkeln des Zimmers oder seinen Rauschgiftgenuss verfremdet. Seine Einsamkeit und sein Junggesellentum charakterisieren und verfremden ihn ebenfalls.²¹ Das Denken des ‘klassischen‘ Detektivs verläuft in der Regel methodisch. (Klassische Gattungstypologien wie die hier referierten gehen von einem männlichen „Prototyp“ des klassischen Detektivs aus, was der historischen Entwicklung des Genres geschuldet zu sein scheint.)

Deduktionen, Kombinationen usw. basieren auf genauen Beobachtungen, Messungen, Zeugnisaussagen und werden – womöglich durch Experimente – überprüft. Die Romanautoren popularisieren dadurch die Arbeitstechniken und das Ethos der Naturwissenschaften, damit zugleich die Hoffnung auf die Durchschaubarkeit alles Faktischen und die Bewältigung der Wirklichkeit.²²

Trotz seiner relativen Einsamkeit arbeitet der Detektiv oft nicht allein. Sein Gefährte, die sog. ‘Watson-Figur‘, erfüllt verschiedene erzähltechnische und „rezeptionsästhetische“ Funktionen²³: Sie dient als „Medium, über das dem Leser Beobachtungen, vorläufige Schlussfolgerungen oder Ergebnisse des Detektivs mitgeteilt werden können – und dies in der lockeren Form bewegter Dialoge“²⁴, und „als Folie, vor der sich der Glanz des Detektivs [...] abheben kann“²⁵, da die Kommunikationssituation zwischen Detektiv und Begleiter nicht symmetrisch ist, weil der Begleiter dem Detektiv untergeordnet ist, und dies durch seine (manchmal naiven) Fragen zum jeweiligen Fall ersichtlich wird.

Auch der Thriller folgt dem für den Detektivroman verbindlichen Muster von Verbrechen, Ermittlung und Überführung. Im Thriller überwiegen allerdings die ‘action‘-Elemente, „die eigentlichen Handlungselemente“²⁶, vor den ‘analysis‘-Elementen. Die Lösung des Falls erfolgt nicht vorrangig durch eine intellektuelle Tätigkeit, sondern durch eine handelnde Auseinandersetzung. Während im Detektivroman der Mord der Ausgangspunkt ist, ist es im Thriller ein Verbrechen im Allgemeinen, das kein Mord sein muss, oder mehrere Morde. Die Lesenden

²⁰ Vgl. Nusser, S. 47.

²¹ Vgl. ebda., S. 44.

²² Ebda., S. 44.

²³ Vgl. ebda., S. 45.

²⁴ Ebda., S. 45.

²⁵ Ebda., S. 45.

²⁶ Ebda., S. 30.

nehmen als Zeugen an Vorbereitung oder Ausführung der Verbrechen teil. Der Mord ist im Detektivroman ein abgeschlossenes Ereignis, wohingegen das Verbrechen im Thriller u.U. eine Reihe bereits begangener Verbrechen fortsetzt und so zur Bedrohung wird. Es ist kein Rätsel, sondern ein Ereignis, gegen das man sich zur Wehr setzen kann und muss. Es ist einleuchtend, dass der Protagonist im Thriller andere Charaktereigenschaften aufweisen muss als der klassische Detektiv. Der Gegner des Ermittlers im Thriller ist ein sog. 'master criminal', der seine Stützen in der Gesellschaft hat und von einer Reihe von Helfern umgeben ist, die ebenfalls Verbrechen begehen. Im Thriller verliert das Verbrechen den Status des Außergewöhnlichen. Der Thriller gibt zu verstehen, dass ein Verbrechen in der Gesellschaft nicht die Ausnahme darstellt. Dadurch kann er eine sozialkritische Funktion übernehmen und das Verbrechen zur Anklage gegen eine gestörte Gesellschaftsordnung nutzen.²⁷

Am Beginn der Fahndung im Thriller steht oft der Auftrag zur Aufklärung des Falls, der entweder von einer geschädigten Privatperson oder einer Behörde erteilt wird. Der Held ist dementsprechend oft entweder ein Privatdetektiv oder ein angestellter Ermittler (manchmal auch ein Polizist). Deshalb werden die Verdächtigen im Thriller verfolgt und beschattet. Die Verfolgung des Tatverdächtigen kann für den Ermittler in das Gegenteil umschlagen, in Flucht oder in Gefangenschaft enden. Er durchlebt Grenzsituationen, aus denen er sich befreien kann, oder gerät in Kämpfe.²⁸ Am Ende des Falls steht die Überwältigung des Verbrechers. Da der Täter den Lesenden längst bekannt war, ist keine Rekapitulation des Falls und keine Enträtselung notwendig. Während der Detektivroman mit der Überführung und Verhaftung des Täters endet, ist es im Thriller oft der Tod des Täters, der dessen Niederlage besiegelt.

Die Erzählweise im Thriller ist chronologisch und sukzessiv. Der Thriller wird entweder aus einer einheitlichen Figurenperspektive oder im perspektivischen Wechsel erzählt. Die einheitliche Erzählweise erzeugt eine stärkere Identifikation mit dem Helden und eine „Bindung an dessen Zeiterleben“, wobei der Wechsel der Erzählperspektiven, bei denen zwei linear geführte Handlungen nebeneinander herlaufen und sich überkreuzen, Spannung dadurch erzeugt, dass den Lesenden Informationen zum weiteren Verlauf des Schicksals des Protagonisten systematisch vorenthalten werden.²⁹

Im Thriller gibt es eine 'outgroup' (die Kriminellen) und eine 'ingroup', in deren Mittelpunkt der Held des Thrillers, der als Privatdetektiv, Polizist oder Geheimagent tätig ist, die Aufgabe

²⁷ Vgl. ebda., S. 51.

²⁸ Vgl. ebda., S. 53.

²⁹ Vgl. ebda., S. 55.

übernimmt, das personifizierte Böse zu besiegen. Dabei riskiert er seine Existenz, was ihn zu einem geeigneteren Identifikationsobjekt macht als es der klassische Detektiv zu sein vermag. Der Ereignisraum im Thriller ist laut Nusser die Großstadt.

Charakteristisch für die *hard-boiled* Variante des Kriminalromans, die in den 1920er Jahren in den USA entstand, ist der handgreifliche Kontakt des Detektivs mit dem wahren Leben. Autoren dieser Schreibart gleichen das Verhalten und die Sprache des Detektivs denen ihrer Umwelt und ihrer Gegenspieler an. Eigenschaften des hartgesottenen Detektivs sind seine physische Kraft, ein starker Wille, Gefühls- und Affektkontrolle und eine Gelassenheit gegenüber der eigenen Gefahrensituation oder dem Tod.³⁰ Der *hard-boiled detective* ist in die Gesellschaft integriert, aber er stellt kein wirklich positives Gegenbild zum Straftäter dar, ist selbst Gefangener der ihn umgebenden chaotischen bzw. kriminellen Gesellschaft. Seit Raymond Chandler hat sich die *hard-boiled* Variante des Kriminalromans die „Demaskierung gesellschaftlichen Scheins“³¹ und die Kritik an Institutionen wie etwa der Polizei zur Aufgabe gemacht. In seinem Essay „The Simple Art of Murder“ spricht Chandler sich für mehr Realität in Kriminalromanen aus und definiert den Detektiv im inzwischen berühmt gewordenen Zitat folgendermaßen:

But down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be [...] a man of honour, by 'instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and; a good enough man for any world.³²

Es hat weitere Entwicklungen des Genres Kriminalroman gegeben, zum einen die, die man in der Forschungsliteratur als „realistische Erweiterung“ bezeichnet hat. Diese meint eine „soziale, milieuspezifische und psychologische Vertiefung und Differenzierung des *whodunit*-Schemas“³³. Bei dieser Erweiterung rücken bestimmte soziale Milieus in den Blick des Detektivs (und der Leserschaft). Der Detektiv hat oft ein problematisches Privatleben, das mit seinem Beruf schwer vereinbar ist, er reflektiert auf und leidet unter diesem Umstand.³⁴

Für zeitgenössische Kriminalromane, die Romane Vázquez Montalbán und Rankins eingeschlossen, ist die ‘Typenkombination‘ die wichtigste strukturelle Entwicklung der Gattung, die

³⁰ Vgl. ebda., S. 119.

³¹ Vgl. ebda., S. 123.

³² „The Simple Art of Murder“, zit. nach *Teuwissen*, [https://teuwissen.ch › tirez › uploads › 2012/11](https://teuwissen.ch/tirez/uploads/2012/11)

³³ Jochen Vogt: „„Alles total groovy hier“. Oder: Wie das Ruhrgebiet im Krimi zu sich selbst kam.“ In: *Der Deutschunterricht* 2 (2010), Frankfurt a. M.: DIPF, Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation, S. 26.

³⁴ Vgl. Kniesche, S. 18.

Elemente des Detektivromans und des Thrillers in einem neuen „Standardtyp“³⁵ vereint. Am Beginn steht wie im klassischen Detektivroman ein Mord, im Laufe der Handlung kommen aber andere Verbrechen und Handlungsstränge hinzu und die Detektivfigur gerät, genau wie im Thriller, in Gefahr. In diesen Typenkombinationen findet ein Wechsel in der Erzählperspektive zwischen Detektiv, seinen Helfern, Opfer und Täter statt. In vielen Fällen findet gar eine Verschmelzung zwischen verschiedenen Gattungen statt: z.B. zwischen Kriminalroman und psychologischem Roman oder zwischen Kriminalroman und Gesellschaftsroman.³⁶ In Romanen der amerikanischen *hard-boiled school* beispielsweise und bei Autoren wie Georges Simenon, Chester Himes, Leonardo Sciascia und Sjöwall/Wahlöö ist die Kriminalhandlung so um eine „realistisch-sozialkritische Dimension“ erweitert worden.³⁷ Vázquez Montalbán und Rankin gehören auch zu den Autoren dieser Kategorie. Außerdem ist es gerade diese besondere Ausrichtung des Kriminalromans, in der die Stadt (als nicht mehr nur bloßer Schauplatz) zunehmend an Bedeutung gewinnt.

Eine der zurzeit erfolgreichsten Untergattungen des Kriminalromans ist der ‘Polizeiroman’. Merkmale dieser Gattung sind folgende:

Die Arbeit einer Reihe von Polizisten im Team, die routinemäßigen Befragungen und Verhöre, das oftmalige Angewiesensein auf Informationen von Polizeispitzeln, die genaue Darstellung der Vorgehensweise (das *procedere*) der polizeilichen Untersuchung, der unsichere Ausgang der Ermittlung, die Mehrzahl von Polizisten als Figuren und von Fällen, die gleichzeitig bearbeitet werden müssen, die Zusammenarbeit mit Kriminaltechnikern und Spezialisten, die neuste wissenschaftliche Methoden anwenden sowie die Darstellung des Privatlebens der Ermittler, das oft unter den Anforderungen ihres Berufs leidet.³⁸

Der Polizeiroman ist in der Regel analytisch strukturiert, wie der Detektivroman. Am Anfang wird ein Verbrechen entdeckt, dessen Vorgeschichte rekonstruiert wird. Aber im Vergleich zum Detektivroman kommt es zu einer unterschiedlichen Struktur der Rätsel, es gibt Haupt- und Nebenrätsel, die Lösung und Entschlüsselung des Falls liegt nicht mehr nur in den Händen eines Detektivs, es gibt verschiedene Spannungsbögen, der Raum im Polizeiroman wird durch verschiedene Schauplätze ausgeweitet. Es kommt zu einer „Semantisierung des Raumes“, die Schauplätze nehmen „einen immer ausgeprägteren lokalen oder regionalen Charakter“ an.³⁹

³⁵ Vogt, S. 18.

³⁶ Vgl. Kniesche, S. 19.

³⁷ Vgl. Ulrich Broich, „Der entfesselte Detektivroman“, in Vogt 1998, S. 100.

³⁸ Kniesche, S. 77.

³⁹ Sascha Feuchert: „Police Procedurals als hybrides Genre: Ian Rankin. In: Nünning, Vera (Hrsg.), *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2008, S. 165.

Die Gattung des Polizeieromans entwickelte sich aufgrund der Forderung nach einer realistischen Darstellung der Kriminalität und ihrer Bekämpfung, weshalb es, um mehr Authentizität zu erreichen, im Polizeieroman um die realitätsgetreue, detaillierte Darstellung der Polizeiarbeit geht. Der Detektiv ist kein Genie mehr, seine Arbeit ist „die harte und schmutzige Wirklichkeit des alltäglichen Verbrechens“.⁴⁰ Es überschneidet sich die Vorstellung von den „mean streets“ der *hard-boiled school* mit der Annahme des Polizeieromans, dass das Verbrechen nicht in geschlossenen Räumen entsteht, sondern in einer anonymen Masse. „Die großstädtischen Schauplätze [...] zeigen die sozialen und ökonomischen Gräben und Klüfte, die die [...] Gesellschaft durchziehn.“⁴¹ Der Kriminalroman kann so zu einem Medium der kritischen Untersuchung der Machtstrukturen der gegenwärtigen Gesellschaft werden.

Fragen des sozialen Zusammenhaltes von Gesellschaften, den Kräften, die diesen Zusammenhalt in Frage stellen oder bedrohen, sowie die Anstrengungen, die staatliche Institutionen übernehmen, um disruptive Kräfte zu neutralisieren, werden in ihm gestellt.⁴²

Aber auch die Untergattung des Polizeieromans hat andere Formen hervorgebracht und funktioniert selten so geradlinig wie oben abgebildet. Von zwei Haupttypen von Polizeieromanen ist die Rede gewesen, den ersten bilden die Romane wie oben beschrieben, beim zweiten liegt der Fokus auf einem individuellen Detektiv, „often something of a non-conformist, and resistant both to official procedures and interests.“⁴³ Detektive dieses Typus, z.B. Rankins Rebus und Mankells Wallander stellen das System infrage, „represent the larger state, but they also stand apart from it, motivated [...] by their own particular set of moral and social values“ und sie stehen als „mediating figure between the authority of the law (and the social order it upholds) and an emphasis on an individual or alternative sense of moral responsibility, social justice, and freedom of expression.“⁴⁴ Messent weist darauf hin, dass diese Zweiteilung des Detektivs im Polizeieroman noch nicht umfassend ist und dass es auch andere Möglichkeiten der Darstellung von Kritik gäbe als durch die Identifikation mit der Detektivfigur, z.B. durch den Wechsel zwischen verschiedenen oppositionellen Erzählinstanzen oder Dialoge, wie es Sjöwall und Walhöö in ihren Kommissar Beck-Romanen tun.⁴⁵

Eine weitere beliebte Untergattung ist der historische Kriminalroman, dessen zwei Haupttypen der eigentliche historische Kriminalroman und der retrospektive historische Ermittlungsroman

⁴⁰ Kniesche, S. 78.

⁴¹ Ebda., S. 78.

⁴² Ebda., S. 78.

⁴³ Peter Messent, *The Crime Fiction Handbook*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, S. 45.

⁴⁴ Ebda., S. 46.

⁴⁵ Vgl. ebda., S. 47.

sind. Diese unterscheiden sich darin, dass beim historischen Kriminalroman die Geschichte der Aufklärung und die Geschichte des Verbrechens beide in der Vergangenheit liegen während beim retrospektiven historischen Ermittlungsroman die Aufklärungsgeschichte in der Gegenwart liegt.⁴⁶ „Im retrospektiven historischen Ermittlungsroman werden die Parallelen zwischen Detektiv und Historiker besonders deutlich: Beide sollen herausfinden, was in der Vergangenheit passiert ist.“⁴⁷

Das Rätsel im historischen Kriminalroman muss so gestellt werden, dass die Leser es nicht sofort mit ihrem historischen Wissen lösen können. Der historische Detektivroman muss, zumindest was das Verbrechen und seine Lösung betrifft, immer eine Art Gegengeschichte präsentieren, sonst wäre eine Grundbedingung der Gattung nicht erfüllt.⁴⁸

Es existieren weitere Untergattungen des Kriminalromans wie beispielsweise der psychologische Kriminalroman, der Regiokrimi u.a., auf die hier aber nicht eingegangen werden kann.

2.1.2 Literarische und mediale Entwicklung des Genres

Maßgeblich zur Entstehung des Kriminalromans beigetragen haben die Entwicklung des Rechtsstaates und das damit verbundene Interesse der Öffentlichkeit an Rechtsfragen im 19. Jahrhundert. Es vollzog sich ein Wandel in der Strafprozessform, vor allem durch die Abschaffung der Folter. Nach und nach wurden Indizien, die einen Beweis liefern konnten, wichtiger als Geständnisse und Zeugenaussagen. Die Veränderungen in der Strafprozessform führten zu dem Aufbau von Institutionen zur Bekämpfung von Verbrechen. „Mit der Bedeutung des Sachbeweises wuchs die Bedeutung der Detektion, für die sich verschiedene Funktionsträger ausbildeten.“⁴⁹ Außerdem wird „die Methode der Detektion mit dem fortschrittsgläubigen naturwissenschaftlichen Denken des 19. Jh.s und der positivistischen Erkenntnistheorie in Zusammenhang“⁵⁰ gebracht. Viele der ersten literarischen Detektive des 19. Jahrhunderts werden deshalb als Experten der Naturwissenschaften beschrieben und charakterisiert, z.B. Dupin, Sherlock Holmes, van Dusen.

⁴⁶ Vgl. Kniesche, S. 95.

⁴⁷ Fündling, Jörg: „Perlen vor die Säue oder Einäugige unter Blinden? Was (Alt-)Historiker an historischen Krimis reizt“. In: Brodersen, Kai (Hrsg.), *Crimina. Die Antike im modernen Kriminalroman*. Berlin: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, S. 53.

⁴⁸ Kniesche, S. 98.

⁴⁹ Nusser, S. 71.

⁵⁰ Ebda., S. 73.

Die britische literarische Tradition hat, anders als die spanische, maßgeblich zur Entwicklung des Kriminalromans beigetragen. Die Gattung entwickelte sich im 19. Jahrhundert aus verschiedenen Vorbildern und unterschiedlichen Einflüssen wie dem *Newgate Calendar*, den *Penny dreadfuls*, den *broadsides* oder dem Genre der *Gothic Novels*.

Der *Newgate Calendar* (ca. seit 1728) war ursprünglich eine monatliche Bekanntmachung der Exekutionen, verfasst vom Gefängniswärter des *Newgate Prison* in London. Der *Newgate Calendar* entwickelte sich weiter zu einer Art Zeitung mit Biografien verurteilter Verbrecher. Mitte des 18. Jahrhunderts erschienen die ersten gebundenen Sammelausgaben. Die Verbrechen wurden darin als Sünden verurteilt. Die *Penny dreadfuls* (Fortsetzungsromane), *Balladen*, und *broadsides* („reißerische Einzelblattdrucke“), wurden für ein weniger gebildetes Publikum veröffentlicht, ein „nach Sensationen lüsterne[s] Massenpublikum“⁵¹. Auch die massenhaft verbreiteten englischen *Gothic Novels* (Schauerromane) gelten als wichtiger Einfluss für die Entwicklung des Kriminalromans, besonders die nach Art der Autorin Ann Radcliffe, die als *Mystery Novels* bezeichnet wurden, sind in ihnen doch schon einige Elemente der späteren Gattung enthalten: die schaurige Kulisse, das mysteriöse Verbrechen, das Element der Spannung und eine rationale Erklärung der Ereignisse.⁵² Jedoch kennt der Schauerroman noch keine Detektive, und es findet in ihm somit auch keine Ermittlung statt. Einfluss auf die Entwicklung zum Kriminalroman hin hatten des Weiteren sowohl Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786), die ein Verbrechen fikionalisiert, dabei ein Interesse an der Psychologie des Täters entwickelt und sich auch für die Schattenseiten der Psyche interessiert, sowie in gewisser Weise die Sammlung berühmter Gerichtsfälle des französischen Rechtsanwalt Pitaval. Diese enthielt Verhörprotokolle, Gerichtsbescheide und die Plädoyers von Anklage und Verteidigung und wurde zwischen 1734 und 1743 herausgegeben.⁵³ Zu ihnen schrieb Schiller eine Vorrede, die den Nutzen für den Erkenntnisgewinn durch die Lektüre dieser Rechtsfälle für die Anthropologie, Psychologie, Pädagogik und Medizin hervorhob.⁵⁴ Seit 1820 entstanden Kriminalnovellen, die psychologische und soziale Umstände von (realen und fiktiven) Verbrechen beschrieben. Ebenfalls zu erwähnen sind die Memoiren des ehemaligen Häftlings und späteren Chefs der französischen Geheimpolizei Eugène F. Vidocq. Der Kriminalist (er selbst) hat bei

⁵¹ Kniesche, S. 52.

⁵² Vgl. Nusser, S. 81.

⁵³ Nusser argumentiert, dass Pitavals Werk in erster Linie als Stoffquelle für die Entwicklung des Kriminalromans bedeutsam sei, nicht aber in erzähltechnischer Hinsicht. Vielmehr habe das Werk Pitavals in der „mit der Kriminalliteratur konkurrierenden Verbrechensliteratur“ seine „fiktionalen Entsprechungen“ gefunden. (Vgl. Nusser, S. 79)

⁵⁴ Vgl. Kniesche, S. 52-53.

Vidocq die folgenden Fähigkeiten: „körperliche Gewandtheit, Ausdauer und eine zweckgebundene List (Verkleidung, Rollentausch), die es ermöglicht, den Täter in flagranti zu überraschen“⁵⁵. Von Vidocq, dessen Memoiren erzähltechnisch noch kaum etwas von Detektivromanen hatten, übernahmen Poe und Doyle die Vorstellung vom selbstbewussten und „idealen“ Detektiv, auch wenn ihre Figuren andere Eigenschaften hatten.⁵⁶

Als erste literarische Detektivgeschichten gelten im Allgemeinen die Erzählungen von Edgar Allan Poe um den dandyhaften Amateurdetektiv C. Auguste Dupin: die *Tales of ratiocination* (1841-44), die zum ersten Mal etliche für den Detektivroman typische Elemente enthielten, wie einen exzentrischen, brillianten Detektiv, eine bewundernde Erzählerfigur, einen falschen Verdächtigen und unfähige Polizeibeamte.⁵⁷

In der Detektivfigur verkörpert sich das Neue dieser Schreibweise: Die genaue Beobachtung von Details, die richtige Mischung aus deduktivem [...] und induktivem [...] Denken und logische Analyse führen zur Aufdeckung des Verbrechens. Darin kommt ein ungebrochenes Vertrauen in das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschende naturwissenschaftliche Denken zum Ausdruck. Die Welt ist nach rationalen Prinzipien geordnet und deshalb kann jedes zunächst rätselhafte Vorkommnis mit vernunftgemäßen Mitteln erklärt werden.⁵⁸

Poes Grundsätze der Detektion gingen in die Gattungsgeschichte des Detektivromans ein und hatten Einfluss u.a. auf Dickens, Dostojewski, Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle und Borges. Wiederum andere Kritiker sehen in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Das Fräulein von Scuderi* (1820) den einflussreichsten Vorläufer der Detektivgeschichte.

Sherlock Holmes entspricht wohl dem Idealtypus des klassischen Detektivs. Arthur Conan Doyle hatte ihn nach dem Vorbild eines Arztes aus Edinburgh geschaffen, wobei auch Vidocq als ein Modell gedient haben könnte. Sherlock Holmes erledigt seine Fälle routinemäßig, er ist ein Experte, der Anerkennung verdient, und dessen Methoden vom positivistischen Zeitgeist beeinflusst sind. Conan Doyle führte Watson ein, dessen Fehlschlüsse und Fragen die Analyse ins Dialogische führen und den Lesenden die Geschehnisse und Gedankengänge nachvollziehbarer machen.⁵⁹ Conan Doyle hatte mit seinen im *Strand Magazine* erscheinenden Detektivgeschichten einen bis dahin unerhörten Erfolg; er hatte unzählige Nachfolger, wie etwa Gaston Leroux, aber auch Kritiker wie Gilbert Keith Chesterton, der mit seiner Pater-Brown-Figur ein Gegenbild zu Holmes entwarf, der als Beichtvater in andere Menschen, auch Verbrecher,

⁵⁵ Nusser, S. 82.

⁵⁶ Vgl. ebda., S. 82.

⁵⁷ Vgl. Kniesche, S. 55.

⁵⁸ Ebda., S. 55.

⁵⁹ Vgl. Nusser, S. 90.

„hineinsehen“ konnte. Chesterton betonte weniger die Rekonstruktion der Tat als vielmehr die psychologischen Hintergründe des Verbrechens.

In den 1920er und 30er Jahren hat sich der Detektivroman zum pointierten Rätselroman weiterentwickelt, dessen Hauptvertreterin Agatha Christie mit ihren Detektiven Hercule Poirot und Miss Marple war. Sie sind keine idealen, überhöhten Detektive mehr; ihnen sind nur noch skurrile Züge geblieben. Ihre Analysen sind weit von der Konsequenz ihrer berühmten Vorgänger entfernt, und sie sind auf ihre Intuition angewiesen. Für Agatha Christies Erfolg verantwortlich gemacht wurde die Ausgewogenheit der einzelnen Teile innerhalb der Detektiverzählung: Ver rätselung, Ermittlung und Auflösung. Ihre Romane unterlagen einem strengen Ordnungsprinzip, am Ende wurde stets die heile Welt wieder hergestellt. Besonders die englische Mittelschicht soll diese Ausgewogenheit angesprochen haben, sehnte man sich doch nach dem Ersten Weltkrieg besonders nach Ordnung und Hierarchie.⁶⁰

In den 1930er Jahren kam es zu einigen Ansätzen einer Neugestaltung des Detektivromans, unter die auch die bereits erörterte Variante mit neuem Realitätsbezug der Gattung fällt. Ihre wichtigsten Vertreter sind Dorothy Sayers, Georges Simenon und Friedrich Glauser.

Dorothy Sayers war darum bemüht, den Detektivroman zurück in die Tradition des realistischen Romans zu lenken, indem sie auf eine „Häufung irreführender Spuren“⁶¹ und auf den „Sensationscharakter der Pointe“⁶² verzichtete und ihre Detektivfiguren stärker in die Kriminalhandlung mit einbezog, so dass sie diese als Beteiligte erlebten. Dadurch bestand die Gefahr des Auseinanderfallens von Kriminalfall, anderen Handlungssträngen und Darstellungen des Milieus.⁶³ Sie verband Elemente des satirischen Gesellschaftsromans, der *novel of manners* nach dem Vorbild Henry Fieldings und Jane Austens mit dem Detektivroman, aber nicht auf humoristische, sondern auf ernsthafte Weise und als Auseinandersetzung mit den sozialen Missständen der Gesellschaft, in der sie lebte.⁶⁴

Georges Simenon hatte ähnliche Intentionen wie Sayers. Sein Kommissar Maigret ist zwar nicht persönlich in die Kriminalfälle verstrickt, erscheint aber gleichermaßen „humanisiert“ und nicht mehr überhöht. Dies geschieht durch „seine soziale Integration in die Welt der Kleinbürger und durch sein Bemühen, die Gründe des Verbrechens vornehmlich aus den Bedingungen

⁶⁰ Vgl. ebda., S. 97-98.

⁶¹ Nusser, S. 98.

⁶² Nusser, S. 102.

⁶³ Vgl. Nusser, S. 103.

⁶⁴ Vgl. Kniesche, S. 66.

des sozialen Milieus heraus zu verstehen.“⁶⁵ Maigret verfügt über eine ausgeprägte Empathie, bei der der Ermordete oft böser dargestellt wird als der Mörder selbst, so dass die Lesenden nicht selten geneigt sind, mit dem Mörder zu sympathisieren. Diese Methode wird bei Sjöwall/Wahlöö wichtig und kommt auch in den Carvalho-Romanen zum Tragen.

Simenon interessierte sich vor allem für die psychischen und sozialen Ursachen der Verbrechen, wobei die Frage nach dem Täter zunächst hintenansteht.⁶⁶ Maigret ist dabei eine „stilisierte Figur“ und als „Gegenfigur zum klassischen Detektiv konzipiert“⁶⁷, kein Dandy, Einzelgänger oder Genie, sondern vielmehr ein durchschnittlicher Mensch, der in seinem sozialen Umfeld verwurzelt ist. Er löst seine Fälle nicht durch das Auflisten von Spuren und Beweisen, nicht durch Denkleistungen, sondern als Beobachter der sozialen Umgebung des Täters und des Opfers, wobei ihm der Zufall oft zu Hilfe kommt. Er ist zwar als Polizist ein Repräsentant der staatlichen Ordnung, verzichtet aber darauf, die Täter (als moralisch böse) zu verurteilen und manchmal auch darauf, sie zu verhaften. Maigret sinniert, dass Polizisten im Grunde „*racommodeurs de destins*“⁶⁸, ‘Schicksalsflicker‘ seien. Simenon versöhnte in seinen Maigret-Romanen das Abenteuerliche der Kriminalfälle mit der Alltäglichkeit des Lebens, indem er die alltäglichen und teilweise lasterhaften Gewohnheiten des Detektivs durchaus liebevoll darstellte.

Friedrich Glausers Detektivromane um seinen Wachtmeister Studer (1936-41) lassen an Simenons Romane denken. Sein Detektiv scheint an Maigret angelehnt, doch sein Verständnis für die Täter und die Umstände des Verbrechens übertrifft das Maigrets noch, und auch die mitfühlende Beschreibung des kleinbürgerlichen Milieus, aus dem die Verbrecher wie die Opfer stammen, erinnern stark an Simenon⁶⁹, bei einem eigenen Ton des Erzählens.

Die Geschichte des Thrillers entwickelte sich parallel zu der des Detektivromans, wobei besondere Bedeutung den Heftromankrimis, die in den USA seit ca. 1860 geschrieben wurden (die erfolgreichste war die *Nick Carter*-Serie), dem Erscheinen des Spionageromans von Autoren wie John Buchan und Ian Fleming u.a. und der Entwicklung zum Kriminalroman der *hard-boiled school* zukommen.⁷⁰ Der sozialgeschichtliche Hintergrund für die Entstehung dieser hartgesottene Variante in den USA waren die Zustände während der Zeit der Prohibition (1919-1933), das Erstarken des organisierten Verbrechens, die Korruption der Polizei sowie die

⁶⁵ Nusser, S. 103.

⁶⁶ Vgl. ebda., S. 104.

⁶⁷ Kniesche, S. 108.

⁶⁸ Georges Simenon, *La première enquête de Maigret*, Paris: Hachette, 1967, S. 88.

⁶⁹ Vgl. Nusser, S. 105.

⁷⁰ Vgl. Nusser, S. 112.

wirtschaftliche Depression und das durch sie ausgelöste Elend mit Wanderbewegungen in die großen Städte. Die *hard-boiled* Kriminalromane zeigen eine Gesellschaft, die ihre Werte und Verhaltensmuster verloren hat.⁷¹ Als erster wichtiger Vertreter der Gattung gilt Dashiell Hammett, der selbst als Detektiv in einer Agentur gearbeitet hatte. Sein erster Roman *Red Harvest* erschien 1929 und besaß bereits viele für die Variante später typisch gewordenen Elemente:

Als Hauptfigur ein Privatdetektiv; ein Klient oder eine Klientin, dem/r der Detektiv von Anfang an misstraut; eine städtische Umgebung als Schauplatz; ein korrupter Polizeiapparat, dessen Vertreter mit den Gangstern unter einer Decke stecken; eine *femme fatale*, die den Detektiv durch ihre erotische Ausstrahlung in Gefahr bringt; eine scheinbar neutrale Erzählinstanz; und der Gebrauch einer als realistisch verstandenen Alltagssprache.⁷²

Raymond Chandler gilt als wichtigster Nachfolger Hammetts. Er folgte grundsätzlich den Vorgaben Hammetts, führte seinerseits jedoch einige Neuerungen in die Gattung ein. Es erschienen sechs Romane um seinen Privatdetektiv Philip Marlowe, die diesen auch als Privatperson und dessen Innenleben zeigen, z.B. in Denkprozessen, Träumen oder Selbstanalysen. Die Figur des „*tough guy*, des hartgesottenen Einzelgängers“ wird dadurch komplexer und „der (Selbst-)Ironie ausgesetzt“.⁷³ Chandler demaskierte die Großstadt (Los Angeles) als Ort der Fassade und des puren Scheins, als Sammelplatz für „Drogen, Gewalt, Verschmutzung, Müll und eine verfallende Infrastruktur“⁷⁴.

Der *hard-boiled* Privatdetektiv ist ein Einzelgänger, ohne Familie, der für seinen Lebensunterhalt arbeiten muss, dessen Handeln aber trotzdem durch seinen unabhängigen Gerechtigkeits-sinn bestimmt ist. Er entscheidet selbst, was Gerechtigkeit bedeutet. Er ist quasi der Westernheld des 19. Jahrhunderts, in die moderne Großstadt versetzt. Die Welt, in der er – ohne logische Deduktionen, dafür aber mit direkten Befragungen und vielen Ortswechseln – ermittelt, ist eine entfremdete, gefährliche Großstadt, in der alltägliche Gewalt herrscht.⁷⁵

Der *hard-boiled* Kriminalroman, der ursprünglich gesellschaftskritisches Potenzial hat, hat sich als Gattung als „erstaunlich flexibel und variationenreich erwiesen, gerade was die Repräsentation von unterdrückten Minderheiten betrifft“⁷⁶ und wirkt bis in die heutige Zeit nach, besonders bei Autoren der „realitätsnahen“ Variante. In Frankreich hat sich daraus die Gattung des *roman noir* oder *polar* gebildet, in Spanien die *novela negra*. Die Kriminalromane Léo Malets

⁷¹ Vgl. Kniesche, S. 67.

⁷² Ebda., S. 68.

⁷³ Ebda., S. 68.

⁷⁴ John Scaggs, *Crime Fiction. London and New York*, London: Routledge, 2005, S. 70.

⁷⁵ Kniesche, S. 68-70.

⁷⁶ Ebda., S. 70.

(aus den 50ern bis in die 80er Jahre) lassen sich auf die hartgesottene Variante zurückführen. Malets Romane haben Paris als Schauplatz. In seinen *Nouveaux Mystères de Paris* verhandelt jeder Einzelband ein anderes Arrondissement von Paris. Sein Privatdetektiv Nestor Burma ist ein humorvoller, französischer *hard-boiled detective*.

Die mediale Entwicklung kann hier nur resümiert und in Ansätzen wiedergegeben werden. „Die Geschichte des Kriminalfilms ist so alt wie die Geschichte des Films.“⁷⁷ Der Film entsteht ab ca. 1895 aus der Fotografie und anderen optischen Medien, beeinflusst von Literatur, Theater und anderen Künsten. Der Kriminalspielfilm zählt heute wie der Kriminalroman in der Literatur zu den populärsten (Film-)Genres und stellt die gleichen Fragen wie die Kriminalliteratur. Beim Kriminalfilm wird in Analogie zur Kriminalliteratur ebenfalls in Kategorien gedacht wie Detektivfilm, Polizeifilm, Gangsterfilm, Gerichtsfilm, Gefängnisfilm, Thriller, Spionagefilm, *film noir* sowie Sonderformen und Varianten.⁷⁸

Schon die frühesten Filme thematisierten Verbrechen, z.B. der 12-minütige amerikanische Film *The Great Train Robbery* (1903), der als erster Western und Actionfilm gilt. Sherlock Holmes ist „eine der ersten Starfiguren der Filmgeschichte“⁷⁹: *Sherlock Holmes Baffled* von Arthur Marvin (1900) war ein einminütiger Detektivfilm; in Deutschland erschienen 1910 zwei Filme, in denen Holmes Arsène Lupin, „den zweiten der großen Gentlemen-Ganoven der populären Literatur (erfunden von dem französischen Autor Maurice Leblanc), zum Gegner hatte“⁸⁰. Bis 1929 triumphierte im Kriminalfilm der Zeit der Glaube an den Sieg der Logik sowie des Guten. Dies änderte sich nach dem 1. Weltkrieg, als das „Vertrauen in aufklärerische Positionen nachhaltig erschüttert“⁸¹ war. Dies führte zur Entstehung von Filmen wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Regie Robert Wiene), deren Mordhandlung auf wahren Begebenheiten beruhte, aber von einem unzuverlässigen Erzähler erzählt und mit expressionistischen Mitteln inszeniert wurde. Der Film war mit Anklängen an den Wahnsinn und an ein terroristisches Regime versehen, das auf die Nazizeit anzuspielden bzw. vorauszudeuten scheint. Eine weitere berühmte Filmfigur war Dr. Mabuse (Regie Fritz Lang, Drehbuch Thea von Harbou), der größtenwahnsinnige Verbrecher, der im zweiten Mabuse-Film mit seiner Organisation als Anspielung auf die NS-Bewegung konzipiert wurde. Mit Filmen wie *Metropolis*, dem Science-Fiction-

⁷⁷ Stefan Neuhaus, *Der Krimi in Literatur, Film und Serie. Eine Einführung*, Stuttgart: UTB, 2021, S. 62.

⁷⁸ Vgl. ebda., S. 58-62.

⁷⁹ Ebda., S. 62.

⁸⁰ Ebda., S. 62.

⁸¹ Ebda., S. 62.

Klassiker (1927), und *Spione* (1928), einem Vorläufer des Spionagefilms, der später Hitchcock und die James Bond-Filme inspirierte, gingen Fritz Lang und Thea von Harbou in die Filmgeschichte ein.⁸²

Nach dem 2. Weltkrieg setzte in Deutschland eine Aufarbeitung der Ereignisse ein, die auch den Kriminalfilm betraf; ein solcher Versuch war der Film *Rosen für den Staatsanwalt* (Wolfgang Staudte, 1959).⁸³ Der Engländer Alfred Hitchcock begann mit der „Inszenierung menschlicher Abgründe“⁸⁴, die in seinem Meisterwerk *Psycho* (1960) mündete.

Bereits in den 1930er Jahren erschienen die ersten Serien, die fortan für das Genre des Kriminalfilms eine überragende Rolle spielen sollten. Diese Serien waren populär und hatten Einfluss auf die weitere Entwicklung dieses Subgenres. Vorläufer von James Bond waren Charlie Chan und Mr. Moto. Charlie Chan basiert auf einer Romanreihe von Earl Derr Biggers. Der erste Film in zehn Kapiteln erschien 1926. Auch die Mr. Moto-Filme (1937-39) basierten auf einer Romanvorlage, nämlich der von Phillips Marquand. Nach dem zweiten Weltkrieg war die US-amerikanische Filmindustrie besonders produktiv und drehte eine Vielzahl von Detektivserien mit den unterschiedlichsten Ermittlertypen, z.B. Polizisten in *The Streets of San Francisco* (1972-77), dem schrulligen Inspektor *Columbo* im Trenchcoat (1968-2003), einem Privatdetektiv in *The Rockford Files* (1974-80), *Magnum* (1980-88) oder dem Gerichtsmediziner *Quincy* (1976-83).⁸⁵ Aber auch im deutschsprachigen Raum spielen Kriminal- und Detektivreihen bis heute eine große Rolle. Als Beispiele wären hier *Der Kommissar* (1969-76), *Derrick* (1974-98) oder *Tatort* (seit 1970) zu nennen. Im englischen und US-amerikanischen Kino waren auch Kriminalfilme zu sehen, die Parodien sind, z.B. *Arsenic and Old Lace* (Frank Capra, 1941). Auch in Deutschland gab es humorvollere Krimis, beispielsweise die Filme von Helmut Ashley nach Motiven von Gilbert Keith Chestertons Pater Brown oder die Edgar-Wallace-Verfilmungen (Alfred Vohrer, 1959-72). „Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Grenze von Kriminalfilm und Kriminalkomödie fließend“, ebenso zur Gesellschaftssatire, die „aktuelle Strukturen der gesellschaftlichen Ordnung problematisiert“⁸⁶.

Seit den Eigenproduktionen von Amazon Prime und Netflix hat sich die Serienproduktion vervielfältigt. Hinzu kommen zahlreiche Miniserien, die auf Romanreihen basieren, z.B. Henning

⁸² Vgl. ebda., S. 62.

⁸³ Vgl. ebda., S. 63-64.

⁸⁴ Ebda., S. 64.

⁸⁵ Vgl. ebda., S. 65.

⁸⁶ Ebda., S. 69.

Mankells *Kurt Wallander* (1994-2007 und 2008-2015)⁸⁷, zuletzt ein Spinn-off über den jungen Wallander (2020) auf Netflix.

„Zu den besonders häufig genutzten Möglichkeiten von Kriminalfilmen gehört, aus der Perspektive einer ‚poetischen Gerechtigkeit‘ auf soziale Ungleichheiten aufmerksam zu machen“⁸⁸ und dabei über die Charakterisierung der Figuren eine Empathie zu wecken für Verhaltensweisen, die aus diesen Ungerechtigkeiten resultieren oder auf deren Abschaffung abzielen. Die „konventionelle Zuschreibungspraxis von ‚Gut‘ und ‚Böse“⁸⁹ funktioniert in den Kriminalfilmen seit der Nachkriegszeit großen Teils nicht mehr. In neueren Kriminalfilmen geht es oft darum, dass „die „Dispositive der Macht“ (Michel Foucault) den Interessen einiger Weniger dienen, die sich an Schlüsselpositionen von Staat und Familie befinden und die ihre Macht zur Unterdrückung von Individuen oder Gruppen ge- und missbrauchen.“⁹⁰ Durch die Thematisierung der „Verbrechen als Störung der bestehenden Ordnung“ weist der Kriminalfilm (oder auch die Kriminalserie) auf „das Spektrum von problematischer individueller und institutioneller, lokaler und überregionaler Machtverteilung“⁹¹ hin. Es ist also nicht nur die oftmals schwer zu bestimmende Zugehörigkeit zu einem der genannten Subgenres, sondern vielmehr die „aus der filmischen Inszenierung resultierende Haltung zur „Ordnung des Diskurses“⁹² (Foucault, 200) einer Gesellschaft“, die die einzelnen Kriminalfilme und -serien unterscheiden.

2.1.3 Carvalho und Rebus on screen

Sowohl Romane von Vázquez Montalbán als auch von Rankin sind verfilmt worden.⁹³ Vázquez Montalbán war der Auffassung, dass die Verfilmungen lediglich eine Seite seiner Detektivfigur in Szene gesetzt und so zu einer Verarmung dieser beigetragen haben. Aranda stellt fest, dass

⁸⁷ Vgl. ebda., S. 66.

⁸⁸ Ebda., S. 61.

⁸⁹ Ebda., S. 70.

⁹⁰ Ebda., S. 70.

⁹¹ Ebda., S. 70.

⁹² Ebda., S. 72.

⁹³ Es existieren folgende Filme und Serien, die auf den Carvalho-Romanen basieren: *Tatuaje* (1976), *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Las aventuras de Pepe Carvalho* (Serie, 1986), *Los mares del sur* (1992), *Olímpicamente muerto* (1985), *El laberinto griego* (1993), *Pepe Carvalho* (Serie, 1999). Quelle: <https://www.filmaffinity.com/es/movie-group.php?group-id=1219>, aufgerufen am 22.06.2022. Auch die Rebus-Reihe diente als Vorlage für Verfilmungen: *Black and Blue* (2000), *The Hanging Garden*, *Dead Souls*, *Mortal Causes* (2001), *The Falls*, *Fleshmarket Close*, *Black Book*, *A Question of Blood*, *Strip Jack*, *Let It Bleed* (2006), *Ressurrection Men*, *The First Stone*, *The Naming of the Dead*, *Knots and Crosses* (2007). Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Ian_Rankin, aufgerufen am 22.06.2022.

die Fernseh- und Kinoadaptationen die vielfältigen, unendlichen Nuancen Carvalhos und der Romanreihe nicht auf die Leinwand bringen konnten: „Las adaptaciones han chocado con la inevitable reducción del complejo mundo carvalhiano. Por el camino, pues, se ha perdido parte de su riqueza.“⁹⁴ Cueto geht noch weiter und spricht gar von Mord an Carvalho durch die Fernsehserie.⁹⁵ Vázquez Montalbán hat sich selbst auch auf literarische Weise kritisch zu den Verfilmungen geäußert, indem er ein Alter Ego Carvalhos aus der Filmbranche erschaffen hat, hierzu weiter unten mehr.

Ian Rankin gab an, dass er die Fernsehserie nach seiner Romanfigur bis auf eine Folge selbst nie gesehen habe:

Of the first three stories of the original series, I watched the first one *Black and Blue* at the time and liked it, but I didn't watch the other three. [...] I think I was worried that if I let the TV series get too much under my skin it would change the way I wrote the books.⁹⁶

Cabell sieht verschiedene Probleme der Rebus-Verfilmungen, z.B. die Tatsache, dass Rankin Rebus äußerlich in den Romanen kaum beschreibt und sich der/die Leser*in ein eigenes Bild vom Detektiv machen kann, was dazu führen muss, dass „whoever plays him on screen won't come up to every fan's individual expectation.“⁹⁷ Die Tatsache, dass innerhalb kurzer Zeit zwei verschiedene Schauspieler (John Hannah und Ken Stott) Rebus verkörperten, scheint dies zu bestätigen. Außerdem bescheinigt Cabell den Verfilmungen „a distinct lack of depth to certain stories.“⁹⁸ Seinem Urteil zufolge sind die Handlungsstränge der Serie „pale counterparts to Rankin's novels.“⁹⁹

Im Frühjahr 2023 wurden Neuverfilmungen der Rebus-Serie gedreht und ein „major reimagining“ von Rebus geplant, „set in contemporary Edinburgh, and drawn from the universe of Rankin's books“¹⁰⁰:

In the drama, Rebus is in his 30s, recently divorced and demoted to Detective Sergeant. He has a new colleague, Detective Constable Siobhan Clarke, and is struggling to deal with the

⁹⁴ Quim Aranda, „Un detective sin suerte en el cine“, in: *Actas del Año Carvalho*, unter Carvalho en pantalla: <http://www.vespito.net/mvm/carvtx.html>

⁹⁵ Vgl. Juan Cueto, „El asesinato de Carvalho“, in: EL PAÍS (23.03.1986), Quelle: <http://www.vespito.net/mvm/carvtx.html>.

⁹⁶ Craig Cabell, *Ian Rankin and Inspector Rebus. The story of the best-selling author and his complex detective*, London: John Blake Publishing, 2011, S. 184.

⁹⁷ Ebda., S. 183.

⁹⁸ Ebda., S. 183.

⁹⁹ Ebda., S. 182-83.

¹⁰⁰ <https://variety.com/2022/tv/global/ian-rankin-inspector-rebus-viaplay-1235422048/?fbclid=IwAR1F5RHHnQUxRjkwMcXhPN0BuAzGq169ksdOC9NTNoMCqpn6J5Oui8CXHzc>. (Aufgerufen am 29.11.2022.)

changes in his personal and professional life. At the same time, Rebus's daughter, Sammy, and ex-wife, Rhona, are enjoying an affluent existence with Rhona's new partner – while Rebus's brother Michael is finding out that in a society where the gaps between the haves and have-nots keep widening, taking shortcuts to provide for your family is no longer a temptation, but a necessity.¹⁰¹

Die Neuverfilmungen haben das Ziel,

to reimagine Rebus for a new generation of viewers [...] This ambitious series will explore family, morality and class in British society through an exciting and emotionally charged story, set against the Edinburgh landmarks that Rankin's readers know so well.¹⁰²

2.1.4 Der Kriminalroman in Spanien, „un mecanismo de resistencia“

Im Vergleich zu Großbritannien und anderen europäischen Ländern entwickelte sich die Kriminalliteratur in Spanien erst viel später. Bis zum Todesjahr Francos 1975 erschienen in Spanien nur sehr wenige Kriminalromane, was zum Teil der Ideologie und Zensur der Franco-Diktatur geschuldet war. Diejenigen Werke, die vor oder während der Diktatur erschienen, waren entweder Übersetzungen aus dem Englischen oder Imitationen der ausländischen Modelle. Als erster Kriminalroman gilt *La gota de sangre* von Emilia Pardo Bazán aus dem Jahr 1911, aber auch sie hat sich mehr der Imitation gewidmet und noch nichts Wesentliches dazu beigetragen, eine eigenständige spanische Kriminalliteratur zu begründen.¹⁰³ Vázquez Montalbán spricht gar von einer „inexistencia de la novela policíaca española“¹⁰⁴.

Erst nach Francos Tod im Jahre 1975, als die Zensur aufgehoben wurde, erschienen vermehrt Kriminalromane auch in Spanien. Während der Franco-Diktatur sollte Spanien 'makellos' erscheinen,¹⁰⁵ wie Francisco González Ledesma schreibt:

Durante casi cuarenta años no había existido novela policíaca española, [...] porque todo lo que podíamos leer eran traducciones u obras de consumo rápido [...]. La razón era sencilla: en España no existían suicidas, atracadores, asesinos, policías corruptos, jueces venales, señoritas

¹⁰¹ Vgl. ebda.

¹⁰² Vgl. ebda.

¹⁰³ Vgl. José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 1991, S. 91.

¹⁰⁴ Manuel Vázquez Montalbán, „Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España“, in: Paredes Núñez, Juan (Hrsg.), *La novela policíaca española*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 1989, S. 49-62.

¹⁰⁵ Vgl. Michael Eade, *Con el muerto auestas: Vázquez Montalbán y Barcelona*, Barcelona: Editorial Alrevés, 2012, S. 82.

que enseñaron la liga ni cuernos de sólida implantación. España era un país dignísimo en el que maldita falta hacía una trama policíaca.¹⁰⁶

In der Ideologie der Franco-Diktatur war Spanien also ein würdevolles Land, in dem es keine Kriminalhandlung wie Mord oder Korruption zu geben hatte. Selbstmord galt im Nationalkatholizismus als Sünde. Wollten Autoren nicht, dass ihre Texte der Zensur zum Opfer fielen, mussten sie sich 'selbstzensieren' (sog. *autocensura*). Im Gegensatz dazu gab es mit der englischen Krimtradition à la Agatha Christie keine Probleme mit den Zensoren, denn ihre Romane gehörten nicht der sozialkritischen Richtung an, unterlagen vielmehr dem bereits beschriebenen Ordnungsprinzip. Deshalb existierten einige (meist schlechte) Übersetzungen von Agatha Christies Romanen, die während der Franco-Zeit erlaubt waren und viel gelesen wurden.¹⁰⁷

Nach 1975 wurde es möglich, über politische, soziale und wirtschaftliche Probleme des Landes wie Korruption, Kriminalität oder Arbeitslosigkeit, zu sprechen oder zu schreiben. Gleichzeitig herrschte in den Jahren der *transición* eine große soziale und politische Unsicherheit in der Gesellschaft vor. So war der Weg frei für einen eigenständigen spanischen Kriminalroman, der neben der Unterhaltung wichtige Funktionen übernehmen konnte. Nun wurden Kriminalromane nicht mehr unter ausländischen Pseudonymen veröffentlicht, die Handlung nicht mehr ins Ausland verlegt, sondern spanische Charaktere und Namen wurden verwendet. Es handelte sich nicht mehr um Imitationen: Eine eigene spanische Kriminalliteratur entstand, die zum Sprachrohr der Kritik an der Vergessenspolitik der Regierung wurde. Manuel Vázquez Montalbán ist maßgeblich (mit)verantwortlich für diese Entwicklung des spanischen Kriminalromans.

[...] La novela negra se convierte en un espacio cultural estratégico de crítica al status quo. [...] La novela negra, gracias a su estructura indagatoria y a los principios epistemológicos en que se basa, funciona como un mecanismo de resistencia, de negación de la política del olvido, al empeñarse en saber qué pasó realmente.¹⁰⁸

Eine wichtige Option des neuen spanischen Kriminalromans ist die des Realismus. Man schrieb über die Realität des Landes und wollte die Verbrechen der Diktatur aufdecken. Der neue spanische Kriminalroman enthielt sozialkritische Züge und spielte in der Großstadt.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Francisco Gonzáles Ledesma, *Historia de mis calles*, Barcelona: Editorial Planeta, 2006, S. 444.

¹⁰⁷ Vgl. Michael EAUDE, S. 82.

¹⁰⁸ Paz Balibrea, Mari, „La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación“, in: *Iberoamericana* (Vol. 2, Nr. 7, 2002), Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, S. 116-117.

¹⁰⁹ Vgl. Valles Calatrava, S. 86, 107.

Vázquez Montalbán gilt gemeinhin als der eigentliche Begründer oder Wegbereiter der *novela negra* in Spanien, der das Genre des Kriminalromans in Spanien eingeführt und an die damalige Aktualität angepasst hat. Ihm wird attestiert, mit seiner Carvalho-Reihe ein realistisches Panorama der sich verändernden Gesellschaft Spaniens dargeboten zu haben.¹¹⁰

Auf die Frage, ob er dem spanischen Kriminalroman, zum Zeitpunkt seines Entstehens in Spanien, den Verdienst zuspräche, die Mängel der konventionellen Romane „en el terreno de la tensión referencial, de la dimensión realista“ zu ergänzen oder auszugleichen, antwortete Vázquez Montalbán folgendermaßen:

Es que siempre permanece el interrogante de por qué la novela legítima, la que lleva el anillo con la fecha del compromiso grabada, no aborda los temas que suponen una transgresión del consenso, de lo políticamente correcto. Esto nos remite un poco a la concepción de la novela negra como novela de izquierda, incluso como única novela factible [...].¹¹¹

Große Vorzüge des Kriminalromans als ‘einzig möglicher Romanform’ gegenüber anderen, die keine Möglichkeit fänden, z.B. über den Algerienkrieg zu sprechen, waren laut Vázquez Montalbán schon in der Gattung angelegt: „La novela negra tiene ese aparato analítico, tiene ya una arquitectura apropiada para tratar ese tema, porque ha nacido precisamente para reflejar la sutilidad de la frontera entre política y delito.“¹¹² Seine Einzigartigkeit innerhalb dieses kodifizierten narrativen Genres habe Vázquez Montalbán durch den Willen zum Bruch der Regeln und durch die Einführung anderer Elemente wie Lieder, Kochrezepte usw. ins Genre erreicht, so Tyras. Vázquez Montalbán weist auch auf die Besonderheit Carvalhos hin, der unter allen anderen spanischen literarischen Figuren der Zeit durch seinen besonderen Nonkonformismus heraussteche:

También la singularidad del personaje que creo, el personaje en sí mismo. Quiero decir que los personajes que construyen en ese momento los otros novelistas españoles, por ejemplo, se adecúan mucho más a la norma que Carvalho. Carvalho es mucho más arbitrario, en tanto que detective privado, que cualquier personaje literario de la España de los años setenta.¹¹³

Heute gibt es in Spanien eine Vielfalt und Vielzahl an Kriminalromanen und -autor*innen, die ein breites Spektrum an Themen und Untergattungen abdecken und auch international erfolgreich sind. Direkte Nachfolger hat Vázquez Montalbán zunächst zu Lebzeiten aber in Italien gefunden: Andrea Camilleri benannte seinen Detektiv Commissario Montalbano explizit nach

¹¹⁰ Vgl. Vázquez de Parga, Salvador, *La novela policíaca en España*, Barcelona: Ronsel, 1993, S. 208-209.

¹¹¹ Georges Tyras, *Geometrías de la memoria*, S. 96.

¹¹² Ebda., S. 96.

¹¹³ Ebda., S. 97-98.

Montalbán und gab ihm ähnliche Züge wie Carvalho: seine Liebe zur Literatur und zur (sizilianischen) Küche, sein starker Gerechtigkeitssinn und unkonventionelles Vorgehen bei den Ermittlungen. Die Romane sind in Sizilien angesiedelt, und Montalbano spürt eine starke Verbundenheit zu seiner Heimat, weshalb er nur ungern reist.

In den letzten Jahren haben sich weitere direkte, sich explizit auf Vázquez Montalbán berufende Nachfolger gefunden: die Katalanen Jordi Basté und Marc Artigau, ein bekannter Radiojournalist und ein Theaterdramaturg, haben zusammen einen jungen Detektiv (Albert Martínez) explizit nach Carvalhos Vorbild geschaffen. Und 2017 hat Carlos Zanón sich vorgenommen, die Carvalho-Serie mit den gleichen Figuren weiterzuschreiben. (Hierzu vgl. das Fazit.)

Aber nicht nur den Kriminalroman hat Vázquez Montalbán in Spanien nachhaltig geprägt, sondern auch die Analyse des kollektiven spanischen Gedächtnisses. Iglér schreibt ihm zu, dass er diesbezüglich einer großen Anzahl von Autoren den Weg geebnet habe, für einen kritischen Umgang mit der jüngeren spanischen Vergangenheit:

Es este análisis crítico de la memoria histórica colectiva el que fomentó la posición destacada del autor dentro del ámbito cultural español y abrió el camino a un número considerable de obras de otros autores, que giran alrededor del enfrentamiento crítico con el pasado español, como p.e. *El lápiz del carpintero* (1998), de Manuel Rivas, *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, o *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina, etc.¹¹⁴

Aus diesem Grund habe Tyras von Vázquez Montalbáns verfrühten Tod im Jahre 2003 als einer „desaparición de un referente“ gesprochen.¹¹⁵

2.2 Vorüberlegungen zu Geschichte, Gedächtnis und literarischer Geschichtsdarstellung

In ihrer Studie *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*¹¹⁶ setzt Aleida Assmann die Begriffe ‚Geschichte‘ und ‚Gedächtnis‘ gegeneinander ab und analysiert die Entwicklung ihrer Beziehung zueinander. Der Begriff ‚Geschichte‘ hat erst in der

¹¹⁴ Susanne Iglér, „El tango de la memoria: Historia y silencio en el caso bonaerense de Pepe Carvalho“, in: José Manuel López de Abiada et.al (Hrsg.), *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Editorial Verbum, 2010, S. 224.

¹¹⁵ Georges Tyras, „La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán entre memoria y compromiso“, Vortrag bei der Konferenz in der Bibliothek *La Bòbila de L'Hospitalet de Llobregat*, Barcelona, am 27.11. 2003, unter <https://www.vespito.net/mvm/tyras01.html>. (Aufgerufen am 30.01.2023.)

¹¹⁶ Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck, 2006.

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seine moderne Prägung angenommen. Reinhart Koselleck entdeckt in seinen Studien zur historischen Semantik im Wort ‚Geschichte‘ einen „abstrakten Kollektivsingular“, der an die Stelle von vielen Geschichten getreten ist, die nur Teilansichten freigeben und standpunktgebunden sind. Maurice Halbwachs grenzt den Begriff des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ kategorial von dem der ‚Geschichte‘ oder ‚Geschichtswissenschaft‘ ab: „Man kann die Totalität der vergangenen Ereignisse nur unter der Voraussetzung zu einem einzigen Bild zusammenstellen, dass man sie vom Gedächtnis jener Gruppen löst, die sie in Erinnerung behielten.“¹¹⁷ Pierre Nora vertieft diese Opposition in seinem Werk *Les Lieux de mémoire*. Gedächtnis und Geschichte seien keine Synonyme, sondern

in jeder Hinsicht Gegensätze... Das Gedächtnis ist ein stets aktuelles Phänomen, eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung, die Geschichte hingegen eine Repräsentation der Vergangenheit. Das Gedächtnis rückt die Erinnerung ins Sakrale, die Geschichte vertreibt sie daraus, ihre Sache ist die Entzauberung. Das Gedächtnis entwächst einer Gruppe, deren Zusammenhang sie stiftet. [...] Die Geschichte dagegen gehört allen und niemandem, so ist sie zum Universalen berufen.¹¹⁸

Geschichte und Gedächtnis haben sich aber erst mit der Entstehung der Geschichtswissenschaft als einer professionellen Disziplin im 19. Jahrhundert „voneinander getrennt“. Für alle frühen Formen der Geschichtsschreibung, von der Antike bis zur Neuzeit, gilt, dass sie sich als Form von Erinnerung verstanden, als Bewahrung eines Gedächtnisses. Die Aufgabe der Historiographie war es, die Abstammung und das Gedächtnis einer Dynastie oder eines Staates zu legitimieren und ihre Beständigkeit durch den Nachweis einer ehrenvollen Vergangenheit zu bescheinigen. Es sollte ein Gedächtnis hergestellt werden, das das Fundament eines politischen Gemeinwesens legte und die Machtinteressen der Herrschenden stützte. Ciceros Definition von Geschichtsschreibung als Waffe gegen das Vergessen blieb bis in die frühe Neuzeit für das Selbstverständnis historiographischer Schriften zentral. Die Taten vergangener Könige und Helden wurden von den Chronisten aufgeschrieben, um den Toten ein ehrenvolles Andenken zu bewahren und sie vor dem Vergessen zu schützen.¹¹⁹ Mit der Memorialfunktion der Historiographie war ein exklusiver Standpunkt, eine bestimmte Perspektive und Identität verbunden. Der griechische Historiker Herodot hat die Verschmelzung von Geschichte und Gedächtnis gelockert, indem er den Adressatenkreis, an den er seine Historien wendete, vergrößerte und auf die Nachwelt im Allgemeinen erweiterte. Es ging ihm mehr um Wissen als um Gedächtnis. Er

¹¹⁷ Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer Wissenschaft, 1985, S. 72-73.

¹¹⁸ Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin; Wagenbach, 1990, S. 12-13.

¹¹⁹ Vgl. Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, S. 44-45.

versuchte, Ursachen und Gesetzmäßigkeiten für menschliches Handeln zu ergründen. Sein Interesse an der Vergangenheit ging über den Horizont der eigenen Kultur hinaus, und so lockerte er die Verbindung zwischen Geschichte und Identität.¹²⁰

Wenn sich Geschichtsschreibung dem Konzept eines allgemeinen Wissens nähert, entfernt sie sich vom Gedächtnis und der Identität. Die Geschichtswissenschaft, die im 19. Jahrhundert als akademische Disziplin begründet wurde, hatte das Ideal der Objektivität. Dennoch diente Geschichtsschreibung auch der Nationenbildung und war auch im 19. Jahrhundert weiterhin Grundlage für eine kollektive Identitätsbildung und vermittelte ein Gefühl der Zugehörigkeit.¹²¹

Persönliche Erinnerungen galten dem Historiker lange Zeit nicht als seriöse Quelle der Geschichtsforschung, sie verfälschten vielmehr das objektive Bild der Vergangenheit. Die Beziehung zwischen Geschichte und Gedächtnis hat sich jedoch in der Nachgeschichte des Holocaust wieder entscheidend verändert. Seit den 1980er Jahren ist eine Annäherung von Geschichte und Gedächtnis zu beobachten. Dies hängt mit der Aufwertung von Erinnerungen und mündlicher Tradierung zusammen, denn infolge des postkolonialen Diskurses und der posttraumatischen Situation nach dem Holocaust stieß die objektive Geschichtswissenschaft an ihre Grenzen, da archivalische Dokumente keine Innenansichten von den Erfahrungen vermitteln konnten. Neben der Aufwertung der persönlichen Erfahrung und Erinnerung kam es zur Aufwertung des moralischen Zeugen und der Gattung des subjektiven Zeugnisses. Durch die Einbeziehung individueller Erinnerungen wird die Illusion einer kohärenten Geschichtskonstruktion zerstört und auf die Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit der Erfahrungen aufmerksam gemacht. Subjektive Erfahrung und objektiver Bericht gelten nicht mehr als Gegensätze, sondern sie ergänzen sich. Persönliche Zeugnisse sind inzwischen in der Geschichtswissenschaft allgemein anerkannt, sie sind nicht nur Quellen der vergangenen Ereignisse, sondern auch Monumente für die Perspektive der Opfer. Das Gedächtnis ergänzt die Geschichtswissenschaft um drei wichtige Aspekte: die Dimension der Emotionalität und des Erlebens, die Betonung der memorialen Funktion von Geschichte als Gedächtnis und die Betonung einer ethischen Orientierung. Mit dieser Entwicklung geht auch eine Moralisierung von Geschichte einher, die in der posttraumatischen Situation nach dem Holocaust eine neue Bedeutung gewonnen hat.¹²² Seit der Soziologe Maurice Halbwachs in den 1970er Jahren seine Studien zum kollektiven

¹²⁰ Vgl. ebda., S. 45-46.

¹²¹ Vgl. ebda., S. 47.

¹²² Vgl. Aleida Assmann, S. 47-50.

Gedächtnis¹²³ vorlegte, ist es in Europa und im Rest der Welt zu einer enormen Aufwertung des Gedächtnisses und des Erinnerns und zu einem regelrechten *Boom* der Gedächtnisforschung um kollektive Gedächtnisse gekommen. Beim kollektiven Gedächtnis handelt es sich um das Gedächtnis einer in sich heterogenen Gruppe, um ein Phänomen, das weit mehr ist als

die Summe der individuellen Gedächtnisse der einzelnen Mitglieder der jeweiligen Gruppe; als interaktives Phänomen beruht es auf Austausch und stellt ein immaterielles Erbe dar, das dazu beiträgt, die Mitglieder der Gruppe zu einer Einheit zu verbinden, und ihnen ermöglicht, sich in der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft zu verorten. Man könnte sagen, dass das kollektive Gedächtnis eine vor allem soziale und politische, kulturelle und symbolische Wirklichkeit ist.¹²⁴

Mit der verstärkten Würdigung des Gedächtnisses geht eine negative Wahrnehmung des Vergessens einher. Das Vergessen, das Teil des Gedächtnisses ist, wird negativ wahrgenommen, angeprangert.

Unsere gegenwärtige Situation, so Aleida Assmann, sei durch das Nebeneinander von Geschichte und Gedächtnis geprägt. In der Auseinandersetzung mit der (traumatischen) Vergangenheit bedürfen wir heute sämtlicher Funktionen: der memorialen und moralischen, die Geschichte mit Gedächtnis verknüpfen, und auch der kritischen Funktion. „Die historische Forschung ist angewiesen auf das Gedächtnis für Bedeutung und Wertorientierung, das Gedächtnis ist angewiesen auf historische Forschung für Verifikation und Korrektur.“¹²⁵

2.2.1 Literarische Geschichtsdarstellung

In der Postmoderne hat es Veränderungen im Umgang mit der Vergangenheit nicht nur innerhalb der Geschichtstheorie und -wissenschaft, sondern auch in der literarischen Darstellung von Geschichte gegeben. Obwohl es sich bei den zu besprechenden Romanen von Vázquez Montalbán und Rankin nicht um historische Romane handelt und diese Theorien nicht eins zu eins auf ihre Romane anwendbar sind, sind diese Entwicklungen trotzdem für die Analyse der Literarisierung ihrer Geschichtsthemen aufschlussreich. Einige Tendenzen und Charakteristika der Geschichtsdarstellungen in der Postmoderne sind in den Romanen spürbar.

¹²³ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, 1925; *La mémoire collective*, Paris, 1950.

¹²⁴ Etienne François, „Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Eine Forschungsinnovation und ihre Folgen“, aus dem Französischen übers. v. Tom Heithoff, in: *Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis*, hrsg. v. Harald Schmid, Göttingen: V&R Unipress, 2009, S. 24.

¹²⁵ Vgl. Aleida Assmann, S. 51.

Viele postmoderne historische Romane aus verschiedenen Nationalliteraturen stellen im Unterschied zum klassischen historischen Roman nicht mehr nur Geschichte dar oder fiktionalisieren sie. Das Genre hat neue Erscheinungsformen geschaffen, wie Ansgar Nünning herausgearbeitet hat.¹²⁶ Der *revisionistische historische Roman* oder die *historiografische Metafiktion* beschäftigen sich beispielsweise mit Problemen historischer und historiografischer Sinnbildung und Theorien und übernehmen Funktionen für ein kollektives Gedächtnis und die Entstehung von Geschichtsbildern. Diese Veränderungen in der literarischen Geschichtsdarstellung zeugen davon, dass sich das Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung und Literatur in der Postmoderne verkompliziert hat. Vertreter narrativistischer und konstruktivistischer Ansätze in der Geschichtstheorie und neuer Formen des historischen Romans haben versucht, die Unterscheidung zwischen Historiografie und Dichtung einzuebnen.¹²⁷

2.2.1.1 Geschichtstheorien in der Postmoderne

Zu den Konzepten, Strömungen und Charakteristika der Postmoderne¹²⁸, von denen hier nur einige kurz erläutert werden können, zählen beispielsweise: die *Posthistoire*, die Auflösung der großen *Meta-Erzählungen* (der Moderne), der *New Historicism*, der *Radikale Konstruktivismus*, der *linguistic turn*, die *Diskursanalyse*, *Narrativitätstheorien* und Konzepte der Wahrnehmung von Wirklichkeit, der *Poststrukturalismus* und als allgemeine Empfindung der Postmoderne eine „neue Unübersichtlichkeit“ und Desorientierung.

Posthistoire ist eine geschichtsphilosophische Denkrichtung, die von einem Ende der Geschichte ausgeht. Beispiele hierfür sind heilsgeschichtliche Vorstellungen oder die Geschichtsauffassungen von Hegel oder Marx, die das Ende der Geschichte voraussagen, bei Hegel durch

¹²⁶ Vgl. im folgenden Kapitel: Ansgar Nünning, „Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen“, in: *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Erzählliteratur und in den Bildmedien*, hrsg. v. Bettina Bannasch, Christiane Holm. Tübingen: Narr, 2005, S. 35-58.

¹²⁷ Vgl. Ansgar Nünning, S. 35.

¹²⁸ Hinter den widersprüchlichen Definitionen der Postmoderne scheinen zwei Richtungen erkennbar. Die eine zielt auf die Gesellschaft und die „neue Unübersichtlichkeit“, um mit Jürgen Habermas zu sprechen, die sich in ihr und in den Medien, der Kultur, den Lebensweisen oder politischen Konflikten täglich vergrößert. Die andere Richtung verweist auf theoretische und ästhetische Ansätze, auf die Unmöglichkeit, geschlossene Aussagen über Gegenwart und Vergangenheit zu machen, und auf die Tendenz, Wirklichkeit ausschließlich in Abhängigkeit vom Beobachter zu sehen. (Vgl. Martina Kessel; Christoph Conrad, „Geschichte ohne Zentrum“, in: *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Situation*, hrsg. v. Conrad, Christoph; Kessel, Martina, Stuttgart: Reclam, 1994, S. 10-15.)

den Weltgeist, der sich über die ganze Welt ausbreiten wird, bei Marx durch einen geschichtslosen Kommunismus, der die Geschichte, die Marx als Abfolge von Klassenkämpfen definiert, ablösen wird. Wichtiger im Zusammenhang mit der Postmoderne ist aber ein Verständnis von ‚Posthistoire‘ als Abschied von den „Master Narratives“, den ‘großen Erzählungen‘.¹²⁹

Jean-François Lyotard führte den Begriff der Postmoderne in seinem Werk *La condition post-moderne* ein, in dem er die philosophischen Systeme der Moderne für gescheitert erklärt. Unter den drei großen Meta-Erzählungen der Moderne versteht er: „die aufklärerische von der Emanzipation der Menschheit“ (Aufklärung), „die idealistische von der Teleologie des Geistes“ (Idealismus) und „die historische von der Hermeneutik des Sinns“ (Historismus).¹³⁰ Diese Meta-Erzählungen verlieren gemäß Lyotard in der Postmoderne ihre allgemeine Verbindlichkeit und Legitimationskraft. Die Modelle, nach denen Geschichte erzählt werde, hätten sich geändert und die Medialisierung der Welt führe zu einem Verlust von Wirklichkeit.¹³¹

Der *New Historicism* entstand in den USA als Reaktion auf die literarische Strömung des *New Criticism*, der eine vor allem textimmanente Auslegung der Literatur forderte. *New Historicists* wie Stephen Greenblatt verlangten nach einer erneuten Berücksichtigung des historischen Kontextes und der intertextuellen Bezüge zu anderen Texten.¹³²

Der *Radikale Konstruktivismus* ist eine Erkenntniskritik, die die Annahme, dass Dinge sich nicht so wiedergeben lassen, wie sie tatsächlich sind, zum Ausgangspunkt hatte. Dieser schien den Begriff von Wirklichkeit, der für jede Form von Geschichtswissenschaft unentbehrlich ist, zu unterhöhlen. Er betrachtete ein altes erkenntnistheoretisches Thema – schon in der Antike gab es konstruktivistische Anschauungen – vor dem Hintergrund neuer physiologischer und neurologischer Erkenntnisse.¹³³ Es wurde die Möglichkeit verneint, Dinge der Außenwelt so zu erkennen, wie sie sind und ein Schlussstrich unter eine lange Diskussion in der Philosophie gezogen, die mit der sog. *Kopernikanischen Wende* Immanuel Kants in seiner *Kritik der reinen Vernunft* begonnen hatte. Auch Kant hielt die Erkenntnis der Dinge für unmöglich. Im zwanzigsten Jahrhundert entwickelte sich aus diesem Ansatz eine Sprachphilosophie, die die Sprache als einzige Möglichkeit sah, sich selbst und anderen Rechenschaft über das

¹²⁹ Vgl. Stefan Jordan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, Stuttgart: UTB, 2015, S. 181-82.

¹³⁰ Lothar Kolmer, *Geschichtstheorien*, UTB Profile, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008, S. 88.

¹³¹ Vgl. Stefan Jordan, S. 181-82.

¹³² Vgl. ebda., S. 185-86.

¹³³ Vgl. ebda., S. 182-83.

Wahrgenommene zu geben. Die Sprachwissenschaft bezeichnete das Phänomen in Anlehnung an die Kantsche Wende als ‚turn‘.

Der *linguistic turn* bezeichnet die Wende der Wissenschaften im Allgemeinen auf die Sprache als Untersuchungsobjekt.¹³⁴ Im Zusammenhang mit dem *linguistic turn* wurden für die Geschichtswissenschaft auch die Diskursanalyse Michel Foucaults und die Bedeutung von Erzählformen, -traditionen und -strategien gemäß Hayden Whites *Narrativitätstheorie* und seinen Untersuchungen zur *Metahistory* wichtig.

Die *Diskursanalyse* Foucaults zielt auf eine Untersuchung der Machtstrukturen ab, die Sprache (‚langue‘) und Sprechen (‚parole‘) bestimmen. Anknüpfend an die *Sprechakttheorie* von John L. Austin, geht Foucault davon aus, dass Sprache Realitäten nicht abbildet, sondern sie schafft. Indem Diskurse Sachverhalten Realität verschaffen, seien sie ein Mittel der Macht, da eine Gesellschaft oder Gruppe im Diskurs festlege, was als normal und was als nicht-normal gelte, wie bestimmtes Handeln verhindert oder ermöglicht werden könne und wie gehandelt werden könne und solle. Allerdings ist dabei nicht die Gesellschaft, sondern der Diskurs das Untersuchungsobjekt.¹³⁵

Der *linguistic turn* berührt alle Gattungen der Geschichtsschreibung. Die Debatte in den unterschiedlichen Wissenschaften dreht sich um den Begriff der Realität als sprachlich konstruiertes oder repräsentiertes Phänomen, um Geschichtsschreibung als Erzählung, um das Verhältnis von Text und Kontext sowie um die Unterscheidbarkeit von literarischen und historischen Texten. In der Postmoderne, die im Zeichen der Differenz und der Dezentrierung von Bedeutung, Realität und Wahrheit steht, wird die Erforschung einer Realität als solcher unmöglich, weil Sprache Realitäten konstruiert.

Die traditionelle Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichte – der Historiker schildert das tatsächlich Geschehene, der Dichter befasst sich mit dem Fiktiven – ist im Rahmen der postmodernen Geschichtstheorie hinterfragt worden. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Hayden White hat in seiner *Narrativitätstheorie* und seinen Studien zur *Metahistorie* zu einer Einebnung des Gegensatzes zwischen historischem und literarischem Erzählen beigetragen. Gemäß Whites Theorie ist auch die Geschichte ein Konstrukt, eine Fiktion oder Erfindung. Historische Erzählungen seien „sprachliche Fiktionen [‚verbal fictions‘], deren Inhalt ebenso *erfunden* wie *vorgefunden* [sei] und deren Formen mit ihren Gegenstücken in der Literatur mehr

¹³⁴ Vgl. ebda., S. 187.

¹³⁵ Vgl. ebda., S. 188-90.

gemeinsam [hätten] als mit denen in den Wissenschaften.“¹³⁶ Die geschichtlichen Ereignisse stellten kein kohärentes Geschehen dar, vielmehr würden Historiker Geschichte durch Sprache erst konstruieren. Geschichtswerke bezögen einen Teil ihrer Erklärungswirkung daraus, dass es ihnen gelinge, aus bloßen Chroniken mit Hilfe einer Plot-Struktur („emplotment“) Geschichten zu machen.¹³⁷ Wie eine bestimmte historische Situation anzuordnen sei, hänge von der Geschicklichkeit des Historikers ab, mit der er eine bestimmte Plot-Struktur und bestimmte historische Ereignisse, denen er eine bestimmte Bedeutung verleihen will, miteinander kombiniere. Dies sei im Wesentlichen ein literarisches, d.h. fiktionsbildendes Verfahren.¹³⁸ Alles Erzählen sei nicht einfach die Wiedergabe dessen,

was im Übergang von einem zum anderen Zustand „geschehen ist“, sondern ein fortschreitendes *Neubeschreiben* von Ereignisfolgen in der Weise, daß eine zu Beginn in einem bestimmten sprachlichen Modus kodierte Struktur auseinandergenommen wird, um ihre Rekodierung am Ende in einen anderen Modus zu rechtfertigen.¹³⁹

Es sei eine Tatsache, dass Geschichte in der gleichen Weise sinnvoll gemacht würde, wie der Dichter oder Romanautor dies mit seinen Geschichten versuche.

Ansgar Nünning hat einige der wichtigsten Kritikpunkte an Whites Theorie folgendermaßen zusammengefasst: White ignoriere grundsätzlich den unterschiedlichen Wahrheitsanspruch von Geschichtswissenschaft und Literatur, ihre unterschiedlichen institutionellen Rahmenbedingungen und Konventionen. Außerdem verwechsle White literarische Verfahren mit dem fiktionalen Aussagemodus, denn geschichtswissenschaftliche Werke seien nicht schon deshalb fiktional, weil sie vermeintlich literarische Darstellungsmittel verwendeten. Whites Gleichsetzung von Historiografie mit Literatur beruhe auf einer nicht haltbaren Gleichsetzung von ‚emplotment‘ mit Fiktionalität. Die Umformung von wahren Begebenheiten in narrative Strukturen sei kein allein literarisches Verfahren, sondern ein „grundlegendes Merkmal sprachlicher Gegenstandskonstitution und Sinnstiftung (sowie von Erinnerung!).“¹⁴⁰

¹³⁶ Hayden White, „Der historische Text als literarisches Kunstwerk“, in: *Geschichte schreiben in der Postmoderne*, Beiträge zur aktuellen Diskussion, S. 124-25.

¹³⁷ Vgl. ebda., S. 127.

¹³⁸ Vgl. ebda., S. 131.

¹³⁹ Ebda., S. 154.

¹⁴⁰ Ansgar Nünning, S. 38.

2.2.1.2 Fiktionalitätssignale und Privilegien der literarischen Geschichtsdarstellung

Fiktionalitätsindikatoren können gemäß Nünning kontextueller, paratextueller und textueller Art sein. Weitere Unterschiede zwischen dem historiografischen und dem fiktionalen Erzählen von Geschichte beziehen sich auf die Selektion, Anordnung und Vermittlung des zu behandelnden Materials. Der Romanschriftsteller hat in allen Bereichen einen größeren Darstellungsfreiraum als der Historiker. Auf der Ebene der Selektion kann der Schriftsteller im Gegensatz zum Historiker über nicht belegbare Begebenheiten schreiben, denn Personen, Ort- und Zeitangaben müssen nicht eindeutig sein, und er verfügt über ein Spektrum von Erscheinungsformen der Metafiktion. Auf der Ebene der Anordnung von geschichtlichen Ereignissen und Zeitdarstellung verfügt der Schriftsteller über die Möglichkeit, Zeitsprünge und Erzählpausen in seine Geschichte einzuarbeiten, zeitdeckend oder zeitdehnend zu erzählen. Er ist nicht, wie der Historiker, an die Kohärenz geschichtlicher Ereigniszusammenhänge gebunden, sondern kann fiktive Wirklichkeiten und Schauplätze erfinden. In Romanen werden Räume oft mit Bedeutung aufgeladen. Auf der Ebene der Vermittlung und Perspektivierung von Geschichte stehen dem Schriftsteller viele Möglichkeiten zur Verfügung. Während für die Geschichtswissenschaft die möglichst neutrale Darstellung der Ereignisse durch einen übergeordneten, nicht in Erscheinung tretenden neutralen Erzähler die Regel darstellt – Autor und Erzählinstanz sind identisch –, ist die literarische Geschichtsfiktion nicht um Objektivität bemüht, sondern kann die Subjektivität der Darstellung betonen, indem der Erzähler oftmals mit Kommentaren, moralischen Werturteilen und Reflexionen in Erscheinung tritt oder selbst ins Geschehen verwickelt sein kann. Die literarische Möglichkeit der Innendarstellung von Personen und der Einbau von Dialogen sind ein weiteres Privileg literarischen Erzählens.¹⁴¹

Seit 1970 hat sich im Genre des historischen Romans ein Wandel von fiktionalisierter Geschichte zu historiografischer Metafiktion vollzogen.¹⁴² Viele neue Formen des historischen Romans zeichnen sich durch eine ästhetische und geschichtliche Selbstreflexivität aus. Sie verbinden die Darstellung von Geschichte mit experimentellen Erzählverfahren, metafiktionalen Elementen und Reflexionen über Geschichte und Probleme der Geschichtswissenschaft. Die Beschäftigung des Historikers mit Geschichte steht nun im Vordergrund und nicht mehr die Darstellung der vergangenen Ereignisse. Im traditionellen historischen Roman wird die Differenz zwischen historischen Fakten und erzählter Geschichte verschleiert, in der

¹⁴¹ Vgl. ebda., S. 39-43.

¹⁴² Für die folgende Zusammenfassung von Nünning's Gattungstypologie vgl. „Literarische Geschichtsdarstellung“, S. 43-49.

historiografischen Metafiktion werden deren Diskontinuität und das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Geschichte meist gerade hervorgehoben. Zwischen den Formen von fiktionalisierter Geschichte im traditionellen historischen Roman und historiografischer Metafiktion entfaltet sich ein breites Spektrum an verschiedenen Erscheinungsformen. Ansgar Nünning unterscheidet fünf Typen des historischen Romans: den dokumentarischen historischen Roman, den realistischen historischen Roman, den revisionistischen historischen Roman, den metahistorischen Roman und die historiografische Metafiktion. Bei der Differenzierung werden Kriterien wie die Selektionsstruktur, der Zeitbezug, die Relationierung und Gestaltung der Ebenen und Formen der Geschichtsvermittlung, der Wirklichkeitsbezug und das Verhältnis zum Wissen der Historiografie angewendet.

In den Dimensionen Selektion, Konfiguration und Vermittlung von Geschichte gibt es neue Darstellungstendenzen, die für postmoderne historische Romane charakteristisch sind.

Zu den wichtigsten Formen der literarischen Inszenierung von Geschichte zählen: „die Semantisierung von Räumen, Gegenständen und Ereignissen zur Darstellung der Bedeutung, die Orte und ‚Erinnerungsräume‘ für das Geschichtsbewusstsein und die Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses haben können“; „die Semantisierung von Erinnerungsprozessen, Zeitstrukturen und Zeiterfahrungen zur Darstellung subjektivierter, fragmentierter und entteleologischer Geschichte (z.B. anachronische Montage, Überlagerung von Zeitebenen, Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart, Verräumlichung der Zeit in metahistorischen Romanen)“; „Intertextualität (z.B. Gegenwart als Echokammer der Vergangenheit, Darstellung von Geschichtsbewusstsein als Palimpsest, postmoderne Formen von Parodie, intertextuelle Echos auf Werke der Geschichtstheorie)“; „die Bevorzugung von analytischen Erzählstrukturen, prononciert personalisierten und subjektivierten Erzählinstanzen sowie einer ausgeprägten Erzählillusion“; „die multiperspektivische Auffächerung des erzählten Geschehens und die damit einhergehende Pluralisierung von Geschichte (*history*) zu Geschichten (*stories*)“, „sowie ein hohes Maß an metafiktionalem und selbstreflexivem Elementen“¹⁴³. Die in postmodernen historischen Romanen bevorzugt gewählten Textverfahren lassen Rückschlüsse im Hinblick auf die literarischen Geschichtsbilder und Geschichtsauffassungen zu. Beim monoperspektivischen Erzählen wird oft durch die (Re-) Konstruktion von Geschichte die Konstruktivität der Erinnerung und die Subjektivität retrospektiver Sinnstiftungen reflektiert. Oftmals wird das Geschehen durch die verzerrte Perspektive eines sich erinnernden Erzählers beschrieben, der nicht mehr als verlässlicher Spiegel einer objektiven Wirklichkeit gilt, sondern der die Vergangenheit nach seinen

¹⁴³ Ansgar Nünning, S. 50.

individuellen Voraussetzungen und seinem Erleben konstruiert. Die mangelnde Zuverlässigkeit der Erinnerung wird so zum zentralen Thema. Multiperspektivische Erzählweisen sind oft ein Mittel, um die Parteilichkeit der Quellen, die Perspektivgebundenheit und die Relativität der historischen Erkenntnisse durch die Struktur des Romans hervorzuheben. Häufig kommt es zu einer Auflösung des historischen Geschehens in eine Vielzahl von Versionen, die nicht zusammenpassen. Die Romane bringen so Zweifel an der Möglichkeit, „objektiv wahre“ Erkenntnisse über die Vergangenheit zu erhalten, zum Ausdruck und stellen die Vergangenheit als Konstrukt der Gegenwart dar. Sie äußern so Zweifel daran, dass es die eine objektive Geschichte gibt, und deuten an, dass Geschichte in der Postmoderne nur noch im Plural gedacht werden kann.¹⁴⁴

2.3 Die Einordnung der Kriminalromane von Vázquez Montalbán und Rankin in die Gattungstypologie und Geschichte des modernen Kriminalromans

Grundsätzlich weisen die beiden Kriminalreihen von Vázquez Montalbán und Rankin einen signifikanten Unterschied auf: Vázquez Montalbáns Ermittler ist Privatdetektiv, wohingegen Rankins Detektivfigur ein Polizeibeamter ist. Die Kriminalromane von Vázquez Montalbán folgen demnach also grundsätzlich dem Vorbild der amerikanischen *hard-boiled school* mit ihren Privatermittlern, während Rankins Romane zu der Untergattung des Polizeiromans gehören. Jedoch ist Rebus kein gewöhnlicher Polizist, was seine eindeutige Zuordnung erschwert, wie die folgenden Überlegungen zeigen werden.

Buchloh und Becker haben eine Detektivtypologie mit fünf Typen von Detektivfiguren aufgestellt: dem *Great Detective* (1), dem Polizeibeamten als Detektiv (2), dem Privatdetektiv (3), dem Team von Polizisten (4) und dem Hobbydetektiv (5). Als Beispiele für den *Great Detective* nennen Buchloh/Becker Auguste Dupin oder Sherlock Holmes. Mit dem zweiten Typus ist ein Polizeibeamter gemeint, der noch detektivische Fähigkeiten besitzt (auf die historischen Entwicklungsstufen des Genres bezogen). Gemeint ist der Detektivtypus, der den *Great Detective* ab den 1920er Jahren ablöste, z.B. Kommissar Maigret. Der dritte Typ ist der gesellschaftskritische, professionelle Privatdetektiv der *hard-boiled school*, der in einer korrupten Welt ermittelt; die Prototypen sind Philip Marlowe und Sam Spade. Als vierter Typ wird ein ganzes Team von Polizisten genannt. Im Roman dieser Ausprägung wird die alltägliche Arbeit einer Polizeiwache in den Vordergrund gerückt, wie dies in einem Polizeiroman meist der Fall ist. Der fünfte

¹⁴⁴ Vgl. Ansgar Nünning, S. 51.

und damit letzte Typ nach Buchloh/Becker ist der Hobbydetektiv, der sich nicht beruflich mit der Verbrechensaufklärung beschäftigt, sondern zufällig in einen Fall gerät und meist persönlich davon betroffen ist. Als Beispiele gelten hier die Romane von Patricia Highsmith oder Dan Browns *The Da Vinci Code*.¹⁴⁵

Versucht man, Carvalho und Rebus in diese Detektivtypologie einzuordnen, stößt man an die Grenzen einer solchen. Auf den ersten Blick scheint die Einordnung eindeutig: Carvalho ist wie Marlowe ein professioneller Privatdetektiv, der auf sich allein gestellt ist, während Rebus Polizeiinspektor ist, den schottischen Polizeiapparat hinter sich hat und Regeln und Gesetze befolgen muss, also dem vierten Typus entsprechen würde. Und dennoch tragen beide Detektivfiguren Züge des Detektivs der *hard-boiled school*. Rebus ist weniger der typische Polizist, der mit seinen Kollegen in Teamarbeit die Fälle löst. Er ist eher der hartgesottene, einsame Wolf nach dem Vorbild Marlowes bzw. der erwähnte zweite Detektivtypus des Polizeiromans mit einem individuellen, nonkonformistischen Polizisten.

Besonders Vázquez Montalbán, aber auch Rankin, übernimmt von Simenon die Einführung des Alltäglichen in die kriminalliterarische Handlung. Was bei Maigret der Genuss von gutem Wein, Tabak und guter Hausmannskost ist, ist bei Carvalho das Flanieren durch Barcelona, das Kochen, die Restaurantbesuche und gutes Essen und bei Rebus die Musik, die Pub-Besuche, der Whisky und das Rauchen, teils lasterhafte, alltägliche Gewohnheiten, die die Detektive charakterisieren.

Außerdem begibt sich Maigret in die unterschiedlichsten Stadtviertel von Paris, auch in das Ghetto (z.B. in *Pietr le letton* (1931)), das ihm fremd und anders vorkommt, in seiner Topographie (verwinkelte Gassen, Sackgassen, Hinterhöfe), seinen Läden, Lokalen, den Menschenmassen und der Sprachenvielfalt. Ihn verwirrt, dass sich dieses „andere“ Paris nur 100 Meter entfernt von dem ihm bekannten Paris mit den Omnibussen und Schutz Männern, dem modernisierten Paris des Baron Haussmann mit seinen Prachtstraßen, befindet.¹⁴⁶ Die Stadtdarstellungen Barcelonas bei Vázquez Montalbán und Edinburghs bei Rankin, deren Detektive ähnliche Überlegungen bezüglich ihrer Städte und deren Problembezirke anstellen, erinnern sehr an diese Darstellung der unterschiedlichen Viertel und die Verwunderung Maigrets.

¹⁴⁵ Vgl. Buchloh, Paul G./Becker, Jens P., *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, Darmstadt: WBG, 1978, S. 18-24.

¹⁴⁶ Vgl. Kniesche, S. 110.

Der Aufbau der Romane beider Autoren folgt der Typenkombination aus klassischem Detektivroman und Thriller mit wechselnden Erzählperspektiven. Am Anfang der Romane steht wie im klassischen Detektivroman der Fund einer Leiche. Während der Ermittlungen stoßen der Detektiv oder die Polizei oftmals auf weitere Verbrechen bzw. Morde, was ein Merkmal des Thrillers ist. Bei Vázquez Montalbán ermittelt Carvalho allein auf eigene Faust, parallel oder in Konkurrenz zur Polizei. Bei Ian Rankin ermittelt Rebus mit mehreren Kollegen im Team, oft in verschiedenen Fällen gleichzeitig, die sich überschneiden oder u.U. zusammengehören. Rankins Romane zeigen die Zusammenarbeit unter den Polizeikollegen, mit Forensikern und Gerichtsmedizinern, alles typische Elemente des Polizeiromans. Ab *The Black Book* (dem sechsten Rebus-Roman, rechnet man den Kurzgeschichtenband *A Good Hanging and other stories* mit ein) schreibt Rankin über eine reale Polizeiwache in Edinburgh.¹⁴⁷ Und ab dann auch über Rebus' Wechsel oder Versetzungen in andere Wachen. Seine Romane enthalten aber auch Elemente der Kritik am schottischen Polizeiapparat. Die Arbeitsatmosphäre wird durch Konkurrenzkämpfe, Neid und Intrigen charakterisiert, Dienstgrade sind von größter Wichtigkeit in der Edinburgher Polizei. Rebus enttarnt nicht selten korrupte Kollegen oder solche, die mit den Verbrechern unter einer Decke stecken. In dieser Hinsicht erinnern die Romane an die *hard-boiled novels* von Chandler und Hammett.

Zwar stellen Vázquez Montalbáns und Rankins Detektive kriminalistische Überlegungen an, doch entsprechen ihre Ermittlungen von der Art her eher denen der *hard-boiled detectives*, denn Handlungen und Verfolgungen aus einer Intuition heraus überwiegen; es gibt mehr 'action'- als 'analysis'-Elemente. Folgerichtig geraten beide Detektive oftmals in Gefahr – ein typisches Merkmal der *hard-boiled* Krimis. Eine Besonderheit beider Texte ist, dass sowohl Pepe Carvalho als auch John Rebus autobiografische Züge ihres jeweiligen Autors tragen und sich mit historischen, kulturellen und sozialen Themen beschäftigen.

Eine der für meine Arbeit wichtigen Gemeinsamkeiten der Romanzyklen ist die Tatsache, dass in beiden sowohl die „realistischen Erweiterungen“ zum Tragen kommen als auch eine Verschmelzung von Kriminalroman und Gesellschaftsroman stattfindet.

Bei einem Vergleich beider Autoren sind die zeitliche Differenz und die kulturell unterschiedlichen Hintergründe zwischen den Romanen beider Autoren zu bedenken. Dennoch kann beobachtet werden, dass die Romane von Vázquez Montalbán und die von Rankin auf ähnliche Weise Verfahren der *hard-boiled school* sowie des historischen Kriminalromans bzw. der

¹⁴⁷ Vgl. Craig Cabell, S. 29.

metahistoriographischen Fiktion verwenden. Sie integrieren aktuelle wie vergangene Aspekte der spanischen bzw. schottischen Geschichte und Politik in ihre Romanhandlung und präsentieren so eine Gegengeschichte zur offiziellen Geschichtsschreibung.

2.4 Die Detektivfiguren bei Vázquez Montalbán und Rankin

2.4.1 Manuel Vázquez Montalbán und Pepe Carvalho

Es wird zunächst auf die (auto-)biografischen Bezüge einzugehen sein, denn Vázquez Montalbáns eigenes Leben hat starke Spuren in seinem kriminalliterarischen Werk hinterlassen. Im Jahr 1939 – zum Ende des spanischen Bürgerkriegs – wurde Manuel Vázquez Montalbán als Einwandererkind (der Vater stammte aus Galizien) in das arme (und der Franco-Diktatur oppositionelle) Arbeiterviertel Raval hineingeboren. Diese Umstände haben sein Leben und Werk geprägt. Er wuchs die ersten fünf Jahre ohne Vater auf, weil dieser als Franco-Gegner als politischer Gefangener im Gefängnis war. Vázquez Montalbán gibt an, seine allererste Kindheits-erinnerung sei die an einen Besuch bei seinem Vater im Modelo-Gefängnis gewesen, als er vier Jahre alt war. Die fehlende Zeit miteinander in der Kindheit hätten er und sein Vater nie aufholen können.¹⁴⁸ Vázquez Montalbán wuchs im Bewusstsein auf, zu den Verlierern des spanischen Bürgerkriegs zu gehören. Seine Eltern empfand er als Verlierer der Geschichte, auf historischer, sozialer und persönlicher Ebene. Mit den Jahren entwickelte er ein Verständnis für den Kampf seines Vaters. Seine Mutter hatte die Freude am Leben verloren und sollte sie nach Montalbáns Aussage auch nie wiederfinden. Ihr Tod muss tragisch gewesen sein. Vázquez Montalbán äußerte sich dahingehend, dass in ihrem Fall zu der historischen Ungerechtigkeit noch eine biologische Ungerechtigkeit hinzugekommen sei.¹⁴⁹ Darüber, dass die Familie in der Nachkriegszeit unter großer Armut litt, hat Vázquez Montalbán sich oft geäußert. Die Armut der Verlierer des spanischen Bürgerkriegs sei mit keiner im zeitgenössischen Spanien – der Zeit, in der Vázquez Montalbán schrieb – vergleichbar. Die „Marginalisierten“ der Nachkriegs-epoche waren Überlebende mit Kriegsverletzungen und Verstümmelungen. Sie bevölkerten Barcelona, und besonders das Stadtviertel Vázquez Montalbáns, das Raval.¹⁵⁰ In der Gesellschaft verbreitete sich gemäß Vázquez Montalbán der Glaube, die Marginalisierten hätten ihr

¹⁴⁸Vgl. Quim Aranda, *què pensa Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona: dèria Editors, 1995, S. 10.

¹⁴⁹ Vgl. ebda., S. 10.

¹⁵⁰ Vgl. ebda., S. 14.

Schicksal verdient, da sie den Bürgerkrieg verloren hatten.¹⁵¹ So habe sich laut Vázquez Montalbán die Kultur der Sieger und die unverrückbare Unterscheidung in *Sieger* und *Verlierer* des Bürgerkriegs etabliert, die sich zu Lebzeiten des Autors hielt und fortsetzte und zu einem wichtigen Motiv seines Schreibens wurde. Es war für ihn ein großes Glück, dass er aufs Gymnasium geschickt wurde – etwas angesichts der Situation und sozialen Stellung der Familie Außergewöhnliches.¹⁵² Das Abitur und das Studium bedeuteten für ihn die Rettung, sozialen Aufstieg und den Ausbruch aus einem Leben in Armut. Vázquez Montalbán studierte Philosophie und Journalismus in Barcelona und Madrid und engagierte sich in studentischen antifranquistischen Widerstandsbewegungen, was ihm mehrfach Verhaftungen eintrug. 1961 trat er in die sozialistische Partei Kataloniens (PSUC) ein, von der er sich später wieder abwandte.

Seine Wurzeln hatte er aber nie vergessen und auch nicht das Bewusstsein, dass es für jemanden seiner Klasse nicht vorgesehen war, Wissen und eine akademische Bildung zu erlangen. Seine Klasse war vielmehr – so empfand er es zeitlebens – (nicht zuletzt durch die Unterdrückung während der Franco-Zeit) zum Schweigen verurteilt.¹⁵³ Vázquez Montalbán wollte in seinen Romanen deshalb den Menschen, zu denen er sich zugehörig fühlte – denn er stammte aus dem gleichen Stadtviertel und der gleichen Klasse – eine Stimme geben, einem Gefühl der Schuld folgend und einem tiefen Verantwortungsgefühl gehorchend, das sein Selbstverständnis als Autor ausmachte. Einer Klasse, der Arbeiterklasse, eine Stimme zu geben, die normalerweise zum Schweigen verurteilt war, deren Schicksal sonst niemand aufschreiben konnte. Er machte es sich zur persönlichen Aufgabe, von den Bürgerkriegsverlierern zu erzählen. Würde er dies nicht tun, so sagte er, käme es ihm so vor, als würde man sie noch einmal töten.¹⁵⁴

Wie aber ist Vázquez Montalbán mit dieser Überzeugung zum Schreiben von Kriminalromanen gekommen? Wie schon erwähnt, gilt er als Begründer der spanischen *novela negra*. Jedoch sind es keine klassischen Kriminalromane mit großen Spannungselementen, die er schrieb. Er machte sich die Gattung vielmehr zu Nutze, um auch andere Themen verhandeln zu können. Die eigentliche Kriminalhandlung sowie das Rätsel haben eine geringere Bedeutung für Vázquez Montalbán. Seine Romane enttäuschen, Colmeiro zufolge, oft die Leser*innenerwartungen, indem sich der Plot in andere, unerwartete Richtungen entwickelt, mit Aspekten des

¹⁵¹ Vgl. ebda., S. 16.

¹⁵² Vgl. ebda. S. 17.

¹⁵³ Vgl. Quim Aranda, S. 20.

¹⁵⁴ Vgl. Ebda., S. 20-21. Mit 'noch einmal töten' scheint mir hier entweder 'mundtot machen' gemeint, oder es handelt sich um eine Anspielung auf die Kriegsverbrechen/ Hinrichtungen durch die Franquisten.

Kriminalromans gespielt wird oder parodistische Elemente enthalten sind. Indem z.B. Kochrezepte oder literaturtheoretische Gedanken in die Kriminalhandlung hineingesetzt werden, unterbrechen sie diese. Es ist von einer Collagetechnik gesprochen worden.¹⁵⁵

In *Los Mares del Sur* findet sich eine parodistische Theoretisierung des Genres des Kriminalromans in Form eines Kongresses, dem Carvalho als Zuschauer beiwohnt: eine Gattungsreflexion innerhalb der Gattung. Die Speaker der Tagung definieren die *novela negra* als „subgénero al que excepcionalmente se han dedicado grandes novelistas, como Chandler, Hammett o McDonald.“ (*Los Mares del Sur*, S. 56) Es kommen auch andere Positionen zu Wort, etwa dass die Gattung nur von der Einsamkeit des Helden lebe, sich Kriminalautoren am Rande des Faschismus bewegten, oder eine soziokulturelle Sichtweise, die folgendes besagt:

Desde la novela de la *matière de Bretagne*, de Chrétien de Troyes, hasta la muerte de la novela después de los excesos epistemológicos de Proust y Joyce, sin olvidar el maccarthismo, la crisis de la sociedad capitalista, las condiciones de marginación social que fatalmente el capitalismo crea y que constituyen el caldo de cultivo propicio a la novela negra. (*Los Mares del Sur*, S. 56)

Carvalho kommt zu einem anderen Schluss: „Ambigüedad moral. He aquí la clave de la novela negra. Es esa ambigüedad en la que nadan los héroes como Marlowe o Archer o el agente de la Continental.“ (*Los Mares del Sur*, S. 57) Bezeichnenderweise besitzen sowohl Carvalho selbst als auch Rebus diese Eigenschaft der moralischen Ambivalenz (die bei Rankin noch eine besondere Rolle spielen wird.)

2.4.1.1 Detective privado Pepe Carvalho

Vázquez Montalbán sagt über Carvalho, er habe einen Doppelcharakter, „el bien y el mal, el doctor Jekyll y mister Hyde. No estamos hechos de una sola pieza.“¹⁵⁶ Carvalho ist liebevoll, aber ein *machista*, trotzdem mitfühlend, gerechtigkeitsliebend und kämpferisch. In *El hombre de mi vida* wird er – seinem Gerechtigkeitsinn gehorchend – selbst zum Mörder.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Vgl. José F. Colmeiro: „La Narrativa Policiaca Posmodernista de Manuel Vázquez Montalbán“, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 14 (1989): 1-3, S. 19.

¹⁵⁶ Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela Ediciones, 2003, S. 181.

¹⁵⁷ Vázquez Montalbán erklärt dies so: „Lo hace por amor. Eso fue una ironía que me permití [...]. En este caso es un personaje que le cae gordo desde hace muchos años y que de pronto es el causante de la muerte de su última esperanza amorosa, y lo mata, lo injusticia, lo que no está justificado éticamente ni mucho menos.“ (Georges Tyras, S. 230) Danach muss Carvalho fliehen.

Carvalho teilt mit seinem Autor die wesentlichen Eckpunkte der Biografie: die starke Verbundenheit mit dem Raval, die Zugehörigkeit zu den Verlierern des Bürgerkriegs, den politischen Widerstand während des Studiums, die traumatischen Erfahrungen der Gefängnisaufenthalte während der Diktatur und die zeitweise Mitgliedschaft in der sozialistischen Partei. Vázquez Montalbán gibt zu, dass er seine Subjektivität beim Schreiben nicht verbergen kann: „Yo no puedo ocultar del todo mi subjetividad, surge constantemente, y creo que es una transferencia de mi actitud de poeta.“¹⁵⁸ Über Carvalho und die Gemeinsamkeiten in ihren Biografien sagt er: “Carvalho, por ejemplo, es un filtro importante de mí mismo como narrador, pero lo que sucede es que en la vida de Carvalho hay algunas coincidencias de rasgos con mi propia vida.“¹⁵⁹ Auch verfügten die Carvalho-Romane über eine ‘Doppelstimme’, seine eigene und die Carvalhos:

Es que las novelas de Carvalho funcionan con una doble voz, la mía y la de Carvalho. Y no sé si quedan verdaderamente diferenciadas, pues hay un momento en que el lector supone que el que mira y observa es Carvalho porque yo me mantengo detrás y me limito a dar soporte a su mirada.¹⁶⁰

Carvalhos Biografie ließe sich in etwa wie folgt rekonstruieren: Pepe Carvalho (der mit richtigem Namen José Carvalho Larios oder José Carvalho Tourón heißt)¹⁶¹ ist Privatdetektiv mit einem kleinen Detektivbüro im Raval in Barcelona. Er hat einen Gehilfen, Biscuter, der in gewisser Weise die Charakteristiken einer ‘Watson-Figur‘ mit deren erzähltechnischen und rezeptionsästhetischen Funktionen trägt. Biscuter ist Carvalhos Hauptansprechpartner; mit ihm diskutiert er über die Fälle, wobei den Lesenden Carvalhos Beobachtungen und Gedanken mitgeteilt werden.

Zu Beginn der Reihe, im Roman *Tatuaje* von 1972, ist Carvalho 37 Jahre alt; er altert in den Folgeromanen. Der Name Carvalho ist galizisch, mit portugiesischen Wurzeln. “Con ele y hache, y eso qué es, un apellido catalán? – Gallego, pero de origen portugués, porque en gallego no existe la ele hache como equivalencia de la elle.” (“El barco fantasma”, in: *Historias de fantasmas*, S. 76) Carvalho stammt aus Lugo, Souto, in der Nähe von San Juan de Muro in Galizien (*Tatuaje*, S. 75). Sein Vater war zunächst nach Cuba und Madrid ausgewandert und schließlich in Barcelona gelandet. Er hatte die Familie unterstützt und auf sein Erbe verzichtet.

¹⁵⁸ Vgl. ebda, S. 181.

¹⁵⁹ Vgl. ebda, S. 181.

¹⁶⁰ Georges Tyras, *Geometrías de la memoria*, S. 99.

¹⁶¹ In *La soledad del manager* heißt der Detektiv José Carvalho Larios, in anderen Büchern José Carvalho Tourón. Tourón ist der zweite Nachname von Vázquez Montalbáns Vater, Larios der zweite seiner Großmutter. „Utilicé estos nombres porque indican situaciones geográficas. Tourón es un apellido gallego y Larios, un apellido murciano. [...] Se puede producir una confusión, pero son problemas de ajuste...” (Georges Tyras, *Geometrías de la memoria*, S. 145)

Für seine Familie war er „el indiano de la familia“. (*Tatuaje*, S. 28) In den frühen Carvalho-Romanen sind der Kontakt zur galizischen Familie und das Bewusstsein dieser Wurzeln präsent und stärker ausgeprägt als in den späteren.

Bevor er Privatdetektiv wurde, war Carvalho vier Jahre lang CIA-Agent in den USA. Carvalho ist eine politische Figur mit einer für die Romansujets relevanten Vergangenheit und einem starken Gerechtigkeitsinn. Er war als Student im antifrquistischen Widerstand, war ein politischer Gefangener; sein treuer Gehilfe Biscuter ist sein ehemaliger Zellennachbar. Die Figur Biscuters geht zurück auf eine wahre Person, einen Mitgefangenen des Autors. Vázquez Montalbán hat eigene Gefängniserlebnisse in die Carvalho-Serie eingebracht und sie seinem Detektiv zugeschrieben, so wohl auch die folgende Erinnerung, so scheint es.

Era el mismo cielo de la cárcel de Lérida convertido en un camino de huida imaginaria en una realidad cercada por cuatro puntos cardinales de piedra. Algún camarada le había mandado una postal que reproducía un cuadro mágico de Klee. [...] - ¿Sabes cuál sería la tortura más grande para un preso? No dejarle ver el cielo.” (*Asesinato en el Comité Central*, S. 163)

Carvalho aber ging während der franquistischen Diktatur ins Exil und kehrte erst nach Francos Tod nach Barcelona zurück, wo er sein Detektivbüro eröffnete. Wie Vázquez Montalbán war er bis zu einem gewissen Zeitpunkt Mitglied der kommunistischen Partei. In den ersten Romanen hat Carvalho noch Kontakte zur sozialistischen Partei – *Asesinato en el Comité Central* spielt sogar in ihren Reihen –, aber distanziert sich schon, genauso wie von seiner CIA-Tätigkeit: “Casi me había olvidado de que en cierta ocasión fui comunista. Como había olvidado también que trabajé en la CIA durante cuatro años.” (*Asesinato en el Comité Central*, S. 34) Aber zeit seines Lebens bleibt Carvalho ein Linker.

Carvalho trägt durchaus Züge eines *hard-boiled detective*, wirkt manchmal jedoch wie eine Parodie desselben; zusätzlich trägt er auch ein paar exzentrische Züge wie die eines klassischen Detektivs: eine exzessive Leidenschaft für das Kochen und Essen oder die Angewohnheit, Bücher aus seiner Bibliothek zu verbrennen¹⁶². Er kocht oft stundenlang bis tief in die Nacht hinein die ausgefallensten Gerichte. Eine Selbstcharakterisierung Carvalhos lautet: „Un ex poli, un ex marxista y un gourmet.“ (*Tatuaje*, S. 176) Kochaktionen und Restaurantbesuche, bei denen er ausgefallene Rezepte ausprobiert oder ausführlich über das Essen sinniert, bis hin zu

¹⁶² Vázquez Montalbán hat sich dahingehend dazu geäußert, dass Carvalhos Verbrennen von Büchern keinen Regeln gehorche. Manchmal verbrenne er sie aus Protest gegen den Inhalt des Buches, z.B. *España como problema* von Laín Entralgo „como protesta contra esa metafísica del ser nacional que aflora tras la guerra civil, esa reflexión falangista católico-nacionalista“, manchmal als Hinweis in der Romanhandlung, manchmal als Sarkasmus, gerade weil er den oder die Autor*in schätze und manchmal ohne Grund. (Vgl. Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona: Zoela Ediciones, S. 115-117)

theoretischen Diskursen, halten die Kriminalhandlung immer wieder auf. Die Kochrezepte und Restaurantbesuche sind als Digressionen oder Collagetechnik interpretiert worden. Doch haben sie auch noch andere Stellenwerte. Zum einen markieren sie einen sich wiederholenden, aufgewerteten Alltag des Detektivs (wie bei Maigret), zum anderen haben sie einen realhistorischen Bezug. Carvalho charakterisiert oder schätzt seine Klienten und Freunde oft nach ihren Essgewohnheiten ein. Hierbei sind die sog. *Hungerjahre* der späten 1940er Jahre während der Franco-Zeit zu bedenken, die grundsätzlich alle, jedoch die Verlierer und Unterdrückten – wie die Familien des Autors und Carvalhos – besonders hart trafen. Vázquez Montalbán hat sich mehrfach über die furchtbare Armut und den Hunger der Nachkriegszeit geäußert. Vor diesem Hintergrund scheint Carvalhos Manie, was das Essen betrifft, verständlich. Die Essgewohnheiten der Figuren scheinen so auf ihre politische Zugehörigkeit während des Bürgerkriegs und des Franco-Regimes zu verweisen. Wer in den Carvalho-Romanen großen Hunger hat, viel isst oder besondere Spezialitäten auswählt und zu schätzen weiß, gehört(e) vermutlich den Verlierern, Sozialisten oder Anarchisten an. Wem es hingegen egal ist, was er isst, verweist wahrscheinlich auf seine Zugehörigkeit zu den Gewinnern, die weniger Armut und Hunger erleiden mussten.¹⁶³ Eine in der Serie oft wiederkehrende Floskel seiner Klienten – „comer cualquier cosa“ – wird von Carvalho scharf kritisiert.

Über seine Vorgehensweise nach dem Lösen eines Falls äußert Carvalho sich folgendermaßen: „Siempre los resuelvo. Siempre llevo a saber casi tanto como el asesino y se lo cuento todo a mi cliente.“ (*La Rosa de Alejandría*, S. 306) Aber er übergibt die Täter nie der Polizei – zu tief sitzt sein Misstrauen gegenüber dem Polizeiapparat seit seiner Gefängniszeit. „No voy a denunciarle. Nunca denuncié a mis clientes. Me parecería poco ético. Pero un día la policía llamará a esta puerta.“ („De lo que pudo haber sido y no fue“, in: *Tres historias de amor*, S. 107) „No me gusta la policía. [...] A mí me basta con resolver un enigma, la sanción no es cosa mía.“ („Bajo los tejados“, S. 46) Er solidarisiert sich mit den Tätern, wenn sie zu den Marginalisierten und Unterdrückten, also den Verlierern des Bürgerkriegs, gehören. Gehören die Täter einer anderen Gesellschaftsschicht oder korrupten, multinationalen Konzernen an, resigniert er, nachdem er den Fall gelöst hat. In seinem großen Mitgefühl für die einfachen, benachteiligten Menschen, die durch soziale Umstände zu Verbrechern geworden sind, ist er ein Nachfahre Maigrets und Zeitgenosse Fabio Montales. In seinem Verhalten ist Carvalho aber hartgesotten, in seiner Sprache zynisch wie ein Philip Marlowe. Wie dieser hat auch Carvalho in jeder noch so brenzligen Lebenslage noch einen flotten Spruch auf den Lippen.

¹⁶³ Vgl. Michael Euade, S. 153.

Seine Arbeit als Privatdetektiv beschreibt er auf folgende Weise: „¿No eres policía? – Detective privado. - ¿No es lo mismo? – La policía garantiza el orden. Yo me limito a descubrir el desorden.” (*Quinteto en Buenos Aires*, S. 11)

Bei seiner Arbeit sind es weniger die Kombinationen des klassischen Detektivs als vielmehr seine Intuition, auf die er sich verlässt. Seine Ermittlungen bestehen in großem Maße aus genauen Beobachtungen (des Milieus), beides Ähnlichkeiten zu Maigret, und Verfolgungen durch die Stadt.

Seine Tätigkeit macht ihn zum Experten für menschliche Abgründe. „Yo huelo la bragueta de la sociedad cada día. Conozco todos los olores de las braguetas de la sociedad.” („La muchacha que no sabía decir no“, in: *Tres historias de amor*, S. 135) Seine Selbstdefinitionen nehmen gar metatextuelle Aumaße an. Carvalho reflektiert über seinen Beruf als sei er eine Filmrolle:

¿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. La mirada húmeda de Bogart y el labio despectivo. La necesidad de Ladd de caminar lo más erguido posible para disimular su escasa estatura, de ahí esa cabecita rubia siempre punzante, como tratando de tirar el cuello. El autoconvencimiento de la propia belleza de Newman. El cansancio vital de un hombre con cuernos y más de cien kilos de peso en el personaje de Hackman. (*La soledad del manager*, S. 132)

Carvalho lebt auf einem der Stadtberge, in Vallvidrera, hat aber sein Detektivbüro im Raval. In Vallvidrera hat er Kontakt zu seinem Nachbarn Fuster, mit dem er Abende bei gutem Essen und Wein verbringt, denn Fuster ist ebenfalls ein Kenner guter Küche. Doch seine Hauptbezugspersonen leben im Raval, seinem Mikrokosmos: seine langjährige Freundin Charo – eine Prostituierte –, der ehemalige Häftling Biscuter, sein Gehilfe, und der Schuhputzer Bromuro, der Carvalho bei Recherchen unterstützt; allesamt sind sie Marginalisierte der Gesellschaft, die Carvalho als seine Familie betrachtet. Die vielfältigen Beschreibungen des Ravals ergeben eine intime Milieustudie dieses armen *barrios*, das einen Mikrokosmos innerhalb der Stadt Barcelona darstellt. Mit Charo führt er eine undefinierbare Beziehung. In dieser Hinsicht ähnelt Carvalho seinem mediterranen Kollegen Fabio Montale. In *Total Khéops* denkt dieser über seine Bindungsangst nach. Auch Montale gibt sich zeitweise lieber mit einer Prostituierten ab als eine feste Beziehung einzugehen. Als Carvalho Charo kennenlernt, arbeitet sie bereits als Prostituierte. Carvalho bittet sie mehrfach, ihren Beruf aufzugeben, aber sie lehnt ab.

El oficio de Charo vacunaba a Carvalho contra la tentación de la dependencia y cuando ella se deprimía bastaba que él le propusiera dejar sus trabajos y ensayar un modelo de vida convencional, para que ella, pasado un instante de vacilación, rechazara la oferta. Carvalho nunca le preguntó si era por miedo a sí misma o por miedo a que el hombre fuera capaz de garantizar

la duración de la nueva experiencia. Por miedo a sí misma o por miedo a él. No se lo quiso plantear. No estaba seguro de sí mismo, de su propia capacidad de respuesta sincera. („Bajo los tejados“, S. 46)

Zwei der Haupteigenschaften Carvalhos sind seine übergroße Liebe zu Barcelona und seine tiefe Melancholie. Carvalho ist ohne Barcelona nicht vorstellbar. Er ist mit seiner Stadt so eng verbunden, dass er an ihren Veränderungen leidet. Die Melancholie und Liebe zu seiner Stadt teilt Carvalho ebenfalls mit seinem mediterranen Kollegen Montale, dessen Herz für Marseille schlägt. Carvalho und Montale tendieren gleichermaßen dazu, in Erinnerungen zu schwelgen.

In einigen Romanen spielt eine Figur eine Rolle, die als Alter Ego von Vázquez Montalbán interpretiert worden ist: der Schriftsteller Sánchez Bolín, der Kriminalautor ist und viele Gemeinsamkeiten mit dem Autor aufweist. Die Leser*innen können sogar dessen Werdegang erfahren:

Considerado como penúltima estribación del realismo social relativizado, militante además en uno de los cinco o seis partidos comunistas españoles, Sánchez Bolín era el creador de una serie de novela policiaca en la que quería plasmar la evolución de la sociedad española desde la muerte de Franco hasta el infinito. Como conductor subjetivo de las peripecias narrativas, Sánchez Bolín había delegado sus funciones en un detective privado, algo así como el Marlowe de Chandler pero en gallego. (*Asesinato en Prado del Rey*, S. 21)

Vázquez Montalbán scheint Sánchez Bolín einzusetzen, um die Verfilmungen seiner eigenen Romane aufs Schärfste zu kritisieren. Denn auch Sánchez Bolín erkennt in den Verfilmungen seiner Kriminalromane seine eigenen Bücher und Figuren nicht wieder.

Arquastain [d.i. der Regisseur] metió mano en las historias de Sánchez Bolín y cuando estaba a punto de iniciarse el rodaje el escritor se vio avasallado por lo que según Araquistain era su propia obra y su propio personaje. Sus protestas no entorpecieron una implacable mecánica productora. (*Asesinato en Prado del Rey*, S. 21)

¿Qué tiene que ver esto con los textos de Sánchez Bolín? – Casi nada. Que matan a una gogogirl. Eso es todo. También poca relación había entre idea original y la versión Araquistain en el segundo, en el tercero y en el cuarto, una absurda historia ideologizada en la que los personajes se pasaban toda la sesión diciendo hostia, puta, cojones, coño, condiciones objetivas, lucha de clase y otras simplificaciones marxistas, pero con cachondeo, con retranca nostálgica negativa. Nada le impresionaba a Carvalho. [...] Tenía razón Sánchez Bolín. Su antihéroe se pasaba película tras película con el pene fuera de la jaula ... (*Asesinato en Prado del Rey*, S. 58)

Sánchez Bolín besitzt auch Gemeinsamkeiten mit Carvalho, z.B. eine große Bibliothek sowie die Leidenschaft fürs Essen und exzessive Kochen. Sánchez Bolín kocht nicht nur bis in die Nacht wie Carvalho, sondern bis in den Morgen: „Sánchez Bolín estaba cocinando a las seis de la madrugada, exceso evidente incluso para Carvalho, que consideraba un abuso prolongar la cocina más allá de las tres.“ (*Asesinato en Prado del Rey*, S. 41) Er verfügt über eine noch

größere Bibliothek als Carvalho. Kein Wohnzimmer mit Bücherwand wie bei Carvalho, sondern eine “biblioteca disfrazada de sala de estar” (*Asesinato en Prado del Rey*, S. 41). Er verbrennt keine Bücher wie Carvalho und kritisiert ihn scharf dafür. Er tut etwas noch Absurderes: „Eso [d.i. das Bücherverbrennen] es de fascistas. Yo a veces dedico algunos libros al destino funcional de papel higiénico. Por ejemplo, ahora tengo en el retrete *El niño judío*, de Leonardo Mazacot.” (*Asesinato en Prado del Rey*, S. 45) In der Figur des Sánchez Bolín scheint Vázquez Montalbán die Kritik an Carvalho, die er von seinem Lesepublikum erhalten hat, sowie seine eigene Kritik an den Verfilmungen zu verarbeiten, ins Lächerliche zu ziehen und die exzentrischen Eigentümlichkeiten Carvalhos ad absurdum zu führen.

2.4.2 Ian Rankin und John Rebus

Auch Detective Inspector John Rebus trägt Züge seines Autors. Ian Rankin ist am 28. April 1960 in Bowhill in Cardenden, einem kleinen, ländlich gelegenen Bergarbeiterstädtchen mit ca. 7000 Einwohnern im schottischen Kingdom of Fife geboren. Der Ort entwickelte sich mit dem Wachsen der Kohleindustrie und ist heutzutage von starker Arbeitslosigkeit betroffen, da die Minen geschlossen sind. Rankins Eltern lernten sich kennen, als sie beide schon verwitwet waren, was Auswirkungen auf Rankins Kindheit hatte¹⁶⁴: „Death was the reason they got together and had me... There has always been the shadow of death in my family.”¹⁶⁵ Rankins Mutter starb, als er gerade 18 Jahre alt war. „She died when she was only in her early fifties. They said it was a stroke and then MS, although eventually they called it lung cancer.”¹⁶⁶ Sein Vater war Hafenarbeiter. So wuchs Rankin in einem Arbeiterhaushalt und -umfeld auf. Rebus teilt mit Rankin seine Herkunft und den frühen Verlust der Mutter, aber Rankin macht Rebus älter, setzt dessen Geburt kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in Bowhill an.

Von klein auf interessierte sich Rankin für fiktionale Welten. Große Teile seiner Kindheit verbrachte er in der örtlichen Bibliothek: „[The books] opened another world“¹⁶⁷. Die Jahre seiner Kindheit und Jugend verbrachte er „in an alternative reality, one existing only in my head“.¹⁶⁸ Sein frühes Interesse an Literatur und seine jugendliche „Flucht“ in die Fiktion führt Rankin auf die triste Situation in seiner Heimatstadt zurück: „Where this passion for the fictive came

¹⁶⁴ Vgl. Craig Cabell, *Ian Rankin and Inspector Rebus. The story of the best-selling author and his complex detective*, London: John Blake Publishing, 2011, S. 1-2.

¹⁶⁵ Ebda., S. 2.

¹⁶⁶ Ebda., S. 2.

¹⁶⁷ Ian Rankin, *Rebus's Scotland. A Personal Journey*, London: Orion Books, 2005, S. 33.

¹⁶⁸ Ebda., S. 33.

from I can only speculate. Maybe it had something to do with Bowhill itself.“¹⁶⁹ Schon früh schrieb er Geschichten und Gedichte und gewann seinen ersten Literaturpreis.

Über seine Heimat äußert sich Rankin in einem Interview mit mir folgendermaßen:

It is Fife that you cannot really generalize because there are parts of Fife that are very much about farming and parts of Fife that are very much about tourism. But the part I grew up in was about heavy industry. It wasn't the nice part of Fife, it wasn't the beautiful part of Fife, and it has changed.¹⁷⁰

Über die Aussichten auf Arbeit im damaligen Fife sagt Rankin: „The job opportunities in Fife during the 1960s and '70s were not diverse. You would either go into the Armed Forces or the Police Force. That was pretty much it. People would get to the age of 16 or 18 and just leave and you'd never see them again.“¹⁷¹ Kein Wunder also, dass seine Detektivfigur genau diese Laufbahn verfolgt hat, erst zur Armee und dann zur Polizei ging. Rankin selbst schlug einen anderen Weg ein. Er wuchs mit einem starken Gefühl des Andersseins auf. Schon früh fühlte er sich dieser Region der Schwerindustrie und seiner Arbeiterfamilie nicht zugehörig:

It was very hard growing up in Cardenden because it was like growing up as a part of a tribe. It was very hard to be different, very hard to be different. And I did feel different. And I wanted to be different. I had to hide that part of myself from my family and friends.¹⁷²

Dieser Umstand soll hier deshalb betont werden, weil er ein wichtiger Aspekt ist, der in Rankins Kriminalwerk eingeflossen ist. Dieses Gefühl des Andersseins setzte sich bis in die Studienzeit fort:

The thing about going back to the hometown is that when I went to university, I was at university in Edinburgh five days a week and then on Friday, I would go home to Cardenden and have to become the other Ian, have to become the same Ian who grew up in Cardenden, not the Ian who was interested in literature and who was reading his poetry at poetry readings in Edinburgh, but the Ian who liked football and who was meeting up with his old friends who had all left school at 16 and got jobs. So there was this kind of schizophrenia. You know, I was somehow trying to be these two different characters.¹⁷³

Rankins Großeltern waren wegen der erfolgsversprechenden Jobaussichten in der Kohleindustrie von der Westküste Schottlands nach Fife gezogen. Rankin wird nicht müde zu erwähnen, dass seine Familie „incomers“ waren – eine interessante Parallele zur Familie von Vázquez Montalbán.

¹⁶⁹ Ebda., S. 33.

¹⁷⁰ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

¹⁷¹ Craig Cabell, S. 2-3.

¹⁷² Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

¹⁷³ Ebda.

Das alltägliche Elend der Bergleute war für Rankin allgegenwärtig. Es wurde im Anblick der Bergleute nach den Schichtwechselln in der Mine sichtbar und hörbar:

As an infant, I'd been aware of a klaxon sounding three times a day, indicating a change of shifts at the pit. Miners would head off to work in their pristine work-clothes, carrying a 'piece-box' containing thick-cut sandwiches and a flask of tea, and return home at the next klaxon blackened and exhausted.¹⁷⁴

Rankins Onkel und seine Cousins arbeiteten in den Bergwerken, bis sie geschlossen wurden. Die Schließung der Kohlebergwerke hatte natürlich Auswirkungen auf Rankins Jugend: „Suddenly, while not yet a teenager, I became aware that the klaxon had stopped sounding.“¹⁷⁵ Die Welt seiner Kindheit veränderte sich deshalb schlagartig: “Families were moving to other areas where mines still operated. Middle-aged men were opting for re-training (often for non-existing jobs). Many people settled for the dole. Unseen, a little bit of life seemed to seep out of my home town.“¹⁷⁶

And there was a certain influx of people into that part of Fife because of the industry. And then, 30 years later, the industry had gone; there was no more coal mining, no heavy engineering. People moved away. [...] I have got lots of cousins that still live in Cardenden and in that area. A lot of them are unemployed, have been unemployed for decades, and some of them have jobs at factories.¹⁷⁷

Die Probleme Schottlands, die sich aus dem Verschwinden der Industrien und dem Versiegen der Ressourcen ergaben, sollte Rankin später in seinen Rebus-Romanen verhandeln. Rankins Hintergrund ist auch Rebus' Vergangenheit. Der Detektiv wird zu einem Leidensgenossen oder Kenner der Branche, der die Probleme der Berg- und Industriearbeiter verstehen, sich mit ihnen empathisch auseinandersetzen und über sie berichten kann.

Rankin ging auf die High School und war der erste seiner Familie, der einen höheren Bildungsabschluss erreichte und an der Universität studierte – eine weitere Parallele übrigens zu Vázquez Montalbáns Biografie.

Rankin studierte Englische und Amerikanische Literatur in Edinburgh und begann eine Promotion. Der Umzug nach Edinburgh und der Beginn des Studiums war für ihn wie eine Erlösung und weckte in ihm den Wunsch, Schriftsteller zu werden. In dieser Hinsicht ähnele Siobhan ihm mehr als Rebus: „Siobhan definitely represents me. She is university educated, Rebus isn't. So she is more like me than he is straight away. And her taste in music tends to be my

¹⁷⁴ *Rebus' Scotland*, S. 33.

¹⁷⁵ *Ebda.*, S. 33.

¹⁷⁶ *Ebda.*, S. 33.

¹⁷⁷ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

taste in music. So there is quite a lot of Siobhan that represents me in the books, more so than Rebus probably.”¹⁷⁸

Die Studienjahre in Edinburgh haben laut Cabell den Autor geprägt, der Rankin heute ist:

a man passionate about location and that location is quite often – but not always – Edinburgh, his spiritual home, the place that shaped him into the person he was destined to be, a best-selling novelist. It was a place where he truly came of age or, more accurately, fulfilled his potential; a place he calls his hometown nowadays – and that is important to understand. Rankin will always tell you that he is from the Kingdom of Fife but his hometown is Edinburgh, the home of many of Scotland’s literary greats. And he takes great comfort from their spiritual presence.¹⁷⁹

Heute wird Rankin als Pionier oder König des *Tartan Noir*, eines schottischen Subgenres des britischen Kriminalromans, gepriesen. Die Definition von *Tartan Noir* lautet „Scottish crime fiction“¹⁸⁰ oder „crime stories by Scottish writers“¹⁸¹. US-Kriminalautor James Ellroy prägte den Begriff in den späten 1990er Jahren, um über Rankins Erfolg zu schreiben.¹⁸² Als erster Autor dieses Genres gilt William McIlvanney mit seiner Glasgower Detektivfigur Laidlaw aus den 1970ern¹⁸³, die ich in Kapitel 3.3.4 genauer analysieren werde.

Ian Rankin selbst sagte über seine Anfänge als Kriminalautor, die schottische Literatur habe einen größeren Einfluss auf ihn ausgeübt als die Kriminalliteratur. Er habe zu Beginn sehr darunter gelitten, dass die Kriminalliteratur lange Zeit als niedere Form der Literatur angesehen war, besonders zu der Zeit, als er zu schreiben anfing.¹⁸⁴ Er nannte sich damals den „accidental crime writer“, denn eigentlich wollte er Professor der Anglistik werden und „große Literatur“ schreiben. Er hat – im Jahr 2007 – das Gefühl, die Wertschätzung des Genres Kriminalroman habe sich gewandelt:

But I think crime fiction is taken more seriously by now in the United Kingdom. When I started writing crime fiction it was seen as being a lesser form of literature. And that situation is changing. You can now study crime fiction in High School, you can study crime novels in university. So, maybe in another generation crime writers will be winning prizes like the Booker Prize or the Pulitzer Prize in America. This is not happening yet.¹⁸⁵

¹⁷⁸ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

¹⁷⁹ Craig Cabell, S. 12.

¹⁸⁰ <https://www.collinsdictionary.com/de/submission/12786/tartan+noir>, aufgerufen am 23.06.2022.

¹⁸¹ <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/tartan-noir>, aufgerufen am 23.06.2022.

¹⁸² <https://www.collinsdictionary.com/de/submission/12786/tartan+noir>. (Aufgerufen am 23.06.2022.)

¹⁸³ <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/tartan-noir>. (Aufgerufen am 23.06.2022.)

¹⁸⁴ Interview mit Ian Rankin im Dezember 2007 in Hamburg.

¹⁸⁵ Ebda.

Über den besonderen Einfluss eines schottischen Kriminalautors, William McIlvanney, äußerte er sich im Interview:

Then there was a Glasgow based writer called William McIlvanney, and he was a proper series literary novelist, but he had written a crime novel set in Glasgow featuring a cop called Laidlaw, and I thought: ‘So, if I want to write a novel about a cop it would still be taken seriously.’ Because McIlvanney had won literary prizes. I thought: ‘If it is okay for him maybe it is okay for me as well.’ So he made it okay for me to write crime fiction. I didn’t think of it as being a lesser form than proper literature.¹⁸⁶

Mittlerweile hat Ian Rankin McIlvanneys letztes Romanfragment beendet und damit sogar einen renommierten Preis gewonnen (hierzu später mehr).

Zuerst hatte Rankin die Idee für eine Geschichte, und dass er moderne Romane über Edinburgh schreiben wollte. Die Entstehungsgeschichte seines ersten Rebus-Romans beschreibt er folgendermaßen:

The very first notes I took about *Knots & Crosses* actually says in a hand-written note to myself: male hero (a policeman?). So, it was at the very beginning that I got the idea for the story but I didn’t know who the main character would be.¹⁸⁷

Schnell entschied er sich für einen Polizisten als Hauptcharakter: “But very quickly I realized that a cop was a good way to write about a city, and exploring a city and exploring a culture, exploring society, because he has got access to every area of society.”¹⁸⁸ Der Detektiv ist für ihn der ideale Beobachter der Gesellschaft, und der Kriminalroman das richtige Genre, um über Themen zu sprechen, die ihm wichtig sind: “I don’t mind being a crime writer, and as long as everything I want to say, you know, every theme I want to explore, as long as I can do that within the crime genre, then I am quite happy to be a crime writer.”¹⁸⁹

2.4.2.1 Detective Inspector John Rebus

Es könnte kaum ein besserer Name für eine Detektivfigur gefunden werden als Rebus, trägt Rebus doch die Bedeutung ‘(Bilder-)Rätsel’. Rankin legt seinem Protagonisten somit dessen Berufung schon mit in die Wiege. Er ist der geborene Detektiv, der immer und überall Rätsel

¹⁸⁶ Ebda.

¹⁸⁷ Ebda.

¹⁸⁸ Ebda.

¹⁸⁹ Ebda.

entdeckt, Fragen stellt und ermittelt, selbst wenn er schon pensioniert oder vom Dienst suspendiert ist. Selbst wenn er wollte, er könnte nicht anders als Detektiv zu sein.

Über sein Aussehen wissen wir nicht viel, aber über seine Familiengeschichte und die Vorgeschichte zur Rebus-Serie erfahren wir einiges stückchenweise. Wie bei einem Puzzle erfährt der/die Leser*in mit jedem Roman etwas mehr über den Detektiv: Da die Mutter früh verstorben ist, werden John Rebus und sein Bruder Michael vom Vater großgezogen. Rebus fällt es in seiner Kindheit nicht leicht, Freundschaften zu schließen. Im Alter von 15 Jahren verlässt er die Schule und geht zur *Royal Army*, dies aber weniger aus Überzeugung oder Leidenschaft, als aus Pflichtgefühl einem Freund gegenüber, der wegen eines Unfalls dazu nicht mehr in der Lage ist. Rebus leidet bei der Armee, wird während der Unruhen nach Nordirland geschickt und wagt nicht, seiner Familie die Wahrheit zu sagen. Er möchte nicht, dass sie sich um ihn sorgen. In Ulster wird er tagtäglich mit Gewalt konfrontiert, die Zeit lässt ihn tief traumatisiert und desillusioniert zurück: „Part of his life had been left behind there.“ (*Mortal Causes*, S. 82). Danach verlässt er die Armee und bewirbt sich bei der Spezialeinheit *Special Air Service* (SAS), wo der Dienst allerdings noch härter ist. Aus medizinischen Gründen verlässt er die Armee, was ihn zutiefst erleichtert, und geht zur Polizei.

In einem Urlaub nach seiner Entlassung lernt er seine spätere Frau Rhona kennen. Die beiden haben eine Tochter (Samantha). Doch Rebus hat ein äußerst problematisches Privatleben. Die Ehe hält nicht lange, steht doch immer Rebus' Passion für seinen Ermittlerberuf zwischen den Eheleuten. Seinen Bruder Michael bringt er wegen krimineller Machenschaften ins Gefängnis. Rebus leidet sehr unter den schwierigen Familienbeziehungen, und auch weitere Liebesbeziehungen, etwa die mit seiner Vorgesetzten, sind problematisch und scheitern. Im Verlauf der Romanserie stirbt Rhona. Mit seiner Tochter hält Rebus nur unregelmäßigen Kontakt, und doch spielt sie eine nicht unwichtige Rolle. In *Dead Souls* z.B. skizziert Rankin besonders viele Teile von Rebus' Familiengeschichte.

John Rebus lebt in der Arden Street in Marchmont, Edinburgh, wo Ian Rankin selbst während seiner Studentenzeit wohnte. Marchmont ist traditionellerweise ein Studentenviertel. Rebus arbeitet bei der Edinburgher Polizei und wird im Laufe der Serie zum Detective Inspector befördert, aber immer wieder suspendiert oder sogar degradiert. Im ersten Rebus-Roman *Knots and Crosses* ist er bereits seit fünfzehn Jahren Polizist¹⁹⁰ und geschieden.

¹⁹⁰ Vgl. *Rebus's Scotland*, S. 31.

Er trägt Züge des *hard-boiled detective* in der Nachfolge Marlowes, ist aber gewissermaßen ein Prototyp des zweiten, unabhängigen, nonkonformistischen Detektivtypus im Polizeiroman, aber mit schottischem Charakter. Grundsätzlich erleben wir in den Rebus-Romanen die Arbeit auf einer schottischen Polizeiwache, als Zusammenspiel zwischen den Kolleg*innen und Forensikern etc. Aber Rebus arbeitet nicht gern im Team, sondern am liebsten allein. Er ist sein eigener Herr, folgt nur seinem eigenen Gerechtigkeitssinn und mag sich nicht unterordnen. In dieser Hinsicht erinnert er an Marlowe, der in *The Big Sleep* seinem Auftraggeber General Sternwood folgendes gesteht: „I was fired. For insubordination. I test very high on insubordination, General.“¹⁹¹ Rebus wird nicht gefeuert, aber des Öfteren (straf-)versetzt oder beurlaubt, aus demselben Grund: „Rebus knew his place in the food-chain: somewhere down amongst the plankton, the price for years of insubordination and reckless conduct.“ (*The Naming of the Dead*, S. 39) Im Verlauf der Serie wechselt er deshalb unzählige Male das Revier, die meiste Zeit verbringt er in der *Lothian and Borders Police*. Später werden alle Reviere unter der *Police Scotland* zusammengefügt. „Fettes – aka ‘the Big House‘ – had been the headquarters of Lothian and Border Police right up to April Fools‘ Day 2013, when Scotland’s eighth police regions vanished to be replaced by a single organisation called Police Scotland.“ (*Even Dogs in the Wild*, S. 10) Rankin reflektiert in seiner Rebus-Reihe die Veränderungen innerhalb der schottischen Polizei immer kritisch mit, besonders die Umstrukturierung zur *Police Scotland*:

She [d.i. Shioban Clarke] ended the call and entered the MIT room. It was empty apart from some desks and chairs. This was the way things were now, thanks to the changes at Police Scotland – local CID reduced to a secondary role, a dedicated team parachuted in to run the show, a couple of rooms set aside for their use. (*In a House of Lies*, S. 8)

Around him [d.i. Malcolm Fox], everything still felt new. Gartcosh was the site of the shiny high-tech Scottish Crime Campus, the nerve centre of Police Scotland. Forty miles west of the capital, it would always be another country to the Edinburgh-dwelling Fox. (*In a House of Lies*, S. 43)

Rebus kommt nur mit wenigen Kollegen gut zurecht. Siobhan Clarke ist in dieser Hinsicht eine große Ausnahme. In dieser Kollegin findet Rebus, obwohl er zunächst ihr Vorgesetzter ist, eine Schülerin, Verbündete und Seelenverwandte, die seine Arbeitsweise und Einstellungen zum großen Teil übernimmt. Auch Shiobhan ist in vielen Aspekten eine Außenseiterin und einsam. Sie ist nicht nur Engländerin und muss sich mit ihrem britischen Akzent in Schottland behaupten, sie übertrifft die männlichen Kollegen auch an Bildung. Sie hat studiert und ist eine Frau im traditionellen Männerberuf, das weibliche Gegenstück zum fast ausschließlich männlich

¹⁹¹ Raymond Chandler, *The Big Sleep*, in: *The Big Sleep and Other Novels*, London: Penguin, 2000; S. 8.

konnotierten Polizeiapparat, eine Frau im harten schottischen, alkoholgeladenen Männlichkeitskult und eine Detektivin im traditionellerweise von männlichen Detektiven beherrschten Kriminalgenre. Rankin hat angegeben, dass Shiobhan ihm persönlich näher ist als Rebus. Er macht Shiobhan im Verlauf der Romanreihe mehr und mehr zur Protagonistin, was auch dem Umstand geschuldet ist, dass Rebus, den Rankin altern lässt, am Ende aus Altersgründen in Pension gehen muss.

Eigentlich wäre *Exit Music* Rebus' letzter Fall geworden, aber er kehrt immer wieder in die Polizeiarbeit zurück, beispielsweise in eine Spezialeinheit für ungelöste Fälle, *cold cases*. Rankin geht es da ähnlich wie Conan Doyle, auch ihm lassen Verlag und Publikum keine andere Wahl, als Rebus immer wieder aus der Versenkung hervorzuholen. In den Romanen verhält es sich so, dass Rebus einfach nicht ohne seine Ermittlungen leben kann, er ist nun einmal der geborene Detektiv. In *Standing in Another Man's Grave* überlegt Rebus, der in diesem Moment in ziviler Funktion *cold cases* für die Polizei bearbeitet, sich nach langer Pause und Renteneintritt wieder zu bewerben, um noch weiter offiziell für die Polizei tätig zu sein. Der Roman dreht sich um die Frage, ob oder inwiefern ein John Rebus noch in die aktuelle Polizei hineinpasst: „‘Today’s police force is very different from the one you got used to. Methods have changed, and so have attitudes,’ Fox paused. ‘Do you really think you’d fit in?’” (*Standing in Another Man's Grave*, S. 73) Rebus hat keinen guten Ruf innerhalb der Polizei: „‘I know a cop gone bad when I see one. Rebus has spent so many years crossing the line, he’s managed to rub it out altogether. As far as he’s concerned, his way’s the right way, no matter how wrong the rest of us might know it to be.’” (*Standing in Another Man's Grave*, S. 85) Mehr als einmal müssen Siobhan oder Rebus selbst seine Ermittlungsweise in diesem Roman rechtfertigen, hier vor Malcolm Fox, der Rebus' dicke, interne Polizeiakte begutachtet:

‘The file on you,’ Fox said eventually, ‘goes back to the 1970s. In fact, to call it a “file” is doing it an injustice; it takes up one whole shelf.’

‘I’ve been called into the headmaster’s office a few times,’ Rebus conceded. ‘Never been given my jotters, though.’

‘I wonder: is that down to luck or guile?’

‘There was always a good reason why I did what I did – and it got results. The High Hiedyins recognised that.’

“‘Room should always be made for one maverick’,’ Fox quoted, ‘That’s what a former Chief Constable wrote about you. He underlined the “one”.’

‘I got results,’ Rebus repeated.

‘And what about now? Think you can break cases without bending a few rules along the way? We’ve no room for even one maverick these days.’

Rebus shrugged. (*Standing in Another Man's Grave*, S. 74)

In diesem Roman überlegt auch Gangster Cafferty, aus dem Ruhestand zurückzukehren.

In den letzten Romanen, seit *Even Dogs in the Wild* (2015), ist Rebus jedoch wirklich in Rente: „And besides, he was no longer a cop. A month since his retirement. He had gone quietly in the end, demanding no fanfare, and turning down the offer for a drink with Clarke and Fox.” (*Even Dogs in the Wild*, S. 18) Aber Rebus weiß nichts mit sich anzufangen, hält seinen Alltag kaum aus:

What else was he going to do? Walk the streets? Take a taxi home and sit in his living room, failing to pick up any of the books he'd promised himself he would read? Bit of music and maybe a bath and then bed. His life was turning into a track on a CD with the repeat function engaged, each new day the same as the one before. He'd made a little list at the kitchen table: join the library, explore the city, take a holiday, see films, start going to concerts. [...]

Redecorate.

Replace rotting windows.

New bathroom suite.

New bed.

Hall carpet.” (*Even Dogs in the Wild*, S. 19)

Aber inmitten dieses *stream of consciousness*, dieses hilflosen, fast verzweifelten Auflistens von unbedeutenden Beschäftigungen, klingelt Rebus' Telefon, und Siobhan zieht ihn in einen neuen Fall um einen Angriff auf Cafferty mit hinein. Rankin verknüpft auch in allen kommenden Romanen die aktuellen Kriminalfälle mit der Vergangenheit Rebus', etwa so, dass ein alter Fall neu aufgerollt werden muss, an dem Rebus gearbeitet hatte, und der sich anders entwickelt, als man damals gedacht hatte. Rebus wird immer wieder bei laufenden Ermittlungen hinzugezogen, wie könnte es anders sein. In *A Song for the Dark Times* ermittelt er auf eigene Faust den Mord am Mann seiner Tochter. Seine Ermittlungen in Nordschottland werden für den parallel dazu anfallenden Mordfall in Edinburgh äußerst wichtig.

Obwohl die Rebus-Romane zur Untergattung der Polizeiromane gehören, findet sich in ihnen Kritik am Polizeiapparat. Hier ist Rankin, wie er selbst gesteht, von den Kommissar Beck-Romanen von Sjöwall/Wahlöö, den Begründern des *Skandinavienkrimis*, beeinflusst, die im Schweden der 70er Jahre in ihren zehn kriminalliterarischen Texten harte Kritik am Sozialstaat und der Institution der Polizei übten, und das auch innerhalb des Genres des Polizeiromans. In *Endstation für neun* (1968) z.B. finden sich zahlreiche kritische Äußerungen über Polizeigewalt und -willkür. Selbst Becks eigene Tochter schämt sich dafür, dass ihr Vater Polizist ist. Der Originaltitel lautet *Den skrattande polisen* übersetzt ‚Der lachende Polizist‘, bezugnehmend auf ein Lied von Charles Penrose aus dem Jahr 1922 über einen englischen Bobby, dessen Beruf noch eine Berufung war. Der Bobby geht pflichtbewusst und immer fröhlich seinem Beruf nach; die Menschen können ihm blind vertrauen. In Sjöwall/Wahlöös Romanen haben die Polizisten nichts mehr zu lachen; in denen Rankins auch nicht.

Rankin konzipiert Rebus mit einem bemerkenswerten *Alter Ego*: dem Gangsterboss Cafferty, der *Master Criminal* der Serie, den Rankin folgendermaßen beschreibt:

Cafferty is a kind of devil who is always standing behind Rebus with this seductive voice. You can take that as far back as *Paradise Lost* and the first book of the Bible. Here is this seductive voice saying, “It feels good to do bad things, why don’t you give it a go?” There is a part of Rebus that is really attracted to that notion, and in some ways, it makes him a good cop, because he can empathise with these horrible people, but at the same time there is always this part of him, the Jekyll side, that is pulling him back and saying, no – don’t empathise too far. And the most fascinating side of Rebus emerges when you’ve got this tug on him towards doing bad things for what he thinks are good reasons.¹⁹²

Rebus und Cafferty lernen sich bei einer Gerichtsverhandlung kennen, bei der Rebus gegen Cafferty aussagen muss. Je mehr Rebus über Caffertys Verbrechen erfährt, umso dringender möchte er ihn hinter Gitter bringen. Jedoch kommt Cafferty meistens straflos davon. Einmal gelingt es Rebus, ihn ins Gefängnis zu bringen, doch Cafferty schafft es, sich todkrank zu stellen und wird vorzeitig entlassen. Obwohl Rebus Cafferty aufs Schärfste bekämpft, hat er doch in gewisser Hinsicht Vertrauen zu ihm, da er ihn in mehreren Fällen um Hilfe und Insiderwissen bittet. Denn von Seiten der Verbrecher, der *underworld*, kann Cafferty natürlich leichter Informationen erhalten als Rebus. Rebus geht es stets darum, den Fall zu lösen und Gerechtigkeit zu üben, doch sind seine Mittel nicht immer die offiziellen. Wenn er mit Cafferty zu tun hat, bewegt Rebus sich auf einem schmalen Grat zwischen Legalität und Illegalität. Diese Arbeitsmethoden haben ihm einen zweifelhaften Ruf unter seinen Kollegen beschert, die ihn als Caffertys Spitzel bezeichnen oder glauben, die zwei seien eng befreundet (vgl. Sherlock Holmes, von dem auch angenommen wird, dass er selbst seine Fälle kreierte.) „DI Rebus [...] has a bit of history with Big Ger Cafferty, doesn’t he. [...] The pair of them are supposed to be close.“ (*Exit Music*, S. 93) In der Tat sind die beiden sich ähnlich, auch wenn Rebus sich dies nicht eingestehen möchte. Auch Rebus hat böse Gedanken, die er durch gute Gründe für gerechtfertigt hält, wie etwa, dass seiner Familie etwas zuleide getan wurde oder sonst ein Unrecht geschehen ist. Folgende Gedanken gehen Rebus durch den Kopf, als er sich sicher ist, dass Cafferty hinter einem Anschlag auf seinen Bruder steckt:

He had been thinking too of goodies and baddies. If you thought bad things – dreams of cruelty and lust – that didn’t make you bad. But if your head was full of civilized thoughts and you spent all day as a torturer... It came down to the fact that you were judged by your actions in society, not by the inside of your head. So he’d no reason to feel bad about thinking grim and bloody thoughts. Not unless he turned thoughts into deeds. Yet going beyond thought would feel so good. More than that, it would feel *right*. (*The Black Book*, S. 225)

¹⁹² Gill Plain: “Rankin Revisited: An Interview with Ian Rankin”, in: *Scottish Studies Review* 4 (2003), S. 133-34.

Nach diesen düsteren Gedanken geht Rebus, von calvinistischem Gedankengut geprägt, in eine Kirche, die sich als katholische herausstellt, beichten.

He stopped his car at the first church he came to. He hadn't attended any kind of worship for several months, always managing to make excuses and promises to himself that he'd try harder. [...] Someone had been busy with a marker-pen on the wooden signboard in the churchyard, turning 'Our Lady of Perpetual Help' into 'Our Lady of Perpetual Hell'. Not the greatest of omens, but Rebus went inside anyway. (*The Black Book*, S. 225)

He had picked up a prayer book on the way in, and stared long and hard at its unjudgmental black cover, wondering why it made him feel so guilty. (*The Black Book*, S. 226)

Rankin lässt uns bei Rebus' Beichte anwesend sein – über ein Verbrechen, das noch gar nicht stattgefunden hat, wohlgermerkt –, bei der der Pfarrer ihn nach seinem Glauben befragt.

'Forgive me, father, I'm about to sin.'
'We'll see about that, son,' came a gruff Irish voice from the other side of the grille. There was such assurance in the voice, Rebus almost smiled.
Instead he said, 'I'm not even a Catholic.'
'I'm sure that's true. But you're a Christian?'
'I suppose so. I used to go to church.'
'Do you believe?'
'I can't not believe.' He didn't add how hard he'd tried. (*The Black Book*, S. 226)

Das Beichtgespräch offenbart die tiefe Kluft zwischen Katholiken und Protestanten in Schottland:

'So, ask yourself this. Can you live the rest of your life with the memories and the guilt? [...] I know what you Calvinists think. You think you're doomed from the start, so why not raise some hell before you get there? But I'm talking about *this* life, not the next. Do you want to live in Purgatory *before* you die?' (*The Black Book*, S. 226-227)

'Come back and talk to me again. I like to know what madness you Prods are thinking. It gives me something to chew on when there's nothing good on the telly.' (*The Black Book*, S. 227)

Der Pfarrer kann Rebus beruhigen und davon abhalten, etwas Falsches zu tun. Rebus ist sich nicht sicher, ob er die Waffe, die er dabei hatte, benutzt hätte, um Cafferty zu erschießen: „It had been madness all along. In a sense, buying it had been enough. He'd never have used it, would he?“ (*The Black Book*, S. 227)

Rankin äußert sich über die schwierige Beziehung zwischen Rebus und Cafferty folgendermaßen:

What I find most intriguing about Cafferty is the ambiguity he brings with him. He is very like Rebus in some ways, something he can acknowledge but Rebus never will. Both men are

ageing fast, finding the changing landscape unsympathetic. They remind me of Cain and Abel, or two sides of the same coin. Or Jekyll and Hyde.¹⁹³

In *Exit Music* wird die Ähnlichkeit zwischen Rebus und Cafferty ganz besonders betont. Als Rebus Cafferty im Krankenhaus besuchen will, hält eine Krankenschwester ihn für seinen Bruder. Rebus bestreitet dies nicht, was die enge Bindung zwischen diesen beiden Charakteren noch einmal unterstreicht. Mit Cafferty teilt Rebus einige Lebensansichten und die Sichtweise auf die Stadt Edinburgh sowie die Melancholie über die Veränderungen der Stadt.

Cafferty: “[Todorov] said something about Edinburgh being a cold city. I probably said he was dead right.”

Rebus: “Maybe he meant the people rather than the climate.” (*Exit Music*, S. 142)

Die Schlusszene in *Exit Music*, die ursprünglich die letzte der ganzen Romanreihe hätte sein sollen, ist diesbezüglich äußerst aussagekräftig. Sie zeigt Rebus, der an Caffertys Krankenbett sitzt und denkt: „No cold, cleansed death for you. [...] One, two, three. One, two, three. After all we’ve been through... can’t end with a couple of whacks from Todd Goodyear... [...]”. Rebus’ letzte Worte lauten: “Is he going to be all right? [...] Tell me he’s going to be all right...” (*Exit Music*, S. 380) Ohne Cafferty würde Rebus’ Leben an Sinn verlieren: „What the hell was he going to do with himself if Cafferty was out of bounds?“ (*Exit Music*, S. 222)

Durch diese Alter Ego-Verbindung zu Cafferty und der besagten eigenen inneren Ambiguität ist Rebus in der literarischen Tradition Schottlands und besonders Edinburghs verhaftet und steht in der Nachfolge von *Jekyll und Hyde*, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* und *The Prime of Miss Jean Brody*, was in Kapitel 3.3 ausführlicher zu erörtern sein wird. Stuart Kelly schreibt im *Scotsman*: „Rebus in a strange way is Edinburgh’s guilty conscience, aware of horrors, attempting to do right. [...] The dark may be closing in on Rebus, but he was – and still is – a kind of kindly light.”¹⁹⁴

2.5 Der Kriminalroman als Großstadtroman

Nicht erst der Thriller, sondern schon die frühen klassischen Detektivgeschichten sind in Großstädten angesiedelt. Trotz ihrer *locked-room*-Konzeption, durch die Raum grundsätzlich

¹⁹³ *The Black Book*, Introduction, S. IX-X.

¹⁹⁴ Stuart Kelly, „Book review: A Heart Full of Headstones, by Ian Rankin“, in *The Scotsman*, 11.10.2022.

einerseits als „Spurenläger“ angelegt ist, aber gleichzeitig zur Verrätselung beiträgt, sind sie dennoch eng mit der Stadt verbunden. Poes *Murder in the Rue Morgue* und Hoffmanns *Fräulein von Scudery* haben Paris als Schauplatz und halten ihn trotz des Schwerpunkts, der auf den Innenräumen liegt, in der Erzählung präsent.¹⁹⁵ Gilbert Keith Chesterton äußerte in seinem Essay „A Defence of Detective Stories“ von 1901, die Stadt sei „more poetic ever than a countryside“.¹⁹⁶ Offensichtlich wird die „Affinität der Detektivliteratur zur Urbanität“¹⁹⁷ in Conan Doyles in London angesiedelten Sherlock Holmes-Geschichten.

Wie schon im Kapitel über die Entwicklung des Kriminalromans erläutert, gewinnt die Großstadt in den 1920er Jahren in den *hard-boiled* Romanen noch an Bedeutung, indem sich die Öffnung vom isolierten Raum in die städtische Topografie vollzieht. Dies geht nicht nur mit einer Pluralisierung von Figuren, sondern auch mit einer Pluralisierung von Handlungsorten und einer erhöhten Mobilität der Detektive einher, die die Städte (San Francisco oder Los Angeles) durchqueren und „durchmessen“.¹⁹⁸

Der Raum des Thrillers ist gemäß Nusser eindeutig die Großstadt. „Die Vielfalt [...] der Schauplätze und die zur Großstadt gehörende Vielseitigkeit entsprechen der ständig bewegten Handlung.“¹⁹⁹ Als Handlungsorte, mit denen er an die schaurigen Kulissen der *Gothic Novel* anknüpfe, nennt Nusser beispielsweise

von Autos durchfahrene Straßenschluchten, ein von Menschen überschautes Häusermeer, [...] als Versteck benutzte Tiefgaragen und Fabrikrüinen, als Treffpunkt dienende Bars, Slums und Luxusappartements als Schauplätze des Verbrechens, auf der Flucht durcheilte unterirdische Gänge und ähnliches [...].²⁰⁰

Auch im Thriller können der Raum und die vorkommenden Gegenstände bei den Lesenden zu Erkenntnisprozessen beitragen. Er kann Wechselbeziehungen zwischen dem Raum und den in ihm lebenden Menschen aufzeigen. „Raum bedingt den Menschen, aber er ist zugleich auch Ausdruck der sich in ihm Bewegenden. Seine determinierende Funktion wird vornehmlich zur Charakteristik einzelner Figuren genutzt.“²⁰¹ Die Darstellung eines Milieus oder Interieurs kann viel über die Figuren aussagen. Der Raum kann aber auch umgekehrt als Symptom erscheinen. Ein Thriller kann Hinweise auf die Entwicklung einer Großstadt enthalten, die aufschlussreich

¹⁹⁵ Vgl. Kathrin Schuchmann, „Raumkonzepte“, in: *Handbuch Kriminalliteratur*, S.37-38.

¹⁹⁶ Vgl. Chesterton 1901/1976, S. 4; zit. nach Schuchmann, S. 38.

¹⁹⁷ Vgl. Schuchmann, S. 38.

¹⁹⁸ Vgl. ebda., S. 38.

¹⁹⁹ Nusser, S. 67.

²⁰⁰ Ebda., S. 67.

²⁰¹ Ebda., S. 68.

sein können für das Verständnis einer „auf Produktion und Profit ausgerichteten Gesellschaft, in der das Verbrechen zum Alltag gehört.“²⁰²

Es scheint auch, als ob die bereits erwähnte „realistische Erweiterung“ des Kriminalromans Hand in Hand ginge mit einer Erstarkung der Rolle der Großstadt im Genre. So sind es Autoren wie Georges Simenon, Friedrich Glauser, Maj Sjöwall/Per Wahlöö, Jean-Claude Izzo, Donna Leon und Petros Markaris u.a., die in ihren Romanen der Großstadt eine herausragende Rolle zuweisen. Ihre Detektivfiguren sind untrennbar mit der Stadt verbunden, in der sie ermitteln. Auch Vázquez Montalbán und Rankin sind dieser Gruppe von Autoren zuzuordnen und räumen Barcelona bzw. Edinburgh sehr viel mehr Aufmerksamkeit ein als einem bloßen Setting und halten im Vergleich zu den übrigen Autoren dieser Aufzählung einige spezifische Besonderheiten bereit. Ian Rankin sagt über das Genre des Kriminalromans: „I’ve found the crime novel to be the perfect form to be writing about the state of modern Scotland.“²⁰³ Er gibt an, mit dem Schreiben der Rebus-Romane begonnen zu haben, „in order to make sense of Edinburgh.“²⁰⁴ Vázquez Montalbán sagte über sein Verhältnis zu Barcelona: “El lugar donde se forma mi visión del mundo es Barcelona.“²⁰⁵

2.6 Stadtdarstellung und Raumtheorien

An dieser Stelle seien Bemerkungen zum Raumbegriff und den in dieser Arbeit verwendeten Raum- und Gedächtnistheorien erlaubt. Diese Arbeit begreift Raum im Sinne von Henri Lefebvre nicht als etwas Gegebenes, sondern als etwas Produziertes. Literarische Texte „erzeugen [...] Welt als Zusammenhang von Topographie und räumlicher Semantisierung und eröffnen eine topologische Ebene, auf der kulturell geprägte Raumrelationen anschaulich werden.“²⁰⁶ Literatur kann in einer Art „Zwischenräumlichkeit“ liegen, „durch die sie sich weder ganz auf die außerliterarische Realität noch auf eine reine Symbolebene festschreiben“²⁰⁷ lässt, so können – hier folge ich Schuchmann in ihren Ausführungen – vom

²⁰² Ebda., S. 68.

²⁰³ *Rebus's Scotland*, S. 11.

²⁰⁴ Ebda., S. 16.

²⁰⁵ Georges Tyras, S. 45.

²⁰⁶ Kathrin Schuchmann, S. 36.

²⁰⁷ Jörg Dünne; Andreas Mahler: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin: De Gruyter, 2015, 1–11; S. 3-4.

Standpunkt der Räumlichkeit aus vielfältige[...] Zusammenhänge[...] adressiert werden, die nicht nur narratologische Verfahren der Rauminszenierung, sondern auch die Produktion von Wissensräumen oder den vermehrten, interdisziplinären Anschluss literaturwissenschaftlicher Raumforschung z.B. an soziologische oder ethnographische Diskurse betreffen.²⁰⁸

Für kriminalliterarische Texte, deren Handlung in einer bestimmten Großstadt verortet ist, lässt sich feststellen, dass die in ihnen dargestellten fiktiven Orte „im Zeichen [...] der Wirklichkeitsreferenz stehen“²⁰⁹. Durch Toponyme (Ortsnamen wie London, Paris oder eben Barcelona oder Edinburgh) sowie durch die Angabe auf der Karte lokalisierbarer Orte stellen die Texte gemäß Mahler einen Bezug zu diesen realen Orten her, „produzieren diese Texte einen *effet de réel* (vgl. Barthes 1984/2006, 164-172) und zielen [...] auf ein *mapping* des Verbrechens.“²¹⁰ Literarische Räume konstituieren sich nach Mahler ebenfalls durch semantische Isotopien (als Ortsbeschreibungen, Gegenstände in Innenräumen etc.), die von der Beschreibung zur Milieustudie übergehen können, durch eine atmosphärische Konkretisierung (durch Lexeme, die semantisch aufgeladen werden) „sowie durch ihre Modularisierung als von Erzähler oder Figuren perspektivierte Wahrnehmungs- und Vorstellungsräume“.²¹¹

Indem die Detektivfiguren im Kriminalroman sich ständig im Raum bewegen, sind sie auch fortwährend auf ihn bezogen.²¹² Die „topographische Verankerung“ der Handlung im Raum, bindet den Raum gleichermaßen an die Ermittlungen.²¹³ Schuchmann stellt fest, dass neuere literaturwissenschaftliche Arbeiten Raum als „kulturellen Bedeutungsträger“ begreifen – mit dieser Arbeit möchte ich zu dieser Forschungsrichtung beitragen.

Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation.²¹⁴

²⁰⁸ Ebda., S. 36.

²⁰⁹ Ebda., S. 36.

²¹⁰ Ebda., S. 36. Vgl. Andreas Mahler: „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, in: Ders. (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1999, 11–36; S. 14-16.

²¹¹ Vgl. Mahler, S. 14-23.

²¹² Vgl. Melanie Wigbers: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*, Würzburg; Königshausen und Neumann, 2006, S. 12.

²¹³ Vgl. Helmut Heißenbüttel: „Spielregeln des Kriminalromans“, in: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 1998, 111–120; S. 115.

²¹⁴ Wolfgang Hallet; Birgit Neumann: „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript, 2009, 11–32; S. 11.

Raumkonzepte, die in dieser Arbeit in die Analyse der Kriminalromane einfließen sollen, sind besonders diejenigen von Michel de Certeau (*Kunst des Handelns*, 1980/*L'invention du quotidien I*, 1990), Michel Foucault (*Von anderen Räumen*, 1984/2005, *Les hétérotopies*, 1966/2021) und die von Marc Augé (*Nicht-Orte*, 1992/2019) sowie Pierre Noras *Lieux de mémoire (Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, 1993; *Erinnerungsorte Frankreichs*, 2005), die hier nur soweit als nötig erläutert werden sollen. Bezeichnenderweise werden die ersten drei dieser Raumkonzepte auch von Kathrin Schuchmann im bereits zitierten Kapitel des neuen Standardwerks, dem *Handbuch der Kriminalliteratur* (2019), als diejenigen Theorien angeführt, die sich für die Besprechung von Kriminalromanen gut eignen.

Der Erfahrungsraum der amorphen Großstadt – auch als Brutstätte des Verbrechens – eröffnet nicht nur heterogene Raumverhältnisse, sondern problematisiert auch die Zeichenhaftigkeit von >Wirklichkeit<, die in kriminalliterarischen Konfigurationen der Großstadt in Bezug auf die Lesbarkeit des Raums in seiner Funktion als Spurenlager virulent wird. Die Heterogenität von Räumen lässt sich exemplarisch entfalten im Rekurs auf Michel Foucaults Konzept der Heterotopie.²¹⁵

2.6.1 Von Heterotopien und Nicht-Orten

In seinem Text über „Andere Räume“ nimmt Foucault an, dass sich „eine soziale Wissensordnung generell topologisch durch die Ausgrenzung eines – historisch veränderlichen – Anderen“²¹⁶, einem Außen konstituiert. Er definiert zwei Arten *anderer* Orte: die Utopie und die Heterotopie, wobei Utopien „Orte ohne realen Ort“, „zutiefst irrealer Räume“²¹⁷ und nur Heterotopien reale Orte seien,

wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte [...] zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.²¹⁸

Dieses Konzept der Heterotopien erweist sich laut Schuchmann für die Kriminalliteratur als anschlussfähig, um besonders Orte der Devianz zu analysieren. Als Beispiel führt sie die

²¹⁵ Schuchmann, S. 39.

²¹⁶ Jörg Dünne, „Einleitung. Soziale Räume“, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. v. Jörg Dünne u. Stephan Günzel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2006, S. 292.

²¹⁷ Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, in: *Raumtheorie*, S. 320.

²¹⁸ Ebda., S. 320.

Bedeutung des Bordells in den Kriminalromanen von Jakob Arjounis an.²¹⁹ In dieser Arbeit wird es noch auf andere Orte angewandt.

Ist >Wirklichkeit< in kriminalliterarischen Texten ein Effekt von Zeichen, so eröffnen urbane Topographien als produzierte, kulturelle und wahrnehmungsbezogene Räume auch die Frage nach der Lesbarkeit des Stadtraums. Diese schließt an den postmodernen Topos der Stadt als Textur und diskursiven Ort an.²²⁰

Marc Augé ist in seiner „gegenwartsbezogenen Fortschreibung der Foucault’schen Geschichte von sozialen Räumen und ihren Gegen-Räumen zur Diagnose einer Zunahme von so genannten »Nicht-Orten« der »Übermoderne«²²¹ gekommen. Augés Ansatz beruht, anders als der von Foucault, auf Pierre Noras Konzept der Erinnerungsorte, um das es im nächsten Absatz gehen wird. Augé stellt ein schnelles Anwachsen der sog. Nicht-Orte fest „infolge der modernen Beschleunigung der Raumerfahrung“²²², unter die er beispielsweise Durchgangsorte/Transitorte wie Durchgangwohnheime, Flüchtlingslager, Feriendörfer oder Slums, die im Verfall sind, und funktionale Orte wie Bahnhöfe, U-Bahnen, Flughäfen oder Einkaufszentren fasst. Augé definiert den (anthropologischen) Ort, „den die Ahnen geschaffen haben, dieser Ort, den die kürzlich Verstorbenen mit Zeichen erfüllen, die es zu bannen und zu deuten gilt“²²³, als das „Gegenstück zu den »Orten der Erinnerung«“ nach Pierre Nora, in denen wir „vor allem unser Anderssein erkennen, das Bild dessen, was wir nicht mehr sind.“²²⁴ Räume, die keine anthropologischen Orte sind und keine Identität besitzen oder stiften – aber nicht explizit das Negativ oder Gegenteil der anthropologischen Orte sind – in „eine[r] Welt, in der die Anzahl der Transiträume und provisorischen Beschäftigungen unablässig wächst, [...] die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemeren überantwortet ist“²²⁵, sind gemäß Augé Nicht-Orte.

Im Nachwort zur Neuauflage weist Augé noch einmal darauf hin, dass es Nicht-Orte im totalen Wortsinn nicht gebe und analysiert sie im Kontext der Globalisierung. „Das Paar Ort/Nicht-Ort dient als Maßstab für den sozialen oder symbolischen Charakter eines Raums.“²²⁶ Mit Verweis auf Paul Virilios Studien über die Strategie des US-amerikanischen Verteidigungsministeriums,

²¹⁹ Vgl. Schuchmann, S. 39.

²²⁰ Ebda., S. 39.

²²¹ Jörg Dünne, „Einleitung. Soziale Räume“, in *Raumtheorie*. S. 295.

²²² Vgl. ebda., S. 295.

²²³ Marc Augé, *Nicht-Orte*, München: Beck, 2012, S. 61.

²²⁴ Ebda., S. 61.

²²⁵ Ebda., S. 83.

²²⁶ Ebda., S. 124.

beschreibt Augé den Unterschied zwischen Globalem und Lokalem, ein Ansatz, der für diese Arbeit interessant ist:

Das Globale ist das System, aus der Sicht des Systems betrachtet: also das Innen. Und aus dieser Sicht ist das Lokale das Außen. Das Lokale besitzt daher *per definitionem* eine instabile Existenz. Entweder ist es eine bloße Verdoppelung des Globalen [...]. Oder das Lokale stört das System und unterliegt damit letztlich, politisch betrachtet, der Ausübung des Rechts auf Einmischung.²²⁷

Geschichte könne in einer globalen Welt „im Sinne eines Protests gegen das System nur von außen, vom Lokalen her kommen. Die Ideologie der globalen Welt impliziert die Auslöschung der Grenzen und der Proteste.“²²⁸ Die Globalisierung und mit ihr die Urbanisierung der Welt habe dazu geführt, dass sich dieselben Nicht-Orte überall auf der Welt wiederfinden: überall die gleichen Hotel- und Restaurantketten, dieselben Fernsehsender. Es habe den Anschein, die Welt sei eine große Stadt, eine

Welt-Stadt. Allerdings ist auch jede große Stadt eine Welt und sogar eine Rekapitulation, eine Zusammenfassung der Welt mit ihrer ethnischen, kulturellen, religiösen, sozialen und ökonomischen Vielfalt. [...] Gerade im Hinblick auf die Stadt spricht man von Problemvierteln, von Ghettos, von Armut und Unterentwicklung. Große Metropolen vereinen und treffen heute in sich die ganze Vielfalt und Ungleichheit der Welt.²²⁹

Heutzutage seien Städteplaner und Architekten, Schriftsteller und Künstler „möglicherweise dazu verdammt, nach der Schönheit der «Nicht-Orte» zu suchen und dabei den scheinbaren Selbstverständlichkeiten der Aktualität zu widerstehen.“²³⁰

Augés Konzept der *Non-lieux* scheint für die Analyse von Thrillern (oder Romanen der *hard-boiled school*) besonders relevant zu sein, da es sich um Orte der Großstadt handelt, die oftmals von Anonymität und Kriminalität betroffen sind; es sind die Orte des Thrillers wie Nusser sie beschreibt (s.o.). Augés Ansatz befähigt dazu, diese besonderen, aber charakteristischen Orte im Kriminalroman genauer zu betrachten.

²²⁷ Ebda., S. 125.

²²⁸ Ebda., S. 125-126.

²²⁹ Ebda., S. 126.

²³⁰ Ebda., S. 131.

2.6.2 Pierre Noras *lieux de mémoire*

„Nicht mehr ganz das Leben und noch nicht ganz der Tod,
wie jene Muscheln am Strand, wenn das Meer
des lebendigen Gedächtnisses sich zurückzieht.“²³¹

„Das Gedächtnis klammert sich an Orte wie die Geschichte an Ereignisse.“ Unter einem *lieu de mémoire* nach Nora versteht man einen

materiellen wie auch immateriellen, langlebigen, Generationen überdauernden Kristallisationspunkt kollektiver Erinnerung und Identität, der durch einen Überschuss an symbolischer und emotionaler Dimension gekennzeichnet, in gesellschaftliche, kulturelle und politische Übelheiten eingebunden ist und sich in dem Maße verändert, in dem sich die Weise der Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung verändert.²³²

Nora beschreibt das Phänomen des Verlustes eines gelebten, echten Gedächtnisses einer Gesellschaft und der Entstehung der Geschichte als sozialwissenschaftliche Disziplin.

Diese Zerrüttung des Gedächtnisses unter dem erdrückenden und entwurzelnden Zugriff der Geschichte bewirkt gleichsam eine Enthüllung. Sie bedeutet das Zerbrechen einer sehr alten Identitätsbeziehung, das Ende von etwas als selbstverständlich Erlebtem: das Ende der Gleichsetzung von Geschichte und Gedächtnis.²³³

Nora sieht das Gedächtnis und die Geschichte als Gegensätze an. Das Gedächtnis lebendig, „von lebendigen Gruppen getragen“²³⁴ und deshalb

ständig in Entwicklung, der Dialektik des Erinnerns und Vergessens offen, es weiß nicht um die Abfolge seiner Deformationen, ist für alle möglichen Verwendungen und Manipulationen anfällig, zu langen Schlummerzeiten und plötzlichem Wiederaufleben fähig.²³⁵

Die Geschichte hingegen sei die „stets problematische und unvollständige Rekonstruktion dessen, was nicht mehr ist.“²³⁶ Die Geschichte möchte eine „intellektuelle, verweltliche Operation“ sein, „Analyse und kritische Argumentation.“ Das Gedächtnis stammt aus und stiftet den Zusammenhalt einer lebendigen Gruppe. Nora wertet es als „stets aktuelles Phänomen, eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung“, als „affektiv und magisch“. Die Geschichte dagegen sei eine bloße Repräsentation der Vergangenheit. Wie das Gedächtnis die Erinnerung in die Sphäre

²³¹ Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1993, S. 18.

²³² François/Schulze (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, a.a.O., Bd. 1, Einleitung, S. 17-18; zit. n. Pierre Nora (Hrsg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: Beck Verlag, 2005, S. 9.

²³³ Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 12.

²³⁴ Ebd., S. 12.

²³⁵ Ebd., S. 12.

²³⁶ Ebd., S. 12-13.

des Sakralen rücke, so sei es die Aufgabe der Geschichte, die Vergangenheit dort wieder zu vertreiben, zu entzaubern. „Das Gedächtnis haftet am Konkreten, im Raum, an der Geste, am Bild und Gegenstand. Die Geschichte befaßt sich nur mit zeitlichen Kontinuitäten, mit den Entwicklungen und Beziehungen der Dinge.“²³⁷

Die Forschung an den Gedächtnisorten liegt „am Schnittpunkt zweier Bewegungen“: dem „Augenblick einer Wende der Geschichte zur Reflexion auf sich selbst; andererseits eine[r] im eigentlichen Sinne historische[n] Bewegung,“ dem „Ende einer Gedächtnistradition.“²³⁸

Die Gedächtnisorte, das sind zunächst einmal Überreste. [...] Sie sind die Bräuche einer Gesellschaft ohne Brauchtum; flüchtige Heiligtümer einer Gesellschaft der Entheiligung; besondere Bindungen in einer Gesellschaft, die alle Besonderheiten schleift; faktische Differenzierungen in einer Gesellschaft, die aus Prinzip nivelliert, Erkennungszeichen und Merkmale der Gruppenzugehörigkeit in einer Gesellschaft, die dazu tendiert, nur noch gleiche und identische Individuen anzuerkennen.²³⁹

Konkret sind es folgende „Orte“, die Nora aufzählt: „Museen, Archive, Friedhöfe und Sammlungen, Feste, Jahrestage, Verträge, Protokolle, Denkmäler, Wallfahrtsstätten, Vereine“²⁴⁰. Die Gedächtnisorte entstehen aus dem Glauben, Museen und Archive zu schaffen, Feste und Jahrestage zu feiern, Denkmäler zu errichten als „äußere Stützen“²⁴¹, weil es kein gelebtes Gedächtnis mehr gebe, keine eingeschlossene Erinnerung, in der man lebe.²⁴²

Gerettete Orte eines Gedächtnisses, die wir nicht mehr bevölkern, halboffizielle und institutionelle, halbaffektive und sentimentale Orte; Orte der Eintracht, in denen doch kein Gemeinsinn mehr lebt, Orte, die weder politische Überzeugung noch leidenschaftliche Teilnahme mehr ausdrücken und in denen gleichwohl noch etwas von symbolischem Leben pocht. Ein Absturz vom Eingedenken zur Historie, von einer Welt, in der man Vorfahren hatte, zu einer Welt mit zufälliger Beziehung zu dem, was uns gemacht hat, Übergang von einer totemistischen Geschichte zu einer kritischen Geschichte: das ist der Augenblick der Gedächtnisorte.²⁴³

Gedächtnisorte seien sie in der „dreifachen Bedeutung des Worts, im materiellen, symbolischen und funktionalen Sinn“²⁴⁴. Bei den Gedächtnisorten handele es sich um mutierende, vermischte Orte, aus Leben und Tod zusammengesetzt, „in einer Spirale des Kollektiven und des Individuellen, des Prosaischen und des Sakralen, des Unbewegten und des Beweglichen, einer Folge ineinander verschlungener Möbiusringe.“²⁴⁵ Die grundlegende Daseinsberechtigung dieser

²³⁷ Ebda., S. 13. (Gilt für alle Zitate dieses Absatzes)

²³⁸ Ebda., S. 16.

²³⁹ Ebda., S. 17.

²⁴⁰ Ebda., S. 17.

²⁴¹ Ebda., S. 19.

²⁴² Vgl. ebda., S. 17-19.

²⁴³ Ebda., S. 18.

²⁴⁴ Ebda., S. 26.

²⁴⁵ Ebda., S. 27.

Orte liege darin, „die Zeit anzuhalten, der Arbeit des Vergessens Einhalt zu gebieten, einen bestimmten Stand der Dinge festzuhalten, den Tod unsterblich zu machen, dem Immateriellen greifbare Form zu geben [...]“²⁴⁶ mit dem Ziel, „das Höchstmaß an Sinn in einem Mindestmaß von Zeichen einzuschließen“²⁴⁷. Die Gedächtnisorte lebten „nur von ihrer Fähigkeit zur Metamorphose [...], vom unablässigen Wiederaufflackern ihrer Bedeutungen und dem unvorhersehbaren Emporschießen ihrer Verzweigungen.“²⁴⁸

Im Prozess der Entstehung von Gedächtnisorten wandle sich nach Nora auch die Rolle des Historikers, der

im Unterschied zu seinen Vorgängern bereit ist, die enge, intime und persönliche Verbindung, die er mit seinem Gegenstand unterhält, zuzugeben. Mehr noch, sie zu verkünden, zu vertiefen, aus ihr nicht das Hindernis, sondern den Hebel seines Verständnisses zu machen. Denn der Gegenstand verdankt alles seiner Subjektivität, seiner Schöpfung und Wiedererschaffung. Er ist das Werkzeug des Stoffwechsels, welcher dem Sinn und Leben gibt, was an sich und ohne ihn weder Sinn noch Leben hätte. [...] der Historiker ist derjenige, der die Geschichte daran hindert, nur Geschichte zu sein.“²⁴⁹

Es sollen noch ein paar Beispiele für Gedächtnisorte, die Nora nennt, folgen. Als die natürlichsten Orte meint er Orte wie Museen, Friedhöfe oder Jahrestage. Als materielle Orte nennt er die Gesetzestafeln und die topographischen Orte (die in dieser Arbeit eine besondere Rolle spielen). Topographische Gedächtnisorte verdanken „ihrer genauen Lokalisierung und Verwurzelung an einem spezifischen Ort alles“²⁵⁰. Das träfe für „alle touristischen Stätten zu, für die Nationalbibliothek, die so mit dem Hôtel Mazarin verbunden ist wie das Nationalarchiv mit dem Hôtel de Soubise. Schließlich die Gedenkstätten, die man nicht mit Architekturdenkmälern verwechseln sollte.“²⁵¹ Dabei seien Statuen oder Denkmäler für die Toten nicht so sehr an den Standort gebunden wie die Gebäude, „die die Zeit zusammengefügt hat, und deren Bedeutung auf den komplexen Beziehungen zwischen ihren Elementen beruht: sie sind, wie etwa die Kathedrale von Chartres oder das Schloß von Versailles, Spiegel der Welt oder einer Epoche.“²⁵² Funktionelle Gedächtnisorte, die der „Bewahrung einer Erfahrung“ dienen, sind nach Nora beispielsweise bestimmte, besondere Lehrbücher, Wörterbücher oder Testamente. Zu den symbolischen Gedächtnisorten gehören Friedhöfe, Zeremonien, Trauerfeiern, Totenmessen u.a.²⁵³

²⁴⁶ Ebda., S. 27.

²⁴⁷ Ebda., S. 27.

²⁴⁸ Ebda., S. 27.

²⁴⁹ Ebda., S. 25.

²⁵⁰ Ebda., S. 31.

²⁵¹ Ebda., S. 31.

²⁵² Ebda., S. 31.

²⁵³ Vgl. ebda. S. 31.

Aus einem zunächst begrenzten Projekt wurde im Laufe der Jahre „eine neue Form der Geschichtsschreibung“²⁵⁴, die „viele Stimmen umfaßt und die besser als die <klassische> Geschichte den wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Bedürfnissen unserer Zeit entspricht.“²⁵⁵ Es geht nicht um eine Geschichte der Ereignisse, sondern um eine „Symbolgeschichte, die nach dem Fortleben dieser «Orte» im kollektiven Gedächtnis (nicht nur) der Franzosen fragt.“²⁵⁶

In Deutschland haben Jan und Aleida Assmann an Noras Projekt weitergearbeitet, es fortgeschrieben mit ihren Studien zum kulturellen Gedächtnis und der Erinnerungsarbeit früher Kulturen und Deutschlands.²⁵⁷

Als kulturelles Gedächtnis definiert Jan Assmann

den jeder Gruppe und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs- Texten, - Bildern und -Riten [...], in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.²⁵⁸

Das kulturelle Gedächtnis hat laut Assmann eine soziale Dimension, eine „konnektive Struktur“²⁵⁹, indem sie bei der Identitätsbildung einer Gruppe eine Rolle spielt, und eine räumliche Dimension, denn eine Gruppe ist bestrebt, sich Orte zu schaffen, die Symbole ihrer Identität und Auslöser für ihre Erinnerungen sein können.²⁶⁰ Gegen das kollektive Gedächtnis grenzt Jan Assmann das individuelle oder biografische und das kommunikative Gedächtnis ab, bei denen es sich um verschiedene „Modi des Erinnerns“²⁶¹ handele. Das individuelle Gedächtnis, Assmann bezieht sich hier auf Halbwachs, baue sich „in einer bestimmten Person kraft ihrer Teilnahme an kommunikativen Prozessen auf. Es ist eine Funktion ihrer Eingebundenheit in

²⁵⁴ Etienne François, „Pierre Nora und die «Lieux de Mémoire»“, in *Erinnerungsorte Frankreichs*, S. 9.

²⁵⁵ Ebda., S. 9.

²⁵⁶ Pierre Nora (Hrsg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, Klappentext.

²⁵⁷ Genannt seien hier nur einige Standardwerke: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 1992; Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 1999; Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Beck, 2006. Aleida Assmanns neuerer Ansatz *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, München: Beck, 2013.

²⁵⁸ Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Assman, Jan; Tonio Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 15.

²⁵⁹ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 1992, S. 16.

²⁶⁰ Vgl. ebda., S. 39.

²⁶¹ Ebda., S. 51.

mannigfaltige soziale Gruppen, von der Familie bis zur Religions- und Nationsgemeinschaft.“²⁶²²⁶³ Das kommunikative Gedächtnis umfasse die nähere Vergangenheit, ca. die letzten 40-100 Jahre; wenn die Träger des kommunikativen Gedächtnisses gestorben sind, weicht es dem kulturellen, welches sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit richtet. Für das kulturelle Gedächtnis zähle die erinnerte Geschichte, nicht die geschichtlichen Fakten.²⁶⁴ Aleida Assmann betont, dass das kulturelle Gedächtnis auf bestimmte Medien und Praktiken angewiesen sei, da es „keine Selbstorganisation eines kulturellen Gedächtnisses“²⁶⁵ gebe. Eines dieser Medien sind Orte. Selbst in Zeiten des kollektiven Vergessens können Orte ein Gedächtnis bewahren, wenn Ort und Erinnerung sich gegenseitig reaktivieren, denn das biologische und das kulturelle Gedächtnis ließen sich nicht in die Orte auslagern, sie bedürften der Verbindung mit anderen Gedächtnismedien, um Erinnerungsprozesse in Gang zu setzen. „Erinnerungsorte sind zersprengte Fragmente eines verlorenen oder zerstörten Lebenszusammenhangs. Denn mit der Aufgabe und Zerstörung eines Ortes ist seine Geschichte noch nicht vorbei.“²⁶⁶ Seine Relikte werden zu Elementen von Erzählungen und so zu Bezugspunkten eines neuen kulturellen Gedächtnisses.

Die Gedenkorte, an denen sich etwas von dem erhalten hat, was nicht mehr ist, aber von der Erinnerung reaktiviert werden kann, markieren Diskontinuität. Hier ist noch etwas anwesend, aber dies verweist vor allem auf Abwesenheit; hier ist noch etwas gegenwärtig, aber es signalisiert in erster Linie dessen Vergangensein. Das Vergangenheitsbewußtsein, das an einem Gedenkort haftet, ist von ganz anderem Charakter als das Vergangenheitsbewußtsein, das zur bodenständigen Ortsfestigkeit gehört. Jenes fußt auf der Erfahrung von Diskontinuität, dieses auf der Erfahrung von Kontinuität.²⁶⁷

2.6.3 Michel de Certeau, *Praktiken im Raum*

Eine weitere, für die Analyse der Texte von Vázquez Montalbán und Rankin wichtige Raumtheorie stellt die von Michel de Certeau dar, in der er den Zusammenhang zwischen Stadt und Text untersucht hat. De Certeau stellt zu Beginn seiner Ausführungen zu den Raumpraktiken

²⁶² Ebda., S. 36-37.

²⁶³ Wenn ich in dieser Arbeit von persönlichen Erinnerungsorten oder individuellen Erinnerungen der Protagonisten schreibe, soll dieser Aspekt mitgedacht werden; die Detektive sind selbstverständlich immer Teil einer sozialen Gemeinschaft, z.B. der ihrer Familien, der der Verlierer des Bürgerkriegs, der Soldaten in Ulster, der Polizei, Teil der Religionsgemeinschaften und der Nationalitäten usw.

²⁶⁴ Vgl. ebda., S. 40-42.

²⁶⁵ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 1995, S. 15.

²⁶⁶ Ebda., S. 309.

²⁶⁷ Ebda., S. 309.

einer „strategischen Raumkontrolle >von oben<“, im Text beispielhaft am Blick vom Dach des World Trade Centers veranschaulicht, Raumpraktiken „>von unten< entgegen, die er mit der Tätigkeit des Laufens durch die Stadt identifiziert.“²⁶⁸ Nach de Certeau ist ein Ort „une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.“²⁶⁹

Ein Raum dagegen entsteht,

dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent [...]²⁷⁰

Und zur Verbindung von Raum und Lektüre, von Stadt und Text konstatiert er:

En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit.²⁷¹

So produziert das Gehen in der Stadt „Äußerungen, die in die Stadttextrur eingehen und diese zugleich unterlaufen können“²⁷².

Kriminalliteratur kann also im Anschluss an de Certeau danach befragt werden, „wie Orte narrativ gesetzt und Räume aktualisiert werden, etwa anhand von Toponymen (Modus Karte) oder von Deixis und Richtungsvektoren (Modus Wegstrecke).“ Zusätzlich lässt sich feststellen, dass die Detektivfiguren „die Bewegung in der Stadt und Lektürebewegungen des städtischen Zeichenraums miteinander verbinden.“ Es vollzieht sich dabei ein Übergang von der Narratologie zur Semiotik der Stadt in Zusammenhang mit einer vergrößerten „Zeichenhaftigkeit der Realität“²⁷³, die Pfeiffer dafür verantwortlich macht, dass „visuelle Dimensionen der Zeichen und ihre möglichen Bedeutungen“ auseinanderklaffen. Die Stadt sei kein „kohärentes Sinnsystem, sondern ein Medium, mit dem der Ermittler operiert. [...] Der Verbund der Zeichen, die der urbane Raum produziert, erscheint dem Detektiv in der Funktion von »dechiffrierbare[r]

²⁶⁸ Dünne, S. 299-300. Dünne weist darauf hin, dass für de Certeaus Konzept das von Foucaults Text *Überwachen und Strafen* „implizierte Raummodell der visuellen Kontrolle“ grundlegend gewesen sei und dass man sich de Certeaus friedlicher Taktiken nach dem 11. September 2001 auch wieder in ihrer ursprünglichen militärischen Brisanz bedient habe. (Vgl. Ebda., S. 300)

²⁶⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I*, Paris: Gallimard, 1990, S. 173.

²⁷⁰ Ebda., S. 173.

²⁷¹ Ebda., S. 173.

²⁷² Schuchmann, S. 39.

²⁷³ Pfeiffer (1988/1998, S. 361); zit. n. Schuchmann, S. 40.

Information«²⁷⁴. Postmoderne Schreibweisen wie beispielsweise Paul Austers *City of Glass* problematisieren die Lesbarkeit der Stadt und steigern die Verrätselung und Komplexität des Raums.

²⁷⁴ Schuchmann, S. 40; vgl. Pfeiffer, S. 361-63.

3 Versuch einer Kontextualisierung der Romane Vázquez Montalbán und Rankins

3.1 Realhistorische Hintergründe: Grundzüge der katalanischen und schottischen Geschichte sowie der Stadtgeschichte Barcelonas und Edinburghs

3.1.1 Grundzüge katalanischer Geschichte und der Stadtgeschichte Barcelonas

Katalonien, mit einer Einwohnerzahl von 7.722.203 und einer Fläche von 32,108.2km²²⁷⁵ liegt im Norden Spaniens, angrenzend an Andorra und Südfrankreich. Catalunya ist eine der 17 autonomen Regionen Spaniens, die seit der spanischen Verfassung von 1978 existieren. Barcelona ist ihre pulsierende Hauptstadt am Mittelmeer, und das Katalanische – neben dem Spanischen – die regionale Amtssprache. Katalanisch ist eine eigenständige romanische Sprache und wird in Katalonien, Andorra, auf den Balearen, Teilen Südfrankreichs und Siziliens sowie von Katalanen im Ausland, von insgesamt um 10 Millionen Menschen gesprochen.²⁷⁶ Seit dem Mittelalter war Katalonien ein eigenständiger Staat; diese Epoche war in gewisser Weise ein goldenes Zeitalter, auf das sich die Katalanen auch heute noch in ihren Unabhängigkeitsbestrebungen berufen.

Seinem Ursprung nach war Katalonien, das sich ab dem 12. Jahrhundert so nannte, seit dem 8. Jahrhundert eine Grenzregion zu Al-Andalus, dem von den Mauren besetzten Gebiet der Iberischen Halbinsel.

El territorio que a partir del siglo XII se denominará Cataluña es en sus orígenes una frontera cristiana contra los musulmanes. El nombre de Cataluña proviene de la gran cantidad de castillos que se alzaban en el territorio durante los siglos IX y X, por los que la zona es conocida como la de los *castlans* [castillos]. A principios del siglo XII la lengua catalana, proveniente del latín, ya se utilizaba y es anterior al concepto político de nación, que se establece posteriormente con la unión con Aragón.²⁷⁷

Guifré el Pelós (Wilfred, der Behaarte) herrschte über die Grafschaften Urgell und Cerdany. Auf dem Konzil von Troyes 878 übertrug ihm der westfränkische König Ludwig II. die Grafschaften Barcelona, Girona und Besalú. Guifré el Pelós gilt in der Historiografie als der Begründer Kataloniens, der seine Grafschaften mit dem Bistum Ausona und Montserrat zu einem vom Frankenreich weitgehend autonomen Gebiet vereinigte, das er von Barcelona aus regierte. Er war der letzte Graf von Barcelona, der von einem westfränkischen König eingesetzt wurde,

²⁷⁵ Vgl. <https://web.gencat.cat/ca/temes/catalunya/> (Aufgerufen am 16.05.2022)

²⁷⁶ https://www.llull.cat/catala/recursos/llengua_catala.cfm (Aufgerufen am 22.02.2023)

²⁷⁷ David Agustí, *Historia breve de Cataluña*, Madrid: Silex ediciones, 2007, S. 34.

und erhielt das Recht, seine Ländereien und Titel zu vererben. Dies war der Beginn der Dynastie der Grafen von Barcelona, es zeichnete sich die Unabhängigkeit des gräflichen Herrschaftsgebiets ab. Den Kern Kataloniens stellten die Grafschaften Barcelona, Osona und Girona dar. Katalonien reichte damals nur bis zu den Flüssen Llobregat, Cardener, dem Mittellauf des Segre und Conca de Tremp. Später sollte dies „Alt-Katalonien“, *Catalunya Vella*, genannt werden im Gegensatz zum im 11. und 12. Jahrhundert eroberten „Neu-Katalonien“, *Catalunya Nova* im Südwesten.²⁷⁸ Für ein einheitliches Gebiet ist der Name „Katalonien“ aber erst ab dem 12. Jahrhundert nachgewiesen. 1137 entstand eine neue politische Gemeinschaft, die Krone Aragonien, bei der Katalonien und Aragonien eine Konföderation bildeten: innenpolitisch behielten sie ihre eigenen Strukturen und Institutionen, außenpolitisch aber bildeten sie eine Einheit. Bis ins 18. Jahrhundert bildete dieses Einheitskonzept eine „juristische und verfassungsgemäße Grundlage des spanischen Habsburgerreiches“²⁷⁹. Die Grafen von Barcelona wurden zugleich Könige von Aragonien.

Das vereinigte Königreich stand nunmehr unter katalanischer Hegemonie; Barcelona war die Hauptstadt, Katalanisch wurde Amts- und Schriftsprache. Aragonien übernahm das Wappen der Grafen von Barcelona und die *senyera* (Flagge) mit vier roten Balken auf goldenem Grund. In den folgenden Jahren konnte zum altkatalanischen Territorium das Gebiet der heutigen Provinzen Lleida und Tarragona hinzugewonnen werden; damit hatte Katalonien in etwa seine heutige Ausdehnung erreicht.²⁸⁰

Unter Jaume I el Conqueridor (Jakob I der Eroberer) wurden Mallorca (1229/30), Menorca (1231), Ibiza (1235) und Valencia (1238) erobert. Valencia wurde zum eigenen Königreich und zum dritten gleichberechtigten Gebiet der Krone Aragonien. Nach dem Tod von Jaume I ging die expansive Mittelmeerpolitik weiter und führte zur Eroberung Athens (1311) und Siziliens (1404), konnte sich im östlichen Mittelmeer jedoch nur bis 1388 halten.

Zwischen 1249 und 1258

bewirkte das Freiheitsstreben der Katalanen die Einrichtung eines ständischen Repräsentativorgans, des *Consell de Cent*; dieser städtische Selbstverwaltungsrat – der übrigens bis zu den *Nueva-Planta*-Dekreten von 1716 bestehen blieb – bildete einen ständigen Ausschuß, der sich *Diputació del General* oder *Generalitat* nannte und ein ständisches Regierungsorgan darstellte.²⁸¹

Bernecker betont die Bedeutung der *Generalitat*:

²⁷⁸ Vgl. Walther L. Bernecker, „Katalonien: von der Entstehung bis zum Ende des Franquismus“, in: *Eine kleine Geschichte Kataloniens*, hrsg. v. Walther L. Bernecker, Torsten Eßer, Peter A. Kraus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2007, S. 11.

²⁷⁹ Ebda., S. 18.

²⁸⁰ Ebda., S. 18.

²⁸¹ Ebda., S. 26.

Die *Generalitat* entwickelte sich zu einer der ersten parlamentarisch verantwortlichen Regierungen der Welt, deren zwölf Delegierten und zwölf Rechnungsprüfern zuerst die Einziehung und Verwaltung der von den *Corts* bewilligten Steuern oblag, später brachte sie dann die gesamte Politik Kataloniens unter Kontrolle.²⁸²

Kataloniens Geschichte ist ereignisreich, unzählige Male wurde Katalonien von Kriegen oder Aufständen erschüttert. Die katalanische Nationalhymne „Els Segadors“ (‘Die Schnitter‘) hält die Erinnerung an die blutige Revolte der armen Landbevölkerung gegen die Regierung Kastiliens im Dreißigjährigen Krieg wach. Der katalanische Nationalfeiertag, der jedes Jahr groß begangen und gefeiert wird, gedenkt dem 11. September 1714: jenem Tag, als während des Spanischen Erbfolgekriegs Barcelona erobert wurde und Katalonien all seine Freiheitsrechte verlor.²⁸³

Das heutige Barcelona besaß in den letzten 2000 Jahren vielzählige (Bei-)Namen: Barcino, Barsilona, Barchinona oder Barshiluna. Es trug metaphorische Titel wie *Cap i Casal* (‘Kopf und Stammhaus‘), Paris von Spanien, *La gran encisera* (‘die große Zauberin‘) oder *Rosa de Foc* (‘Feuerrose‘) (letzteren Namen gaben ihr die Anarchisten) oder aber funktionale Titel wie Kongress- und Messestadt.²⁸⁴

Barcelona wird jedem einzelnen dieser Beinamen gerecht in der Summe seiner übereinander und nebeneinander gelagerten Erinnerungen an die römische, westgotische, arabische, gotische, barocke, industrielle, modernistische, revolutionäre, franquistische, demokratische und olympische Stadt. Deshalb wäre es wohl auch weitaus passender, von Barcelona in der Mehrzahl zu sprechen, wie dies einmal Manuel Vázquez Montalbán getan hat.²⁸⁵

Auf dieses Konzept Vázquez Montalbáns der *Barcelonas* – im Plural – wird in den folgenden Kapiteln noch ausführlich einzugehen sein, soll auf ihm doch zum Teil die literarische Analyse in dieser Arbeit fußen.

Barcelona war seit jeher eine Stadt der Revolutionen und Aufstände. Dort fanden nicht nur der erste Arbeiterstreik Spaniens (1855) sowie der erste Arbeiterkongress (1870) statt. Auch die anarchistischen und sozialistischen Gewerkschaften wurden in dieser Stadt gegründet, wo es immer wieder zu gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Arbeitern und „Brotherren“ kam, mit Anschlägen wie dem legendären Bombenattentat im Liceu (1893). Der spanische Staat reagierte stets mit starker Repression.²⁸⁶

²⁸² Ebda., S. 26.

²⁸³ Vgl. Jaume Subirana (Hrsg.), *Willkommen in Katalonien. Eine literarische Entdeckungsreise*, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2007, S. 183.

²⁸⁴ Vgl. ebda., S. 12.

²⁸⁵ Ebda., S. 12.

²⁸⁶ Vgl. ebda., S. 183.

Barcelona ist auch schon immer eine Stadt der baulichen Veränderungen – und das bis heute. Die größten Transformationen in der Stadtgeschichte sind wohl in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Wegfall der alten Stadtmauern, die Eingemeindung aller umliegenden Ortschaften, die Öffnung zum Meer hin und die besondere Umgestaltung eines ganzen Stadtviertels, des *Eixample*, ab 1860, deshalb soll der ausführlichere historische Exkurs dieser Arbeit mit diesen wichtigen Ereignissen beginnen.

Der Abriss der alten Stadtmauern, die Barcelona seit dem Mittelalter eingegrenzt hatten, fand ab 1854 statt. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts hatte ein demographisches und industrielles Wachstum begonnen, das es unmöglich machte, die alten Mauern zu erhalten.²⁸⁷ Der Abriss der Mauern führte zur Öffnung der Stadt zum Meer (ein Aspekt, den Vázquez Montalbán besonders betont) sowie zu den umliegenden Dörfern, die nach und nach eingemeindet wurden, und zur Entstehung des Stadtviertels *Eixample*. Dieses wurde nach den Plänen von Ildefons Cerdà als schachbrettartige Planstadt aus Häuserblöcken mit Innenhöfen und abgeschnittenen Ecken gebaut. Der Abriss der Mauern begann 1854 in einem revolutionären Kontext, 5 Tage bevor der offizielle Befehl zum Abriss kam. Der „Pla Cerdà“ wurde offiziell am 31. Mai 1860 verabschiedet. Aber Cerdàs Vorhaben war nicht gut angesehen und wurde manipuliert, so wurde z.B. die von Cerdà vorgesehene Begrünung der Innenhöfe nicht umgesetzt. Trotzdem legte Cerdàs Vision die Basis für die Stadtentwicklung der zeitgenössischen Metropole Barcelona.²⁸⁸ Im September 1868 beendete ein Aufstand des Militärs die Herrschaft der spanischen Königin Isabella II. Der Abriss der Ciutadella – Symbol der Unterdrückung und Gewalt – kam in einer Revolution 1868 zustande. Nach dem Abriss der Ciutadella blieb nur noch die Mauer zum Meer hin, die im Zuge der Modernisierung des Hafens abgerissen wurde. Im Jahr 1873 wurde die erste Spanische Republik ausgerufen, die allerdings nur eine kurze Lebensdauer hatte, und sie beendet das sog. „Sexenni Revolucionari“ (‘revolutionärer Sechsjahreszeitraum‘²⁸⁹).²⁹⁰

Die Weltausstellung von 1888 war das erste Großereignis, das die Stadt Barcelona in ihrer zeitgenössischen Geschichte feierte. Die Stadt wollte eine internationale Ausstellung nach dem Beispiel Londons (1851) organisieren und realisierte sie dank der Bemühungen des damaligen Bürgermeisters Rius i Taulet in Rekordzeit. Am 20. Mai 1888 eröffnete die Königin Maria Cristina die Ausstellung vor mehr als 5000 Gästen. Mehr als zwei Millionen Gäste besuchten

²⁸⁷ Daniel Venteo: *Barcelona. Del segle XVIII fins a l'actualitat*, Barcelona: Marge Books, 2011, S. 93.

Im Folgenden oft zitiert.

²⁸⁸ Vgl. ebda., S. 97-102.

²⁸⁹ Übers. v. mir, J.S.

²⁹⁰ Vgl. Daniel Venteo, S. 103-104.

die Ausstellung, die 245 Tage dauerte. Mit der Weltausstellung erhielt Barcelona eine positive internationale Resonanz und Reputation wie niemals zuvor in der jüngeren Geschichte, auch wenn sie im lokalen Rahmen eine politische Polemik auslöste. Die Weltausstellung veränderte das Stadtbild nachhaltig, auch wenn einige Gebäude direkt danach wieder abgerissen wurden. Gebäude, die extra für die erste Weltausstellung von 1888 gebaut wurden und heute noch stehen, sind: die Kolumbussäule, das Restaurant *Castell dels Tres Dragons*, von Domènech i Montaner erschaffen, das heute das zoologische Museum beherbergt, der *Mercat del Born*, der Arc de Triomf und der Palau de la Justícia (Gerichtsgebäude). Außerdem entstanden dank der Weltausstellung das Gelände des Parc de la Ciutadella und die neue Fassade der Kathedrale, die erste Urbanisierung der Straße Parallel, die Vorbereitung zur zentralen Plaça de Catalunya, der Bau der Autobahn von Vallvidrera zum Tibidabo und der Bau vieler weiterer Straßen. Emblematische Gebäude, die vor der Weltausstellung begonnen, aber erst später beendet wurden, sind z.B. das Hospital Clínic und das Modelo Gefängnis.²⁹¹

Die Eingemeindung der umliegenden Dörfer erreichte 1897 seinen Höhepunkt. Das orthogonale Raster des *Eixample* sollte nicht nur die bisherige Stadt Barcelona, sondern auch die bis dahin unabhängigen Gemeinden im Umkreis umfassen, was auf Widerstand in der Bevölkerung stieß. Dennoch wurden die Gemeinden Sants, Les Corts de Sarrià, Sant Gervasi de Cassoles, Gràcia, Sant Martí de Provençals, Sant Andreu de Palomar, Horta und Sarrià nach 1997 zu Distrikten von Barcelona erklärt, die sich bis ins 21. Jahrhundert hinein kaum verändert haben. Dadurch wuchs die Bevölkerung von Barcelona auf mehr als eine halbe Million Menschen an. Auf diese neue Realität einer Metropole mussten dringend Antworten gefunden werden. Und diese kamen in Form der Gründung der neuen *Lliga Regionalista* und von republikanischen katalanistischen Parteien, die ab 1901 in der Regierung von Barcelona vertreten waren.²⁹²

Mit der Weltausstellung begann auch die Zeit des Modernismus, in architektonischer, künstlerischer und literarischer Ausprägung, die die erste Dekade des 20. Jahrhunderts in Barcelona vorherrschen sollte. Die ersten modernistischen Bauwerke waren die schon genannten Gebäude für die Weltausstellung: das Ausstellungscafé, das *Castell dels Tres Dragons*, oder die Casa Vicens von Gaudí. Die Vorliebe für diese Architektur breitete sich bald durch die ganze Stadt aus. Ein Beispiel ist die Bekanntschaft zwischen Antoni Gaudí und dem Industriellen Eusebi Güell, für den er viele Gebäude wie z.B. den Palau Güell oder den Parc Güell baute. Die Verbreitung des Modernismus fiel mit der Stadterweiterung durch das *Eixample* zusammen,

²⁹¹ Vgl. ebda., S. 105-108.

²⁹² Vgl. ebda., S. 117-126

weshalb viele der großen gutbürgerlichen Residenzen diesen Stil übernahmen. Das Zentrum des Modernismus ist bis heute *el quadrat d'or* mit der Casa Amatller, der Casa Lleó Morera, der Casa Batlló und der Casa Milà (la Pedrera) u.a. Auch in der Altstadt Barcelonas ist der Modernismus vertreten, z.B. mit dem Palau de la Música Catalana, Els Quatres Gats, Palau Güell. Auch in öffentlichen und industriellen Gebäuden findet sich der modernistische Stil wieder (Hospital de la Santa Creu i Sant Pau) und nicht zuletzt in religiösen. Ein besonderes Monument des Modernismus ist die Kathedrale Sagrada Família. Die Architekten des Modernismus verwandelten die Häuser, die sie planten, in Kunstwerke. Sie verwendeten vielfältige handwerkliche Materialien und führten neue Bautechniken ein. Gleichzeitig griffen sie auf traditionelle Berufe und Handwerkstätigkeiten wie Kunsttischlerei, Schraffur, Glasur und Schmiedearbeit zurück.²⁹³

Der Wahlsieg der katalanischen Republikaner und 'Regionalisten' im Jahr 1901 und deren Konsolidierung 1903 bedeuteten eine unwiderrufliche Niederlage der monarchienahen Parteien in Barcelona und machten eine Modernisierung Barcelonas in der finanziellen sowie städtebaulichen Ebene wie niemals zuvor möglich. Es erfolgte z.B. die Urbanisierung des Berges Tibidabo und ab 1908 die Öffnung und der Umbau der Via Laietana, wodurch diese Straße zur ersten der großen, den Stadtkern Barcelonas kreuzenden Straßen wurde. Dabei wurden in fünf Jahren 270 Gebäude abgerissen und tausende Menschen verloren ihre Wohnungen. 1911 begann man mit dem Bau der neuen Gebäude.²⁹⁴ Besonders dringlich während der Arbeiten an der Via Layetana war die Errichtung und Sanierung der sanitären Anlagen und Systeme der Stadt, besonders in der Altstadt. Denn in jener Zeit gab es eine hohe Sterblichkeitsrate (höher als in Kalkutta oder Bombay), da viele Krankheiten aufgrund der mangelhaften hygienischen Zustände und des Fehlens von sanitären Anlagen in den alten Stadtvierteln durch das Wasser übertragen wurden.²⁹⁵ Dank der Besserung des Finanzhaushaltes der Stadt gab es im April 1908 die Möglichkeit und den Vorschlag der Republikaner, das Schulnetz der Stadt auszubreiten. Es sollten neue Schulen gebaut werden, die Lehrer sollten von der Stadtverwaltung ausgewählt werden, der Unterricht sollte auf Katalanisch stattfinden und katholische Religion nicht zum Lehrplan gehören. Der Kostenvoranschlag für dieses Kulturprojekt erhielt die Mehrheit der republikanischen Stimmen, aber verursachte eine Krise mit den konservativeren Reihen der *Lliga Regionalista*, was schließlich zur Einstellung des Projekts, zur Entlassung des noch von Madrid

²⁹³ Vgl. ebda., S. 127-128.

²⁹⁴ Vgl. ebda., S. 139-147.

²⁹⁵ Vgl. ebda., S. 147.

eingesetzten Bürgermeisters und zur ersten demokratischen Neuwahl eines Bürgermeisters im 20. Jahrhundert durch die Stadtregierung führte.²⁹⁶

In diesen Jahren erfolgten weitere (Stadt-) Entwicklungen. Seit ihrer Urbanisierung 1893 verwandelte sich die Avinguda del Paral·lel zur Straße der Theater und Attraktionen. Der Stadtberg Montjuïc wurde besonders für Sportveranstaltungen genutzt. Die Fußballvereine FC Barcelona und l'Espanyol wurden gegründet.²⁹⁷ Ebenso entstand das *Institut d'Estudis Catalans*, das 1907 vom Präsidenten der Diputació de Barcelona, Enric Prat de la Riba, mit dem Vorsatz gegründet wurde, die nationale Akademie Kataloniens auf den Gebieten der Kultur und Wissenschaft zu werden. Das *Institut d'Estudis Catalans* war Herausgeber des *Diccionari ortogràfic* und der *Gramàtica catalana* (1918). Außerdem arbeitete es an der Anfertigung des *Diccionari general de la llengua catalana* von Pompeu Fabra (1932), was eine große Errungenschaft für die katalanische Bevölkerung bedeutete. Mit dem Rathaus zusammen gründete das Institut die *Biblioteca de Catalunya*, die die wichtigste des Landes werden sollte.²⁹⁸

Am 26. Juli 1909 begann in Barcelona ein Generalstreik als Protest gegen die Verschiffung von Jugendlichen und Reservisten nach Melilla, wo ein neuer Kolonialkrieg auszubrechen drohte.²⁹⁹ Spanische Truppen kämpften dort seit 1906 gegen die Rifkabylen. Eine Verstärkung der Truppen um 40.000 Mann wurde erforderlich.³⁰⁰ Die Arbeiterschaft Barcelonas war größtenteils antimilitärisch und antikolonialistisch eingestellt und interpretierte den Marokkofeldzug als „Klassenkrieg, bei dem es nicht um nationale Ziele, sondern um private Eisenbergbau- und Bereicherungsinteressen einer schmalen Oberschicht ging.“³⁰¹ Der Generalstreik wurde von Sozialisten, Anarchisten und der Arbeiterorganisation *Solidaridad Obrera* organisiert und wurde zur „bewaffneten Rebellion, zu einem Barrikadenkampf ohne klare Leitung, zu einer allgemeinen Antikriegsdemonstration.“³⁰² In der *Setmana Trágica* (‘Tragische Woche’) brannten radikalisierte Kräfte und antiklerikale Anarchisten über 60 religiöse Gebäude (Kirchen und Klöster) nieder. „Die Regierung Maura antwortete mit scharfer Repression, die zu blutigen Zusammenstößen zwischen Militäreinheiten und Demonstranten führte.“³⁰³ Zum Hintergrund der *Setmana Trágica* sei folgendes gesagt: Seit 1861 hatte sich die Anzahl der Ordensgeistlichen

²⁹⁶ Vgl. ebda., S. 148-49.

²⁹⁷ Vgl. ebda., S. 149-153.

²⁹⁸ Vgl. ebda., S. 153-154.

²⁹⁹ Vgl. ebda., S. 158.

³⁰⁰ Vgl. Walther L. Bernecker, *Eine kleine Geschichte Kataloniens*, S. 107.

³⁰¹ Ebda., S. 107.

³⁰² Ebda., S. 107.

³⁰³ Ebda., S. 107-108.

vermehrt, die um die Jahrhundertwende einen großen Einfluss in den urbanen Zentren gewonnen hatten. Auch im privaten Schulsektor war der religiöse Einfluss groß. Die kirchliche Hierarchie kämpfte vergeblich für ein Verbot der nicht-religiösen Privatschulen. Ein besonderer Dorn im Auge waren ihr die 34 Schulen (*Escuelas Modernas*) des anarchistischen Pädagogen Francesc Ferrer i Guardia. Dort wurden ca. 1000 Schülerinnen und Schüler aus der katalanischen Mittelschicht, aus Arbeiter- und aus radikalrepublikanischen Kreisen unterrichtet. Der populäre und militante Charakter eines Großteils der Privatschulen in Barcelona brachte sie zunehmend in Schwierigkeiten, da er von den konservativen Kräften als Aufforderung zur Systembekämpfung gleichgesetzt wurde. So war das erste in Flammen stehende Gebäude in der *Semana Trágica* eine klerikale Schule, die die finanzielle Unterstützung des Chefs der *Acción Católica* und Freund von Regierungschef Maura war, der die Marokko-Expedition unterstützte, weil er eigene wirtschaftliche Interessen seiner Schifffahrtsgesellschaft *Transatlántica* vertrat. Die Arbeiter hielten die klerikalen Schulen für ein Hindernis auf dem Weg zu einem öffentlichen Schulsystem. Dafür sprach auch die kirchliche Unterdrückungspolitik gegen das große Budget der Stadt für die Schaffung gemischter, laizistischer und auf Katalanisch unterrichtenden Schulen. Die katalanischen Republikaner hatten 1908 diesen Vorschlag eingebracht.³⁰⁴

Der Antiklerikalismus des Aufstandes von 1909 diente zur Ablenkung einer potentiell revolutionären Bewegung. Die Republikaner, die in ihrer Presse das Klima des Generalstreiks wesentlich mitgeschaffen hatten, weigerten sich, die Bewegung zu einer republikanischen Revolution fortzuentwickeln. Auf Druck der Arbeiterbasis hin lenkten die *Lerrouxisten* den Aufstand auf religiöse Ziele ab, wobei sie sogar mit der Passivität des Militärs rechnen konnten.³⁰⁵

Die Niederschlagung des Aufstands endete mit fünf Erschießungen, u.a. der von Ferrer i Guardia, der – zu Unrecht – beschuldigt wurde, für die Revolte verantwortlich zu sein. Auch die übrigen Maßnahmen der Repression waren hart. Es wurden über 2500 Personen festgenommen, 1725 Personen von Militärgerichten verurteilt, anarchistische und linksnationalistische Zeitungen wurden verboten sowie kulturelle Arbeiterzentren und laizistische Schulen geschlossen (die nach internationalem und nationalem Protest wieder geöffnet wurden).³⁰⁶

Die politischen Konsequenzen der *Setmana Tràgica* bewirkten den Abstieg der katalanistischen Republikaner zum radikal-populistischen Republikanismus von Alejandro Lerroux, der nach der *Setmana Tràgica* das politische Panorama in Barcelona dominierte und die Stärkung des konservativsten Sektors der *Lliga Regionalista* bewirkte. Es waren Jahre der politischen

³⁰⁴ Ebda., S. 109.

³⁰⁵ Ebda., S. 110.

³⁰⁶ Vgl. ebda., S. 110.

Unruhen und Korruptionsskandale. In der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts verlor der sog. Lerrouxisme an Einfluss, während die katalanistische Bewegung um die *Lliga Regionalista* daran gewann. Auf sozialer Ebene wurde der Anarchosyndikalismus in den Arbeiterklassen stärker und es kam 1911 zur Gründung der *Confederació Nacional del Treball* (CNT). Das neue Syndikat war ein Zusammenschluss aus verschiedenen katalanischen Arbeiterverbänden rund um die *Solidaritat Obrera* (1907). Zusammen mit der *Unió General de Treballadors* (UGT) war sie im Untergrund während der Diktatur von Primo de Rivera der Begründer der revolutionären Bewegung im Sommer 1917 und ein wichtiger Akteur an den revolutionären Tagen im späteren Spanischen Bürgerkrieg.³⁰⁷

Im Sommer 1917 trafen drei Krisen aufeinander, die das Restaurationssystem nicht überstand. Die Krise betraf das Militär, das eine Junta-Bewegung gegen eine Bevorzugung der in Afrika stationierten Soldaten bildete; sie betraf auch die Arbeiterklasse, die gegen die Verschlechterung der sozioökonomischen Bedingungen einen Generalstreik ausrief; der dritte Krisenherd betraf den katalanischen Nationalismus. Durch die wirtschaftliche Entwicklung und den Investitionsboom in der katalanischen Wirtschaft war die katalanische Bürgerschaft politisch und ökonomisch gestärkt worden. Die Arbeiterschaft litt allerdings unter den inflationären Preissteigerungen, es kam zu Streiks und Arbeiterkämpfen. Die *Lliga* versuchte im Sommer 1917, die katalanische Autonomie auszubauen und eine föderalistische Staatsstruktur herbeizuführen, indem sie ihren Einfluss auf die Madrider Regierung vergrößern wollte. Jedoch deckten sich diese Interessen nicht mit denen der Arbeiterschaft und des Militärs, sodass diese Bestrebungen unerfüllt blieben. Die Polizei löste schließlich das Parlament in Barcelona auf, das Militär schlug Arbeiteraufstände ohne Rücksicht nieder. Für die beteiligten Gruppen hatte die Krise von 1917 schwere Folgen: Militär und Königshaus rückten näher zusammen, die Arbeiter verloren das Vertrauen ins Militär, und die konservativen Katalanisten hielten sich wieder mehr an die Zentralregierung. Dadurch zerfiel die Einheit der Katalanisten, und es konnte sich eine linke katalanistische Bewegung entwickeln.³⁰⁸

Die Kündigungswelle von Arbeitern der *Barcelona Traction Light and Power Company* im Februar 1919 führte zu einem großen Streik, der als einer der ersten Demonstrationen im sozialen und Arbeiterkonflikt dieser Zeit in Barcelona gilt. Es wurde kurzzeitig der Kriegszustand ausgerufen. Nach dem Streit kam es zu einer Einigung und die entlassenen Arbeiter wurden wieder eingestellt, ein 8-Stunden-Arbeitstag wurde festgelegt und die Gefangenen wurden

³⁰⁷ Vgl. Daniel Venteo., S. 158-160.

³⁰⁸ Vgl. Walther L. Bernecker, *Eine kleine Geschichte Kataloniens*, S. 110-112.

befreit. Die Nichteinhaltung der Einigung führte zu einem Generalstreik am 24. März, der mit der Besetzung der Stadt durch das Militär, der Auflösung der Syndikate und mit um die 6000 Gefangenen endete. Dies war der Startschuss für den *Pistolerisme*, der zwischen Bewaffneten, die für die Firmen arbeiteten, und Arbeiterkämpfern ausbrach. Der *Pistolerisme* war ein besonderes Phänomen im Barcelona der Jahre zwischen 1919 und 1923, das als bewaffneter Konflikt zwischen den Fabrikbesitzern und den Arbeiterverbänden ausbrach. Die Pistolenschützen der Unternehmer konnten straffrei auf den Straßen schießen. Auch die neu gegründeten freien Syndikate beteiligten sich am bewaffneten Konflikt, um der CNT die Vorherrschaft bei der Arbeiterklasse streitig zu machen.³⁰⁹

Am 13.11.1923 begann die Diktatur von Primo de Rivera, die bis 1930 andauern sollte. Von wirtschaftlichen Kreisen wurde er in seinem Staatsstreich unterstützt, ebenso wie von der städtischen Bourgeoisie, die aus Angst vor dem sozialen Radikalismus handelte und sich vom politischen Wandel eine Bekämpfung der sozialen Unruhen versprach. Miguel Primo de Rivera legitimierte seinen Putsch u.a. mit der „Unterbindung des “verdeckten” Separatismus Kataloniens (der allerdings eine ökonomische Zusammenarbeit nicht ausschloß)“³¹⁰. Zu Beginn wurde Primo de Rivera von den katalanischen Industrie- und Handelskammern euphorisch unterstützt; lediglich die Anarchisten waren 1923 bereit, sich dem Staatsstreich entgegenzustellen, verfügten aber nicht über den Beistand der Sozialisten. Die Katalanisten wurden von Unterstützern bald zu Gegnern Primo de Riveras, enttäuscht von seiner militaristisch-zentralistischen und antikatalanischen Politik: bereits wenige Tage nach seiner Machtergreifung verbot Primo de Rivera die katalanische Flagge und Hymne sowie den Gebrauch des Katalanischen bei Behördengängen und in offiziellen Dokumenten. 1925 wurde die *Mancomunitat*³¹¹ aufgelöst, Zeitungen verboten, es kam u.a. zu Schließungen bzw. Verboten von kulturellen Organisationen und (Hoch-) Schulen und zur Auflösung des FC Barcelona. „Das Erlebnis sozialer und kultureller Unterdrückung drängte den bürgerlichen Katalanismus in die Illegalität.“³¹² Ein Umsturzversuch von Seiten der separatistischen Partei *Estat Català* scheiterte. Es entwickelte sich ein katalanischer „moralischer“ Separatismus in dem Sinne, dass das Bewusstsein reifte, dass eine Einigung mit der Monarchie Kastiliens in Hinblick auf die katalanischen

³⁰⁹ Vgl. ebda., S. 162-164.

³¹⁰ Ebda., S. 117.

³¹¹ Die *Mancomunitat de Catalunya* war ein Verwaltungsbezirk, der zwischen 1914 und 1925 Barcelona, Girona, Tarragona und Lleida umfasste und sich auch um kulturelle Belange, das Gesundheitswesen und die Infrastruktur kümmerte. Sie hatte eine wichtige politische Bedeutung, war es doch das erste Mal seit 1714, dass eine katalanische Institution von Seiten des spanischen Staates anerkannt wurde. https://ca.wikipedia.org/wiki/Mancomunitat_de_Catalunya, aufgerufen am 03.03.2023.

³¹² Ebda., S. 119.

Selbstverwirklichungswünsche nicht mehr möglich war.³¹³ Mit dem Scheitern der Diktatur Primo de Riveras kam es zu großen Veränderungen innerhalb des katalanischen Lagers. Die konservative *Lliga* erwartete von der Übergangsregierung eine Lösung des „Katalonienproblems“, während sich die linkskatalanischen Kräfte zusammen mit den Republikanern im Pakt von San Sebastián Mitte 1930 längst auf eine republikanische Lösung geeinigt hatten. In den Kommunalwahlen 1931 siegte der Zusammenschluss der linkskatalanischen Parteien zur *Esquerra Republicana de Catalunya* (ERC). Am 14. April rief Companys vom Balkon des Rathauses die Republik aus; wenig später proklamierte Macià in der *Generalitat* die Katalanische Republik als Staat innerhalb der Iberischen Föderation. Am selben Tag wurde nachmittags auch in Madrid die Republik ausgerufen, und der König ging ins Exil.³¹⁴ „Damit hatte eine der entscheidendsten Phasen des Katalanismus begonnen.“³¹⁵

Die Zweite Republik, die von 1931-1936/39 andauerte, zählt zu den „konfliktreichsten Perioden der neueren spanischen Geschichte. Sie erbt alle überkommenen Strukturprobleme des Landes, die seit langem einer Lösung harrten. Zuerst sollte ein laizistischer und liberaler Staat geschaffen werden.“³¹⁶ Des Weiteren waren eine demokratische Verfassung, eine Militärreform, die Beschränkung der kirchlichen Macht, eine Bildungs- und Agrarreform und eine Beilegung der Streitigkeiten zwischen Zentrum und peripheren Nationalismen angestrebt, deren Lösungsversuche allerdings zu einem Anstieg der Spannungen und Unruhen im Land führten. Trotz der Ausrufung der Republik gab sich Macià mit einer vorübergehenden autonomen Regierung in Katalonien mit Namen *Generalitat* und dem Versprechen eines Autonomiestatuts zufrieden, das bereits 1931 einer Volksabstimmung vorgelegt wurde. Es ging noch von einem einheitlichen spanischen Staat aus (trotz vorgesehener Dezentralisierung) und enthielt bedeutsame Beschneidungen, z.B. was Steuern, Bildung und Erziehung betraf. Katalonien blieb so weiter von Madrid finanziell abhängig. Auch behielt sich die Zentralregierung vor, über Bildungs- und Erziehungsfragen zu bestimmen. Rein katalanische Schulen musste die *Generalitat* selbst finanzieren. Das Autonomiestatut übertrug der *Generalitat* lediglich untere und mittlere Verwaltungskompetenzen, was die Erwartungen der *Esquerra Republicana* enttäuschte. Im Bereich Gesundheit, Finanzen, Wirtschaft, Kulturförderung, Agrarwirtschaft und Kommunalordnung wurden 1933 Gesetze und eine katalanische Verfassung erlassen. Ab 1933 war die konservative *Lliga Catalana* zweitstärkste Partei. Außerdem kam es innerhalb der Regierungspartei zu

³¹³ Vgl. ebda., S. 119-120.

³¹⁴ Ebda., S. 120-21.

³¹⁵ Ebda., S. 121.

³¹⁶ Ebda., S. 121.

Auseinandersetzungen, weshalb die *Generalitat* immer wieder in Krisen geriet. Zusätzlich kam es durch die in Folge der Weltwirtschaftskrise angestiegene Arbeitslosigkeit zu sozialen Konflikten, Streiks und Aufständen.³¹⁷

Die linguistische und kulturelle Normalisierung bzw. Katalanisierung erfuhr in der zweiten Republik einen enormen Aufschwung, besonders was das Radio, Tageszeitungen und Buchpublikationen auf Katalanisch betraf.³¹⁸

1933/34 kam es zu einem größeren Konflikt zwischen *Generalitat* und Zentralregierung. Aufgrund eines agrarischen Reformgesetzes, das die *Generalitat* erlassen hatte, aber die Zentralregierung annullierte, kam es zur Unruhe bei den Katalanisten, die die Autonomie in Gefahr sahen. Companys, der die Regierungsgeschäfte übernommen hatte, war mit der Madrider Regierung von Lerroux in Verhandlungen, als die rechtsgerichtete *Confederación Española de Derechas* in die Regierungskoalition eintrat. Aus Angst vor einer Machtergreifung nach deutschem oder italienischem Vorbild, plante die Linke einen Generalstreik und eine Rebellion gegen die Regierung von Lerroux. Am 6. Oktober 1934 rief Companys

den „Katalanischen Staat in der Spanischen Bundesrepublik“ aus, wohl wissend, daß es eine derartige Bundesrepublik gar nicht gab. Dieser „Katalanische Staat“ überlebte gerade einmal zehn Stunden, dann beendete das Militär den Aufstandsversuch. Über Katalonien wurde der Ausnahmezustand verhängt, das katalanische Parlament und die *Generalitat* wurden aufgelöst, die Regierungsmitglieder inhaftiert, eine Pressezensur eingeführt.³¹⁹

Eine Wiederherstellung der Autonomie konnte zunächst nicht mehr erreicht werden.³²⁰ Erst nach den Wahlen im Februar 1936 zur Volksfront und dem deutlichen Wahlsieg der Linken in Katalonien konnten die 1934 verbotenen Institutionen wie *Generalitat*, Parlament und das Autonomiestatut wieder eingesetzt werden. Companys und andere inhaftierte Linke wurden wieder freigelassen und in die *Generalitat* aufgenommen. Die katalanische *Lliga* war schließlich komplett isoliert, sodass sie am 18. Juli 1936 die Aufständischen unterstützte.³²¹

Zu Beginn des spanischen Bürgerkriegs sah es zunächst tatsächlich danach aus, „als komme Katalonien endlich der angestrebten Staatlichkeit in einem nicht mehr zentralistischen Spanien nahe. [...] Nach Kriegsende stand dann sogar die Existenz, zumindest die Identität Kataloniens auf dem Spiel.“³²² Mit Hilfe der *Guardias de Asalto* und der *Guardia Civil* sowie einem

³¹⁷ Vgl. ebda., S. 121-123.

³¹⁸ Vgl. ebda., S. 123.

³¹⁹ Ebda., S. 124.

³²⁰ Vgl. ebda. S. 123-124.

³²¹ Vgl. S. 126.

³²² Ebda., S. 127.

spontanen Widerstand der Arbeiterklasse konnten im Sommer 1936 die aufständischen Militärs zumindest in Katalonien abgewehrt werden. Dies führte zur „vollen Entfaltung der revolutionären Kräfte und zur Durchführung einer sozialen Revolution, die vor allem von Anarchisten und Linksozialisten getragen wurde.“ Im September 1936 stimmte Companys Partei dem Einzug der Anarchisten und Kommunisten in die Regierung zu, die Rede ist von einer „All-Organisationen-Regierung“. Aus „innerrepublikanischen Kämpfen“ gingen 1937 wieder die Kommunisten gestärkt hervor. Bis zum Kriegsende bestand die katalanische Regierung nur noch aus Linksrepublikanern der ERC und ACR, den Kommunisten (PSUC) und der Pächterorganisation UDR. Die katalanische Industrie stellte sich in kurzer Zeit auf Kriegswirtschaft um. Ab Anfang 1937 nahmen die Interventionen des Zentralstaates zu, der ab 1938 die gesamte Kriegsindustrie kontrollierte.³²³ Ab 1938 wurde die Kriegssituation in Katalonien spürbar und schwieriger, denn im Juli rückten Francos Truppen näher und die Bombardierungen Barcelonas nahmen zu. Außerdem verschlechterte sich die Versorgungssituation zunehmend (bereits seit Oktober 1936) und die enorme Anzahl an Flüchtlingen (mehr als eine Million gegen Ende des Kriegs) erschwerten die Lage. „Im Verlauf des Krieges [wurde] die *Generalitat* zusehends geschwächt und politisch marginalisiert [...]. Am 5. Februar 1939 floh sie vor den anrückenden Franco-Truppen nach Frankreich; der Traum einer katalanischen Autonomie war vorerst zu Ende.“³²⁴ Direkt nach der Besetzung Kataloniens durch Francos Truppen begann eine „Säuberung“: Kriegsgerichte ließen bis 1953 ungefähr 3800 Personen hinrichten, 25.000 Angestellte im öffentlichen Dienst verloren ihre Arbeit, die Universität Barcelona die Hälfte aller Professoren. „In allen gesellschaftlichen Bereichen setzte eine umfassende »Entkatalanisierung« ein. Der faschistische Dichter Ernesto Giménez Caballero bezeichnete den Sieg Francos 1939 als »Grab des Katalanismus«.“³²⁵ Der Franquismus, „der die katalanische Ethnie zu eliminieren versuchte und Spanien endgültig als zentralistischen Einheitsstaat etablieren wollte“³²⁶, betrieb eine brutale Politik der Repression. Es kam zu Tausenden von Inhaftierungen; Hunderttausende mussten ins Exil gehen. Veröffentlichungen durften nur noch auf Spanisch erscheinen, Straßen- und Geschäftsnamen mussten ins Spanische übertragen werden. Bei Behördengängen und im öffentlichen Leben wurde das Katalanische verboten, bis auf die Schulhöfe, wo die Kinder in den Pausen gezwungen wurden, „cristiano“, also kastilisch, zu sprechen.³²⁷

³²³ Vgl. ebda., S. 128-129.

³²⁴ Ebda., S. 130.

³²⁵ Ebda., S. 135.

³²⁶ Ebda., S. 138.

³²⁷ Vgl. ebda., S. 138.

Einer solchen systematischen Diskriminierung und Negierung ihrer katalanischen Kultur ausgesetzt, reagierte die Bevölkerung mit Verweigerung, Enthaltung, Boykotten und dem Rückzug in zivilgesellschaftliche Vereine, Clubs und Verbände, die auf den ersten Blick nicht politisch zu sein schienen. Die Kirche spielte hierbei eine wichtige Rolle. Gegen Ende des Weltkriegs 1945 besserte sich die Lage etwas, da Franco sich gezwungen sah, sich den Alliierten zu nähern, wenn auch nur symbolisch. Es gab einen leichten Aufschwung des Katalanismus seit den 1950er Jahren mit Theateraufführungen und Buchveröffentlichungen wieder auf Katalanisch.³²⁸ Das kulturelle Phänomen der sog. *cantautes* (‘Autorensänger‘) trug dazu bei, dass sich alle katalanisch-sprachigen Länder eines Zusammengehörens bewusst wurden. 1961 wurde an der Universität Barcelona zum ersten Mal ein Lehrstuhl für die Katalanische Sprache und Literatur eingerichtet; ab 1969 wurde die Kampagne *Català a l’escola* (‘Katalanisch in der Schule‘) auf den Weg gebracht. Der private Verein *Omnium Cultural*, der Katalanischkurse organisierte, wurde erst 1967 legalisiert; *Radio Barcelona* durfte erst 1974 ein katalanisches Programm ausstrahlen.³²⁹ 1974 wurde das Katalanische als Amtssprache wieder zugelassen. Bernecker kommt zu folgendem Schluss:

Kein Zweifel: Das Katalanische hatte sich im Franquismus trotz aller Unterdrückungsversuche durchgesetzt. [...] Franco konnte dem Prozeß der allmählichen Verselbständigung keinen Einhalt gebieten; im Gegenteil, er beschleunigte ihn. Die Repression des Katalanismus bewirkte außerdem, daß er sich als Bewußtsein einer gemeinsamen nationalen Identität der gesamten Region weit über die »Klassen«-Grenzen des Bürgertums hinaus ausbreiten konnte.³³⁰

Die Jahre ab 1969 können als „Vorphase des Übergangs“ bezeichnet werden, in Spanien wurde der Ausnahmezustand ausgerufen und Prinz Juan Carlos de Borbón zum königlichen Nachfolger bestimmt. Nach dem Tod Francos sollte eine von oben kontrollierte Form des „Franquismus nach Franco“ angestrebt werden, sein Tod war noch nicht direkt ein Ende des Franquismus. König Juan Carlos I. kündigte in seiner Thronrede am 22. November 1975 eine Demokratisierung des politischen Systems an. Man entschied sich jedoch gegen einen Bruch mit dem Franquismus und glaubte an einen langsamen Wandel. Der friedliche Übergang aus der Franco-Diktatur in die liberal-parlamentarische Monarchie, die *transición*, hat international große Aufmerksamkeit bekommen.

Das Besondere des Regimewandels bestand darin, daß er unter Leitung und Kontrolle der franquistischen Institutionen und eines Teils der in ihnen vorherrschenden politischen Elite durchgeführt wurde. Damit ging er formal innerhalb der von Franco errichteten Legalität vor

³²⁸ Vgl. ebda., S. 136-37.

³²⁹ Vgl. ebda., S. 139.

³³⁰ Ebda., S. 140.

sich und brach nicht mit dem autoritären Verfassungsrecht des Franquismus [...], dessen Ersetzung durch eine neue, auf demokratischen Prinzipien basierende Regierungsform.³³¹

Letztendlich erfolgte die *transición* als Reform.

Ihre Originalität bestand darin, daß sie politisch als Verhandlung zwischen Regierung und Vertretern des alten Regimes einerseits, den Kräften der demokratischen Opposition andererseits erfolgte, daß sie verfassungsrechtlich mittels den in den franquistischen „Grundgesetzen“ für deren Revision vorgesehenen Mechanismen stattfand, so daß die franquistische Legalität für ihre eigene Ersetzung durch eine neue, demokratische Legalität instrumentalisiert wurde.³³²

Das spanische Parlament, die *cortes*, stimmten im November 1976 dem „Gesetz über die politische Reform“ zu. Die Ständekammer sollte künftig durch ein gewähltes Zweikammernparlament mit verfassungsgebenden Vollmachten ersetzt werden. Ein Referendum im Dezember desselben Jahres bestätigte diesen Entschluss. Die nächsten Schritte waren die Zulassung von Parteien und Gewerkschaften, die Festsetzung der Parlamentswahlen, die Moncloa-Pakte und die Verfassung von 1978. In den Wahlen von 1977 ging die neu gegründete *Unión de Centro Democrático* (UCD) siegreich hervor, die PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*) wurde zweitstärkste Kraft. Das neue Parlament sollte eine neue Verfassung ausarbeiten. Nach der Verabschiedung dieses kam es im Dezember 1978 zu Neuwahlen, bei denen wieder die UCD Wahlsieger wurde. Die Änderung der politischen Strukturen stand in diesen Jahren im Vordergrund, die Wirtschaft wurde vernachlässigt. Der Beitritt zur EG erfolgte erst 1986. Die Jahre der *transición* bedeuteten für die Bevölkerung hohe Inflationsraten, unzählige Konkursverfahren, Streiks und einen schnellen Anstieg der Arbeitslosigkeit. Die sozialen Auswirkungen der ökonomischen Entwicklung bleiben kritisch. In den größeren Städten waren Delikte wie Straßenraub oder Einbruch an der Tagesordnung.³³³

Im Übergangsprozess spielte Katalonien eine besondere Rolle, ähnlich wie das Baskenland. Am Ende der Diktatur äußerten die demokratischen Parteien und Institutionen Kataloniens den Wunsch nach Autonomie und leisteten damit einen Beitrag zum Gelingen der Demokratisierung. Die Verfassung von 1978 jedoch entwarf ein Autonomiemodell, das zahlreiche Kompromisse enthielt und das die Stellung der Regionen und historischen Nationalitäten wie Katalonien und Baskenland nicht klar definierte. In der späten Phase des Franquismus hatte sich die *Assemblea de Catalunya* (‘Versammlung Kataloniens’) gebildet, die Demokratie, Amnestie und Autonomie forderte und die einen großen Rückhalt in der Gesellschaft hatte. Während in

³³¹ Walther L. Bernecker, *Spanische Geschichte. Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München: Verlag C.H. Beck, 2003, S. 112.

³³² Ebda., S. 113.

³³³ Vgl. ebda. S. 115.

Gesamtspanien gegen Ende der Franco-Diktatur der Antifranquismus keine Massenbewegung wurde, war in Katalonien der Widerstand größer.³³⁴ Dabei stieß „die Verklammerung von Demokratie- und Autonomieforderungen nach und nach auch über das Gebiet der historischen Nationalitäten hinaus auf wachsende Resonanz“³³⁵. Das Wiederaufleben des Katalanismus, der wieder zu einem „Synonym des zivilen Widerstands gegen autoritäre Machtausübung und zentralistische Unterdrückung wurde“, ist auch auf politische Faktoren zurückzuführen. Die Wahlen von 1977 waren ein Meilenstein für die Demokratisierung Spaniens. In Katalonien zeichnete sich eine Dynamik des politischen Wandels ab, die sich klar von den Ergebnissen in Gesamtspanien abhob. Seitdem verstärkte sich der eigenständige Charakter der Politik Kataloniens.³³⁶

Die Tendenz betrifft vor allem die notorische Schwäche der spanischen Rechten in der nordöstlichen Peripherie. Im gesamtspanischen Kontext betrachtet, wurde der Verlauf der *transición* ganz wesentlich von dem annähernden politischen Kräftegleichgewicht zwischen (ex-)franquistischen Reformern und demokratischer Opposition bestimmt, das sich letztlich als Gleichgewicht zwischen den Kräften der Kontinuität und des Wandels verstehen läßt. In Katalonien hatte dieses Gleichgewicht keine Entsprechung. Mit der größeren Bedeutung des antifranquistischen Spektrums korrespondierte ein starker Wunsch nach umfassender politischer Dezentralisierung.³³⁷

Die spanische Regierung unter Adolfo Suárez entschied sich allerdings dazu, als ihre erste Maßnahme zur politischen und administrativen Dezentralisierung das Konzept, das nicht ohne Ironie *café para todos* genannt wurde, anzuwenden und dehnte die Maßnahmen auf das gesamte Staatsgebiet aus. Nicht nur die drei sog. historischen Nationalitäten, Katalonien, Baskenland und Galizien, auch einem Dutzend weiterer Regionen sollte in Zukunft der Autonomiestatus zugestanden werden. Die Strategie hatte den Zweck, die Forderungen der Katalanen und Basken zu relativieren, indem die Autonomie zu einer gesamtspanischen politischen Organisationsform gemacht wurde.³³⁸

Trotzdem gab es erste Erfolge in den Normalisierungsbestrebungen: die *Generalitat* wurde vorläufig wiedereingesetzt, ab dem Schuljahr 1978/79 wurde Katalanisch als Schulfach wieder in die Lehrpläne an katalanischen Schulen eingegliedert. Laut Verfassung aber blieb *castellano* weiterhin die offizielle Amtssprache des Staates, aber laut Artikel 3 sollten die übrigen Sprachen Spaniens in den jeweiligen autonomen Regionen ebenfalls offiziell sein. Artikel 2 der

³³⁴ Vgl. Peter A. Kraus, „Katalonien im demokratischen Spanien“, in: *Eine kleine Geschichte Kataloniens*, S. 154-55.

³³⁵ Ebda., S. 156.

³³⁶ Vgl. ebda., S. 157-159.

³³⁷ Ebda., S. 160.

³³⁸ Vgl. ebda., S. 161.

Verfassung hielt an der Einheit einer Nation fest, aber die Präambel der Verfassung versprach allen Spaniern die Möglichkeit der Pflege ihrer Sprachen, Kulturen und Traditionen. Es gab also verschiedene Möglichkeiten der Auslegung.³³⁹ Das Autonomiestatut wurde in Katalonien in einem Volksentscheid im Oktober 1979 mit großer Mehrheit angenommen. Die Regierungsmitglieder der *Generalitat* wurden 1980 gewählt, jedoch führte ein gescheiterter Staatsstreich ein Jahr später bereits dazu, dass der Autonomieprozess ins Stocken geriet.³⁴⁰ Die *Generalitat* erhielt prinzipiell folgende Aufgabengebiete mit exklusiven oder weitgehenden Kompetenzen: Raumordnung/Städtebau, öffentliche Infrastruktur, Bildung und Erziehung, Kultur und Sprache, Tourismus, soziale Dienste, Gesundheitswesen, Umweltschutz, regionales Radio und Fernsehen, Regionalpolizei, regionale Wirtschaftsförderung, Landwirtschaft und den Aufbau von Institutionen zur Selbstverwaltung und -regierung. Dies bedeutete aber nicht, dass Spanien diese Arbeitsfelder immer bereitwillig abtrat. Vorprogrammiert waren die Kompetenzkonflikte.³⁴¹

Ein wichtiges Datum für Barcelona war die Olympiade von 1992, die nicht nur neue Bauten auf dem Montjuïc, dem Hauptaustragungsort der Spiele, nötig machte, sondern weitere große Reformen nach sich zog: die Neugestaltung von Vall d'Hebron, die Erschaffung eines neuen Stadtviertels am Meer, der *Vila Olímpica*, das gleichzeitig das Verschwinden von alten Badeorten und kleinen Strandrestaurants in Barceloneta bedeutete. Letztendlich führte die Olympiade zu einem „giro absoluto del concepto de ciudad, lo que incluye la red de comunicaciones y los transportes, fundamentalmente el ferrocarril y el aeropuerto, las infraestructuras en deportes y ocio y la construcción de hoteles y de servicios.“³⁴² Die Olympischen Spiele von 1992 bedeuteten die größten urbanistischen Veränderungen der Stadt Barcelona zum Ende des 20. Jahrhunderts.

Am 09.08.2006 erhielten die Katalanen ein überarbeitetes, neues Autonomiestatut, jedoch wurde etwa die Hälfte der ursprünglichen Vorlage umgeschrieben und am 28.06.2010 vor Gericht angefochten und gekippt.

Forderungen nach nationaler und internationaler Anerkennung von Seiten der Katalanen bestehen bis heute weiter. Sie gipfelten im (illegalen) Unabhängigkeitsreferendum von 2017. Dieses

³³⁹ Vgl. Isidor Marí i Mayans, *Die Katalanischen Länder. Geschichte und Gegenwart einer europäischen Kultur*, aus dem Katalanischen übersetzt von Heike Nottebaum, Berlin: Verlag Walter Frey, 2003, S. 187-189.

³⁴⁰ Vgl. ebda., S. 192.

³⁴¹ Vgl. Peter A. Kraus, S. 167-168.

³⁴² David Agustí: *Historia breve de Barcelona*, Madrid: Sílex ediciones, 2008, S. 254-255.

kam nicht von ungefähr. Am 9. November 2014 war bereits eine Umfrage zur katalanischen Unabhängigkeit abgehalten worden, mit 80,76% der Stimmen für die Unabhängigkeit und einer Wahlbeteiligung von mehr als 2,3 Mio Menschen.³⁴³

A l'hora d'analitzar la crisi catalana, massa polítics, intellectuals i periodistas de Madrid han comès l'error de deslligar els esdeveniments de Catalunya d'una realitat més àmplia, que és la crisi del sistema forjat durant la transició democràtica, que, al seu torn, no es pot desvincular de la crisi econòmica i política que afecta l'escenari internacional al partir del 2008. [...] Aquest procés es produeix per la suma de molts factors.³⁴⁴

Am 12. Januar 2016 wurde Carles Puigdemont zum Präsidenten der Generalitat gewählt. Dieser verkündete am 28. September desselben Jahres, dass er für September 2017 ein Unabhängigkeitsreferendum plane. Am 9. Juni 2017 gab er das offizielle Datum und die Frage des Referendums bekannt: „Vol que Catalunya sigui un Estat independent en forma de República?“³⁴⁵ Am 6. September wurde im katalanischen Parlament ein Referendumsgesetz verabschiedet, um das Referendum abhalten zu können. Am 13. September wurden die 712 Bürgermeister*innen vom Generalstaatsanwalt einberufen, die Wahllokale für den 1. Oktober zur Verfügung stellen wollten. Der Oberste katalanische Gerichtshof ordnete am 27. September die Schließung der Wahllokale für den 1. Oktober an. Trotzdem wurde am 1. Oktober 2017 mit einer Wahlbeteiligung von 2,2 Mio. Bürger*innen das Referendum abgehalten, das ein Ergebnis von 90,1% für die Unabhängigkeit erhielt. Am Ende des Tages hatten die Nationalpolizei und die Guàrdia Civil gewaltvoll in das Wahlgeschehen eingegriffen und es gab über 1000 Verletzte.³⁴⁶ Später wurde bekannt, dass die allgemeine Wahlbeteiligung nur bei 43,03% lag.³⁴⁷ Puigdemont setzte zunächst die Unabhängigkeitserklärung aus, um Platz für einen Dialog mit der spanischen Regierung zu gewähren. Am 11. Oktober erhielt er von Mariano Rajoy einen Brief mit der Frage, ob er die Unabhängigkeit ausgerufen habe oder nicht. Am 16. Oktober wurden die ersten Organisatoren des Referendums, Sánchez und Cuixart verhaftet, am 20. Oktober genehmigte Rajoy den Artikel 155 der spanischen Verfassung. Als Puigdemont am 27. Oktober die Unabhängigkeit Kataloniens ausrief, genehmigte der spanische Senat die Ausführung des Artikels 155, der es ermöglicht, Regionen ihre Autonomierechte zu entziehen. Mariano Rajoy setzte für den 21. Dezember Neuwahlen in Katalonien an. Am 30. Oktober klagte die

³⁴³ Vgl. Francesc-Marc Álvaro, *Assaig general d'una revolta. Les Claus del procés català*, Barcelona: Raval Edicions, 2019, S. 284.

³⁴⁴ Ebda., S. 55.

³⁴⁵ Ebda., S. 290 'Möchten Sie, dass Katalonien ein unabhängiger Staat in Form einer Republik wird?' (Übers. v. mir)

³⁴⁶ Ebda., S. 292.

³⁴⁷ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Unabh%C3%A4ngigkeitsreferendum_in_Katalonien_2017 (Aufgerufen am 26.02.2023)

Oberstaatsanwaltschaft die Regierung Puigdemonts der Rebellion an. Es wurde offiziell, dass Puigdemont und einige seiner Berater*innen (Toni Comín, Meritxell Borràs, Meritxell Serret, Dolors Bassa, Clara Ponsatí, Lluís Puig und Joaquim Forn) nach Brüssel gereist waren. Neun Parlamentsabgeordnete, die zum Teil aus Brüssel zurückgekehrt waren, wurden am 2. November verhaftet. Puigdemont wurde am 25. März 2018 in Deutschland festgenommen, aber nicht nach Spanien ausgeliefert. Bereits am 5. April wurde er wieder freigelassen und am 12. Juli teilte die deutsche Justiz mit, dass sie den Tatbestand der Rebellion als nicht erfüllt sehe, daraufhin zog das spanische Gericht den europäischen Haftbefehl zurück und weigerte sich, Puigdemont wegen Veruntreuung ausliefern zu lassen. Am 12. Februar 2019 begann der Prozess gegen die Organisatoren des Referendums im Obersten Gericht, gegen zwölf katalanische Politiker*innen: Oriol Junqueras, Joaquim Forn, Raül Romeva, Josep Rull, Jordi Turull, Carme Forcadell, Dolors Bassa, Jordi Sànchez, Jordi Cuixart, Carles Mundó, Santi Vila und Meritxell Borràs,³⁴⁸ von denen einige hohe Haftstrafen von bis zu 13 Jahren erhielten, die aber teilweise wieder ausgesetzt oder verkürzt wurden. Puigdemont und zwei seiner Berater*innen sind mittlerweile Abgeordnete im Europaparlament, leben aber immer noch in Brüssel. Der katalanische Konflikt mit Spanien besteht auch mit der Regierung unter Pedro Sánchez fort. Eine Einigung scheint nicht in Sicht.

3.1.2 Grundzüge der schottischen Geschichte und der Stadtgeschichte Edinburghs

Durch Edinburgh zu laufen, ist wie durch die Geschichte zu gehen. „The town is its own memoir: where other places erase and obliterate their past when a new idea comes along, Edinburgh habitually builds alongside – or occasionally right on top of – the old.“³⁴⁹ McKay führt Beispiele für die in Edinburgh noch spürbare, erfahrbare Geschichte an:

So you can walk down the High Street from the Castle Rock (as people have been strolling since the ninth century), through a cityscape straight out of the 1600s (give or take the occasional net café), spit on the Heart of Midlothian (site of public hanging until 1819) for good luck, until eventually you will reach the upturned-boat-roofed Scottish Parliament, home to a twenty-first century ideal of self-government that we last enjoyed 300 years ago.³⁵⁰

³⁴⁸ Vgl. Francesc-Marc Álvaro, S. 299-300.

³⁴⁹ John McKay, Foreword, in: Christopher McNab, *A History of Edinburgh, The Story of Scotland's Great City*, Broxburn: Lomond Books, 2017, S. 12-13.

³⁵⁰ Ebda., S. 13.

Das erste schottische Parlament wurde mit größter Wahrscheinlichkeit während der Herrschaft von Alexander II gegründet und im Jahr 1215 im Edinburgher Schloss abgehalten. Das mittelalterliche Parlament wurde sporadisch vom Monarchen einberufen, wenn er Hilfe benötigte. Die Mitglieder waren „a mix of religious authorities, nobility and burgh commissioners, and together these three groups became known as the ‘Three Estates’.“³⁵¹ Verschiedene Komitees unterstützten es bei der Legislatur. „So began a long road of Scottish governance from Edinburgh.“³⁵²

Der *Act of Union* zwischen England und Schottland im Jahre 1707 wird von Devine beschrieben als „a marriage of convenience founded on pragmatism, expediency, competing national patriotisms and realpolitik. Love and friendship for the other were entirely notable by their absence during the negotiations.“³⁵³ Die Jahre nach der Einheit waren von Unruhen, Gewalt auf den Straßen von Edinburgh und Instabilität geprägt, was Devine auf mehrere Gründe zurückführt, u.a. „neither Scots or English had yet embraced any concept of Britishness. Westminster policies demonstrated the failure to buy into the implications of union. They were founded on English nationalism and English priorities rather than those of the new union [...]“³⁵⁴ Viele Schotten hatten auf eine Föderation zweier Königreiche gehofft und wurden enttäuscht. „Instead, the treaty created a single new entity, Great Britain, governed by a single monarch and by a single British Parliament. The fine print, though, showed that the new government would be far more English than Scottish.“³⁵⁵ Der Sitz des Parlaments war in London, das mit sofortiger Wirkung die Kontrolle über alle Belange bekam, die beide Länder betrafen, einschließlich Steuern, Zollgebühren, militärische Angelegenheiten und die Außenpolitik. Obwohl die Unionsvereinbarung den Schotten auch ein paar Zugeständnisse machte, z.B. dass die separate Rechtsordnung und Gerichte intakt blieben und schottischen Händlern der Zugang zu Englands Überseemarkt (Amerika, Karibik und Indien) ermöglicht wurde, wog doch ein Detail schwerer. Der *Act of Union* hatte den Verlust des schottischen Parlaments und fast sämtlicher politischer Einflussnahme in Großbritannien zur Folge:

Scots would have 45 seats in the new British House of Commons – out of 558. Scottish nobles would have even less representation; only sixteen would be able to take seats in the new House

³⁵¹ Christopher McNab, *A History of Edinburgh, The Story of Scotland's Great City*, Broxburn: Lomond Books, 2017, S. 42,

³⁵² Ebd., S. 42.

³⁵³ T.M. Devine, *Independence or Union. Scotland's Past and Scotland's Present*, London: Penguin Books, 2017, S. 3.

³⁵⁴ Ebd., S. 35.

³⁵⁵ Arthur Herman, *The Scottish Enlightenment. The Scots' Invention of the Modern World*, London: Harper Perennial, 2001, S. 38.

of Peers. In effect, by signing the treaty of union, Scotland's political class was committing suicide.³⁵⁶

Die Union stand in den ersten Jahren auf wackligen Füßen. Bereits 1713 wurde im Parlament ein Gesetzesentwurf präsentiert, der die Vereinigung wieder auflösen sollte. Dieser scheiterte nur an 4 Stimmen.³⁵⁷ Robert Chambers, ein schottischer Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, bezeichnet die Zeit nach der Union gar als „dark age.“³⁵⁸ Denker der schottischen Aufklärung wie Adam Smith oder David Hume aber sahen die Auswirkungen der Union „in the long term“ oder „on the whole“, wussten, dass Veränderungen Kompromisse bedeuteten. Herman kommt zu folgendem Ergebnis:

Here was a treaty, a legislative act inspired not by some great political vision or careful calculation of the needs of the future, or even by patriotism. Most if not all of those who signed it were thinking about urgent and immediate circumstances; they were in fact thinking largely about themselves, often in the most venal terms. Yet this act – which in the short term destroyed an independent kingdom, created huge political uncertainties both north and south, and sent Scotland's economy into a tailspin – turned out, in the long term, to be the making of modern Scotland.³⁵⁹

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war die Lebenssituation in Edinburgh für große Teile der Bevölkerung unerträglich geworden. Die beengte Wohnsituation in der engen, klaustrophobischen Old Town begünstigte den Ausbruch von Krankheiten wie Typhus und Durchfallerkrankungen. Die schlechten Lebensbedingungen wurden von politischen Unruhen und einem großen Bevölkerungswachstum begleitet. Von ca. 25.000 Einwohnern im Jahr 1700 war die Zahl der Einwohner bis 1745 auf um die 40.000 gewachsen, ohne über neuen Wohnraum zu verfügen. Dies führte gegen Ende des Jahrhunderts zur Entstehung der New Town.³⁶⁰

Widerstände gegen die Union gab es aber weiterhin, z.B. den Aufstand der Jakobiten im Jahr 1715, der niedergeschlagen wurde und der invasive Versuch von Prinz Charles Edward Stuart, bekannt als „Young Pretender“ oder „Bonnie Prince Charlie“, auf den Thron zu gelangen. Aber der Aufstand der Jakobiten wurde endgültig im Jahr 1746 niedergeschlagen.³⁶¹ Fry misst der Zeit nach 1745 eine große Bedeutung für Edinburgh bei.

It was as if the city then made a resolution to put the past behind it and enter on a fresh phase of its history, not now in the guise of anything so banal as a national capital. Instead it set out

³⁵⁶ Ebda., S. 38.

³⁵⁷ Vgl. ebda., S. 53.

³⁵⁸ Zit. n. Christopher McNab, *A History of Edinburgh*, S. 128.

³⁵⁹ Arthur Herman, S. 57-58.

³⁶⁰ Vgl. Christopher McNab, S. 128-129.

³⁶¹ Vgl. ebda., S.130-32.

to reinvent itself as a republic of letters, a universal realm of progress free from the constraints of mere borders.³⁶²

Dies umfasste äußerliche und innerliche Veränderungen.

Weil man Edinburgh einen Teil seiner früheren Würde und Prestige zurückgeben wollte, entstanden 1752 Pläne für die Stadtentwicklung, die auf Ideen des Lord Provost George Drummond beruhten. Damit entstand eines der grundlegendsten Bauprojekte in Edinburgh mit der New Town als ihrer größten Entwicklung.³⁶³

The New Town would first cover the terrain, a mile by half a mile in extent, on the further shore of the Nor'Loch, along a shallow ridge falling on one side gently into its waters and on the other more steeply down towards the Firth of Forth. This was still farmland which six centuries of the burgh's existence had barely touched [...]. Now it was to yield to an experiment in living by the light of reason, a triumph of the will over nature and history.³⁶⁴

Die von James Craig entworfene New Town „was a modern development of Classical style and space, designed around ordered streets. [...] With the creation of the New Town, Edinburgh regained some of its former sparkle, and, set against the Old Town, truly created a city of two halves.“³⁶⁵ Die Häuser waren einheitlich mit wenigen Ausnahmen: „They had three storeys, three windows on each and a basement beneath. Some offered scope for symbols of status in the style of doorways and rustication of ground floors, later in giant pilasters and bow windows.“³⁶⁶ Der Bau des ersten Abschnitts im Osten begann 1767 und wurde in Richtung Westen fortgesetzt. Der erste Teil umfasste ca. 2000 Häuser. Der zweite Bauabschnitt wurde in den 1820ern abgeschlossen. Insgesamt umfasste die New Town nun um die 5000 Häuser. Die Baumaßnahmen gingen aber noch weiter in Richtung Norden und Westen.³⁶⁷

Die North Bridge, die eine direkte Verbindung zwischen Old Town und New Town darstellte, wurde 1772 nach weiteren Renovierungsarbeiten fertiggestellt. Eine spätere Verbindung zwischen Old und New Town waren die George IV Bridge und die Waverly Bridge, die die Market Street mit der Princess Street verband. Diese Brücken waren für die Entwicklung Edinburghs wesentlich.³⁶⁸

³⁶² Michael Fry, *Edinburgh. A History of the City*, London: Pan Books, 2010, S. 222.

³⁶³ Vgl. Christopher McNab, S. 133.

³⁶⁴ Michael Fry, S. 222.

³⁶⁵ Christopher McNab, S. 133.

³⁶⁶ Michael Fry, S. 223.

³⁶⁷ Vgl. ebda., S. 226.

³⁶⁸ Vgl. Christopher McNab, S. 133-134.

Fry nennt die New Town revolutionär: „and revolution took shape not just in stone but also in flesh and blood, because it changed lives.“³⁶⁹ Für die Old Town war es charakteristisch, dass Leute aller Klassen eng an eng zusammenwohnten, aber auf verschiedenen Ebenen: die niedrigeren Klassen lebten unten oder im Dachgeschoss, die Mittel- und Oberschicht in der Mitte eines Hauses.³⁷⁰ Nach und nach zog es die reicheren Bevölkerungsschichten in die New Town; es dauerte ungefähr ein halbes Jahrhundert, bis sie alle aus der Old Town verschwunden waren. Was genau es für die reichere Schicht bedeutete, in ein schickes Haus in der New Town zu ziehen, illustriert Fry sehr anschaulich:

Those then occupying the New Town embraced the idea of an ordered society because they would sit at its summit. Their sentiment found one expression in the grid's symmetry, the long, broad thoroughfares and commodious squares, later varied by handsome circuses and elegant crescents. The interiors of houses showed a corresponding spaciousness, even splendour. One in Princes Street was advertised as offering a dining room, drawing room, seven bedrooms, kitchen, scullery, servants' apartments, cellars, laundry, stable, coach-house and pigeon-house, together with a wonderful new amenity [...]. Doubtless the owners entertained, but the design of the house was above all meant to assure them a private life away from the intrusion or even gaze of neighbours and employees. Nobody in scruffy and penniless yet intimate and demonstrative Scotland had ever lived like this. It was the cool, clean, coherent statement of a class with the will to break from a chaotic past and impose its own values inside this machine for a rational existence.³⁷¹

Mit der Erschaffung der New Town veränderte sich also nicht nur die äußere Erscheinung der Stadt, sondern auch ihre soziale Beschaffenheit und die Verteilung der Klassen. Dies hatte fatale Folgen für die Old Town: „And soon the wealthy could live in near isolation from the Old Town. The change resulted in a less colourful, more decorous city, and the Old Town sank into poverty, deterioration and spiralling crime.“³⁷²

Im Zeitalter der Aufklärung blühte Schottland kulturell, philosophisch und intellektuell auf.

For Edinburgh, the Enlightenment was arguably the point of its transition into modernity, as the city became one of the most intellectually fascinating cities in the United Kingdom. Late eighteenth-century and early nineteenth-century Edinburgh produced some of the greatest minds the United Kingdom had (or has) ever seen [...].³⁷³

Die Aufmerksamkeit Europas richtete sich auf Schottland, auf schottische Denker wie David Hume, auf Ökonomen wie Adam Smith und auf den Schriftsteller Sir Walter Scott, der mit seinen historischen Romanen und Erzählungen nachhaltig das schottische Nationalbewusstsein

³⁶⁹ Michael Fry, S. 227.

³⁷⁰ Vgl. ebda., S.227.

³⁷¹ Michael Fry, *Edinburgh. A History of the City*, S. 227.

³⁷² Christopher McNab, S. 137.

³⁷³ Ebda., S. 138.

geprägt hat.³⁷⁴ Für Edinburgh brachte die Aufklärung mehr politische Stabilität „that enabled free thought to flourish“³⁷⁵ und ein besseres Verhältnis zum englischen Monarchen trotz zum Teil strenger Steuergesetze durch England.³⁷⁶ Fry betont, dass die schottische Aufklärung anders gewesen sei als in anderen Ländern, nämlich mit einer

alliance [...] between Church and university. It made this Enlightenment different from others in Europe. Those in Paris and Berlin were in religion sceptical and in politics progressive (if in a despotic fashion). The enlightened men of Edinburgh espoused polite religion but still orthodox religion, and in politics remained conservative – the French Revolution, itself a product of Enlightenment, would horrify them.³⁷⁷

Da Schottland eine kleine Nation war, die über ihr eigenes Schicksal nicht bestimmen konnte, seien generelle Tugenden und Glück die Ziele gewesen: „Scottish thinkers were reasonable without falling for elaborate constructions of rationality, unlike the Jacobins in France or idealists in Prussia. The Scots put humane values first. They took a rounded view of the past and present.“³⁷⁸

Im 19. Jahrhundert nahm das Bevölkerungswachstum weiter zu, die Gebäude der Old Town wurden abermals zu eng – bis zu 11 Personen lebten in einem Zimmer. Edinburgh expandierte nach außen, um neue Stadtviertel zu bilden. Diese Entwicklung begann in Stockbridge in den 1850er Jahren und ging weiter in Newington, Marchmont und Morningside und führte dazu, die Kontraste in Edinburgh nur noch zu verstärken. In Großbritannien breitete sich zu dieser Zeit das Eisenbahnnetz aus, das ab 1842 auch Edinburgh erreichte und ab 1848 Edinburgh mit London verband.³⁷⁹

Während der Industriellen Revolution überwog in Edinburgh und seinem Hinterland die Bergbauindustrie, „mining, which as yet had undergone next to no technological advance.“³⁸⁰ Dies bedeutete härteste Arbeitsbedingungen für die Bergarbeiter:

In Midlothian’s pits men wrought as their fathers had wrought since the Middle Ages. As the geology was difficult, with seams narrow and wet, miners often had to stand or even lie in water while they dug at the coalface with pickaxes. [...] As usual, once the coal was mined, they dragged it from the face to the shaft, then bore it up a stair to the pithead: equivalent, it was

³⁷⁴ Vgl. Herrmann Schreiber, *Schottland. Die Geschichte eines Landes am Rande Europas*, Gernsbach: Casimir Katz Verlag, 2000, S. 323.

³⁷⁵ Christopher McNab, S. 138.

³⁷⁶ Vgl. ebda., S. 141-42.

³⁷⁷ Michael Fry, S. 259.

³⁷⁸ Ebda., S. 259.

³⁷⁹ Vgl. Christopher McNab, S. 172, 174.

³⁸⁰ Michael Fry, S. 242.

calculated in one case, to climbing Arthur's Seat with burden of two hundredweight four times a day. [...] The average age at death was thirty-four, compared to fifty for hands in factories.³⁸¹

Die Arbeit in den Minen wurde in den Familien aufgeteilt. War der Vater verletzt, krank oder verkatert, mussten Frau und Kinder die Arbeit ausführen; erst um 1840 wurde die Arbeit untertage für Frauen und Mädchen grundsätzlich sowie für Jungen unter 10 Jahren verboten und für Jungen bis 13 Jahre auf 12 Stunden am Tag reduziert.³⁸²

Das Leben in der Stadt war schwer, das Leben auf dem Land in jenen Jahren aber auch: „Hardship outside the city formed a continuum with hardship inside.“ Familien, die vom Land in die Stadt kamen, um ein besseres Leben zu führen, konnten dieses nicht finden, sofern sie in der Old Town landeten, die mittlerweile nur noch von jener Unterschicht bevölkert war, die wirklich keine andere Wahl hatte. Fry zitiert hier Reverend John Lee, der auch von Friedrich Engels 1844 in seinem Werk *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* zitiert wurde: „I have seen much wretchedness in my time, but never such a scene of misery as in this parish.“³⁸³ Das *Scots Poor Law* stammte noch aus dem Jahr 1579 und traf auf die Veränderungen und neuen Arbeitsbedingungen nicht mehr zu.³⁸⁴ Als in Paris die Revolution tobte, gab es auch in Edinburgh Ausläufer dieser. Um die Unruhen unter Kontrolle zu bekommen, wurde 1805 eine Art Polizei gegründet. In Edinburgh erstarkten Tätigkeiten in Branchen wie Verlagswesen, Recht und Finanzen, aber auch Ingenieurwesen, Textil- und Kleidungsindustrie sowie die Nahrungsmittelbranche waren Arbeitgeber für große Bevölkerungsschichten. Obwohl in Edinburgh auch die Bevölkerungszahl weiter anstieg (von 67,288 in 1801 bis 136,054 in 1831), blieb eine größere Bevölkerungsexplosion wie in anderen Städten Großbritanniens aus. Das große Feuer von 1824 richtete in Edinburghs Straßen und an einer hohen Anzahl von Gebäuden großen Schaden an und forderte zehn Tote. 500 Familien verloren ihr Zuhause.³⁸⁵ Die Bedingungen in der Old Town schienen sich seit dem Auszug der Bourgeoisie zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht gebessert zu haben. Im Jahr 1861 lebten 30.000 Menschen in Edinburgh, viele in unterteilten Wohnungen in der Old Town, sechs bis fünfzehn Personen in einem Raum, die nur in Schichten schlafen konnten aufgrund der Wohnungsnot, ohne sanitäre Anlagen, teils im Keller, teils ohne Fenster.³⁸⁶

³⁸¹ Ebda., S. 242.

³⁸² Vgl. ebda., S.242.

³⁸³ Zit. n. Michael Fry, S. 244.

³⁸⁴ Vgl. ebda., S. 244.

³⁸⁵ Vgl. Christopher McNab, *A History of Edinburgh*, S. 175-178.

³⁸⁶ Vgl. Michael Fry, S. 312.

Weitere Meilensteine in der Stadtentwicklung waren die Erfindung des elektrischen Telegrafen und später des Telefons durch Erfinder aus Edinburgh sowie die Gründung der *Edinburgh Street Tramways Company* 1871 und die Einführung der elektrischen Bahnen und Züge, die in Edinburgh im Jahr 1905 ankamen. Diese Entwicklungen waren für Edinburgh besonders wichtig, da die Stadt weit von London entfernt lag und so die Kommunikation und die Verbindung erleichtert wurde. Die elektrischen Bahnen fuhren in Edinburgh bis 1956, als Autos und Busse dieses Verkehrsmittel endgültig ablösten.³⁸⁷

Im 19. Jahrhundert hatte auch Edinburgh eine große internationale Ausstellung, die „International Exhibition of Industry, Science and Art“ in den Meadows, die von ungefähr 30.000 Menschen besucht wurde, unter ihnen auch Queen Victoria. Am Ende der Ausstellung wurden die meisten Gebäude jedoch wieder abgerissen.³⁸⁸

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren erneut Stadterweiterungen vonnöten, „as Scotland’s population became increasingly urbanized. By 1911, a full 30 per cent of Scotland’s entire population was living in either Edinburgh, Glasgow, Dundee or Aberdeen, up from 22 per cent 50 years previously.“ Deshalb musste Edinburgh an den Stadträndern expandieren. Es kam zum weiteren Ausbau bereits bestehender Viertel wie Dunnington, Graigmillar und Morningside und zur Zusammenlegung von Edinburgh und Leith. Dies sorgte wiederum für eine Abwertung von Old Town und New Town, da mehr Geld für die Stadterweiterungen aufgewendet wurde.³⁸⁹

Nach dem zweiten Weltkrieg wurden in Edinburgh das *Edinburgh International Festival* und das informellere *Festival Fringe* gegründet, deren erste Ausgaben 1947 stattfanden und die sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen. In den 1950er und 60er Jahren gab es eine große Initiative gegen die schlechten Lebensbedingungen vieler Bürger*innen, die noch immer in slumähnlichen Siedlungen lebten. Zunächst wurde dieses Problem durch Fertighäuser und Wohnungen gelöst, aber ab den 1960er Jahren wurden Hochhausblöcke an Orten wie Blackhall, Gracemount oder Leith errichtet, die in den 1970er und 80er Jahren schon verwaist waren und in denen große Kriminalität herrschte. „The irony was that the council had replaced historical slums with potential slums of the future.“³⁹⁰ Einige dieser Wohnblöcke sind in den letzten Jahren wieder abgerissen worden.

³⁸⁷ Vgl. Christopher McNab, S. 183, 189.

³⁸⁸ Vgl. ebda., S. 191-92.

³⁸⁹ Vgl. ebda., S. 194-95.

³⁹⁰ Ebda., S. 201.

Seit den 1960er Jahren war der Wunsch nach einem schottischen Parlament und mehr Selbstregierung stärker geworden. Devine weist auf den Umstand hin, dass bis in die 1960er Jahre hinein Schottland keine „proper narrative of its historical development since the Union“ hatte. Bis dahin hatte die akademische Forschung ihr Hauptaugenmerk auf die unabhängige schottische Nation vor 1707 gerichtet. „Little in the way of an alternative to the master narrative of British (English) historiography existed for later centuries.“³⁹¹ Seit den 60er Jahren änderte sich dies.

In den 1970er Jahren empfand sich die Mehrheit der Einwohner Schottlands als Schottisch, nicht Britisch, 1974 sogar zwei Drittel. Devine weist darauf hin, dass „what did distinguish the Scottish people, however, were identities not values.“³⁹² 1979 scheiterte ein Referendum zur Dezentralisierung noch. Aber u.a. die langen Jahre der Thatcher-Regierung, die im Gegensatz zur alten *Scottish Unionist Party* nicht mehr die Loyalität zu Großbritannien mit der Sorge um ein schottisches Erbe und Interessen verband, führten dazu, dass ein weiteres Referendum für die Gründung eines Schottischen Parlaments 1997 positiv ausfiel. Von Anfang an sah es gut für dieses Vorhaben aus, die schottische Wirtschaft verhielt sich ruhig, die gegnerische Seite war sehr schwach, erst im letzten Moment versuchte Margaret Thatcher einzugreifen und gab der ‘Think Twice’-Kampagne ihre Stimme, aber da war es zu spät. Die Ergebnisse besagten, dass das Schottische Parlament und die Übernahme von „tax-varying powers“ das war, was die Menschen wollten, „that the result was indeed the ‘settled will‘ of the Scottish people.“³⁹³ Das Parlament erhielt

power over all matters apart from foreign policy, defence, macro-economic policy, social security, abortion and broadcasting. It could raise or lower the basic rate of tax by 3p, or £450 million in total. Although Westminster would continue to have responsibility for relations with Europe, there would also be a Scottish representative office in Brussels and Scottish ministers could be expected to take part in the UK delegation to the EU Council of Ministers.³⁹⁴

Unter der Labour-Regierung von Tony Blair wurde dieser Wunsch Wirklichkeit. In das sehr moderne, von dem katalanischen Architekten Enric Miralles erschaffene Gebäude konnte das Parlament am 9. Oktober 2004 einziehen, ein emotionaler Moment für viele Schotten.³⁹⁵ Ebenfalls im Jahr 2004 erklärte die UNESCO Edinburgh zur „world’s first ‘city of literature‘“ und

³⁹¹ T.M. Devine, *Independence or Union. Scotland’s Past and Scotland’s Present*, London: Penguin Books, 2016, S. 189.

³⁹² Ebda., S. 184.

³⁹³ Ebda., S. 200.

³⁹⁴ Ebda., S. 200.

³⁹⁵ Vgl. Christopher McNab, S. 202-203.

Fry stellt fest, dass sich mit Beginn des 21. Jahrhunderts Zeichen eines literarischen Aufschwungs abzeichnen.

Edinburgh was home to writers who had not just achieved success but had made it as global megastars, earning fame and fortune beyond anything known in the whole literary history of the city. And several had done so by writing about the long neglected subjects of Edinburgh and its people.³⁹⁶

Der Wille zur Selbstregierung bestand weiter. Am 18. September 2014 fand ein historisches Referendum statt, das die Schotten fragte, ob Schottland ein unabhängiges Land werden sollte. Der Weg zu diesem Referendum war lang und steinig, könnte man sagen. Devine bezeichnet ihn als „the most extraordinary political episode in the modern history of Scotland.“³⁹⁷ Selten war Schottland der Fokus eines so großen öffentlichen, internationalen Interesses gewesen. Durch den Gesamtsieg in den Wahlen im Jahr 2011 war die *Scottish National Party* (SNP) erstmals in der Lage, ihr Versprechen eines Referendums für eine schottische Unabhängigkeit in die Tat umzusetzen. Zu Beginn des Jahres 2012 wurde dieser Vorschlag Umfragen zufolge noch von 60% der Wähler*innen abgelehnt, eine Zahl, die sich lange nicht änderte. Im März 2013 wurde das Datum für das Referendum auf den 18. September 2014 festgesetzt. Devine legt dar, dass um diesen Zeitraum herum bekannt wurde, was genau die SNP mit Unabhängigkeit meinte:

In outline, its definition was much closer to the concept of devo-max³⁹⁸ than an absolute sovereignty principle of the nineteenth-century variety; this latter was an ideal that would have been unattainable anyway for a small country in the modern era of globalization, powerful multinational corporations and growing independence between nation states. It was intended that an independent Scotland would retain the monarchy, membership of NATO and sterling, through a currency union with the rest of the former UK.³⁹⁹

Die Opposition formierte sich derweil in der ‘Better Together’-Kampagne. Die Unabhängigkeitsbefürworter mussten sich außerdem mit negativen und feindseligen Artikeln fast sämtlicher britischer Tageszeitungen auseinandersetzen; es kam zu großen Arbeitsplatzverlusten, als große Firmen Schottland verließen. Im Frühsommer 2014 konnte die ‘No’-Kampagne zufrieden sein, die Presse Englands und Schottlands stand voll auf ihrer Seite, sie hatten die größten drei Parteien auf ihrer Seite und die (finanzielle) Unterstützung Großbritanniens. Eine Kontroverse

³⁹⁶ Michael Fry, S. 382-383.

³⁹⁷ T.M. Devine, S. 232.

³⁹⁸ „Devo-max“ ist ein Wort des 21. Jahrhunderts, leitet sich von *devolution* und *maximum* ab und meint “an arrangement in which a central government transfers the maximum amount of authority to a regional government while still retaining sovereignty over it”. Zit. n. <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/devo-max> (aufgerufen am 16.02.2023).

³⁹⁹ T.M. Devine, S. 236.

um die zukünftige Währung Schottlands entbrannte, geführt von den *Conservatives*, *Labour* und *Liberal Democrats* und es reifte auf der ‘Yes’-Seite eine Erkenntnis über die Bedeutung der 300jährigen Union, die keine Partnerschaft zu sein schien, die zwei Staaten miteinander gegründet hatten.

The implication was that the UK government was not prepared to lift a finger to assist an infant new Scottish state in the event of a ‘Yes’ vote. Indeed, the unionist parties were stating unambiguously that a nation in a partnership union with England for over three centuries was not to receive the same favourable treatment territories when they first became independent.⁴⁰⁰

Dass nur Wochen vor dem Referendum die ‘No’-Kampagne ihren Vorsprung verloren hatte, begründet Devine mit dem Image der beide oppositionellen Kampagnen. Die ‘Yes’-Botschaft war optimistischer und die Bewegung bekam bald die Konnotation einer Freiheitsbewegung.

Anything, it seemed to say, would be possible in an independent Scotland. At the top of the agenda was the promise (vague, to be sure) of radical social change. This visionary utopianism started to resonate strongly at the grass roots. Parallel organizations to Yes Scotland grew up everywhere: Women for Independence, Generation Yes, the National Collective of artists, writers and performers, and many, many more. Before too long, over three hundred groups, some very large, others tiny in numbers, had become affiliated to ‘Yes’.⁴⁰¹

Die *Radical Independence Campaign* mobilisierte die *working class* in den großen Hochhaus-siedlungen, für Yes zu stimmen. Auch auf der Gegenseite bildeten sich Gruppierungen. Kurz vor dem Referendum gerieten die Politiker in Westminster noch in Panik. Am 18. September gingen 85% der Bevölkerung wählen. Am Ende wählten 55% Nein und 45% Ja. Devine stellt interessante Überlegungen zu diesem Wahlergebnis und zur schottischen Identität an. Die Tatsache, dass trotzdem 45% der Wähler für das Ende der Union gestimmt hatten, „might suggest the waning appeal of Britishness despite a majority being opposed to independence. Certainly, as previous chapters have shown, Scottishness was becoming more dominant in recent years.“ Jedoch könne man nicht davon ausgehen, dass in Schottland das Sich-British-Fühlen im Aussterben sei.

The hybrid or dual identity of the Scots within the Union, formed and built up especially since the early nineteenth century, has complex roots and meanings. It is not easy to extract the emotions of Scottishness or Britishness from separate compartments. Moreover, feeling British in whole or in part does not always or necessarily mean that an individual is committed to supporting political unionism.⁴⁰²

⁴⁰⁰ Ebda., S. 240.

⁴⁰¹ Ebda., S. 242.

⁴⁰² Ebda., S. 252.

Devine bezieht sich im Folgenden auf eine Studie der *Edinburgh University* aus den Jahren 2014-15. „The findings were that Scottishness was indeed very widespread, but Britishness was also claimed by substantial numbers. Many in addition continued to see themselves as both Scottish and British.“⁴⁰³

Das Brexit-Referendum im Juni 2016 stellte Schottland vor ganz besondere Herausforderungen. Alle Wähler*innen in der UK wurden Folgendes gefragt: ‘Should the United Kingdom remain a member of the European Union or leave the European Union?’ Insgesamt stimmten 48,11% für ‘Remain‘ und 51,89% für ‘Leave‘. Hassan und Gunson weisen auf einen wichtigen Umstand hin: „It was not, of course, a united UK that made that decision. Scotland voted (62:38) to remain, Northern Ireland (56:44), so too did significant parts of England, such as London (60:40).“⁴⁰⁴ Bedenkt man, dass erst in 2014 55 (zu 45) % der Schotten dafür gestimmt hatten, in Großbritannien zu verbleiben, ergibt sich für Schottland eine besondere Tragik, dadurch dass ihre Stimmen im Brexit-Referendum gewissermaßen untergingen. Aus diesen zwei sich widersprechenden Mandaten erwachsen die zentralen Spannungen der aktuellen schottischen Politik. „People in Scotland are, in essence, told in no uncertain terms by the UK government, and by significant proportion of Scottish parliament politicians, that they cannot have a political settlement that respects both.“⁴⁰⁵ Das schottische Parlament legte nach dem Brexit eine Erklärung ab, ein sog. *White Paper*, das darlegte, was Schottland wichtig wäre. Aber Großbritannien hielt sich an Artikel 50 des Supreme Court aus 2017, der unterstrich, dass „the UK parliament is seen as ‘sovereign‘. [...] The Scottish parliament, along with the Welsh and Northern Irish Assemblies, are not viewed as such but as creations of Westminster, with no right to a veto or substantive say in the Brexit process.“⁴⁰⁶ Und dies, obwohl Großbritannien seit vielen Jahrhunderten “a multi-national, multi-cultural state and a union of four nations“ ist. „However, little consideration has been given to which of the decisions faced by the UK should be taken by each of the nations with an equal 25 per cent on population share; consideration that would have been very useful prior to the EU referendum.“⁴⁰⁷

Ein zweites schottisches Referendum über die Unabhängigkeit (mit einer Section 30 order wie 2014), das sich die SNP unter Nicola Sturgeon für vor dem Austritt Großbritanniens aus der

⁴⁰³ Ebda., S. 253.

⁴⁰⁴ Gerry Hassan, Russell Gunson (Hrsg.), *Scotland, the UK and Brexit. A Guide to the Future*, Glasgow: Bell & Bain Ltd., 2017, S. 9.

⁴⁰⁵ Hassan/Gunson, S. 10.

⁴⁰⁶ Ebda., S. 13.

⁴⁰⁷ Ebda., S. 14.

EU im Jahr 2019 erhofft hatte, ist nicht genehmigt worden. Schottland schied gemeinsam mit Großbritannien gegen den Willen der Mehrheit der Wähler*innen aus der EU aus. Nicola Sturgeon kündigte im Februar 2023 ihren Rücktritt an.

Abschließen soll dieses Kapitel mit den Schlussworten Frys – der zu diesem Zeitpunkt vom Brexit noch nichts ahnte – über Edinburghs Geschichte im Allgemeinen:

But the history of the place is an argument against all attempts at human perfection. While there is much here that aimed at perfection and indeed achieved it, the whole never broke free from imperfection. So beauty continues to stand beside ugliness, good beside evil, love of it all beside hatred of it all – and Edinburgh would not be Edinburgh unless that were so. It is a mirror of Scotland, certainly; perhaps of our world.⁴⁰⁸

3.2 Manuel Vázquez Montalbáns Carvalho-Serie im Kontext kanonischer Kriminalliteratur über Barcelona

In seiner Monografie *La Barcelona literària* hat Carreras Romane auf das in ihnen dargestellte Bild der Stadt Barcelona hin untersucht. Er rechnet dabei auch auf Spanisch geschriebene Romane zur katalanischen Literatur, wenn sie katalanische Themen behandeln und/oder von in Katalonien geborenen Autor*innen geschrieben wurden. Er sucht nach Erklärungen, warum eine Stadtliteratur innerhalb der katalanischen Literatur erst relativ spät entstanden sei. In Barcelona hätten sich die zur industriellen Revolution gehörige Kultur, Mentalität und Werte des Kapitalismus langsamer durchgesetzt als die technischen und ökonomischen Neuerungen.⁴⁰⁹ Auch könne man erst von Stadtliteratur sprechen, als sich Frauen als Schriftstellerinnen und Protagonistinnen behaupteten, denn die Städte ermöglichten und vereinfachten die fortschreitende Integration der Frau ins öffentliche Leben. Carreras sieht den *Noucentisme* (ca. 1906-1923) großen Teils als Versuch, Frauen in einer Literatur zu etablieren, die noch von männlichen Schriftstellern beherrscht war und in einer absolutistischen Monarchie geschrieben wurde. Erst zu der Zeit, als Mercè Rodoreda ihr Meisterwerk *La Plaça del Diamant* (1962) geschrieben hatte, habe sich ihm zufolge eine wirkliche (katalanische) Stadtliteratur über Barcelona herausgebildet⁴¹⁰, wobei es – Anmerkung von mir – durchaus vorher schon Beispiele für herausragende Romane über Barcelona gab (wie z.B. *Nada* (1945) von Carmen Laforet).

⁴⁰⁸ Michal Fry, S. 388.

⁴⁰⁹ Vgl. Carles Carreras: *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*, Barcelona: Proa Biblioteca Literària, Monografies, 2003, S. 67, 190-91.

⁴¹⁰ Vgl. ebda., S. 190.

Der spanische Bürgerkrieg und im Anschluss die Franco-Diktatur stellen einen Bruch in der literarischen Rolle, die die Stadt Barcelona bis dahin innehatte sowie in dem Fortbestehen der katalanischen Kultur im Allgemeinen dar. Carreras definiert verschiedene Arten des Exils, die im literarischen und kulturellen Bereich von Bedeutung waren. Bei dem Exil im territorialen Sinn („l'exili exterior“) wurden politische Grenzen überschritten. Schriftsteller*innen aus dieser Gruppe wie z.B. Mercé Rodoreda war es möglich, aus dem Ausland auf Katalanisch über Barcelona und Katalonien zu schreiben. Man könne aber auch von einer anderen Form von Exil sprechen, das keine räumliche Trennung von Katalonien, sondern „l'exili cultural interior“ bedeutete. Durch die franquistische Zensur war es Autor*innen dieser Gruppe verboten, auf Katalanisch zu schreiben. Dies habe zwangsläufig zu einer Vorherrschaft der kastilischen Sprache in den Publikationen geführt.⁴¹¹

Die Auswirkungen des Bürgerkriegs und der langen Nachkriegszeit waren so stark, dass sie Jahrzehnte lang die Themen für Romane abgaben. Auch über achtzig Jahre nach dem 26. Januar 1939, an dem die franquistischen Truppen Barcelona betraten, beschreiben viele in Barcelona angesiedelte Romane, in katalanischer und spanischer Sprache gleichermaßen, die Dramen des Kriegs und der Nachkriegszeit mit ihren Charakteristiken und Konsequenzen auf ökonomischer, sozialer und psychologischer Ebene.

Im Kontext von Vázquez Montalbán und dem Bild, das er von der Stadt Barcelona zeichnet, scheinen Romane der Autoren Eduardo Mendoza, Juan Marsé und Carlos Ruiz Zafón interessant. Diese Autoren haben einiges mit Manuel Vázquez Montalbán gemein: sie haben Barcelona in ihren Werken fikionalisiert, verhandeln Probleme ihrer Gegenwart oder Zeitgeschichte und sind einer antifranquistischen Richtung zuzuordnen. Juan Marsé und Eduardo Mendoza bilden zusammen mit Manuel Vázquez Montalbán Beispiele für Autoren im ‘inneren, kulturellen Exil’, die auf Spanisch schrieben bzw. schreiben. Sie sind in den 1930er Jahren vor dem spanischen Bürgerkrieg geboren, besaßen bzw. besitzen noch eine lebhafte Erinnerung an den Krieg und die Nachkriegszeit, die zu ihren literarischen Themen wurden. Außerdem haben sie alle auch Romane im Kriminalgenre geschrieben. Carlos Ruiz Zafón gehörte zu einer jüngeren Autorengeneration, die sich mit der spanischen Bürgerkriegs- und Nachkriegszeit beschäftigte, ohne diese selbst miterlebt zu haben.

Eduardo Mendoza, Juan Marsé und Manuel Vázquez Montalbán haben des Weiteren die katalanische Herkunft gemeinsam und schreiben alle drei doch fast ausschließlich in Kastilisch. Sie

⁴¹¹ Vgl. ebda., S. 83-84.

setzen sich mit der Lebenswirklichkeit im Nachkriegsspanien während der Diktatur und/oder des Postfranquismus kritisch auseinander. Deshalb spricht Carreras von einem ‘inneren, kulturellen Exil‘.⁴¹²

3.2.1 Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975)

Der erste Roman des Rechtsanwalts Eduard Mendoza i Garriga, besser bekannt als Eduardo Mendoza (geb. 1943 in Barcelona), *La verdad sobre el caso Savolta*, erschien in Spanien im Frühjahr 1975. Dessen Originaltitel *Los soldados de Cataluña* wurde von der franquistischen Zensur verboten. Nach Francos Tod einige Monate später wurde der Roman zum Vorboten eines Wandels in der spanischen Gesellschaft, der genau in diesem Moment einsetzte und sich in der Literatur schon angekündigt hatte. *La verdad sobre el caso Savolta* wurde als ein wahres Zeitereignis gehandelt: als erster Roman der *transición*, des demokratischen Übergangs. Ein Jahr später erhielt der Roman den *Premio de la Crítica*.⁴¹³ Es folgten weitere erfolgreiche Romane wie *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) und sein Roman *La ciudad de los prodigios* (1986), der hier nicht zum Vergleich herangezogen wird, weil er in einer noch früheren Zeit spielt als *La verdad sobre el caso Savolta* und kein Kriminalroman ist.

La verdad sobre el caso Savolta hat eine gewaltige Bedeutung und Aussagekraft über die politischen und sozialen Verhältnisse jener Zeit.

La historia del asesinato del industrial catalán Savolta, traficante de armas durante la primera guerra mundial, escrita en clave de novela negra, revela un corrosivo análisis de la realidad económica, política y social de una Barcelona en la que conviven una burguesía reaccionaria, otra liberal y un potente movimiento obrero y anarquista.⁴¹⁴

⁴¹² Genau genommen, könnte man Eduardo Mendoza teils auch als Exilautor bezeichnen, denn der hier besprochene Roman *La verdad sobre el caso Savolta* ist im Exil in New York entstanden. Jedoch hat er fast die komplette Franco-Zeit in Barcelona verbracht und kehrte auch bald aus dem Exil zurück. Der Großteil seines Werks ist in Barcelona entstanden. In der Forschungsliteratur wird Mendoza nicht als Exilautor bezeichnet. Deshalb erfolgt auch hier die Einordnung in die Gruppe der Autoren des inneren Exils.

⁴¹³ Vgl. „Página oficial de Eduardo Mendoza“: (<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/cronologia.htm>, am 26.12.2008) und den Eintrag zu Eduard Mendoza i Garriga in der Enciclopèdia Catalana online (http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0041912, am 26.12.2008).

⁴¹⁴ Vgl. „Página oficial de Eduardo Mendoza“: (<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/savolta/savolta1.htm>, am 29.12.2008)

Der Roman weist eine komplizierte Labyrinth- oder Patchwork-Struktur auf. Textfragmente unterschiedlicher Länge und Gattungen fügen sich durch Absätze, teils mit und teils ohne Überschriften, aneinander. Es sind zum einen Fragmente aus unterschiedlichen Handlungssträngen mit unterschiedlichen Schauplätzen, die zurückblickend oder vorausschauend geschrieben sind, mit verschiedenen Erzählerfiguren. In diese Sequenzen fügen sich Ausschnitte aus Zeitungsartikeln ein, die an anderer Stelle fortgesetzt werden, sowie Briefe, ein Affidavit und ein sich im Laufe des Romans vervollständigendes Protokoll einer Gerichtsverhandlung, deren Sinn sich erst am Ende des Romans erschließt.

Die Meinungen in der Forschungsliteratur gehen bei der Frage nach dem Protagonisten auseinander, jedoch wird die überwiegende Mehrheit der Textfragmente aus der Sichtweise Javier Mirandas erzählt. Er kann somit als der Protagonist und Ich-Erzähler des Romans gelten. Javier Miranda stammt aus Valladolid und arbeitet seit 1917 in Barcelona bei dem Anwalt Cortabanyes als Büroangestellter. Eines Tages stellt Cortabanyes ihm Lepprince vor und bittet ihn, diesen bei unterschiedlichen Botengängen und Aufträgen zu unterstützen. So erhält Miranda Einblicke in die Welt der wohlhabenden Industriellen Barcelonas, und das Leben, das Lepprince führt, beeindruckt ihn sehr. Lepprince hat eine heimliche Affäre mit der Akrobatin Maria Coral, die im Text als „gitana“ betitelt wird. Deren Kabarettgruppe engagiert Lepprince, um diejenigen Angestellten der Firma Savolta „loszuwerden“, die einen Streik planen. Lepprince gelingt es, den Streik zu verhindern. Miranda wird zu seinem Handlanger, ahnt aber selbst nichts von seiner Rolle, den Hintergründen und Verwicklungen. Der anarchistischen Theorien verfallene Journalist Pajarito de Soto, der in einem Artikel die Firma Savolta heftig kritisiert hatte, soll einen Bericht über die Zustände in der Firma schreiben. Nach der Fertigstellung des Artikels aber wird er auf unerklärliche Weise vor seiner Haustür überfahren. Miranda, der sich mit de Soto angefreundet hatte, wird misstrauisch und versucht herauszufinden, wer ihn ermordet hat. Nach und nach sterben sowohl Savolta (Silvester 1917/18) als auch sein Personalchef Claudedeu (April 1918) eines mysteriösen Todes; auch auf Lepprince wird ein Anschlag verübt (Mai 1918). Die Morde und der Anschlag werden nur scheinbar aufgeklärt. Durch den Tod Savoltas und seine Heirat mit dessen Tochter Maria Savolta, gelangt Lepprince an die Spitze des Unternehmens. Nach der Hochzeit meldet sich Lepprince nicht mehr bei Miranda, der sich plötzlich einsam und am Tod von Pajarito de Soto schuldig fühlt, weil er ein Verhältnis mit dessen Frau Teresa begonnen hatte. Miranda verlässt Barcelona zeitweise, um in seinen Heimatort zurückzukehren. Doch dort fühlt er sich unverstanden und sieht für sich keine Perspektive, weshalb er im Januar 1919 nach Barcelona zurückkehrt. Zufällig trifft er Maria Coral wieder und findet heraus, wo sie wohnt. Er findet sie schwer krank in einem Hotelzimmer und

informiert Lepprince und Cortabanyes. Diese eilen herbei, um Maria Coral zu helfen. Später stellt sich heraus, dass Maria Coral von Lepprinces Kollaborateur ohne dessen Wissen vergiftet wurde. Lepprince bittet Miranda scheinbar uneigennützig, dieser möge Maria Coral heiraten. Zu diesem Zeitpunkt ist Lepprince kurz davor, Bürgermeister zu werden und bietet Miranda einen besseren Posten in seinem Büro an. Miranda kündigt bei dem in allen Handlungssträngen auf seltsame Weise allgegenwärtigen Anwalt Cortabanyes, arbeitet von nun an für Lepprince und heiratet Maria Coral, die er liebt, aber die seine Liebe nicht erwidert. Die Ehe, die nur auf dem Papier existiert, empfindet Miranda als katastrophal. Beide gehören nun zur gehobenen Gesellschaft um Lepprince. Für Miranda bricht eine Welt zusammen, als Maria Coral ihm erzählt, dass die Ehe zwischen ihnen ein heimtückischer Plan von Lepprince war, der hinter Mirandas Rücken die ganze Zeit eine Affäre mit ihr hatte. Maria Coral versucht schließlich, sich das Leben zu nehmen. Im Krankenhaus gestehen sich Miranda und Maria Coral dann doch ihre Liebe. Sie bittet ihn, mit ihr zu verschwinden, doch Mirandas fehlender Mut und sein Sicherheitsbedürfnis halten ihn davon ab. So flieht Maria Coral mit Lepprinces Chauffeur, und Miranda folgt ihnen. Sie liefern sich eine Verfolgungsjagd durch Katalonien, bei der Maria Coral verschwindet. Sie taucht jedoch später wieder auf. Nach 16 Tagen der Abgeschnittenheit – denn es herrscht Generalstreik –, kehrt Miranda nach Barcelona zurück. Als Lepprince endlich die Fabrik in seinen Besitz gebracht hat, ist der erste Weltkrieg vorbei, und die Waffenfabrik geht bankrott. Lepprince stirbt beim Brand der Fabrik Savolta. Maria Coral und Miranda verlassen Barcelona und ziehen nach New York.

Doch vorher klärt der damals im Mordfall Savolta ermittelnde Kommissar Vázquez den völlig ahnungslosen Miranda noch so weit wie möglich über die Tatsachen im Fall Savolta/Lepprince auf: Lepprince arrangierte die Ermordungen der streikenden Angestellten, des Industriellen Savolta, Pajarito de Sotos und Pere Parells‘, und stellte Miranda nur bei sich ein, damit dieser für seine eigene Geliebte sorgen konnte. Während die Fabrik Savolta Frankreich mit Waffen belieferte, hinterging Lepprince seine Partner und Vorgesetzten, indem er illegale Waffengeschäfte mit dem deutschen Gegner abwickelte. Durch die zusätzliche, irreguläre Waffenproduktion kam es überhaupt erst zu der Unzufriedenheit der Arbeiter und den Streikplänen. Pájarito de Soto hatte herausgefunden, welche Geschäfte Lepprince führte und musste deshalb sterben. Zudem beeinflusste der Franzose die Ermittlungen im Fall Savolta und bestach die Polizei, die den ermittelnden Kommissar Vázquez nach Tetuan versetzte, nachdem er Lepprince allmählich auf die Schliche kam. Als seine Affäre mit Maria Coral an die Öffentlichkeit kam, war Lepprinces politische Karriere zu Ende.

Obwohl der Titel anderes verspricht, kommt die ganze Wahrheit über den Fall Savolta nie ans Tageslicht. Es bleibt unklar, wer Lepprince wirklich war, und wie es ihm möglich war, eine solche Macht zu erlangen. Außerdem ist es ein Rätsel, welche Rolle der unscheinbare Anwalt Cortabanyes spielt, der als durchschnittlich und langweilig beschrieben wird, aber als geheimnisvoller Drahtzieher überall präsent ist. Anlass und Auslöser der ganzen Erzählung ist überhaupt erst die Gerichtsverhandlung gegen Lepprinces Lebensversicherungsgesellschaft 1927 in New York, denn Lepprince hatte Miranda in einem Brief gebeten, ein paar Jahre zu warten und sich dann um die Rente für seine Witwe und sein Kind zu kümmern. Der Prozess rollt die Geschehnisse von 1917 bis 1919 in Barcelona wieder auf.

All dies erschließt sich erst nach der Lektüre des kompletten Romans, da Mendoza mit Rückblicken, Vorausschauen und Gattungen spielt, und oft erst nach dem Lesen eines kompletten Abschnittes klar geworden ist, wer überhaupt erzählt und in welchen Kontext das gerade Gelesene gehört.

Mendoza stiftet bei den Lesenden nicht nur durch die Fragmentierung seines Textes Verwirrung, sondern auch durch sein Spiel mit und die Vermischung von allen drei Erzählinstanzen, die Stanzel gegeneinander absetzt. Es gibt eine Vielzahl von Erzählerstimmen, wobei Javier Miranda der Haupterzähler ist. Manchmal liefert dieser eindeutig ein Gedächtnisprotokoll ab, das das Chaos der Texte erklären könnte, da sie so seiner Erinnerung entsprungen sein könnten. Manchmal lässt Mendoza Miranda allerdings auch Situationen beschreiben, ohne ihn als Erzähler zu erkennen zu geben. Gemäß Schwarzbürger weist sich Miranda so in unterschiedlichen Erzählsituationen manchmal als Ich-Erzähler und manchmal als auktorialer Erzähler aus.⁴¹⁵ Dem Spiel mit den Erzählperspektiven entspricht ein Wechselspiel zwischen Wahrscheinlichkeit und Fiktion. Ähnlich wie Mario Vargas Llosa oder Gabriel García Márquez spielt Mendoza mit der historischen Wirklichkeit und benutzt eine kinematographische Montagetechnik, verwendet diese Technik aber parodistisch. In *La verdad sobre el caso Savolta* sind Einflüsse des Kriminalromans – es gibt einen Kommissar und Miranda ermittelt eigenmächtig; auch der Titel verweist auf einen Kriminalroman –, des sozialen Romans, des pikaresken Romans, des Liebesromans und des Briefromans nachgewiesen worden. Alle diese literarischen Gattungen hat Mendoza in seinem Roman parodiert. *La verdad sobre el caso Savolta* wurde auch zugeschrieben, den Weg für den Einzug des Kriminalromans in Spanien geebnet zu haben⁴¹⁶, das ist einer

⁴¹⁵ Vgl. Susanne Schwarzbürger: *La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*. Berlin: Verlag Walter Frey, 1998, S. 50-51.

⁴¹⁶ Vgl. Schwarzbürger, S. 52-54.

der Gründe, weshalb ich den Text hier ausgewählt habe. Mit Vázquez Montalbán hat er außerdem die ambitionierte Fiktionalisierung von Zeitgeschichte gemeinsam.

3.2.1.1 Barcelona und Darstellung von Zeitgeschichte in *La verdad sobre el caso Savolta*

Mendoza siedelt seinen Roman in den Jahren zwischen 1917 und 1919 an, die für Barcelona und Katalonien im Allgemeinen eine konfliktreiche Zeit bedeuteten: die Endphase und das Ende des Ersten Weltkriegs, in dem katalanische Industrielle durch Spaniens Neutralität viel gewonnen hatten, aber dessen Ende ihnen starke Verluste bescherte. Zudem kam es in dieser Zeit zu Arbeiterstreiks und Aufständen, es herrschten große Klassenunterschiede; die anarchistische Bewegung war sehr stark.

Eine wahre Begebenheit aus jener Zeit hat Mendoza zu seinem ‚Fall Savolta‘ inspiriert: der Mordfall in Kreisen der *Barcelona Traction Light and Power Company*. Mendoza wiederum erzählt seine Geschichte um die Waffenfabrik Savolta, die durch den Ersten Weltkrieg erhebliche Profite macht und nach seinem Ende bankrottgeht. Die Fragmentierung, die Perspektivenvielfalt, die Stilvariationen und die Nicht-Auflösung mancher Fälle entsprechen der Stimmung jener Jahre in einer Stadt im Umbruch, mit sozialen Unterschieden und Problemen einer werdenden Großstadt in der Krise.⁴¹⁷

Die politische Lage bildet den Hintergrund für einige Szenen, wie z.B. Javier Mirandas und Teresas Beobachtung einer nationalkatalanischen Demonstration, die eskaliert.⁴¹⁸ Leppince reflektiert über die Politik und die Austauschbarkeit der politischen Parteien, die unfähig sind, die Probleme des Landes zu lösen:

Este país no tiene remedio, aunque me esté mal el decirlo en mi calidad de extranjero. Existen dos grandes partidos, en el sentido clásico del término, que son el conservador y el liberal, ambos monárquicos y que se turnan con amañada regularidad en el poder. [...] No sé de un solo gobierno que haya resuelto un problema serio: siempre caen, pero no les preocupa porque sus sucesores también caerán. (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 110)

Der Beschreibung der anarchistischen Bewegung wird im Roman viel Platz eingeräumt. Der Kommissar Vázquez gibt gar einen Abriss der Geschichte des Anarchismus in Katalonien (Vgl. *La verdad sobre el caso Savolta*, S. 98). Auch Pajarito de Soto erzählt Miranda von seinen Theorien zum Anarchismus. Er sieht in den Arbeiterstreiks eine natürliche Reaktion auf die

⁴¹⁷ Vgl. Schwarzbürger, S. 65.

⁴¹⁸ Vgl. Eduardo Mendoza: *La verdad sobre el caso Savolta*. Seix Barral, Barcelona 2006, S. 29-31.

miserablen Arbeits- und Lebensbedingungen der Arbeiterklasse und setzt sich für eine bessere Welt ein:

Tomemos, por ejemplo, la protesta obrera en nuestros días: ¿Me vas a decir que no es un hecho condicionado por las circunstancias? No. Nada más palmario: las condiciones salariales, el desequilibrio de precios y salarios, las condiciones de trabajo, en suma, no podían sino producir esta reacción. Ahora bien, ¿cuál será el resultado? Lo ignoramos. ¿Conseguirá la clase trabajadora el otorgamiento de sus exigencias? Nadie lo puede prever. ¿Por qué? Porque la derrota o el triunfo dependen de la *elección* de los medios. Por tanto, y ahí mi conclusión, la misión de todos y cada uno de nosotros no es luchar por la libertad o el progreso, en abstracto, que son palabras huecas, sino contribuir a crear unas condiciones futuras que permitan a la humanidad una vida mejor en un mundo de horizontes amplios y claros. (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 74)

De Soto wird hier zum Versther der Arbeiterklasse und zum Visionär.

Javier Mirandas Lebenssituation hängt jeweils stark von der Stimmung und der politischen Situation in Barcelona ab. Beispielsweise verschafft ihm nur Lepprinces Berufung zum Bürgermeister einen besseren Posten. Da ihn die Lage Barcelonas selbst sehr beeinflusst, berichtet er oft von ihr. Er beschreibt die Verluste auf spanischer Seite, die unruhige Stimmung und Zustände im Land nach Ende des Ersten Weltkriegs als katastrophal:

A decir verdad, la situación del país en aquel año de 1919 era la peor por la que habíamos atravesado jamás. Las fábricas cerraban, el paro aumentaba y los inmigrantes procedentes de los campos abandonados fluían en negras oleadas a una ciudad que apenas podía dar de comer a sus hijos. Los que venían pululaban por las calles, hambrientos y fantasmagóricos, arrastrando sus pobres enseres en exiguos hatillos los menos, con las manos en los bolsillos los más, pidiendo trabajo, asilo, comida, tabaco y limosna. [...] Y, naturalmente, los sindicatos y las sociedades de resistencia habían vuelto a desencadenar una trágica marea de huelgas y atentados; los mítines se sucedían en cines, teatros, plazas y calles; las masas asaltaban las tahonas. Los confusos rumores que, procedentes de Europa, daban cuenta de los sucesos de Rusia encendían los ánimos y azuzaban la imaginación de los desheredados. (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 195).

Miranda beschreibt die Machtlosigkeit der Politiker angesichts dieser Entwicklungen und entlarvt diese als heuchlerisch. Die Menschen leiden Hunger, und es herrscht eine gewaltgeladene Atmosphäre:

Pero los políticos, si estaban intranquilos, lo disimulaban. Inflando el globo de la demagogia intentaban atraerse a los desgraciados a su campo con promesas tanto más sangrantes cuanto más generosas. A falta de pan se derrochaban palabras y las pobres gentes, sin otra cosa que hacer, se alimentaban de vanas esperanzas. Y bajo aquel tablado de ambiciones, penoso y venginglero, germinaba el odio y fermentaba la violencia. (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 195-96)

Durch diese „Berichterstattungen“ entsteht jedoch kein einheitliches historisches Bild. Dies ist von Mendoza auch nicht gewollt. Seine Intention war es nicht, einen historischen Roman zu

schreiben. Mendoza bemüht sich wie Vázquez Montalbán um die kollektive Erinnerung seiner Landsleute:

Nací, crecí y me eduqué en un país caracterizado por la paz, el orden y la garantía de que casi todo lo que podía suceder era previsible. Desde luego, todos sabíamos que esta placidez reposaba sobre una violencia inaudita, cuyos orígenes eran complejos y se remontaban a un largo pasado; pero en la calle un velo de discreción parecía cubrir este pasado y los libros de Historia sólo suministraban al respecto datos fríos del rigor académico. Quiero decir que no disponíamos de una narración que nos permitiera reconstruir este pasado como algo vivo y, en consecuencia, reconocernos en él. Por supuesto, cuando empecé a escribir *La verdad sobre el caso Savolta* no pretendía cubrir esta carencia; ni mi ambición era tan grande ni mi intención tan precisa; simplemente acometí su escritura movido por este impulso.⁴¹⁹

Dabei ist ihm eine hundertprozentig richtige Darstellung von Fakten nicht wichtig, sondern mehr die Darstellung der Konflikte und die Verwurzelung im kollektiven Gedächtnis, das auch nicht immer wirklich sicher erinnert:

Hay una diferencia con la novela histórica tradicional: todo lo que cuento sigue vigente en la memoria colectiva. Es una novela que se sitúa en el pasado, pero que no es histórica, no pretendí una reconstrucción histórica sino recoger esa memoria colectiva.⁴²⁰

Historische Daten werden u.a. in den im Text vorkommenden Dokumenten angegeben. Historische Namen werden genannt, aber teilweise in einen historisch falschen Zusammenhang gestellt.⁴²¹ Es ist z.B. faktisch nicht möglich, dass der spanische König zur im Roman angegebenen Zeit auf Lepprinces Feier erschienen ist, da er sich zu dieser Zeit nicht in Barcelona aufgehalten hat. In seinem Roman behandelt Eduardo Mendoza Geschichte genauso mit Ironie wie die literarischen Gattungen. Der anarchistische Mythos, an den zur Zeit der Romanhandlung noch geglaubt wurde, wird im Text parodistisch demontiert, dadurch dass in den 70er Jahren, als Miranda die Geschichte erzählt, kaum jemand mehr dem Anarchismus anhängt.⁴²² Ein anderes Beispiel für den parodistischen Umgang mit Geschichte ist die Darstellung des Generalstreiks in Barcelona. (Vgl. *La verdad sobre el caso Savolta*, S. 412) Minguillón sieht darin einen ersten Ansatz von einem postmodernen Umgang mit Geschichte. Für den postmodernen historischen Roman sei seine Auffassung von ‚Geschichte‘ als rein textliches Gebilde und seine ironische Distanz typisch.⁴²³

⁴¹⁹ Vorwort/Nota del autor zu *La verdad sobre el caso Savolta*, S. 7.

⁴²⁰ Zitiert in: José María Rodríguez-García: *Gatsby Goes to Barcelona: On the Configuration of the Post-Modern Spanish Novel*, 1992-93. In: *Letras Peninsulares*. Winter, 5 (3), S. 412.

⁴²¹ Vgl. Schwarzbürger, S. 64 und 68.

⁴²² Vgl. Schwarzbürger, S. 69.

⁴²³ Vgl. Adolfo Marín Minguillón: *El espectro posutópico: Eduardo Mendoza y la narrativa posmoderna*. Austin: The University of Texas at Austin, 1991, S. 132, 139.

Mendoza war kein Zeitzeuge der im Roman dargestellten Ereignisse. Die ironische Distanz gelingt trotzdem aufgrund der vorhandenen Parallelen zur Gegenwart des Autors (und der Leser*innen seines Textes) gegen Ende der Franco-Zeit. Durchaus zeitgenössische Fragen, die der Roman und die Autorengegenwart gemein haben, sind Fragen nach dem politischen Engagement, der ‚richtigen‘ Ideologie, der revolutionären Utopie und dem beherrschenden System.⁴²⁴ Javier Miranda, der die Augen vor der Realität verschließt, repräsentiert eine gefährliche Gleichgültigkeit gegenüber Lepprinces Machenschaften. Paul-André Lepprince steht als Symbol für eine Ideologie, die nach Macht strebt und keine Moral oder Menschlichkeit kennt, was auch auf das Franco-Regime zutraf. Denn über Lepprince wird gesagt:

Era individualista ciento por ciento y admitía que los demás también lo fuesen y buscasen la obtención, por todos los medios a su alcance, del máximo provecho. No hacía concesiones a quien se interponía en su camino, pero no despreciaba al enemigo ni veía en él la materialización del mal, ni invocaba derechos sagrados o principios inamovibles para justificar sus acciones. (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 108)

Dadurch, dass Mendoza diese Themen und Typen in eine Zeit der Vergangenheit und einen anderen politischen Hintergrund als das Franco-Regime versetzt und historische Fakten mit Ironie behandelt, war es ihm möglich, den Roman zu veröffentlichen und dennoch zeitgenössische Themen wie Ideologie und Macht kritisch zu erörtern, gefährliche Entwicklungen aufzuzeigen und Kritik am franquistischen Regime zu üben, an der franquistischen Zensur vorbei. Nur den Titel musste er ändern. Insofern kann *La verdad sobre el caso Savolta* trotz des Erscheinens im Jahr 1975 vor Francos Tod schon als Roman der *transición* gelten. Denn mit seinem Roman spiegelt er den Zeitgeist der Epochen und die Verfassung einer Stadt im Umbruch wider, die Barcelona sowohl nach dem Ersten Weltkrieg als auch zu Ende des Franco-Regimes war.

3.2.1.2 Klassenkampf in *La verdad sobre el caso Savolta*

Wie die Romane Vázquez Montalbáns, zeichnet auch *La verdad sobre el caso Savolta* ein Panorama der sozialen Klassen Barcelonas, denn im Roman werden Personen aus jeder Schicht der Gesellschaft jener Epoche präsentiert. Miranda fühlt sich durch Barcelonas geschlossene Gesellschaftsstruktur ausgeschlossen. Dies ist auch der Grund, weshalb Lepprinces

⁴²⁴ Vgl. Marín Minguillón, 1991, S. 150.

Freundschaft für ihn so wichtig ist, sie öffnet ihm Türen in eine andere Gesellschaftsschicht als seine eigene.

Los catalanes tienen espíritu de clan, Barcelona es una comunidad cerrada, Leppince y yo éramos extranjeros, en mayor o menor grado, y ambos jóvenes. Además, con él me sentía protegido: por su inteligencia, por su experiencia, por su dinero y su situación privilegiada. (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 107)

Alonso unterscheidet zwischen fünf verschiedenen Klassen: 1. der *alta burguesía capitalista*, 2. der *clase media-funcionarios*, 3. der *clase social asalariada*, 4. dem *proletariado* und 5. dem *lumpenproletariado*.⁴²⁵ Zur Bourgeoisie gehören Savolta und seine Partner Parells, Claudedeu, Leppince und deren Familien. Die Männer zeichnen sich durch eine Strategie der kapitalistischen Ausbeutung und durch Intrigen, doppelte Spiele und Manipulationen aus. Die Frauen aus jener Gruppe halten sich an das ihnen vorgegebene Rollenmuster. Zur Mittelschicht gehören der Anwalt Cortabanyes, der Kommissar Vázquez, der Polizist Tororno und der Arzt Doctor Flors. Diese bewegen sich im Schatten, aber man sollte ihre Macht nicht unterschätzen. Insbesondere von Cortabanyes wird vermutet, dass er seit der Gründung der Fabrik Savolta der heimliche Drahtzieher aller Machenschaften ist. Dafür sprechen seine allgegenwärtige Präsenz und die Tatsache, dass er der einzige zu sein scheint, den Leppince regelmäßig um Rat fragt. „Beweise“ dafür gibt es im Text jedoch keine. ‚Cortabanyes‘ ist ein katalanischer Name für den Teufel. Zur unteren Mittelschicht gehören Javier Miranda und seine Kollegen im Büro. Das Proletariat wird schematisch durch Demonstrationen, Versammlungen oder Streiks charakterisiert und tritt weitgehend als anonyme Masse in Erscheinung. Domingo Pajarito de Soto und seine Frau Teresa stechen aus ihr hervor. Zur untersten Gesellschaftsschicht gehören auch Maria Coral und der Polizeinformant Nemesio Cabra Gómez, der als erster und einziger die Wahrheit über den Fall Savolta kennt, dem aber aufgrund seiner Klassenzugehörigkeit lange niemand zuhören oder glauben möchte.⁴²⁶

La verdad sobre el caso Savolta thematisiert implizit den Klassenkampf, der innerhalb dieses traditionellen Systems stattfindet. In der dargestellten Gesellschaft gibt es keine Gerechtigkeit. Der Gutmütige, Vertrauensvolle wird ausgenutzt und hintergangen, der mächtige Kriminelle kommt ungestraft davon, die Polizei ist korrupt. Wer die Wahrheit herausfinden möchte, wird daran gehindert. Es ist zwar ein Detektiv in Form des Kommissars Vázquez vorhanden, dieser spielt aber keine Hauptrolle und ihm ist es auch nicht vergönnt, den Fall zu lösen. Er erscheint

⁴²⁵ Vgl. Santos Alonso: *La verdad sobre el caso Savolta*. Eduardo Mendoza, Madrid: Alhambra, 1988, S. 37-40.

⁴²⁶ Vgl. Schwarzbürger, S. 72.

fast als Marionette, denn er wird nach Marokko versetzt, als er gerade dabei ist, den Fall Savolta zu lösen, und stirbt dort fast an tropischem Fieber.

Bourgeoisie und Proletariat sind auch räumlich innerhalb der Stadt getrennt. Während Savolta und seine Partner in den höher gelegenen Teilen der Stadt residieren, lebt die Arbeiterschaft, die großen Teils aus Immigranten besteht, in den grauen, vegetationslosen Slum-Vierteln mit Baracken, die um die Fabriken entstanden sind, in diesem Fall um die Fabrik Savolta. Sie haben es nie in die Stadt, die sie eigentlich anzog, geschafft, wie Miranda beklagt:

Los suburbios que atravesábamos, y que yo desconocía, me deprimieron hondamente. Junto a la vía, y hasta donde alcanzaba la vista, se apiñaban las barracas sin luz, en una tierra grisácea, polvorienta y carente de vegetación. Circulaban por entre las barracas hileras de inmigrantes, venidos a Barcelona de todos los puntos del país. No habían logrado entrar en la ciudad: trabajaban en el cinturón fabril y moraban en las landas, en las antesalas de la prosperidad que los atraía. Embrutecidos y hambrientos esperaban y callaban, uncidos a la ciudad, como la hiedra al muro. (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 86)

Schon die Fahrt zur Fabrik Savolta deprimiert Miranda; die verpestete Luft schnürt ihm die Kehle zu:

Que chapoteando en lodazales pestilentes, por avenidas oscuras, el triste carruaje de ultratumba inventaba su camino con paso inalterablemente lento. Que el aire enrarecido por emanaciones viciosas me corroía la garganta. [...] Sólo sé que llegamos a un edificio enorme, parecido a un circo metálico, que se marchó el coche y que di un rodeo buscando la entrada. (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 86)

Die Beschreibungen der Arbeitervororte wirken fast brutal realistisch und erinnern stark an Vázquez Montalbán, wenn er ähnliche Siedlungen, z.B. San Magin in *Los Mares del Sur* beschreibt.

Grenzüberschreitungen gibt es – wie bei Manuel Vázquez Montalbán – nur „von oben nach unten“, die Arbeiterschaft hat keinen Zugang zum Raum der gehobenen Klassen (mit Ausnahme von Maria Corral), umgekehrt ist diese Überschreitung aber möglich. Miranda ist der einzige, der sich gleichermaßen in beiden Räumen aufhalten und die Grenzen überwinden kann, wie Carvalho. Aber ansonsten ist Miranda handlungsunfähig und völlig abhängig. Im Allgemeinen wird die Stadt Barcelona von Miranda als feindselig empfunden. Ganz besonders schlimm ist es während des Generalstreiks:

De esta guisa llegamos a Barcelona. La impresión que me produjo fue dramática. Lo que en el campo era liberación y alegría, en la ciudad era violencia y miedo. El corte de fluido eléctrico había sumido al conglomerado urbano en un laberinto tenebroso [...]. Si de día, con la luz, las calles eran el reino de predicaciones de la igualdad y la fraternidad, por las noches se convertían

en el dominio indiscutido de hampones, mangantes y atropelladores. (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 412)

Miranda betont den Gegensatz von Stadt und Land. Barcelona wird gar zum Palast der Hölle, zum „pandemónium“ (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 413). Miranda erträgt seinen Alltag kaum, er hat Angst, und ihm fehlen Freunde. Die amoralische Stadt verursacht Einsamkeit und Depressionen: „Me hundí en un estado depresivo que la soledad agudizaba de día en día, de hora en hora, minuto a minuto.“ (*La verdad sobre el caso Savolta*, S. 179) Javier Miranda nimmt am Klassenkampf nicht als Streikender oder Demonstrierender teil. Aber wie den anderen Charakteren im Roman, lässt die harte Realität der Stadt auch ihm keine Chance.

3.2.2 Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai* (1993)

Juan Marsé, am 8. Januar 1933 (als Juan Faneca Roca) in Barcelona geboren, ausgebildeter Juwelier und Autodidakt,⁴²⁷ hielt sich während seiner Schulzeit viel in den Straßen der Arbeiterviertel Barcelonas auf, die später den Schauplatz seiner Romane bilden sollten. Der Roman *Últimas tardes con Teresa* (1966), der eine sarkastische Parodie auf den sozialkritischen Roman darstellt und zusammen mit *La oscura historia de la prima Montse* (1970) den Ausgangspunkt für ein narratives Universum mit Schauplätzen und Themen bildet, die fortan im ganzen literarischen Schaffen des Autors präsent sein würden: das Barcelona der Nachkriegszeit und der Kontrast zwischen dem Leben der einfachen Leute und dem des katalanischen Bürgertums.

Obwohl er zweisprachig aufgewachsen ist, hat Marsé ausschließlich auf Spanisch geschrieben. Er gehört zu einer Generation, die sich in den letzten Jahren der Franco-Diktatur um eine Erneuerung der spanischen Prosa bemühte und dabei auf technische Innovationen und eine Kritik der zeitgenössischen spanischen Lebenswirklichkeit setzte. *El embrujo de Shanghai* (1993) brachte ihm einen großen Publikumserfolg sowie zahlreiche Preise ein und wurde unter der Regie von Fernando Trueba 2002 verfilmt. Die Drehbuchadaptionen seiner Werke hat Marsé meist selbst geschrieben.⁴²⁸

In *El embrujo de Shanghai* (1993) hat der fünfzehnjährige Protagonist und Ich-Erzähler des Romans, Daniel, im Bürgerkrieg seinen Vater verloren. Er wartet nach dem Schulabschluss auf

⁴²⁷ Vgl. „Página oficial de Juan Marsé“: (<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/cronologia.htm>, am 11.12.2008) und Meyers Lexikon Online (<http://lexikon.meyers.de/wissen/Juan+Marse>, am 11.12.2008).

⁴²⁸ Vgl. Carreras, *La Barcelona literària*, S. 88.

einen Ausbildungsplatz bei einem Juwelier, aber seine eigentlichen Interessen sind Lesen, Malen und seine Spaziergänge durch das Stadtviertel *La Salut* und den *Parc Güell* – dies alles autobiographische Parallelen zum Autor. Daniel kümmert sich um seinen traumatisierten Nachbarn Capitán Blay, der den Verlust seiner beiden Söhne im Krieg nicht verkraftet und deshalb drei Jahre lang seine Wohnung nicht mehr verlassen hat. Mit Daniel beginnt er wieder, durch das Stadtviertel zu ziehen und Unterschriften gegen Ungerechtigkeiten der Regierung zu sammeln, wie etwa eine defekte Gasleitung und eine Süßwarenfabrik, die die Luft im Viertel verschmutzt. Um die Behörden zu Taten zu bewegen und Mitgefühl zu erwecken, soll Daniel das Portrait eines an Tuberkulose erkrankten Mädchens namens Susana, das nahe der Fabrik wohnt, malen. Susana ist die Tochter des im Roman berühmt-berüchtigten antifranquistischen und katalanistischen Freiheitskämpfers „el Kim“, der im Exil leben soll. Eines Tages kehrt Nandu Forcat, ein Kamerad von el Kim, aus dem französischen Exil nach Barcelona zurück, bringt Nachrichten und findet bei Susana und ihrer Mutter Unterschlupf. Er erzählt Daniel und Susana jeden Nachmittag von den Abenteuern ihres Vaters, der sich gerade in Shanghai aufhalten soll. Es entspinnt sich eine Spionagegeschichte um die bildschöne Chinesin Cheng Jing, den Franzosen Michel Lévy und einen deutschen Ex-Nazi. Lévy, der ein früherer Vorgesetzter des Kim ist, muss sich in Paris einer schweren Operation unterziehen und bittet el Kim, in dieser Zeit seine Frau Cheng Jing vor einem ehemaligen Nazi zu beschützen, der jetzt in Shanghai lebt, sich Omar nennt, und in dem Lévy seinen früheren Folterer wieder zu erkennen glaubt. Genauer gesagt, el Kim soll Omar töten. Auf der Schifffahrt von Marseille nach Shanghai soll er außerdem ein geheimnisvolles Buch aus der Kabine des Kapitäns entwenden. Es stellt sich jedoch heraus, dass es sich um ein reines Eifersuchtsdrama handelt. Omar ist zwar Deutscher und ehemaliger Wehrmachtssoldat, aber nicht der frühere Folterer Lévy's. Er ist der derzeitige Liebhaber von Cheng Jing. Lévy hat el Kim für seine Zwecke benutzt und unter falschem Vorwand nach Shanghai gelockt, um den Geliebten seiner Frau, die ihn verlassen will, loszuwerden. Lévy stirbt bei der Operation. Die Geschichte Nandu Forcats endet mit der tiefen Enttäuschung des Kim.

Währenddessen taucht in der Rahmenhandlung ein weiterer Kamerad des Kim (Denis) auf, der Forcats Geschichte als Fiktion entlarvt. El Kim sei nie in Shanghai gewesen, sondern mit Denis' Frau und Sohn spurlos verschwunden. Susana und ihre Mutter sind enttäuscht, und Nandu Forcat verlässt ihr Haus. Denis reißt die Kontrolle an sich und verbietet Daniel, der sich in Susana verliebt hat, sie weiterhin zu sehen. Am Ende des Romans fasst Daniel die darauffolgenden Jahre zusammen: Susana ist gesund geworden, Daniel hat seine Lehre begonnen und Daniels Mutter hat wieder geheiratet. Bevor Daniel seinen Militärdienst in Marokko antreten muss,

möchte er Susana noch ein letztes Mal sehen. Doch als er sie in dem Kino, in dem zuvor schon ihre Mutter gearbeitet hatte, besucht, sieht sie ihn nicht. Daniel schaut sich enttäuscht einen Film an, der in China spielt.

3.2.2.1 Barcelona, Geschichte und Gesellschaft in *El embrujo de Shanghai*

Auf Susanas Frage, warum ihr Vater so weit weg gehen musste, antwortet Nandu Forcat: „Yo diría que ha ido a buscar algo que olvidó precisamente aquí...“.⁴²⁹ Von Marsés Barcelona geht kein Zauber aus. Er beschreibt das graue, trostlose Barcelona der Nachkriegszeit.

Die Handlung des Romans findet auf zwei Ebenen statt. Die Rahmenhandlung spielt im Jahr 1948 im Stadtviertel *La Salut* in Barcelona während des Franco-Regimes. Der Ich-Erzähler ist der fünfzehnjährige Daniel. Die Binnenerzählung, die in die Rahmenerzählung eingeschoben wird, ist die Geschichte, die Nandu Forcat erzählt. Gegen Mitte des Romans wechseln sich beide Handlungsstränge kapitelweise ab. Die Binnenhandlung, die Fiktion in der Fiktion, spielt zur gleichen Zeit in Shanghai.

Die in der Rahmenhandlung dargestellten Personen sind vom spanischen Bürgerkrieg gezeichnet: Witwen, Kinder, die ohne Vater aufwachsen, und gescheiterte Existenzen. Die spanische Gesellschaft ist traumatisiert und hat große Verluste erlitten. Unter den Nachbarn im Viertel *La Salut* (‘die Gesundheit‘), deren Lebensumstände durch das Gasrohr und die Fabrik alles andere als gesund sind, herrscht große Solidarität. Daniels Vater ist nie aus dem Krieg zurückgekehrt. Die Erinnerung an ihn zieht sich leitmotivisch durch den Roman. Daniel weigert sich aber zu glauben, dass er wirklich tot ist:

Nunca volvió de la guerra – dije-. Pero no sabemos si lo mataron, nadie lo sabe. Podría estar vivo en alguna parte, con la memoria extraviada o malherida, quiero decir, sin acordarse de su familia ni de nada, y no saber volver a casa. Así que no puedo decir que no tengo padre. (*El embrujo de Shanghai*, S. 48)

Als Daniels Mutter wieder heiratet, wird für Daniel die Erinnerung an seinen Vater umso wichtiger, wird ihm gar zur Besessenheit. „Pero por aquel entonces el recuerdo de mi padre volvía a obsesionarme, aunque ya no pensaba en su muerte solidaria con angustia como cuando era niño, sabía que nunca regresaría y que tampoco cabía esperar noticia alguna de su paradero.“ (*El embrujo de Shanghai*, S. 242) Daniel hatte sich von klein auf den Tod seines Vaters als

⁴²⁹ Juan Marsé: *El embrujo de Shanghai*, Random House Mondadori, Barcelona 2008, S. 70.

Heldentod und in schillernden Farben vorgestellt. Aber die Mutter entmystifiziert den Tod des Vaters:

Me preguntó de dónde puñeta había sacado [...] esa idea que tenía desde muy pequeño y que ella nunca se atrevió a desmentir, [...] pero que ella jamás me habló de tal cosa ya que en su día no había conseguido averiguar ni siquiera si tu padre murió en el frente, dijo, y mucho menos en qué forma y si llovía o nevaba o hacía sol cuando ocurrió, de modo que ya ves, todo eso no son más que figuraciones tuyas... Menos mal que el tiempo lo borra todo, hijo, añadió con una sonrisa ambigua, no sé si de alivio o de tristeza. (*El embrujo de Shanghai*, S. 242-243)

In Marsés Barcelona heilt die Zeit keine Wunden, sie löscht alle Erinnerungen aus. Die dargestellte Welt der Nachkriegszeit ist trostlos, und die Menschen sind zutiefst desillusioniert. Diese Enttäuschung ist ein weiteres Leitmotiv des Romans und befällt fast jede der Figuren. Susana hat im Franquismus ihren Vater an den katalanistischen Freiheitskampf verloren: „Para él sólo existía la dictadura franquista y Cataluña y la libertad, y nada más...” (*El embrujo de Shanghai*, S. 225) Susana und ihre Mutter leiden sehr darunter, dass er seine Familie verlassen hat. Capitán Blay hat durch den Bürgerkrieg beide Söhne verloren, und mit ihnen auch fast seinen Verstand: „Cuando por fin se decidió a salir a la calle había perdido treinta kilos de peso, una guerra y dos hijos, el respeto de su mujer y, según todas las apariencias, buena parte del poco seso que siempre tuvo.” (*El embrujo de Shanghai*, S. 30) Immer wieder scheint er die Schüsse zu hören, die seine Söhne getötet haben; in Gedanken malt er sich immer wieder aufs Neue ihren Tod aus:

El capitán permaneció un instante junto al armario [...] tenso y diabólico, escuchando tal vez el eco del disparo retumbando en la otra orilla del Ebro y viendo a su hijo Oriol caer nuevamente entre las patas del caballo con la mochila y el fusil a la espalda. (*El embrujo de Shanghai*, S. 33)

Daniels Vater gilt im Viertel als Held, ist zum Mythos geworden. Doch selbst er wird am Ende des Romans seines Heldenstatus‘ enthoben. In dieser trostlosen Gesellschaft der Nachkriegszeit ist für Helden scheinbar kein Platz.

Der Capitán verwendet seine ganze Kraft auf den Kampf gegen Ungerechtigkeiten der Regierung. Für seine Unterschriftenaktion gegen das Leck in den Gasleitungen und gegen die Süßwarenfabrik Dolç, S.A. wird er von den Nachbarn allerdings nur belächelt. Trotz seiner Bemühungen bekommt er nur ein Dutzend Unterschriften zusammen, denn das Viertel hat resigniert. Es gibt nichts mehr, wofür es sich zu kämpfen lohnen würde: „¿Que no ves la magnitud de la nada que nos envuelve? [...] Ya me entiendes. Una nada de sueños ahogándose en la nada.“ (*El embrujo de Shanghai*, S. 73) Letztere Bemerkungen könnten Anspielungen auf Carmen Laforets Romantitel (*Nada*) sein.

Als Nandu Forcat Susana und Daniel von seiner Freundschaft mit el Kim erzählt, spricht auch er von enttäuschten Träumen und von einem hoffnungsvollen und solidarischen Barcelona, das es einst gab, das aber für immer verloren scheint: “Evocaba pausadamente y con detalle algunas vivencias con su padre: cómo se conocieron y cultivaron su amistad en una Barcelona pobre, ilusionada y solidaria con el mundo, una ciudad que ámbos habían amado y perdido juntos.” (*El embrujo de Shanghai*, S. 72) Die Werte der Freiheit, die früher el Kim und Nandu Forcat dazu bewegt hatten, der Resistance beizutreten, sind nun fast verloren gegangen.

Lo que movía a estos hombres que se habían propuesto transformar el mundo, lo que les impulsaba a vivir peligrosamente, sacrificando la seguridad y el afecto de su familia y en muchos casos su propia estima, eran unas cuantas cosas que hoy en día ya empiezan a no importar a nadie y pronto serán olvidadas. Tal vez sea mejor así; a fin de cuentas, el olvido es una estrategia del vivir. (*El embrujo de Shanghai*, S. 96-97)

Daniel beschreibt sein Leben als einen Schwebezustand in der Irrealität, „en un barrio petrificado y gris“. (*El embrujo de Shanghai*, S. 89) Nandu Forcat beschreibt sich selbst als „este muerto regresado a la ciudad de los muertos“ (*El embrujo de Shanghai*, S. 151).

Außerdem wird die Repression des Katalanischen während der Franco-Zeit thematisiert. Der Capitán, der einen Gehirnschlag erlitten und seitdem nur noch in Spanisch gesprochen hatte, erinnert sich und findet plötzlich seine Muttersprache, das Katalanische, wieder. Dies geschieht ausgerechnet in einem Moment, als er einem Verfechter des Kastilischen den Weg erklären soll. Das Katalanische wird von diesem als „lenguaje de los perros“ (*El embrujo de Shanghai*, S. 173) beschimpft, wohingegen das Kastilische im Spanien unter Franco als ‘die christliche Sprache‘ galt („A mí me hablas en cristiano“, „¿Lo ves, como sabéis hablar como Dios manda?“ (*El embrujo de Shanghai*, S. 173, 175)). Das Katalanische trägt in dieser Szene dennoch den Sieg davon. Der Capitán erklärt dem Passanten auf Katalanisch, dass er sich schon auf der Straße befindet, die er sucht. Der Passant weigert sich aber, das Katalanische zu verstehen. Nach dessen Flüchen und Beschimpfungen der katalanischen Sprache, spielt der Capitán zum Schein das Spiel mit, entschuldigt sich, erklärt dem Passanten auf Spanisch einen völlig falschen Weg und schickt ihn so ans andere Ende der Stadt. Der Passant bedankt sich und macht sich auf den Weg. Diese Szene macht auf ironische Weise den Konflikt innerhalb der katalanischen Gesellschaft, die nicht mehr ihre Muttersprache sprechen durfte, deutlich. Auch an anderen Stellen des Romans thematisiert Juan Marsé diese Kontroverse.

Mit Manuel Vázquez Montalbáns Romanen hat Juan Marsé u.a. die Situierung der Handlung in Arbeitervierteln, die Verarbeitung der Vergangenheit, die Themen der verlorenen Werte und der allgemeinen Enttäuschung gemeinsam, die sowohl für die Zeit der Franco-Diktatur in

Katalonien als auch für den demokratischen Übergang, den Manuel Vázquez Montalbán in seinen Romanen beschreibt, zutreffen. Ähnliche Äußerungen wie bei Marsé finden sich auch in Vázquez Montalbáns Romanen. Bei Marsé wie bei Vázquez Montalbán findet eine Fokussierung auf ein Stadtviertel der Verlierer des Bürgerkriegs statt, bei Marsé La Salut, bei Vázquez Montalbán das Raval, sowie eine Konzentrierung auf das Schicksal der Bewohner dieses Stadtviertels vor dem Hintergrund der größeren Geschichte der Stadt und des Landes; man könnte auch von Milieustudien sprechen.

Wie Marsé, stellt auch Vázquez Montalbán seinem Barcelona oft eine andere Stadt und Gesellschaft als Gegensatz oder Spiegel gegenüber, sei es Madrid, Buenos Aires oder Bangkok.

Im Fall von *El embrujo de Shanghai* ist die Kontrast- oder Projektionsgesellschaft die des scheinbar zauberhaften Shanghais. Für el Kim bedeutet Shanghai die Hoffnung auf ein neues Leben und die Möglichkeit, die Vergangenheit und seine Niederlage hinter sich zu lassen.

Lo que después de tan largo viaje le espera aquí, lo que él ya capta en el aire, porque de algún modo lo exuda el río pestilente y flota en la atmósfera húmeda y sofocante de Shanghai, no es lo que ha venido a buscar, no es el cumplimiento de una venganza o un ajuste de cuentas con la historia, [...] y ni siquiera es el anhelo o la esperanza de traerse a Susana un día no muy lejano, sino algo mucho más hondo y secretamente desesperado: el deseo inconfesado, la dolorida ansiedad de borrar con esa última bala todo vestigio de un pasado que le abruma, lograr que desaparezca de una vez por todas cualquier rastro de una humillante e interminable derrota personal. Matarse él al matar a Kruger, a eso ha venido: una bala para dos. (*El embrujo de Shanghai*, S. 138)

Aber el Kim muss einsehen, dass man sich nicht von seiner Vergangenheit lösen kann. Und was auf den ersten Blick an Shanghai friedlich und zauberhaft wirkt, ist purer Schein. Denn auch im so fernen Shanghai ist die Welt nicht in Ordnung. Es steht ein großer politischer und gesellschaftlicher Umbruch in Form einer sozialistischen Revolution bevor:

Eran tiempos difíciles, pero amigo mío, dice, los que vienen ahora no son mejores: cuando las tropas comunistas del general Chen Yi tengan paso libre hasta el Yang-tsé y se desplieguen a lo largo del río, la China nacionalista habrá perdido la guerra en el norte, y aunque la batalla final tarde en llegar, se ve venir el fin de las concesiones. (*El embrujo de Shanghai*, S. 191)

Chen Jing ist mit dem putschenden General verwandt, was ihrem Mann Lévy zu Vorteilen verhelfen würde: „Porque la mujer de Lévy está emparentada con el general rojo Chen Yi, y cuando éste se apodere de Shanghai, lo más seguro es que tu amigo haga valer su influencia para obtener ciertos privilegios.” (*El embrujo de Shanghai*, S. 193) Aber Chen Jing möchte, wie viele andere Menschen in China, mit ihrem Liebhaber die Stadt verlassen: „Nada nos retiene aquí, todo va a cambiar dentro de poco y ni ella ni yo queremos ver ese cambio. El Shanghai de mañana no es para nosotros.” (*El embrujo de Shanghai*, S. 212)

Wie am Ende des Romans klar wird, ist das Shanghai aus Nandu Forcats fesselnder Geschichte eine erzählte Stadt, die weder er noch el Kim je gesehen haben. Die Geschichten sind in Marsés trostlosem Barcelona der Nachkriegszeit das einzig Spannende und Lebendige im Leben der Romanfiguren.

Nandu Forcats Shanghai ist eine von Spanien scheinbar weit entfernte Fiktion, die die Vergangenheit und Realität Spaniens dennoch widerspiegelt: in der erzählten Gegenwart hatte Spanien eine anarchistische und sozialistische Bewegung, einen Bürgerkrieg und einen Militärputsch bereits hinter sich. Die Angst vor einem politischen Umbruch konnte also von den Katalanen in Shanghai gut nachempfunden werden. In beiden Gesellschaften, der spanischen und der chinesischen, herrschen Unruhe und Enttäuschung vor. Shanghai ist kein Ausweg für el Kim und Nandu Forcat. So haben die Geschichten um el Kim und Nandu Forcat und die von Daniel, Susana und den Capitán etwas Prognostisches, vielleicht sogar Prophetisches und sind zugleich zutiefst melancholisch. Es bleibt einzig die Enttäuschung.

3.2.3 Carlos Ruiz Zafón, *La Sombra del Viento* (2003)

Carlos Ruiz Zafón wurde 1964 in Barcelona geboren und starb 2020 in Los Angeles. Er war zunächst Journalist und später (Drehbuch-)Autor in Barcelona und Los Angeles. Für seinen Vater, der Versicherungsagent war, musste Ruiz Zafón in den Schulferien Policen austragen und Schulden eintreiben. Dabei lernte er die Stadt Barcelona und ihre Stadtviertel gut kennen und bekam Zutritt zu den Wohnungen und Häusern von Menschen aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten. Mit *La Sombra del Viento* gelang ihm ein Welterfolg. *El Juego del Ángel*, der die Vorgeschichte zu *La Sombra del Viento* erzählt, erschien 2008,⁴³⁰ die weiteren Teile der Reihe *El prisionero del cielo* 2011 und *El laberinto de los espíritus* 2016.

La Sombra del Viento entstand während seiner Zeit in Los Angeles. Den spanischen Bürgerkrieg und die direkte Nachkriegszeit hat Ruiz Zafón nicht selbst miterlebt, aber noch einen Teil der Franco-Zeit. Wie Marsé, Vázquez Montalbán und Mendoza lag ihm viel daran, das historische Gedächtnis an diese tragischen, unruhigen Zeiten Spaniens zu bewahren. Auch im Erscheinungsjahr von *La Sombra del Viento*, 2003, ist die Arbeit der Aufarbeitung und

⁴³⁰ Vgl. Löffler, Sigrid: „Zafóns Barcelona. Stadt der Dämonen“, in: *Literaturen* 12/2008, Zürich: Ringier, S. 14.

Bewahrung einer *memória histórica* an Bürgerkrieg und Franco-Diktatur, die Vázquez Montalbán so am Herzen lag, noch lange nicht abgeschlossen gewesen, ganz im Gegenteil. Mit *La Sombra del Viento* möchte ich ein neueres politisch interessiertes Werk der Barcelonaliteratur vorstellen, das in die Fußstapfen von Vázquez Montalbán tritt. Ruiz Zafón betreibt ebenfalls eine Aufarbeitung von Geschichte, die bis in die Figurenebene hineinreicht; die Figuren werden, wie bei Vázquez Montalbán, zu Trägern von Geschichte.

Ruiz Zafón glaubte, dass ihm gerade der lange Aufenthalt in den Vereinigten Staaten, die im Vergleich zu Europa „geschichtslos“ schienen, die Bedeutung von Geschichte bewusst gemacht habe. Amerikanische Städte hätten keine Geschichte, keine gewachsene Identität, kein Gedächtnis. Sie seien Erfindungen der jeweiligen Gegenwart, so Ruiz Zafón. Barcelona hingegen sei zu Stein gewordene Erinnerung und in seiner Geschichte fest eingemauert.⁴³¹ Man darf bei Ruiz Zafón davon ausgehen, dass er *El embrujo de Shanghai* gut kannte und ich werde zum Schluss kurz auf Ähnlichkeiten und intertextuelle Bezüge in seiner Geschichte, besonders in Hinblick auf die Figuren(konstellationen) und Motive hinweisen.

In *La Sombra del Viento* (2003) wacht der zehnjährige Daniel Sempere, der Protagonist und Ich-Erzähler, eines Morgens im Jahr 1945 traurig auf, weil er sich nicht mehr an das Gesicht seiner verstorbenen Mutter erinnern kann. Sein Vater, der eine Buchhandlung mit Antiquariat besitzt, nimmt ihn daraufhin mit zum *Cementerio de los libros olvidados*, dem ‘Friedhof der vergessenen Bücher’. Der Brauch verlangt, dass jeder, der zum ersten Mal diese gigantische Bibliothek betritt, ein Buch auswählen, es adoptieren und vor dem erneuten Vergessen bewahren soll. Gemäß Daniels Vater besitzt jedes Buch eine Seele und wartet darauf, wiederentdeckt zu werden. Von dem Buch magisch angezogen, entscheidet Daniel sich für *La Sombra del Viento* von Julián Carax. Das Buch erzählt die Geschichte eines Mannes auf der Suche nach seinem wirklichen Vater, der Suche nach einer verlorenen Kindheit, von einer fantastischen Odyssee und von einer großen Liebe, die nicht sein kann und die den Protagonisten bis ans Ende seiner Tage in Gedanken verfolgt. Die Faszination für dieses Buch und die Suche nach Julián Carax bestimmen von nun an Daniels Leben. Auf der Suche nach Hinweisen gerät Daniel selbst immer tiefer in die Geschichte von Julián Carax, und sein eigenes Leben beginnt, ähnliche Züge anzunehmen wie das des Autors. Daniel findet heraus, dass das Buch das Leben des Autors wiedererzählt. Aus unterschiedlichen Quellen erhält Daniel Informationen, die es ihm ermöglichen, Juliáns Leben zu rekonstruieren:

⁴³¹ Vgl. ebda., S. 14-15.

Julián Carax wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Barcelona geboren und wächst in dem Glauben auf, der Sohn des Hutmakers Antoni Fortuny und einer französischen Mutter, Sophie Carax, zu sein. Doch plötzlich kümmert sich ein wohlhabender Kunde seines Vaters, der Industrielle Ricardo Aldaya, überschwänglich um ihn. Er verhilft Julián zu einem Platz in einer der angesehensten Schulen Barcelonas und lässt ihn in seinem Haus ein- und ausgehen. In der Schule freundet er sich mit Ricardos Sohn Jorge, dem zukünftigen Priester Fernando, dem linken Intellektuellen Miquel und einem als etwas zurückgeblieben beschriebenen Jungen namens Francisco Javier Fumero an. Julián verliebt sich unsterblich in Aldayas Tochter Penélope. Die beiden beginnen heimlich eine Beziehung und wollen gemeinsam nach Paris fliehen. In dem Glauben, Penélope werde ihm bald folgen, fährt Julián allein nach Paris. Doch als Ricardo Aldaya von der Beziehung der beiden und von Penélopes Schwangerschaft erfährt, schließt er seine Tochter in einem Zimmer des Hauses ein und lässt sie und das Kind sterben. Denn in Wahrheit ist Julián sein Sohn, Aldaya hatte vor Jahren ein Verhältnis mit Juliáns Mutter. Doch Julián ahnt von alledem nichts. Er erfährt nie die Wahrheit über seine Beziehung zu Penélope und was aus ihr und ihrem gemeinsamen Kind geworden ist. Nach der Tragödie verlassen die Aldayas Barcelona. Julián führt in Paris ein Leben als Klavierspieler und Schriftsteller. Er erhält einen Brief von Penélope, in dem sie ihm mitteilt, dass sie ihn nicht liebt. Obwohl er glaubt, dass Penélope ihn verlassen hat, kann er sie nicht vergessen. Jahre später besucht Jorge ihn in Paris und gesteht ihm, dass Penélope gezwungen wurde, ihn zu verlassen. Die ganze Wahrheit erzählt er Julián allerdings nicht. In einem Duell tötet Julián Jorge und kehrt auf der Suche nach Penélope nach Barcelona zurück.

Daniel erfährt zusätzlich, dass außer ihm noch jemand anderes seit Jahren nach Julián Caraxs Werken sucht. Teile des Werks sind auf mysteriöse Weise durch Brände in Bibliotheken und im Verlag vernichtet worden.

Während seiner jahrelangen Recherchen gerät Daniel in Schwierigkeiten mit der franquistischen Polizei, insbesondere mit dem Polizeichef Francisco Fumero. Dieser ist, wie sich herausstellt, ein früherer Schulkamerad von Julián und hatte den linken Intellektuellen Fermín, dem Daniel und sein Vater einen Job in der Buchhandlung gegeben haben, auf brutale Weise gefoltert.

Außerdem wird Daniel von einer geisterhaften Gestalt bedroht, die ihm das Exemplar von *La Sombra del Viento* abnehmen will. Der Mann ohne Gesicht nennt sich Laín Coubert, wie die gleichnamige Teufelsgestalt in dem Buch. Um das Buch zu retten, bringt er es zum *Cementerio de los Libros Olvidados* zurück.

Parallel zur Handlung des Buches im Buch verliebt sich Daniel später in Bea, die Schwester seines besten Freundes. Auch sie müssen ihre Beziehung vor Beas Vater verheimlichen. Und auch Bea wird von Daniel schwanger und von ihrem Vater eingeschlossen. Jedoch nimmt diese Geschichte ein gutes Ende: Daniel und Bea heiraten am Schluss des Romans.

Und auch die Geschichte um Julián Carax löst sich schließlich auf: die geisterhafte Gestalt war Julián Carax selbst, der versuchte, sein Werk und sich selbst zu vernichten, weil ihm sein Leben unnütz und vertan vorkam, nachdem er gehört hatte, dass Penélope ihn gar nicht verlassen wollte.

Im früheren Anwesen der Familie Aldaya findet Carax die Särge von Penélope und dem gemeinsamen Sohn. Es kommt zu einem dramatischen Kampf zwischen Julián, Daniel und Fumero, der damals ebenfalls in Penélope verliebt war und immer noch einen Groll gegen Julián hegt. In einer Art Bekenntnisbuch berichtet Núria, eine langjährige Freundin Juliáns, die ihn bei sich aufgenommen hat, dass Julián jahrelang Daniels Recherchen verfolgt und sich durch ihn zum ersten Mal wieder lebendig gefühlt habe. Daniel kann Julián dazu bringen, mit der Vergangenheit abzuschließen und wieder zu schreiben. Bea und Daniel nennen ihren Sohn Julián. Als er alt genug ist, nimmt Daniel ihn zum Friedhof der vergessenen Bücher mit.

La Sombra del Viento vereint Charakteristika unterschiedlicher literarischer Gattungen: der *Gothic Novel*, des Kriminalromans, des Feuilletons, des Phantastischen, des Pikaresken und weist intertextuelle Bezüge zum *Lazarillo de Tormes*, den *comedias de capa y espada*, zu Dumas, Eugène Sue, Victor Hugo und zu Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán und Eduardo Mendoza auf.⁴³² Viele Themen und Motive werden im Roman verhandelt: eine Suche, Intrigen, Geheimnisse und Flüche, das Lesen und universelle Themen wie Liebe und Hass, Leben und Tod, Erfolg und Scheitern, Freundschaft und Einsamkeit. Aber am allermeisten ist *La Sombra del Viento* ein Roman der Erinnerung: der persönlichen Erinnerung, des kollektiven historischen Erinnerns und des Vergessens. Diese Eigenschaft teilt er mit dem Werk von Manuel Vázquez Montalbán. Der Roman umfasst die Erinnerungen von Menschen aus verschiedenen Gruppen: Daniel Sempere, Fermín Romero, Gustavo Barceló, Clara Barceló, Isaac und Nuria Monfort als biographische und bibliographische Erinnerungen und von Fernando Ramos, Jacinta Coronado, Miquel Moliner, Aurora, Remigio, Molins, Manuel Fonseca als biographische Erinnerungen an Julián Carax.

⁴³² Vgl. *Literaturen II*, 12/2003, Berlin: Friedrich Berlin Verlag.

Ruiz Zafón wurde von den Kritikern zum Vorwurf gemacht, viele Motive wären bekannt und einige Handlungsstränge vorhersehbar. Ein weiterer Kritikpunkt ist seine filmische Art, auf Sensationen, Höhepunkte und Effekte hinzuschreiben. Ruiz Zafón, der selbst als Drehbuchautor tätig war, hat sich zeit seines Lebens gegen eine Verfilmung gewehrt, denn der Roman sei bereits filmisch.

3.2.3.1 Lesen und Literatur in *La Sombra de viento*

Der Friedhof der vergessenen Bücher wird als gigantische Bibliothek beschrieben: „Un laberinto de corredores y estanterías repletas de libros ascendía desde la base hasta la cúspide, dibujando una colmena tramada de túneles, escalinatas, plataformas y puentes que dejaban adivinar una gigantesca biblioteca de geometría imposible.“⁴³³ Die Bibliothek enthält alle Bücher, die jemals geschrieben, aber vergessen wurden. Jedes Buch besitzt eine Seele, „el alma de quien lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él.“ (*La Sombra del Viento*, S. 11-12) Daniel findet auf fast schicksalhafte Weise sein Buch: „Quizá fue aquel pensamiento, quizá el azar o su pariente de gala, el destino, pero en aquel mismo instante supe que ya había elegido el libro que iba a adoptar. O quizá debiera decir el libro que me iba a adoptar a mí.“ (*La Sombra del Viento*, S. 13) Obwohl Daniel noch nie etwas von diesem Autor gehört hat, fällt seine Wahl auf *La Sombra del Viento* von Julián Carax, und er verlässt die Bibliothek in dem Glauben, dass dieses Buch dort schon lange auf ihn gewartet hatte, „probablemente desde antes de que yo naciese.“ (*La Sombra del Viento*, S. 13) In *La Sombra del Viento* sind Bücher Freunde. Das Buch bestimmt von nun an Daniels Leben, das dem von Julián Carax von Tag zu Tag ähnlicher wird – die Erzählebenen verschwimmen –, und es gibt ihm eine Identität zurück, die er durch den Tod seiner Mutter verloren geglaubt hatte. Als Erwachsener idealisiert Daniel diesen Prozess:

Pocas cosas marcan tanto a un lector como el primer libro que realmente se abre camino hasta su corazón. Aquellas primeras imágenes, el eco de esas palabras que creemos haber dejado atrás, nos acompañan toda la vida y esculpen un palacio en nuestra memoria al que, tarde o temprano – no importa cuántos libros leamos, cuántos mundos descubramos, cuánto aprendamos u olvidemos –, vamos a regresar. Para mí, esas páginas embrujadas siempre serán las que encontré entre los pasillos del Cementerio de los Libros Olvidados. (*La Sombra del Viento*, S. 14)

⁴³³ Carlos Ruiz Zafón: *La Sombra del Viento*, Editorial Planeta, Barcelona 2003.

Das Buch, das Daniel sich als Kind aussucht, „becomes the logic of his entire life as an adult“.⁴³⁴ Obwohl der Carax-Text nie innerhalb der Erzählung von *La sombra del viento* zitiert wird, steht er als Nebentext zwischen und spukt durch die Zeilen. Die Fiktion im Roman beeinflusst die Romanrealität. Durch Daniels Suche und seinen Glauben an Julián Carax findet dieser zu sich selbst und seiner Identität zurück:

En más de una ocasión me pregunté si Julián no se había llegado a convencer de que tú, en aquella lógica retorcida de su universo, te habías convertido en el hijo que había perdido [...]. Pasaron aquellos años en el caserón y cada vez más Julián vivía pendiente de ti, de tus progresos. Me hablaba de tus amigos, [...] y de una muchacha en la que él quiso ver a otra Penélope, tu Bea. (*La Sombra del Viento*, S. 434)

Auf geradezu magische Weise wiederholt die „Realität“ der Erzählung die Fiktion des Romans im Roman, aber kehrt deren Tragik in ein glückliches Ende um.

3.2.3.2 Barcelona und spanische Geschichte in *La Sombra del Viento*

La Sombra del Viento umfasst durch die Rahmenhandlung und die zahlreichen Nebenhandlungen und Rückblenden eine Zeitspanne von insgesamt ca. 50 Jahren, von 1914 bis 1966 etwa, und spielt hauptsächlich im unterdrückten, dunklen Barcelona der direkten Nachkriegsjahre. Historische und politische Ereignisse werden nicht explizit erwähnt, jedoch ist implizit der geschichtliche und politische Hintergrund stets spürbar.

Daniel bemerkt eine Welle des Vergessens, die über die Stadt zu rollen scheint. Er selbst sieht sich als „rodeado de millones de páginas abandonadas, de universos y almas sin dueño, que se hundían en un océano de oscuridad mientras el mundo que palpitaba fuera de aquellos muros perdía la memoria sin darse cuenta día tras día, sintiéndose más sabio cuanto más olvidado.“ (*La Sombra del Viento*, S. 79) Ruiz Zafón versteckt historische Tatsachen hinter einer dunklen Welt aus Romantik und Intrige. Die Geschichte erzeugt die düstere Atmosphäre des Romans.

Ruiz Zafóns Barcelona scheint fast einer *Gothic Novel* entsprungen: eine düstere nebelige Stadt mit unheimlichen Schauplätzen wie einer verfluchten Villa, in der es spukt, die all ihren Besitzern nur Unglück bringt und ein Verlies mit Gewölben beherbergt, in dem die Aldayas die Särge von Penélope und ihrem Baby versteckt halten. Die Altstadt Barcelonas wirkt ebenfalls überaus düster. Ruiz Zafón äußert sich folgendermaßen über sein literarisches Barcelona: „Das

⁴³⁴ Robert Richmond Ellis: „Reading the Spanish Past: Library Fantasies in Carlos Ruiz Zafón’s *La Sombra del Viento*“, *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIII (Nr. 6), 2006.

Barcelona meiner Romane ist eine literarische Erfindung, ein emblematischer Ort. Das Barcelona, das ich beschreibe, hat es so nie gegeben. An einer historisch-realistischen Rekonstruktion der Stadt wäre ich auch gar nicht interessiert.“⁴³⁵ „Die Stadt ist ein Organismus und als solcher der eigentliche Romanheld. Ich interpretiere das Wesen, die Essenz dieser Stadt, ich benutze ihre Mythen, und ich stilisiere die Stadt ins Phantastische – wie im Film.“⁴³⁶

In den Lebensläufen von Daniel Sempere und Julián Carax ist der Zeitraum zwischen 1936 und 1939 besonders wichtig: 1936 verschwindet Julián nach Paris und Daniel wird geboren, 1939 stirbt Daniels Mutter. Dieser Zeitraum stellt im Roman eine Art Bruch dar, der Daniel ohne Vergangenheit und Julián ohne Zukunft dastehen lässt. Auf gewisse Weise sind beide wie Geister, auch wenn das nur im Fall von Julián äußerlich zutrifft: „Aquel personaje no tenía nariz, ni labios, ni párpados. Su rostro era apenas una máscara de piel negra y cicatrizada, devorada por el fuego.“ (*La Sombra del Viento*, S. 60)

Politik ist im Roman in Form der Figurenkonstellation spürbar. Der obdachlose Fermín, den Daniel und sein Vater in ihren Laden aufnehmen, ist ein Opfer des Franco-Regimes und wurde von Fumero, der ihn durch den Roman hindurch verfolgt, gefoltert. Fumero ist das personifizierte Böse der zeitgenössischen spanischen Geschichte. Er ist ein gutes Beispiel dafür, wie Ruiz Zafóns Text Geschichte entpolitisiert. Ruiz Zafón legt die Gewalt des Krieges in eine persönliche Rachegeschichte, die einem psychologischen Trauma entspringt.⁴³⁷

3.2.3.2.1 Fermín Romero de Torres: die Erinnerung der Besiegten

Fermín verkörpert die historische Erinnerung der Verlierer des Spanischen Bürgerkriegs, der tragischen Jahre der Nachkriegszeit und des Franco-Regimes. Die Verlierer des Bürgerkriegs waren und sind zur Zeit des Romangeschehens die Opfer einer Vergangenheit, die sie zum Scheitern und zur sozialen Ausgrenzung verdammt hat. Fermín wurde vom Franco-Regime von heute auf morgen enteignet: „Cuando regresé a mi casa, me informaron de que había sido expropiada por el gobierno, al igual que mis posesiones. Me había convertido en un mendigo sin saberlo.“ (*La Sombra del Viento*, S. 316) Er verbringt immer wieder monatelange Aufenthalte im Gefängnis, weil ihm abstruse Verbrechen vorgeworfen werden. Daniel trifft ihn durch

⁴³⁵ Vgl. „Stadt der Dämonen“, S. 16.

⁴³⁶ Vgl. ebda., S. 16.

⁴³⁷ Vgl. Robert Richmond Ellis, S. 846.

Zufall auf der Straße. “He olvidado ya cuánto tiempo pasé en la cárcel. Después del primer año, uno empieza a perderlo todo, hasta la razón. Al salir pasé a vivir en las calles, donde usted me encontró una eternidad después.” (*La Sombra del Viento*, S. 317)

Seine Narben visualisieren und symbolisieren die Gewalt sowie die Ungerechtigkeiten des Kriegs und des Franco-Regimes: “Desnudo parecía una foto de guerra y temblaba como un pollo desplumado. Tenía marcas profundas en las muñecas y los tobillos, y su torso y espalda estaban cubiertos de terribles cicatrices que dolían a la vista.” (*La Sombra del Viento*, S. 85) Fermín ist von Fumero gefoltert worden: „¿De qué son esas cicatrices – pregunté. [...] – Quemaduras. A este hombre lo han torturado.“ (*La Sombra del Viento*, S. 91) „De tarde en tarde, Fumero y sus hombres me detenían y me acusaban de algún hurto absurdo, o de tentar a niñas a la salida de un colegio de monjas. Otro mes en la Modelo, palizas y a la calle otra vez.“ (*La Sombra del Viento*, S. 317)

Der seelische Schaden, der durch diese ungerechten brutalen Folterungen entstanden ist, ist riesig. Fermín leidet an Albträumen und Panikattacken. Seine Verrücktheit ist das Ergebnis der zerstörerischen Macht des Gedächtnisses, das die furchtbaren Erinnerungen, die verdrängt werden, immer wieder ans Licht bringt. Daniel hat Fermín seine Identität zurückgegeben: „El día que me sacó usted de la calle, Fermín Romero de Torres volvió a nacer.“ (*La Sombra del Viento*, S. 317). Dabei ist dies nicht sein wirklicher Name. “El hombre que antes vivía en estos huesos murió, Daniel. A veces vuelve, en pesadillas. Pero usted me ha enseñado a ser otro hombre y me ha dado una razón para vivir otra vez, mi Bernarda.” (*La Sombra del Viento*, S. 317)

3.2.3.2.1 Javier Fumero: das Vergessen der Sieger

Javier Fumero repräsentiert die Seite der Gewinner des spanischen Bürgerkriegs und steht für die Brutalität und Ungerechtigkeit des Regimes. Als Polizeichef praktiziert er eine Politik des Vergessens. Daniel forscht über eine Vergangenheit nach, die Fumero lieber verschweigen und vergessen möchte: „Mira, a mí lo que más me jode es la gente que hurga en la mierda y en el pasado. [...] Las cosas pasadas hay que dejarlas estar, ¿me entiendes?“ (*La Sombra del Viento*, S. 279) Juliáns Freundin Núria Monfort weist Daniel in ihrem Bericht auf folgendes hin:

Nada alimenta el olvido como una guerra, Daniel. [...] Las guerras no tienen memoria y nadie se atreve a comprenderlas hasta que ya no quedan voces para contar lo que pasó, hasta que llega el momento en que no se las reconoce y regresan, con otra cara y otro nombre, a devorar lo que dejaron atrás. (*La Sombra del Viento*, S. 419)

Die einzigen Erinnerungen, die Fumero bewahrt, sind sein Hass auf Julián, in dem Moment, als er gesehen hat, wie Julián und Penélope sich damals küssten, und seine Rachegefühle. Die Boshaftigkeit und der Hass Fumeros sind persönlich und nicht politisch motiviert und stammen aus seiner Jugend, als er unglücklich in Penélope verliebt war und von den anderen Schülern im *Colegio San Gabriel* ausgegrenzt wurde. „Todavía recordaba a Carax besando a Penélope Aldaya en el caserón de la avenida del Tibidabo. Su Penélope.” (*La Sombra del Viento*, S. 464) Er ist nicht politisch interessiert und auch nicht von der Politik des Franco-Regimes überzeugt, sondern dreht opportunistisch sein Fähnchen nach dem Wind und möchte immer zu den Machthabern gehören. „De los anarquistas pasó a servir a los comunistas, y de ahí a los fascistas sólo había un paso. Espiaba y vendía información de un bando a otro, tomaba el dinero de todos.“ (*La Sombra del Viento*, S. 315) „Ésos son los más peligrosos. Son como víboras, sin color ni conciencia.” (*La Sombra del Viento*, S. 315) Seinen Dienstgrad bei der Polizei erreicht er, nachdem er seinen Vorgänger getötet hat. Als Polizist missbraucht er seine Macht, verhaftet, foltert, intrigiert und tötet skrupellos.

3.2.3.2 Die Erinnerung von Núria Monfort: der spanische Bürgerkrieg

Der Erinnerungsbericht, den Núria kurz vor ihrer Ermordung für Daniel schreibt, ist ein Stilmittel, den Bürgerkrieg noch aus einer anderen Perspektive darzustellen: der einer (fiktiven) Zeitzeugin. Ihrer Erinnerung räumt Ruiz Zafón ein eigenes Kapitel ein: „Nuria Monfort: Memoria de Aparecidos. 1933-1955“. Sie beschreibt nicht nur ihre Beziehung zu Julián Carax und klärt Rätsel um seine Biographie auf, sondern sie liefert auch einen Bericht über die Atmosphäre, die in Barcelona während des Bürgerkriegs herrschte. Den Beginn des Krieges beschreibt sie folgendermaßen:

El fantasma de la guerra se sentía ya en el aire. El país hedía a miedo. [...] Escuchamos la noticia del alzamiento en Marruecos por la radio y pocas horas después un compañero del periódico de Miquel vino a vernos para decirnos que Cansinos, el jefe de redacción, había sido asesinado de un tiro en la nuca frente al café Canaletas dos horas antes. (*La Sombra del Viento*, S. 390-91)

Die Stadt scheint vor Angst erstarrt zu sein und ist menschenleer, die Luft von Hass erfüllt:

Me es imposible describirte aquellos primeros días de la guerra en Barcelona, Daniel. El aire parecía envenenado de miedo y de odio. Las miradas eran de recelo y las calles olían a un silencio que se sentía en el estómago. Cada día, cada hora, corrían nuevos rumores y murmuraciones. Recuerdo una noche, volviendo a casa, en que Miquel y yo descendíamos por las Ramblas. Estaban desiertas, sin un alma a la vista. (SdV, S. 393)

Die letzten Tage des Kriegs waren nur „el preludio del infierno. [...] Habían transcurrido meses de escarceos y luchas, bombardeos y hambre. El espectro de asesinatos, luchas y conspiraciones llevaba años corroyendo el alma de la ciudad.“ (*La Sombra del Viento*, S. 419) Aber als Barcelona fällt, fließt noch viel mehr Blut, diesmal im Verborgenen: “Las semanas que siguieron a la caída de Barcelona fueron indescriptibles. Se derramó tanta o más sangre durante aquellos días que durante los combates, sólo que en secreto y a hurtadillas.” (*La Sombra del Viento*, S. 419) Es ist kein Frieden, der nach der Niederlage in der Stadt einkehrt. “Cuando finalmente llegó la paz, olía a esa paz que embruja las prisiones y los cementerios, una mortaja de silencio y vergüenza que se pudre sobre el alma y nunca se va. (*La Sombra del Viento*, S. 419) Schon ein paar Jahre nach dem Bürgerkrieg hat sich das Vergessen ausgebreitet, und niemand sprach mehr davon, obwohl die Narben noch nicht verheilt waren: “1945, un año de cenizas. Sólo habían pasado seis años desde el fin de la guerra y aunque sus cicatrices se sentían a cada paso, casi nadie hablaba de ella abiertamente. Ahora se hablaba de la otra guerra, la mundial.” (*La Sombra del Viento*, S. 424) Núrias Bericht vervollständigt das Bild, das Ruiz Zafón von jenen Jahren in Barcelona zeichnet und füllt es mit erdrückenden Bildern, die die Narben und Traumata der Figuren umso mehr erklären und deren Empfinden rechtfertigen.

3.2.3.2.3 Persönliche Erinnerungen des Protagonisten

Von Beginn an ist *La Sombra del Viento* als Roman der persönlichen Erinnerung angelegt. Er beginnt mit einem Sich-nicht-erinnern-Können (ans Gesicht der Mutter) und erzählt die Erinnerungen des Protagonisten aus der Ich-Perspektive. Sprachlich finden sich häufig das Verb „recordar“ und Variationen davon. „Todavía recuerdo aquel amanecer en que mi padre me llevó por primera vez a visitar el Cementerio de los Libros Olvidados.“ (*La Sombra del Viento*, S. 9) Sein Vater bringt Daniel an dem Tag zum Friedhof der vergessenen Bücher, als er sich nicht mehr an das Gesicht seiner Mutter erinnern kann. Erinnern und Nicht-erinnern sind überhaupt erst Motivation und Auslöser für die Handlung des Romans, in dem das Erinnern und Vergessen zu Leitmotiven werden.

Lesen wird im Roman zum Mittel der Trauerbewältigung. Die Entdeckung des Romans von Carax und die Flucht in eine fantastische Welt helfen Daniel, mit dem Schmerz über die Abwesenheit seiner Mutter umzugehen. Zu Beginn des Romans wacht er schreiend und traurig auf, weil er sich nicht an seine Mutter erinnern kann. Später traut er sich nicht, ein Foto von ihr anzusehen, aus Angst, sie könnte eine Fremde für ihn sein. Die Suche nach Carax ist für Daniel

in gewisser Weise mit der Suche nach der Erinnerung an seine Mutter verbunden, wie Fermín richtig beobachtet: „¿Y por eso piensa usted que si consigue desentrañar el misterio de Julián Carax y rescatarle del olvido, el rostro de su madre volverá a usted?“ (*La Sombra del Viento*, S. 266) Und tatsächlich, als das Rätsel um Julián Carax fast gelöst ist und er im dramatischen Finale mit Fumero und Carax beinahe ums Leben kommt, erlangt Daniel die Erinnerung an seine Mutter zurück: „Fue entonces, casi sin darme cuenta, cuando recordé el rostro de mi madre que había perdido tantos años atrás.“ (*La Sombra del Viento*, S. 455) Lesen (und Schreiben) können eine therapeutische Wirkung haben, sind Mittel zur Vergangenheitsbewältigung und Resilienz. Bücher sind Gedächtnis, Erinnerung und Mittel gegen das Vergessen.

Zum Schluss noch ein kurzer Exkurs über interessante intertextuelle Bezüge zum Roman von Marsé: Ruiz Zafóns Daniel teilt mit dem Protagonisten aus *El embrujo de Shanghai* nicht nur seinen Vornamen, sondern auch den Verlust eines Elternteils und die verzweifelte Suche nach Erinnerungen an diesen. Beide Protagonisten flüchten sich in die Fiktion, weil ihre Realität schwer zu ertragen ist: der eine in einen Roman, der andere in eine mündlich erzählte Geschichte, doch nur für Daniel aus *La sombra del viento* gibt es in gewisser Weise ein gutes Ende, sowohl was die Erinnerung an seine Mutter angeht als auch seine Beziehung mit Bea. Für den Protagonisten aus *El embrujo de Shanghai* gibt es weder eine Versöhnung mit der Vergangenheit, d.h. der Erinnerung an seinen Vater, noch ein happy end mit dem Mädchen, das er liebt. Es gibt sowohl im Plot als auch der Figurenkonstellation einige Ähnlichkeiten in den Werken. So verlieben sich beide Protagonisten zunächst in ein hübsches, aber schwaches, kränkliches Mädchen: Susana in *El ebrujo de Shanghai* scheint mir hier als Vorbild für Clara in *La sombra del viento* gedient zu haben. Es sind wichtige Aspekte und Motive, die Ruiz Zafón hier von Marsé in seinem eigenen Roman weiterentwickelt zu haben scheint.

3.3 Ian Rankins Rebus-Romane im Kontext kanonischer schottischer Literatur

Das Kapitel über schottische Literatur des 20. Jahrhunderts in der *Penguin History of Scottish Literature* überschreibt Crawford mit dem Titel „Globalization and a Smirr of Rain“, mit dem er die Reaktion der Schotten auf die Globalisierung zum Ausdruck bringen möchte. In Zeiten, in denen durch Technologie und Migration die Unterschiede zwischen Lokalem und Fremdem verschwimmen, habe ein Beharren auf schottischen Werten, „a reassuring of apparently

inconsequential Scottish distinctiveness“⁴³⁸ neben der Begeisterung existiert, zu einer großen Welt zu gehören. Schottisches Anderssein drücke sich sinnbildlich in der Liebe moderner schottischer Dichter und Schriftsteller zu spezifisch schottischen Worten aus, die es in der englischen Sprache so nicht gebe, wie beispielsweise *smirr* (‘Nieselregen‘).⁴³⁹ Schottische Literatur sei eng mit Aspekten der neueren schottischen Geschichte und Politik verbunden. Dies läge besonders daran, dass Schottland sich mit der konservativen britischen Thatcher-Regierung und -ideologie der 1980er und 90er Jahre nicht identifizieren konnte, denn in Schottland war Labour die dominierende Partei, wobei die *Scottish National Party* an Stimmen gewann. Die Schotten fühlten sich ihrer Rechte beraubt, Abgeordnete nach Westminster zu schicken, und mehr noch: „Scottish disenfranchisement extended far beyond party politics. It became a state of mind, an accent of imagination.“⁴⁴⁰ Laut Crawford ist die dominierende Strömung des zeitgenössischen schottischen Schreibens eine oppositionelle, die von Schriftstellern wie James Kelman, Janice Galloway, Ali Smith, Irvine Welsh und Kathleen Jamie vertreten werde. Sie gebe den Menschen eine Stimme, die durch Klassenunterschiede, Gesundheitszustand, Geschlecht, Nationalität, Rasse, Sprache, Alter oder andere Faktoren als soziale Randgruppen gelten und weitestgehend ignoriert würden, nicht nur in Schottland, sondern in der globalen Gemeinschaft im Allgemeinen. Diese Strömung habe somit lokale Bezugspunkte und gleichzeitig eine weite Resonanz.⁴⁴¹ Auch Rankins Romane weisen diese von Crawford ausgemachten Charakteristiken der modernen schottischen Literatur auf.

Die Wiedererlangung eines Parlaments in Edinburgh ist, gemäß Crawford, eng mit den Ambitionen moderner schottischer Literatur verbunden. Durch das 20. Jahrhundert hindurch beschrieben Dichter, Romanschriftsteller und Dramaturgen eine schottische Identität und wünschten sich ein schottisches Parlament. Diese Literatur zeichne sich aber auch durch ein starkes Bewusstsein für gesellschaftliche Probleme aus: „While its approach is through imaginative reshaping, selection and honing, this literature is often quickened by substantial problems in society.“⁴⁴² Viele schottische Schriftsteller tendierten dazu, diese nicht spezifisch schottischen Probleme durch „local language – in vocabulary, allusion or structure“⁴⁴³ darzustellen.

⁴³⁸ Robert Crawford: *Scotland's Books. The Penguin History of Scottish Literature*, London: Penguin Books, 2007. S. 657.

⁴³⁹ Vgl. ebda., S. 657.

⁴⁴⁰ Ebda., S. 685.

⁴⁴¹ Vgl. ebda., S. 658.

⁴⁴² Ebda., S. 660.

⁴⁴³ Ebda., S. 660.

Die Entwicklung eines starken schottischen Nationalbewusstseins zwischen den Referenden von 1979 und 1999 schreibt Crawford nicht nur der Politik zu – vom aktuellsten Referendum ahnte Crawford zu diesem Zeitpunkt noch nichts. Auch literarische und wissenschaftliche Bemühungen hätten dazu beigetragen, wie das Erscheinen bedeutender Literatur- und Kulturgeschichten von Roderick Watson, Duncan Macmillan und John Purser oder die Neuauflage von über einhundert Bänden kanonischer Werke von Scott, Hogg und MacDiarmid, die in Erinnerung riefen, dass Schottland eine Nation mit künstlerischen und literarischen Traditionen war.⁴⁴⁴

Als weiteres Merkmal der modernen schottischen Literatur und Kultur benennt Crawford den Feminismus, der sich gegen eine traditionelle Männlichkeit oder Maskulinität, „once founded around a culture of heavy drinking, heavy industry and heavy-handedness“⁴⁴⁵, auflehnt. Schottlands Männer hätten sich besonders schwergetan, bestehende Rollenverteilungen aufzugeben, was sich in der schottischen Literatur spiegele:

For all that, public health and domestic violence statistics, changing employment patterns, legislation and ideological changes all suggest that many Scotsmen have found it difficult to adjust to new expectations. Their problems are an obvious part of recent Scottish fiction, and not just fiction by men.⁴⁴⁶

Auch heute noch seien die meisten Protagonisten der modernen schottischen Romane von Autoren wie Gray, Kelman und Welsh männlichen Geschlechts, aber: „Masculinity in this contemporary Scottish fiction is bleak, damaged, frequently damaging.“⁴⁴⁷

Ian Rankins Fiktion weist viele der genannten Merkmale der schottischen Literatur des 20. Jahrhunderts auf. Die Themen einer schottischen Identität, eines schottischen Parlaments, schottischer Geschichte und Politik haben ihn in seinen Romanen stets beschäftigt.

Auch die Welt von John Rebus ist durch diese „deceit, and darkly humorous, married-to-alcohol Scottish masculinity“⁴⁴⁸ geprägt. Rebus ist geschieden, und jede seiner Beziehungen scheitert, denn er fühlt sich seinem Polizeiberuf und dem Alkohol mehr verpflichtet als seiner Partnerin. Dabei bedingt sein Beruf den Alkoholkonsum: er trinkt um zu vergessen, was er im Dienst erlebt. Die *Lothian and Borders Police*, später *Police Scotland* ist ein maskulines Umfeld, wird von Männern beherrscht, die meist alleinlebend sind, und die ein Problem damit haben, ihre

⁴⁴⁴ Ebda., S. 662.

⁴⁴⁵ Ebda., S. 659.

⁴⁴⁶ Ebda., S. 673.

⁴⁴⁷ Ebda., S. 672-73.

⁴⁴⁸ Ebda., S. 677.

weiblichen Kolleginnen als gleichwertig anzuerkennen. Es herrschen ein harter, harscher Umgangston, Neid und ein Konkurrenzkampf, in dem Dienstgrade von großer Wichtigkeit sind. Außerdem gibt es Intrigen innerhalb dieses Polizeiapparates und schwarze Schafe, die der Kriminalität verfallen. Ian Rankin untersucht Geschlechterrollen in dieser altmodischen schottischen männlichen Umgebung durch die Figuren der Detective Sergeant Siobhan Clarke und Detective Inspector Gill Templer. Siobhan Clarke ist Rebus jüngere Kollegin, die von Roman zu Roman an Präsenz gewinnt, zu seiner engsten Vertrauten wird und in den späteren Romanen gleichberechtigte Co-Protagonistin wird. Detective Inspector Gill Templer ist zeitweise Rebus Partnerin, dann Ex-Freundin und wird später zu seiner Vorgesetzten.

Wie Irvine Welsh und andere Vertreter einer, so könnte man sagen, *oppositionellen*, non-konformistischen Schreibart, gibt auch Ian Rankin Personen aus Randgruppen der schottischen Gesellschaft eine Stimme, z.B. Drogenabhängigen (in *Hide and Seek*), Asylanten (in *Fleshmarket Close*) und Bewohnern von Vororten, Slums oder Randgebieten von Edinburgh, in denen Kriminalität herrscht (in *Mortal Causes* u.a.).

Diese Charakterzüge verbinden Ian Rankins Romane mit anderen bedeutenden Werken der schottischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Einige seiner wichtigsten Themen stammen jedoch aus vorherigen Jahrhunderten und haben bis in die Gegenwart in Schottland nicht an Bedeutung verloren: die Thematiken von Schein und Sein/Ambiguität, doppelter Identität/*Alter Ego* und dem Calvinismus.

Folgende Werke haben Ian Rankins Schreiben maßgeblich beeinflusst und sollen bei dem Versuch der Kontextualisierung seiner Romane in der schottischen Literatur besondere Berücksichtigung finden: *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) von James Hogg, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) und *The Bodysnatcher* (1884) von Robert Louis Stevenson, *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961) von Muriel Spark und im Kriminalgenre die *Laidlaw*-Serie (ab 1977) von William McIlvanney. Diese Autoren und Werke sieht Ian Rankin als seine größten Inspirationsquellen, und er selbst begreift sein Schreiben in ihrer Tradition.⁴⁴⁹ Diese sind die Literaten, die sein Verständnis der Stadt Edinburgh grundlegend geprägt haben.

⁴⁴⁹ Interview mit Ian Rankin im Dezember 2007 in Hamburg.

3.3.1 James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824)

James Hogg, der als der „Ettrick Shepherd“ bekannt war und dessen poetisches Talent von niemand geringerem als Sir Walter Scott entdeckt wurde,⁴⁵⁰ veröffentlichte 1824 *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, welches heute als sein bedeutendstes Werk gilt. Es besteht aus zwei Teilen: einer Herausgeberfiktion (‘The Editor’s Narrative’), in der die Geschichte um die Colwan-Familie so erzählt wird, wie der Herausgeber sie gehört hat, und einer Tagebuchfiktion (‘Private Memoirs and Confessions of a Sinner, written by Himself’), in der die Hauptfigur Robert Wringhim die Geschehnisse des ersten Teils aus seiner Sichtweise schildert. Voller Stolz präsentiert der Herausgeber das Tagebuch, das ein Jahrhundert nach Wringhims Selbstmord in dessen Grab gefunden worden sein soll.

Robert Wringhim wird aus der Familie Colwan ausgeschlossen und wächst bei einem Reverend auf, der in Wahrheit sein leiblicher Vater ist. Wringhim selbst ist aber ahnungslos. Das Tagebuch enthält diese Lebensgeschichte und Bekenntnisse: Wringhim leidet sehr darunter, aus seiner Familie ausgeschlossen zu sein. Mit den calvinistischen Doktrinen seines Ziehvaters groß geworden, ist es sein größtes Ziel, endlich zu den Auserwählten zu gehören und in Gottes Gnade zu stehen. Die Kirchenobersten nehmen ihn schließlich in den Kreis der Auserwählten („the Elect“) auf, nachdem

[Reverend father] wrestled with God, as the patriarch of old had done, not for a night, but for days and years, and that in bitterness and anguish of spirit, on my [Wringhim’s] account; but that *he* had at last prevailed, and had now gained the long and earnestly desired assurance of my [Wringhim’s] acceptance with the Almighty, in and through the merits and sufferings of his Son.” (*Confessions of a justified sinner*, S. 79)

Wringhim sei nun gerechtfertigt, „justified“ in all seinem Tun:

That I [Wringhim] was now a justified person, adopted among the number of God’s children – my [Wringhim’s] name written in the Lamb’s book of life, and that no bypast transgression, nor any future act of my [Wringhim’s] own, or of other men, could be instrumental in altering the decree. (*Confessions of a justified sinner*, S. 79)

Am Tag dieser Botschaft taucht ein Fremder auf, der über Wringhims Leben von diesem Moment an bestimmen wird. Wringhim trifft ihn zum ersten Mal, als er die Bibel liest, und dessen Gedanken über die Religion faszinieren ihn. Wringhim begegnet ihm jeden Tag, immer in einer

⁴⁵⁰ Vgl. James Hogg: *The Private Memoirs and Confessions of a justified sinner. Written by Himself*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. Introduction, S. V.

anderen Gestalt, denn dieser mysteriöse Fremde scheint übersinnliche Kräfte zu besitzen. Er kann seine Gesichtszüge und Körpergröße verändern und jeden Tag ein anderer sein:

My countenance changes with my studies and sensations. [...] by looking at a person attentively, I by degrees assume his likeness, and by assuming his likeness I attain to the possession of his most secret thoughts. This, I say, is a peculiarity in my nature, a gift of the God that made me. (*Confessions of a justified sinner*, S. 86)

Der Fremde, der sich Gil-Martin nennt, bestimmt Wringhims Tun und Denken und übt Einfluss auf ihn aus, bis in seine Träume hinein. Am meisten versucht er Wringhim in der Frage zu beeinflussen, ob ein Auserwählter jemals aus der Gnade Gottes fallen könne, ganz gleich was er tue. Er vertritt die absolute Vorbestimmtheit jeden Handelns durch Gott: „the things that he strove most to inculcate on my mind, were the infallibility of the elect, and the pre-ordination of all things that come to pass.“ (*Confessions*, S. 86-87) Wer einmal in Gottes Gnade stehe und zu den Auserwählten gehöre, dessen Handeln sei immer gerechtfertigt, welche grausamen Taten er auch beginge. Gil-Martin erklärt Wringhim zum Gotteskrieger und schafft es, den Zweifelnden zum Mord an vermeintlich Ungläubigen zu überreden. Die Liste der Straftaten Wringhims steigt ins Unermessliche bis hin zum Brudermord und, zum Schluss, zum Mord an der eigenen Mutter.

Desweilen bemächtigt sich der Fremde auch Wringhims Körpers, um weitere Verbrechen zu begehen, für die er zu dem Zeitpunkt noch ahnungslos war. Wringhim wird verurteilt. Aber der Versuch, seinen falschen Freund loszuwerden, scheitert. Gil-Martins Gegenwart wird zunehmend unerträglich, Wringhim leidet maßlos, und schließlich willigt er in den von Gil-Martin vorgeschlagenen Suizid ein bzw. den Vorschlag, sich gegenseitig zu töten.

Die übernatürlichen Fähigkeiten des Fremden und die Seelenqualen Wringhims lassen zwei verschiedene Deutungen des Fremden zu: eine religiöse und eine psychologische.

Der Fremde, der zwar die Bibel liest, aber nicht beten kann, der die Gestalt wechselt und übernatürliche Kräfte besitzt, der seinen wirklichen Namen Wringhim bis zum Schluss nicht verrät, sich aber Gil-Martin (gälisch für 'Fuchs') nennt, könnte der Teufel in Person sein, der Wringhim in Versuchung führen soll. Schon die erste Begegnung mit Gil-Martin hat eine solche starke Wirkung auf Wringhim, dass er danach verändert scheint, innerlich wie äußerlich. Der Reverend bemerkt:

Something has indeed befallen you, either in body or mind, boy, for you are transformed, since the morning, that I could not have known you for the same person. [...] Then, Satan, I fear, has been busy with you, tempting you in no ordinary degree at this momentous crisis of your life? (*Confessions of a justified sinner*, S. 83)

Auch Wringhim selbst vermutet später, dass er in Gil-Martin dem Teufel dient: "I began to have secret terrors, that the great enemy of man's salvation was exercising powers over me, that might eventually lead to my ruin." (*Confessions of a justified sinner*, S. 126)

Es ergibt sich aber auch eine zweite Interpretationsmöglichkeit. Obwohl Wringhim zeit seines Lebens auf die Göttliche Gnade hofft, hat er schon vor der Aufnahme in die Gruppe der Erlösten vier Gebote gebrochen: „I think I had not then broken, that is, absolutely broken, above four out of the ten commandments." (*Confessions of a justified sinner*, S. 78) Sein Leben ist von Neid und Eifersucht bestimmt. Bei der ersten Begegnung liest Gil-Martin seine Gedanken und stellt sich ihm als sein Seelenverwandter oder *Alter Ego* vor:

You think I am your brother," said he; „or that I am your second self. I am indeed your brother, not according to the flesh, but in my belief of the same truths, and my assurance in the same mode of redemption, than which, I hold nothing so great or so glorious on earth. (*Confessions of a justified sinner*, S. 81)

Die Verzweiflung über die von Gil-Martin geforderten Verbrechen lässt Wringhim sich selbst als gespaltene Persönlichkeit oder als zwei Personen wahrnehmen: „Over the singular delusion that I was two persons, my reasoning faculties had no power. The most perverse part of it was, that I rarely conceived *myself* to be any of the two persons." (*Confessions of a justified sinner*, S. 106) Die Zweifel, seine eigene Person betreffend, verfolgen ihn weiter, bis hin zur Verurteilung für Verbrechen, die er glaubt, nicht begangen zu haben:

I was a being incomprehensible to myself. Either I had a second self, who transacted business in my likeness, or else my body was at times possessed by a spirit over which it had no control, and of whose actions my own soul was wholly unconscious. (*Confessions of a justified sinner*, S. 125)

Die Medizin zur Zeit Hoggs beschäftigte sich schon mit dem Phänomen der psychischen Verwirrtheit und der Schizophrenie. Hogg selbst kannte einige Mediziner mit fortschrittlichen Ideen, z.B. Dr. Andrew Duncan (1744-1828), Präsident des *Edinburgh College of Physicians* und Professor der Physiologie an der Universität. Im Jahr 1822 hielt Dr. Dewar einen Vortrag an der *Royal Society of Edinburgh* über den Fall eines 16-jährigen Mädchens, das verschiedene Persönlichkeiten annehmen konnte. Dewar benutzte dabei schon eine Anzahl von Fachbegriffen wie „double consciousness“, „divided consciousness“ oder „double personality“.⁴⁵¹ Wenn man diese psychologische Interpretationsrichtung annimmt, war Hogg seiner Zeit ein gutes Stück voraus. Jedoch scheint es ihm selbst mehr auf religiöse Aspekte angekommen zu sein: auf die falsche Auslegung und Anwendung des Calvinismus durch die Familie Wringhim. Es

⁴⁵¹ Vgl. *Confessions of a justified sinner*, Introduction, S. LIII-LIV.

lassen sich Fehler in der Auslegung der Calvinschen Theorien und auch in Bezug auf die *Westminster Confession of Faith* (1647) feststellen, deren *Longer* und *Shorter Catechisms* die theologische Grundlage der *Church of Scotland* bildeten.⁴⁵² Denn fälschlicherweise ging die Familie von folgenden Prinzipien aus: der Tilgung aller früherer Schuld durch die Erhebung zu den Erlösten; dass die Auserwählung durch einen anderen Menschen erfolgen könne; dass die Erlösung nur für eine exklusive Gruppe möglich sei; und dass es unmöglich sei zu sündigen oder aus der Gnade Gottes zu fallen, wenn man einmal begnadet wurde.⁴⁵³ Zusätzlich ist auffällig, dass Wringhims Diskurs auf biblischen Symbolen und biblischer Syntax beruht, „with a special indebtedness to the Old Testament and the Pauline epistles in the New Testament“.⁴⁵⁴

3.3.1.1 Beispiele für *Justified-Sinner-Figuren* in der Rebus-Reihe

Rankin stellt sich in die Tradition der *Private Memoirs and Confessions*, u.a. indem er in vielen seiner Werke eine *justified sinner*-Figur kreiert. Gerechtfertigt in ihren Taten fühlen sich diese Figuren vielleicht auch vor Gott, aber besonders in Bezug auf ihre Vergangenheit und Erfahrungen. In *The Black Book* z.B. ist „Black“ Aengus Gibson diese Figur. Er selbst ist alles andere als unschuldig, aber noch kein Mörder, bevor Gangsterboss Cafferty ihn zu einem Mord verführt. Nach einem Poker-Spiel legt Cafferty Aengus eine Waffe in die Hand und legt seine Hand um dessen Hand. Es wird jemand erschossen, aber es bleibt bis zum Schluss unklar, wer den Schuss ausgelöst hat. Jedoch sind nur Aengus Fingerabdrücke auf der Waffe, und somit wäre er vor dem Gesetz der Mörder. Er wird aber nie zur Verantwortung gezogen. Rankin übernimmt von Hogg in diesem Roman auch die Tagebuchform sowie das Suizid-Motiv, und Cafferty trägt teuflische Züge. Aengus schreibt in seinem Tagebuch über ihn: „I think he [Cafferty] wants it all, body and soul. Yes, body and soul.“ (*The Black Book*, S. 309) Erst im Tagebuch, das – wie in den *Confessions* – nach Aengus‘ Selbstmord auftaucht, steht zum Rätsel um den Schuss folgendes: “I liked the feel of that gun in my hand. And when Cafferty put my finger on the trigger... he *did* squeeze it. I’m certain of that. But supposing he hadn’t? Would I still have fired, with his strong unfailing hand on mine?” (*The Black Book*, S. 309) Jedoch fühlt sich Aengus nicht vor Gott für seine Taten gerechtfertigt (‘justified‘), er begibt sich nach den Ereignissen in psychologische Behandlung.

⁴⁵² Vgl. *Confessions*, Introduction, S. XXIX.

⁴⁵³ Vgl. *Confessions*, Introduction, S. XXIX-XXX.

⁴⁵⁴ Vgl. *Confessions*, Introduction, S. XXI.

Anders ist dies im Fall von Todd Goodyear, dem jungen Polizisten im Roman *Exit Music*. Er schlägt den Gangster Cafferty nieder und arrangiert alles so, dass es aussehen muss, als habe Rebus die Tat begangen. Durch seine Familiengeschichte fühlt Todd sich zu dieser Rache an beiden berechtigt und ‚justified‘, denn in seinen Augen haben der Polizist und der Gangster seine Familie zerstört: Rebus hatte während früherer Ermittlungen Todds Großvater überführt und ins Gefängnis gebracht, Cafferty seinen Bruder als Drogendealer benutzt. Todd wird durch eine alttestamentarische Weltsicht charakterisiert. (Vgl. *Exit Music*, S.374-75)

Exit Music sollte eigentlich der letzte Rebus-Roman sein, und diesen wollte Rankin scheinbar mit der Figur des *justified sinner* Todd Goodyear beenden. Sein Lektorat hatte andere Pläne. Aber diese Intention illustriert, wie sehr Rankin sich in dieser schottischen literarischen Tradition und in Hoggs Nachfolge begriffen sehen will. Und in diesem Kontext ist auch die Alter-Ego-Verbindung zwischen dem Kommissar Rebus und dem *Master Criminal* Cafferty zu sehen.

3.3.2 Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886)

Robert Louis (ursprünglich Lewis) Balfour Stevenson wurde 1850 in Edinburgh in eine Ingenieursfamilie hineingeboren, deren Tradition er fortsetzen sollte, er wechselte aber zu den Rechtswissenschaften. Seine Kindheit war durch eine strenge calvinistische Erziehung durch sein Kindermädchen geprägt.⁴⁵⁵

Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde erschien im Jahr 1886. Das Werk lässt sich in verschiedene literarische und psychoanalytische Traditionen einordnen. Zum einen gehört der Roman thematisch in die Nachfolge einiger Vertreter der Epoche der Romantik und der *Gothic fiction*. Das Doppelgängermotiv war in Europa und in Amerika im 18. Jahrhundert sehr beliebt, besonders in der deutschen Literatur wie etwa bei Goethe, Kleist und E.T.A. Hoffmann. Auch im 19. Jahrhundert blieb das Motiv gegenwärtig in Werken wie Poes *William Wilson*, Dostojewskis *Doppelgänger*, sowie in Stevensons *Generation*, *Jekyll and Hyde*, Maupassants *La Horla*, Wildes *The Picture of Dorian Gray*, Conrads *Heart of Darkness* und Henry James‘ *The Jolly Corner*.⁴⁵⁶ Zum anderen lässt *Jekyll and Hyde* eine psychologische Deutung zu. Das Erscheinen

⁴⁵⁵ Vgl. Robert Louis Stevenson: *Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde. And Other Tales*, Oxford: Oxford University Press 2006; Introduction von Roger Luckhurst.

⁴⁵⁶ Vgl. *Strange Case of Jekyll and Hyde*, Introduction, S. XIV-XV.

des Werks fällt in die Anfangszeit der Psychoanalyse. Aber auch schon die Romantiker waren von Phänomenen wie dem „Mesmerism“ fasziniert. Franz Anton Mesmer hatte in den 1780er Jahren eine Heilmethode für körperlichen und psychischen Stress entwickelt, bei der er die Patienten in Trance versetzte. Er behauptete, dabei Einfluss auf sie ausüben zu können. Patient und „Mesmerist“ seien dazu fähig, gegenseitig ihre Gedanken zu lesen und seien auch über Distanzen noch eng miteinander verbunden.

The twinning or pairing of minds was a consequence of treatment; soon, the figure of the evil Mesmerist entrancing and enslaving defenceless men and women entered into popular demonology and survived down to figures like Count Dracula or the Svengali of George du Maurier's 1894 novel *Trilby*.⁴⁵⁷

Obwohl der Mesmerismus wissenschaftlich widerlegt wurde, blieb er bis in die 1840er Jahre ein beliebtes Phänomen. Er wurde von Vertretern der englischen Romantik wie Shelley oder später auch von Charles Dickens aufgegriffen.

Mesmer's claims of actual transfer of 'magnetic fluid' between people may have been wrong, but Mesmerism is now held to anticipate findings associated with hypnotism, which first began to be given proper scientific legitimacy in the 1880s, just as Stevenson was writing.⁴⁵⁸

Die Texte mit Doppelgänger-Motiv des späten 19. Jahrhunderts wurden oft mit dem Aufstreben der Psychoanalyse assoziiert. Dies überrascht nicht, denn Freud war der deutschen Romantik-Literatur verbunden und nutzte literarische Texte als Belege, um seine Theorien zu untermauern. So übernahm er die Ideen seines Kollegen Otto Rank, welcher in seinem Artikel "Der Doppelgänger" (1914) annahm, dass der Doppelgänger eine psychische Spaltung der Persönlichkeit sei, die zuerst als eine Art Versicherung gegen die Angst vor dem Tod gesehen werden könnte, aber bald darauf zu einem Emblem gerade dieses Todes werde.⁴⁵⁹ Jedoch sieht Luckhurst Stevensons Doppelgänger weniger im Kontext von Freud und der Psychoanalyse als vielmehr im Kontext der Psychologie vor der Psychoanalyse, die Beweise für die seltsame Fähigkeit des menschlichen Gehirns, sich zu spalten, erbrachte. Stevenson habe durch seine Erzählung daran maßgeblich mitgewirkt. „The 1870s and 1880s heralded the era of new kinds of dynamic psychology, and Stevenson's work did not merely *reflect* these developments, but actually helped *constitute* them.“⁴⁶⁰ Bis 1890 gehörten die technischen Begriffe des 'dédoublement' oder 'double consciousness' zur standardisierten psychologischen Terminologie, und

⁴⁵⁷ Ebda., Introduction, S. XV.

⁴⁵⁸ *Strange Case of Jekyll and Hyde*, Introduction, S. XVI.

⁴⁵⁹ Vgl. ebda. Introduction, S. XVI.

⁴⁶⁰ Ebda., Introduction, S. XVII.

Jekyll and Hyde wurden zur Abkürzung für den Begriff der gespaltenen oder multiplen Persönlichkeit.⁴⁶¹

In seinem Roman *Confessions of a Justified Sinner* hatte Hogg den Doppelgänger als Produkt der schottischen Ausrichtung und Lesart des Calvinismus gesehen (unter anderen Deutungsmöglichkeiten). Auch Stevenson hatte über seine angsteinflößende strenge calvinistische Erziehung geschrieben, die bei ihm schließlich zum Verlust des Glaubens führte. Stevenson selbst führte ein Doppelleben: tagsüber Student und respektabler Sohn, nachts Besucher von Bordellen in den Slums von Edinburgh.⁴⁶² Auch Henry Jekyll kann – vor der Verwandlung zu Mr. Hyde – seine Vorlieben nicht ausleben, sondern muss schon früh seine Vergnügungen vor der Gesellschaft verstecken und ein Doppelleben führen:

And indeed the worst of my faults was a certain impatient gaiety of disposition, such as has made the happiness of many, but such as I found it hard to reconcile with my imperious desire to carry my head high, and wear a more than commonly grave countenance before the public. Hence it came about that I concealed my pleasures; and that when I reached years of reflection, and began to look round me and take stock of my progress and position in the world, I stood already committed to a profound duplicity of life. (*Strange Case of Jekyll and Hyde*, S. 52)

Er besitzt “those provinces of good and ill which divide and compound man’s dual nature” (*Strange Case of Jekyll and Hyde*, S. 52) und kommt zu der Erkenntnis: “that man is not truly one, but truly two.” (*Strange Case of Jekyll and Hyde*, S. 52) Die Verwandlung zu Mr Hyde empfindet er als “a grinding in the bones, deadly nausea, and a horror of the spirit that cannot be exceeded at the hour of birth or death.” (*Strange Case of Jekyll and Hyde*, S. 54) Nach der Verwandlung kommt er zu sich, wie nach einer schweren Krankheit. Als Mr Hyde nimmt er die Welt mit anderen Augen wahr:

There was something strange in my sensations, something indescribably new and, from its very novelty, incredibly sweet. I felt younger, lighter, happier in body; within I was conscious of a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a mill race in my fancy, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not an innocent freedom of the soul. I knew myself, at the first breath of this new life, to be more wicked, tenfold more wicked, sold a slave to my original evil. (*Strange Case of Jekyll and Hyde*, S. 54)

Dr Jekyll ist ein Heuchler, Mr Hyde nicht. Die abweisenden und schockierten Reaktionen seiner Mitmenschen auf Mr Hyde erklärt Dr Jekyll sich aus der Tatsache, dass jeder Mensch das Gute und das Böse in sich vereinigt, aber meist das Böse zu verdrängen sucht: „This, as I take it, was because all human beings, as we meet them, are commingled out of good and evil: and Edward

⁴⁶¹ Vgl. Ebda., Introduction, S. XVIII-XIX.

⁴⁶² Vgl. ebda., Introduction, S. XXI.

Hyde, alone in the ranks of mankind, was pure evil.“ (*Strange Case of Jekyll and Hyde*, S. 55)
Als Dr Jekyll die Verwandlungen zu Mr Hyde nicht mehr unter Kontrolle hat, weiß er, dass er sich für immer für eine der beiden Identitäten entscheiden muss. Er trägt einen Seelenkampf aus, der so alt sei wie die Menschheit selbst:

All things therefore seemed to point to this: that I was slowly losing hold of my original and better self, and becoming slowly incorporated with my second and worse. Between these two, I now felt I had to choose. [...] Strange as my circumstances were, the terms of this debate are as old and commonplace as man. (*Strange Case of Jekyll and Hyde*, S. 59)

Obwohl er sich für sein besseres Ich, Dr Jekyll, entscheiden möchte, ist er zu schwach, um der Versuchung zu widerstehen. Ihm bleibt keine andere Möglichkeit als der Suizid. Die letzten Worte seines Abschiedsbriefes lauten: „I bring the life of that unhappy Henry Jekyll to an end.“ (*Strange Case of Jekyll and Hyde*, S. 66)

Die Handlung von *Jekyll and Hyde* spielt in London. Dennoch war es das Edinburgh seiner Kindheit und Jugend, das Stevenson als “pre-eminently Gothic” und als auf schicksalhafte Weise gespalten beschrieb: „Half a capital and half a country town, the whole city leads a double existence; it has long trances of the one and flashes of the other ... it is half alive and half a monumental marble.“⁴⁶³ Es ist diese Auffassung von Edinburgh als in sich gesplattener Stadt voller Widersprüche, Sein und Schein, die Ian Rankin von Stevenson übernahm und die sich wie ein roter Faden durch seine Rebus-Romane zieht. Rankin hatte seine ersten Rebus-Romane *Knots & Crosses* und *Hide & Seek* gar als moderne Adaptionen von *Dr Jekyll and Mr Hyde* konzipiert und war enttäuscht, dass dies von seiner Leserschaft oftmals nicht (an)erkannt wurde.⁴⁶⁴

3.3.2.1 Robert Louis Stevenson, „The Body Snatcher“ (1884)

Stevensons Kurzgeschichte „The Body Snatcher“ (1884) zeigt dessen Faszination für einen berüchtigten Fall von Grabschändung und Mord in der Geschichte Edinburghs im 19. Jahrhundert: der Fall von Burke und Hare (1827-28). Im späten 18. Jahrhundert entwickelte sich in Edinburgh das Geschäft mit aus Gräbern geraubten Leichnamen, weil es für die Medizinischen Fakultäten und besonders die Anatomie auf legalem Weg nicht möglich war, an Übungsobjekte

⁴⁶³ Robert Louis Stevenson: ‘Edinburgh: Picturesque Notes’ (1879), in *The Lantern-Bearer and Other Essays*, London 1988, S. 89.

⁴⁶⁴ Interview mit Ian Rankin im Dezember 2007, Hamburg.

zu kommen; sie durften nur Versuche an exekutierten Kriminellen durchführen. Deshalb bezahlten Ärzte Banden von Grabräubern, sog. *resurrectionists*, um Leichen zu beschaffen. Diese Praktiken waren eine Quelle öffentlichen Ärgernisses. Aus Angst, beim Ausrauben von Gräbern gefasst zu werden, brachten Burke und Hare selbst fünfzehn Menschen um und verkauften ihre Leichname an die private Anatomiefakultät, die von dem respektablen Dozenten Dr. Robert Knox geleitet wurde. Ein Student von Knox wurde beauftragt, nachts die Leichen in Empfang zu nehmen. Eines Tages erkannte dieser eine der Leichen und vermutete einen unnatürlichen Tod, wurde aber überredet zu schweigen und die Machenschaften fortzusetzen, bis Nachbarn der Handel auffiel und sie Alarm schlugen. Hare wurde für sein Geständnis Immunität zugesprochen, Burke wurde im Januar 1829 erhängt, und der Ruf des Dr. Knox war zerstört.⁴⁶⁵ Diese Ereignisse hat Stevenson zum Anlass für seine Kurzgeschichte genommen und erzählt sie aus dem vielleicht spannendsten Blickwinkel, aus Sicht jenes Studenten, der die Leichen annimmt.

In Rankins Rebus-Romanen lassen sich immer wieder Anspielungen auf diese zwielichtigen Figuren der schottischen Geschichte finden, auf die noch ausführlicher einzugehen sein wird, z.B. in *The Falls*, in *Mortal Causes* und *Resurrection Men*. Diese Bezugnahmen unterstreichen die dunkle Seite Edinburghs und den Aspekt des *Alter Ego*, der für diese Stadt so bedeutend zu sein scheint.

3.3.3 Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961)

Dame Muriel Sarah Spark, geborene Camberg, wurde 1918 in Edinburgh geboren und ist schottisch-jüdischer Abstammung, konvertierte aber 1954 zum römisch-katholischen Glauben.

The Prime of Miss Jean Brodie, ihr bekanntester Roman, erschien im Jahr 1961, die Handlung des Romans spielt in den 1930er Jahren. Als Rankin seine Promotion über diese Autorin begann, galt *The Prime of Miss Jean Brodie* nach seiner Aussage immer noch als DER beherrschende Roman über Edinburgh. Der Roman war Rankin eine große Inspirationsquelle, denn er setzte sich zum Ziel, über das zeitgenössische Edinburgh zu schreiben.

I had studied my Ph.D. on Muriel Spark, and *the Prime of Miss Jean Brodie* was an influence. It was an influence in that I thought, “how come nobody is writing about contemporary Edinburgh?” You know, the modern Edinburgh novel was Miss Jean Brodie, and it was set in the

⁴⁶⁵ Vgl. *Strange Case of Jekyll and Hyde*, Explanatory Notes, S. 191-92.

1930s and had been published in 1961. So I thought, “maybe I should write a story about contemporary Edinburgh” because nobody else seemed to be doing it.⁴⁶⁶

Miss Jean Brodie ist eine Grundschullehrerin der *Marcia Blaine School for Girls* in Edinburgh und eine Nachfahrin des berühmten Deacon Brodie, einem angesehenen Edinburgher Geschäftsmann bei Tag, Einbrecher und Dieb bei Nacht. Sie ist sehr stolz auf die Verwandtschaft mit Brodie:

I am a descendant, do not forget, of Willie Brodie, a man of substance, a cabinet maker and designer of gibbets, a member of the Town Council of Edinburgh and a keeper of two mistresses who bore him five children between them. Blood tells. He played much dice and fighting cocks. Eventually he was a wanted man for having robbed the Excise Office – not that he needed the money, he was a night burglar only for the sake of the danger in it. Of course, he was arrested abroad and was brought back to the Tolbooth prison, but that was mere chance. He died cheerfully on a gibbet of his own devising in seventeen-eighty-eight. However all this may be, it is the stuff I am made of.⁴⁶⁷

Wie ihr Vorfahre hat auch Miss Brodie zwei Liebhaber und zwei Gesichter. Sie spielt die engagierte Lehrerin, die ihr Leben ihren Mädchen widmet, doch in Wahrheit manipuliert und benutzt sie ihre Schülerinnen: „Give me a girl at an impressionable age, and she is mine for life.“ (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 9) Anstatt die Mädchen nach dem Lehrplan zu unterrichten, vermittelt Miss Brodie eigene Bildungsvorstellungen und erzählt Geschichten aus ihrem Leben:

These girls were discovered to have heard of the Buchmanites and Mussolini, the Italian Renaissance painters, the advantages to the skin of cleansing cream and witch-hazel over honest soap and water, and the word ‘menarche‘; the interior decoration of the London house of the author of *Winnie the Pooh* had been described to them, as had the love lives of Charlotte Bronte and of Miss Brodie herself. They were aware of the existence of Einstein and the arguments of those who considered the Bible to be untrue. They knew the rudiments of astrology but not the date of the Battle of Flodden or the capital of Finland. (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 5-6)

Miss Brodie ist vom Faschismus Mussolinis und Hitlers fasziniert und lehrt die Ideale “goodness, truth and beauty” (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 10), die sie selbst aber nur scheinbar vorlebt. Sie bildet sich eine Gruppe aus sechs Mädchen heraus, die alle durch bestimmte Merkmale aus der Masse der Schülerinnen hervortreten, und macht aus ihnen bald das in der ganzen Schule bekannte „Brodie set“. Die calvinistische Idee der Auserwählten liegt hier zugrunde. Miss Brodie selbst fühlt sich als auserwählt, sie befindet sich in der selbsternannten Blüte ihres Lebens. „Prime“ ist ein Schlüsselbegriff des Romans: „One’s prime is the moment one was born for. Now that my prime has begun [...]“ (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 12) Miss Brodies intrigante Erzählungen über andere Mädchen außerhalb ihrer Gruppe „made them [the

⁴⁶⁶ Interview mit Ian Rankin im Dezember 2007, Hamburg.

⁴⁶⁷ Muriel Spark: *The Prime of Miss Jean Brodie*, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 88.

Brodie set] feel chosen.“ (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 79). Die Gruppe bildet die „*crème de la crème*“ der Schule und verbringt auch ihre Freizeit mit Miss Brodie, die sie kulturell durch Theater, Oper und Malerei fördert, aber auch für ihre Zwecke missbraucht. Sie versucht, eine Schülerin dazu zu bringen, eine Affäre mit einem Lehrer zu haben, und schickt eine andere Schülerin nach Spanien, um im Bürgerkrieg auf Seiten Francos zu kämpfen; die Schülerin stirbt schon auf der Fahrt nach Spanien. Der gefährliche Einfluss Miss Brodies reicht weit über die Junior School hinaus. Sie möchte über das Schicksal der Mädchen bestimmen und spielt Gott: „She thinks she is Providence, thought Sandy, she thinks she is the God of Calvin, she sees the beginning and the end.“ (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 120) Miss Brodies klügste Schülerin Sandy, die Miss Brodies Lügen und Intrigen als einzige durchschaut, führt ein Doppelleben aus Realität und literarischen Tagträumen. In dem Roman, der sich durch einen ständigen Wechsel zwischen einer auktorialen und verschiedenen personalen Erzählinstanzen auszeichnet, kommt Sandys Sichtweise der Ereignisse besonderes Gewicht zu. Auch religiöse Fragen und Themen erörtert Muriel Spark durch diese Figur, die sich zunächst zum Calvinismus hingezogen fühlt, in ihrem späteren Leben aber katholische Nonne werden wird:

Nobody in her life, at home or at school, had ever spoken of Calvinism, except as a joke that had once been taken seriously. [...] All she was conscious of now was that some quality of life peculiar to Edinburgh and nowhere else had been going on unbeknown to her all the time. [...] In fact, it was the religion of Calvin of which Sandy felt deprived, or rather a specified recognition of it. (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 108)

Ihr neues calvinistisches Schuldbewusstsein empfindet Sandy als aufregend. (Vgl. *The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 109) Miss Brodie hingegen wird durch einen „*excessive lack of guilt*“ (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 85) charakterisiert. Sie besucht nicht-katholische freie Kirchen und Sekten jeder Art. Aber die auktoriale Erzählinstanz glaubt Folgendes zu wissen: “[...] she was by temperament suited only to the Roman Catholic Church; possibly it could have embraced, even while it disciplined, her soaring and diving spirit, it might even have normalized her.” (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 85)

Als Miss Brodie schließlich Mädchen gegen Mädchen ausspielt, verrät Sandy sie bei der Direktorin, die schon Jahre lang nach einem belegbaren Grund gesucht hatte, um Miss Brodie aus dem Schuldienst entlassen zu können. Das Unterrichten von Faschismus wird Miss Brodie letztendlich zum Verhängnis.

Um den Mädchen, die aus den vornehmeren Stadtteilen Edinburghs stammen, zu zeigen, wo Geschichte gelebt worden sei, bringt Miss Brodie sie in die düstere Old Town,

which none of the girls had properly seen before, because none of their parents was so historically minded as to be moved to conduct their young into the reeking network of slums which the Old Town constituted in those years. The Canongate, The Grassmarket, The Lawnmarket, were names which betokened a misty region of crime and desperation. (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 32)

Dieses unbekannte Edinburgh kommt den Mädchen, besonders Sandy, wie eine andere Welt vor:

It was Sandy's first experience of a foreign country, which intimates itself by its new smells and shapes and its new poor. [...] A crowd of children, some without shoes, were playing some fight game, and some boys shouted after Miss Brodie's violet-clad company, with words that the girls had not heard before, but rightly understood to be obscene. Children and women with shawls came in and out of the dark closes. (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 32-33)

Diese Stadterfahrung verunsichert und verängstigt die Mädchen: "Sandy found she was holding Mary's hand in her bewilderment, all the girls were holding hands, while Miss Brodie talked of history." (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 33) Diese Eindrücke werden Sandy ihr ganzes Leben lang begleiten.

And many times throughout her life Sandy knew with a shock, when speaking to people whose childhood had been in Edinburgh, that there were other people's Edinburghs quite different from hers, and with which she held only the names of districts and streets and monuments in common. (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 33)

Als Sandy Jahre später gefragt wird, was sie in ihrer Jugend in den 30er Jahren am meisten beeinflusst habe: Auden oder Eliot, der spanische Bürgerkrieg oder der Calvinismus, muss ihre Antwort zwangsläufig lauten: „There was a Miss Jean Brodie in her prime.“ (*The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 35)

Mit Muriel Spark, wie mit den anderen genannten Klassikern der schottischen Literatur teilt Rankin die Themen des Doppellebens, des Kontrastes zwischen Sein und Schein und des Calvinismus, auch wenn dieser bei Rankin eher unterschwellig spürbar ist. Auch die Darstellung Edinburghs in Muriel Sparks Roman scheint auf Ian Rankin einen gewissen Einfluss ausgeübt zu haben.

3.3.4 William McIlvanney, *Laidlaw* (1977)

William McIlvanney wurde 1936 in Kilmarnock, Ayrshire, als Sohn eines ehemaligen Bergarbeiters geboren und studierte an der Universität Glasgow. Die Romane um seinen Inspektor Jack Laidlaw umfassen *Laidlaw* (1977), *The Papers of Tony Veitch* (1983) und *Strange*

Loyalties (1991), spielen in Glasgow und haben Ähnlichkeit mit dem Werk von Raymond Chandler. Sie fokussieren sich auf die psychologischen, sozialen und politischen Wurzeln des Verbrechens. McIlvanneys Romane zeichnen sich durch eine sozialistische Perspektive und sein feines Ohr für die Kadenzen moderner Sprache aus.⁴⁶⁸

Die Herkunft aus einem Bergarbeiterdorf ist Ian Rankin und William McIlvanney gemeinsam, und darüber hinaus die literarische Aufarbeitung des Lebens in einem solchen Dorf vor und nach dem Zerfall der Kohleindustrie in Schottland.

Detective Inspector Jack Laidlaw weist Ähnlichkeiten mit John Rebus und anderen hard-boiled detectives auf.

He was drinking too much – not for pleasure, just sipping it systematically, like low proof hemlock. His marriage was a maze nobody had ever mapped, an infinity of habit and hurt and betrayal down which Ena and he wandered separately, meeting occasionally in the children. He was a policeman, a Detective Inspector, and more and more he wondered how that had happened. And he was nearly forty.⁴⁶⁹

Auch Rebus hat im Laufe seines Lebens alles für seinen Beruf aufgegeben, wie ihm kurz vor seiner Pensionierung bewusst wird: „End of the line, end of the job. For three decades now this job of his had sustained him, and all it had cost him was his marriage and a slew of friendships and shattered relationships.“ (*Exit Music*, S. 189)

Laidlaw wird – wie später auch Rebus – durch calvinistische Schuldgedanken charakterisiert. Er sieht die calvinistischen Gedanken als Produkt einer schottischen Erziehung, als Sinnbild der schottischen Seele.

Guilt was the heart of this mood, he reflected, and it surprised him again to realise it. The need to be constantly sifting the ashes of his past certainly hadn't been inculcated in him by his parents. [...] Perhaps it was just that, born in Scotland, you were hanelled with remorse, set up with shares in Calvin against your coming of age, so that much of the energy you expended came back guilt. (*Laidlaw*, S. 6)

Auch er vereinigt Gut und Böse in sich, sein Charakter ist paradox. Bei William McIlvanney findet sich wieder die Natur des Unvereinbaren, das Phänomen der zwei Seelen in einer Brust, das hier und in den vorangegangenen Beispielen als spezifisch schottisch begriffen wird.

He was potentially a violent man who hated violence, a believer in fidelity who was unfaithful, an active man who longed for understanding. He was tempted to unlock the drawer in his

⁴⁶⁸ Vgl. *The Oxford Companion to English Literature*, hrsg. v. Margaret Drabble, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 625.

⁴⁶⁹ William McIlvanney: *Laidlaw*, London: Sceptre edition, 1996. S. 6.

desk where he kept Kierkegaard, Camus and Unamuno, like caches of alcohol. Instead, he breathed out loudly and tidied the papers on his desk. He knew nothing to do but inhabit the paradoxes. (*Laidlaw*, S. 6-7)

Laidlaws Ermittlungsmethoden sind, wie die von Rebus, eher unkonventionell und verlaufen meist nicht nach Vorschrift, so dass auch Laidlaw einen gewissen Ruf unter seinen Kollegen hat: „It was the Laidlaw effect, he decided. One day of him was enough to baffle your preconceptions and make you unfamiliar with yourself.” (*Laidlaw*, S. 171) Laidlaws Kollege Harkness analysiert die Berufsauffassung von Laidlaw, der auch Rebus‘ Einstellung zum Polizeiberuf entspricht: Leidenschaft, Besessenheit, Involviertsein.

But there are two basic kinds of professionalism. [...] There’s the professionalism that does something well enough to earn a living from it. And there’s the professionalism that creates a commitment so intense that earning of a living happens by the way. Its dynamic isn’t wages but the determination to do something as well as it can be done. Laidlaw was the second kind of professional. Harkness realised it was a very uncomfortable thing to be because, in their work, ‘well’ involved not just results but the morality by which you arrived at them. He thought of Laidlaw’s capacity to bring constant doubt to what he was doing and still try to do it. The pressure must be severe. (*Laidlaw*, S. 172)

Diese Zeilen könnten auch über John Rebus geschrieben worden sein, über sein Engagement und seine Besessenheit, die Fälle zu lösen und sein Streben nach Gerechtigkeit, die er über sein eigenes Leben stellt. Es ist unverkennbar, dass Laidlaw für Rebus als Vorbild gedient hat.

Ian Rankin erwies seinem Vorbild Respekt, als er 2021 das letzte, unvollendete Manuskript von McIlvanney, *The Dark Remains*, Laidlaws allerersten Fall, auf Wunsch von dessen Familie zu Ende schrieb. Er wurde 2022 mit dem *British Book Award* dafür ausgezeichnet.

4 Stadtdarstellung und urbane Räume bei Manuel Vázquez Montalbán und Ian Rankin

Sowohl Vázquez Montalbán als auch Rankin bedienen sich der Methode der Wirklichkeitsreferenz, wenn sie Barcelona bzw. Edinburgh in ihren kriminalliterarischen Erzählungen darstellen. Sie schaffen somit einen starken Bezug zu diesen Städten, auch durch die Bindung ihrer Protagonisten, der Detektive, an ihre jeweilige Stadt. Carvalho ist nicht ohne Barcelona zu denken, Rebus nicht ohne Edinburgh; die Romane könnten in keiner anderen Stadt spielen als Barcelona bzw. Edinburgh, sind sie doch voller Lokalkolorit und atmosphärischer Darstellungen. In den Kriminalromanen finden sich sowohl Toponyme (Barcelona, Raval, Vallvidrera, Pueblo Nuevo etc. in der Carvalho-Reihe; Edinburgh, Fife, Marchmont etc. in der Rebus-Serie) als auch auf dem Stadtplan auffindbare Orte wie Gebäude, Plätze und Straßennamen, die den erwähnten *effet de réel* nach Barthes erschaffen. Dadurch entstehen eine „topographische Verankerung“ der Kriminalhandlung mit ihren vielen Handlungssträngen im Raum der Stadt Barcelona bzw. Edinburgh und ein *mapping* des Verbrechens. Bei Vázquez Montalbán und Rankin möchte ich noch weitere Aspekte und Folgen dieser topographischen Verankerung ausmachen: Semantische Isotopien, so z.B. ausführliche Ortsbeschreibungen, können Teil einer Art Geschichtsschreibung sein oder der Wissenspopularisierung dienen. Manchmal werden von beiden Autoren auch Innenräume beschrieben, die zur Figurencharakterisierung beitragen.

Vázquez Montalbáns Barcelona in seinen Carvalho-Romanen ist die Stadt nach dem Bürgerkrieg und nach der franquistischen, faschistischen Diktatur. Zu Beginn der Reihe ist es eine Stadt im Aufbruch, in den frühen Jahren der Demokratie. Eine Stadt, deren Bevölkerung durch jahrelange Kämpfe, Bombenangriffe, Erschießungen und Verletzungen, Unterdrückung und Hungerjahre gegangen ist. Die Bevölkerung spaltet sich, wie er in seiner Kriminalreihe zeigt, auch Jahre und Jahrzehnte später noch immer in Sieger und Besiegte des Bürgerkriegs auf. Carvalhos Barcelona ist eine Stadt der historisch gewachsenen und anhaltenden sozialen Unterschiede. Eine enttäuschte Stadt, die die Republik mit großer Hoffnung erwartet hatte, um nur kurze Zeit später wieder enttäuscht zu werden, da der erhoffte demokratische, soziale, ökonomische Fortschritt ausblieb. Eine nach jahrelangem Leiden abermals enttäuschte Gesellschaft, desillusioniert von den Unzulänglichkeiten der neuen, lange herbeigesehnten Demokratie. Eine Stadt, die 1992 versucht, durch die Olympiade an ihren alten Glanz der Weltausstellungen anzuknüpfen. Vázquez Montalbán zeigt die ‘Kehrseite der Medaille’, indem er auf die „Säuberungen“ und die Menschen aufmerksam macht, die ihr Zuhause verlieren, damit die Stadt ein schönes Äußeres für die Touristen erhält. Denn dadurch ist Barcelona in Begriff, wichtige

Erinnerungen dauerhaft zu verlieren, wenn Gebäude und ganze Stadtviertel abgerissen werden. Die ersten Carvalho-Romane können als eine Form der Kritik am Franquismus und der *transición*, des Protests, des Aufmerksam-Machens auf die Lebensumstände der Menschen in dieser Stadt gelesen werden. Die Romane reichen zeitlich bis zum Millennium und die Intention des ‚Wachrüttelns‘ ist ihnen bis zum letzten Band geblieben, in dem es um die Globalisierung geht.

Die literarische und reale düstere Vergangenheit der Stadt haftet Ian Rankins Edinburgh an. Ein Edinburgh, in dem soziale und Drogenprobleme bestehen (tatsächlich sind Drogenprobleme heute eins der größten Probleme Schottlands), das auf politischer Ebene im Begriff war, ein neues eigenes Parlament zu bekommen – ein Prozess, den Rankin in seinen Romanen aufzeigt – und das in den neuesten Romanen den Brexit zu spüren bekommt. Edinburgh wird als Stadt dargestellt, in der Drogenbosse der Unterwelt regieren und Gangs sich bekriegen. Die Hauptstadt eines Landes, das von der Schwerindustrie lebt(e) und das sich in späteren Romanen im Umbruch befindet, weil die es definierenden Industrien nach und nach versiegen oder abgebaut werden.

Über die autobiografischen Züge, mit denen die Detektive ausgestattet sind, ist schon gesprochen worden. Carvalho kann nicht ohne Barcelona, insbesondere das Raval, existieren, Rebus‘ Leben ist mit Edinburgh und Fife eng verbunden. Die Städte Barcelona und Edinburgh sind in ihren Beschreibungen und den (realen) Straßen und Restaurants/Bars in der Romanhandlung immer präsent. Beide Autoren präsentieren bestimmte ‚Milieus‘ wie einige der oben beschriebenen Autoren der Variante des Kriminalromans mit Realitätsbezug. Sie thematisieren außerdem Problembezirke der Stadt, wie sie zu jeder Großstadt gehören. Manchmal dienen sie als Tatort für ein Verbrechen. In ihren Ausprägungsformen sind sie Grenzgebiete der menschlichen Existenz.

Zwischen den unterschiedlichen Stadtbezirken scheinen sowohl bei Vázquez Montalbán als auch bei Rankin unsichtbare Grenzen zu existieren. Über Stuart Pedrell reflektiert Carvalho beispielsweise: „Alguien te mató, te hizo cruzar de nuevo la frontera y te dejó abandonado en lo que para él era la otra cara de la luna. » (*Los Mares del Sur*, S. 47) Zwischen den Bewohnern der verschiedenen Stadtviertel, Angehörige verschiedener sozialer Schichten, scheint nur eine bestimmte Beziehung erlaubt zu sein. Der Detektiv ist eine Figur, der diese Grenzen innerhalb der Stadt in jede Richtung durchqueren kann, was nur wenigen anderen Romanfiguren gelingt. Bei seinen Befragungen kommt er mit Personen der unterschiedlichsten Hintergründe und Gesellschaftsschichten ganz selbstverständlich in Berührung, während diese im Normalfall unter sich bleiben. Das macht den Detektiv zum idealen Protagonisten für Stadtliteratur, der so

unterschiedliche Perspektiven und Standpunkte beleuchten und auf Vorurteile oder Missstände aufmerksam machen und eine Form der Gesellschaftskritik betreiben kann.

4.1 Die Stadt als Gedächtnisort

In Anlehnung an Nora möchte ich in diesem Kapitel analysieren, inwiefern Barcelona bei Vázquez Montalbán und Edinburgh bei Rankin als Gedächtnisorte gelten können. Hierzu noch ein paar Vorüberlegungen.

Andrea Grewe, der ich diesbezüglich gerne folgen möchte, hat in ihren Ausführungen zu Stadt und Gedächtnis die These aufgestellt, dass

die spezifische, vom Menschen gestaltete ‚Stadtlandschaft‘ in ihrem historischen Gewordensein einen ‚Raum der Erinnerung‘ darstellt, in dem sich in besonderer Weise das ‚kulturelle Gedächtnis‘ dieser Stadt und damit ihre Identität materialisiert.⁴⁷⁰

Da die Stadt „par excellence ein Ort gesellschaftlicher Praxis und ihrer symbolischen Formen“⁴⁷¹ ist, kann sie so zum Gedächtnisraum werden. Die Namen innerhalb der Stadt sind einerseits Differenzierungszeichen, aber verweisen auch auf die Vergangenheit der Stadt; die Stadt ist – wie die Sprache – geschichtet durch die Zeugnisse ihrer Vergangenheit.⁴⁷² Folgende Aussage Stierles gilt auch für die Detektive Vázquez Montalbáns und Rankins: „Wer durch die Straßen der großen Stadt geht, die eine durch die Jahrhunderte gewordene Stadt ist, geht durch eine Landschaft der Erinnerung.“⁴⁷³ In dieser Landschaft offenbaren sich dem Gehenden heterogene Erinnerungen: „Weltgeschichte und Heilsgeschichte, Erinnerungen an Handwerker und Gelehrte, Erfinder, Politiker und einfache Zeugnisse städtischer Funktionen, Besitzverhältnisse und Zuordnungen.“⁴⁷⁴ Stierle kommt zur Charakterisierung der Stadt als „Kreuzungspunkt für die Wege der Erinnerung.“⁴⁷⁵

„Dem Gehenden in der Stadt, dem Flaneur, eröffnet sich immer in der Gegenwärtigkeit des Wahrnehmbaren das Traumreich sich überlagernder Erinnerungen. Es ist gerade dies das

⁴⁷⁰ Andrea Grewe: „Stadt und Gedächtnis. Alberto Savinio's *Ascolto il tuo cuore, città*“, in: Gudrun Held (Hrsg.) et.al.: *Sprache und Stadt – Stadt und Literatur*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2001, S. 229.

⁴⁷¹ Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998, S. 14.

⁴⁷² Vgl. Stierle, S. 39-40.

⁴⁷³ Ebda., S. 40.

⁴⁷⁴ Ebda., S. 40.

⁴⁷⁵ Ebda., S. 40.

Poetische der Stadt [...], daß in jedem Augenblick das gelebte Jetzt sich mit der Tiefe der Vergangenheit verknüpft.⁴⁷⁶

Die Geschichte der Stadt ist gegenwärtig in Spuren und Verweisungen:

In der Stadt wird die geschichtete Zeit erfahrbar als materielle Kopräsenz des Ungleichzeitigen. Bruchstücke, Reste, Abtragungen, Überlagerungen, Spuren aller Art sprechen die Sprache des Vergangenen, führen zeichenhaft in die vergangenen Gegenwarten der Stadt, die das noch Anwesende, in die neueste Gegenwart vielfältig Hineinragende wachruft. Die städtische Zeit, der Zeit-Raum der die Jahrhunderte überdauernden Stadt in seinen Schichtungen und Verwerfungen ist gleichsam ein mehrdimensionaler Stadttex, dessen stumme Sprache in den überdauernden Zeugnissen und Spuren lesbar ist.⁴⁷⁷

Denkmäler sieht Stierle als „bewusste Kristallisationspunkte der kollektiven Stadterinnerung“⁴⁷⁸.

Der Analyse der Stadtdarstellung Barcelonas möchte ich zunächst die Betrachtung eines historiographisch anmutenden Textes von Vázquez Montalbán voranstellen, dem bei der Analyse eine besondere Rolle zukommen soll.

4.1.1 Exkurs: Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelonas* (1990)

Seinem Ursprung nach ist der Text *Barcelonas* eine Auftragsarbeit.⁴⁷⁹ *Barcelonas* ist nicht nur eine ambitionierte Mischung aus Reiseführer, Literatur-, Kultur- und Stadtgeschichte, sondern auch eine Geschichte Kataloniens und des katalanischen Nationalbewusstseins sowie eine kritische Analyse der Städteplanung in Barcelona und deren architektonischer Umsetzung. Der Text präsentiert Fakten und ist mit Zitaten von Literaten und Historikern durchsetzt. Obwohl er an manchen Stellen wissenschaftlich anmutet, ist er kein geschichtswissenschaftliches Werk, sondern eine subjektive Chronik, die reich an persönlichen Kommentaren, Bewertungen und Interpretationen der historischen Ereignisse ist. Umso unverständlicher ist die Tatsache, dass der Text jahrelang vergriffen war und erst vor kurzem auf Katalanisch neu aufgelegt wurde. Bürgermeisterin Ada Colau hat eine kleine Einleitung zur Neuauflage geschrieben, in der sie

⁴⁷⁶ Ebda., S. 40.

⁴⁷⁷ Ebda., S. 45.

⁴⁷⁸ Ebda., S. 45.

⁴⁷⁹ Vgl. Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelonas*. Barcelona: Editorial Empúries, 1990, Vorwort. In meiner Analyse werde ich mich an diese Erstausgabe halten, nicht an die katalanische Neuauflage von 2018.

für die Chronik und die Bedeutung von Vázquez Montalbán für Barcelona ihre Wertschätzung zeigt:

Si llegeixes aquestes línies és perquè tens a les mans un petit tresor: una nova edició del llibre *Barcelones*, de Manuel Vázquez Montalbán, reeditat quan es compleixen tres dècades de la seva publicació i més de quinze anys de la mort d'un autor que aquesta ciutat sempre trobarà a faltar, perquè va fer de Barcelona, o més ben dit, «de les Barcelones», l'escenari de la major part de la seva obra literària.⁴⁸⁰

Colau nennt Vázquez Montalbáns Chronik „un imprescindible per a qui vulgui entendre la història de la ciutat des de la mirada crítica d'un escriptor barceloní excepcional: el Manolo, un veí del Raval molt estimat.“⁴⁸¹.

Das Genre seines Textes bezeichnet Vázquez Montalbán selbst als „crónica documentada, pero subjetiva, según el método que ya ensayé en el pasado para escribir *Crónica sentimental de España* y *Crónica sentimental de la transición*.“⁴⁸² Stilistisch ist der Text auf der Schnittstelle zwischen historiografischem und poetischem Erzählen anzusiedeln.

Für die vorliegende Arbeit besonders wichtig ist die *Barcelonas* zugrunde liegende (und Titel gebende) These Vázquez Montalbáns, dass Barcelona nicht Barcelona, sondern *Barcelonas* – im Plural – sei, es also nicht nur die eine Stadt gebe, sondern dass Barcelona vielfältig sei. Dass es viele verschiedene Städte innerhalb dieser einen Stadt gebe. *Barcelonas* sei die Chronik seiner Stadt „implicando en ella todas las ciudades posibles, porque es tesis previa e imprescindible de este libro que, como toda obra de creación, Barcelona no es Barcelona, sino *Barcelonas*.“ (*Barcelonas*, S. 7) Zu dem glanzvollen Bild *Barcelonas*, das die Literatur entworfen habe, wolle er Aspekte hinzufügen, die bis dahin noch nicht beachtet worden seien, und zu einer anderen Erinnerung, einer “memoria diferente de una ciudad pluridimensional” (*Barcelonas*, S. 7) beitragen. Jeder Autor schreibe „para orientarse a sí mismo y mucho más si la materia de su escritura es una ciudad” (*Barcelonas*, S. 7).

⁴⁸⁰ Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelones*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2018. ‘Wenn Du diese Zeilen liest, hältst Du einen kleinen Schatz in Händen: eine Neuauflage des Buches *Barcelones* von Manuel Vázquez Montalbán, neu herausgebracht drei Jahrzehnte nach seiner Veröffentlichung und mehr als fünfzehn Jahre nach dem Tod eines Autors, den diese Stadt für immer vermissen wird, weil er Barcelona, oder besser gesagt *Barcelonas* zum Schauplatz des größten Teils seines literarischen Werks gemacht hat.’ (Übers. von mir)

⁴⁸¹ Ebda. ‚Unentbehrlich für diejenigen, die die Geschichte der Stadt aus dem kritischen Blickwinkel eines außergewöhnlichen Autors aus Barcelona verstehen wollen: aus Sicht von Manolo, eines sehr geliebten Nachbarn aus dem Raval.‘ Manolo ist eine Verkleinerungsform von ‘Manuel’, hier als Wertschätzung zu verstehen. (Übers. und Anmerkung von mir)

⁴⁸² Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelonas*. Editorial Empúries, Barcelona, 1990, S. 7.

Die vielen verschiedenen Barcelonas, um die es im Text geht, lassen sich in mehrere Kategorien einteilen. Zum einen ist die Stadt in unterschiedlichen historischen Epochen gemeint, wie etwa *la Barcelona medieval, musulmana, gótica* oder *modernista*, zum anderen Städte innerhalb der einen Stadt Barcelona, die verschiedene urbane Räume und Zugehörigkeiten von Gesellschaftsschichten markieren, wie “la Barcelona burguesa” (*Barcelonas*, S. 32), “la Barcelona residencial” (*Barcelonas*, S. 27), “una Barcelona marginal” (*Barcelonas*, S. 27), “la Barcelona lumpen, prelumpen o postlumpen” (*Barcelonas*, S. 93) oder “la Barcelona de obreros” (*Barcelonas*, S. 127). Es gibt aber auch zeitliche (“la Barcelona festiva” (*Barcelonas*, S. 45)), geographische (“la Barcelona subterránea” (*Barcelonas*, S. 70)), politische (“la Barcelona sumergida” (*Barcelonas*, S. 72)) und wirtschaftliche Implikationen (“la Barcelona artesanal, comercial y naviera” (*Barcelonas*, S. 92)). Diese Beispiele zeigen bereits die erwähnte Vielseitigkeit und Mehrdimensionalität Barcelonas und was Vázquez Montalbán mit dieser ‘anderen’ Erinnerung meint: nicht nur die Erinnerung an glanzvolle Zeiten und Gebäude oder das – zum Erscheinungszeitraum zeitgenössische – olympische Barcelona (*Barcelonas*, S. 7) gelte es zu bewahren, sondern auch und gerade das Andenken an schlechte Zeiten und marginale Randgruppen wie Arbeiter oder Bettler.

Vázquez Montalbán teilt seine Chronik in sechs Kapitel ein: *Desde las colinas, Las ciudades sumergidas, El hombre libre en la ciudad libre, “La Ben Plantada”* (‘Die Rüstige’), *La ciudad ocupada* und *Milenio*.⁴⁸³

Wie viele Werke der modernen Geschichtsschreibung es tun, beginnt auch Vázquez Montalbán seinen Text mit dem Schöpfungsmythos der Stadt, die er beschreibt, in seinem Fall dem Herkulesmythos über Barcelona, allerdings mit einer saloppen, gleichgültig wirkenden Frage: „¿Por qué no Hércules?“ lautet der erste Satz der Chronik – das Vorwort ausgenommen. Des Weiteren versucht er eine Erklärung für die Entstehung von Schöpfungsmythen:

Las ciudades con historia siempre han tratado de buscar sus orígenes en la leyenda. Así como Roma necesitó urdir un encuentro de amor entre Dido y Eneas para que del despecho y la fuga del caudillo troyano naciera el prestigio de la capital del imperio, Barcelona reclamó la mirada de Hércules para nacer. (*Barcelonas*, S. 11)

Der Mythos um die Stadtgründung durch Herkules wird auch im Folgenden nicht als gegeben hingenommen, nicht als Tradition akzeptiert, sondern ironisch-kritisch hinterfragt: „Hija pues de la mirada de Hércules, [...] habría que preguntarse qué hacía Hércules en un lugar tan alejado de sus costas de origen.“ (*Barcelonas*, S. 11) Um dem auf den Grund zu gehen, führt Vázquez

⁴⁸³ Die Übersetzung der Kapitelüberschrift stammt von mir, J.S.

Montalbán einen historiographischen Text von Pere Tomic an: „En *Històries i conquestes dels excellentíssims e cathòlics reys d’Aragó*, Pere Tomic da todas las explicaciones precisas y acumuladas desde la Edad Media por una historiografía local más poética que científica.” (*Barcelonas*, S. 11) Und er resümiert den Mythos um die Gründung Barcelonas folgendermaßen:

Al parecer, Hércules, después de su lucha contra los Geriones, se dedica a colonizar Sevilla, Tarazona, Tarragona, La Seu d’Urgell, Balaguer, Manresa y Vic, y cuando pretendía marchar hacia los Pirineos en pos de la unidad europea, recibe una embajada de ilustres griegos en demanda de que participe en la guerra de Troya. La embajada le llega diezmada porque una tempestad ha hundido la mayor parte de las naves frente a una extraña montaña denominada Mont Jovis, la actual Monjuïc, y Hércules, tras aceptar el encargo, funda una pequeña colonia en la montaña que ha contemplado la fatídica tormenta. Los pobladores serán precisamente los supervivientes de la novena embarcación; obsérvese la astucia etimológica del historiador: novena barca, barca novena, barca nona, barcinona, *Barcelona*. (*Barcelonas*, S. 11).

Diese Textstelle kann exemplarisch für das Vorgehen Vázquez Montalbáns in der ganzen Chronik stehen, denn an den Stellen über Momente der Geschichte, die seiner Ansicht nach Fragen aufwerfen, referiert oder zitiert er – zur Aufhellung oder zum Widerlegen – Werke von spanisch und katalanisch schreibenden Historikern und Literaten. Vázquez Montalbán versucht, die Geschichte Barcelonas, die Fakten und Hintergründe zu verstehen, „logisch“ zu erklären, zu interpretieren und oftmals umzudeuten. Dabei geht er längst nicht immer chronologisch vor, wie der Anfang vermuten ließe, sondern oft auch räumlich, geographisch. Man kann also im Fall von *Barcelonas* durchaus von einer, um mit Walter Benjamin zu sprechen, Historisierung von Raum oder einer Verräumlichung von Geschichte sprechen.⁴⁸⁴ Als spazierte er durch die Stadt, lösen die einzelnen Gebäude oder Straßen das Erzählen ihrer Geschichte aus, die geographische Lage der Orte bestimmt in diesen Fällen die Reihenfolge des Erzählens – eine Methode, die auch bei Carvalho zu beobachten ist. *Barcelonas* ist auch ein Sammelsurium berühmter Persönlichkeiten wie Königen, Herrschern, Politikern, Revolutionären, Poeten, Historikern, Architekten, und auch weniger berühmten Persönlichkeiten wie z.B. Gärtnern. An mancher Stelle gliedert Vázquez Montalbán sein Buch nach Herrschern und anderen Persönlichkeiten (mit deren Biografien), die in der Geschichte Barcelonas und Kataloniens eine wichtige Rolle gespielt haben, wie es die Chronisten früher taten, aber mit der Besonderheit, auch weniger berühmte oder bedeutende Personen zu nennen.

⁴⁸⁴ Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, Bd. 5 und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler, 2010, S. 122-123.

Vázquez Montalbán beginnt seine Stadtchronik „oben“, von den Bergen Montjuïc und Tibidabo aus („Desde las colinas“), denn auf dem Montjuïc soll Herkules die Stadt gegründet haben und dort begann die Siedlungsgeschichte Barcelonas:

Esta ciudad nació en una de las colinas que han dado carácter a su evolución. [...] Pocas ciudades del mundo tienen el privilegio de nacer con miradores naturales y de tener los puntos cardinales dibujados por la geografía. En Barcelona los puntos cardinales no son referenciales o imaginarios. Son el mar, Mediterráneo se llama, dos ríos, Besòs y Llobregat, y finalmente un hipotético norte de montañas en el que domina el promontorio del Tibidabo. [...] Desde Montjuïc puede percibirse el suave promontorio Táber, centro radial de la primera Barcelona histórica, a pocos metros del mar. [...] Desde Montjuïc, con Hércules o sin Hércules, los primitivos habitantes de estas tierras los layetanos, dominaban todos los caminos amenazadores, fueran de mar o de tierra. (*Barcelonas*, S. 12)

Vázquez Montalbán präsentiert den Lesenden die Geschichten und Besonderheiten des Berges, wie den jüdischen Friedhof und die Pavillons der Weltausstellung auf dem Montjuïc, spart aber auch seine problematische Rolle während früherer Besatzungen als Schauplatz unzähliger Erschießungen – beispielsweise des Präsidenten der Generalitat Lluís Companys – während und nach dem Bürgerkrieg und als Sitz des berüchtigten Gefängnisses der Franco-Zeit nicht aus:

Pero antes, antes de que Montjuïc se normalizara históricamente, tuvo que pasar por el expediente de ser mazmorra política durante la guerra y la postguerra y de que sus fosos quedaran una vez más quemados por los fusilamientos, primero de quinta-columnistas fascistas y luego de vencidos republicanos, como Lluís Companys, presidente de la Generalitat de Cataluña. (*Barcelonas*, S. 21-22)

Am Ende des zweiten Kapitels, das Aufstieg und Verfall Kataloniens im Mittelalter darstellt, begibt sich Vázquez Montalbáns Darstellung auch räumlich ganz tief hinunter und findet sein Ende im unterirdischen Barcelona der Kloaken, wenn er die Entwicklung der hygienischen Zustände in Barcelonas Unterwelt darlegt. Denselben – gleichermaßen geografischen wie sozialen – Kontrast zwischen „oben“ und „unten“ finden Lesende auch im Carvalho-Zyklus wieder, da Carvalho stets von seinem Haus in Vallvidrera aus nach unten auf die Stadt schaut und „unten“, im schmutzig-verruchten Viertel Raval sein Detektivbüro hat, wo seine Informanten und seine Freundin Charo, die Prostituierte, leben. Die verschiedenen Städte innerhalb der Stadt Barcelona und ihre Geschichte sind für Vázquez Montalbán offenbar besonders aus der Distanz lesbar, die die Berge ermöglichen und schaffen: „Desde este mirador se podía leer la ciudad a vista de pájaro, la lectura de su pasado y de su textura actual. Barcelona. Barcelona, no. Barcelonas. Tantas como arqueologías supervivientes. Tantas ciudades en una, [...]“ (*Barcelonas*, S. 34).

Diese Methode, mit der Vázquez Montalbán selbst die Stadt Barcelona beschreibt – die er in seinem nicht rein historiografischen Text in einem fast poetischen Stil verfasst hat – möchte ich an seine kriminalliterarischen Carvalho-Romane herantragen. Denn sie erscheint mir als ein Modus, den Carvalho einnimmt, um die Stadt zu lesen und ihre bewegte Geschichte zu verstehen.

4.2 Die Stadt Barcelona in der Carvalho-Reihe

Nach Carreras sind es zwei kontrastierende Sichtweisen auf Barcelona, zwei unterschiedliche Bilder der Stadt, die in der Literatur besonders verbreitet sind. Auf der einen Seite das der Rebellion, der roten Stadt der Arbeiter und Anarchisten, konfliktreich, gewalttätig und revolutionär: Barcelona als *la rosa del foc* ('die Rose des Feuers').⁴⁸⁵⁴⁸⁶ Das andere Bild beziehe sich auf das (sozial-) demokratische Barcelona seit 1979, mit Kreativität und Betriebsamkeit: Barcelona als kosmopolitische Stadt mit Energie und Vitalität, mediterranem Klima, historischem und kulturellem Erbe und technologischer Modernität.⁴⁸⁷ Zwischen diesen beiden Sichtweisen, die Carreras selbst „una mica estereotipades, esquemàticament duals, contrastades i successives, solapades i contradictòries alhora“⁴⁸⁸ nennt, finden sich noch andere literarische oder populäre Bilder von Barcelona, z.B. das graue Barcelona der Franco-Jahre, das Barcelona Marsés, das von Ruiz Zafón usw.⁴⁸⁹

Die Stadtviertel Barcelonas, dargestellt aus sozialer und politischer Sicht, erscheinen hauptsächlich in den Werken von „Insidern“: Einwohnern Barcelonas oder Zugezogenen. Als auffällig erachtet Carreras, dass die Persönlichkeit der unterschiedlichen Stadtteile Barcelonas in der Literatur sich fast immer als Element der sozialen Unterscheidung abzeichne. Für Vázquez Montalbán und seine Zeitgenossen Marsé und Mendoza konstatiert Carreras eine Zentrierung auf ein bestimmtes Stadtviertel und eine stereotype Darstellung der übrigen. Es wird ein reiches

⁴⁸⁵ Dieses Bild beziehe sich auf das Anzünden der Klöster von 1835, den ersten Arbeiterstreik von 1854, die Bombardierung des Liceu von 1893, das Attentat bei der Corpus Christi-Prozession von 1896, die *Semana Trágica* von 1909, die Niederschlagung der Republik 1934, die Revolution und den Spanischen Bürgerkrieg. Die dazugehörige kulturelle Bewegung war avantgardistisch, mit Repräsentanten wie Picasso und Miró.

⁴⁸⁶ Vgl. Carreras, *La Barcelona literària*, S. 116.

⁴⁸⁷ Vgl. ebda, S. 116-117.

⁴⁸⁸ 'Ein bisschen formelhaft, schematisch dual, kontrastierend und sukzessiv, überschneidend und widersprüchlich zur selben Zeit' (Übers. v. mir), vgl. ebda, S. 120.

⁴⁸⁹ Vgl. ebda, S. 120.

Barcelona in den höherliegenden Stadtteilen versus ein armes in den *barrios* der Altstadt gezeichnet, „identificant implícitament altitud de relleu i de nivell socioeconòmic, que pot coincidir amb el sector de Sant Gervasi de Cassoles i de Sarrià, i una Barcelona pobra a la Ciutat Vella, centrada especialment en el mite del Barri Xino.“⁴⁹⁰

Grundsätzlich kann ich dieser Beobachtung Carreras zustimmen: Vázquez Montalbán zentriert seine Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes *barrio*, das Raval, und stellt die reicheren Stadtviertel stereotyp dar. In der Altstadt Barcelonas wird ein armes Barcelona gezeichnet, wobei er auf den Stadtbergen die höheren Gesellschaftsschichten ansiedelt und somit implizit jene Identifikation zwischen geografischer Höhe und sozioökonomischer Stellung vollzieht.

In der Carvalho-Serie ist Barcelona viel mehr als nur der bloße Schauplatz oder die Kulisse des Geschehens. Die Stadt ist präsent in ihren Straßen und Stadtvierteln, Bars und Restaurants, die fast alle die wirklichen Namen haben. Es sind die Bars und Restaurants, die Vázquez Montalbán, der das gute Essen liebte, selbst etwas bedeutet haben. Bei Carvalhos Streifzügen durch die Stadt kann der/die Lesende auf der Stadtkarte den Weg verfolgen, Vázquez Montalbán hält sich akribisch an die Topographie der Stadt. Carvalho ist eng mit der Stadt verbunden, identifiziert sich mit ihr und über sie und vermisst sie schmerzlich, wenn er auf Reisen ist. Besondere Aufmerksamkeit erhalten zwei Stadtviertel: das Raval, das Viertel, in dem Vázquez Montalbán selbst und auch sein Detektiv aufgewachsen sind, und Vallvidrera auf einem der Stadtberge, wo beide leben. Eine stetige Komponente in der Topographie der Stadt sind in der Carvalho-Reihe die Ramblas, der Markt *La Boqueria* und das Mittelmeer.

In den Carvalho-Romanen findet sich ein antithetischer Aufbau der Schauplätze: Vallvidrera, das bürgerliche Stadtviertel oben auf dem Berg, sauber, ordentlich und wohlhabend, wo Carvalho lebt, steht im Kontrast zum Raval, dem armen, elenden, während der Industrialisierung entstandenen Arbeiterviertel unten in der (Alt-)Stadt. Hier ist Carvalho geboren, hier arbeitet er und seine Freunde leben dort.

Der Stadtraum wird in den Carvalho-Texten durch Carvalhos Gänge durch die Stadt mit Hilfe des Erinnerens produziert. Carvalhos Laufen durch die Stadt ist ein stetiges Wiederholen, ein Beobachten und Austesten, was sich an der Stadt verändert hat. Dabei wird Carvalhos Erinnerung aktiviert, ausgelöst. Erinnerung wird so erfahrbar gemacht als Prozess des Vergessens, des

⁴⁹⁰ ‘Indem sie die Höhe der Lage mit dem sozioökonomischen Niveau identifizieren, die mit dem Sektor Sant Gervasi de Cassoles und Sarrià übereinstimmen kann, und einem armen Barcelona in der Altstadt, besonders zentriert im Mythos des Barri Xino‘ (Übers. v. mir). Vgl. ebda, S. 128.

Wiederfindens und auch des Verlierens. Es ist dies der Modus des Stadterlebens, der Stadtwahrnehmung Carvalhos über Wiederholungen, Erinnerungen und Veränderungen. Und letztendlich ist die Carvalho-Reihe ein großes Verlustnarrativ, wie noch zu zeigen sein wird. Die im folgenden verwendeten Untertitel stammen aus dem schon zitierten Text *Barcelonas*. Sie lassen sich aus Vázquez Montalbáns Stadtanalyse gut auf sein literarisches Werk übertragen.

4.2.1 Carvalhos Raval – „la Barcelona marginal“

Zunächst ein paar Eckdaten zu Ursprung und Bedeutung dieses Stadtviertels im Zentrum von Barcelona. Das *Barrio Xino* war in seinem Ursprung ein industrielles und Arbeiterviertel. Seine Zentrums- und Nähe zum Hafen brachten ihm bald den Ruf eines Vergnügungsviertels mit Cafés, Bars, Prostitution und Drogen ein. Es wurde aber auch mit Verbrechen und Marginalisierung assoziiert: „Es corresponia funcionalment amb la imatge externa de les *chinatowns* d’algunes ciutats americanes del començament del segle XX, amb el comerç de l’opi, els restaurants y les bugaderies industrials, de les quals el nom hauria estat senzillament importat.“⁴⁹¹ Alles, was das Viertel verkörperte, widersprach der franquistischen Moral zutiefst. Später wurde ein Teil des *Barrio Chino* in Raval umbenannt, von arab. ‘Vorstadt‘ – in Erinnerung an die kurze Phase der maurischen Herrschaft in Barcelona. Als Autoren, die die Erinnerung an das *Barrio Chino* in ihren Werken erhalten oder aufgearbeitet haben, nennt Carreras Terenci Moix, Maruja Torres, Eduardo Mendoza und Manuel Vázquez Montalbán.⁴⁹² Vázquez Montalbán verwendet all diese Narrative über das *Barrio Chino* in seiner Darstellung des Raval.

Von Beginn an wird Carvalho als Figur vorgestellt „who reads the shape and substance of his self-identity within the architecture and urban environment of Barcelona’s Raval district and its immediate environs.“⁴⁹³ Das Raval ist in der Carvalho-Serie eine eigene kleine Welt, eine Stadt innerhalb der Stadt, ein Mikrokosmos. Das Raval und die Calle Botella Nr. 11, in der heute ein Schild darauf verweist, dass dort Manuel Vázquez Montalbán geboren wurde, sind das Herz und der Mittelpunkt eines Werks, das ohne diese Koordinaten nicht zu denken ist, wie der Sohn des Autors, Daniel Vázquez Sallés, betont:

⁴⁹¹ Carreras, S. 141.

⁴⁹² Vgl. Carreras, S. 147.

⁴⁹³ C. Wells, “Urban Dialectics in the Detective Fiction of Manuel Vázquez Montalbán”, in: *Forum for Modern Language Studies* 49 (2004), S. 85.

El barrio del Raval, el Distrito V o el barrio chino sigue siendo una isla en la ciudad de Barcelona. Una isla sin mar, un número, el 11 de la calle Botella, sin los cuales la obra de Manuel Vázquez Montalbán no tendría el corazón de poderosas aortas que oxigena y hace mover todas las articulaciones de su extensa obra literaria.⁴⁹⁴

Vázquez Montalbán hat in seiner Kindheit viel Leid erlebt; seine Kindheit war von der Trauer der Besiegten des spanischen Bürgerkriegs und von den zerstörten Träumen seiner Eltern geprägt:

Hubo no poco sufrimiento durante la niñez del escritor; su rostro hierático y su carácter introspectivo son buena muestra de ese dolor escondido, una manera de soportar a tantas camisas azules danzando por los sueños rotos de los vencidos y en particular, los de Evaristo y Rosa. En su novela, en su poesía, en sus ensayos, en sus artículos periodísticos, en sus entrevistas, las palabras de Vázquez Montalbán tienen los cinco sentidos pegados a los peldaños que llevaban al cuarto piso del número 11. [...] Uno es, como se dice, del país de su infancia.⁴⁹⁵

Dieser letzte Satz ist ein spanisches Sprichwort, das die Wichtigkeit der Kindheit für das Leben betont. ‘Das Land‘ oder ‘die Landschaft der Kindheit‘ („el país/paisaje de la infancia“) ist ein Leitmotiv in den Carvalho-Romanen. Auch Carvalho ist im Raval aufgewachsen. In den Romanen überkommen Carvalho dort immer wieder Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend.

Se vio a sí mismo de adolescente, [...] cuando se enamoraba de alguien concreto, de pronto tenía la sensación de que le estaba esperando en un punto exacto de la ciudad, generalmente en el puerto, y acudía allí con el reloj impaciente, convencido de que se cumpliría la cita telúrica. (*Mares del Sur*, S. 58-59)

Nicht nur aus der Biografie des Autors heraus, sondern auch aus der Geschichte des Ravals scheint sich für Vázquez Montalbán eine geradezu „logische“ Konsequenz zu ergeben, die Detektei seines Detektivs ins Raval zu legen, den Ort, der mit Verbrechen assoziiert wurde und dem Viertel der Verlierer und Marginalisierten. Carvalhos Detektivbüro wird von seinem Gehilfen Biscuter, einem ehemaligen Zellengenossen aus dem Gefängnis von Lleida, betreut. Die Detektei liegt in einem Gebäude, das einst ein Bordell war und zum Zeitpunkt von *La soledad del manager* viele Büros und Geschäfte beherbergt, von denen manche von zwielichtigen oder sonderbaren Mietern bewohnt oder gemietet werden:

[...] fabricantes de colonia por lo libre, abogado de vicetiples y pequeños hampones, un gestor, un periodista ansioso de hundirse en los fondos del Barrio Chino para escribir una novela de realismo urbano, una vieja callista, una modista, una minipeluquería para clientas habituales desde la Exposición de 1929, algún que otro estudio habitado por pelotaris del frontón Colón y chicos del conjunto Barcelona de Noche. (*La soledad del manager*, S. 25)

⁴⁹⁴ Daniel Vázquez Sallés, “Manuel Vázquez Montalbán: El fabulador de la memoria”, in: *Manuel Vázquez Montalbán. El Compromiso con la Memoria*, hrsg. v. José F. Colmeiro, Woodbridge: Tamesis, 2007, S. xi

⁴⁹⁵ Ebda., S. xii

Carvalhos Büro selbst ist ein kleines Apartment von 30 Quadratmetern mit Büromöbeln aus den 40er Jahren, einer kleinen Küche und WC. Biscuter kümmert sich um das Büro und unterstützt Carvalho manchmal bei seinen Ermittlungen, genauso wie der Schuhputzer Bromuro, der auch im Raval lebt. Carvalhos Freundin Charo wohnt und arbeitet ebenfalls im Raval.

Privat bewohnt der Privatdetektiv ein Haus in Vallvidrera, über den Dächern der Stadt. Carvalho ist fast immer zu Fuß in der Stadt unterwegs. Dies erinnert an Baudelaires und Benjamins Figur des Flaneurs, der ja ein Detektiv der Reime ist. Vom Büro aus beginnt er seine Ermittlungen und täglichen Streifzüge durch die Stadt, die ihn fast immer zuerst über die Ramblas zum Meer führen, wo er neue Kraft tankt, zum Markt *Mercado de la Boqueria*, wo er etwas isst, danach die Zeitung holt und zum Abschluss in eine Bar geht. Seine Gewohnheiten sind wie rituelle Praktiken, die er jeden Tag ausübt: „Paseó por la ciudad. Sus recorridos habituales. Las Ramblas. La Boquería. El despacho. El periódico. Charla con Bromuro en el bar mientras le exagera la limpieza de los zapatos.” (*Hice de él un hombre*, S. 170) Durch die sich immer wiederholenden Handlungen, die Gewohnheiten Carvalhos, konstruiert er sich durch die Assoziation mit den immer selben Orten eine psychologische Heimat, „landmarks in Carvalho’s mental and emotional topography, serving as signposts that enable the detective to structure his identity and activate the relationship between his consciousness and the environment.“⁴⁹⁶ Allerdings ist ihm dieses Sich-Identifizieren nur solange möglich, bis sein Mikrokosmos den städtebaulichen Maßnahmen und Umbauten zum Opfer fällt.

Carvalho liebt die Ramblas fast wie ein Familienmitglied. In *Tatuaje* beschreibt er diese Straße, die vom Hafen zur *Plaza de Cataluña* führt und zwischen dem Raval und dem Barrio Gótico liegt, fast liebevoll mit Kenntnis ihrer (umstrittenen) Vergangenheit als Flussbett des Flusses Malla.⁴⁹⁷ Carvalho sieht die Ramblas als ‘komplettes Universum’. Er liest in dieser Allee die bewegte Geschichte der Stadt und wird sich ihrer bewusst.

Era como un universo completo que empezaba en el puerto y desembocaba en la enorme mediocridad de la plaza de Cataluña. Las Ramblas habían conservado el sabio capricho de las aguas descendentes que le habían dado origen. Tenían voluntad de aguas con destino, como las gentes que las recorrían a todas las horas del día, despidéndose con morosidad de los plátanos, de los kioscos policrómicos, del caprichoso comercio de loros y macacos, del mercenario jardín

⁴⁹⁶ Wells, S. 86.

⁴⁹⁷ Es ist nicht gesichert, dass die Ramblas wirklich ein Flussbett (des Flusses Malla) waren, aber dem Wortsinn nach ist damit ein Flussbett gemeint, das nur während bestimmter Jahreszeiten oder bei starkem Regen oder Schnee Wasser führen und sonst als Straße genutzt werden können. Dass die Ramblas jahrhundertlang als Abwasserkanal genutzt wurden, gilt als sicher. Es gibt in Spanien viele Straßen, die Ramblas heißen. Umgangssprachlich stehen sie als Synonym für Promenade oder Allee. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/La_Rambla_\(Barcelona\)](https://de.wikipedia.org/wiki/La_Rambla_(Barcelona)) am 02.05.2020.

de los puestos de flores, de la arqueología de los edificios que marcaban tres siglos de historia de una ciudad con historia. Carvalho amaba aquel paseo como amaba su vida, porque le parecía insustituible. (*Tatuaje*, S. 183)

Er zeigt eine große Wertschätzung für die Gebäude, die an den Seiten der Ramblas stehen. Diese präsentieren dem Spaziergänger drei Jahrhunderte der Stadtgeschichte Barcelonas. An den Fassaden der Häuser ist die Geschichte der Stadt lesbar. Carvalhos Flanieren durch die Stadt löst das Erinnern und Erzählen von Stadtgeschichte aus.

Während seiner Reisen hat Carvalho großes Heimweh nach Barcelona und vermisst die Ramblas, personifiziert sie. Am Telefon erkundigt er sich bei Biscuter immer nach ihrem Befinden:

¿Todo sigue igual? ¿Y Charo? Dile a Charo... No. No le digas nada. ¿Cómo están las Ramblas? [...] ¿Estás mirando las Ramblas? – Es casi de noche, jefe. Biscuter olería a puerto, ese olor especial de las anochecidas de otoño que sube desde la Puerta de la Paz y recuerda a los barceloneses su fatalidad marina. (*Asesinato en el Comité Central*, S. 203)

In der Kurzgeschichte „Bajo los tejados“ fiktionalisiert Vázquez Montalbán Carvalhos vielleicht persönlichste Erinnerungen an das Raval und an die Calle Botella. Die Nachforschungen über den Tod eines Boxers und früheren Nachbarn Carvalhos führen diesen tief in das Stadtviertel und die Straßen seiner Kindheit zurück. Die Beerdigung des Boxers Young findet in der *Iglesia del Carmen* statt, über deren Geschichte und Architektur Carvalho reflektiert. Die *Iglesia del Carmen* in der Calle Sant Antoni Abate, 10-12, im Raval war nach der Zerstörung des Konvents der Jerónimas während der *Semana Trágica* zwischen 1911 und 1935 nach Plänen von Josep Maria Pericas errichtet worden und wies Züge des katalanischen Modernismus auf.⁴⁹⁸ Carvalho verweist auf diese historischen Tatsachen: „La iglesia del Carmen debió de ser construida en su tiempo para salir del paso y cubrir el expediente de ocupar el espacio ocupado por el convento de las Jerónimas, incendiado por el proletariado barcelonés durante la Semana Trágica.“ („Bajo los tejados“, in: *Historias de padres e hijos*, S. 15) Gleichzeitig beschreibt er den architektonischen Stil des Kirchengebäudes als von sozialen Aspekten bestimmt, zwar als Bauwerk des Modernismus, das aber aufgrund der Armut des Viertels nicht über viele Merkmale des Modernismus verfügen konnte. Eine solch große Armut, dass sie sich in die Architektur hinein auswirkte. Der barocke Modernismus war dem Bürgertum und der „Barcelona burguesa“ vorbehalten. Vázquez Montalbán verweist so auf den symbolischen Gehalt der Architektur. „Era un templo pobre, de ladrillo y azulejos para un barrio pobre, con algunos injertos de modernismo estilizado, porque el modernismo barroco crecía de la Gran Vía para arriba, allí donde

⁴⁹⁸ [https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_del_Carmen_\(Barcelona\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_del_Carmen_(Barcelona)) am 01.05.2020.

empezaba la ciudad de la burguesía.”(„Bajo los tejados“, in: *Historias de padres e hijos*, S. 15). Selbst die Architektur spiegelt die sozialen Unterschiede nach dem spanischen Bürgerkrieg. Aber mittlerweile habe die Kirche eine gewisse architektonische Würde erreicht und sich einen Platz in der urbanen Landschaft verdient. (Vgl. „Bajo los tejados“, in: *Historias de padres e hijos*, S. 15) Mit der *Iglesia del Carmen* verbindet Carvalho eine besonders traurige persönliche Erinnerung, die Beerdigung seiner Mutter. In der Kirche empfindet er abermals die gleiche bittere Kälte, die er während der Beerdigung empfunden hatte (Vgl. „Bajo los tejados“, in: *Historias de padres e hijos*, S. 15). Hier findet eine Verknüpfung der persönlichen Erinnerung des Detektivs mit dem Erinnern an Stadt- und Architekturgeschichte sowie deren Erzählung und Deutung statt. Dieses Verfahren kann als eine der charakteristischen Methoden Vázquez Montalbáns der Stadt- und Geschichtsdarstellung in seiner Carvalho-Reihe identifiziert werden.

Der Beisetzung des Boxers bleibt Carvalho deshalb fern. Stattdessen führt ihn sein Streifzug durch die Erinnerung in die Calle de la Botella zu seinem Elternhaus, wo ihn die Nostalgie überwältigt, als er zum Balkon seiner Elternwohnung hinaufsieht, und dort die Wäsche von Fremden hängen sieht:

Y a la salida, el descenso de la calle le llevó por sí mismo hasta la calle de la Botella, su propia calle, la de Young, y se quedó un rato oteando el balcón de la que había sido su casa, del que pendían sábanas que no eran las suyas, ropas que no eran las de sus padres, manteles que no eran los de su mesa, colgado todo por manos que no eran las de su madre. („Bajo los tejados“, S. 20)

Die Verweigerung von Erinnerungen (an den Tod und die Beerdigung der Mutter) führen zwangsläufig zu weiteren Erinnerungen, denen Carvalho, so sehr er es versucht, im Raval nicht entkommen kann.

In Gedanken flüchtet er sich auf die Dächer der Häuser, die in seiner düsteren Kindheit und Jugend nach dem Bürgerkrieg eine Art Refugium darstellten und zum Träumen einluden: „el escenario de los sueños soleados de infancia y adolescencia, al día siguiente de la guerra civil.” („Bajo los tejados“, S. 20) Der Hunger trieb die Menschen auf die Dächer: “Fantasmas o no, le parecía revivir escenas en los terrados de la posguerra, cuando la escasa alimentación les empujaba hacia el sol.” („Bajo los tejados“, S. 20) Die Dächer bildeten in der dunklen Nachkriegszeit und der Franco-Diktatur eine Parallelrealität und sind vielleicht als eine Art Heterotopie deutbar. Denn sie bildeten ein Gegenstück zur Welt ‘da draußen’, für die Bewohner, die dort für einen Moment ihre existentiellen Ängste aus dem Krieg und vor der Franco-Diktatur vergessen konnten, vielleicht ähnlich dem Bett der Eltern in Foucaults Theorie der Heterotopien. “Y bajo el sol de las tardes, en los terrados se construía una vida paralela a la de la calle, liberada

incluso de los miedos heredados de la guerra o de los nuevos miedos impuestos por la miseria histórica del franquismo.” („Bajo los tejados“, S. 20) Carvalho kritisiert hier offen den Franquismus. Er denkt an die früheren, unterernährten Bewohner, die in miserablen, ärmsten Zuständen lebten, und zeichnet ein düsteres Panorama des Raval in der Nachkriegszeit und Spaniens im Allgemeinen. Auf den Dächern trafen sich Alte und Junge, die arbeitslos waren, und dachten über ihre Erinnerungen an den Krieg oder ihre Hoffnungen nach. Vázquez Montalbán stellt die Lebenssituation der Menschen im Raval als solche anschaulich und realitätsnah dar, mit der Betonung, dass es sich keineswegs um eine Minderheit handelte, sondern halb Spanien von Armut und Elend betroffen war, ziellos und hoffnungslos vom Franco-Regime zurückgelassen. Er beschreibt Untermieter, die in armen Wohnungen in ausgeschlachteten Stadtvierteln voller Verlierer lebten. „Realquilados en pobres viviendas de barrios desguazados llenos de vencidos, resultado de media España que estaba fuera de su sitio, media España flotante en busca de su lugar bajo el sol.” („Bajo los tejados“, S. 13) – dies letztes vielleicht eine bitterzynische Entgegnung auf die Parteihymne der Falange „¡Cara al sol!“? In wenigen Zeilen gelingt Vázquez Montalbán hier die Charakterisierung der Gefühlslage einer ganzen Bevölkerungsschicht.

Im Laufe der Jahre hat sich das Stadtviertel verändert, und neue Bewohner sind zugezogen.

Esto ha cambiado mucho. Mucho. Es un barrio para gente de paso y para gente que sólo saldrá de él con los pies palante. [...] Latinoamericanos, moros, senegaleses o guineanos... Éste es el nuevo público. También hay jóvenes parejas del país que encuentran viejos pisos baratos o más baratos que los pisos de por allá arriba. Y lo demás, viejos. Nuestros padres en un barrio del que hubieran querido marcharse cuando eran jóvenes y del que les da miedo marcharse ahora, como si les fuera en ello la vida. („Bajo los tejados“, S. 24)

Bromuro bemängelt, dass das Raval außer Kontrolle geraten sei: „Argentinos, chilenos, uruguayos... rojillos de exportación. [...] Claro que ya no soy el que era antes y que esta ciudad ya no hay quien la controle.” („Bajo los tejados“, S. 39)

Carvalhos Existenz ist nicht ohne das Raval zu denken. Deshalb schmerzt ihn jede Veränderung des Stadtviertels. Als er in *Los Mares del Sur* über die Rondas läuft, beklagt er „la violación de su paisaje infantil“ (*Mares del Sur*, S. 59). Die Verbindung, die er zwischen seiner Identität und der städtischen Umgebung geknüpft hat, gerät im Zuge von Umgestaltungen und Neubauten ins Wanken, bis ihn die olympische Zeit völlig orientierungslos zurücklässt – worauf noch einzugehen sein wird. Die Beschreibungen der Architektur der Stadt und ihrer Veränderungen machen die vergangene Zeit für die Lesenden sichtbar.

Die Verortung des Detektivs und seines Detektivbüros im Raval ist für Vázquez Montalbán mehr als nur das Darstellen eines Stadtviertels Barcelonas oder seines persönlichen Gedächtnisorts, in dem er geboren und aufgewachsen ist. Sie ist auch mehr als die bloße Erinnerung an das heruntergekommene, elende Armutsviertel, das das Raval nach dem Bürgerkrieg war und den Verlierern des Kriegs ein Dach über dem Kopf bot. Es ist ein biographischer Gedächtnisort für den Detektiv, aber genauso auch ein Erinnerungsort für das kollektive Gedächtnis all jener, deren Leben sich in diesem Viertel abspielte und die von der Politik und Geschichte vergessen wurden, die Arbeiter, Verlierer, Verwundeten und Marginalisierten, deren Schicksal von der Vergessenspolitik geleugnet wurde. Das Festhalten am Raval – zu einer Zeit als Vázquez Montalbán selbst das Viertel längst verlassen hatte und dem Elend der materiellen und geistigen Armut (aufgrund fehlender Bildung) und der Vorbestimmtheit des Arbeiterlebens entkommen war, ist für ihn all das: ein Rückbesinnen auf seine Heimat und besonders das Schaffen einer Erinnerung an all diejenigen, die selbst keine Stimme hatten und denen eine Flucht aus dieser Armut verwehrt blieb.

Es sind nicht nur die Menschen des Raval, an die sich Carvalho und sein Autor erinnern, es sind auch die Bars und Restaurants, die das Viertel und die Erinnerungen ausmachen, wie beispielsweise die Casa Leopoldo:

Instinto y memoria. Instinto de paladar realizado y memoria del paladar imaginario, cuando Casa Leopoldo era la Meca gastronómica de un barrio sin otros puntos cardinales gastronómicos que las aventuras de hambres y saciedades de los personajes de las publicaciones infantiles de posguerra. („Bajo los tejados“, S. 142)

Carvalho sagt von sich, er esse, um zu vergessen – wie Rebus trinkt, um zu vergessen. Und dass der Gaumen eine Erinnerung habe. Deshalb sind Essen und Erinnern für ihn zwei in gewisser Weise zusammengehörende Tätigkeiten. Essen löst Erinnerungen aus und gleichzeitig hilft es gegen das Erinnern. Es ist ein emotionales und kulinarisches Erinnern, das Carvalho praktiziert. Das (fehlende) Geschmacksgedächtnis löst eine Kompensation der im Krieg entgangenen kulinarischen Erlebnisse aus.

So bekommt Carvalho beim Gedanken an eine bevorstehende Geschäftsreise Appetit auf die beste *horchata* der Stadt, als für ihn beste Methode, sich für den Zeitraum der Reise von Barcelona zu verabschieden. Und diese *horchata*, die er in einer Eisdiele im Barrio del Padró, im Raval, trinkt, löst wiederum die Erinnerung, Nostalgie und eine Melancholie über die Veränderungen des Stadtviertels aus.

Carvalho quiso despedirse del barrio tomando una horchata en la heladería de la calle Parlamento, donde se toma la mejor horchata de Barcelona. [...] Quién te ha visto y quién te ve, barrio del padró, repoblado de inmigración cosmopolita, guineanos, chilenos, uruguayos, [...]

barrio desnudo desde que habían desaparecido las estraperlistas callejeras y Pepa la Rifadora, sin otras supervivencias heroicas que la de la fuente de El Padró, la capilla románica a medio descubrir entre un colegio de barrio y una sastrería, ... (*Asesinato en el Comité Central*, S. 39)

“Quien te ha visto y quien te ve” ist eine spanische Redewendung, die ausdrückt, dass jemand einst mächtig, glücklich, gesund oder reich war, es jetzt aber nicht mehr ist. In Carvalhos Fall zeugt die Formulierung von großer Sentimentalität und Nostalgie über die Veränderungen des Raval, das er hier abermals personifiziert. Carvalho hat wie sein Autor dem Raval den Rücken zugekehrt, nicht aber den Menschen des Raval. Er lebt in einem Haus hoch oben auf einem Berg und schaut nachts auf die Stadt herab. Wie Rebus kann Carvalho sich in allen Gegenden der Stadt aufhalten, die Räume durchqueren und die imaginären Grenzen zwischen der Stadt der Sieger und der Stadt der Verlierer überschreiten. Dies macht die Detektivfigur zum idealen Protagonisten für ein solches Unterfangen. Aber beruflich und privat zieht es Carvalho immer ins Raval zurück. Dort ist seine Detektei und dort leben seine einzigen Freunde, Biscuter, Charo und Bromuro, alle drei Außenseiter der Gesellschaft, die Vázquez Montalbán zu wichtigen Romanfiguren macht – das wäre in der Franco-Zeit undenkbar gewesen.

4.2.2 Vallvidrera – „desde las colinas“

Verbringt er seine Tage im Raval und anderen Teilen der Stadt, so zieht es ihn des Nachts raus aus der Stadt in sein Haus in Vallvidrera, einem wohlhabenden Stadtviertel auf den Collserola-Hügeln, den Stadtbergen Barcelonas, die aufgrund ihrer Wälder als „Lunge der Stadt“ gelten.⁴⁹⁹

In *Barcelonas* beschreibt Vázquez Montalbán die ursprüngliche Funktion der Berge in Vallvidrera als Aussichtspunkt über Barcelona: „[...] en Vallvidrera había mirandas abiertas a Barcelona, como si la montaña cornisa hubiera sido construida precisamente para mirar la ciudad.“ (*Barcelonas*, S. 31) Später übernahm freilich der Tibidabo diese Rolle, aber bevor dieser begehbar wurde (und die Hügel von Vallvidrera exzessiv bebaut wurden), wurde Vallvidrera mit dem Ausblick über Barcelona assoziiert:

Antes de ser accesible el Tibidabo, se podía subir a Vallvidrera para contemplar Barcelona, hasta que la especulación tapió la cornisa, así bajo el franquismo como bajo la democracia: la propiedad privada alzó una progresiva tapia de construcciones que le quitó a Vallvidrera su atributo de mirador natural. (*Barcelonas*, S. 31)

Es ist diese Assoziation von Vallvidrera, mit der Vázquez Montalbán in seinen Kriminalromanen spielt. In der Carvalho-Reihe gibt Vázquez Montalbán dem Stadtberg seine ursprüngliche

⁴⁹⁹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Vallvidrera> am 01.05.2020.

Bedeutung für die Stadt insofern zurück, als er Carvalho sehr wohl noch als Aussichtspunkt dient und er oft den Blick nach unten in die Stadt beschreibt. Der Ausblick von Vallvidrera lässt Carvalho reflektieren und inspiriert ihn. Er ist ein Modus der Stadtbetrachtung und -darstellung.

In *Tatuaje* werden die Architektur und Geschichte von Carvalhos Haus in Vallvidrera, von dem man nicht so recht weiß, ob es Carvalho gehört oder er dort nur zur Miete wohnt, so detailliert beschrieben wie in sonst keinem Roman mehr.

La villa de Carvalho no era un perro ni tan viejo, ni de tan buena raza. No la habían construido en plena esplendor de Vallvidrera, sino en su segundo gran momento histórico, cuando algunos enriquecidos por el estraperlo de la posguerra habían buscado en la montaña un afortunado mirador del escenario de sus negocios afortunados. Se trataba de enriquecidos menores por un estraperlo menor. Gentes ahorrativas que habían conservado de los tiempos anteriores a la guerra el frenesí por la casita con jardín en las afueras, a ser posible incluso con su rincón para las lechugas, las patatas y las tomateras, fascinantes hobbies de fin de semana y vacaciones pagadas. Carvalho había alquilado aquella villa pequeña villa construida según un modelo aproximado al funcionalismo de entreguerras. Los arquitectos estuvieron a punto de hacer una casa rigurosamente funcional, pero sin duda el propietario habría querido “una nota de color”, o bien “un detalle para suavizar”, y se habían permitido algunos caprichosos recorridos de ladrillos que parecían dientecitos vacíos sobre las cornisas e incluso alguna que otra hilera de azulejos amarillos incrustada en una fachada antes ocre que ahora verdecía después de treinta años de existencia. (*Tatuaje*, S. 20-21)

Zu Carvalhos Füßen liegt “el horizonte de la geometría urbana de la ciudad a los pies de la montaña.” (*Tatuaje*, S. 21) Von Vallvidrera aus kann Carvalho sich in einem Blick von der ganzen Stadt verabschieden, wenn es ihn in die Ferne zieht: “Una de las ventajas de vivir en Vallvidrera es que te puedes despedir de toda una ciudad con una sola mirada, como si fuera un sujeto convocado a una ceremonia a la que no pudiera negarse.” (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 16)

Carvalho beobachtet die Luftverschmutzung der Stadt von oben: “La niebla de la polución hoy se reducía a una especie de casquete polar sobre los barrios industriales y obreros cercanos del puerto.” (*Tatuaje*, S. 21)

Para mares limpios e infinitos le bastaba la contemplación del Mediterráneo desde Vallvidrera, un horizonte vislumbrado los días de viento, purificada la ciudad de la contaminación, y de pronto la sorpresa del mar e incluso de poderosos barcos con estela hacia las Baleares o el golfo de León. (*Los pájaros de Bangkok*, S. 89)

Er kann von oben die ganze Stadt sehen, die einzelnen Stadtteile, z.B. die Arbeiterviertel, und in ihnen ihre Vergangenheit lesen.

Carvalho se levanta, camina hasta la baranda de la terraza y recibe de la ciudad una propuesta síntesis de la vieja y la nueva Barcelona Olímpica, los últimos almacenes de Pueblo Nuevo,

Icaria, la Manchester catalana, listos para el desguace, retaguardia de las arquitecturas eclécticas de la Villa Olímpica y el mar. [...] (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 11)

Betrachtet man Carvalhos Blicke auf und Bewegungen in der Stadt in Hinblick oder unter Rekurs auf de Certeaus Theorien, kann man feststellen, dass Carvalho auf den ersten Blick beides ausübt: ein „Über der Stadt-Sein“, den „überwachenden“ Blick, die „strategische Raumkontrolle“ von oben von seinem Haus in Vallvidrera aus – der ihn aber eher zum Philosophieren verleitet denn zum Kontrollieren – und ein „Inmitten der Stadt-Sein“, „ein Teil der Stadt-Sein“, den Blick von „unten“ also, aber auf zweifache Weise: auf topographisch-geographischer Ebene im tiefer gelegenen Raval, aber auch auf sozialer Ebene, in den Bereichen der Verlierer, Marginalisierten oder den Arbeitervierteln Poble Nou, San Magín o.ä. Vázquez Montalbán spielt mit beiden Perspektiven, sie ergänzen sich zu einem großen Ganzen. Vázquez Montalbán formuliert es so: „Hay algo simbólico en la utilización que hago de Carvalho, que trabaja en la Barcelona de mi infancia y vive en Vallvidrera. Contempla como un espectáculo la ciudad, pero a la hora de recuperar la realidad tiene que implicarse otra vez en ella.“⁵⁰⁰

Carvalhos tägliche Spaziergänge durch die Stadt sind insofern raumbildende Handlungen, man kann sie auf dem Stadtplan genau mitverfolgen, die geographischen Gegebenheiten sind fest. Aber Carvalho produziert und erzeugt erst durch sein Gehen durch die Stadt den Raum der Stadt und, um mit de Certeau zu sprechen, markiert ihn durch die „Zitierung von Orten“, nämlich der Denkmäler und Architektur⁵⁰¹, der persönlichen und kollektiven Gedächtnisorte.

4.2.3 Arbeiterviertel und Slums – „la Barcelona de obreros“ und „la Barcelona lumpen“

Zoomt man wieder zurück in die Texte und in die Stadt hinein, fällt auf, dass neben dem Raval und Vallvidrera einer weiteren Kategorie von Orten in der Carvalho-Reihe eine besondere Bedeutung zukommt: den Arbeiter- und Armenvierteln (deren Charakteristika zum Teil auch auf das Raval zutreffen). Diese Viertel, als Bestandteile einer Großstadt, werden teilweise aus ihrer Geschichte heraus erklärt. In *Los Mares del Sur* ist es noch ein fiktives Arbeiterviertel, San Magin, in das der Protagonist des Romans flieht anstatt in die Südsee zu reisen. In den darauffolgenden Romanen fiktionalisiert Vázquez Montalbán die Problem- und Arbeiterviertel Barcelonas unter ihren richtigen Namen: Raval, Barrio Chino, Pueblo Nuevo u.a. Die Arbeiterviertel rufen bei Carvalho Erinnerungen an seine Kindheit in der Nachkriegszeit wach. Weil

⁵⁰⁰ Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, S. 37.

⁵⁰¹ Vgl. Michel de Certeau, „Praktiken im Raum“, in: *Raumtheorie*, S. 349.

diese Viertel aufgrund der Modernisierungsmaßnahmen im Verschwinden begriffen sind, überkommen ihn Wehmut und Nostalgie, wenn er durch diese Viertel flaniert oder an sie denkt, wenn er auf Reisen ist. „Y al preguntarse el porqué de la nostalgia presentida, la memoria le suministró una serie de imágenes rotas, parecidos desguaces, parecidas ruinas, vistas y no vistas en fotos fijas de su infancia.“ (*Los pájaros de Bangkok*, S. 29)

Die Arbeiterviertel und Vororte werden als vom Zentrum und Rest der Stadt – besonders den Stadtteilen der reicheren Gesellschaftsschichten – stark abgesondert, abgegrenzt beschrieben – eine Beobachtung, die Ian Rankin in seiner Beschreibung von Slums mit Vázquez Montalbán teilt.

In *Los Mares del Sur*, z.B. erscheint Barcelona als dreigeteilt, in das Stadtgebiet des Detektivs, das der gehobenen Gesellschaftsschichten und das arme Arbeiterviertel San Magín, das im Folgenden genauer analysiert werden soll.

4.2.3.1 San Magín in *Los Mares del Sur*

In *Los Mares del Sur* wird der Großindustrielle Stuart Pedrell in der Südsee vermutet, aber tot auf einer Baustelle in Barcelona aufgefunden. Carvalho findet heraus, dass er ein Jahr im Arbeiterviertel San Magín untergetaucht war und vermutet, dass er auch dort ermordet wurde. Während seiner Ermittlungen begibt Carvalho sich selbst in dieses Viertel. Doch nach nur einer Nacht fühlt er sich bei der Rückkehr ins Raval „como si volviera de un larguísimo viaje“. (*Los Mares del Sur*, S. 137) Während der Armut des Raval eine Aura des Historischen anhaftete, sei diejenige von San Magín von den Städteplanern miterschaffen worden, wie es fast überbetont wird:

La fea pobreza del Barrio Chino tenía pátina de historia. No se parecía en nada a la fea pobreza prefabricada por especuladores prefabricados prefabricadores de barrios prefabricados. Es preferible que la pobreza sea sórdida y no mediocre. (*Los Mares del Sur*, S. 137)

In den Vorstädten ist die Kriminalität außer Kontrolle geraten: „Trinidad, San Magín, San Ildefonso, Hospitalet, Santa Coloma. [...] Eso no hay quien lo controle. [...] Cada zona de éstas tiene autonomía. No es como antes.“ (*Los Mares del Sur*, S. 172)

San Magín besteht aus eintönigen Betonblöcken, die auf Carvalho wie ein Labyrinth wirken: „San Magín sí era un horizonte regularizado de bloques iguales que avanzaban hacia Carvalho como una promesa de laberinto“ (*Los Mares del Sur*, S. 110). San Magín sei, laut Bauplakaten mit dem Vorsatz „Una ciudad nueva para una nueva vida“ (*Los Mares del Sur*, S. 110)

erschaffen worden. Die Versuche der Bewohner*innen, sich die Umgebung wohnlicher zu machen, scheitern. (Vgl. ebda, S. 110-111) Der Vorort ist konstruiert und unnatürlich. Bei seiner Beschreibung werden Begriffe aus der Natur „kontrapunktisch“ mit den Werken der Menschen verknüpft.⁵⁰² In San Magín hat der Himmel die Farbe eines „barato metal fundido“ (*Los Mares del Sur*, S. 110) angenommen, die Parolen an den Wänden werden mit Pflanzen, die aus Beton wachsen, verglichen – als „milagro de supervivencia“ (*Los Mares del Sur*, S. 111). Jede Fassade erscheint wie ein „rostro lleno de cuadrados ojos despupilados condenados a ir oscureciendo sobre una lepra granulada.“ (*Los Mares del Sur*, S. 111) Die Architektur von San Magín scheint geradezu die Aggressionen, Gewalt und Straftaten im Viertel zu produzieren.⁵⁰³ Diese menschenfeindliche Umgebung missachtet das Bedürfnis nach Individualität und Abwechslung.⁵⁰⁴ Im Vergleich zum Raval oder Pueblo Nuevo ist San Magín geschichtslos, denn dort leben hauptsächlich Immigranten, über die von Seiten der höheren Gesellschaftsschichten abschätzend gesagt wird: „Con el tiempo esta gente se va civilizando, pero les cuesta, les cuesta, es otra manera de vivir, ya comprende.“ (*Los Mares del Sur*, S. 127)

San Magín ist ein auf traurige Weise realistisch wirkendes, aber fiktionales Stadtviertel; das Barrio Chino und Pueblo Nuevo sind real existierende *barrios* in Barcelona, die Vázquez Montalbán mit jenem *effet de réel* beschreibt.

4.2.3.2 Barrio Chino und Pueblo Nuevo in *El laberinto griego*

In *El laberinto griego* wird Carvalho kurz vor der Olympiade mit zwei Aufträgen gleichzeitig betraut. Er soll die Tochter von Sr. Brando beobachten und falls möglich (vor sich selbst) beschützen, da sie sich auf Abwegen befinde, in problematischen Kreisen und den falschen Stadtvierteln verkehre. Zusätzlich erhält Carvalho eine internationale Beauftragung durch die Französin Claire und ihren Begleiter Lebrun. Carvalho soll Claires Freund, einen griechischen Maler, der sich in Barcelona aufhalten soll, wiederfinden. Beide Aufträge führen den Detektiv tief in die armen Arbeiterviertel Barcelonas hinein, genauer gesagt ins Barrio Chino und ins Pueblo Nuevo.

⁵⁰² Vgl. Elke Sturm-Trigonakis: *Barcelona in der Literatur (1944-1988). Eine Studie zum Stadtroman Barcelonas unter besonderer Berücksichtigung urbaner Räume*, Kassel: Edition Reichenberger, 1994, S. 151.

⁵⁰³ Vgl. Joan Ramon Resina, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997, S. 168.

⁵⁰⁴ Vgl. Elke Sturm-Trigonakis, S. 153.

Auf der Suche nach dem Griechen besucht Carvalho auf Anraten seines Freundes Artimbau den Maler Dotras, der den Griechen kennen könnte. Dotras wohnt in einer kleinen elenden Seitenstraße zwischen dem Hafen und der Plaza Real.

El pintor recomendado por Artimbau vivía en un callejón semioculto en los traseros de la plaza de Medinaceli, a medio camino entre la Barcelona redescubridora del mar en el Moll de la Fusta y la Barcelona del pinchazo, del tirón y la droga de la calle Escudillers y los alrededores de la plaza Real. Casas y casonas arruinadas para pobres y ricos del siglo XVII y XVIII, con las que no se había atrevido siquiera la piqueta especuladora y así sobrevivían hasta patios con vegetaciones salvajes, asomadas a las tapias como una protesta de la naturaleza contra la ciudad lóbrega. (*El laberinto griego*, S. 49)

Vor diesem architektonisch wie moralisch heruntergekommenen Viertel der Drogenabhängigen und Prostitution hat selbst die Bauspekulation der Olympiade Halt gemacht und es so belassen, wie es war. Es ist ein „laberinto de callejas“ (vgl. *El laberinto griego*, S. 54). Das Labyrinth, dieses klassische Motiv der Stadtliteratur, ist nicht nur Namensgeber für den Roman, sondern auch ein Leitmotiv. Carvalho, der ein bisschen für seine französische Auftraggeberin schwärmt, stellt sich unter Alkoholeinfluss vor, dass Claire sich am Ende des gelösten Kriminalfalls und am Ende des Labyrinths für ihn entscheidet:

*Qué lástima, por qué no me lo dijo/si lo hubiera sabido sería toda de él. Señor Carvalho, si usted me hubiera insinuado algo, yo habría renunciado a mi griego irrepetible y me hubiera ofrecido a usted al final del laberinto, como premio en el recorrido en busca de la verdad, ¿sabe usted qué quiere decir alezeia en griego clásico? (*El laberinto griego*, S. 62)*

Die Aufgabe der Aletheia, der griechischen Göttin der Wahrheit und Tochter des Zeus, steht hier metaphorisch für die Ermittlungen und Aufklärungen des Detektivs. Griechische Ausdrücke, Götter und Orte werden in *Laberinto griego* in den barcelonesischen Ermittlungen mit heimischen Gegebenheiten vermischt oder auf sie bezogen. Am Ende dieses Labyrinths des *Barrio Chino* führen die Ramblas zum Hafen. Dort stellte sich Carvalho in seiner Jugend vor, seine Angebetete zu treffen, wenn er verliebt war: „Cuando era adolescente y estaba lejos del objeto de su deseo, acostumbraba a descender las Ramblas en la creencia de que ella le esperaría en el puerto.“ (*El laberinto griego*, S. 63) So denkt er auch an Claire.

Carvalho führt die Franzosen schließlich zu dem Atelier des Künstlers, wo sie hoffen, den gesuchten Griechen zu finden. Carvalho warnt sie, nur kurz auf der Party zu bleiben, obwohl „a todo turista le interesa traspasar los muros de la ciudad-hotel“ (*El laberinto griego*, S. 66). Carvalho führt sie in diese „andere“ Stadt, ins Innere, „en las tripas“, des Barrio Chino hinein, „en sus rescoldos de prostitución barata marginada por los terrores del SIDA, otra vez las inevitables Ramblas y la desembocadura en el puerto, con la perspectiva primera y luego la toma de

tierra del Moll de la Fusta.” (*El laberinto griego*, S. 67) Soziale Probleme, Drogenabhängigkeit und Aids ziehen sich als roter Faden durch den Roman.

Auf dem Streifzug durch die Straßen klassifiziert Carvalho die Gebäude, Plätze und Denkmäler abermals aus (kunst-)historischer Perspektive:

Edificiones neoclásicos al servicio del poder militar, alguna pincelada neogótica, comercios marítimos, una plaza neorromántica, el escaparate de posmodernidades que configuraba la remodelación del paseo culminado por la gamba gigantesca del diseñador Mariscal. (*El laberinto griego*, S. 67)

Doch Lebrun gerät ausgerechnet zwischen dem Postgebäude und der Kolumbusstatue vor Begeisterung aus dem Häuschen: “Que bel pasticcio!” (*El laberinto griego*, S. 67) – dies eine ironische Überspitzung des Autors. Unter den ‘elenden Dächern’ des Hauses, in dem Dotras wohnt, finden sie heraus, dass der gesuchte Grieche sich wirklich in Barcelona aufhält, und zwar im Stadtviertel Pueblo Nuevo, das Carvalho folgendermaßen charakterisiert:

Se llama Pueblo Nuevo, pero ya tiene poco de nuevo. Es un barrio que creció a finales del siglo pasado y comienzos de éste, industrial y popular. Ha envejecido rápidamente, como todo lo pobre, y está a la espalda de la futura Villa Olímpica, lleno de fábricas y almacenes abandonados. (*El laberinto griego*, S. 72)

Pueblo Nuevo nennt sich auch Icaria. Carvalho, in seiner Rolle als Fremdenführer, erzählt von der Entstehungsgeschichte des Arbeiterviertels während der Industrialisierung. In der Roman Gegenwart soll es abgerissen werden, und an der Stelle das olympische Dorf gebaut werden, das ironischerweise „Nueva Icaria“ heißen soll:

Una parte de Barcelona, hoy a punto de desaparecer bajo la piqueta olímpica, se construyó en homenaje a Icaria. Era un barrio industrial y obrero, naturalmente, y los obreros catalanes del siglo XIX también soñaron en llegar algún día a Icaria. Incluso la Ciudad Olímpica se llamará Nueva Icaria. (*El laberinto griego*, S. 75)

Es folgen weitere historische Daten. Dann beklagt Carvalho die Veränderungen, die die Modernisierungsmaßnahmen mit sich bringen werden, und durch welche im Grunde eine ganze Stadt innerhalb der Stadt, nämlich die Arbeiterstadt Pueblo Nuevo/Icaria komplett verschwinden wird, mitsamt ihrer Geschichte und den Erinnerungen und Hoffnungen der Arbeiter, die von Icaria geträumt hatten.

A esta parte más industrial del Pueblo Nuevo, Poble Nou en catalán, también se la llamó la Manchester Catalana. Los industriales barceloneses del siglo XIX idolatraban el modelo inglés. Me gustan las ruinas contemporáneas, monsieur Lebrun, y últimamente paseo mucho por la ciudad amenazada por la modernidad. En el barrio viejo, muy cerca de aquí, están abriendo una vía ancha que se va a llevar los malos olores de la ciudad podrida no sé a dónde, pero se los va

a llevar. Y de la Manchester Catalana, de Icaria, poco va a quedar. Es curioso que los patronos soñaran con Manchester y sus obreros con Icaria. ¿Con qué sueñan hoy en día unos y otros? – Probablemente con nada. (*El laberinto griego*, S. 75)

Wenn Carvalho sagt, dass die Arbeiter nicht wie die Bourgeoisie von Manchester, sondern von Icaria geträumt hatten, spielt er damit auf die kommunistische, utopistische Schrift des revolutionären Politikers Étienne Cabet (1788-1856) *Voyage en Icarie* an, die an Thomas Morus' *Utopia* erinnert. Wie Morus entwarf Cabet die Idee von einer idealen Gemeinschaft. Icarie kennt weder Standesunterschiede noch Privatbesitz, es herrscht eine Gütergemeinschaft und es gibt nur einen Eigentümer, den republikanischen Staat.⁵⁰⁵

Außerdem besteht eine Verbindung zwischen der Bedeutung von Icaria in der griechischen Mythologie und dem Motiv des Labyrinths. In der Mythologie soll Dädalus seinen Sohn Ikarus, der dort ins Meer gestürzt sein soll, auf Icaria beerdigt haben. Aus dem Labyrinth des Minotaurus sollen Dädalus und Ikarus mit selbstgebaute Flügeln entkommen sein. Diese Assoziationen schließt Vázquez Montalbán in seinen Text ein.

Carvalhos Methode ist das Lesen der Stadt als urbanem Raum, in dem die Dialektik der Stadtgeschichte noch greifbar ist und das historische Gedächtnis, hier das des Proletariats, in der Gegenwart noch fassbar ist.⁵⁰⁶

Carvalho mag die zeitgenössischen Ruinen z.B. der Fabrikgebäude im Pueblo Nuevo. Als sie aber tatsächlich zu den alten Fabriken in Pueblo Nuevo kommen, kann man längst nicht mehr zwischen Abrissarbeiten und neuen Bauarbeiten unterscheiden. Bulldozer, Baukräne, Reste von abgerissenen Gebäuden, neu begonnene Wohnbauten, die einmal das Olympische Dorf werden sollen. Carvalho liest in der im Abriss begriffenen Arbeiterstadt noch ihre Entstehungsgeschichte, die Ängste der Bourgeoisie vor möglichen Arbeiterrevolten und die Hoffnungen der Arbeiter auf ihr Icaria.

[...] el atemorizado reducto de lo que quedaba de Pueblo Nuevo, de aquel Pueblo que había sido Nuevo cuando la burguesía de la ciudad plantó junto al mar sus fábricas y quiso tener la mano de obra cerca, aun a riesgo de que la relación de vecindario les encimara hacia la larga marcha, desde Pueblo Nuevo a Icaria, toda Barcelona sería Icaria, toda la Tierra sería Icaria. (*El laberinto griego*, S. 76-77)

Pueblo Nuevo als Baustelle, 'Landschaft der Ruinen oder Fundamente', sieht aus wie nach einem Bombenanschlag. Die Assoziation mit Dresden verweist auf die Schwere der Verwüstung:

⁵⁰⁵ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Voyage_en_Icarie am 08.09.2022.

⁵⁰⁶ Vgl. Wells, S. 90.

Lebrun quiso poner pie a tierra para ver de cerca las obras que proseguían a pesar de la noche, bajo reflectores de después de un bombardeo, fuera Dresde o Brasilia lo que tuvieran ante sus ojos, un paisaje de ruinas o de fundamentos. (*El laberinto griego*, S. 77)

Ironischerweise wird das Olympische Dorf im Roman von einer Firma namens Nueva Icaria, S.A. gebaut, und Lebrun treibt die Gedanken ad absurdum: "Icaria construida por sociedades anónimas, con aportaciones especiales de la CE, tal vez incluso del Fondo Monetario Internacional. Ahora que el comunismo se ha hundido ¿por qué no convertir su sueño en material de Disneylandia para la nueva burguesía?" (*El laberinto griego*, S. 77)

Dennoch kann man in Pueblo Nuevo noch Reste der Arbeiterstadt entdecken. Lebrun und Carvalho sehen die Stadt, die einst 'Stadt der Fischer und Arbeiter' war:

Pero volvían a estar en el taxi, en el laberinto del ya viejo Pueblo Nuevo. De pronto el paisaje empezó a proletarizarse y Lebrun a interesarse por el decorado. Pueblo Nuevo ofrecía su collage de pueblo de pescadores y obreros, de industrias y almacenes. - ¿Qué se fabricaba por aquí? – Creo que de todo. Tejidos, prensas de aceite, fábricas de antimonio, vino, tripas de cerdo para hacer embutidos... (*El laberinto griego*, S. 77-78)

Wie sich herausstellt, hat sich Alekos, der gesuchte Grieche, in eine frühere Fabrik im Pueblo Nuevo zurückgezogen. Es ist eine fantastische, verlassene Geisterstadt, eine schmutzige Fabriklandschaft am verseuchten Meer, weil es hier immer noch die schlimmsten Abwässer der ganzen Stadt gibt.

Pasaban por un imaginario desfiladero, a la izquierda el decorado de viejas casas vecinales donde todo estaba muerto o dormido, a la derecha construcciones semiabandonadas, almacenes o edificios ambiguos bajo la luna, a manera de ostáculos para impedir ver las obras olímpicas y el mar podrido [...] Avancaban hacia la escenografía industrial obsoleta, un frente de formas que la noche hacía caprichosas: naves triangulares unidas como hermanas siamesas, chimeneas combadas por calores perdidos, torres de hierro con todos sus óxidos ennoblecidos por el contraluz lunar, árboles asomados a las tapias erosionadas, definitivos vencedores del cerco fabril, vegetales cabelleras oscuras de la naturaleza aprisionada presintiendo el asalto implacable del bulldozer. (*El laberinto griego*, S. 86)

Die Landschaft wirkt wie eine Kulisse. „Al cortejo sólo le faltaba un violinista viejo y una puta gorda de Fellini, pensó Carvalho.“ (*El laberinto griego*, S. 86) Sie lernen auch ein paar Models und andere Menschen kennen, die noch in den alten Fabriken im Pueblo Nuevo arbeiten. Die Franzosen finden Gefallen an diesem 'anderen' Tourismus, an dieser 'anderen' Stadt und sind aufgeregt. "Esta ciudad no duerme. Me fascina porque parece dormir pero no duerme. Es fantástico. ¿Quién podía imaginar unos caserones como éstos y llenos de magos? ¿No le parece fascinante, Carvalho? ¿Conocía usted este rincón maravilloso?" (*El laberinto griego*, S. 91) Carvalho antwortet desillusioniert und desillusionierend: „Vagabundos. Toda esta gente son vagabundos, en una ciudad a punto de destrucción.“ (*El laberinto griego*, S. 91) Das Pueblo

Nuevo, das von Lebrun als “zonas límites de las ciudades, estos espacios todavía de nadie” bezeichnet wird – Lebruns Beobachtungen lassen an Augés Nicht-Orte denken –, beherbergt jetzt obdachlose Künstler, “el ejército de la marginación creadora”. Von Carvalho abermals eine enttäuschte Äußerung: “- No se haga demasiadas ilusiones. Todo esto no es un nuevo continente, sino una isla que se hunde.” (*El laberinto griego*, S. 95) Sie betreten die stockdunkle Lagerhalle, in der sich Alekos aufhalten soll, „aquel ábside industrial que en la oscuridad parecía revestido de la ambigüedad de una iglesia románica sumergida“ (*El laberinto griego*, S. 102) In diesem Labyrinth, das das Pueblo Nuevo ohnehin schon ist, müssen sie sich in das Innere der Lagerhalle wie in das Innerste einer Pyramide kämpfen, „- Es como penetrar en una gran pirámide de la civilización industrial.“ (*El laberinto griego*, S. 103) Und im Inneren dieser Lagerhalle, vorbei an Stoffen, Formularen, Lampen ohne Glühbirnen, alten Kabeln, alles in allem einem „inventario de ruina y naufragio“ (*El laberinto griego*, S. 102) finden sie endlich den Gesuchten: Alekos. Es geht ihm sehr schlecht. An die Lagerhalle hat er „Skala“ geschrieben, den Namen seines Fischerdorfes in Patmos. Sie schicken Carvalho fort. Dieser erfährt erst am nächsten Tag aus der Zeitung, dass Alekos an einer Überdosis gestorben ist. Es scheint, als kämen nach Pueblo Nuevo nur noch die Ärmsten der Armen zum Sterben. Als Carvalho am Abend zuhause ist, schätzt er die Kontrolle, die er über sein Haus und sein Leben hat. „Se le desvaían los límites del mundo de ruinas que había recorrido aquella noche.“ (*El laberinto griego*, S. 108) Er sucht diese anderen Orte immer wieder auf – dadurch macht Vázquez Montalbán eine andere Erinnerung, diese „memoria diferente“, von der er in *Barcelonas* spricht, für die Lesenden sichtbar – und entzieht sich diesen Orten aber auch wieder.

4.2.4 Gehobene Gesellschaftsschichten – „la Barcelona burguesa“

In der Carvalho-Reihe werden auch bourgeoise Stadtviertel der höher gestellten Gesellschaftsschichten von Carvalho besucht und beobachtet. Die Personen aus diesen Gesellschaftsschichten sind meist die Auftraggeber*innen von Carvalho, Zeugen oder Täter. Hier sind es auch öfter Innenräume, die detailliert dargestellt werden.

Bleiben wir beim Roman *Los Mares del Sur*, der einige repräsentative Beispiele für diese Stadtviertel liefert. Carvalho hat in diesem Fall mit katalanischen Großindustriellen zu tun: mit den Verwandten und Mitarbeitern von Stuart Pedrell, die in Sarriá, Tres Torres oder auf dem Putxet, einem weiteren Stadtberg Barcelonas, leben. Zur Beschreibung dieser Stadtteile, die in keiner Verbindung zu Carvalho stehen, verwendet Vázquez Montalbán andere Verfahrensweisen als

beim Raval oder den Arbeiterstädten, nämlich filmische Mittel. Gebäude werden erst nach einer Panoramaübersicht des Viertels oder Bergs anvisiert, woraufhin der Blick in die Innenräume fällt.⁵⁰⁷ Dies lässt sich am Beispiel des Hauses von Stuart Pedrell veranschaulichen:

Stuart Pedrell había vivido en una casa del Putxet, una de las colinas que en otro tiempo dominaban Barcelona, como las colinas romanas dominan Roma, y aparecían cubiertas por un tapiz de viviendas vecinales para burguesía media, más algún ático dúplex para alta burguesía, en ocasiones vinculada con los antiguos moradores de las torres del Putxet. El dúplex para el *nen* o para la *nena* había constituido un buen y generalizado regalo al alcance de los propietarios de las torres supervivientes, tan buen y generalizado como el instituto en las zonas limítrofes de Pedralbes y Sarriá, últimas estribaciones donde la altísima burguesía resistía en sus viejas torres dignas y procuraba que sus polluelos se quedaran a vivir en las inmediaciones. La casa de Stuart Pedrell había sido herencia de una tía abuela sin hijos que le dejó aquella casa fin de siglo, obra de un arquitecto influido por arquitectura férrica inglesa. (*Los Mares del Sur*, S. 41)

Carvalho markiert durch seinen distanzierten, teils ironischen Tonfall seine Nicht-Zugehörigkeit zu diesem reichen Stadtteil. Carvalho zeigt sich vom Haus und besonders der Bibliothek beeindruckt, aber sie scheint auf den Charakter der gefühlskalten Witwe zu verweisen. Die Tochter des Hauses bezeichnet die Familienbibliothek als „mausoleo“ und entlarvt den Schein: „Las apariencias engañan. Todo es frío, encorsetado. Se ha impuesto el estilo de mamá. Seguro que a ella le importan un bledo el rito, el protocolo. Pero como ha tenido que fastidiarse y entrar dentro de él, fastidia a todo el mundo.“ (*Los Mares del Sur*, S. 74)

Der Roman liefert noch ein weiteres Beispiel, bei dem ein Innenraum viel über die Figur, die in ihm lebt, aussagt und besagte Wechselbeziehungen aufzeigt: das Appartement des Marqués de Munt, ehemaliger Geschäftspartner von Pedrell. Der Eingangsbereich seines Hauses in Tres Torres ist luxuriös, fast glamourös: „Un *hall* de proporciones aptas para el Hotel Plaza de Nueva York se convertía en el inmenso escenario para las evoluciones de un portero de comedia musical.“ (*Los Mares del Sur*, S. 61-62) Das Appartement Munts dagegen erscheint Carvalho als „escenografía de pesadilla blanca“ (*Los Mares del Sur*, S. 62), bloß mit Klavier und Sofa eingerichtet sowie einem seltsamen spitzen Horn, einem tödlichen Kunstwerk. Der Marqués wird von Carvalho folgendermaßen wahrgenommen, wobei die Inneneinrichtung das Äußere und den Charakter von Munt spiegelt:

Sobre los sofás reposaba, con la gravedad perfectamente estudiada, el marqués de Munt, setenta años de vida esnob reducidos a un anciano esquelético, blanco, pulcro, con los ojos convertidos en dos ranuras brillantes tras las que se insinuaba el baile continuo de unas pupilas malignas. (*Los Mares del Sur*, S. 62)

⁵⁰⁷ Vgl. Elke Sturm-Trigonakis, S. 149.

4.2.5 Kollektive Erinnerungsorte in der Carvalho-Reihe

In den Carvalho-Romanen werden auch andere Erinnerungsorte mit historischer Bedeutung in die Erzählung mit eingebunden, z.B. touristische Sehenswürdigkeiten wie der Triumphbogen, die nach Nora als topographische Gedächtnisorte einzuordnen sind.

Der Arc de Triompf in Barcelona war als Eingangstor für die Weltausstellung von 1888 in der Nähe des *Parc de la Ciutadella* errichtet worden, wo die Weltausstellung stattfand. Der Front-Fries enthält die Skulptur „Barcelona rep les nacions“ (‘Barcelona empfängt die Nationen‘)⁵⁰⁸, ein Symbol also für die Weltoffenheit und Gastfreundschaft Barcelonas. In *El laberinto griego* amüsiert sich der Pariser Lebrun über die Abundanz von Triumphbögen in den großen Städten: „[...] se le escapó una carcajada contenida cuando pasaron junto al Arco del Triunfo. – También ustedes?“ (*El laberinto griego*, S. 76) Carvalhos Antwort ist zynisch. In Spanien habe es in den letzten drei Jahrhunderten fast nur Siege über die eigenen Landsleute gegeben: “Un Arco de Triunfo reducido a escala, para triunfos menores. Desde hace tres siglos casi todos los triunfos españoles han sido sobre nosotros mismos.” (*El laberinto griego*, S. 76) In der deutschen Übersetzung von Bernhard Straub spricht Carvalho hier explizit nur von den Siegen der Spanier über die Katalanen.⁵⁰⁹ Meiner Auffassung nach sind sie in Carvalhos Äußerung beinhaltet, die katalanischen Niederlagen gegenüber Spanien, aber er scheint mir sämtliche Repressionen zu meinen, auch die des Bürgerkriegs und des Franco-Regimes z.B.

Besonders fällt hier die häufige Erwähnung des Polizeipräsidiums, der *Jefatura Superior de Policía de Cataluña* in der Vía Layetana, auf, das bei Carvalho schon im bloßen Vorbeigehen großes Misstrauen und Nervosität, fast Panik auslöst, war es doch viel zu lange ein Ort der franquistischen Repression und Folter. Beispiele sind in den frühen Carvalho-Romanen zu finden:

Buscó la salida hacia la Vía Layetana. Al pasar ante la Jefatura Superior de Policía lanzó la acostumbrada mirada preventiva que jamás había tratado de autojustificarse: se sentía incómodo en aquella zona y la pasaba con las zancadas aceleradas, como si pronto el cerebro le dictase una urgencia. (*Tatuaje*, S. 182)

Carvalho experimentó el nerviosismo consabido al pasar ante la central de la Policía de Vía Layetana. Del caserón aquel sólo conservaba malos recuerdos y por mucha limpieza democrática que le echaran, siempre sería el hosco castallo de la represión. (*Mares del Sur*, S. 33)

⁵⁰⁸ https://de.wikipedia.org/wiki/Arc_de_Triompf, aufgerufen am 20.09.2022.

⁵⁰⁹ ‘Ein maßstabsgerecht verkleinerter Arc de Triomphe, für kleinere Triumphe. Seit drei Jahrhunderten triumphieren die Spanier fast immer nur über uns Katalanen.’ Manuel Vázquez Montalbán, *Verloren im Labyrinth*, Übers. v. Bernhard Straub, München: Piper Verlag, 2004, S. 64.

Aber selbst Jahre später, im postolympischen Barcelona, hat sich Carvalhos Einstellung zum Polizeipräsidium nicht geändert.

El sociólogo atravesó la plaza de Cataluña, tomó hacia la Via Layetana y descendió por la acera de la derecha a paso rápido hasta llegar al edificio del Central de Policía, para entonces atravesar la calle, como si no le gustara pasar por delante de la puerta de la antigua cheka franquista, actitud que Carvalho frecuentemente compartía y esta vez le agradeció. (*El Hombre de mi Vida*, S. 39)

Hier findet sich explizit die Charakterisierung des Polizeipräsidioms als „cheka franquista“, die bei zeitgenössischen Lesenden eindeutige Assoziationen auslösen musste. Checas waren ursprünglich inoffizielle Volksgefängnisse, die während des spanischen Bürgerkriegs von Kommunisten und Anarchisten für politische Gegner errichtet worden waren, die dort ohne gesetzliche Grundlage gefoltert und hingerichtet wurden. Die Franquisten bezeichneten diese Gefängnisse als checas, die vermutlich nach dem sowjetischen Modell der Chekas entstanden. Carvalho scheint hier zu betonen, dass die Franquisten auch ihre checas hatten und ohne Gesetzesgrundlage folterten und hinrichteten. Bemerkenswert ist, dass hier eine Umschreibung innerhalb zweier Unrechtsregime stattfand, die sich nichts schenkten.

Carvalho arbeitet im Gegensatz zu anderen literarischen Privatdetektiven nicht mit der Polizei zusammen. Seit seiner eigenen Inhaftierung verfolgen ihn Alpträume, beispielsweise dieser, bei dem es an der Tür klopft und Carvalho von Polizeibeamten abgeholt wird:

Hoy es el día. Ha de ingresar en la cárcel. – Pero si ya cumplí, hace años. – Nos equivocamos al calcular su condena. Le quedan tres meses. [...] – Pero si ya cumplí, hace años. Ahora hay democracia. No hay presos políticos. – Fue un error. La ley es la ley. (*La Rosa de Alejandría*, S. 48)

Carvalhos Beharren auf dem Gesetz und demokratischen Werten, auf der Tatsache, dass es in einer Demokratie keine politischen Gefangenen geben könne, lässt im Nachhinein diese Textstelle prophetisch erscheinen, bedenkt man die Inhaftierung der katalanischen Regierungsmitglieder, die 2017 das Referendum abgehalten hatten und inhaftiert wurden, als politische Gefangene innerhalb der spanischen Demokratie.

Auch in Madrid finden sich solche im Grunde politischen Erinnerungsorte, die Carvalho bei seinen Reisen beschreibt.

Prado del Rey, den zentralen Sitz des spanischen Fernsehens in Madrid, in dem Carvalho bei einem Mordfall ermittelt, nimmt der Detektiv als franquistisches, monumentales Gebäude

wahr. Er analysiert das Gebäude im Einzelnen und die Architektur des Franco-Regimes⁵¹⁰ im Allgemeinen folgendermaßen:

Prado del Rey le parecía el paraíso del desencanto y del descreimiento. El edificio central era tan franquista que daba un cierto miedo. A Carvalho la arquitectura franquista siempre le había dado miedo. Eran edificios con mucha entrada y poca salida. Edificios trampas, falsos como los duros sevillanos. (*Asesinato en Prado del Rey*, S. 13)

In Spanien, wie in anderen faschistischen Diktaturen, sollte der neue Baustil zum Symbolträger einer neuen Ideologie werden und wurde in ihren Dienst gestellt. Im Fall Spaniens erwies sich der Stil des Neoklassizismus in der Nachfolge der katholischen Könige als der geeignete für die Monumentalbauten der Diktatur.⁵¹¹

Francos Hauptarchitekt, Pedro Muguruza, äußerte sich folgendermaßen zu den Hauptelementen des franquistischen Architekturstils:

En la nueva Arquitectura Nacional ha de acometerse con toda valentía el intento de hacer que en ella colaboren de la manera más directa y decidida todas las artes y artesanías, haciéndolas salir de la falsa situación en que los colocara el pedantismo del siglo XIX [. . .] para incorporarlas a la arquitectura en sus bóvedas, en sus muros y pavimentos, llevando sus formas, sus colores y sus volúmenes a todas las materias que integran la obra, y formar con todo un conjunto que sea continuación de aquel Arte Nacional iniciado con los valores universales que los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II arrojaron en España en una voluntad de Imperio⁵¹².

Die *Plaza de Oriente* vor dem Palast in Madrid mit seinen kunstvollen Statuen erscheint Carvalho im Gegensatz zu *Prado del Rey* als der Ort, an dem er sich partout keine Franco-Rufe vorstellen kann. Es ist ihm unbegreiflich, wie der Franquismus in diesen zauberhaften Ort eindringen konnte:

A Carvalho le parecía imposible que los gritos de “Franco, Franco, Franco” hubieran podido contaminar aquel prodigio de ensimismamiento histórico, urbano, protegido por el tabique de cartón piedra del palacio, con los campos adivinados al fondo, en su grandeza de pretextos para dar volumen a los cuerpos de Goya o de Bayeu. – Es el lugar más antifascista del mundo. Las manifestaciones aquí debieron celebrarse con sombrilla. Debería ser obligatorio venir con sombrilla. (*Asesinato en el Comité Central*, S. 112)

Hier stellt Carvalho Bezüge zur Kunst her, der Ort wird intermedial aufgeladen durch die Bezüge zu Goya, der seiner Zeit Gegner der französischen Besatzung war. Hier wird auf eine

⁵¹⁰ Der bedeutendste Gedächtnisort des Franquismus ist und bleibt das Kriegsdenkmal *El Valle de los Caídos*, das Mausoleum der Sieger, das außerdem in der Nähe anderer historischer Stätten wie dem *El Escorial* lag, „das als Symbol der „großen“ Geschichte Spaniens schlechthin zu Zeiten Philipps II. und als Inbegriff der engen Verbindung von Staat und Katholischer Kirche gilt. In dieser Tradition imperialer und gegenreformatorischer Größe sah sich auch Franco.“ Walther L. Bernecker, „Keine Antike? Überlegungen zur faschistisch-franquistischen Monumentalarchitektur in Spanien“, in: *Figuren des Transformativen* (Bd. 63). *Transformationen der Antike*, hrsg. v. Böhme, Hartmut et.al., Berlin: DeGruyter, 2020, S. 186.

⁵¹¹ Vgl. ebda., S. 190.

⁵¹² Zit. n. ebda., S. 190.

große Tradition verwiesen, auf die Geschichte und auf Gefühle. Es wird eine Semantik des Besonderen erzeugt. Carvalho versucht, auch mit dem ironischen Zusatz „Las manifestaciones aquí debieron celebrarse con sombrilla. Debería ser obligatorio venir con sombrilla“, dem Ort seine Würde zurückzugeben.

In seiner Fiktionalisierung kreiert, erschafft der Text selbst Erinnerungsorte wie diesen hier, der ästhetisch und metaphorisch aufgeladen ist. Carvalho ist für politische, historische und metaphorische Hintergründe und Zusammenhänge sensibilisiert, so belässt er es nicht bei bloßen Beschreibungen. Er liest in der Architektur von Gebäuden, Kirchen oder Plätzen ihre Geschichte, Symbolik und erkennt die jeweilige Regierungsform, die sie errichtete. Es ist eine besondere Optik von Seiten des Detektivs, die dazu beiträgt, dass diese Orte weiter als Gedächtnisorte tradiert werden.

4.2.6 Räume in der Stadt: Zwischenfazit

Wie gezeigt werden sollte, existiert in den Carvalho-Romanen nicht die eine Stadt Barcelona, die eine homogene Einheit bilden würde, sondern viele Städte innerhalb der Stadt, viele kontrastierende Barcelonas: „A por él se fue atravesando todas las fronteras que separan el sur del norte de Barcelona, leyendo todas las ciudades que hay en una misma ciudad, todas las arqueologías de un mismo esfuerzo histórico de vida colectiva.“ (“Cita mortal en Up and Down”, in *Asesinato en Prado del Rey*, S. 104)

Die Personengruppen in der Carvalho-Reihe sind ihren Stadtteilen fest zugeordnet und bewegen sich nur in bestimmten Radien, aber überqueren die – unsichtbaren — Grenzen zu anders konnotierten Stadtgebieten nicht. Da braucht es den Detektiv, der sich frei in der Stadt und durch alle Räume bewegen kann. So kann sich Carvalho in allen Gebieten und sozialen Bevölkerungsschichten aufhalten und ermitteln, wohingegen die Reichen sich grundsätzlich (mit wenigen Ausnahmen) nicht in ärmere Stadtviertel hineinbegeben. Die Figur des Detektivs macht es Vázquez Montalbán leichter, eine kohärente, zusammenhängende Geschichte zu erzählen, die in den unterschiedlichsten Milieus, Reichenvierteln und Slums gleichermaßen spielt und so ein möglichst vollständiges Panorama der *transición* abzubilden. Carvalho bewegt sich unauffällig durch die Stadt, flaniert durch die Straßen, beschattet, ermittelt und befragt Zeugen. Dadurch kann er unterschiedlichste Räume der Stadt betreten und beschreiben. Er kann mit reichen Unternehmern und armen Bettlern sprechen, mit Kriminellen und Opfern, mit Siegern und Besiegten. Dadurch können die verschiedenen Milieus erst beschrieben und reflektiert werden. So

kann Vázquez Montalbán eine „andere“ Stadtgeschichte schreiben, wie er es sich in *Barcelonas* vorgenommen hatte: „contribuir a una memoria diferente de una ciudad pluridimensional“ (*Barcelonas*, S.7) Barcelona in der Carvalho-Reihe ist solchermaßen mehrdimensional.

Carvalho kann die Spuren, die zeichenhaft in die Vergangenheit der Stadt führen, diesen „mehrdimensionalen Stadttext“ (nach Stierle) lesen. Vázquez Montalbán macht in den Spaziergängen Carvalhos die „materielle Kopräsenz des Ungleichzeitigen“⁵¹³ sichtbar, was durch die Form des Kriminalromans gestützt wird.

Es scheint, als gehe es dem Autor in der Carvalho-Serie ebenso um genau das: innerhalb der Handlung seiner Kriminalromane das Bild einer mehrdimensionalen Stadt, vieler Städte innerhalb einer Stadt Barcelona, zu zeichnen, die Armen- und Arbeiterviertel der Verlierer des spanischen Bürgerkriegs, die bürgerlichen und reichen Stadtviertel der Sieger. Die Stadt Barcelona ist in ihrer Geschichte und Architekturgeschichte einer Dynamik unterworfen und vollzieht viele Metamorphosen. Der Detektiv leidet an diesen so sehr, dass er sich selbst zu verlieren droht. In diesem Aspekt schreibt Vázquez Montalbán sich in eine lange Tradition der Stadtliteratur ein, denn urbane Narrative thematisieren oftmals, und das seit der Romantik, einen Selbstverlust in der Menschenmasse der Großstadt, im heterogenen Raum der Stadt. Im Fall von Carvalho kann man vielleicht sogar von einer Konstruktion der Figur (durch die Identifikation mit dem Raval) und einer Dekonstruktion (durch dessen Umbauten und Veränderungen) sprechen.

4.3 Die Stadt Edinburgh in der Rebus-Serie: „a crime scene waiting to happen“

„There’s more happening in Edinburgh than anyone knows.”
John Rebus in *Knots & Crosses*

„There can be few cities so perfectly suited to crime fiction as EDINBURGH”, schreiben Earwaker und Becker. Hinter den imposanten Fassaden und den schicken touristischen Wegen „lurk the spirits of a legendary criminal past, while a short walk off the Royal Mile, dimly-lit alleyways and hidden closes hint at a darker side to the city’s grandeur.“⁵¹⁴ Der (bereits erörterte) Kontrast zwischen New Town und Old Town verweist wie in kaum einer anderen Stadt

⁵¹³ Stierle, S. 45.

⁵¹⁴ Julian Earwaker, Kathleen Becker, *Scene of the Crime. A Guide to the Landscapes of British Detective Fiction*, London: Aurum Press, 2002, S. 19.

auf ihre Dualität. William Dunbar, ein schottischer Dichter der Tudorzeit, notierte um 1500 bereits, Edinburgh sei eine Stadt mit zwei Gesichtern. Aber heutige Kriminalautoren stehen eher in der Nachfolge von Robert Louis Stevenson, der vom Edinburgher Schreiner und Dieb namens Deacon Brodie gehört hatte, von ihm fasziniert gewesen sein soll und der ihn zu seinem legendären Roman über Dr. Jekyll and Mr Hyde inspiriert haben soll. Auch im Werk von Arthur Conan Doyle ist seine Heimatstadt Edinburgh spürbar.⁵¹⁵

„*Dr Jekyll and Mr Hyde* really sums up Edinburgh. [...] Edinburgh is a very Presbyterian, reserved place, where you might never get to speak to your next-door neighbours, or people in a bus queue wouldn't talk to you“, sagt Ian Rankin über seine Wahlheimat. „Edinburgh crime tends to be hidden, furtive, it's conspiracies and things that are happening in the dark, behind thick stone Georgian walls. It's the city of Deacon Brodie, of people who seem to be one thing but are actually something else.“⁵¹⁶ Rankin wagt es, in seinen Romanen sowohl in Edinburghs düstere Vergangenheit als auch in die dunklen Gassen und Gegenden einzutauchen. Er beweist seinen Lesenden, dass Edinburgh mehr ist, als die Touristen sehen. Dies ist eine wiederkehrende Aussage in seinen Romanen:

I wrote the first one to try and tell people in the wider world that there was more to Edinburgh than the castle, tartan, shortbread and whisky. That there was actually a real, living, breathing city, and, when I was living here in the eighties, with real, living, breathing problems. It had the worst Aids and heroin rates in Western Europe per capita, and yet Edinburgh was ignoring that and going along as if it was still this great historic capital.⁵¹⁷

Die Drogenproblematik hat Ian Rankin zum Thema seines zweiten Rebus-Romans *Hide & Seek* (1990) gemacht.

Bei der Fiktionalisierung der Stadt Edinburgh bedient sich Rankin unterschiedlicher Techniken und Motive bzw. Traditionen, die man wie folgt kategorisieren könnte. Auf biografischer Ebene des Detektivs erörtert Rankin das Verhältnis zwischen Edinburgh und Fife; er erinnert das sagemumwobene Edinburgh in der schottischen literarischen Tradition nach Hogg, Stevenson, Muriel Spark und McIlvanney und schreibt sich in diese Tradition ein; ‘dark Edinburgh‘ dient als Ort des Verbrechens, als Tatort der Kriminalhandlungen mit problembehafteten Schauplätzen oder dunklen Kulissen; Edinburgh fungiert als persönlicher, individueller Erinnerungsort des Detektivs John Rebus. Rankin beschreibt auch Orte in Edinburgh, die für das

⁵¹⁵ Vgl. ebda, S. 20.

⁵¹⁶ Ebda., S. 26.

⁵¹⁷ Ebda., S. 26.

kollektive historische Gedächtnis der schottischen Gesellschaft eine wichtige Rolle spielen, wobei der Darstellung schottischer Geschichte eine übergeordnete Bedeutung zukommt.

Die Charakterisierung Edinburghs erfolgt außerdem durch den Vergleich mit anderen Städten, z.B. mit Fife (biografisch begründbar), London, Glasgow, Aberdeen, Belfast.

Bis auf die Einreihung in die schottische Tradition bestehen große Ähnlichkeiten mit der Stadtdarstellung in der Carvalho-Reihe.

Durch Rankins eigene Biografie sind es bei Rebus zwei unterschiedliche Orte, denen er sich verbunden fühlt: Edinburgh, wo er lebt und arbeitet, und Fife, wo er geboren und aufgewachsen ist. Wie Vázquez Montalbán es mit Carvalho hält, stattet auch Rankin seinen Detektiv mit seinen eigenen Erinnerungsorten aus. Wie in der Carvalho-Reihe werden in der Rebus-Serie ebenfalls viele real existierende Straßennamen, Stadtviertel und Bars genannt, in denen Rankin selbst Whiskey trinkt, z. B. die Oxford Bar. Auch Rebus fühlt sich eng mit Edinburgh verbunden und kann sich auch nach seiner Pensionierung nicht vorstellen, die Stadt zu verlassen. Rebus wohnt im Stadtteil Marchmont und kann sich – wie Carvalho – als eine der wenigen Figuren der Reihe durch die ganze Stadt und all ihre Stadtteile und Bevölkerungsschichten bewegen, auch in die düsteren zwielichtigen Gegenden, der „underworld“ und mit Gangstern kommunizieren und verhandeln.

4.3.1 Edinburgh und das *Kingdom of Fife*

Tatsächlich beginnt die Rebus-Serie nicht in Edinburgh, sondern in Fife⁵¹⁸, als Rebus am fünften Todestag seines Vaters an dessen Grab in Fife steht: „It was 28th April. Wet, naturally, the grass percolating water as John Rebus walked to the grave of his father, dead five years to the day.“ (*Knots & Crosses*, S. 3) Über seine Gefühle erfährt man:

He drove quietly, hating to be back here in Fife, back where the old days had never been ‘good old days’, where ghosts rustled in the shells of empty houses and the shutters went up every evening on a handful of desultory shops, those metal shutters that gave the vandals somewhere to write their names. How Rebus hated it all, this singular lack of an environment. It stank the way it had always done: of misuse, of disuse, of the sheer wastage of life. (*Knots & Crosses*, S. 3)

⁵¹⁸ Fife ist eine von 32 *Council Areas* in Schottland, bis 1996 als *Region* bezeichnet. Fife liegt zwischen den Meeresarmen Firth of Tay und Firth of Forth, der Verwaltungssitz ist Glenrothes, die größte Stadt Kirkcaldy. (<https://de.wikipedia.org/wiki/Fife>, aufgerufen am 28.02.2023.)

Hier wird bereits ersichtlich, dass John Rebus zwei verschiedene persönliche Erinnerungsorte hat: sein Heimatstädtchen Cardenden in Fife und Edinburgh. Der Prolog zu *Knots & Crosses* errichtet bereits einen tiefen Kontrast zwischen Fife und Edinburgh: in den Bereichen der Architektur, der Infrastruktur und des Städtebaus („Why was it, he wondered, that they never seemed to fix the roads here, while in Edinburgh they worked on the surfaces so often that things were made even worse?“⁵¹⁹ (*Knots & Crosses*, S. 3-4) und in besonderem Maße in der Wertschätzung des Detektivs.

In Fife gab es für Rebus scheinbar keine „good old days“ (*Knots & Crosses*, S. 3), wohingegen er Edinburgh als „his own dear city“ (*Knots & Crosses*, S.12) wahrnimmt. Ian Rankin projiziert hierbei seine eigene Stadtwahrnehmung auf John Rebus. Es sind nach eigenen Aussagen des Autors persönliche, autobiografische Gründe, die Rankin dazu bringen werden, seine (und damit auch Rebus‘) Charakterisierung Fifes in späteren Romanen zu korrigieren: der Tod von Rankins Vaters im Jahr 1990. (Seine Wut richtet sich zeitweise gegen Rankins neue Wahlheimat, London während der Thatcher-Regierung, welche er im Roman *Tooth & Nail* abbildet.)⁵²⁰ Die schon dargelegten autobiographischen Züge des Detektivs sind großen Teils ortsbezogen. Seinen Bildungshintergrund teilt Rankin eher mit Siobhan Clarke, aber seine Herkunft aus Bowhill in Cardenden (Fife), aus einer typischen Reihenhaussiedlung, die Bergleute bewohnten, teilt er mit Rebus: „These were thrown up in order to get as many men into the area as possible early in the twentieth century, when the demand for coal seemed insatiable“ (*Rebus’s Scotland*, S. 12). Den Roman *Dead Souls* bezeichnet Rankin selbst als „most personal investigation of [his] own background“; er beschreibt dort Teile von Rebus‘ Familiengeschichte und verknüpft sie mit der Geschichte der Industrieregion Cardenden und ihren Bewohnern.

Cardenden had grown up around coal, hurried streets constructed in the twenties and thirties to house the incoming miners. These streets hadn’t even been given names, just numbers. Rebus’s family had moved into 13th Street. Relocation had taken the family to a pre-fab in Cardenden, and from there to a terraced house in a cul-de-sac in Bowhill. (*Dead Souls*, S. 306)

Bis auf wenige Details ist dies auch die Geschichte von Rankins Familie: “This was my family’s own trajectory, though I think my father had actually lived on 17th Street rather than 13th. I was

⁵¹⁹ Interessant an Rebus‘ Bemerkungen zum Straßenbau ist der Kontrast zwischen Edinburgh und Fife, der Kontrast zwischen stetiger Verbesserung der Straßen in Edinburgh und dem Verfall in Fife; beides führt scheinbar zu nichts, die Orte scheinen gleichauf zu liegen.

⁵²⁰ “It’s noticeable to me now that Rebus in particular is not as cynical about his old hunting-ground as he was when paying his respects in *Knots & Crosses*. Maybe enough of my spleen had been vented. London was the enemy now; London, and the harsh materialism I seemed to have found there. Besides, I had many happy memories of my childhood, memories rekindled by the death of my father in February 1990, while I was in the midst of proofreading *Hide & Seek*.” Vgl. *Introduction* zu *Tooth & Nail*, S. xiv.

born in a pre-fab in Cardenden, my parents moving us to Craigmead Terrace immediately after it was built.”⁵²¹ Rankin gibt an, dass er sein eigenes Leben “as a template for some of Rebus’s background”⁵²² genutzt hat. Beide sind „Fifers by heart and by formation“. Rankin reflektiert:

I’ve said in the past that I started writing the Rebus books in order to make sense of Edinburgh, my adopted home. But Fife plays a major role in several of Rebus’s adventures, and comprises the majority of his memories. I wonder now if all this time, I’ve really been trying to make sense of my own upbringing, in order better to understand myself.⁵²³

Die Rebus-Romane seien aber keinesfalls Autobiografien, sondern Fiktion. „Not that Rebus is me, of course.“⁵²⁴ „I may share some of my memories with Rebus, but we are far from being the same person, and we do not inhabit the same Scotland.”⁵²⁵

Rankin zeigt die verschiedenen Facetten von Fife auf und identifiziert Rebus’ Vergangenheit mit der industriellen Geschichte der Region:

The place [d.i. Fife] liked to call itself ‘the Kingdom’ and there were those who would agree that it was another country, a place with its own linguistic and cultural currency. For such a small place, it seemed almost endlessly complex, had seemed that way to Rebus even when he’d been growing up there. To outsiders the place meant coastal scenery and St Andrews, or just a stretch of motorway between Edinburgh and Dundee, but the west central Fife of Rebus’s childhood had been very different, ruled by coal mines and linoleum, dockyard and chemical plant, an industrial landscape shaped by basic needs and producing people who were wary and inward-looking, with the blackest humour you’d ever find. They’d built new roads, since Rebus’s last visit, and knocked down a few more landmarks, but the place didn’t feel so very different from thirty-odd years before. [...] Entering Cardenden – Bowhill had disappeared from road-signs in the 1960s, even if locals still knew it as a village distinct from its neighbor – Rebus slowed to see if the memories would turn out sweet or sour. [...] both, of course. [...] (*Dead Souls*, S. 35-36)

Rankin verknüpft Rebus’ persönliche Erinnerungen an Fife mit der Geschichte des Bergbaus und den Folgen, die die Arbeit in einem Kohlebergwerk und später der Rückgang der Kohle mit sich brachten, ähnlich wie Vázquez Montalbán es mit Carvalho und den Erinnerungen der Arbeiter im Raval und im Poble Nou tut. So fungiert Cardenden gleichzeitig als Erinnerungsort der Bergarbeiter und Bewohner des Industriestandortes. Freilich sind dies andere Vorzeichen von Erinnerungsorten, Orte von Bedeutung, die im Verlust begriffen sind; die Pits sind keine klassischen Erinnerungsorte im Nora’schen Sinne, vielleicht gar diesen entgegengesetzte, Gegenmodelle des Nora’schen Konzepts. Sie stellen keine Sternstunden dar – wie im Nora’schen

⁵²¹ *Rebus’s Scotland*, S. 14.

⁵²² *Ebda.*, S. 14.

⁵²³ *Ebda.*, S. 15.

⁵²⁴ *Ebda.*, S. 15.

⁵²⁵ *Ebda.*, S. 24.

Erinnerungsort – sondern ganz im Gegenteil. Es sind andere Erinnerungsorte, vielleicht Identitätsorte, die an einen Verlust erinnern.

‘Remember the old pit, John?’ Janice asked. Of course, he remembered it, and the bing and the wilderness around it. Long walks on summer evenings, stopping for kisses that seemed to last hours. Wisps of coal-smoke rising from the bing, the dross within still smouldering. ‘It’s all been leveled now, turned into parkland. They’re talking about building a mining museum.’ Mrs Playfair tutted again. ‘All it’ll do is remind us what we once had.’ (*Dead Souls*, S. 38)

In Rankins Fife scheint der Gedanke an ein Museum absurd (das dann doch ein Nora’scher Erinnerungsort wäre.). *Dead Souls* ist ein Erinnerungstext, der die Eigenheiten, Traditionen und die Vergangenheit Fifes vor dem Vergessen bewahrt. So erzählt er z.B. die Geschichte von Cowdenbeath, wo Rebus zur Schule ging, einst ein Bergarbeiterstädtchen, in der Romangegenwart aber verlassen. Rebus identifiziert sich mit der scheinbar trostlosen Situation der Bewohner und entdeckt in sich unerwartete Gefühle von Heimat, die sich in einem nostalgischen Vergleich zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit widerspiegelt:

John Rebus had once known Cowdenbeath very well indeed, having gone to school there. It was one of those Fife mining communities which had grown from a hamlet in the late nineteenth or early twentieth centuries when coal was in great demand, such demand that the cost of digging it out of the ground hardly entered the equation. But the coalfields of Fife didn’t last long. [...] Like the towns and villages around it, Cowdenbeath looked and felt depressed: closed down shops and drab chainstore clothes. But he knew that the people were stronger than their situation might suggest. Hardship bred a bitter, quickfire humour and a resilience to all but the most terminal of life’s tragedies. He didn’t like to think about it too deeply, but inside he felt like he really was “coming home”. Edinburgh might have been his base for twenty years, but he was a Fifer. (*The Black Book*, S. 127)

Immer wieder kehrt Rebus in der Reihe nach Fife zurück.

4.3.2 Rebus‘ (persönlichstes) Edinburgh

Edinburgh fungiert in der Rebus-Serie als ein Raum, der für Rebus voller Erinnerungsorte ist. Das Zentrum des persönlichen Mikrokosmos ist seine Wohnung in der Arden Street im Stadtviertel Marchmont, die ihm einen Rückzugspunkt vom harten Polizeialltag bietet, ein persönlicher Gedächtnisort des Detektivs: „John Rebus’s flat was his castle. Once through the door, he would pull up the drawbridge and let his mind go blank, emptying himself of the world for as long as he could.“ (*Hide & Seek*, S. 59) Die Redewendung bzw. das Bild von der Wohnung als Burg oder Höhle findet sich in vielen Romanen. In *The Falls* lebt er seit über 20 Jahren in Marchmont und reflektiert die Veränderungen, die das Viertel in der Zeit durchlaufen hat:

Rebus had lived in his tenement twenty-odd years, and had seen the area change. Fewer families and old people, more students and young, childless couples. The groups didn't seem to mix. People who'd lived in Marchmont all their lives watched their children move away, unable to afford a place nearby. Rebus didn't know anyone in his tenement now, or the ones either side of him. As far as he could tell, he was the only owner-occupier left. More worrying still, he seemed to be the oldest person there. (*The Falls*, S. 81)

Auch wenn er im Verlauf der Serie zu seiner jeweiligen Partnerin zieht, gibt Rebus seine Wohnung nie auf, sondern vermietet sie zeitweise an Studenten. Er behält sie als Rückzugsort und kehrt nach jeder gescheiterten Beziehung hierhin zurück, denn sie ist der Ort, der ihm Schutz bietet: „Someone had once described the flat as a ‚cave‘, and there was some truth in this. It provided a form of shelter for him, and that was about all he asked of it.“ (*The Falls*, S. 82). Die Assoziation mit einer Höhle ist interessant und erinnert an die Einwohner Edinburghs, die sich in der Geschichte der Stadt in Höhlen und Unterschlüpfen vor Invasionen versteckten. Es scheint, als lauere überall Unrecht und Gefahr, wann immer Rebus seine Wohnung verlässt.

Rationale Gründe sprechen längst gegen die Wohnung: „The flat was too big for him, he knew that. Nobody ever stayed in the spare bedrooms, and many nights he slept on the chair in the living room. A studio flat would be big enough for him; everything else was excess.“ (*The Falls*, S. 81) Aber er schätzt die Nähe zur Arbeit sehr. „Rebus was wondering if he wanted to commute. From Marchmont he could walk to work. It took about fifteen minutes, the only exercise he ever got.“ (*The Falls*, S. 81)

Wichtiger ist jedoch, dass ihm die Wohnung ein persönlicher Erinnerungsort geworden ist. Sie steckt voller Erinnerungen an verlorene Menschen. Er verbindet mit ihr Erinnerungen an seine einst noch heile Familie; hier hat er mit seiner Frau Rhona und seiner Tochter Samantha gelebt, bevor diese auszogen und er die Wohnung allein behielt: „When his ex, Rhona, had moved out, he'd never got round to filling the gaps she'd left.“ (*The Falls*, S. 82); Erinnerungen an verstorbene Familienangehörige, an frühere Kollegen und Freunde, an bittere Erfahrungen und unge löste Fälle und deren Opfer, an all die „Geister“, die ihn quälen, die ihm den Schlaf rauben und ihn zum Trinken bringen:

And then he [Rebus] started crying. Crying for himself and for Lawson Geddes, and maybe even for Lenny Spaven. And most of all for Elsie Rhind and all her sisters, all the victims he couldn't help and would never be able to help. – ‘Is that why you drink? To stop this happening?’[Jack Morton] (*Black & Blue*, S. 325)

He sat down again. There was a bottle on the floor: Talisker, a clean, honed taste. Glass beside it, so he poured. [...] He wasn't having this room redecorated. He'd done it himself not that long back, his old friend and ally Jack Morton helping. Jack was dead now, one of too many ghosts.“ (*The Falls*, S. 83)

Um die Geister seiner Vergangenheit loszuwerden, versucht er in *The Falls*, die Wohnung zu verkaufen und umzuziehen: “Rebus wondered if he’d leave them behind when he moved. Somehow he doubted it, and deep down, he would miss them anyway. [...] Rebus didn’t think he’d be sorry to see the back of Arden Street. It was time for a change.” (*The Falls*, S. 83) “The ghosts were faint, but visible. People he’d hurt and been hurt by, people who’d died painful, unnecessary deaths. Not for much longer. A couple more weeks and maybe he’d be free of them.” (*The Falls*, S. 390) Doch obwohl er etliche Renovierungsarbeiten in seiner Wohnung durchführen lässt, sie einer Maklerin zum Verkauf anbietet und auch schon erste Besichtigungstermine vereinbart, gelingt es ihm nicht, sich von ihr zu trennen. Der Versuch des Loslösen von der Wohnung und somit der Vergangenheit sowie dessen Scheiterns ist ein wiederkehrendes Motiv in der Serie. Rebus ist besessen von seiner Vergangenheit, seiner Geschichte.

When Rebus went home, he took a tour of his flat. It represented, he realised, the only fixed point of his life. All the cases he’d worked, the monsters he’d encountered ... he dealt with them here, seated in his chair, staring out of his window. He found room for them in the bestiary of his mind, and there they stayed. (*The Falls*, S. 473)

Die Wohnung stellt für ihn einen notwendigen Mikrokosmos der Stadt Edinburgh dar. “If he gave this up, what would be left? No still centre of his world, no cage for his demons... Tomorrow he’d call the solicitor, tell her he wasn’t moving.” (*The Falls*, S. 473) Für seine Erinnerungen gibt es kein Entkommen, er hält an ihnen fest.

In *A Song for the Dark Times* zieht Rebus letztendlich doch aufgrund seiner Erkrankung an COPD um. Rankin beginnt seinen Roman mit einem für ihn typischen Überraschungsmoment, als Siobhan noch einmal durch Rebus’ leere Wohnung geht und schaut, ob alles verpackt ist, sich erinnert, was in allen Kisten ist, weil sie sie selbst beschriftet hat. Und die Akten der Fälle, an denen Rebus gearbeitet hat. Die Wohnung ist ihm zum Archiv geworden.

It (d.i. die Wohnung) looked bigger, of course, without the furniture and the restless figure of John Rebus himself. [...] In the hall, she studied the boxes. She knew what they held, each one written on in her own hand. Books; music; personal papers; case notes. Case notes: one bedroom had been filled with them – investigations John Rebus had worked on, solved and unsolved, plus other cases that had held an interest for him, helping keep him busy in his retirement. (*A Song for the Dark Times*, S. 3)

Die Worte muten nostalgisch an und klingen nach Abschied. Aber John Rebus ist nicht gestorben, bloß umgezogen, in eine Erdgeschosswohnung mit Garten für seinen Hund, ohne Treppen, die er selbst nicht mehr gut steigen konnte; in eine Wohnung im Nachbarhaus, weil er an Marchmont hängt. Siobhan zieht ihn damit auf: „Whereas you couldn’t bear to move even fifty yards.“ (*A Song for the Dark Times*, S. 6) Der Umzug ist ihm dennoch schwer gefallen, er erträgt es

nicht, zur alten Wohnung hinaufzublicken. „He had managed to avoid looking up at the curtainless window of his old living room.“ (*A Song for the Dark Times*, S. 11) Die Erinnerungen aber sind nicht in der alten Wohnung verblieben, sie ziehen mit ihm um. Der erste Gedanke in der neuen Wohnung ist die Erinnerung an den ersten Moment in der alten Wohnung, wie er mit seiner Frau Rhona zu den Rolling Stones getanzt hat. Auch jetzt ist ihm nach Musik zumute.

Music, though; he should select something special. He remembered moving into the upstairs flat with Rhona half a lifetime ago. He'd had a portable record player then and had put on the second Rolling Stones album, grabbing Rhona and dancing her around the vast-seeming room. [...] Instead of the Stones, he decided on Van Morrison. (*A Song for the Dark Times*, S. 11-12)

Rebus' Wahrnehmung der Stadt Edinburgh, die die Stadt seines Herzens ist und die er niemals verlassen kann, ist stark geprägt durch seinen Polizeiberuf. Zu Beginn der Serie hält er Edinburgh noch für die zivilisierteste Stadt Nordeuropas, empfindet sie aber schon als zweigespaltene Stadt: „He was living in the most beautiful, most civilised city in northern Europe, yet every day had to deal with its flipside, with the minor matter of its animus.“ (*Hide and Seek*, S. 135) Einige Romane später ist Rebus' Sicht auf Edinburgh bitterer geworden:

‘Such a beautiful city,’ she said. Rebus tried to agree. He hardly saw it any more. To him, Edinburgh had become a state of mind, a juggling of criminal thoughts and baser instincts. He liked its size, its compactness. He liked its bars. But its outward show had ceased to impress him a long time ago. Jean wrapped her coat tightly around her. ‘Everywhere you look, there’s some story, some little piece of history.’ [...] but he was remembering all the suicides he’d dealt with, people who’d jumped from North Bridge maybe because they couldn’t see the same city Jean did. ‘I never tire of this view.’ [...] To him, it wasn’t a view at all. It was a crime scene waiting to happen. (*The Falls*, S. 153)

Menschen sind für ihn zu Tätern und Opfern geworden. Die Stadt gibt dem Detektiv nur noch die Möglichkeit, sie so zu sehen, als potentiellen Tatort, und gleichzeitig kann Rebus sie nur noch so sehen. Im Zitat wird der Kontrast zwischen „view“ und „crime scene“ ganz deutlich. Eine Aussicht wird bewundert, ein Tatort erfordert eine Handlung, fordert eine Auflösung. Die Stadt ist für den Detektiv zu einem einzigen Rätsel geworden.

Dennoch kann er sich auch nach seiner Pensionierung nicht vorstellen, jemals aus Edinburgh wegzuziehen, da die Stadt sein Leben und sein Wesen bedingt und er sie immer noch nicht vollends verstanden hat: „He couldn’t see himself ever leaving Edinburgh. It was the oxygen in his bloodstream, but still with mysteries to be explored.“ (*Exit Music*, S. 364) Stadt und Beruf sind dabei unzertrennlich miteinander verbunden. Die Ermittlungen, die Detektion, trägt zu seinem Verständnis von Edinburgh bei. Jedes Rätsellösen in einem Fall ist gleichzeitig ein Puzzleteil im Verstehen der Stadt. “He’d lived there for as long as he’d been a cop, the two – job

and city – becoming intertwined. Each new crime had added to his understanding, without that understanding ever coming near to completion.” (*Exit Music*, S. 364)

Die Rebus-Reihe ist durch Ambivalenzen geprägt. Edinburgh wird durch die Romanreihe hindurch als zerrissene und geteilte, ja als schizophrene Stadt dargestellt. Wie Dr. Jekyll hat Edinburgh zwei Gesichter: eine schöne glänzende Fassade, wie sie die Touristen sehen, und eine geheime, dunkle Seite, die nur die Einheimischen und die Polizisten kennen. „So what’s Edinburgh like?” Rebus knew Flight wasn’t talking about the tourist Edinburgh, home to the Festival and the Castle. He was talking about criminal Edinburgh, which was another city altogether.” (*Tooth and Nail*, S. 49) Die Darstellung Edinburghs als in sich zerrissener Stadt – hier in das Touristen- und kriminelle Edinburgh – ist der schottischen literarischen Tradition seit James Hogg und Robert Louis Stevenson (s.o.) sowie der düsteren Stadtgeschichte mit ihren Sagen und Legenden geschuldet. In Rebus’ Edinburgh existieren aber noch weitere Ambivalenzen, Kontraste und Aufspaltungen: Der Kontrast zwischen der schicken New Town im Norden und der historischen, düsteren Old Town im Süden wird u.a. in *Mortal Causes* und *The Falls* thematisiert. Die Stadt ist zudem nochmals in West End und East End geteilt, als räumliche Trennung aufgrund von Religionszugehörigkeiten. Im Westen leben die Protestanten, im Osten die Katholiken.⁵²⁶ Den Kontrast zwischen Ober- und Unterstadt entwickelt Rankin auf zwei Ebenen: zu einen im Gegensatz zwischen *Overworld* und krimineller *Underworld*, der Welt des Verbrechens, der Gangs und Gangsterbosse, die in Wahrheit Edinburgh beherrschen, allen voran *Master Criminal Cafferty*. Außerdem „Oberstadt“ vs. „Unterstadt“ im geografischen, topografischen Sinne, z.B. im Roman *Mortal Causes*, in welchem der Pestausbruch in Edinburgh im 17. Jahrhundert, das darauffolgende Zumauern und Überbauen der Stadt (inkl. der Erkrankten und Pestopfer) und das Errichten einer neuen Stadt über der alten Stadt zum Gegenstand des Romans wird, weil eine damals überbaute Straße, Mary King’s Close, zum Tatort wird.

Not that he’d ever been down here, not exactly. But he’d been in similar old buried streets beneath the High Street. He knew of Mary King’s Close. ‘Story goes,’ said the constable, ‘there was a plague in the 1600s, people died or moved out, never really moved back. Then there was a fire. They blocked off the ends of the street. When they rebuilt, they built over the top of the close.’ [...] ‘That’s the wine shop,’ the constable said. ‘The butcher’s is next door.’ So it was. It too consisted of a vaulted room, again whitewashed and with a floor of packed earth. But in its ceiling were a great many iron hooks, short and blackened but obviously used at one time for hanging up meat. Meat still hung from one of them. It was the lifeless body of a young man. (*Mortal Causes*, S. 8-9)

⁵²⁶ Vgl. *Rebus’s Scotland*, S. 133.

Die Bevölkerung Edinburghs teilt sich in der *Rebus* Serie in Täter und Opfer, in Verbrecher und unbescholtene Bürger, in Katholiken und Protestanten und in Hibs fans und Hearts fans, wobei es an der Konfession liegt, welchem Fußballteam man anhängt (vgl. *Mortal Causes*). In *The Falls* wird diese Zerrissenheit dem schottischen Charakter im Allgemeinen vorgeworfen: „You Scots can be so reductive, Old Town versus New, Catholic/Protestant, east coast/west... Things can be a mite more complicated than that.“ (*The Falls*, S. 19) Auch der Charakter der Einwohner Edinburghs scheint bei Rankin durch die dunkle, barbarische Vergangenheit der Stadt geprägt sowie die darauf fußende literarische Tradition und die religiöse Tradition des Calvinismus.: „Edinburgh seemed always to have thrived on cruelty, its centuries of barbarism masked by an exterior by turns douce and strict.“ (*The Falls*, S. 399) Burke und Hare, Deacon Brodie und Robert Knox, u.a. sind zwielichtige historische Personen, die in Rankins Romanen Bedeutung erlangen. Aus diesen Traditionen heraus erklärt sich Rebus den verschlossenen Charakter der Bewohner Edinburghs. „Reticence was an Edinburgh tradition. You kept your feelings hidden and your business your own. Some people put it down to the influence of the church and figures like John Knox.“ (*The Falls*, S. 372) „Perhaps Stevenson was right. He called Edinburgh a “precipitous city”. Each and every one of its inhabitants falling slowly, almost imperceptibly.“ (*The Falls*, S. 155)

Wenn Ian Rankin Edinburgh als geteilte Stadt versteht und darstellt, ist dies weit mehr als eine Darstellung der komplizierten Wirklichkeit der schottischen Identität. Er erklärt die über die Jahrhunderte gewachsene Gespaltenheit der Stadt aus dieser Tradition der schottischen Literatur-, Kultur- und Stadtgeschichte.

Im Zusammenhang mit Ian Rankin ist die *Alter Ego*-Thematik außerdem von Bedeutung, da er sie in seine Romane eingearbeitet hat: Morris Gerald Cafferty, der *Master Criminal*, der heimlich über Edinburgh herrscht, als John Rebus‘ *Alter Ego*: Rankin reiht Rebus damit in die Tradition dieser berühmten schottischen Figuren und Personen ein.

4.3.3 “Lowland low-life”: *Hidden and criminal* Edinburgh, Ghettos und Problemorte

Die Problematik um Städteplanung und -bau, Ghettobildung, Gewalt und Kriminalität in Hochhaussiedlungen am Rande von Edinburgh zieht sich wie ein roter Faden durch die Rebus-Romane. Die erwähnten, genauer beschriebenen und/oder problematisierten Bezirke Edinburghs sind Pilmuir, Leith, Craigmillar, Niddrie, West Hailes, Muirhouse, Granton, Knoxland,

Greenfield, Oxfords und das Garibaldi Estate, wobei das letztere das schlimmste Viertel ist⁵²⁷, (die übrige Reihenfolge der Nennung aber keine Gewichtung oder Wertung beinhaltet). Einige dieser Stadtteile sind real, andere fiktiv, was damit zusammenhängt, dass Rankin mit der Zeit ein Problembewusstsein entwickelt hat und die Gegenden und ihre Bewohner nicht degradieren oder verleumden wollte:

If I am going to have something very nasty happen in an area of social deprivation, usually nowadays I would invent an area of social deprivation and give it a name. In the earlier books I did not do that, I did not realize it was a problem. That was only when I started to meet people who lived in these areas and said, 'Well, look, you know, most of us who live there are not breaking the laws. Most of us who live in that area are trying to make it a better place to live. And it does not help if you mention it in your books as being the scene of some horrible murder which did not actually happen.' And then I did start to sort of fictionalize areas.⁵²⁸

Bereits im zweiten Roman der Rebus-Serie (*Hide & Seek*) reflektiert und erörtert Rebus städtebauliche Maßnahmen, die zum Bau von Pilmuir, einem der problembeladenen Vororte Edinburghs, geführt haben. Im Fall von Pilmuir scheint sich die Natur zurück zu holen, was der Mensch an ihr verbrochen hat. Die Beschreibungen erinnern an Vázquez Montalbáns San Magín:

The housing estate, what he could see of it through the rain-lashed windscreen, was slowly turning back into the wilderness that had existed here before the builders had moved in many years ago. He had no doubt that in the 1960s it, like its brethren clustered around Edinburgh, had seemed the perfect solution to future housing needs. And he wondered if the planners ever learned through anything other than hindsight. If not, then perhaps today's 'ideal' solutions were going to turn out the same way. The landscaped areas comprised long grass and an abundance of weeds, while children's tarmacadamed playgrounds had become bombsites, shrapnel glass awaiting a tripped knee or stumbling hand. [...] This was Pilmuir, and always would be. This was the dumping ground. (*Hide & Seek*, S. 9)

Rebus scheint die Städteplaner als die wahren Kriminellen zu sehen und ihre Bauten als Verbrechen an der Menschheit, die den Charakter ihrer Bewohner negativ beeinflussen.

Niddrie, Craigmillar, West Hailes, Muirhouse, Pilton, Granton ... They all seemed to him like some horrible experiment in social engineering: scientists in white coats sticking families down in this maze or that, seeing what would happen, how strong they'd have to become to cope, whether or not they'd find the exit. (*Black & Blue*, S. 106)

Die Problemviertel erinnern an Augés Nicht-Orte, sie sind allesamt von Verwahrlosung und Verfall betroffen, und niemanden kümmert dies. Ein weiteres Beispiel ist Greenfield:

Greenfield's flat-roofed tower blocks had been built in the mid-1960s and were showing their age. Dark stains bloomed on the discolored harling. Overflow pipes dripped water on to cracked

⁵²⁷ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

⁵²⁸ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

paving slabs. Rotting wood was flaking from the window surrounds. The wall of one ground-floor flat, its windows boarded up, had been painted to identify the one-time tenant as 'Junky Scum'. No council planner had ever lived here. No director of housing or community architect. All the council had done was move in problem tenants and tell everybody central heating was on its way. The estate had been built on the flat bottom of a bowl of land, so that Salisbury Crags loomed monstrosly over the whole. (*Dead Souls*, S. 22)

Rankins Texte scheinen auszudrücken, dass ein zivilisiertes, friedliches Zusammenleben in einer solch desolaten, hoffnungslosen Umgebung fast unmöglich ist. „It [Greenfield] was far from the worst of the city's estates, but still had its troubles.“ (*Dead Souls*, S. 22) Pilmuir wird als „Hiroshima of the soul“ (*Hide & Seek*, S. 84), Greenfield als „Wild West“ (*Dead Souls*, S. 220) bezeichnet. Seine Versetzung zum Polizeirevier von Craigmillar empfindet Rebus als harte Bestrafung:

It was Edinburgh's hardest posting; a stint of duty lasted two years max, no one could function longer than that. Craigmillar was about as tough an area as you could find in Scotland's capital city, and the station fully merited its nickname – Fort Apache, the Bronx. It lay in a cul-de-sac behind a row of shops, a low-built dour-faced building with even dourer-faced tenements behind. Being up an alley meant a mob could cut it off from civilization with ease, and the place had been under siege numerous times. Yes, Craigmillar was a choice posting. Rebus knew why he was there. He's upset some people, people who mattered. They hadn't been able to deal him a death blow, so had instead consigned him to purgatory. It couldn't be hell because he knew it wasn't for ever. Call it a penance.“ (*Black & Blue*, S. 6-7)

In einigen Romanen werden die Problembezirke, die gewissermaßen die andere, verstecktere Seite Edinburghs darstellen, da sie den Touristen meist nicht zugänglich sind, als das wahre Edinburgh interpretiert:

„That was when I started to get interested in the *real* Edinburgh. [...] Not just the piper on the ramparts, or the Royal Mile, or the Scott Monument.“ [...] 'Deacon Brodie,' said Charlie, suddenly interested again. 'Burke and Hare, justified sinners, the lot. But it's all been cleaned up for the tourists, you see. And I thought, hang on, all this Lowland low-life still exists. That was when I started touring the housing estates, Wester Hailes, Oxfords, Craigmillar, Pilmuir.' (*Hide & Seek*, S. 52)

'Knoxland', Gray said, stretching out his arms. 'That's what Edinburgh is, wouldn't you agree, John?' Rebus felt he was being tested in some way. He offered a shrug. 'Which Knox, though?' he asked, causing Gray to frown. 'There was another: Doctor Robert Knox. He bought bodies from Burke and Hare. Maybe we're more like him...' (*Resurrection Men*, S. 135)

Der Roman *Fleshmarket Close* bietet sich für eine ausführlichere Analyse der Problembezirke Edinburghs an, die als Nicht-Orte interpretiert werden sollen. Neben dem Ghetto findet sich zusätzlich ein weiterer Typus des Nicht-Ortes: der Durchgangsort am Beispiel eines Flüchtlingslagers. Das fiktive Lager Whitemire hat in Edinburgh ein reales Vorbild (Dungavel).

Ian Rankin stellt seinem Roman *Fleshmarket Close* ein Zitat von Voltaire als Motto voran, in welchem Voltaire die Errungenschaften Schottlands während des *Scottish Enlightenment* im 18. Jahrhundert und seinen Vorsprung anderen europäischen Ländern gegenüber würdigt, auf den Gebieten der Philosophie, der politischen Ökonomie, dem Ingenieurwesen, der Architektur, Medizin, Rechtswissenschaft, Geologie, Archäologie, Agrarwirtschaft, Chemie und Soziologie: „It is to Scotland that we look for our idea of civilisation.“ (*Fleshmarket Close*, Motto)⁵²⁹ Aber gerade die von Voltaire gelobte Bildung und Zivilisation Schottlands sucht man im Edinburgh von *Fleshmarket Close* vergebens. Knoxland ist eine fiktive Hochhaussiedlung westlich und außerhalb von Edinburgh. Zum Namen Knoxland hat Rankin der Titel einer Kurzgeschichte des Schriftstellers Brian McCabe inspiriert, „Welcome to Knoxland“.

“Welcome to Knoxland”[---] is really talking about old problems in Scotland with religious intolerance, Catholics and Protestants, but it is doing it all through websites [...]. It is just an amazing title and I'd love to have called the book “Knoxland”, but I thought this was just stealing. But I thought that I would ask him if it was okay to name an area of Edinburgh after the title of his story.⁵³⁰

Die Ironie, ein Problemviertel nach einem großen Mann der schottischen Geschichte (John Knox) zu benennen, war es, die Ian Rankin an diesem Namen besonders fasziniert hat:

There may be some irony in that you call an area after John Knox and the area is incredibly run down and full of social problems. It's like naming something in Spain after Don Quijote. I liked the idea of irony, I liked the idea that Edinburgh was of all these problem terror blocks named after famous people from history. So I was looking for something ironic. But “Knoxland” itself is just such a great word. [...] People in Scotland are still enthralled to John Knox for various reasons, his attitude towards religion, but also he was a guy who was very interested in education, he was keen on education for everybody, and that is something the Scots have taken to heart; it is the idea that you shouldn't pay for your education. In England now they do pay for their education at university. In Scotland the Nationalist Party is very keen that people don't pay for education. So it was in honour of John Knox, but also making an ironic comment.⁵³¹

Rankins Knoxland hat in Edinburgh ein reales Vorbild, Sidehill:

If you live in Edinburgh or if you know Edinburgh, you'll know where Knoxland is. [...] Roughly it is Sidehill which is an area to the west of the city. But not naming it as Sidehill. So I am not bringing the area down. What I talk about is the potential for certain things to happen, [...] and in fact that was a real story, happening in Glasgow,⁵³²

⁵²⁹ Das Zitat findet sich in dem populären Geschichtswerk von Arthur Herman, *The Scottish Enlightenment. The Scots' Invention of the Modern World*, London: Harper Perennial, 2001, S. 116.

⁵³⁰ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

⁵³¹ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

⁵³² Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

Die Geschichte hat ein reales Vorbild und genauso die Abschiebehaftanstalt, das Flüchtlingslager Whitemire:

We still got problems [...] just last week, three asylum seekers threw themselves to their death from a high-rise apartment block in Glasgow. Children are still being kept in the detention center that I talk about in the book. Again, I didn't name the detention center after the real one. I decided to make it fictitious.⁵³³

Im Roman ist Knoxland der Tatort des Mordes an einem türkischen Kurden, ein Verbrechen, das auf den ersten Blick rassistisch begründet scheint. Rankin, der in seinen Romanen viele politische und zeitgenössische Themen Schottlands erörtert, nähert sich hier dem Thema der Immigration in Schottland und den Problemen von Integration und Vorurteilen gegenüber Ausländer*innen durch die Auseinandersetzung mit Problembezirken, die als Nicht-Orte interpretierbar sind. Zudem verknüpft er die Biographie seines Detektivs mit dem der Einwanderer, indem er Rebus sich in diesem Roman besonders ausführlich mit dessen eigenen Migrationshintergrund auseinandersetzen lässt. Der scheinbar ausländer-feindlich begründete Mord bringt Rebus dazu, über seine eigene, ihm zum Teil nicht bekannte Familiengeschichte, die die von Immigranten ist, „untold histories“ und „his own lack of roots“ (*Fleshmarket Close*, S. 304-05), nachzudenken und Schottland insgesamt als Nation von Einwanderern zu definieren: ‚He was Polish, by the way, my grandad. We're a bastard nation, Charlie – get used to it.‘ (*Fleshmarket Close*, S. 61) In den letzten Jahren (der Romangegenwart) sind schätzungsweise 60-70 Immigranten nach Knoxland gezogen und einige dort untergebracht worden. Siobhan versucht, sich in die Bewohner von Knoxland hineinzusetzen: ‚Just thinking from the locals' point of view. People don't like incomers: immigrants, travellers, anyone the least bit different... Even an English accent like mine can get you into trouble.‘ (*Fleshmarket Close*, S. 62-63) Die Vorurteile vieler Schotten den Engländern gegenüber bestätigt Rebus und begründet sie mit ‚plenty of good historical reasons for the Scots to hate the English.‘ (*Fleshmarket Close*, S. 63) Die Sprache der Bewohner von Knoxland wird als ordinär (‚I'm young but I'm hung, ya hoor!‘, *Fleshmarket Close*, S. 62) und fremdenfeindlich markiert. Die Akzente verraten einen geringen Bildungsstandard: ‚Jist 'cos some chinky got topped, man...‘ ‚Wisnae a chinky... towel-head, I heard.‘ (*Fleshmarket Close*, S. 62) Die Hochhaustürme der Siedlung werden mit den Türmen zu Babel verglichen (vgl. *Fleshmarket Close*, S. 118), und auch die Vielzahl an Satellitenschüsseln symbolisiert die Sprachen- und Kulturvielfalt. (Vgl. *Fleshmarket Close*, S. 61)

⁵³³ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

Dennoch lässt die einheitliche, graue Betonarchitektur dieses Nicht-Ortes keinen Spielraum für Individualität, macht jede Individualität zunichte. Rebus übt Kritik an den Städteplanern und –bauern, den „bright-eyed developers“ (*Fleshmarket Close*, S. 4), die sich im ironischen Tonfall zeigt. Knoxland wurde in den 1960er Jahren erbaut, „apparently from papier mâché and balsa wood. Walls so thin you could hear the neighbours cutting their toenails and smell their dinner on the stove.“ (*Fleshmarket Close*, S. 3) Das Graffiti an den Wänden zeigt den harten Umgangston, den Fremdenhass und die Kriminalität, die im grauen Betonviertel vorherrschen: „Graffiti had turned the place into ‚Hard Knox‘. Other embellishments warned the ‚Pakis‘ to ‚Get Out‘, while a scrawl that was probably only an hour or so old bore the legend ‚One Less‘.“ (*Fleshmarket Close*, S. 3) Die Fußgängertunnel der Wohnanlage sind gefährliche “no-go areas for everyone but the foolhardy and suicidal, even in daytime.” (*Fleshmarket Close*, S. 4) Die Häuserblöcke sind, ebenfalls ironischerweise, nach schottischen Schriftstellern benannt: Barrie House, Stevenson House, Scott House, Burns House, “appending each with the word ‘House’, serving merely to rub in that these were nothing like real houses.” (*Fleshmarket Close*, S. 4)

Den Gedanken, Knoxland könnte nach dem Calvinisten John Knox benannt worden sein, verwerfen Rebus und Siobhan sofort wieder: „Knox wanted Scotland to be a new Jerusalem. I doubt Knoxland qualifies.“ (*Fleshmarket Close*, S. 63) Knoxland war als schöner Traum von den Planern gedacht, hat sich in der Realität aber gänzlich anders entwickelt:

They had passed out of the far end of the passage. Here, there was a gathering of lower-rise blocks, four storeys high, along with a few rows of terraced houses. ‘The houses were built for pensioners,’ Rebus explained. ‘Something to do with keeping them within the community.’ [...] That was Knoxland, all right: a nice dream. Plenty more like it elsewhere in the city. Their architects would have been so proud of the scale drawings and cardboard models. Nobody ever set out to design a ghetto, after all. (*Fleshmarket Close*, S. 63)

Rebus definiert Knoxland als Symptom: „Rebus didn’t blame Knoxland itself: the estate was a symptom rather than anything else.“ (*Fleshmarket Close*, S. 305)

Knoxland stellt sich gegen Ende des Romans als noch größerer Alptraum heraus als angenommen, als Ort für eine moderne Form der Sklaverei, begangen an illegalen Immigrant*innen und Asylant*innen, die hoffnungsvoll in das Schottland eines John Knox gekommen waren und in Knoxland geendet sind, bitter enttäuscht, ausgenutzt, misshandelt und betrogen. Bei einer Hausdurchsuchung in Stevenson House werden Wohnungen gefunden, in denen Immigrant*innen in großer Zahl, unabhängig von ihrer Herkunft und ihren Berufen, ihre Individualität missachtend, einheitlich wie in Notunterkünften untergebracht sind. „Living rooms where people lay in sleeping-bags, or beneath blankets. As many as seven or eight to a room, sometimes spilling

into the hallway. Kids screaming in terror, wide-eyed.” (*Fleshmarket Close*, S. 388) Die Menschen erzählen den Polizisten, dass sie viel Geld bezahlt hätten, um nach Schottland zu kommen und dort zu arbeiten, aber nur ausgebeutet werden: ‘We pay much money come here ... much money! Work hard ... send money home. Work we want to! Work we want to!’ (*Fleshmarket Close*, S. 389) Sie werden unter Androhung des Todes zum Arbeiten gezwungen:

‘One time ... man not want to work for so low pay. He was loud. He told people not to work, to go free ... [...] He was taken to a place, and they showed him bodies with no skin [skeletons]. Told him this would happen to him – to everybody – unless he obeyed, did good work.’ (*Fleshmarket Close*, S. 392)

Wie sich bei den Ermittlungen herausstellt, geht es um den Schmuggel von verdorbenen bzw. vergifteten Herzmuscheln, die illegal an Restaurants verkauft oder exportiert werden. Die Arbeiter, die gezwungen werden, die Muscheln zu suchen, sind zum Teil junge Frauen. Bei der Festnahme ist den chinesisch aussehenden Arbeitern und Arbeiterinnen, die für ihre harte Arbeit fast keinen Lohn erhalten, nur eins wichtig: ‘They don’t want to be sent home.’ Doch Rebus meint: ‘Can’t be any worse than this, can it?’ (*Fleshmarket Close*, S. 357) Es handelt sich tatsächlich um eine moderne Form der Sklaverei: ‘Slavery’s what it boils down to ... turning human beings into something you can buy and sell. In the north-east, it’s fish-gutting. Other places, it’s picking fruit and veg. The gangmasters have a supply for every possible demand.’ (*Fleshmarket Close*, S. 357-58)

Viele der Immigranten, die so zur Arbeit gezwungen werden, wurden zu diesem Zweck aus dem Whitemire Detention Centre, jenem Durchgangslager, einem Transit-Ort, der als Nicht-Ort par excellence gelten kann, heraus gekauft (vgl. *Fleshmarket Close*, S. 423). Whitemire wird als „godforsaken place“ (*Fleshmarket Close*, S. 124) charakterisiert. Bis in die 1970er Jahre war es ein Gefängnis, in der erzählten Gegenwart beherbergt es allerdings „families, individuals scared out of their wits ... people who know that to be sent back to their native land is a death sentence.“ (*Fleshmarket Close*, S. 124) Nicht nur die Architektur, sondern auch die Bewachung und die Sicherheitsvorkehrungen sind nach wie vor die eines Gefängnisses.

He led them into the prison. To Rebus’s eye, that was exactly what it was [...]. If they’d been ordinary visitors they’d have been finger-printed and photographed then frisked with metal-detectors. The staff they passed wore blue uniforms, chains of keys jangling by their sides. Just like a prison. (*Fleshmarket Close*, S. 134)

Nach außen hin gibt sich das Asylantenheim als menschlich: ‘Ask the inspection teams – we’re audited quarterly. They’ll tell you this place is humane and efficient and we don’t cut corners. [...] We know these are people, and we treat them as such.’ (*Fleshmarket Close*, S. 136) Für

alle Kinder des Lagers, gleich welchen Alters und welcher Nationalität, gibt es nur einen Lehrer, der sie unterrichtet. Das Personal rechtfertigt dies mit der Tatsache, dass es sich bloß um ein Durchgangslager handelt: ‚We’re just processing them, that’s all. We’re not monsters and this isn’t a prison camp. Those new buildings [...] – specially constructed family units. TVs and a cafeteria, table-tennis and snack machines ...’ (*Fleshmarket Close*, S. 138) Dennoch wird Whitemire in der Presse kritisiert und als “Scotland’s Camp X-Ray” (*Fleshmarket Close*, S. 138) betitelt. Die Witwe des Mordopfers, eines türkischen Kurden, ist mit ihren zwei Kindern in Whitemire inhaftiert. Zur Identifizierung ihres Mannes fährt man sie wie in einem Gefangenentransport und nimmt ihr auf diesem schweren Weg noch den letzten Funken von Würde. (Vgl. *Fleshmarket Close*, S. 141)

4.3.4 Working class/industrial Edinburgh

In *Black & Blue* wird die Handlung, die um die schottische Ölindustrie angesiedelt ist, mit dem Fund des Mordopfers Allan Mitchison eingeleitet, der auf einer Ölplattform gearbeitet hat. John Rebus besucht im Zuge der Ermittlungen selbst eine Bohrinselform und durchlebt die Gefühle der verzweifelten Arbeiter, die diesem Ort ausgeliefert sind, der eher als Nicht-Ort identifizierbar ist, am eigenen Leib. Eine Ölplattform erfüllt in besonderem Maße die Definition eines Nicht-Ortes nach Marc Augé, weil sie ein funktioneller, nur für eine bestimmte Aufgabe bestimmter und zusätzlich räumlich isolierter Ort ist, an dem die Arbeiter, ungeachtet ihrer jeweils eigenen Identität, alle gleichermaßen den Launen und Tücken der Nordsee und des Wetters ausgeliefert, für die Dauer der Schicht vom Rest der menschlichen Gesellschaft abgegrenzt und zudem strengen Arbeitsregeln unterworfen sind, die für alle gleichermaßen gelten.

Rückblickend wird aus dem einsamen, entwurzelten Leben des Allan Mitchison erzählt, der keine sozialen Kontakte außerhalb der Bohrinselform hatte und ein Gefühl von Zuhause nicht (mehr) kannte:

He didn’t quite know why he came home, or even why he called Edinburgh ‘home’. He had a flat with a mortgage on it, but hadn’t decorated it yet or put in any furniture. It was just a shell, nothing worth coming back for. But everyone went home, that was the thing. The sixteen days straight that you worked, you were supposed to think about home. (*Black & Blue*, S. 15)

Viele der Arbeiter auf Ölplattformen sind wie Allan Mitchison einsam und können mit einem normalen Leben und der Gesellschaft nichts mehr verbinden, leben nur noch für die Hölle, die sie auf dem Meer erleben: ‚The time I spent on land, I couldn’t settle, couldn’t wait to get back

offshore.’ (*Black & Blue*, S. 186) Auf den Plattformen werden laut Aussage eines ehemaligen Arbeiters Alkohol und Drogen konsumiert, ohne die das gefährliche Leben nicht zu ertragen sei:

‘Fuck aye, all over the place. Just for relaxation, understand? Nobody was daft enough to go out to work wired up. One false move, a pipe can have your hand off – I know, I’ve seen it. Or if you lose your balance, I mean, it’s a two-hundred fucking foot drop to the water. But there was plenty of dope, plenty of booze. (*Black & Blue*, S. 186)

Rankin beschreibt die Auswirkungen, die die Arbeit auf den Bohrinseln auf die Arbeiter hat, ihre schweren, menschenunwürdigen Bedingungen und verknüpft die Ölgewinnung mit einer kolonialen Assoziation:

For working-class males based south of Aberdeen, it seemed like the word made flesh, not just a man’s word but a hardman’s word, where respect was demanded and bought with money. It took only weeks for the switch: fit men came back shaking their heads, muttering about slavery, twelve-hour shifts, and the nightmare North Sea. And somewhere in the middle, between Hell and Eldorado, sat something approximating the truth, nothing like as interesting as the myths. (*Black & Blue*, S. 164)

Die Arbeit auf den Plattformen wird vom Wind und der Nordsee beherrscht, die unberechenbar sind. Ganz unterschiedliche, gewaltige Kräfte, Urgewalten wirken da aufeinander ein.

‘See, oil is an all-year industry, but it’s also seasonal. We can’t always get to and from the platforms, it depends on the weather. If we want to tow a rig out to sea, we need to plot a window, then hope for the best. The weather out there...’ Minchell shook his head. ‘Sometimes it can make you believe in the Almighty.’ – ‘Old Testament variety?’ Rebus guessed. Minchell smiled and nodded. (*Black & Blue*, S. 175)

Als Rebus selbst auf der Bohrinsel ermittelt, wird ihm bewusst, wie beängstigend die Nordsee sein kann. Die Erfahrung ist für ihn angsteinflößend und traumatisch.

It wasn’t just the wind, it was the feeling of how fragile this whole enterprise was. He’d expected to see and smell oil, but the most obvious product around here wasn’t oil – it was seawater. The North Sea surrounded him, massive compared to this speck of welded metal. It insinuated itself into his lungs; the salt gusts stung his cheeks. It rose in vast waves as if to engulf him. It seemed bigger than the sky above it, a force as threatening as any in nature. (*Black & Blue*, S. 246)

Das Öl, das die schottischen Nationalisten für Schottland beanspruchen, das Großbritannien aber fördert, gehört nach Rebus’ Auffassung einzig und allein der See: “The Nationalists said it was Scotland’s oil, the oil companies had the exploitation rights, but the picture out here told a different story: oil belonged to the sea, and the sea wouldn’t give it up without a fight.” (*Black & Blue*, S. 247) Nach dem, was Rebus als “the most terrifying experience of my life, but

cathartic with it” (*Black & Blue*, S. 344) beschreibt, hört er – zumindest für kurze Zeit – mit dem Trinken und Rauchen auf.

4.3.5 Bourgeois Edinburgh

Das vornehmere, bourgeoise Edinburgh ist ganz und gar nicht Rebus‘ Stadt. Dennoch kann er als Inspector nicht umhin, auch mit dieser Gesellschaftsschicht in Ermittlungen in Berührung zu kommen. Des Öfteren wird in der Rebus-Serie darauf verwiesen, dass in der Vergangenheit der Stadt Arm und Reich nah beieinander gewohnt hatten, in denselben Häusern, oben und unten. In der Gegenwart der Diegese ist dies nicht mehr der Fall. Die Armen sind an die Ränder der Stadt, in die Vororte vertrieben worden, den reichen noch immer existierenden Clans gehören große Landabschnitte Schottlands.

Set in Darkness, z.B. zeichnet sich durch einen minuziösen Blick auf die sozialen Milieus Edinburghs aus, von einem reichen Familienclan über neureiche Bauunternehmer, die mit der *Underworld* kooperieren bis zu Obdachlosen. Der einflussreiche Clan der Grieves wird skurril gezeichnet und besteht aus machtgierigen, teilweise betrügerischen Familienmitgliedern, die über dem Gesetz zu stehen glauben. Auch in *A Song for the Dark Times* ist es ein alter Familienclan, der um Lord Strathy (bzw. Meiklejohn), der alle Fäden in der Hand hält. Er besitzt das Land, auf dem das Lager steht, um das es in dem Fall geht, und steht unter Verdacht, den Mann von Samantha, Rebus‘ Tochter ermordet zu haben. (Vgl. Kap. 5.2.3)

4.3.6 Orte der kollektiven Erinnerung in der Rebus-Serie

Wie in der Carvalho-Serie gibt es auch in der Rebus-Reihe bedeutsame Orte in Edinburgh, die historisch gesehen eine wichtige Bedeutung in der kollektiven Erinnerung der Bevölkerung haben, z.B. das neue schottische Parlament oder *Mary King’s Close*.

In *Mortal Causes* ist *Mary King’s Close*⁵³⁴ nicht nur der Tatort eines furchtbaren Mordes, sondern auch ein Erinnerungsort, der an dunkle Momente der Stadtgeschichte Edinburghs erinnert.

⁵³⁴ *Closes* sind kleine enge Gassen in der Altstadt von Edinburgh. Ursprünglich bestand die Altstadt von Edinburgh aus einer Hauptstraße, der heutigen *Royal Mile*, und vielen kleinen Gassen, die nach Norden oder Süden führten, im Grunde wie eine Fischgräte. Die Gassen führten zu Innenhöfen (“courts”) und waren manchmal breit genug für Pferdekarren, diese Gassen heißen „wynds“ (von ‚windig‘). Da die

Zu Beginn des Romangeschehens beschreibt das zukünftige Mordopfer das *Close*: „They were underground, a place he didn't know, a cool ancient place but lit by electricity.“ (*Mortal Causes*, S. 1) Er fühlt sich von Geistern umringt: „He opened his eyes to the ghosts. They were in a smoke-filled tavern, seated around a long rectangular table, their goblets of wine and ale held high.“ (*Mortal Causes*, S. 2) Es existieren zahlreiche überlieferte Geistergeschichten über die *Closes*, deren sich Rankin hier bedient.⁵³⁵ Während der Ermittlungen erklärt ein Fremdenführer Rebus die Geschichte von *Mary King's Close* innerhalb der Stadtgeschichte Edinburghs, von Mythen und Legenden. Vor dem Ausbruch der Pest im 17. Jahrhundert, war das *Close* eine belebte Straße gewesen.

Rebus heard about how the close had been a thriving thoroughfare prior to the plague, only one of many such plagues to hit Edinburgh. When the denizens moved back, they swore the close was haunted by the spirits of those who had perished there. They all moved out again and the street fell into disuse. Then came a fire, leaving only the first few storeys untouched. (Edinburgh tenements back then could rise to a precarious twelve storeys or more.) After which, the city merely laid slabs across what remained and built again, burying Mary King's Close. (*Mortal Causes*, S. 33-34)

Auch spielt Rankin mehrmals im Roman auf die Überlieferung an, dass pestkranke Menschen im *Close* eingemauert und dort zum Sterben verurteilt wurden. Durch die Erklärungen des Führers ist Rebus dazu in der Lage, *Mary King's Close* als Erinnerungsort zu lesen, als Gedächtnisort jener, deren Geschichte mit der Gasse verbunden ist. Im *Close* findet sich auch ein weiterer Hinweis, der für einen anderen Handlungsstrang der Kriminalhandlung wichtig wird.

Das Gebäude des Edinburgher Hohen Gerichts, des *High Court*, kann auch als kollektiver Gedächtnisort gelesen werden. Das altherwürdige Gebäude mit der Statue von Sir Walter Scott, der die schottische Literatur und Kultur wie kaum ein anderer repräsentiert, wird von Rebus sehr geschätzt:

The High Court was tucked in behind St Giles' Cathedral [...]. The Great Hall was enough of a cattle market as it was. But Rebus liked it: he liked the carved wooden ceiling, the statue of Sir Walter Scott, the huge stained-glass window. He liked peering through the glass door into the library where the lawyers sought precedents in large dusty tomes. (*Dead Souls*, S. 79)

meisten Gassen aber zu Privateigentum führen, wurden sie „closes“ genannt, da sie für die Öffentlichkeit geschlossen sind. Da Edinburgh schon früh hohe Gebäude in der Altstadt baute, manchmal 10 Stockwerke und mehr, hatten die Closes ein „schluchtähnliches Aussehen“. (Vgl. <https://www.wandernschottland.de/blog/die-closes-von-edinburgh> am 22.11.22)

⁵³⁵ Vgl. The City of Edinburgh Council (Hg.), *The Real Mary King's Close. Official Guide*, Edinburgh, o.J., S. 25.

Die Rechtsprechung allerdings, die in diesem Gebäude stattfinden sollte, wird von Rebus als willkürlich empfunden, die die polizeiliche Ermittlungsarbeit zunichtemachen kann, da Wahrheit und Gerechtigkeit nicht immer dasselbe sind:

And while it was easy to see it as a game, as some kind of cruel spectator sport, still it could not be dismissed. Because for all the hard work Rebus and others put into a case, this was where it sank or swam. And this was where all policemen learned an early lesson that truth and justice were far from being allies [...]. (*Dead Souls*, S. 79)

Gerechtigkeit wird als Sache der Interpretation und mehr noch, als Theater dargestellt:

There is an accused, and a victim. Lawyers speak for both sides, presenting evidence. A judgment is made. But the whole thing was a matter of words and interpretation, and Rebus knew how facts could be twisted, misrepresented, how some evidence sounded more eloquent than others, how juries could decide from the off which way they'd vote, based on the manner or styling of the accused. And so it turned into theatre and the cleverer the lawyers became, the more arcane became their games with language. (*Dead Souls*, S. 80)

Das Gerichtsgebäude wird als ein traumatischer Ort inszeniert, wo die Opfer die Qualen des Verbrechens noch einmal erleiden müssen, wo kein Mitgefühl empfunden wird, sondern Brutalität und Tortur als tägliches Geschäft betrieben werden:

But he preferred the fresh air [...], and the illusion that he could walk away from all this if he chose. For the thing was, behind the splendor of the architecture, and the weight of tradition, and the high concepts of justice and law, this was a place of immense and continual human pain, where brutal stories were wrenched up, where tortured images were replayed as daily fare. People who thought they'd put the whole thing behind them were asked to delve into the most secret and tragic moments of their past. Victims rendered their stories, the professionals laid down cold facts over the emotions of others, the accused wove their own versions in an attempt to woo the jury. (*Dead Souls*, S. 79)

Auch Orte der Gerichtbarkeit sind korrumpiert. In *Tooth & Nail* macht Rankin gar einen Richter zum psychopathischen Serienmörder. Rebus allerdings kämpft immer dafür, dass die Täter ihre gerechte Strafe erhalten, manchmal auch mit Mitteln, die über die Grenzen der Legalität hinausgehen; er ist dabei ein Einzelkämpfer.

4.3.7 Vergleich, Projektion, weitere Mittel der Stadtdarstellung von Vázquez Montalbán und Rankin

Sowohl Manuel Vázquez Montalbán als auch Ian Rankin charakterisieren Barcelona bzw. Edinburgh vergleichend mit anderen Städten. Carvalho und Rebus erinnern in anderen Städten oder an historischen Orten jeweils ihre eigene Stadt Barcelona bzw. Edinburgh. Carvalho reist dabei öfter und legt größere Entfernungen zurück als Rebus. In *Los Pájaros de Bangkok* und *La Rosa de Alejandría* wird Carvalho im Zuge seiner Ermittlungen nach Thailand bzw. in die Mancha geschickt. Die Reisen Carvalhos stellen eine besondere Form der Erzählung dar, da

Carvalho spanische Probleme und Begebenheiten an den fremden Kulturen spiegelt und erörtert, so z.B. die Wahlen in Spanien während einer Asienreise.

In *Los Pájaros de Bangkok* betrachtet Carvalho den Nachthimmel Barcelonas in Hinblick auf eine Ermittlung in Bangkok: “Carvalho se apropió de la meditación de Biscuter y la elevó hacia los cielos que caían sobre las Ramblas anohecidas, como si estuviera mirando los cielos de Bangkok desde la puerta del Dusit Thani.” (*Los Pájaros de Bangkok*, S. 14-15) Hier nutzt Vázquez Montalbán ein Stilmittel Conan Doyles, wenn er vor der Abreise Biscuter unwissende Fragen stellen lässt, die Carvalhos Erfahrungen und Wissensvorsprung betonen. „Bangkok: Hábleme de Bangkok, jefe. ¿Es bonita? – Una ciudad que se pudre. La ciudad moderna la pudre la gente y la ciudad fluvial la pudre la mierda. Y te hablo de hace años, Biscuter.” (*Los Pájaros de Bangkok*, S. 15)

Der dialektische Blick Carvalhos liest in historischen Stätten wie Angkor oder den Ausgrabungsstätten von Mykene Ähnlichkeiten mit verlassenen Bauwerken in Barcelona oder den Stadtvierteln, die wegen der Baumaßnahmen anlässlich der Olympiade dem Untergang geweiht waren und stellt seine eigene Art Ruinentheorie auf:

En Angkor o en Micenas había necesitado pronosticarse el destino de las ruinas monumentales, volver la piedra labrada a su condición de roca, al margen de la geometría de los hombres. O en Ayutthaya, ... [...] Pero prefería las ruinas contemporáneas. Los palacios obsoletos de Montjuic, construidos con motivo de la exposición internacional de 1929, o la estación termal de Kalitea, abandonada por las aguas calientes y los clientes en la costa nordeste de Rodas, o la almadraba de Sancti Petri, vacía como un poblado sumergido, junto al mar, junto a Chiclana, junto al olvido. Y algo de ruina contemporánea tenía el ámbito de Pueblo Nuevo, donde tres generaciones de Daurella habían contribuido a que los españoles tuvieran sombra de verano y, más recientemente, piscinas de caucho desmontables, de todos los tamaños [...]. (*Los Pájaros de Bangkok*, S. 22)

Über die Gangster in Bangkok wird das gleiche wie über die Verbrechen in Barcelona gesagt: “La policía le debe muchos favores a *Jungle Kid* y aquí nunca se sabe dónde acaba el orden y empieza el desorden o lo legal y lo ilegal.” (*Los Pájaros de Bangkok*, S. 193) Fast wortgleich definiert Carvalho seine Arbeit als Detektiv in Barcelona. Zwischen Barcelona und Bangkok besteht eine größere Ähnlichkeit als es auf den ersten Blick scheint. Die Vögel von Bangkok sind am Ende nicht mehr geheimnisvoll. „El misterioso vocerío de los pájaros de Bangkok.” (*Los Pájaros de Bangkok*, S. 142)

Pero he estado en Singapur. [...] Te defraudaría. Lo único que conserva cierto sabor es el Raffles. Te puedes tomar un cóctel famoso, el Singapur Sling, pero el resto de la ciudad es como Bellvitge o Villaverde Alto, más los barrios residenciales, que son como los de aquí. (“Bajo los tejados”, in: *Historias de padres e hijos*, S. 44)

In einigen Romanen Rankins wird Edinburgh durch den Vergleich mit anderen Städten charakterisiert, in besonderem Maße beispielsweise in *Tooth & Nail*, *Black & Blue* und *Mortal Causes*.

Während bei Vázquez Montalbán Madrid und fernere Ziele wie Bangkok, Alexandria und Buenos Aires als Vergleichsobjekte dienen und Carvalho im letzten Roman der Serie sogar die Welt umrundet, sind es bei Rankin allein britische und schottische Städte sowie ländliche schottische Gegenden, die zum Vergleich mit Edinburgh herangezogen werden: London, Glasgow, Aberdeen, Belfast und Cardenden beispielsweise. Die Rivalität zwischen Edinburgh und Glasgow zieht sich durch die ganze Serie. Die tatsächlichen historischen Gründe für die Rivalität erfährt man jedoch nicht und sind scheinbar auch den Einheimischen nicht bekannt: “Scotland’s two main cities, separated by a fifty-minute motorway trip, were wary neighbours, as though years back one had accused the other of something and the accusation, unfounded or not, still rankled.” (*Black & Blue*, S. 54) Glasgows Architektur ist imposanter als die der Hauptstadt: “Edinburgh might have its monuments, but Glasgow was built to monumental scale, making the capital seem like Toytown.” (*Black & Blue*, S. 83) Und dennoch betont Rankin die Ähnlichkeiten der Städte, denn Glasgow habe ähnliche Schwierigkeiten mit Problembezirken und Unruhen, die durch konfessionelle Unterschiede hervorgerufen würden wie Edinburgh:

Elastic Glasgow, stretching in four directions. The housing scheme when they reached it, was much like any scheme its size in Edinburgh: grey pebbledash, barren play areas, tarmac and a smattering of fortified shops. Kids on bikes stopping to watch the car, eyes keen as sentries’; brisk baby buggies, shapeless mothers with dyed blonde hair. Further into the estate, driving slowly: people watching from behind their windows, men at pavement corners, muttered con-fabs. A city within a city, uniform and enervating, energy sapped, nothing left but obstinacy: the words NO SURRENDER on a gable-end, a message from Ulster just as relevant here.” (*Black & Blue*, S. 90)

Rebus beobachtet überwiegend positive Veränderungen Glasgows:

Glasgow was changing. Edinburgh had grown corpulent these past few years, during which time Glasgow had been busy getting fit. It had a toned, muscular look to it, a confident swagger rather than the drunken stagger which had been its public perception for so long (*Tooth & Nail*, S. 123),

und empfindet dennoch, wie bei den Veränderungen Edinburghs in späteren Romanen, einen Hauch von Melancholie, da die Restaurierungs- und Neubauarbeiten Glasgow die Einzigartigkeit nehmen:

It wasn’t all good news. Some of the city’s character had seeped away. The shiny new shops and wine bars, the bright new office blocks, all had a homogenous quality to them. Go to any prosperous city in the world and you would find buildings just like them. A golden hue of uniformity. Not that Rebus was grieving; anything was better than the old swampland Glasgow had been in the 50s, 60s and early 70s. And the people were more or less the same: blunt, yet wonderfully dry in their humour. (*Tooth & Nail*, S. 123-24)

Für „bloody London“ (*Tooth & Nail*, S. 37) empfindet Rebus (wie Rankin selbst) weder Melancholie noch Zuneigung. Der Metropole London werden jegliche Ähnlichkeiten mit Edinburgh abgesprochen. In dieser Stadt, die „never one of Rebus’s favourite places“ (*Tooth & Nail*, S. 3) war, fühlt Rebus sich „completely out of his territory.“ (*Tooth & Nail*, S. 20) In der britischen Kapitale sieht er sich als Schotte erheblichen Vorurteilen und Beleidigungen ausgesetzt. Beispielfhaft sei hier eine Verächtlichkeit ihm gegenüber durch einen englischen Kollegen genannt: „‘The cheek of these fucking jocks,’ he said, loud enough for everyone to hear. ‘Remind me to piss in the teapot before I take it in.’“ (*Tooth & Nail*, 59)

London wird als verschmutzte Großstadt ohne Frischluft („Taste of monoxide, more like.“ (*Tooth & Nail*, S. 66)) dargestellt, in der keine Ruhe und Gelassenheit möglich seien, denn alles arte in Druck und Stress aus. Der Größe wegen vergleicht Rebus London auch mit Glasgow, doch auch dabei fällt das Urteil für London schlecht aus:

London was different to all this. It felt more congested, things moved too quickly, there seemed pressure and stress everywhere. Driving a car from A to B, shopping groceries, going out for the evening, all were turned into immensely tiring activities. Londoners appeared to him to be on very short fuses indeed. Here, the people were stoics. They used their humour as a barrier against everything Londoners had to take on the chin. (*Tooth & Nail*, S. 125)

In London gibt es die (räumlichen) Grenzen zwischen Arm und Reich nicht, die sich in Edinburgh in der Zugehörigkeit zu bestimmten Stadtvierteln oder -gebieten niederschlägt. Dass die unterschiedlichen Gesellschaftsschichten direkt beieinander wohnen, ist für Rebus unvorstellbar:

As they drove through Notting Hill, Ladbroke Grove and North ‚Ken‘ (as Flight termed it) Rebus was intrigued by the scheme of things. A street of extraordinarily grand houses would suddenly give way to a squalid, rubbish-strewn road with boarded-up windows and bench-bound tramps, the wealthy and the poor living almost cheek by jowl. It would never happen in Edinburgh; in Edinburgh, certain boundaries were observed. But this, this was incredible. As Flight put it, ‚race riots one side, diplomats the other‘. (*Tooth & Nail*, S. 53)

Dabei scheint Rebus zu vergessen, dass es in Edinburgh auch nicht immer so war. Im Edinburgh des 17. Jahrhunderts lebten Arm und Reich noch in denselben Häusern: die wohlhabenden oben, die ärmsten im Erdgeschoss, wo sie dem Schmutz und Unrat der Straße gnadenlos ausgesetzt waren. Dies thematisiert Rankin in späteren Romanen.

Rebus übt harte Sozial- und Gesellschaftskritik am Verhalten der Londoner, welche bei einem Vorfall in der U-Bahn lieber wegsehen als Zivilcourage zu beweisen und zu helfen:

A tramp actually entered his carriage at one stop and as the doors closed and the train pulled away again he began to rave, but his audience were deaf and dumb as well as blind and they successfully ignored his existence until the next stop where, daunted, he slouched from the carriage onto the platform. As the engine pulled away, Rebus could hear his voice again, coming

from the next carriage along. It had been an astonishing performance, not by the tramp but by the passengers. They had closed off their minds, refusing involvement. Would they do the same if they saw a fight taking place? Saw a thick-set man stealing a tourist's wallet? Yes, they probably would. (*Tooth & Nail*, S. 66)

London ist für Rebus kein "environment of good and evil" (wie Edinburgh); die Stadt erscheint vielmehr als "a moral vacuum and that frightened Rebus more than anything else." (*Tooth & Nail*, S. 66)). Edinburgh und Glasgow, die Rebus stets beim Vergleich vor Augen hat, haben mit London nichts gemein; es liegen Welten zwischen ihnen und London: „Different worlds. Different civilizations." (*Tooth & Nail*, S. 125) London kann von Rebus nicht gelesen werden, weil es kein Schwarz und Weiß gibt.

Der Hauptgrund für Rebus' Ablehnung Londons ist autobiografischer Natur.⁵³⁶

Im Gegensatz dazu werden Edinburgh und Aberdeen durch Ähnlichkeiten zueinander charakterisiert: „Edinburgh was like Aberdeen – small cities, not like Glasgow or London. Aberdeen had more money than style, and it was scary, too. Scarier than Edinburgh." (*Black & Blue*, S. 17) Aberdeen als Industriestadt ähnelt in dieser Eigenschaft ebenfalls Rebus' Heimatregion Fife. Rebus sieht voraus, dass auch Aberdeens Öl eines Tages versiegen und die Region dann ohne ökonomische Bestimmung und ohne Arbeitsplätze dastehen wird:

Aberdeen had a feeling of impermanence. These days it owed almost everything it had to oil, and the oil wouldn't be there for ever. Growing up in Fife, Rebus had seen the same thing with coal: no one planned for the day it would run out. When it did, hope ran out with it. Linwood, Bathgate, the Clyde: nobody ever seemed to learn. Rebus recalled the early oil years, the sound of Lowlanders scurrying north looking for hard work at high wages: unemployed shipbuilders and steelworkers, school-leavers and students. It was Scotland's Eldorado. [...] There were jobs going spare, a mini-Dallas was being constructed from the husk of a fishing port. It was unbelievable, incredible. It was magic. [...] (*Black & Blue*, S. 164)

Rankin verwendet bei der Beschreibung Aberdeens Lokalkolorit, einheimische Akzente, Dialekte und Spitznamen:

Even though it was a modern city, he still joked about it the way a lot of Lowlanders did: it was full of teuchters, fish-gutters with funny accents. When they asked you where you were from, it sounded like they were saying 'Furry boot ye frae?' Thus, Furry Boot Town, while Aberdonians stuck to 'Granite City'. (*Black & Blue*, S. 164-65)

⁵³⁶ "I wrote *Tooth & Nail* because I was living in London and did not like it. And I thought I would just bring Rebus down here and he could not like it as well." Im Nachhinein rechtfertigt er sich in gewisser Weise für die negative Darstellung Londons: „At that stage I did not think of Rebus as someone who would be around for a long time. *Knots & Crosses* was meant to be an update of the theme of Jekyll and Hyde and nobody got it. So I wrote it again and called it *Hide & Seek* and quoted from Jekyll and Hyde throughout the book and still nobody got it. And when I was living in London I did not like London and I thought I would bring this guy to London. And at that time I was thinking 3 or 4 books and that is it. I had almost done with Rebus." (Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.)

‘Silver City’ [...] Silver for the River Dee which ran through it. Silver for the colour of the buildings in sunlight – grey granite transformed into shimmering light. Silver for the money the oil boom had brought. (*Black & Blue*, S. 166)

In *Mortal Causes* führt Rankin einen Vergleich zwischen Belfast und dem Problembezirk Garibaldi Estate in Edinburgh an, in dem ähnliche Konflikte wie in Nordirland bestehen: religiöser Fanatismus und konfessionell bedingte Auseinandersetzungen:

Not least of the Gar-B’s problems was the sectarian divide, or the lack of one, depending on how you looked at it. Protestants and Catholics lived in the same streets, the same tower blocks. Mostly, they lived in relative harmony and shared poverty. But, there being little to do on the estate, the youth of the place tended to organise into opposing gangs and wage warfare. Every year there was at least one pitched battle for police to contend with, usually in July, usually around the Protestant holy day of the 12th. (*Mortal Causes*, S. 18-19)

Belfast ist für Rebus ein Gedächtnisort mit dessen schlimmsten traumatischen Erinnerungen. Desillusioniert kehrt er aus Belfast zurück, denn um die Friedensmission sind illegale Machenschaften wie Waffenschmuggel und Schutzgelderpressung entstanden: „All the businesses which had spread so very far away from the ideal, creating their own pool.“ (*Mortal Causes*, S. 82)

4.3.8 Städtebauliche Veränderungen und Melancholie

Es ist auffällig, dass in beiden Romanreihen das Baugewerbe sowie Bau- und Bodenspekulationen wichtige Themen sind – und zugleich logisch, sind es doch typische zeitgenössische Stadtthemen. Viele der Leichen in den Romanen werden auf Baustellen gefunden, so z.B. in *Los Mares del Sur* und *Set in Darkness*, in denen es auch um Bauskandale geht. Das völlig heruntergekommene Viertel San Magín (in *Los Mares del Sur*) müsste eigentlich abgerissen werden. Dies würde aber einen Skandal für die damaligen Bauherren, Sr. Planas und den Marqués de Munt – die Geschäftspartner des Opfers Stuart Pedrell – bedeuten und sie ihre Posten kosten. Sie entlarven das Wirtschaftswunder der Francozeit:

Si yo [d.i. der Marqués de Munt] fuera urbanista, probablemente recomendaría demoler San Magín. Pero desgraciadamente no es posible. Un escándalo sólo serviría para perjudicar al señor Planas y a mí. Yo utilicé mi influencia con el presidente del Área Metropolitana para conseguir permisos casi imposibles. Un caso claro de especulación que no oculto ni del me que averigüenzo. Todo el milagro económico del régimen franquista ha sido un *bluff*. Todos nos hemos dedicado a especular con lo único que en realidad teníamos: el suelo. (*Los Mares del Sur*, S. 186)

In *Set in Darkness* werden illegale Bauspekulationen von Rankin mit dem Unabhängigkeitsreferendum von 1979 in Verbindung gebracht. Ein Sieg für die Unabhängigkeit hätte einen

enormen Aufschwung für die Bauindustrie bedeutet. Aber korrupte Machenschaften eines Stadtrats sorgten dafür, dass wer auf die Unabhängigkeit setzte, große Summen verlor. In der Jetztzeit der Romanhandlung ist Edinburgh kurz vor der Fertigstellung des neuen Parlaments eine einzige Baustelle, laut Rebus die größte der Stadtgeschichte. Das neue Parlament soll auf dem Grundstück neben Queensberry House entstehen, gegenüber auf der anderen Straßenseite ist ein Themenpark geplant, die größte Tageszeitung plant ihren Firmensitz in die Nähe des Parlaments zu verlegen und Hotels und Luxusappartements werden ebenfalls gebaut. (Vgl. *Set in Darkness*, S. 4) Die Ermittlungen im Roman werden durch Straßensperrungen und das daraus entstehende Verkehrschaos aufgehalten (Vgl. *Set in Darkness*, S. 46). Rebus zweifelt auch an der Menschenfreundlichkeit des neu entstehenden Finanzviertels und übt ähnliche Kritik wie Carvalho, nämlich dass die Städteplaner den Menschen nicht in ihre Entwürfe mit einbezogen hätten (Vgl. *Set in Darkness*, S. 261).

Die Veränderungen im Finanzviertel thematisiert Rankin auch schon in *Black & Blue*:

Allan Mitchison's flat was in a designer block in what wanted to be called 'the Financial District'. Scrapland off Lothian Road had been transformed into a conference centre and 'apartments'. A new hotel was in the offing, and an insurance company had grafted its new headquarters on to the Caledonian Hotel. There was room for more expansion, more road-building. 'Desperate,' Bain said, parking the car. Rebus tried to remember the way the area had looked before. He only had to think back a year or two, but found the process difficult nonetheless. Was it just a big hole in the ground, or had they knocked things down? They were half a mile, maybe less, from Torphichen cop-shop. (*Black & Blue*, S. 22)

Rebus ist betroffen darüber, dass seine Stadt sich so verändert, dass er Teile von ihr nicht mehr zu kennen glaubt: „Rebus thought he knew this whole hunting-ground. But now he found that he didn't know it at all.” (*Black & Blue*, S. 22)

Die Transformationen der Stadt in *Set in Darkness* sind das Symbol für einen wirklichen Meilenstein in der schottischen Geschichte: nach 300 Jahren wieder ein eigenes schottisches Parlament zu besitzen. Das Gebäude des Parlaments wird gegenüber dem Palace of Holyroodhouse, der Residenz der königlichen englischen Familie in Schottland, gebaut und fällt durch seine architektonische Radikalität auf. Das Gebäude wird vom katalanischen Architekten Miralles geplant und sticht aus der traditionellen Architektur hervor. Rebus ist dennoch über die Veränderungen in seiner Stadt betrübt:

The city was changing for the worse, and no amount of imaginative construction in glass and concrete could hide the fact. The old city was dying, wounded by these roars, this new paradigm of... not lawlessness exactly, but certainly lack of respect: for surroundings, neighbours, self. (*Set in Darkness*, S. 331)

Ausgerechnet mit Ger Cafferty teilt Rebus seine Betroffenheit, welcher nach seinem Gefängnisaufenthalt Probleme hat, die Stadt wiederzuerkennen: „The place is changing so fast.“ (*Set in Darkness*, S. 384) Edinburgh, „a city which seemed defined by its past as much as by its present, and only now, with the parliament coming, looking towards the future“ (*Set in Darkness*, S. 222-223) erscheint in der diegetischen Gegenwart als Stadt im politischen und historischen Umbruch wie Barcelona in der Carvalho-Reihe. Die Reaktion Carvalhos fällt allerdings drastischer aus als die von Rebus.

Im Laufe der *transición* und besonders in späteren Jahren zur Vorbereitung auf die Olympischen Spiele von 1992 verändert sich Barcelona auf architektonischer Ebene radikal. Die Stadt, besonders die Altstadt, wird erneuert, modernisiert, „verschönert“. Der berühmte Werbeslogan vor der Olympiade lautete: „Barcelona, posa't guapa“ (‘Barcelona, mach dich hübsch!‘). Im Zuge dieser Modernisierungsmaßnahmen wurden viele Gebäude, ganze Straßen dem Erdboden gleichgemacht. Vázquez Montalbán kritisiert diese radikalen Maßnahmen, die die Stadt so verändern, dass dadurch wichtige Erinnerungen verloren gehen. Carvalho leidet unter diesen Veränderungen so sehr, dass er nicht nur melancholisch wird. Ihm gehen in Barcelona die Orientierungs- und Bezugspunkte verloren, wie beispielsweise die Geschäfte auf seinen Streifzügen durch die Stadt.

Carvalho se quedó sin proyecto vital y deambuló por el barrio en busca de puntos de referencia para reconstruir una patria. Muchas tiendas seguían vendiendo lo que siempre habían vendido y muy parecidas gentes a las que permanecían en la fotografía mental de Carvalho. [...] Pero faltaban tiendas fundamentales en el paisaje mental de Carvalho, por ejemplo la *bacallaneria* del señor Juan o la trapería de la calle Carretas. También había desaparecido la tienda de legumbres cocidos de la calle de la Cera ancha y el rótulo del bar Moderno convertido ahora en un tascorro gallego. Tampoco estaban los gitanos a la puerta del bar Moderno. [...] Buscó Carvalho la encuadernadora a donde había llevado los primeros libros *de calidad* que había comprado en el mercado de viejo de San Antonio: *La busca*, de Baroja, y *La voluntad*, de Azorín, pero la encuadernadora había desaparecido, aunque le indicaron que el encuadernador vivía todavía en la trastienda adecuada como vivienda. (“Bajo los tejados”, in: *Historias de padres e hijos*, S. 18)

Sinnbildlich erlebt er die Veränderung Barcelonas an der *Plaza del Padró*, nah an seinem Geburtshaus, die zur „geometría de su infancia“ gehörte.

La calle del Hospital... De paso, jamón a cuestras, examinaría el final de las obras de la plaza del Padró, la milagrosa restitución de la plaza a la geometría de su infancia. [...] los ángeles justicieros de la democracia se habían apiadado de la honda melancolía de Carvalho y habían ganado espacio a los viales, habían vuelto a adosar la plaza a la base de la capilla románica y de los viejos caserones que unen las calles del Hospital y del Carmen, habían creado promesa del arbolado naciente de alcorques, redondos como las galletas de los mantecados lúdicos de

los años cuarenta. Primero el jamón y luego la moral, se dijo Carvalho. [...] (*Los Pájaros de Bangkok*, S. 32)

Carvalho erinnert die Geschichte des Platzes: von der *Semana Trágica*, den Brand des Klosters, den Bau der modernistischen Iglesia del Carmen, den Wiederaufbau des Brunnens und die Wiedereinsetzung der Brunnenstatue, der Santa Eulalia, durch die Franquisten – eine ‘franquistische Santa Eulalia‘ als Wiedergutmachung der Zerstörung durch die Anarchisten im Bürgerkrieg. Im Grunde handelt es sich hier um eine Narration der großen zeitgenössischen Ereignisse Barcelonas, veranschaulicht am Mikrokosmos des Viertels mit Zoom auf den Platz an seinem Geburtshaus, der für ihn immer noch „nach Kindheit riecht“, la *Plaza del Padró*.

... y salió al esplendor recuperado de la plaza del Padró, ágora del barrio, con la Semana Trágica por delante en la quema del convento de las Jerónimas, sustituido por la modernista iglesia del Carmen actual y una capilla románica disfrazada de estanco y sastrería durante siglos [...]. La plaza del Padró olía a infancia y a otoño, intrépidos sus alcorques recién abiertos, vieja la fuente trasladada a la proa,[...] y las miradas impresionadas de los niños, sobrecogidos ante el misterio de las cabezas de piedra de las que manaba el agua y, arriba, una santa Eulalia franquista, reentronizada bajo el franquismo como un acto de desagravio al descendimiento perpetrado por los anarquistas durante la guerra civil. Carvalho tenía el pecho lleno de gratitud y se sintió solidario con los pobladores de la plaza. (*Los Pájaros de Bangkok*, S. 34)

Eine große Melancholie und Enttäuschung machen sich in Carvalho breit: “[...] cuando volvió la vista para llevarse una impresión de conjunto de la nueva vieja plaza del Padró, sintió una cólera profunda porque se la habían devuelto tarde.” (*Los Pájaros de Bangkok*, S. 35)

Die Melancholie geht so weit, dass er sich am Ende nicht mehr in der Stadt wiedererkennt, eine große Unsicherheit macht sich in Carvalho breit. Es ist die totale Zerstörung seiner Landschaft, seiner Heimat und seiner Bezugspersonen, die postmoderne Züge annimmt. Carvalhos Kritik am Städtebau wird immer größer.

Die Auswirkungen der Stadtveränderungen auf Carvalhos Identität steuern in *El laberinto griego* langsam auf ihren Höhepunkt zu. Barcelona durchläuft mit der bevorstehenden Olympiade eine Metamorphose. Dadurch passiert folgendes: „A disjuncture opens up between Carvalho’s self-identity and the built environment as the memory spaces which contain his past experiences are being removed.”⁵³⁷

Carvalhos Gefühle der verlorenen Heimat sind die des Autors: „Están destruyendo la ciudad de mi infancia, y del personaje de Carvalho. Están sustituyéndola por otra ciudad, pero también

⁵³⁷ C. Wells, „Urban Dialectics in the Detective Fiction of Manuel Vázquez Montalbán”, in: *Forum For Modern Language Studies* 40 (2004), S. 87.

están rompiendo mi imaginario [...]. Me siento desorientado.”⁵³⁸ Barcelona wird für Carvalho zunehmend unlesbar, wird ihm zum leeren Blatt. Im urbanen Raum konnte er die Verbindungen zwischen seiner Vergangenheit und Gegenwart lesen und die der anderen Stadtbewohner. Seine Verbindung mit Barcelona war verknüpft mit dem Bewusstsein historischer und politischer Prozesse, die die Stadt gestalteten. Carvalho erinnerte das Raval als Ort seines individuellen, persönlichen Gedächtnisses und als Erinnerungsort einer Gemeinschaft, der Arbeiterschaft. Die Erinnerung an das Raval als einstiges industrielles Zentrum der Stadt droht verloren zu gehen, wenn die Gebäude abgerissen werden. Die postmoderne Stadt scheint es Carvalho zu verbieten, sie mit seinem dialektischen Blick zu lesen, da sie ihm als Mosaik aus heterogenen Bildern begegnet.⁵³⁹

Hinzu kommt, dass zwei seiner wichtigsten Bezugspersonen verschwinden: Bromuro und Charo. Mit seinen Geschäftsreisen scheint er aus der Stadt fliehen zu wollen, aus der durch die Reformen die sozialen Klassenkämpfe und das Lumpenproletariat verschwunden sind.

La destrucción de su paisaje y de sus personajes era total. No se reconocía en la ciudad: Bromuro muerto, Charo en un exilio voluntario, Biscuter como único nexo con lo que había sido el azaroso ecosistema de sus relaciones íntimas. Pero sobre todo la ciudad postolímpica, abierta al mar, surcada por vías rápidas, en plena destrucción el barrio chino, las avionetas de lo políticamente correcto sobrevolando la ciudad, fumigándola para matar sus bacterias, sus virus históricos, las luchas sociales, el lumpen, ciudad sin ingles ya, ciudad de ingles extirpadas, convertida en un teatro profiláctico para interpretar la farsa de la modernidad. – Desde Buenos Aires todo lo veré más claro. (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 17)

In *El Hombre de mi Vida* haben die Städteplaner mit den Bereinigungen des Ravals und den Transformationen des Poble Nou zur schicken Vila Olímpica aus Carvalhos Sicht die Seele der Stadt zerstört und ihr all ihre früheren Bedeutungen und Zuordnungen genommen:

Todas las metáforas de la ciudad se habían hecho inservibles: ya no era la ciudad viuda, viuda de poder, porque lo tenía desde las instituciones autonómicas; tampoco la rosa de fuego de los anarquistas, porque la burguesía había vencido definitivamente por el procedimiento de cambiar de nombre. [...] Barcelona se había convertido en una ciudad hermosa pero sin alma, como algunas estatuas. (*El Hombre de mi Vida*, S. 19)

Wenn die Annahmen stimmen, dass in der postmodernen Stadt kein untergründiger Text mehr existiert, dass im Nebeneinander von Formen und Bildern keine Bedeutung und kein symbolisches Konzept mehr existiert⁵⁴⁰, dann hindert dieser Effekt Carvalho daran, seine Identität und die Erinnerung an die Gemeinschaft der *clase obrera* weiter durch seine Lesart der Stadt

⁵³⁸ Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela Ediciones, 2003, S. 130.

⁵³⁹ Vgl. Wells, S. 91.

⁵⁴⁰ Vgl. Christine Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge MA: MIT Press, 1996, S. 48.

aufrechtzuerhalten. Er kann keine Verbindung zwischen dem früheren und dem heutigen Barcelona der Romangegenwart herstellen⁵⁴¹: „¿Qué bisagra unía su imaginario de Barcelona con esta atlántida de pronto emergente de los mares?“ (*El Hombre de mi Vida*, S. 44)

Als Carvalho in *El Hombre de mi Vida* die neuen Anlagen der Vila Olimpica erkundet, holt ihn die Melancholie aus *El Laberinto Griego* wieder ein bzw. überholt ihn, könnte man formulieren. Das Poblenou des Proletariats, das er in *Laberinto Griego* noch in Ansätzen sehen bzw. erinnern konnte und betrauerte, gibt es nun nicht mehr.

Los caserones cúbicos reciclados por la cirugía estética de la cultura del simulacro, las chimeneas desesperadas, acorraladas en su condición de obsoletos testimonios de lo que había sido a la vez Manchester e Icaria, tan acorraladas como las viviendas en otro tiempo baratas, protegidas, mal construidas que de pronto se convertían en un lacerante Harlem alzado junto a Malibú, en viviendas para pobres milagrosamente erguidas sobre el suelo más encarecido de la ciudad. (*El Hombre de mi Vida*, S. 44)

Über das Baden im Meer erinnert Carvalho sich an seine Kindheit; die Strände sind der diskursive Raum, über den er einen Dialog zwischen seiner persönlichen Vergangenheit und der von Barcelona auszulösen versucht. „Y fue gozo lo que sintió cuando se puso de acuerdo con el fescor de las aguas y pudo nadar como había nadado la primera vez [...], como si las aguas le devolvieran consciencia de aprendizaje y de ciudad.“ (*El Hombre de mi Vida*, S. 45) Er versucht diese neue Stadt zu verstehen, fragt sich, ob der Olympische Hafen und die neuen Strände „una huida hacia adelante o un nuevo sentido de ciudad definitivamente abierta y profiláctica, pasteurizada“ (*El Hombre de mi Vida*, S. 44) sind, wird sich aber bewusst, dass ihm in diesem neuen, postolympischen Barcelona jegliche Verbindung zwischen seiner Erinnerung und der Gegenwart verloren gegangen ist. Nicht nur die Erinnerungen an das ehemalige Poblenou gehen mit den Metamorphosen der Stadt durch die Spitzhacken verloren, auch andere Erinnerungen „al tiempo que la piqueta le rompía las ingles del Barrio Chino y las fantasmales barricadas de la memoria de la ciudad de la rabia y de la idea de la subversión, de la ciudad franquista, la ciudad de rodillas, Señor, ante el Sagrario, que guarda cuanto queda de amor y de verdad.“ (*El Hombre de mi Vida*, S. 44) Der Roman lässt Carvalho mit der Stadt versöhnt, aber verzweifelt zurück: „Se sintió fresco, feliz, reconciliado con la ciudad aunque sentía ganas de llorar porque sabía que no podía volver a casa, que nunca volvería a casa.“ (*El Hombre de mi Vida*, S. 46)

Die Erinnerungssequenzen Carvalhos sind Ausdruck der Melancholie, des Identitätsverlusts, aber noch viel mehr. Sie enthüllen die eigentliche Aufgabe, die Vázquez Montalbán seinem

⁵⁴¹ Vgl. Wells, S. 91.

Detektiv anvertraut hat: „proponer su mirada sobre la realidad del lector.“⁵⁴² Dies offenbart, was die Serie Carvalho für Barcelona, für Spanien leisten kann: eine Kulturgeschichte, eine Chronik und gleichzeitig Kritik der *transición* in Spanien, des prä- und postolympischen Barcelonas sowie der Stadt in der Postmoderne zu sein. Die Serie ermutigt Zeitgenossen, nicht selbst der propagierten Kultur des Vergessens zum Opfer zu fallen. Vázquez Montalbán, der wie andere, die die Art und Weise, wie die *transición* umgesetzt wurde, kritisierte, bereitete es Sorge, dass die Gesellschaft allzu schnell bereit war, die Erinnerung an die Widerständler und Opfer des Franquismus zu verdrängen oder zu vergessen.⁵⁴³ Vázquez Montalbán machte es sich zur Aufgabe, den Verlierern des Bürgerkriegs und den Unterdrückten der Diktatur, die der Staat zu „personas sin memoria y sin lenguaje“ gemacht hatte, eine Stimme zu geben.⁵⁴⁴

4.3.9 Katalonien in der Carvalho-Reihe und Schottland in der Rebus-Serie: Fragen der Identität und Unabhängigkeit

Carvalho stammt aus Galizien und hat portugiesische Wurzeln. Seine Herkunft wird gerade in den ersten Carvalho-Romanen immer wieder hervorgehoben. Er ist also kein Katalane von Geburt. Aber Barcelona ist zu seiner Heimat geworden, und er zeugt den Katalanen großen Respekt. In der Carvalho-Reihe werden Eigennamen und Katalanismen auf Katalanisch geschrieben, mit der spanischen Übersetzung in den Fußnoten. Einige Figuren unterhalten sich auf Katalanisch.

Carvalho hat die „maravillas de la simplificada cocina rural catalana“ (*Tatuaje*, S. 159) kennen und lieben gelernt. In *Tatuaje* findet sich gewissermaßen eine Ode auf das *Pan con tomate/Pà amb tomàquet*: „[...] el pan con tomate, maravilla imaginativa que supera en simplicidad y sabor a la pizza de tomate“. (*Tatuaje*, S. 159-160) In *Los Mares del Sur* wird über Carvalho gesagt: „Su único patriotismo era gastronómico.“ (*Los Mares del Sur*, S. 59) Die katalanische Küche spielt in der Carvalho-Reihe eine so herausragende Rolle, dass man durchaus von einem *nacionalismo gastronómico* sprechen kann, der im letzten Roman, *Milenio Carvalho* auf die Spitze getrieben wird. Die traditionelle Küche Kataloniens gibt Carvalho und den übrigen Figuren oftmals die Möglichkeit zur Identifikation mit einer katalanischen Identität: „¡Flaons! ¿Tú has hecho esto por mí, Enric? Se abrazaron como dos paisanos que se encuentran en el

⁵⁴² Manuel Vázquez Montalbán: *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona: Mandadori, 2001, S. 143.

⁵⁴³ Vgl. Wells, S. 90-91.

⁵⁴⁴ Vgl. Georges Tyras, *Geometrías de la memoria*, S. 18.

Polo y explicaron al avinado Carvalho que los flaons son el escalón superior del pastisset, de todos los pastissets dels Països Catalans.” (*Los Mares del Sur*, S. 98) Die Gastronomie diene, so Colmeiro, der Wiedererlangung von verloren gegangenen Merkmalen katalanischer Identität:

En una sociedad obsesionada por la pérdida de la identidad cultural y entregada a la operación reivindicativa de la idiosincrasia autonómica, la búsqueda de las auténticas raíces culturales pasa por la recuperación de la cocina tradicional de la región.⁵⁴⁵

In *Asesinato en el Comité Central* wird Carvalho in Madrid für eine Katalanen gehalten. „Hacia mucho tiempo que nadie le calificaba de catalán.“ Er wird dort mit stereotypen Vorurteilen konfrontiert, die die spanische Gesellschaft den Katalanen zuzuschreiben scheint: „Que astutos sois los catalanes.“ (*Asesinato en el Comité Central*, S. 129) „Son más listos que nadie. Tienen más dinero y más educación que nadie. Y no ponen bombas como los vascos. Es otra cosa. Aquello es Europa.“ (*Asesinato en el Comité Central*, S. 166) Ein anderer höhnischer Kommentar über die autonomen Regionen Spaniens lautet: “Hemos pasado del vino a las autonomías.” (*Asesinato en el Comité Central*, S. 210)

Grundsätzlich finden sich in der Carvalho-Reihe einige spöttische oder ironische Kommentare über Kataloniens Unabhängigkeitsbestrebungen, so z.B. in *El Hombre de mi Vida*, wo der katalanische Nationalismus zu einem der Hauptthemen wird. Im Zuge der Gründung eines (fiktiven) katalanischen Geheimdienstes soll Carvalho, da er ein ehemaliger CIA-Agent ist, engagiert werden. Seine Überlegungen, was Katalonien sei, wirken ironisch: „¿Quién es Cataluña? Una entidad geográfica, administrativa, emblemática, simbólica...“ (*El Hombre de mi Vida*, S. 22) Carvalho gibt diese Antwort dem Katalanisten Quimet, den Charo ihm vorstellt, die zuvor sieben Jahre lang in Andorra gelebt hatte und gerade nach Barcelona zurückgekehrt ist. Deshalb wird sich in Carvalhos ironische Überlegungen zu Quimets Antwort, Katalonien sei eine Nation (vgl. *El Hombre de mi Vida*, S. 22), eine gewisse Eifersucht hineinmischen:

No lo pongo en duda. Un sujeto colectivo, vamos, colectivo y virtual. Usted también es una nación. Todos son una nación. Lo que tengo muy claro es que yo no soy una nación. Bastante me cuesta ser un individuo y no confío en los pueblos. Los individuos pueden tener compasión, los pueblos no. Ser una nación me complicaría demasiado la vida. Pero adoro las naciones de los otros. (*El Hombre de mi Vida*, S. 22)

Von den Katalanisten wird Spanien als „estado opresor“ (*El Hombre de mi Vida*, S. 112) empfunden. Von Charo überredet, nimmt Carvalho an der Spionage-Ausbildung teil und erhält Unterricht in katalanischer Geschichte, die den Kursteilnehmern als Geschichte verpasster

⁵⁴⁵ José F. Colmeiro, „La Narrativa Policiaca Posmodernista de Manuel Vázquez Montalbán“, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 14 (1989): 1/3, S. 22.

Möglichkeiten, als „historia de un aplazamiento entre la falsa unificación de los Reyes Católicos y el Gobierno de Jordi Pujol“ (*El Hombre de mi Vida*, S. 131) präsentiert wird. Der Dozent legt einen Schwerpunkt auf die in den siebziger Jahren erstarkende nationalistische Bewegung in Verbindung mit dem Treffen der „Nationen ohne Staat“ und auf die Rolle des CIEMEN, dem Internationalen Zentrums für Ethnische und Nationale Minderheiten (Vgl. *El Hombre de mi Vida*, S. 131). Außerdem erfährt Carvalho, und mit ihm die Lesenden, viel über den Kampf um Anerkennung der Regional- und Minderheitensprachen Europas und die Bestürzung darüber, dass weder die Demokratie noch die *Autonomías* Schwung in diesen Kampf gebracht hätten. (Vgl. *El Hombre de mi Vida*, S. 132) Am Ende stellt sich der Anführer des Geheimdienstes als abgrundtief böse heraus, und Carvalho wird zu seinem Mörder. Betrachtet man aber den Raum, den Vázquez Montalbán im Roman auch dem Verständnis und befürwortenden Argumenten für eine Unabhängigkeit einräumt, scheint dies kein eindeutiges Zeichen zu sein, sondern Carvalhos Unentschlossenheit und Ambiguität zu betonen. Auf die Frage, ob Carvalho einen Repräsentanten des extremen (katalanischen) Nationalismus ermorde, antwortete Vázquez Montalbán: „Al contrario, representa a un capitalista del lugar que juega con todo eso porque le interesa, pero que en definitiva tiene otra dimensión.“⁵⁴⁶

Vázquez Montalbán äußerte sich zum katalanischen (und zum spanischen) Nationalismus wie folgt:

El primer nacionalismo contra el que yo estoy situado es el español, porque lo he tenido que aguantar desde que nací [...]. Y con el retorno hacia formas de nacionalcatolicismo del Partido Popular vuelve a agigantarse el demonio de lo que fue el nacionalismo español en tiempos de Franco. Y lo detesto totalmente. [...] En este sentido, más bien he tenido una cierta simpatía por algunas reivindicaciones del nacionalismo catalán por lo que significaban como reequilibrio de las relaciones de supeditación bajo el nacionalismo español, que ha costado guerras civiles, bombardeos de Barcelona, ocupaciones militares, usurpaciones lingüísticas.⁵⁴⁷

Me puedo sentir catalán en algunas circunstancias de mi vida, como un sentimiento difuso de pertenencia a una comunidad, de la misma manera que me puedo sentir español o me puedo sentir europeo. Aunque, en la mayoría de los casos, me molestan bastante las lucecitas que marcan las divisiones fronterizas. De donde sí que soy, con seguridad, es de una ciudad.⁵⁴⁸

Sehr interessant ist seine Wert- und Einschätzung des katalanischen Nationalismus als ‘Neu- ausgleich’, vielleicht auch Gegengewicht, zum historisch negativ konnotierten und belasteten spanischen Nationalismus.

⁵⁴⁶ Georges Tyras, *Geometrías de la memoria*, S. 231.

⁵⁴⁷ Ebda., S. 230.

⁵⁴⁸ Ebda., S. 36.

Ähnliches scheint für Carvalho zu gelten. Carvalho legt er folgendes in den Mund „No soy independentista. No creo en las independencias, pero detesto las dependencias.“ (*El Hombre de mi Vida*, S. 124)

Letztendlich können weder der Roman noch die ganze Reihe abschließend klären, wie Carvalho zum katalanischen Nationalismus steht und scheint dies gar nicht zu wollen – diese Arbeit auch nicht. Auffällig aber ist, dass sich die Lesarten der Carvalho-Reihe im Laufe der Jahre verändert haben, von Carvalho als Katalonien-Kritiker zum positiv Eingestellten. Neuere Interpretationen gehen positiver mit der katalanischen Identität in der Serie Carvalho um als es beispielsweise Joan Ramon Resina noch tat.⁵⁴⁹ Diese Arbeit schließt sich der positiveren Lesart an, weil meiner Ansicht nach die Texte diese bestätigen. Vázquez Montalbán zeigt eine große Sensibilität und Wertschätzung den Katalanen gegenüber, wenn er die Bedeutung, Katalane zu sein, folgendermaßen beschreibt:

¿Sabe usted quién era Carner? - Me suena. – Ha sido uno de los más grandes poetas de este siglo. Más grande que Elliot, que Saint John Perse, que Maiakovski... pero... era catalán y eso se paga. – Qué precio tiene el ser catalán? – El de casi no ser. Ni siquiera consta que lo eres en el carnet de identidad. Y no digamos ya en el pasaporte. (*La Rosa de Alejandría*, S. 54)

Diese Äußerungen stammen von einem katalanischen selbsternannten ‘Autodidakten’, Narcís Pons Puig, der Carvalhos Auftraggeber im Mordfall von einer Cousine von Charo in *La Rosa de Alejandría* ist. Als er mit Carvalho essen geht, spricht er mit einem „pesimismo histórico“ von den Katalanen. Ihm gefällt das Restaurant, in dem sie essen “porque está en la zona más hermosa de Barcelona y porque tiene el nombre en catalán. Catalunya sólo ha recuperado los nombres. No creo que nunca recupere nada más.” (*La Rosa de Alejandría*, S. 91)

Alles in allem kann man in der Carvalho-Reihe von einer wertschätzenden Beschreibung Kataloniens und der Katalanen sprechen, was auch im letzten Carvalho-Roman *Milenio Carvalho* zum Ausdruck kommt und ausführlich im letzten Kapitel analysiert wird. Da es der letzte und umfangreichste Roman der Reihe ist, und er als ‘Testament’ des Autors bezeichnet worden ist, kommt der ausführlichen, detaillierten und kenntnisreichen Darstellung der katalanischen Kultur, Küche und Kataloniens meines Erachtens das größte Gewicht zu, weil es in gewisser Weise als das letzte Wort des Autors gilt. So viel zur katalanischen Kultur und Identität sowie Unabhängigkeitsbewegungen in der Carvalho-Reihe. Vázquez Montalbán äußerte sich folgendermaßen zur Frage nach seiner Beziehung zur katalanischen Sprache: „Sea como sea, mi relación

⁵⁴⁹ Dies war die vorherrschende Meinung während des Kongresses „Manuel Vázquez Montalbán: Nuevas perspectivas críticas“ an der Universität Pompeu Fabra vom 01.-04.02.2012. Zu den Thesen von Joan Ramon Resina vgl. Joan Ramon Resina, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Anthropos, 1997.

con la catalanidad siempre ha sido de cohabitación.“⁵⁵⁰ Diese Einstellung liest man auch aus seiner Romanreihe heraus. Meines Erachtens entwirft Vázquez Montalbán in der Carvalho-Reihe alles in allem ein sehr wertschätzendes, auf Barcelona bezogenes Katalonienbild. Carvalho selbst macht keinen großen Unterschied zwischen Spanien und Katalonien aus und steht für ein wohlwollendes Miteinander.

Rebus ist, trotz seiner polnischen Wurzeln, Schotte durch und durch. Rankin sagt über Rebus:

In some ways he's a typical working class Scottish male, happiest with his music, his junk food, and the drinkers at his favoured pub. But there are layers to his personality, and many of these layers stay hidden, in the grand Scots tradition. The community he grew up in made him resilient and reticent. The city he lives in shapes his attitudes and philosophy of life.⁵⁵¹

Rebus' englische Kollegin Siobhan erkennt Charaktereigenschaften in Rebus und den Schotten, die Einheimische nicht so leicht an sich selbst sehen würden. Siobhan dient Rankin deshalb des öfteren als Kommentatorin über die Schotten oder „typisch schottische“ Verhaltensweisen, hier einige Beispiele: „The Scots tended to crack jokes with a straight face and be deadly serious when they smiled.“ (*Mortal Causes*, S. 42)

She never knew when he was being serious. People in Edinburgh were like that: obtuse, thrawn. Sometimes she thought he was flirting, that the jibes and jokes were part of some mating ritual made all the more complex because it consisted of baiting the subject rather than wooing them. (*Set in Darkness*, S. 173)

Laut Rankin ist eine Haupteigenschaft der Schotten die Zurückhaltung, Distanziertheit:

As a race, the Scots tend towards reticence, something outsiders find curious. They expect us to be as garrulous and outward-looking as the Irish – we're all Celts beneath the skin, after all. But if Ireland is the Celtic Tigger, bouncing around all over the place, then Scotland is more like Eeyore, unsure of itself and staying quiet until it knows it is safe to speak.⁵⁵²

Die Zurückhaltung zeigt sich auch im sozialen Miteinander der Schotten: “The promenade was empty, save for a Labrador being walked by its owner. As the man passed them, he smiled, bowed his head. A typically Scots greeting: more evasion than anything else.” (*Set in Darkness*, S. 188-89) Gründe für diese Zurückhaltung scheinen in der schottischen Geschichte zu liegen. Rankin zitiert Charles McKean, der über Edinburgh schreibt, dass dessen Einwohner früher in Kriegen oder während Invasionen dazu tendierten, sich in Tunneln oder der Old Town zu

⁵⁵⁰ Georges Tyras, *Gemoetrías de la memora. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, S. 40.

⁵⁵¹ Ian Rankin, *Rebus's Scotland*, S. 47.

⁵⁵² Ebda., S. 35.

verstecken, also „unsichtbar“ zu werden. Diese aus der Not heraus entstandene Gabe sei zu einer einheimischen Charaktereigenschaft der Bewohner Edinburghs geworden.⁵⁵³

In Rankins Edinburgh scheinen die Einwohner außerdem in gewisser Weise immer noch unter der jahrhundertealten Last des Calvinismus zu leiden, der unter der Oberfläche spürbar ist. Rankin sagt über die Schotten: „It does sometimes seem to me that the Scots suffer from something more complex than an inferiority complex. It’s almost as if we *enjoy* failure, embracing it with masochistic zeal.“⁵⁵⁴ Eine Figur in *Dead Souls* formuliert es so:

‘We’re not supposed to have it all, are we? We’re supposed to fail gloriously. Anything we succeed at, we keep low-profile. It’s our failures we’re allowed to trumpet.’
Rebus smiled. ‘Might be something in that.’
‘It runs right through our history.’
‘And ends at the national football team.’ (*Dead Souls*)

Patience, eine von Rebus’ Partnerinnen im Lauf der Romanserie, beschreibt Rebus seiner Tochter gegenüber folgendermaßen:

‘You see, Sammy, your father is the Old Testament type: retribution rather than rehabilitation... And he’s the classic Calvinist, too. Let the punishment fit the crime, and then some.’
‘That’s not Calvinism’, Rebus said. ‘It’s Gilbert and Sullivan.’ (*Let it Bleed*)⁵⁵⁵

Letztere ist eine typische, schlagfertige Antwort von Rebus, im Stil eines Philip Marlowe – im nächsten Zitat findet sich gar eine Anspielung auf die Konversation zwischen General Sternwood und Marlowe. Rankin schreibt diese Charaktereigenschaft aber dem schottischen Charakter zu: „Another classic Scottish ploy: retreating into humour when a situation starts to become uncomfortably serious.“⁵⁵⁶ Auch mit seinen Vorgesetzten spielt Rebus dieses Spielchen.

‘It’s a good act,’ he commented, ‘but then you’ve spent years perfecting it, haven’t you?’
‘What act is that, sir?’
‘The wisecracks; that hint of insubordination. Your way of coping with a situation until you’ve had a chance to digest it.’ (*Resurrection Men*, S. 89)

Rebus ist ein Produkt seiner schottischen Umgebung, seiner persönlichen und der schottischen Geschichte. Rankin war zu Beginn schon bewusst, dass „a Scottish Presbyterian cop would have it harder than most.“⁵⁵⁷ Edinburgh fungiert in der Rebus-Serie als Mikrokosmos für ganz Schottland. „If my original project had been a greater understanding of the city of Edinburgh,

⁵⁵³ Vgl. ebda., S. 38.

⁵⁵⁴ Ebda., S. 44-45.

⁵⁵⁵ „Gilbert and Sullivan“ sind Komponist Arthur Sullivan und Autor und Librettist William Schwenck Gilbert, das Namensduo steht für die englische komische Oper im 19. Jahrhundert. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Gilbert_und_Sullivan, am 25.01.2023.

⁵⁵⁶ *Rebus’s Scotland*, S. 30.

⁵⁵⁷ *Rebus’s Scotland*, S. 39.

those parameters soon changed, once I'd discovered that Rebus was a tough enough creation to lead the reader into an investigation of Scotland itself: a small, proud and ancient country with a confused and fragile sense of its own identity. [...] As a nation, Scotland has been called 'the arse of Europa' (by a Papal Legate in 1529) and a place of immense civilisation (by Voltaire, no less). [...] A contradictory city makes a good capital for a country of contradictions."⁵⁵⁸ Rankin scheint für diesen Zweck den bestmöglichen Protagonisten geschaffen zu haben, einen Detektiv, der selbst Gegensätze in sich vereinigt und ein Produkt seiner Stadt und seines Landes ist.

In manchen Romanen interessieren auch Rankin Fragen der Unabhängigkeitsbewegung, z.B. in *Set in Darkness*, wo er Befürwortern und Gegnern der Schottischen Autonomie und des neuen Parlaments eine Stimme gibt, z.B. Polizeibeamten und dem Beauftragten des Schottlandministeriums. Rebus wundert sich noch über das Projekt des Parlaments: „Queensberry House was unreal to him, the idea of a parliament itself the dream of some mad god.“ (*Set in Darkness*, S. 11) Siobhan Clarke – selbst Engländerin – bezeichnet das schottische Streben nach Unabhängigkeit als 'selbstzerstörerischen Zug' (*Set in Darkness*, S. 173) Am Ende des Romans hat Cafferty wieder die Kontrolle über die Stadt zurückerlangt. Trotz des Aufbruchs in die neue Autonomie und in ein neues Jahrtausend, bleiben die Machtverhältnisse und -mechanismen zwischen *overworld* und *underworld* die alten.

Eine Antwort auf die Frage, was die schottische Identität nun ausmache, scheint in der Romanreihe das zu sein, was J. Assmann als „Gegen-Identität“ definiert hat. Rankin formuliert es so:

What Scotland needs now more than anything is a revived confidence concerning its place in the world. For centuries we defined ourselves in terms of a negative, by always referring to our neighbours south of the border: 'Who are the Scots? Well, we're not English.'⁵⁵⁹

Rebus scheint – im Gegensatz zu Carvalho – keine allzu politische Figur zu sein. In *Strip Jack* erfahren wir, dass er in seinem ganzen Leben nur drei Mal gewählt hat: „Once Labour, once SNP, and once Tory.“ (*Strip Jack*, S. 94) Diese Antwort wirkt provokativ und zeugt von einer politischen Indifferenz. Diese Indifferenz scheint auch ein Grund für das Scheitern seiner Ehe mit Rhona gewesen zu sein. Beim Unabhängigkeitsreferendum von 1975 ist Rebus nicht zur Wahl gegangen.

March 1, 1979. The referendum had a clause attached. Forty percent of the electorate had to vote Yes. The rumour was, the Labour government down in London wanted obstacles put in

⁵⁵⁸ Ebda., S. 29.

⁵⁵⁹ Ebda., S. 74.

the way of devolution. They feared that Scottish Westminster MPs would be lost, and that the Conservatives would be gifted a permanent majority in the Commons. Forty percent had to vote Yes.

It wasn't even close. Thirty-three said Yes, thirty-one No. The turnout was just under sixty-four percent. The result, as one paper put it, was 'a nation divided': The SNP withdrew their support for the Callaghan government – he called them 'turkeys voting for Christmas' – an election had to be called, and the Conservatives came back into power, led by Margaret Thatcher.

'Your SNP did that', Rebus told Rhona. 'Now where's your devolution?'

She just shrugged a response, beyond goading. They'd come a long way since the cushion-fights on the floor. He turned to his work instead, immersing himself in other people's lives, other people's problems and miseries.

And hadn't voted in an election since. (*Set in Darkness*, S. 128)

Ob ihn die aktuellen politischen Umstände (erzwungener Brexit gegen Schottlands Willen, wechselnde Premier Minister, wirtschaftliche Krisen) doch zu einem Unabhängigkeitsbefürworter werden lassen, vermag diese Arbeit nicht zu beurteilen und bleibt abzuwarten. Aber zumindest der Brexit wird in *A Song for the Dark Times* auf Schärfste kritisiert. (Vgl. Kap. 5.2.3)

Welches Schottland-Bild entwirft Ian Rankin? Meines Erachtens ein umfassendes, fast enzyklopädisches: über soziale Schichten, soziale und gesellschaftliche Probleme, historische Themengebiete und topografische Beschreibungen schottischer Städte, Industriestandorte und ländlicher Gegenden bis in die Highlands.

Die Romanreihen von Vázquez Montalbán und Rankin konstruieren ein Stadtbild, ein Katalonien bzw. Schottlandbild, aber dekonstruieren es gleichermaßen. Ihre Texte hinterfragen sich selbst, die katalanische bzw. schottische Identität, die dargestellt wird, die Bilder der Stadt, die nicht Stadt, sondern Städte innerhalb der Stadt sind, und das sowohl bei Vázquez Montalbán, der dazu das Konzept der Barcelonas erdacht hat, als auch bei Rankins Edinburgh. Die Kriminalromane von Vázquez Montalbán durchkreuzen sich selbst, indem sie der Detektion und Aufklärung des Falls nicht den dem Genre angemessenen oder verpflichtenden Raum zugestehen. Die Carvalho- bzw. Rebus-Romane schaffen durch und mit den Paradoxien, den Ambiguitäten ihrer Detektivfiguren und ihrer Stadtbilder Sinn.

5 Literarisierung von Geschichte und Politik in der Carvalho-Reihe und in der Rebus-Serie

Vázquez Montalbán und Rankin legen historische Begebenheiten ihres Landes, politische Ereignisse, erinnerungswürdige Figuren und Umstände in oder vielmehr unter ihre Kriminalhandlungen, vergleichbar mit einem Netz. Nicht immer trifft der Terminus „Geschichtsdarstellung“ den Kern der Sache, denn nicht in allen Romanen handelt es sich um die Darstellung von Vergangenem, sondern vielmehr um die Darstellung, Analyse, zum Teil Kritik an der jeweiligen sozialen, politischen und kulturellen Jetzt-Zeit der Romane. Würde man die – so gedachten – politischen und historischen Implikationen ignorieren und sich allein auf die kriminalliterarischen Sujets fokussieren, würde man den Erzählungen ihre Essenz und tiefere Bedeutung nehmen. Sowohl Vázquez Montalbán als auch Rankin begründen diese Notwendigkeit der historischen oder politischen Involviertheit mit den Traditionen und dem Charakter der Bevölkerungen Kataloniens und Schottlands. Bemerkenswert ist, dass sich beide kritisch mit faschistischen Themen auseinandersetzen, Vázquez Montalbán quasi naturgemäß, von innen heraus und Rankin im europäischeren Kontext unter Einbeziehung Schottlands.

5.1 Geschichts- und Politikbeobachtungen in der Carvalho-Serie

Den Carvalho-Romanen liegt die Überzeugung zugrunde, dass es eine große Verbundenheit zwischen Literatur und Geschichte gebe. „A veces la historia le pide prestadas a la poesía metáforas para mejor comprenderse a sí misma.“⁵⁶⁰

Vázquez Montalbán bezeichnete seine Romane als „novelas-crónica“, und einige davon als „novela[s] de política ficción“, ein von ihm erdachter Terminus.⁵⁶¹ Er sah die Politik als „un ingrediente de mi vida y de la vida, de mi memoria y de la historia, y mis novelas-crónica tienden a reconocerla como un ingrediente literario.“⁵⁶² Sein Detektiv Carvalho sei durch einen Roman zum Leben erweckt worden, den man als *política ficción* bezeichnen könne und sein allererster Roman überhaupt, *Rocordando a Dardé*, trage ebenfalls bereits politische Implikationen.⁵⁶³

⁵⁶⁰ Manuel Vázquez Montalbán, „Linchamiento y Terror“, *El País*, 06.07.1987.

⁵⁶¹ Vgl. *Historias de Política Ficción*, Einleitung, S. 5.

⁵⁶² Ebda., S. 5.

⁵⁶³ Vgl. ebda., S. 5.

Der Carvalho-Roman-Zyklus beleuchtet, diskutiert und problematisiert politische sowie (zeit-)geschichtliche Begebenheiten und macht sich dabei die Vorzüge des Kriminalromans zu eigen. Oft erscheint die Kriminalhandlung unverhältnismäßig, fast nebensächlich neben Carvalhos Gefühlen und Betrachtungen zur Politik, Stadt- und Landesgeschichte. Das Werk Vázquez Montalbáns „supera la tradición del género policíaco al abrirlo a la concreción histórica”.⁵⁶⁴

Nach Ott werden als ‘Chronik‘ (von lat. *chronicon*, *chronica*, griech. *chronos* »Zeit«)

historiographische Texte bezeichnet [...], die, in der Regel von einem einzigen Autor verfasst und als Bildungsangebot für ein breiteres Publikum verstanden, zeitlich aufeinander folgende [...] Ereignisse meist unter übergreifenden Deutungskonzepten und mit deutlich literarisch geprägtem Formbewusstsein (Vers oder Prosa) darbieten.⁵⁶⁵

Normalerweise sind Chroniken also historiographische Texte, wie Ott ausführt. Die Carvalho-Romane als *novelas crónicas* können als besondere Form der Chronik betrachtet werden, sind sie doch auf einer Ebene der Gegenwart und der Gegenwartsdarstellung angesiedelt, im Zustand der Gleichzeitigkeit zwischen Zeitgeschichte und deren Darstellung. Vázquez Montalbán wendet sich vom Historischen zum Zeitgenössischen, ja Zeithistorischen und lässt Carvalho einen aktuellen Zustand feststellen und verwandelt ihn durch dessen Aufschreiben, Aufzeichnen gleichzeitig schon ins Historische. Zudem sind die Romane literarische Chroniken, die sich zwar teilweise Formen oder Charakteristiken der vormodernen Chroniken aneignen, aber in literarischer Form unter dem Deckmantel der Gattung des Kriminalromans weitere Funktionen übernehmen können, als bloß Geschichte darzustellen oder zu vermitteln.

Insofern also, als die kriminalliterarischen Carvalho-Romane unter dem Mantel der Kriminalhandlung von zeithistorischen Ereignissen und Abfolgen erzählen, stadthistorisches Wissen und politische Inhalte erörtern und sich als sog. ‘Trivialliteratur‘ an ein breites Publikum richten, können sie durchaus als moderne, *andere* Chroniken der Stadt Barcelona gelesen werden, als „crónica colectiva e intrahistórica“⁵⁶⁶ der Epoche der *transición*, des postfranquistischen und des demokratischen Spanien. Der Detektiv wird so zum Chronisten und ihm kommt noch eine andere Rolle zu: „Los detectives privados somos los termómetros de la moral establecida, Biscuter. Yo te digo que esta sociedad está podrida. No cree en nada. [...] Se han perdido los

⁵⁶⁴ Susanne Iglar, „El tango de la memoria: Historia y silencio en el caso bonaerense de Pepe Carvalho”, in: José Manuel López de Abiada et.al (Hrsg.), *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Editorial Verbum, 2010, S. 224.

⁵⁶⁵ Norbert H. Ott, „Chronik“, in: *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart: Reclam, 2002, S. 48.

⁵⁶⁶ José F. Colmeiro: „La Narrativa Policiaca Posmodernista de Manuel Vázquez Montalbán”, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 14 (1989): 1/3, S. 13.

valores fundamentales. [...] La crisis. La crisis de valores“. (*Los Mares del Sur*, S. 13-14) Der Detektiv als Thermometer misst einen (tages-)aktuellen Zustand von Gesellschaft und Politik. Vázquez Montalbán hat einen Detektiv erschaffen, der autofiktionale Züge aufweist und selbst eine politische Vergangenheit hat. Die Detektivarbeit erlaubt Carvalho „obtener una lucidez intensa al enjuiciar la sociedad.“⁵⁶⁷

Die „Chroniken“ nach Carvalho umfassen zeitlich den Rahmen von der frühen Übergangszeit zur Demokratie bis zum Millennium und zeichnen die wichtigen politischen und historischen Ereignisse sowie die Hintergründe und sozialen Verhältnisse im Barcelona dieser Jahre nach: die Unsicherheit der *transición* sowie Putschversuche und Unruhen, z.B. in *La Soledad del Manager*, demokratische Wahlen, die Vorbereitung und Durchführung der für Barcelona wichtigen Olympiade von 1992 (*El laberinto griego* spielt vor den Olympischen Spielen, *Sabotaje Olímpico* währenddessen und die darauffolgenden Romane im postolympischen Barcelona) mit den umstrittenen Stadtentwicklungen bis knapp vors Millennium. Ramon Resina sieht Carvalho als ein Produkt und gleichzeitig als Manifestation des *desencanto*: “Las prácticas de Carvalho se insertan en la cultura del desencanto. Carvalho es un producto de esta cultura, una manifestación, en el nivel microsocia, de la recesión del utopismo político y el embate nostálgico de los valores tradicionales.“⁵⁶⁸

Georges Tyras schlägt vor, das Werk Vázquez Montalbáns in drei Phasen einzuteilen: Die erste Phase der „escritura subnormal“ der Jahre 1963-1974, „una práctica experimental en el contexto del tardo-franquismo“; zweitens eine Phase der *novela negra* ab 1974, “con el desarrollo de la escéptica figura de Pepe Carvalho, que permite comprender la Transición democrática“, und drittens “la etapa de búsqueda del sentido de la historia y del compromiso, en un contexto de desencanto a partir de 1985, fecha de la publicación de la primera novela de la memoria, *El pianista* (1985)“⁵⁶⁹.

Aber Vázquez Montalbán begrenzt seine Kriminalromane und deren historische Hintergründe nicht nur auf Spanien, sondern beweist in *Los Pájaros de Bangkok*, *Quinteto de Buenos Aires* und ganz besonders in *Milenio Carvalho*, dass das Verbrechen sich über die ganze Welt

⁵⁶⁷ Iglar, S. 223.

⁵⁶⁸ Joan Ramon Resina: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Anthropos, 1997, S. 117.

⁵⁶⁹ Celia Romea Castro, „El Barrio Chino de Manuel Vázquez Montalbán“, in: López de Abiada, López Bernasocchi, Oehrli (Hrsg.), Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra, Madrid: Editorial Verbum, 2010, S. 477.

ausspannt, global geworden ist⁵⁷⁰ und dass “el vínculo entre política y delito se ha mundializado a escala planetaria.”⁵⁷¹

Carvalho symbolisiert einen bestimmten Typus Spanier, mit dem sich viele der zeitgenössischen Lesenden identifizieren konnten: einen Verlierer des Bürgerkriegs, der (als Student moderat) im politischen Widerstand gegen Franco war.

Wie vermitteln die Carvalho-Romane Aspekte der spanischen Geschichte und Politik? Auf der Figurenebene tun sie dies in der Verwendung von Figuren mit einer historischen Bedeutung, einer Zugehörigkeit zu einer eindeutigen Schicht oder bestimmten Personengruppen, beispielsweise Verlierer des Bürgerkriegs, Opfer, Folterer, Anhänger der Diktatur, Opportunisten, Politiker o.ä. und deren Interaktionen. Ein Mittel sind z.B. Gespräche der Figuren (teils unterschiedlicher Lager) über Politik in der Gegenwart oder über die Zeit während der Diktatur und besonders durch die persönliche Verbindung Carvalhos mit der politischen Geschichte des Landes, die in die Romane eingeflochten wird, etwa durch Gedanken, Erinnerungen und Bewertungen Carvalhos und durch die Begegnungen mit anderen Weg- oder Leidensgenossen des Widerstands und der Unterdrückung durch das repressive Franco-Regime. Die Figuren im engsten Umkreis des Detektivs sind von der Vergangenheit Spaniens und ihrer Position während des Bürgerkriegs und der Diktatur gezeichnet. Es sind, wie schon erwähnt, Personen aus den untersten Gesellschaftsschichten, die auch aus Carvalhos Stadtviertel Raval stammen und die ebenfalls zu den Verlierern des Bürgerkriegs gehören. Oft haben die Kriminalfälle, die es aufzuklären gilt, Bezüge zur Politik und Geschichte, z.B. wenn ein Abgeordneter ermordet wird oder im Zuge der Aufklärung nach politischen oder historischen Fakten geforscht wird, die dann aufgedeckt werden können, wie noch zu zeigen sein wird.

Ein wichtiges Leitmotiv der Romane Vázquez Montalbáns ist, wie schon erwähnt, die Erinnerung. Izquierdo sieht den Carvalho-Zyklus als

[...] un proyecto global de interpretación crítica de la realidad española [y en el caso de Quinteto de Buenos Aires, también de la Argentina] contrastando la realidad caníbal, desmemoriada, ecléctica del neoliberalismo, con la memoria de unos personajes que coincidirá con la de muchos españoles que hasta los años setenta habían sido silenciados.⁵⁷²

⁵⁷⁰ Vgl. Iglér, S. 224.

⁵⁷¹ Georges Tyras, „La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán entre memoria y compromiso“, Konferenzbeitrag von Georges Tyras in der Bibliothek La Bòbila de L’Hospitalet de Llobregat, Barcelona am 27.11.2003, S. 1-10; S. 1.

⁵⁷² José María Izquierdo, “Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos“, *Anales Nueva Época* (Göteborg), 3-4, 2000/2001, S. 1-28; S. 20.

Die Romane spiegeln Erinnerungen der Figuren und des Autors an das Franco-Regime und an den Bürgerkrieg und üben offen Kritik an der Diktatur und der aktuellen Lage Spaniens während der *transición*. Sie stellen insbesondere die politische Situation und Stimmung in der Bevölkerung dar. In den ersten Carvalho-Romanen, inmitten der frühen *transición* ist die Stimmung von Unsicherheit geprägt. Die Überraschung über die Unmittelbarkeit der plötzlich von oben eingesetzten Demokratie und die Ausrichtung von demokratischen Wahlen, die für manche Bevölkerungsgruppen ohne Vorbereitung, wie über Nacht, zur Realität wurden, drückt Vázquez Montalbán in „Una desconocida que viajaba sin documentación“ in vielsagenden Vergleichen aus:

Al principio, después del agostamiento de la dictadura, los preparativos de las elecciones fueron acogidos como una fiesta exótica, como los habitantes de las ciudades europeas de la Edad Moderna asumieron las primeras muestras de personas y cosas que les llegaban del Nuevo Mundo. La democracia fue como la llegada del Gran Circo Ruso con la mujer barbuda, el funambulista, el tragauegos, la amazona alada sobre el caballo blanco, los trapezistas, el oso polar, el tigre de Bengala, los payasos; pero con el tiempo casi todos sus gestos y sorpresas se repitieron y se incorporaron a los rituales adquiridos. (“Una desconocida que viajaba sin documentación”, in: *Historias de fantasmas*, S. 9)

Wie die Verwunderung über die exotischen Wesen und Wunder, die die Kolonisten aus der Neuen Welt mitbrachten, oder über die Attraktionen des russischen Zirkus verblasst, so verfliegt auch der anfängliche Glanz der Demokratie und der Wahlen. In den ersten Carvalho-Romanen ist von Euphorie schon nichts mehr zu spüren. Ganz im Gegenteil herrschen Enttäuschung und eine große Unsicherheit bezüglich der Demokratie vor sowie die Angst vor erneuten Revolten und Umstürzen. Putschversuche von Seiten des Militärs drohen. “Eran días de marzo de 1977, entre tiroteos de incontrolados y rumores de golpe de Estado, la mercancía política desplazó un tanto el interés del público por el hallazgo del primer cadáver”. (*Asesinato en Prado del Rey*, S. 38/39) Die neue Regierung schafft es nicht, den Menschen Sicherheit zu vermitteln.

El gobierno está más nervioso que nosotros [d.i. die Kommunistische Partei Kataloniens]. O al menos lo aparenta. Me consta que han reforzado las medidas de seguridad y que han puesto en marcha un plan preventivo de golpes de Estado. (*Asesinato en el Comité Central*, S. 59)

Vázquez Montalbán zeigt eine von der Diktatur erschöpfte, traumatisierte und von der Demokratie desillusionierte barcelonesische Bevölkerung voller Unruhe. “La vida de esta democracia es como la escalera de un gallinero: corta pero llena de mierda.” (*Asesinato en Prado del Rey*, S. 26) Der Glaube an die Demokratie im Allgemeinen und ihre Prinzipien sind schon früh verloren gegangen. “Diálogo. Diálogo. ¿No estamos en plena democracia? – Si es inútil.” (*Asesinato en el Comité Central*, S. 75) Carvalho fürchtet gar einen erneuten Ausbruch des Bürgerkriegs. “Si estalla la guerra civil y no vuelvo, te repartes toda esta comida con Charo.”

(*Asesinato en el Comité Central*, S. 35) Mit dem ironischen Leitsatz “Contra Franco vivíamos/estábamos mejor”, der sich oft in der Carvalho-Serie findet, drückt Vázquez Montalbán die Grenzen und das Scheitern der *transición* aus.⁵⁷³ „Todo régimen necesita rebeldes en la nómina. En cambio los que luchamos contra el franquismo con la acción y la organización, éstos ahora somos incómodos.” (*Asesinato en Prado del Rey*, S. 38)

Auch Jahre später sind die Spanier noch nicht an die demokratischen Wahlen gewöhnt und es herrscht Unordnung. In *Los Pájaros de Bangkok* (1983) ist das allgegenwärtige Thema unter den Asienurlaubern die Wahl in Spanien. „Va a pasar algo, Biscuter, y no recuerdo qué. [...] – Lo que se avecinan son las elecciones.” (*Los Pájaros de Bangkok*, S. 16-17) “Las elecciones están al caer. [...] – Es curioso. La democracia se resume en votar y pagar impuestos. Le democracia avanzada. Votas para elegir una política y pagas para garantizar el orden o el desorden social, según los gustos.” (*Los Pájaros de Bangkok*, S. 42)

Unter den Romanen der *transición* kommt *La Soledad del Manager* eine Sonderrolle zu, weshalb dieser Roman ausführlich analysiert werden soll, ebenso *Quinteto de Buenos Aires* als Beispiel der späteren Reise-Romane.

5.1.1 *La Soledad del Manager* (1977)

Dem dritten Carvalho-Roman kommt in der Reihe eine Sonderstellung zu. *La Soledad del Manager* ist der erste Roman, der nach dem Tod Francos erschien, der erste Roman, in dem sich Vázquez Montalbán frei über die aktuellen und vergangenen politischen Themen äußern durfte, die ihm am Herzen lagen, ohne dass sein Text der Zensur zum Opfer gefallen wäre. Und genau dies tut er ausführlich: politische Anspielungen und Aussagen sind zahlreich und explizit; man findet eine Figurenauswahl, die alle politischen Lager (des Bürgerkriegs) umfasst; durch Rückblicke und Erinnerungen der Figuren wird der/die Lesende in die Franco-Zeit zurückversetzt, und die Gegenwart der *transición* mit ihren Problemen und Krisen wird thematisiert und kritisiert. *La Soledad del Manager* kann als „novela de la transición por excelencia“⁵⁷⁴ gelten. Besonders hervorzuheben ist die Unmittelbarkeit der Erzählung, indem die erzählte Zeit des Romans (1975-76) fast identisch der Erzählzeit entspricht.

⁵⁷³ Vgl. Iglar, S. 232.

⁵⁷⁴ Michael Eade, *Con el muerto a cuestras: Vázquez Montalbán y Barcelona*, Barcelona: Alreves, 2011, S. 80.

In *La Soledad del Manager* wird der Manager eines großen Konzerns, Antonio Jaumá, nach Parfum duftend mit Damenunterwäsche in der Hosentasche tot aufgefunden. Carvalho hatte Jaumá nur flüchtig auf einem Flug in die USA während seiner damaligen Tätigkeit für die CIA kennengelernt. Umso mehr wundert es Carvalho, dass Jaumá seine Kontaktdaten behalten hat und ihn kurz vor seinem Tod kontaktieren wollte.

Der Manager war tatsächlich ein Frauenheld, weshalb die Polizei nicht im Geringsten daran zweifelt, dass das Mordmotiv mit seinen Damenbekanntschaften zu tun hat. Aber die Witwe Concha Jaumá betraut Carvalho mit Ermittlungen, die ein anderes Ergebnis zutage führen. Vázquez Montalbán spielt hier mit den Erwartungen und Wahrnehmungen der Lesenden, die davon ausgehen müssen, dass Jaumá gestorben ist, weil er ein Don Juan war (denn das war er auch), aber in Wirklichkeit stirbt Jaumá, weil er ehrbar und anständig war.⁵⁷⁵ Der Manager war dahintergekommen, dass sein Unternehmen in illegale Machenschaften verwickelt war und dass große Summen aus der Bilanz verschwunden waren.

In *La Soledad del Manager* ist der Weltkonzern Petnay nicht nur der Produzent von Konsumgütern und Arzneimitteln aller Art. Auf die Frage Carvalhos, was die Firma Petnay eigentlich produziere, erhält er eine verstörende Antwort: „Perfumes, licores, productos farmacéuticos. [...] Aviones de caza y bombardeo, sistemas de comunicación de altísima tecnología [...], papel, revistas, diarios, políticos, revolucionarios... todo eso fabrica la Petnay.“ (*La Soledad del Manager*, S. 19) Dieses selbstverständliche Nebeneinander von Alltagsgütern und Kampfgeräten scheint in der span. Gesellschaft der *transición* nur Carvalho moralisch fragwürdig vorzukommen. Außerdem scheint der Konzern das politische Geschehen in unterschiedlichen Ländern zu lenken. So soll er beispielsweise für den Sturz Allendes in Chile verantwortlich zeichnen.

Der Roman ist durchzogen von Hinweisen darauf, dass die jüngste franquistische Vergangenheit noch nicht verarbeitet ist. Dies spiegelt sich in Dialogen von Figuren, die nach Erklärungen suchen, weshalb die Diktatur Francos so lange bestehen und wie die Bevölkerung sie so lange aushalten konnte. Außerdem werden oft politische Diskussionen ausgetragen; die Politik ist ein unausweichliches Hauptthema. Eine immer noch große Angst der Bevölkerung vor der Polizei und ihren ehemaligen Foltermethoden ist wahrnehmbar. Der Schuhputzer Bromuro hat seine eigene Theorie entwickelt, die ihm seinen Rufnamen eingebracht hat (span. *bromuro* bedeutet ‘Bromid’): Er glaubt, die Franquisten hätten Bromid ins Trinkwasser und Brot gemischt, um die Bevölkerung verrückt und willenlos zu machen. ¿Por qué te crees tú que Franco duró tanto?

⁵⁷⁵ Vgl. ebda, S. 78.

Porque estábamos como atontados y era del bromuro que nos echaban en el agua y en el pan.” (*La Soledad del Manager*, S. 30) Bromuro ist von dieser Idee besessen, sie taucht in vielen späteren Romanen immer wieder auf. Jaumá selbst glaubte: „¡La gastronomía y las mujeres nos han salvado de la desesperación franquista!“ (*La Soledad del Manager*, S. 20)

In einer der vielen Analepsen geht es um die erste und einzige Verabredung zwischen Jaumá und Carvalho, bei dem dieser auch Jaumás deutschen Kollegen Rhomberg kennenlernt, der im Laufe des Romans ebenfalls ermordet wird. Dieter Rhomberg war Sozialdemokrat und ein hohes Tier bei der Petnay. Jaumá sagt über ihn: „El tercer hombre de la Petnay en la rama de productos que me afectan. Es decir: más poderoso que Franco.“ (*La Soledad del Manager*, S. 18) Er trinkt auf den Sozialismus und auf den baldigen Sturz Francos. Daraufhin entspinnt sich in der geselligen Atmosphäre eine politische Diskussion:

- Parece mentira que los españoles lo hayan aguantado tanto.

La quejosa observación iba dirigida a Carvalho.

- Preocúpense ustedes del centinela de Occidente que tienen en casa: Willy Brandt.
- ¿Qué tienen que decir ustedes de Willy? Los españoles no pueden criticar a nadie. ¡Aguantar a Franco treinta años!
- Ustedes nos lo dejaron como reliquia, ustedes hicieron posible que ganara la guerra.

Carvalho estaba molesto consigo mismo. Odiaba las actitudes apasionadas. (*La Soledad del Manager*, S. 20)

Ein wichtiger Einwand Carvalhos, ein offener Politikkommentar des Detektivs, der die fatale Verbindung des deutschen und spanischen Faschismus kritisiert.

Die Tatsache, dass *La Soledad del Manager* der erste Roman nach der Francodiktatur war, der unabhängig von der Zensur veröffentlicht wurde, schlägt sich in der Auswahl der Romanfiguren nieder, denn auffällig viele dieser sind ehemalige Widerstandskämpfer und Franco-Gegner wie Carvalho selbst. Ungefähr die Hälfte der Universitätsfreunde von Jaumá und dessen Witwe Concha waren im Widerstand aktiv, außerdem Studienfreunde von Carvalho und der Hauptzeuge des Falls, der Katalane Alemany.

Im Gegensatz zum Titel des Romans wird nicht die Einsamkeit, sondern die Freundschaft, die die Einsamkeit kompensiert, zu einem wichtigen roten Faden in der Erzählung: die Freundschaft zwischen Jaumá und Carvalho und die zwischen Jaumá und seinen Studienfreunden.⁵⁷⁶ Es ist eine Gruppe von sieben Kommilitonen, von denen aber nicht alle im Roman vertreten sind. Nuñez zeigt Carvalho ein Bild von dieser Gruppe, die in der Romangegenwart aus Politikern, Schriftstellern, einem Filmemacher, Rechtsanwälten und dem Manager bestand: Miguel

⁵⁷⁶ Vgl. ebda., S. 79.

Fontanillas, Rechtsanwalt, wohlhabend, Abgeordneter in spe; Tomás Biedma, Spezialist für Arbeitsrecht, der radikalste von allen Kommilitonen, Chef einer linken Splittergruppe; der Romancier Dorronsoro; der Filmregisseur Jacinto Vilaseca, Besitzer einer anderen politischen Splittergruppe; Argemí, der damals als die große poetische Hoffnung Kataloniens galt und in der Romangegenwart ein großer Joghurtproduzent ist. Argemí, der Großindustrielle, ist der Mörder Jaumás.

Marcos Nuñez ist derjenige, den Carvalho in Vallvidrera aufsucht, über den Tod Jaumás informiert und ihn zu Concha Jaumá bringt. Er wird von allen Freunden am ausführlichsten dargestellt. Er hatte die Witwe ungefähr zur gleichen Zeit wie ihr Ehemann kennengelernt, am Anfang ihres Studiums, und sie versucht für Politik zu begeistern, mit mäßigem Erfolg. Carvalho kennt Marcos Nuñez bereits, wie man später erfährt. Carvalhos eigenes Studium war überschattet vom Mythos des Marcos Nuñez, dem ersten roten Studenten an der Universität Barcelona nach dem Bürgerkrieg, und seines Widerstands:

El relato de la resistencia de Marcos ante la Brigada Social, el hecho de ser el “primer estudiante rojo” de la posguerra y organizador de los primeros cuadros universitarios se complementaba con su leyenda de persona bien dotada intelectualmente.” (*La Soledad del Manager*, S. 47)

Nuñez wurde wie ein Auserwählter verherrlicht:

Lo cierto es que Marcos Nuñez fue el primer punto referencial en el martirologio de la resistencia estudiantil y que su itinerario por Francia y Alemania era seguido desde el interior como si se tratara del viaje de un aprendiz de dios a las fuentes de las definitivas sabidurías. (*La Soledad del Manager*, S. 47)

Als Carvalho in seiner Studentenzeit im Widerstand verhaftet und verurteilt wurde, galt Nuñez immer noch als Referenz: “Cuando Carvalho fue detenido, juzgado y condenado aún se recapitulaba la historia de la resistencia universitaria en relación con la caída de Marcos Nuñez. – Pertenece a la cuarta caída después de Marcos Nuñez.” (*La Soledad del Manager*, S. 47)

Vázquez Montalbán liefert eine Kurzbiografie und –charakterisierung dieser Figur, noch bevor man erfährt, dass Carvalho Nuñez bereits kannte und noch vor deren erstem Treffen in der Romangegenwart. Sein Ruf, der Mythos, eilt Nuñez voraus, doch diese Erwartung soll bitterlich enttäuscht werden.

Pionero de la reconstrucción de la izquierda en la barcelonesa Universidad de los años cincuenta, tras la tortura y la prisión preventiva, Nuñez huyó a Francia e inició un camino que podía haberle llevado a la burocracia de su propio partido o a un doctorado en ciencias sociales a ejercer en la futura España democrática. Demasiado cínico para burócrata y excesivamente abúlico para doctor en ciencias sociales, eligió el oficio de espectador que ejercía con una

dedicación sólo aparentemente desmayada. Aunque le llamaban “el cónsul de Bulgaria” por [...] la debilitada representatividad de un pasado al que seguía agarrado como un náufrago, Nuñez cumplía la función de conservar en su archivo mental la memoria y el deseo del renacimiento de la izquierda moral en la España franquista [...] Había una cierta angustia personal en sus frenéticas zancadillas adjetivales. Como si desde el suelo quisiera que también los demás cayeran de bruces para proseguir allí la conversación como si nada hubiera pasado. (*La Soledad del Manager*, S. 43-44)

In dieser sarkastisch anmutenden Biografie und Charakterisierung finden sich nicht wenige Hinweise auf psychologische und körperliche Traumata. Folter, Gefängnis, Flucht und Exil sind hochtraumatische Ereignisse. Es verwundert nicht im Geringsten, dass Nuñez nicht fähig war, die Karrieremöglichkeiten, die ihm in Frankreich geboten worden wären wahrzunehmen. Stattdessen ist er ein Beobachter und Alleinunterhalter, ein Träumer, der an der Vergangenheit und seinen Idealen festhält wie ein Ertrinkender, ein Verlierer (des Bürgerkriegs), eine gescheiterte Existenz, die durch den Bürgerkrieg und die Diktatur zum Scheitern verurteilt war, ein ‘Schiffbrüchiger‘ wie es wortwörtlich im Text heißt („naufrago“). Der einstige Revolutionär, Widerstandskämpfer und Hochschuldozent umgibt sich nun mit trinkenden Zuhörern in Bars. Er ist auch psychisch zerstört und äußert sich gleichermaßen verbal aggressiv über Freunde wie Feinde; er ist im wahrsten Sinne des Wortes am Boden und zieht alle um sich herum ebenfalls in die Tiefe. Für Carvalho ist es eine bittere Enttäuschung, die Entzauberung des Mythos des großen Marcos Nuñez zu erkennen, der sich seiner Entmystifizierung selbst bewusst zu sein scheint:

El mártir. Me idealizaron durante todo mi exilio. No se esperaban que volviera tan desmitificador. Hubo algunas asperezas. Un cierto desencanto. Finalmente me aceptaron tal como soy. En parte porque les ofrezco la seguridad de que nunca les quitaré nada de lo que tienen y de que vivo molestando con dos tejanos, un jersey y dos camisas. Tal vez les hubiera gustado que yo tuviera más poder. Ellos tienen poder: económico, político, cultural, moral. Yo no tengo poder. Ningún poder. (*La Soledad del Manager*, S. 46)

In seiner Liebe zur Gastronomie kann Carvalho sich aber mit Nuñez versöhnen:

- Me interesa esa foto y datos sobre sus componentes. Podemos comer mañana.
¿Dónde?
- Hay un pequeño restaurante francés en Barcelona 2 donde se come lo que no se puede comer en otro lugar de Barcelona. Un *confit d'oie* que la dueña trae del Périgord. Carvalho empezó a mirar con simpatía a Marcos Nuñez. (*La Soledad del Manager*, S. 46)

Vázquez Montalbán verwebt auch hier die Kriminalhandlung mit der persönlichen Vergangenheit Carvalhos. Handlungsstränge und Ereignisse des Kriminalfalls werden zum Auslöser für die persönlichen Erinnerungen Carvalhos. So ist das Erleben des Bürgerkriegs, der Francozeit und der *transición* in *La Soledad del Manager* sowohl eine kollektive als auch eine subjektive

Erfahrung; das Kollektive – hier als Gesamtheit der prototypischen Puzzlestücke aus Einzelgeschicksalen – ist mit dem Subjektiven eng verwoben. Die Gesellschaft als Ganzes leidet an den Traumata der Vergangenheit – dies wird im Roman mehr als deutlich –, aber in ganz besonderem Maße die Verlierer des Bürgerkriegs. Im Zuge der Erinnerungen der Romanfiguren an die jüngste Vergangenheit während der Francozeit kommen in Carvalho Erinnerungen an seine Gefängniszeit als politischer Gefangener wieder zum Vorschein. Es sind viele Analepsen mit Anekdoten aus dem Gefängnis, teils versöhnliche Erinnerungen, in denen Biscuter vorkommt und es um gemeinsame Kochversuche geht, aber auch sehr traumatische, die mit dem Ort des Polizeipräsidiums eng verbunden sind, wie bereits erwähnt wurde.

Eine weitere persönliche Erinnerung Carvalhos betrifft seinen Vater, der ihm ein pessimistisches Bild der Vaterschaft vermittelt hat. Als Rhomberg ermordet wird, tut Carvalho dessen Sohn leid und er philosophiert über die Vaterrolle im Allgemeinen, berühmte Vaterfiguren in Film, Oper und Musik und über „su mala educación sentimental“ (*La Soledad del Manager*, S. 149). Der Gedanke an Rhombergs Sohn löst Erinnerungen an seinen eigenen Vater aus, der ihm immer das Gefühl gegeben hatte, dass es ihm leidgetan hätte, dass Carvalho geboren wurde. Dass man eigentlich keine Kinder bekommen sollte, weil man die Sünde, sie in die Welt gesetzt zu haben, nicht wieder gut machen könnte. Carvalho zitiert hier seinen Vater: „Si la humanidad se pusiera de acuerdo para no tener más hijos, en cincuenta años la Tierra quedaría despoblada y devuelta a sus fuerzas más inocentes: los animales, el agua, el sol.“ (*La Soledad del Manager*, S. 150) Carvalhos Vater war vom Krieg und der Gefangenschaft traumatisiert, und der Albtraum einer atomaren Bedrohung verfolgte ihn. Vatergefühle wollte er nicht zulassen: „Hasta su muerte, Evaristo Carvalho sintió remordimientos cada vez que veía a su hijo y trataba de lavarle del cerebro el instinto de la paternidad con toda clase de detergentes.“ (*La Soledad del Manager*, S. 150) Jedes Mal, wenn eine Frau aus dem Stadtviertel wieder ein Kind bekam, regte sein Vater sich auf. Kinder waren für ihn in seinem pessimistischen Weltbild nur noch weitere Opfer. „- Fíjate. La del número siete ha tenido otro hijo. Ay, Señor. Qué falta de cabeza. Traer víctimas a este mundo.“ (*La Soledad del Manager*, S. 150) Sein Vater ließ Carvalho mit der Frage zurück, ob er anders gedacht hätte, wenn er den Bürgerkrieg nicht verloren hätte. (Vgl. *La Soledad del Manager*, S. 150) Vázquez Montalbán zeichnet hier ein zutiefst pessimistisches Weltbild der traumatisierten Verlierer des Bürgerkriegs.

Carvalho wird wegen der Ermittlungen im Fall Jaumá im Polizeipräsidium verhört. Er muss lange warten und befindet sich insgesamt 4 Stunden auf dem Präsidium, das durch die Folterpraktiken während des Franco-Regimes zu einem traumatischen kollektiven Gedächtnisort

geworden ist. Bereits das Licht im Polizeirevier löst Unwohlsein und Angst vor dem aus, was da kommen mag: „Una luz que parece ensuciar los ojos, o es que los ojos se preparan para la realidad que temen.” (*La Soledad del Manager*, S. 131) Das Mobiliar des Präsidiums verweist auf drei Epochen: „desde el neoclásico de madera barnizada al metálico lleno de ruidos huecos pasando por aquel intento inútil de que todas las oficinas se parecieran a las de las películas de Hollywood en los años cuarenta.” (*La Soledad del Manager*, S. 131) Die Personen, die sich auf der Polizeiwache befinden, teilen sich auf in diejenigen, die wieder gehen können und diejenigen, die bleiben müssen, mit dem Gefühl, es sei für immer. Die Polizisten scheinen – abgestimmt mit den Möbeln – ebenfalls aus drei Epochen zu stammen: die Alten, die noch während des Bürgerkriegs anfangen, gebeizt von den langen düsteren Dienstjahren, gehen bald in Rente; Polizisten in ihren 40ern, die unter der Ideologie des Franquismus gelernt hatten, der einzigen, die sie bis heute kennen: „Pluriempleados, malencarados, molestos por las horas que se les van cada día entre humanidad perdedora y vencida.“ (*La Soledad del Manager*, S. 132) Die Zeit, die sie mit den Verlierern (des Bürgerkriegs) verbringen müssen, ist ihnen noch immer verlorene Zeit. Und dann sind da noch die jungen Polizisten, „melenudos o con aspecto de jóvenes burócratas de Banco, metálica su supuesta naturalidad, licenciados en Derecho de provincias que no velaron lo suficiente las oposiciones a inspectores de esto o aquello, o bien ex niños falangistas“, die von den amerikanischen Filmdetektiven gelernt zu haben scheinen und über eine mechanische Aggressivität verfügen, “facilidad para pasar del golpe al olvido del golpe en la confianza de que el golpeado no tiene otro remedio que seguir el juego” (*La Soledad del Manager*, S. 132). Vázquez Montalbán rechnet so in *La Soledad del Manager* wie in keinem anderen Roman mit dem kaputten Polizeiapparat und der Justiz der *transición* ab, einer Zeit, in der nur Klassifizierungen Sinn zu machen scheinen: Gewinner – Verlierer, Schwarz – Weiß, Entweder – Oder, Himmel – Hölle. Die Polizisten werden als gespalten dargestellt, und die Verhafteten werden nicht als solche bezeichnet, sondern als „perdedores“ oder „vencidos“, noch in Bezug auf ihren „Status“ nach dem spanischen Bürgerkrieg. Carvalhos Beschreibung der Szenen im Polizeipräsidium macht deutlich, dass eine Versöhnung zwischen den Parteien noch nicht stattgefunden hat genauso wenig wie ein Umdenken der (ehemaligen) Franquisten. Die Verlierer sind den Polizisten, obwohl Spanien sich nicht mehr unter der Diktatur befindet, immer noch schutzlos ausgeliefert, Einschüchterung und Gewalt sind bei der Polizei weiterhin an der Tagesordnung. Carvalho hört Schreie und Proteste.

No todos vuelven de poner su firma en el libro donde todo estaba escrito. Los hay que permanecen al fondo del pasillo y por el resquicio de alguna puerta no cerrada a tiempo se escapa el grito, la protesta, la amenaza a la medida de una habitación sin ventanas, sin otra luz que la que cuelga sobre el perdedor como una sogá. (*La Soledad del Manager*, S. 132)

Die Verhörsituation wird als brutal und ausweglos dargestellt. Carvalho verfolgt die Verhafteten mit seinem Blick und weiß, wo sie hingebraucht werden, kennt die Treppen am Ende des Büroflurs, die wie Dantes Höllenkreise anmuten, hinab in die „Hölle“. Mit dem Gefangenen durchlebt Carvalho in seiner Erinnerung noch einmal seine traumatische Gefängniserfahrung. Eine persönliche Erfahrung Carvalhos die zur kollektiven, traumatischen Erinnerung der Verlierer des Bürgerkriegs wird:

Un infierno frío y húmedo abierto o cerrado por una puerta de rejas y más allá el pasillo con los calabozos a uno y otro lado, el retrete final donde la mierda impide la posibilidad de ducharse y donde el olor azotal jamás ha conseguido imponerse a la peste de las orinas más tristes y desesperadas de este mundo. ¡Puerta!, gritarán desde arriba, y desde abajo, con parsimonia de sereno, un guardia uniformado abrirá la puerta a la espera del detenido y las instrucciones pertinentes. Incomunicado. No lo metas en la cuatro. El detenido recuperará en el calabozo su identidad y descubrirá hasta qué punto ha perdido, con la clara conciencia de que en este juego era imposible ganar. Aunque sea unas horas, algo te han quitado que nunca nadie te devolverá: el vértigo del barranco que hay que saltar desde la orilla de lo que tú crees ser a la orilla de lo que los policías quieren que seas. Como antes y después de la primera vez que te violan. (*La Soledad del Manager*, S. 132-33)

Im Präsidium scheint eine andere Zeitrechnung zu gelten. Nach seinem kurzen Aufenthalt fühlt Carvalho sich, als hätte er tagelang nichts gegessen, nichts getrunken und als hätte er sich eine Woche lang nicht rasiert. Biscuter und Charo warten vor dem Präsidium auf ihn, als wäre er lange weg gewesen. „- ¡Seréis exagerados! ¡Pero si he estado dentro cuatro horas! – Ahí se sabe cuándo se entra, pero no cuándo se sale, jefe. – Tiene razón Biscuter.“ (*La Soledad del Manager*, S. 137) “No he estado en la cárcel, Biscuter. – Para mí es lo mismo. Nunca he entrado en una comisaría sin pasarme después al menos seis meses de cárcel.” (*La Soledad del Manager*, S. 138) In der aktuellen Gegenwartsdarstellung wird die Zeit plötzlich angehalten, ausgesetzt. Wenn alte, franquistische Strukturen übernehmen, hat die Zeit keine Ordnung mehr. Nach dem Prinzip der Klassifizierungen fällt das Präsidium unter die alten räumlichen, künstlichen Ordnungen. Dort funktioniert die Zeit existentiell nicht mehr.

Ein Weggefährte und Studienfreund Carvalhos, den er bei den Ermittlungen im Fall Jaumá zu Rate zieht, ist Pedro Parra, von allen „coronel Parra“ genannt, weil er zu Studienzeiten von der Idee besessen war, in den Bergen eine antifaschistische Widerstandsbewegung aufzubauen. Er trainierte viel und berief geheime Treffen an schwer erreichbaren Orten ein. In der Gegenwart der Erzählung ist Parra Betriebswirt im Bankhaus Urquijo und Experte für große internationale Firmen, hat aber den Gedanken an eine Revolution noch nicht vollständig aufgegeben. (*La Soledad del Manager*, S. 27)

Der wichtigste Zeuge des Falls, der Steuerberater Oriol Alemany, ist 86 Jahre alt und der Bourgeoisie Barcelonas zuzurechnen. Er liegt im Sterben und nur der Wille, nicht vor Franco zu sterben, scheint ihn noch am Leben zu halten. Er war im Vorstand des FC Barcelona, als dieser politisch am aktivsten war, und eine Zeit lang im Exil. Er überprüfte regelmäßig für Jaumá die Buchhaltung der Petnay und stellte seit 1974 Unstimmigkeiten fest. Zuletzt fehlten 200 Mio. Peseten. (Vgl. *La Soledad del Manager*, S. 110) Alemanys Wohnung ist ein *anderer* Raum, eine heilige Stätte der katalanischen Unabhängigkeitsbewegung, eine „declaración de principios“ (*La Soledad del Manager*, S. 110), denn sie ist mit *renaixença*⁵⁷⁷-Möbeln eingerichtet und gefüllt mit nationalen katalanischen Symbolen wie der katalanischen Flagge, Fotos von Macià, Companys, Taradellas⁵⁷⁸, drei Präsidenten der Generalitat de Catalunya im 20. Jahrhundert und sogar einem Brief von Companys. Carvalho gerät ins Grübeln über den Möbelstil:

En alguna época algún diseñador debió pensar que puesto que Catalunya trataba de reconstruir su razón de ser en los terrenos de la política y la cultura, no había ningún motivo para no hacerlo en el de la decoración, y urdió el plan de inventarse un supuesto estilo rural renacentista [...] (*La Soledad del Manager*, S. 109)

Auch Alemany erzählt Anekdoten aus der Vergangenheit. Er spricht z.B. von seinen Erinnerungen an einen Klienten und Freund, Sr. Robert, der zur Lliga gehörte und wie er ein wahrer Katalanist gewesen sei:

[...] un auténtico industrial de los de antes de la guerra. Era de la Lliga, pero no de los que se marcharon a Burgos. Yo le avalé varias veces durante la guerra y cuando ya vi que un día u otro por mucho aval que yo le hiciera le irían a buscar y harían una barbaridad, fui a verle y le dije: “Señor Robert, puedo conseguir un coche y le llevo hasta Camprodón. Luego ya sé cómo hacerle pasar la montaña.” Siempre nos habíamos entendido a las mil maravillas porque los dos éramos catalanistas de verdad. Él de la Lliga y yo de la Unió Socialista de Comorera, pero catalanes los dos, catalanes de verdad. No se fió el señor Robert de que salieran bien las cosas y días después apareció muerto por ahí, en un descampado cerca de Horta. La viuda lo ha repetido siempre: ¡Ay, Alemany! ¡Si le hubiera hecho caso! (*La Soledad del Manager*, S. 112)

⁵⁷⁷ Die katalanische *Renaixença* war eine Bewegung des Wiedererwachens der katalanischen Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts, die sich am katalanischen Mittelalter, jenem goldenen Zeitalter der Katalanen, orientierte. In der *Renaixença* fand ein starkes Wiederaufleben der katalanischen Kultur, Sprache und Literatur statt mit einem großen Bedürfnis nach Anerkennung in Europa.

⁵⁷⁸ Francesco Macià, Josep Tarradellas und Lluís Companys waren die Begründer der „Esquerra Republicana“. Macià wurde ihr Generalsekretär und proklamierte am 14. April 1931 die Republik Katalonien. Die Madrider Regierung ersetzte sie aber durch eine Autonomie, verwaltet durch die *Generalitat*, deren Präsident 1934 Lluís Companys. Er proklamierte in Solidarität mit der Revolution der Arbeiter in Asturien im Oktober 1934 die Unabhängigkeit Kataloniens. Die Zentralregierung schickte das Militär und suspendierte die *Generalitat* bis zu den Wahlen im Februar 1936. Am 5. April 1938 wurde die *Generalitat* von Franco aufgehoben und die Autonomie beseitigt. (Vgl. <https://www.munzinger.de/se-arch/portrait/Josep+Tarradellas/0/15144.html> am 08.12.22)

Er beweist Carvalho so sein Vertrauen und seine Glaubwürdigkeit als Zeuge im Fall, denn auch zu Jaumà hatte er ein Vertrauensverhältnis wie das zu Sr. Robert. „¿Me entiende? No ha sido cliente mío todo el que ha querido, sino los que he querido yo, y más que clientes han sido amigos, porque un contable si es solamente un mercenario, malo.” (*La Soledad del Manager*, S. 112) Der Katalanist Alemany wird sympathisch gezeichnet, als Kämpfer und Idealist; sein Beruf ist ihm eine Berufung. Ihm wird der Raum für Analysen der vergangenen und aktuellen politischen Situation Spaniens und Kataloniens gegeben wie kaum einer anderen Figur des Romans. Alemany schimpft auf Spanisch und Katalanisch explizit und offen über Franco, die Diktatur und den Zustand der *transición*: „Como en este país hay tanta basura, tanta basura acumulada bajo la dictadura de aquel... *brétol!*...de aquel *pòtol!*” (*La Soledad del Manager*, S. 111) Über Politik zu reden, regt ihn auf und gibt ihm gleichzeitig die Kraft, noch am Leben zu bleiben. Seine Frau sorgt sich und sagt, er solle nicht über Politik sprechen. Er entgegnet: „Que no hable de política, me dice. ¡Todo es política!” (*La Soledad del Manager*, S. 113) Es ist der Katalane, dem Vázquez Montalbán seine wesentliche Kritik der politischen Gegenwart in den Mund legt: „Ahora dicen que vamos hacia la democracia. ¿De la mano de quién? Pues de los mismos charnegos que hicieron el caldo gordo al franquismo. Primero la democracia y luego las autonomías; *la mare que'ls va parir!*” (*La Soledad del Manager*, S. 113) Er kritisiert den absurden Umstand, dass jetzt das Land von ehemaligen Franquisten in die Demokratie geführt werden soll. Beim Abschied fragt Alemany Carvalho, ob er Katalane sei, und dieser antwortet: „No lo sé. Yo más bien diría que soy charnego.” Daraufhin erwidert Alemany: “En Catalunya los verdaderos charnegos son algunos catalanes. Como Samaranch, Porta y otros botiflers que han hecho el caldo gordo al franquismo. Ésos son los charnegos de primera.” (*La Soledad del Manager*, S. 113) Vázquez Montalbán spielt hier mit der Doppelbedeutung von *charnego* als Schimpfwort einerseits und andererseits als Ausdruck für aus anderen Teilen Spaniens stammende Zuwanderer. Die wirklichen *charnegos* sind laut Alemany Katalanen, die den Franquismus unterstützt und gefördert haben und jetzt die Fahne nach dem Wind drehen. (*La Soledad del Manager*, S. 113) Vázquez Montalbán erschafft hier einen kritisch denkenden katalanischen Unabhängigkeitsbefürworter als Romanfigur und lässt ihn ausführlich zu Wort kommen.

Zum Schluss noch ein paar Anmerkungen zur Atmosphäre in *La Soledad del Manager*. Die bedrückende Atmosphäre des Romans spiegelt die Spannungen und die unsichere, instabile politische Lage des Landes in der Übergangszeit wider. Die Straßenunruhen, die in Barcelona abends herrschen, bekommen Carvalho und Biscuter aus dem Büro mit: „Anochecidas las Ramblas, Carvalho empezó a captar los síntomas de que se acercaban las algaradas cotidianas. La policía de la Brigada Especial Antidisturbios había empezado a tomar posiciones según su ritual

de perpetuo estado de sitio.” (*La Soledad del Manager*, S. 70) Die Krawalle sind im Hintergrund immer präsent, die Schreie der Demonstranten in den Straßen bilden quasi die Hintergrundmusik des Romans, wie Eade treffend feststellt⁵⁷⁹. Zwischen acht und zehn Uhr abends ziehen sich selbst die Prostituierten, Zuhälter und Kriminellen von den Ramblas zurück. Die Ramblas füllen sich mit Menschenmassen und Ordnungshütern, es ertönen Schreie. Manchmal gibt es Provokationen durch Rechtsradikale: „En cualquier momento podía aparecer un comando de ultraderecha actuando como provocador“ (*La Soledad del Manager*, S. 70). Menschen fliehen, es fliegen Molokow-Cocktails, Tränengasgranaten oder es werden Gummigeschosse abgefeuert. Die Menschen in den Häusern müssen sich verbarrikadieren, denn es fliegen auch Geschosse gegen die Häuser. Durch die Fensterläden sieht Carvalho besorgt den Krawallen zu. Die abendlichen Aufstände und Unruhen auf den Ramblas sorgen für Angst in der Bevölkerung vor einem erneuten Bürgerkrieg. Vázquez Montalbán nutzt hier abermals die Technik des klassischen Detektivromans, um die politische Lage zu beschreiben: die Überlegenheit des Detektivs gegenüber der Watson-Figur. Der Gehilfe Biscuter erscheint als dem Detektiv intellektuell untergeordnet, weil er das Wort „destabilisieren“ nicht kennt. Carvalho muss es ihm erklären und deutet in ihrem Dialog die politische Situation des Landes:

- Y aún esto es tranquilo, jefe. ¿Se imagina Bilbao? ¿San Sebastián? ¿Madrid? Los del Grapo y la Eta secuestrando. Los de la derecha disparando contra manifestantes. Y lo de los abogados. Quieren así desestabilizar la situación.
- Desestabilizar, Biscuter.
- Y eso ¿qué quiere decir exactamente, jefe?
- Creas la sensación de que el poder no controla la situación y de que el sistema político no sirve para garantizar el orden.
- Y eso ¿en favor de quién?
- Casi siempre en favor del propio poder, que así obtiene coartadas y cheques en blanco para hacer lo que le pasa por los cojones y como le pasa por los cojones.
- No hay derecho, jefe. Habría que colgarlos a todos. (*La soledad del manager*, S. 70)

Carvalho entlarvt so die aktuelle “demokratische” Regierung als manipulativ, repressiv, Gewalt gebrauchend, also wenig demokratisch. Er zeigt auf, dass es auch in der *transición* keine Gerechtigkeit gibt und die junge Demokratie instabil ist.

Mit Pedro Parra analysiert Carvalho die Rolle des Großkonzerns Petnay in dem Kriminalfall im Besonderen und in der spanischen Wirtschaft im Allgemeinen. Parra liefert ihm Listen und Prognosen aus der Francozeit über künftige politische und wirtschaftliche Führungskräfte Spaniens. Zumindest die wirtschaftlichen haben sich bewahrheitet. Die politischen Gesichter haben sich geändert, aber die wirtschaftlichen Großakteure und Führungskräfte seien immer noch die

⁵⁷⁹ Michael Eade, S. 79.

gleichen wie zu Francos Zeiten, und mischten jetzt auch in der Politik mit, da sie sich im faschistischen Staat sicher fühlten und jetzt der neuen demokratischen Regierung nicht trauten.

Tal vez no esté enterado, pero todos estos tíos dominan hoy puestos claves. Ha habido un cambio de caras políticas, pero en lo financiero e industrial la cosa sigue casi exactamente igual, es más, los presuntos cachorros del poder económico tienden a asumir también poder político. Es un fenómeno típico de época de crisis. El gran capital se siente seguro mientras le respalda la fuerza represiva del Estado fascista. Cuando esa fuerza represiva se relaja, el gran capital durante unos años desconfía de las fuerzas políticas que podían representar sus intereses y asume en parte ese papel. (*La Soledad del Manager*, S. 153)

Auf Carvalhos Frage hin, worauf die Großkapitalisten denn in Spanien heute setzen würden, antwortet Parra:

A todo. Yo no creo que se haya dividido en un bloque nostálgico del franquismo, lo que se llama el „bunker“ económico, y un grupo partidario del cambio en condiciones de controlarlo. Creo que juegan al cambio controlado sin levantar la mano de la pistola, por si acaso. Pueden soltarle veinte duros a los neofranquistas, otros veinte duros a los del centro democrático y las cien pesetas restantes a la ultraderecha y las policías paralelas. (*La Soledad del Manager*, S. 153)

Vázquez Montalbán legt diese grundlegende, wichtige Analyse der spanischen Wirtschaft und Politik der Gegenwart abermals in den Mund eines ehemaligen politischen Gegners Francos, des ehemaligen linken Revoluzzers.

In seinem Geständnis offenbart Argemí später weitere Details über die Firma Petnay und Jaumás Tod. Argemí habe Jaumá umbringen lassen, denn Argemí sei der politische Kopf der Petnay in Spanien. Der Konzern versuche, Einfluss auf die spanische Politik zu nehmen, um ein Chaos zu verhindern. Die Petnay finanziere letztendlich deshalb den ultrarechten Terror in Barcelona, um die Linken in Zaum zu halten und die Wähler zur demokratischen Rechten zu treiben. Argemí beruft sich dabei – inmitten der neuen Demokratie – auf Francos Taktiken der Repression und Angst:

La Petnay considera que sólo la necesidad de una derecha democrática fuerte evitará la tentación de un desmadre revolucionario. Para ello es preciso que exista una amenaza constante de desestabilización. Usted me comprende perfectamente. La Petnay apuesta por una solución democrática pero financia la violencia ultra para que el miedo guarde la viña. Seamos sinceros, Carvalho, Franco nos enseñó una profunda lección. A base de hostia limpia un país produce. La democracia no puede prosperar a base de hostia limpia; pero necesita un cierto terror paralelo, sucio, que arroje a la gente en brazos de las fuerzas equilibradoras limpias. (*La Soledad del Manager*, S. 182-83)

Jaumá wollte diese illegalen Machenschaften an die Öffentlichkeit bringen. Das Mordmotiv war somit ein politisches; Jaumá starb als ehrbarer Mann. Die Petnay ist am Ende also für die Unruhen in Spanien (mit-)verantwortlich. Der Roman führt den Lesenden den fragilen Zustand

der spanischen Gesellschaft und Politik in der Übergangszeit zur Demokratie und die fatalen Folgen des Francoregimes für die gesamte Gesellschaft anhand von Einzelschicksalen vor Augen. Die Spuren im Kriminalfall führen Carvalho zu Geschehnissen aus der Franco-Diktatur und verweisen in die Gegenwart des Romangeschehens. Die Zukunft des Landes sieht Carvalho alles andere als optimistisch.

Durch die Darstellung der Gefühlslage der Bevölkerung Barcelonas, der zeithistorisch politischen Atmosphäre, seine Figurenkonstellation, die „Messung“ des Zeitklimas sowie seine unmissverständliche direkte Kritik zeichnet Vázquez Montalbán in *La Soledad del Manager* ein eindrucksvolles Panorama der Nach-Franco-Zeit, das auch den Verlierern des Bürgerkriegs eine Stimme gibt, ihnen vielmehr ihre Stimme und ihre Erinnerung zurückgibt, das die Traumata des Bürgerkriegs thematisiert und die Rolle der Vergangenheit in der Gegenwart betont. Die Figuren mit ihren antifaschistischen Überzeugungen hätten unter der franquistischen Zensur keine Stimme gehabt, wären vielmehr aus dem Manuskript gestrichen worden. Am Ende des Romans wird Carvalho klar, dass es für Jaumá keine Gerechtigkeit geben wird und er selbst nichts daran ändern kann, denn die Akteure in dem Fall waren zu mächtig. Carvalho kann hier, wie in den meisten darauffolgenden Romanen auch, kein Korrektiv sein wie es der klassische Detektiv war. Carvalho ist und bleibt Chronist und eine Wahrnehmungsinstanz. Er wird vom Ermittler selbst zum Zeugen, aber ist dabei ein ganz wichtiges Instrument des Autors. Er ist jenes besondere Auge, das die spanische Gesellschaft zu jenem Zeitpunkt braucht, das Thermometer eben.

Carvalho weigert sich, mit dem Mörder Argemí, der alle Fäden in der Hand hält und alle Spuren beseitigen konnte, zum Abschluss des Falls einen teuren Wein zu trinken, und kippt ihn ihm auf den Teppich.

5.1.2 *Quinteto de Buenos Aires* (1997)

Nach Argentinien fliegt Carvalho wegen eines familiären (Not)falls, aber die Reise kommt ihm auch sehr gelegen, denn „[l]a destrucción de su paisaje y de sus personas era total. No se reconocía en la ciudad [...]. - Desde Buenos Aires todo lo veré más claro.“ (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 16-17) In Buenos Aires muss Carvalho sich, trotz der räumlichen Entfernung zu Spanien, seiner eigenen Vergangenheit und der seiner Familie väterlicherseits stellen. Der *tío de América* bittet Carvalho, seinen kürzlich verschwundenen Sohn Raúl zu suchen. Carvalhos

Cousin war nach seiner Militanz und Zeit im Exil ins demokratische Argentinien zurückgekehrt, um herauszufinden, was mit seiner Frau Berta (die er für tot hält) und seiner Tochter Eva María passiert ist. Den Emigrationshintergrund von Carvalhos Familie erläutert ihm der Onkel folgendermaßen:

No me fueron mal las cosas, sobrino, yo no me fui a la Argentina por política, sino por hambre. Antes de la guerra civil. Llegué a tener una fortuna. Hice de mi hijo un científico, una eminencia. Pero mi nuera se metió en líos políticos, logré sacarlo del pozo gracias a influencias, pero llegué tarde con mi nuera y la niña. Se la ha tragado la tierra. Desaparecidos. Es una palabra tremenda. (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 20)

Die Verschwundenen Argentinien bildeten den roten Faden in der Romanhandlung: die politischen *desaparecidos* des Militärregimes im Allgemeinen, die ohne Namen und Gesicht bleiben, und Carvalhos Cousin, dessen Frau und Tochter im Besonderen. Vázquez Montalbán scheint den Roman den “30.000 vacíos dejados por seres humanos, los llamados desaparecidos”⁵⁸⁰ zu widmen, inspiriert durch “todo el traumatismo que rodea al mundo de los desaparecidos y el cinismo del poder frente a esa situación”⁵⁸¹. Er verwandelt den Roman in eine „viva ilustración de la amnesia histórica colectiva, que muchas veces es considerada el precio de la transición a la democracia, tanto en España como en Argentina.”⁵⁸² Iglar weist hier auf einen interessanten Zusammenhang zwischen dem Konzept der Amnestie und dem Phänomen der Amnesie hin, bei dem sie sich auf López de Abiada bezieht:

Si es verdad que „[e]l control de la memoria de una sociedad condiciona largamente la jerarquía del poder“⁵⁸³, la amnistía estatalmente ordenada condiciona la amnesia de una sociedad referente a ciertos aspectos – ahora indeseables – del pasado nacional.⁵⁸⁴

Vázquez Montalbán schafft hier einmal mehr eine Verbindungslinie zwischen der politischen Geschichte eines Landes und der privaten des Detektivs. Außerdem birgt die Historie Argentinien Ähnlichkeiten mit der Spaniens, denn beides sind Länder, die eine Diktatur hinter sich haben, in der es verschwundene Menschen gab, und die ihre Vergangenheit nach und aufgrund einer Amnestie und – im Fall Spaniens einem „pacto de silencio“ – noch nicht ausreichend aufgearbeitet haben.

Als Carvalho im Flugzeug gefragt wird, was er über Buenos Aires weiß, antwortet er mit den üblichen Klischees: „Maradona, desaparecidos, tango.“ (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 19)

⁵⁸⁰ Amelia Castilla, „Vázquez Montalbán cierra el «año Carvalho» con una novela sobre la dictadura argentina“, ABC (Madrid), 7.10.1997.

⁵⁸¹ Ebd.

⁵⁸² Iglar, S. 224.

⁵⁸³ Instituto, S. 5, zit. n. Iglar, S. 224.

⁵⁸⁴ Iglar, S. 225.

Zufällig, ohne dass Carvalho dies ahnen könnte, ist sein Gegenüber ein Mitarbeiter eines ehemals hohen und brutalen Generals, der die Tochter von Carvalhos Cousin entführte. Der Mitreisende negiert die Gräueltaten des Militärs und mehr noch, die Tatsache, dass es überhaupt *desaparecidos* gab: „Pero hombre, qué visión tiene usted de Buenos Aires. Lo de los desaparecidos es pura historia, una historia inflada por la propaganda anti-argentina.“ (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 19) Carvalhos Onkel sieht eine schicksalhafte Verknüpfung zwischen Buenos Aires und verschwundenen Menschen: schon bei dem Bau der Prachtstraße Avenida 9 de Julio und der Konstruktion der Metro seien viele Arbeiter verschwunden und einfach “überbaut“ worden. Das Verschwinden von Menschen sei schon in der Stadtgeschichte angelegt gewesen. „Desaparecidos. Una predestinación.“ (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 20-21) Der Roman illustriert auf eindrucksvolle Weise die Schwierigkeit, eine historische Tatsache, die von Teilen der Bevölkerung immer noch nicht anerkannt wird, öffentlich zu betrauern und zu verarbeiten. Außerdem veranschaulicht *Quinteto de Buenos Aires*, wie in diesem Beispiel, die Brisanz und Tragik, dass Täter und Opfer einer Diktatur, Folterer und Gefolterte in einer Gesellschaft weiterhin zusammenleben müssen.

Jener General, der den brutalen Überfall auf Raúl's Haus und die Entführung seiner Tochter organisierte, ist der Capitán, das personalisierte Böse im Roman, aber mit Ambivalenzen. Für Raúl's Tochter Muriel ist er der fürsorgliche Familienvater mit einem Gesicht aus „plastilina de ternura“ (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 127). Die dargestellte Normalität des Capitán als Familienvater, eines als Monster charakterisierten *torturador*, macht den Schrecken in *Quinteto de Buenos Aires* für den Leser/die Leserin aus. Das Böse wird banalisiert, das Verbrechen hat eine „cara cotidiana“⁵⁸⁵. Das pessimistische Ende des Handlungsstrangs um den Capitán ist mehr als deprimierend. Denn dieser kann, nachdem er den Minister Güelmes in Unruhe und Angst versetzt, eine neue Identität annehmen und in Paraguay ein neues Leben anfangen. Am Ende, wie in so vielen Carvalho-Romanen, sind die Täter unantastbar und machen sich gar über ihre Opfer lustig. „Para entonces el Capitán ya ha sido presentado, ya le han regalado una pistola que se guarda entre la correa y el ombligo, ya tiene un nuevo pasaporte y se contempla en la ventanita de la fotografía mientras memoriza su nombre: Juan Carlos Orellana.“ (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 514)

Im Figurenkontingent des Romans stehen den Tätern, den *torturadores*, die Opfer, *los torturados* in Opposition gegenüber, denen die Sympathie des Autors gilt. Izquierdo bemerkt eine

⁵⁸⁵ Iglar, S. 228.

„toma de postura no neutral-objetiva hacia el grupo derrotado [...], pero no desde la crítica política sino a través de la adscripción emotiva e intelectual”⁵⁸⁶

Es ist eine wichtige stilistische und inhaltliche Gemeinsamkeit zu *La Soledad del Manager* zu entdecken: wieder ist es eine Gruppe von Freunden, diesmal von fünf – dem *Quinteto* aus dem Romantitel –, anhand derer Lebensgeschichten Vázquez Montalbán unterschiedliche Schicksale während und nach der argentinischen Diktatur illustriert und diskutiert.

Er zeigt fünf Prototypen von Opfern der Diktatur und deren jeweils ganz persönliche Art mit dem politischen Umbruch fertig zu werden. Es sind verschiedene Aspekte, die in diesem Diskurs erörtert werden wie Schuld, Kollaboration, Betrug und Angst, die die Entscheidungen der Figuren beeinflusst haben. Zum einen ist da der politische Flüchtling Raúl, der während des Massakers im eigenen Haus, geflohen ist. Als er nach seinem langen Exil zurückkehrt, bedroht seine bloße Anwesenheit das Projekt des Capitán, die „Nueva Argentinidad“. Der Capitán muss unbedingt verhindern, dass Raúl die Wahrheit über seine Tochter erfährt. Obwohl zwanzig Jahre vergangen sind, scheinen hier sowohl Täter als auch Opfer in der Vergangenheit gefangen. Zum anderen ist da Alma alias Berta, die Iglar als „idealista clandestina“ betitelt, die eine falsche Identität als Literaturprofessorin annimmt und ihre Studierenden zu kritischem Denken und dem Lesen kritischer Texte animiert. Dabei könnten ihre eigenen Schuldgefühle, ihre Tochter nicht ausreichend geschützt zu haben, eine Rolle spielen. Aus ihr spricht die pure Enttäuschung, der *desencanto*⁵⁸⁷: „Los supervivientes que seguimos creyendo en los mismos ideales estamos todavía más desaparecidos que los desaparecidos.” (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 149) Dann ist da noch Norman Silverstein, ehemaliger militanter Architekt, mittlerweile gescheitert, lebt im Versteck und ist im Untergrund tätig, z.B. mit einem Theaterstück über die zeitgenössische Geschichte Argentiniens. Ein normales Leben in der Gegenwart kann er nicht mehr führen, stattdessen ist er so besessen von der Vergangenheit, dass er sein Leben der Sache der *desaparecidos* verschrieben hat. Auf der anderen Seite stehen die ehemaligen Opfer, die sich während der Diktatur neuorientiert und angepasst haben: Font y Rius, der – obwohl selbst Psychologe – den psychologischen Methoden der Tortur unterlegen ist und zum (unfreiwilligen) Kollaborateur wurde, weil er Angst um sein Leben hatte. Als letztes ist Güelmes zu nennen, der Staatssekretär und später Minister wird, der für das Löschen der Vergangenheit steht

⁵⁸⁶ Izquierdo, S. 11.

⁵⁸⁷ Vgl. Iglar, S. 230.

und ohne Skrupel an der Erhaltung seiner Machtposition festhält. Ein Gespräch mit Carvalho verläuft folgendermaßen:

- Todo ha terminado. El grupúsculo del Capitán ha sido desarticulado. ¡Somos libres!
- ¿Y todo lo demás?
- ¿Lo demás? El Capitán era un residuo inútil. Era necesario que desapareciera para vivir plenamente la normalidad democrática.
- ¿En qué consiste la normalidad democrática?
- En que la corrupción y la violencia del Estado la controlen los civiles, nunca los militares. (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 507)

Über Font y Rius urteilt Vázquez Montalbán nicht. Er präsentiert seine Geschichte als „dilema moral que le pudiera ocurrir a cualquiera en una dictadura y que en el fondo no tiene solución“⁵⁸⁸ Mit dem Psychologen führt Carvalho eine fast philosophische Konversation über Argentinien. Von ihm erfährt Carvalho, was es mit dem Terminus *Proceso*, der ihm überall in Buenos Aires begegnet, auf sich hat:

Aquí nos inventamos un eufemismo para hablar de la dictadura, era el Proceso, Proceso de Reorganización Nacional, lo llamaron los militares. Para unos, el proceso de normalización del país, para otros de exterminio. Todas las dictaduras enmascaran su imagen, y el lenguaje es un recurso de enmascaramiento. Si a la crueldad la llamas firmeza deja de ser crueldad. (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 35-36)

Der Begriff *Proceso* für einen Militärputsch mit anschließender Diktatur ist äußerst zynisch und zeugt von einer Geschichtssplitterung oder -verleugnung. Ein Prozess steht eigentlich für kriminalistische Ermittlungen, für eine Aufdeckung, für Veränderung und Fortschritt. Stattdessen ist in Argentinien ein extremer Rückschritt mit nicht wiedergutzumachenden Folgen eingetreten, wie Vázquez Montalbán es auch für Spanien attestiert hat. Auch in Spanien spricht man euphemistisch von der Franco-Diktatur, in der Reihe heißt es oft ironisch „Contra Franco estábamos mejor“ o.ä. Carvalho nimmt durchweg eine Doppelrolle ein, er ist Kläger, Anwalt, Richter, alles in einer Person und verstrickt in seine Nationalgeschichte wie die Figuren in *Quinteto de Buenos Aires* in der Argentinien.

Über die Amnesie des Landes sinniert der Psychologe: “Porque todo eso ya es historia. Una historia que cada vez interesa a menos gente. Basta calcular la diferencia cuantitativa entre los que desaparecieron y los que no desaparecieron. Siempre ganan los que se niegan a desaparecer.” (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 36)

Der Kollaborateur wider Willen scheint hier eine Kernaussage des Romans sowie aller Carvalho-Romane zu formulieren: die Geschichte schreiben stets die Gewinner; die Seite der

⁵⁸⁸ Ebda., S. 231.

Verlierer der Geschichte hat kein Gewicht. Carvalho selbst äußert sich dazu: „Los vencedores se aprovechan de la memoria del vencido, y cuando el vencido consigue recuperarla, la memoria ya no es lo que era.” (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 74)

Vázquez Montalbán aber schreibt hier abermals eine *andere* Geschichte, eine die den mundtot gemachten Überlebenden der Diktatur, den wirklich Toten, den Verschwundenen, den Verlierern und den unfreiwilligen Mittätern, die auch in gewisser Weise Opfer sind, eine Stimme gibt, mit deren Hilfe die verlorenen Anteile der Landesgeschichte Argentiniens wiedererlangt werden können, was eigentlich Aufgabe der Geschichtsschreibung ist. Insofern trägt *Quinteto de Buenos Aires* – wie der Rest der Carvalho-Serie – zur Geschichtsschreibung bei, deren Chronist Vázquez Montalbán ist. Alles unter dem Deckmantel des beim breiten Publikum beliebten Kriminalgenres.

Vázquez Montalbán konstruiert seine Erzählung so, dass zumindest Carvalhos drei Familienangehörige am Ende des Romans wieder auftauchen: Mutter und Tochter spüren als Professorin und Studentin desselben Faches eine seltsame Verbundenheit, und die früheren Eheleute finden sich ebenfalls wieder.

Dass Argentinien noch nicht bereit ist, die Vergangenheit der Militärdiktatur aufzuarbeiten, veranschaulicht Vázquez Montalbán am Desinteresse, das die argentinische Bevölkerung den Müttern, die an der *Plaza de Mayo* zum Gedenken an ihre toten oder verschwundenen Kinder demonstrieren, entgegenbringt:

- ¿Las madres de plaza de Mayo?
- No, eso ya es folklore simbólico. Ésas están locas.
Por la ventana del jardín se ve a los locos convencionales dando vueltas obstinadamente. El siquiatra ha adivinado la asociación de ideas e imágenes que pasa por la cabeza de Carvalho. Tal vez se arrepiente de lo que ha dicho.
- Esas mujeres están locas de soledad e impotencia, y cada vez que se reúnen en la plaza de Mayo es como si convocaran los fantasmas de sus hijos. Un rito. (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 36-37)

Pero entre la noble ebanistería perfumada por excelentes cafés, aguardientes, reposterías y helados, la Historia no tiene nada que hacer, y hombres y mujeres parecen, como siempre, simples tratantes de sus vidas o sus mercancías. – A pocos metros unas madres reclaman sus hijos muertos y aquí nadie les hace ni caso. – Y afuera muy poca gente. Alma parece desorientada por la sorpresa de Carvalho. Individualmente tendemos a olvidar lo malo que hicimos o lo que nos pasó. ¿Por qué no colectivamente? (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 38)

Auf Carvalhos Frage, warum die Frauen eigentlich auf der *Plaza de Mayo* demonstrieren, gibt Alma eine bedeutsame Antwort.

- ¿Han explicado por qué se manifiestan? ¿Acaso ignoran que sus hijos están muertos? Una ráfaga de cólera pasa por los ojos de Alma.
- Si aceptan que están muertos, dejan de ser una acusación contra el sistema. Si aceptan dinero en concepto de indemnización es como si disculparan al sistema. ¿Cuántos cómplices tuvieron los milicos para hacer lo que hicieron? A pesar de todo esta manifestación de las madres de Mayo ya se convirtió en una atracción turística más. Yo trabajo con las abuelas. Ellas buscan sistemáticamente a los chicos adoptados, secuestrados, vamos, por los milicos, como mi Eva María. Esos chicos existen. No son entelequias. Mi sobrina. Ahora ya debe de tener veinte años. ¿Quién podría reconocerla? (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 39)

Genauso wenig ist Spanien bereit, seine Vergangenheit aufzuarbeiten – und das bis heute. Das Netz aus Korruption, Kriminalität und Protektion der Mächtigen untereinander, das Leonardo Sciascia für Italien in den Siebziger Jahren und Vázquez Montalbán für die *transición* in Spanien diagnostiziert hat, besteht auf globaler und zeitloser Ebene. „Tanto las instituciones policiales como las de justicia españolas siguen en manos de los mismos ex franquistas, aunque detrás de “fachadas blanqueadas”⁵⁸⁹[...], y los poderosos de la Argentina democrática siguen incluyendo a los milicos de la dictadura.”⁵⁹⁰ Vázquez Montalbán hat wiederholt den “olvido oficialista del pasado y su sistemática manipulación” in Zeiten der *transición* in Spanien kritisiert und es abgelehnt, die Demokratie als „resultado de una continuidad lógica del régimen franquista [...] protodemocrático”⁵⁹¹ zu sehen. Die Fehlschläge der *transición* in Spanien wiederholen sich ihm zufolge in der jungen Demokratie Argentiniens.

Carvalho stellt fest, dass die Bevölkerung in der Romangegenwart an „miedo a la memoria“ (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 74) leidet, die gleichzeitig seine eigene Angst vor der persönlichen Erinnerung zu sein scheint, „el miedo de no poder volver a su casa“ (*Quinteto de Buenos Aires*, S. 180). Gegenüber den Grausamkeiten des Militärs fühlt Carvalho sich verloren. Er ist gegenüber den mächtigen Drahtziehern vollkommen machtlos. Der Detektiv kann seine korrigierende Funktion nicht ausüben, im Gegenteil, er verliert in Buenos Aires die Fassung und weint beim Anblick der Demonstrationen auf der Plaza da Mayo, was ihm in seiner Rolle als „analista social“⁵⁹² normalerweise nicht passiert. Ganz in seiner Mission als „cronista social“ bricht Vázquez Montalbán mit *Quinteto de Buenos Aires* das Schweigen und gibt den „muchos olvidados sin nombre“ eine Stimme, die „borrados del plan de la Historia oficial argentina“⁵⁹³ sind, wie er dies in den übrigen Romanen für das postfranquistische Spanien tut.

⁵⁸⁹ Das Zitat stammt aus *El Hermano Pequeño*, S. 48.

⁵⁹⁰ Igler, S. 228.

⁵⁹¹ Izquierdo, S. 4.

⁵⁹² Igler, S. 234.

⁵⁹³ Ebda., S. 233.

5.2 Schottische und europäische Geschichte in der Rebus-Serie

„Too much history around here.“ - „What else have the Scots got?“ (*Black & Blue*, S. 111)

Die Überzeugung, dass ein starkes Geschichtsbewusstsein eine wichtige schottische Charaktereigenschaft darstellt, und dass die Vergangenheit für Schottland und für Edinburgh in ganz besonderem Maße bedeutsam ist, zieht sich als roter Faden durch die gesamte Detektivreihe um John Rebus. So legt Rankin seinem Detektiv und anderen Figuren explizite Äußerungen dieser Überzeugung in den Mund. „‘You’re a Scot. So your past is important!’“ (*Black & Blue*, S. 210) „‘The Past is important, sir’, said Rebus.“ (*Black & Blue*, S. 52) Rankins Romanen liegt ein Geschichtsverständnis zugrunde, das die andauernde Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart voraussetzt und betont. „The past certainly was important to Edinburgh. The city fed on its past like a serpent with its tail in its mouth.“ (*Black & Blue*, S. 53) Hier spielt Rankin auf den Mythos der Uroboros-Schlange, der Schlange der Ewigkeit, des ewigen Kreislaufes an.

Rankins Zitat betont die Geschichtsverbundenheit der Schotten und Edinburghs. Dabei verweist er gleichzeitig auf eine geschichtsphilosophische Annahme, die für viele seiner Romane gelten kann, nämlich, dass die Geschichte sich wiederhole. Das Bild der sich in den Schwanz beißenden Schlange ist ein ambivalentes. Einerseits symbolisiert sie etwas Schönes, Geschlossenes, aber gleichzeitig einen pessimistischen Kreislauf ewiger Wiederkehr. Die Ambivalenz der Schlange passt perfekt in Rankins Darstellung von Edinburgh:

Edinburgh when I lived there as a student seemed to me like a city that had not yet escaped its past. It was still focusing on past glories, focussing on the fact that it had once been a capital city, had once been a very important city. But it knew it was no longer a capital city, it was no longer an important city. It was half the size of Glasgow. It didn’t have anything like the energy and the excitement that was in Glasgow at that time, especially in the creative fields. I was very conscious of the past walking on the present.[...] History keeps repeating itself. We don’t seem to learn.⁵⁹⁴

Für einen Kriminalautor scheint es in Edinburgh besonders leicht zu sein, an Stoffe und Motive zu gelangen: „Edinburgh has a very dark history which is very useful for a crime writer.“⁵⁹⁵ Rankin weist auch auf eine Analogie zwischen dem Genre des Kriminalromans und der Geschichte hin:

And a lot of crime fiction depends on things that have happened in the past and have been hidden and covered up, being uncovered. [...]. So it’s something you find in crime fiction

⁵⁹⁴ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

⁵⁹⁵ Ebda.

anyway, it is the idea of people hiding things and things being covered up. And really, what it takes, you can't escape. Like Raskolnikov in *Crime and Punishment*. He actually gets away with the crime, he is never going to get caught, but his conscience won't let him escape. And I think that's true, you can't escape the past.⁵⁹⁶

Ein Mittel der Geschichtsdarstellung bei Rankin, so meine These, ist die Verknüpfung der schottischen Vergangenheit mit dem Kriminalfall des jeweiligen Romans: die Geschichte Schottlands, die Geschichte Edinburghs, europäische Geschichte oder ungelöste reale Fälle der Kriminalgeschichte Schottlands. Schottische Vergangenheit wird dabei auf verschiedenen Ebenen eingebettet: sie kommt durch die Ermittlungen zu Tage, oder es sind zur Auflösung des Falls bestimmte Geschichtskennnisse erforderlich, die die Polizisten sich aneignen oder wieder erinnern müssen. Es bestehen Analogien zwischen dem zu lösenden Kriminalfall und Kapiteln der Geschichte Edinburghs. Rebus und seine Kollegin Siobhan werden so zu Trägern von Geschichte und zu Chronisten wie Carvalho. Weitere Strategien der Narration schottischer Geschichte sind, wie bei Vázquez Montalbán, die Verbindung von Rebus' persönlicher Vergangenheit mit der schottischen Geschichte, also die Verknüpfung des Persönlichen mit dem Allgemeinen und Politischen sowie die Betrachtung von Gedächtnisorten. Rankin gibt zu, dass es ihm bei Rebus nicht schwerfalle, dessen persönliche Geschichte mit der schottischen zu verbinden:

And Rebus is a guy whose past has been tormented. There has so much happened to him in the past that affected him and made him the way he is. That seems to me that it would be very easy for me to write about things that had happened to him in his past and then equate those things that happened in Scottish history.⁵⁹⁷

Rankin lässt seinen Detektiv auf ähnliche Weise wie Vázquez Montalbán zum Chronisten seiner Stadt werden, der über politische, historische und soziale Ereignisse und Umstände berichtet und weiter in seinen Ermittlungen in die Vergangenheit „zurückreist“ als Carvalho, der mit schwerem Gepäck in der Zeitgeschichte Spaniens verbleibt. Als Chronist berichtet Rebus über die Unruhen in Nordirland (z.B. in *Mortal Causes*), den Weggang und Abbau der schottischen Industrien und über die Ereignisse in Edinburgh vor und während der Erbauung des neuen schottischen Parlaments (z.B. in *Set in Darkness*) bis in die heutige Zeit des Brexits (ab *A Song for the Dark Times*). Die Vergangenheit ist in Rankins Romanen stets präsent, die Gegenwart wird zur „Echokammer der Vergangenheit“⁵⁹⁸.

⁵⁹⁶ Ebda.

⁵⁹⁷ Ebda.

⁵⁹⁸ Nünning, S. 50.

In *Black & Blue* z.B. baut die fiktive Kriminalhandlung auf einem auf wahren Tatsachen beruhenden Kriminalfall aus den 1960er Jahren auf – *Real Crime* wird mit Fiktionalität vermischt: dem Fall des berüchtigten „Bible John“, der in Glasgow drei Frauen entführt, misshandelt, vergewaltigt und anschließend erwürgt hatte. Rankin erschafft einen Nachahmer des damaligen Mörders, den die Medien „Johnny Bible“ taufen, und der in der Romangegenwart drei Frauen auf die gleiche Art tötet und ungefähr das gleiche Alter zu haben scheint wie Bible John in den sechziger Jahren. „Johnny Bible, spiritual son of Bible John.“ (*Black & Blue*, S. 8) Es ist zynisch von der Presse, vom Nachahmer eines Serienmörders als „spiritual son“ zu sprechen.

Rebus rekonstruiert die „Bible John-Morde“, indem er in alten Zeitungen nachliest und sie im historischen Kontext situiert. Dabei rafft und selektiert er die Geschehnisse der Vergangenheit, und dies nicht nur nach der Bedeutung der Ereignisse im großen Ganzen, sondern nach seinem persönlichen Involviert Sein (z. B. im Nordirlandkonflikt) sowie seinem persönlichen Interesse, der Musik:

1968. Rebus had copies of the actual newspapers [...]. They continued into '69. August. The weekend that Bible John claimed his second victim, the shit was hitting the fan in Ulster and 300,000 pop fans were turning up (and on) at Woodstock. A nice irony. [...] By November, it was reported that the murder rate in Scotland was twice that of England and Wales – a record fifty-two indictments in the year. A debate on capital punishment was taking place. There were anti-war demos in Edinburgh, while Bob Hope entertained the troops in Vietnam. The Stones did two shows in Los Angeles – at £71,000 the most lucrative one-night stand in pop. It was November 22 before an artist's impression of Bible John appeared in the press. By then he *was* Bible John: the media had come up with the name. Three weeks between the third murder and the artist's impression: the trail grown good and cold. [...] Bible John meant the end of the sixties for Scotland. (*Black & Blue*, S. 25-26)

Die Verbrechen von Bible John werden in den Kulturprozess der Jahre eingebettet, Rebus muss zwischen den kulturellen Ereignissen nach Details über die Opfer suchen. Rebus' individuelle Erinnerungen an das Ende der sechziger Jahre eröffnen eine weitere Geschichtsebene. Zu diesem Zeitpunkt ist er bei der Armee: „In 1968 and '69, Rebus had been in the army. They'd trained him how to disable and kill, then sent him on tours – including, eventually, Northern Ireland.“ (*Black & Blue*, S. 26) Dort erleidet er ein Trauma während des Einsatzes in Nordirland, das er sein Leben lang nicht verkraften kann. „John Rebus, mid-twenties, a detective constable, looking to put army years behind him, ghosts and nightmares. A wife and infant daughter trying to be his life.“ (*Black & Blue*, S. 35-36) Die 1960er Jahre sind für Rebus im Nachhinein eine ganz besondere Epoche: „These days, though, he saw the sixties as the end of something. A fan had been stabbed to death at a Stones concert in 1969, and the decade had petered out.

The 1960s had given youth a taste for revolt. They didn't trust the old order, certainly didn't respect it.“ (*The Naming of the Dead*, S. 12)

In *Black & Blue* schließen sich weitere persönliche Erinnerungen an, die ebenfalls illustrieren, wie Rankin die Geschichte des Detektivs mit der Geschichte Schottlands, in diesem Fall der Musikgeschichte, verbindet: “1968, Bible John's first victim. To Rebus it meant Van Morrison, *Astral Weeks*. 1969, victims two and three; the Stones, *Let It Bleed*. The hunt went on into 1970, John Rebus wanting to go to the Isle of Wight Festival, not managing it.” (*Black & Blue*, S. 27) Hier wird alles, das eine mit dem anderen, das Persönliche des Detektivs mit der Kulturgeschichte und den Morden Bible Johns zusammengeführt; Rebus sieht die Oberfläche und die Tiefendimension.

5.2.1 *The Hanging Garden* (1998): „Each investigation is an act of remembrance.“

Der Roman *The Hanging Garden*, benannt nach den Hängenden Gärten von Babylon und einem Lied der Rockband *The Cure*, knüpft in Bezug auf Rebus' Erinnerungen an Nordirland an *Black & Blue* an. In diesem Roman wagt sich Rankin an ein belastetes, düsteres Kapitel der europäischen Geschichte: die Verbrechen der deutschen SS in Oradour-sur-Glane, einem französischen Dorf nahe der Stadt Limoges. Über seine Entscheidung, dieses Thema in einem Kriminalroman zu erörtern, sagt er:

I felt [...] able to take on big moral themes under the guise of writing whodunits. Academe and literary circles might not take the form seriously, but I knew that the crime novel could say as much about human nature and the state of the world as any other branch of writerly endeavour. (Introduction, *The Hanging Garden*, S. ix)

Während der sechs Jahre, die er in Frankreich lebte, hörte Rankin oft von dem Ort Oradour-sur-Glane, der ungefähr eine Autostunde von seinem Haus in der nordöstlichen Dordogne entfernt lag.⁵⁹⁹ Dort hat sich im Jahr 1944, als das III. Bataillon des SS-Panzergranadierregiments 4 "Der Führer", zugehörig zur 2. SS-Panzerdivision "Das Reich" des SS-Generals Heinz Lammerding, in Oradour-sur-Glane einfiel, ein grausames Massaker abgespielt, bei dem 642 Frauen, Männer und Kinder von den deutschen Soldaten getötet wurden.

Der Webseite des heutigen Gedenkortes zufolge, soll sich das Massaker folgendermaßen abgespielt haben:

⁵⁹⁹ Vgl. *The Hanging Garden*, London: Orion, 2005, Introduction.

Die Soldaten betreten und umzingelten den kleinen Ort und baten den Bürgermeister um eine Identitätsprüfung aller Dorfbewohner. Als diese sich auf dem Festplatz einfanden, sagten die Soldaten, sie seien auf der Suche nach versteckten Waffen und Sprengkörpern. Während der Suche sollten Frauen und Kinder in der Kirche warten, die Männer in der Nähe der Scheunen. Sie wurden von bewaffneten Soldaten dorthin geführt. In der Kirche zündeten die Deutschen plötzlich eine Bombe, erschossen die überlebenden Frauen und Kinder und setzten zum Schluss die Kirche in Brand. Nur eine Frau schaffte es zu entkommen: Madame Rouffanche. Die Männer wurden angeschossen und ebenfalls in Brand gesetzt. Fünf Männern gelang es zu fliehen. Die Menschen, die nicht zur Versammlung erschienen waren und Nachbarn aus anderen Dörfern, die nachsehen wollten, was geschehen war, wurden ebenfalls getötet. Zum Schluss setzten die Soldaten das gesamte Dorf in Brand und verließen es am nächsten Morgen, mit den Wertgegenständen der ehemaligen Bewohner als Beute. Die Soldaten reisten danach in die Normandie, um der restlichen deutschen Armee bei der Niederschlagung der Alliierten zu helfen. Viele von ihnen, darunter Sturmbannführer Adolf Diekmann, der das Massaker von Oradour-sur-Glane angeleitet hatte, starben in den Kämpfen⁶⁰⁰.

Ein Besuch des Ortes macht Rankin fassungslos und tief betroffen, da das Dorf, als Mahnmal und Ort des kollektiven Gedächtnisses, so belassen wurde, wie die Deutschen es im Juni 1944 hinterlassen hatten: „I took the drive north to Oradour. And was stunned. The town has been kept as a shrine to its victims. No one knows how many died there, the day the 3rd Company of the SS ‘Der Führer’ Regiment marched in [...]”⁶⁰¹ Rankin geht auf Spurensuche nach dem vergangenen, ausgelöschten Leben im Dorf: “During my time there, peering through windows into kitchens and living rooms, passing burned-out cars and the rusty carcass of the local tram, the overcast sky gave way to steady rain.”⁶⁰² Er wird gewissermaßen zu einem späten Zeugen, der versucht, den Ablauf des Massakers zu imaginieren und rekonstruieren, und der der Toten gedenkt:

I sought shelter in the church, but its roof was missing – torched by the Nazis. I got in close to one of its walls, and realised there were bullet-holes in the plaster all around me. This was where the women had been brought, a machine-gun pointed at them. So I headed for the small museum instead, with its displays of everyday objects: hairbrushes, pairs of spectacles ... mementoes of the dead. (Introduction, *The Hanging Garden*, S. x)

Was Rankin am meisten schockiert hat:

But what really affected me about Oradour was the fact that the man responsible [...] had been captured by the Allies but was then sent back to Germany to live out the rest of his days in industry and comfort. What sort of justice was that? There would be reasons for it, of course:

⁶⁰⁰ Vgl. <http://www.oradour.info/ruined/summary.htm> vom 09.06.2010.

⁶⁰¹ Introduction, *The Hanging Garden*, S. x.

⁶⁰² Ebda., S. x.

probably to do with politics, with diplomacy, with secret deals and information traded. There were usually reasons for these things. (Introduction, *The Hanging Garden*, S. x)

Bei seinen Recherchen stößt Rankin auf die sogenannte „Rattenlinie“, eine Fluchtroute, auf der Naziverbrechern zur Flucht und zu einem neuen Leben im Ausland verholfen wurde. In das Netzwerk waren scheinbar auch die katholische Kirche und der Vatikan verstrickt.⁶⁰³

Dieses traurige Kapitel der deutschen und europäischen Geschichte fikionalisiert Rankin, indem er dem Ort (Oradour-sur-Glane wird zu Villefranche d’Albaredé) und dem verantwortlichen General andere Namen gibt. Um Rebus zum ermittelnden Inspektor in einem Fall mit dieser Thematik machen zu können, lässt Rankin den für das Massaker verantwortlichen General in Edinburgh anstatt in Deutschland vermuten.⁶⁰⁴ Im Roman erhalten die schottische Polizei und Presse Informationen, denen zufolge ein ehemaliger nationalsozialistischer Kriegsverbrecher, Josef Linzstek, friedlich unter falschem Namen in Edinburgh leben soll. Rebus soll sich des Falls annehmen: „When he’d been given the Lintz case, he’d been told he was well-suited to it: his Army background for one thing; and his seeming affinity for historical cases – by which Farmer Watson, Rebus’s chief superintendent, had meant Bible John – for another.” (*The Hanging Garden*, S. 28) Rebus wehrt sich zunächst und vermutet, er solle mit dem Thema bloß beschäftigt werden und sich aus einem aktuellen Fall heraushalten. Notgedrungen übernimmt er den Fall, der ihm aber nach und nach zur Besessenheit wird.

It had started with a news story, with documents handed over to a Sunday broadsheet. The documents had come from the Holocaust Investigation Bureau in Tel Aviv. They had passed on to the newspaper the name of Joseph Lintz, who had, they said, been living quietly in Scotland under an alias since the end of the war, and who was, in fact, Josef Linzstek, a native of Alsace. (*The Hanging Garden*, S. 28-29)

Das Massaker beschreibt Rankin wahrheitsgetreu, allerdings mit veränderten Namen, auf wenigen Seiten seines Romans, es ist aber durchweg das Hauptthema. Das Massaker selbst wird teilweise rückblickend aus Sicht einer Überlebenden geschildert, die damals noch ein junges Mädchen war, also durch eine personale Erzählweise. Dies erzeugt eine große Emotionalität und Mitgefühl. Die gewählte Erzählperspektive verstärkt hier den Grad der Betroffenheit beim Lesen und das Ausmaß der Katastrophe. An manchen Stellen wirkt die Erzählung so lebendig wie die eines erlebenden Erzählers.

A teenage girl – an evacuee from Lorraine – had seen what the Germans were capable of. She climbed into the attic of her house and hid there, watching from a small window in the roof-tiles. Everyone was marched into the village square. The teenager saw her schoolfriends find their families. She hadn’t been in school that day: a throat infection. She wondered if anyone would tell the Germans ... (*The Hanging Garden*, S. 29)

⁶⁰³ Vgl. ebda.

⁶⁰⁴ Vgl. ebenda.

Jedoch wird der Erinnerungscharakter der Schilderung betont: „As the teenager remembered it” (*The Hanging Garden*, S. 29). Die Narration der Abläufe des Massakers geschieht weitgehend im Passiv, was die Unterlegenheit der Einheimischen auch auf sprachlicher Ebene ausdrückt: „The sick were carried from their beds, the elderly pulled from their armchairs, babies hoisted from their cots. [...] Everyone was marched into the village square.” (*The Hanging Garden*, S. 29) Tiermetaphorik in der Schilderung der Aktionen der Deutschen zeigt die Unmenschlichkeit der Soldaten auf: „More orders were **barked**. The men separated from the women and children, were marched off to Prudhomme’s barn, everyone else **shepherded** into the church.“ (*The Hanging Garden*, S. 29-30, Hervorhebungen J.S.)

In Bezug auf das Massaker lässt der Romantitel noch eine andere, makabre Assoziation zu, da der Erhängung der einflussreichsten Männer des Dorfes vor den Augen ihrer Mitmenschen im Vergleich zu den restlichen Gräueltaten der Deutschen eine besonders ausführliche Schilderung zukommt.

While machine guns were aimed at the crowd, these men – among them the priest, lawyer, and doctor – were set upon with rifle butts. Then ropes were produced, and strung over half a dozen of trees which lined the square. The men were hauled to their feet, their heads pushed through the nooses. An order was given, a hand raised then dropped, and soldiers pulled on each rope, until six men were hanging from the trees, bodies writhing, legs kicking uselessly, the movements slowing by degrees. (*The Hanging Garden*, S. 29)

Rankin erschafft eine seltsam unheimliche Stimmung, indem er die Grausamkeit und gleichzeitige Unbekümmertheit der Soldaten darstellt, die, nachdem sie die Männer erhängt und die anderen Dorfbewohner in die Scheune und Kirche gesperrt haben, in der Lage sind, seelenruhig Zigaretten zu rauchen, Witze zu erzählen und das Radio anzustellen:

The square grew empty, except for a dozen or so soldiers, rifles slung over their shoulders. They chatted, kicked up dust and stones, shared jokes and cigarettes. One of them went into the bar and switched the radio on. (*The Hanging Garden*, S. 29-30)

Vor den Augen der Leser*innen entsteht ein völlig absurdes Bild: „Jazz music filled the air, competing with the rustle of leaves as a breeze twisted the corpses in the trees” (*The Hanging Garden*, S. 30).

Dabei gibt er vor, spätere Zeugenaussagen des Mädchens über das Erhängen wörtlich zu zitieren, womit er den Anschein eines authentischen Berichts erweckt. „As the teenager remembered it, it took an age for them to die. [...] ‘It was strange,’ the girl later said. ‘I stopped seeing them as dead bodies. It was as if they’d become something else, parts of the trees themselves.’” (*The Hanging Garden*, S. 29, 30)

Rebus liest auch die Zeugenaussagen der anderen Überlebenden während des Prozesses in Bordeaux im Jahr 1953. Die Durchführung und Ergebnisse des Prozesses erschüttern Rebus, da

er weniger als einen Monat dauerte und bei ihm von 75 Soldaten, die in Villefranche dabei gewesen sein sollen, überhaupt nur 15 anwesend waren, darunter kein einziger Offizier.

One German received the death sentence, the others jail terms of between four and twelve years, but they were all released as soon as the trial finished. Alsace hadn't been enjoying the trial, and in a bid to unite the nation, the government had passed an amnesty. The Germans, meantime, were said to have already served their sentences. The survivors of Villefranche had been horrified. (*The Hanging Garden*, S. 31)

Unverständlicher ist Rebus nur noch, dass Großbritannien sich weigerte, deutsche Offiziere nach Frankreich auszuliefern:

Even more extraordinary to Rebus's mind, the British had apprehended a couple of German officers involved in the massacre, but had refused to hand them over to the French authorities, returning them to Germany instead, where they lived long and prosperous lives. (*The Hanging Garden*, S. 31)

Er muss resignierend feststellen: "Politics: it was all down to politics." (*The Hanging Garden*, S. 31)

Zusätzlich zu den konkreten Ereignissen des Massakers interessieren Rankin in seinem Roman die Fragen nach Verantwortung, Schuld und Vergebung. Tilgt die vergangene Zeit die Schuld? Wie hätte man selbst in der gleichen Situation gehandelt? Hätte man als Soldat die ungeheuerlichen Befehle ausgeführt oder hätte man gewagt, sich zu widersetzen?

The question you've no doubt been pondering is the same one I've asked myself on occasions: Can time wash away responsibility? For me, the answer would have to be no. The thing is this, Inspector. [...] You are not investigating the crimes of an old man, but those of a young man who now happens to be old. [...] There have been investigations before, half-hearted affairs. Governments wait for these men to die rather than have to try them. (*The Hanging Garden*, S. 63)

Der fiktive Holocaustforscher Levy spricht aus, was für fast alle von Rebus' Ermittlungen und für die ganze Reihe leitmotivisch gelten kann: „Each investigation is an act of remembrance, and remembrance is never wasted. Remembrance is the only way we learn.“ (*The Hanging Garden*, S. 63) Rebus hegt Zweifel daran, dass die Menschheit wirklich aus ihren Fehlern gelernt hat: „Like we've learned with Bosnia? – ,You're right, Inspector, as a species we've always been slow to take in lessons.“ (*The Hanging Garden*, S. 63)

The Hanging Garden zeigt, wie Rankin europäische Geschichte mit Rebus' persönlicher Geschichte verknüpft, in diesem Roman auf besonders intensive Weise. Wie im Roman *Mortal Causes*, der sich mit der schottischen Beteiligung am Nordirlandkonflikt und der konfessionsgebundenen Teilung Schottlands beschäftigt, ist es auch hier Rebus' Militärvergangenheit, die das Vergleichsmoment darstellt. Rebus, der selbst beim Militär war und in Nordirland als Soldat Befehle ausgeführt hat, beschäftigt die Frage nach der Schuldfähigkeit der Soldaten: „Who fought a war with clean hands? Rebus, who'd grown to adulthood in the Army, could

comprehend this. He'd done things... He'd served time in Northern Ireland, seen trust disfigured, hatred replace fear.“ (*The Hanging Garden*, S. 106) Es werden somit die Schattenseiten des Detektivs thematisiert und seine eigene Ambivalenz. Der mutmaßliche Kriegsverbrecher Lintz spricht sich gegen eine Schuld von Soldaten aus. Er nennt die Anklage gegen ihn scheinheilig:

„You see, if a soldier is under orders... then they must carry out those orders, no? [...] a crime that very many of us would have carried out under similar circumstances. Can't you see the hypocrisy of trying someone, when you'd probably have done the same thing yourself? One soldier standing out from the crowd ... saying no to the massacre: would you have made that stand yourself?“ (*The Hanging Garden*, S. 108)

Rebus' Antwort lautet: ‚I hope so‘. Diese Fragen sowie die Nachforschungen über das Massaker im (fiktionalen) Dorf Villefranche d'Albarede, sind der Auslöser für Rebus' Erinnerungen an seine Militärzeit in Ulster während der Unruhen, die in anderen Romanen nur angedeutet, aber nicht konkret geschildert werden. *The Hanging Garden* kann in mehrfacher Weise als Rebus' ganz persönlicher Erinnerungsroman gelten. Als seine Tochter Samantha in diesem Roman von einem Auto angefahren wird und ins Koma fällt, fürchtet Rebus, dass es sich um einen Anschlag handeln könnte, der in Verbindung mit einem seiner Fälle steht und ihm eine Warnung sein soll. Dies löst in Rebus eine Folge von Erinnerungen aus, die alle von Schuldbewusstsein und Reue geprägt sind, z.B. an Sammys Geburt, die er wegen seiner Arbeit verpasst hat, oder an einen gemeinsamen Urlaub am Meer, in dem Sammy beinahe verunglückt wäre, weil er seine Aufsichtspflicht verletzt hat und in Gedanken bei seiner Polizeiarbeit war. Rebus' Erinnerungen strukturieren in gewisser Weise den Roman, denn einigen Kapiteln (Kap. 1, 3 und 12) ist eine kursiv-gedruckte Erinnerungssequenz vorangestellt, und der Roman endet mit einer solchen. Die erste Erinnerungsszene handelt davon, wie Ehefrau Rhona und Rebus sich wegen seines Berufs und der mangelnden Zeit für die Familie streiten, als die kleine Samantha ins Wohnzimmer kommt, weil sie einen Albtraum hatte. Die Fragen der Kleinen sind eine bedrückende Vorahnung, dass im Roman etwas Schlimmes passieren wird.

‘Daddy,’ she said, ‘what if I fall asleep and don't wake up? Like Snow White or Sleeping Beauty?’ ‘Nobody sleeps forever, Sammy. All it takes to wake them up is a kiss. There's nothing the witches and evil queens can do about that.’ He kissed her forehead. ‘Dead people don't wake up,’ she said, hugging Pa Brown. ‘Not even when you kiss them.’ (*The Hanging Garden*, S. 1)

In seinen anderen Erinnerungen manifestiert sich ein schlechtes Gewissen, gegenüber seiner Ex-Frau Rhona, der er kein guter Ehemann gewesen ist, gegenüber Sammy, auf die er als Vater nicht genug Acht gegeben hat, und gegenüber seinem Bruder Michael, dem er ein Leben lang in Bezug auf seine Militärzeit etwas vorgelogen hat. Nicht nur der aktuelle Fall um das

Massaker löst in Rebus Erinnerungen an seine Zeit in Belfast aus, sondern auch der Besuch bei seinem Bruder, der in ihm durch das Betrachten von Fotos Erinnerungen an die gemeinsamen Eltern wachruft. Er zeigt Rebus von ihm geschriebene, alten Postkarten aus Belfast. Die Erinnerung erfolgt in diesem Fall über die Medien Fotografie und Postkarte.

„Where did you get these?“ – „You always used to send me a card or a photo, don't you remember?“ They were all from Rebus's own Army days. „I'd forgotten,“ he said. „Once a fortnight, usually. A letter to Dad, a card for me.“ Rebus sat back in his chair and started to go through them. Judging by the postmarks, they were in chronological sequence. Training, then service in Germany and Ulster, more exercises in Cyprus, Malta, Finland, and the desert of Saudi Arabia. (*The Hanging Garden*, S. 120)

Doch die Karten spiegeln nicht Rebus' wirkliche, traumatischen Erfahrungen wider; es gelingt ihm nicht, die Texte auf den Postkarten mit seinen Erinnerungen in Einklang zu bringen, da sie in einem lockeren, spaßigen Ton geschrieben sind. Er erkennt sich selbst in ihnen nicht wieder. Rebus wollte damals die Familie mit seinen schlimmen Erfahrungen nicht beunruhigen: „The tone of each postcard was breezy, so that Rebus failed to recognise his own voice. The cards from Belfast consisted of almost nothing but jokes, yet Rebus remembered that as one of the most nightmarish periods of his life.“ (*The Hanging Garden*, S. 120) Seine wirklichen Erinnerungen sehen anders aus:

Rebus was still thinking of Belfast: the closed barracks, the whole compound of fortress. After a shift out on the streets, there was no way to let off steam. Booze, gambling and fights – all taking place within the same four walls. All culminating in the Mean Machine... And there were these postcards, here was the image of Rebus's past life that Mickey had lived with these past twenty-odd years. (*The Hanging Garden*, S. 120)

Dass es sich bei den Postkarten um falsche Erinnerungen, sozusagen ‚falsche Dokumente‘ handelt, weiß nur Rebus allein: „And it was all a lie. Or was it? Where did the reality lie, other than in Rebus's own head? The postcards were fake documents, but they were also the only ones in existence. There was nothing to contradict them, nothing except Rebus's word.“ (*The Hanging Garden*, S. 120) Er entscheidet sich dagegen, seinem Bruder im Nachhinein die Wahrheit zu sagen.

Rebus hat seinerseits in Nordirland ein Massaker erlebt: Depression, Frustration und Gewalt kulminieren in einem Kampf zwischen Rebus' Truppe und Anhängern der IRA in einer Bar, den die Soldaten unter einem Vorwand selbst angezettelt haben, als Racheaktion für das Töten eines Soldaten durch IRA-Leute. Während der Prügelei in der Bar wird Rebus zunächst – fast zwangsläufig, wie er formuliert – zum Mitläufer: „And Rebus went along with it ... because it was collective. You were either part of the team, or you were dead meat. And Rebus wasn't in the market for pariah status.“ (*The Hanging Garden*, S. 331) Die Gewalt eskaliert. Sie spiegelt

sich auch in der Sprache wider, in der die Szene beschrieben ist: männlicher, gewalttätiger Militärjargon. Die Bar wird zum Schlachtfeld. „Men were shouting, begging, crawling on hands and knees across the glass minefield.“ (*The Hanging Garden*, S. 331) Doch Rebus besinnt sich eines Besseren und beendet die Kämpferei durch einen Schuss in die Luft: „Then he aimed his rifle at the ceiling and let loose a single shot, and everything froze...“ (*The Hanging Garden*, S. 331) Die Erinnerung an die Schlägerei wird im Nachhinein zu einem (erlogenen) Mythos verklärt. „They cracked open cans of beer and told stories, stories which were already being exaggerated, turning the event into a myth, giving it a grandeur it had lacked. Turning it into a lie.“ (*The Hanging Garden*, S. 331-332)

Die geschichtsphilosophische Implikation, die dem Roman zugrunde liegt, ist ein durch und durch negatives Geschichtsverständnis, das besagt, dass die Menschen aus der Vergangenheit nicht lernen, dass sich die Geschichte und mit ihr Massaker wie das in Oradour immer wiederholen, sei es im ehemaligen Jugoslawien, in Nordirland oder sonst wo auf der Welt; die Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt. Rebus hat Ulster überlebt, die Hängenden Gärten von Babylon gingen mit der Stadt Babylon unter, Oradour starb mit dem Weggang der Deutschen aus. Oradour wird zum Mahnmal der Geschichtsvergessenheit. *The Hanging Garden* aber bemüht sich um die Weckung einer Erinnerung an die Gräueltaten, die dort verübt worden; Rankin wird zu ihrem Chronisten und gibt den Toten und Vergessenen eine Stimme. Am Ende dieses Falls ist Rebus maßlos von der Menschheit enttäuscht:

But it was hard to have faith in a human race that never learned, that seemed ready to accept torture, murder, destruction. He opened his newspaper: Kosovo, Zaire, Rwanda. Punishment beatings in Northern Ireland. A young girl found murdered in England, another girl's disappearance termed 'a cause for concern'. The predators were out there, no doubt about it. Strip the veneer, and the world had moved only a couple of steps from the cave. (*The Hanging Garden*, S. 330)

Rebus' Zeitungslektüre veranschaulicht erneut, wie Zeitungen dazu tendieren, Ereignisse völlig unterschiedlicher Gewichtung auf eine Ebene zu bringen. Rebus aber fallen diese Unregelmäßigkeiten auf, er sucht nach ihnen und hat die Funktion, auf sie aufmerksam zu machen und längst vergangene Dinge zu klären.

5.2.2 *The Falls* (2001)

Im fünfzehnten Rebus-Roman *The Falls* zeigt Rankin einen spielerischen Umgang mit Historie und deren Vermittlung, und zwar in Form eines Online-Quiz'. Die Fragen allerdings stammen zum Teil aus düsteren Epochen der Geschichte Schottlands. Bei der Lösung des Kriminalfalls

wird es für die Ermittler geradezu überlebenswichtig, Kenntnisse der englischen und schottischen Geschichte(n), Sprachen und Kulturen zu besitzen. Die Verfahrensweise von Rebus und Siobhan ist hier deduktiv.

David Costello wird beschuldigt, seine Freundin Philippa Balfour getötet zu haben. Im Verlauf des Romans streut Rankin so viele Verdachtsmomente, dass nahezu jede Nebenfigur ebenfalls verdächtig wird. Da das Opfer kurz vor ihrem Tod an einem Internetquiz teilgenommen hat, spielt Siobhan zum Schein selbst das Spiel und begibt sich dabei in Lebensgefahr, denn der Quizmaster ist, wie sich herausstellen wird, der Mörder.

Die Hinweise des Rätsels sind folgende:

1. Level: "Seven fins high is king. This queen dines well before the bust."
2. Level: "B4 Scots Law sounds dear."
3. Level: "A corny beginning where the mason's dream ended."
4. Level: "Hellbank. Ready to give up? That's a surer thing."
5. Level: "Add Camus to ME Smith, they're boxing where the sun don't shine, and Frank Finlay's the referee."

Die erste Ebene des Rätsels ist geographischer, topographischer Natur; sie verlangt Vertrautheit mit dem Londoner U-Bahn-Netz. *Seven Sisters*, *Finsbury Park*, *Highbury & Islington* und *King's Cross* sind Haltestellen der *Victoria Line*; die gesuchte Königin ist also Queen Victoria. Wie sich herausstellt, gibt es in Edinburgh eine Victoria Street, auf der ein Restaurant mit einer Büste von Königin Victoria steht. Unter dieser ist der nächste Hinweis versteckt.

Die zweite Frage erfordert Kenntnisse der schottischen Sprache Scots. „Scots Law“ suggeriert, dass ein schottisches Wort für „Law“ gefunden werden muss: „„Scots Law“,‘ he recited, ‚Meaning maybe we’re looking for a word that means the same thing law does in Scots.““ (*The Falls*, S. 196) Diese wären: Hill, heights, bank, brae, ben, fell, tor (vgl. *The Falls*, S. 196). B4 ist eine Koordinate, die beim Durchsehen der Landkarten in schottischen Reiseführern auf den Berg Loch Fell zeigt, dessen Spitze „Hart Fell“ genannt wird; „Hart“ (‘Hirsch’) ist dabei gleichzeitig die männliche Form von „deer“ (‘Reh’), homophones Wort zu „dear“ (‘lieb, teuer’).

Level drei bezieht sich auf die sagenumwobene Rosslyn Chapel, in der, Legenden zufolge, der heilige Gral versteckt sein soll. Zwei besondere Pfeiler in der Kirche heißen – nach ihren Erbauern benannt – ‚Apprentice Pillar‘ und ‚Mason’s Pillar‘.

Die vierte Rätselebene führt die Ermittler zur Leiche von Philippa Balfour, die in Hellbank, einem Ort auf dem Berg Arthur’s Seat in Edinburgh gefunden wird. „That’s a surer“ ist ein Anagramm von Arthur’s Seat. Hier erzählt Rankin die Geschichte des Berges:

Later there were farms and quarries, plus chapels, people used to come here for sanctuary, debtors were banished here until they'd got their affairs in order. A lot of people think it's named after King Arthur. More likely it's Gaelic: Ard-na-said, "Height of the sorrows" (*The Falls*, S. 201)

Das letzte Level führt zu dem Ort, nach dem der Roman benannt ist: The Falls. Camus' Roman *La Chute* heißt in der englischen Übersetzung *The Fall*; ME Smith ist der Sänger einer Musikgruppe namens *The Fall*. Zweimal *The Fall* ergeben *The Falls*, wie auch ein für den Roman wichtiger Ort heißt.

Im Internetquiz vermittelt Rankin auf spielerische, populäre und zugleich spannende Weise Kenntnisse schottischer Sprache, Kultur, Geschichte und Geographie. Wichtige Handlungsstränge des Romans drehen sich um eine Kuriosität in der Geschichte Edinburghs: die „Arthur's Seat Coffins“ und um düstere Gestalten der Stadtgeschichte: William Burke, William Hare und Deacon Brodie.

Bei einem Besuch im National Museum of Scotland hat Rankin die sog. „Arthur's Seat Coffins“ entdeckt und sich entschlossen, über sie zu schreiben: „I walk into a museum and somebody shows me some coffins. Great, I have got a novel. I did not know anything about those coffins. [...] It seemed to me like something I had to write about.“⁶⁰⁵

Es heißt, im Juni 1836 fanden fünf Jungen auf Arthur's Seat 17 Miniatursärge, die in einer Höhle versteckt waren. Die Särge sind 95 mm lang und enthalten kleine geschnitzte Holzfiguren mit schwarzen Stiefeln und maßgefertigter Kleidung.



Abbildung 1: Die Arthur's Seat Coffins im National Museum of Scotland ©National Museum of Scotland

⁶⁰⁵ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

Es ist unbekannt, wofür die Särge stehen, warum oder von wem sie angefertigt und begraben wurden, aber seit ihrem Fund versuchen die Menschen, dieses Rätsel zu lösen. Rankin übernimmt in seinem Roman die bekannten Erklärungen und Überlieferungen: „The information was printed on a series of cards attached to the display. Newspapers of the time suggested that the dolls were used by witches casting death spells on certain individuals. Another popular theory was that they were put there by sailors as good-luck charms prior to sea voyages.” (*The Falls*, S. 95)

Eine weitere Interpretation ist die Assoziation mit den Opfern von William Burke und William Hare, die zu Mördern wurden, um die Anatomiestunden der Medizinischen Fakultät mit Übungsobjekten zu versorgen. Diese scheint Rankin am meisten zu interessieren, denn eins der untergründigen Themen des Romans ist die Legende um Burke und Hare, wie er sie u.a. in Stevensons Kurzgeschichte *The Body Snatcher* verarbeitet sah, die diesen Handlungsstrang von *The Falls* inspiriert zu haben scheint. „Burke and Hare didn't dig up anything. That's the whole point of the story; they killed people, then sold the bodies to the anatomists.” (*The Falls*, S. 94) Im Roman fungiert die Museumskuratorin Jean Burchill als Expertin für die Geschichte der Särge und die Legende um Burke und Hare, die in „Edinburgh's blood-soaked past“ (*The Falls*, S. 97) eingegangen sind:

„Burke and Hare were arrested and tried. Hare testified against his friend, and only William Burke went to the gallows. Guess what happened to his body afterwards? [...] ‘Dissection?’ Rebus guessed. She nodded. ‘His body was taken to Old College, the same route most if not all of his victims were taken, and used by an anatomy class. This was in January eighteen twenty-nine.’ (*The Falls*, S. 96)

Außerdem kennt sie den Glauben der damaligen Zeit und die Geschichte des *Anatomy Act*: „‘A dissected corps could not enter heaven. The only bodies available to medical students belonged to executed criminals. The Anatomy Act of eighteen thirty-two put an end to the need to rob graves.’” (*The Falls*, S. 97)

An anderer Stelle heißt es: „‘The history of surgery [...] is the history of Edinburgh’” (*The Falls*, S. 138), und diese ist ein starkes Motiv im Roman. Bei einem Spaziergang durch die Stadt entdeckt Rebus die *Surgeons' Hall*, wo die Ausstellung „The Sir Jules Thorn Exhibition of the History of Surgery“ zu sehen ist. Dort kann er eine Geldbörse, die aus Burkes Haut hergestellt worden sein soll, einen Gipsabdruck seines Kopfes und den eines seiner Komplizen, John Brogan, begutachten. (Vgl. *The Falls*, S. 134-35) Durch seinen Besuch der Ausstellung recherchiert Rebus über den Fall von Burke und Hare und entwickelt Theorien der Komplizenschaft. Rebus entdeckt dort das Portrait des berühmten Anatomen Robert Knox, der damals in

seinem Institut die Leichname untersuchte, die Burke und Hare ihm brachten. Professor Devlin, den Rebus zufällig in der Ausstellung trifft, ist ein Anatom in der Romangegenwart, der der Polizei bei den Ermittlungen hilft. Er stellt die – wissenschaftlich viel diskutierte, aber nicht bewiesene – These auf, dass Knox gewusst habe, dass Burke und Hare Mörder waren, und sich so zum Komplizen gemacht habe:

‘For myself, I think there’s no doubt he knew. At the time, most bodies worked on by the anatomists were cold indeed. They were brought to Edinburgh from all over Britain – some came by way of the Union Canal. The resurrectionists – body-snatchers – pickled them in whisky for transportation. It was a lucrative trade.’ (*The Falls*, S. 135)

Devlin zeigt sich besonders an der Person des Robert Knox interessiert.

‘But poor Knox ... the man was possessed of a kind of genius. It was never proven that he was complicit in the murders. But the Church was against him, that was the problem. The human body was a temple, remember. Many of the clergy were against exploration – they saw it as desecration. They raised the rabble against Knox.’ [...] ‘He [Knox] died of apoplexy, according to the literature. Hare, who had turned King’s evidence, had to flee Scotland. Even then he wasn’t safe. He was attacked with lime, and ended his days blind and begging on the streets of London.’ (*The Falls*, S. 136)

Professor Devlin schätzt die Taten der Grabschänder und diejenigen von Burke und Hare trotz ihrer Abscheulichkeit als notwendigen Schritt, da es in seinen Augen ohne sie die heutigen Erkenntnisse der Anatomie und Pathologie nicht gäbe: „And we’d have had no pathological studies at all had it not been for the resurrectionists and the likes of Messrs Burke and Hare!“ (*The Falls*, S. 137)

Ein weiterer Teil der Ausstellung, das „Black Museum“ gleicht einem Gruselkabinett:

It seemed to consist of old surgical tools, looking more fit for a torture chamber than an operating theatre. There were lots of bones and body parts and things floating in hazy jars. [...] Rebus stared at the contents of one glass cylinder. The face of an infant stared back at him, but it looked distorted somehow. Then he realised that it sat atop two distinct bodies. Siamese twins, joined at the head, parts of either face forming a singular whole. Rebus, who’d seen his fair share of horror, was held in grim fascination. But there were other exhibits to explore: further deformed fetuses. Paintings, too, mostly from the nineteenth century: soldiers with bits blown off them by cannonball or musket.” (*The Falls*, S. 138)

In diesem Sammelsurium zwielichtiger Gestalten und Praktiken lässt Rankin auch Deacon Brodie (1741-1788), den Stadtrat und Tischler aus Edinburgh, der nachts ein heimliches Leben als Einbrecher und Dieb führte, nicht fehlen, der an unterschiedlichen Stellen des Romans genannt wird.

Die stetige Wiederholung und Variation der genannten Themenbereiche, Stoffe und Motive aus der dunklen Vergangenheit Edinburghs, die sich in der Vielzahl der historischen und neuen Särge widerspiegeln erzeugen eine düstere, unheimliche Grundstimmung des Romans und

schaffen eine Aktualisierung und ein Bewusstsein für diese Themenkomplexe der Geschichte in der Gegenwart Edinburghs. Man könnte auch von Wissenspopularisierung sprechen.

Der Anblick der Särge im *Museum of Scotland* inspiriert Rankin zu einer fiktiven Kriminalgeschichte, in der neue kleine Holzsärge auftauchen, die mit ungelösten Verbrechen in Verbindung zu stehen scheinen. Zu Beginn des Romans wird im schottischen Ort Falls ein kleiner hölzerner Sarg gefunden. Bei den Ermittlungen stellt sich heraus, dass es, zusätzlich zu den Arthur's Seat Coffins, die offensichtlich als Vorlage gedient haben, in der Geschichte Schottlands noch weitere Särge gegeben habe: 1972 in Dunfermline, 1977 in Nairn, 1982 in Glasgow, 1995 in Huntingtower und nun in Falls (vgl. *The Falls*, S. 113). Es scheint ein direkter Zusammenhang zwischen den Miniatursärgen und ungeklärten Delikten zu geben, denn im Jahr 1972 wurde, drei Wochen, bevor der Sarg im Dunfermline Glen gefunden wurde, ein junges Mädchen als vermisst gemeldet (vgl. *The Falls*, S. 130); und im Jahr 1977 wurde die Leiche von Paula Gearing gefunden, nur eine Woche, bevor der Sarg am Nairn Beach auftauchte (vgl. *The Falls*, S. 129).

Für kurze Zeit entsteht der Eindruck, Professor Devlin könnte der Mörder von Philippa sein. Doch er spielt in der Kriminalhandlung eine andere Rolle: er hat die Särge, die in den 70er bis 90er Jahren in Schottland auftauchten, als *memento mori* für die jeweiligen Todesopfer angefertigt. Der jüngste Sarg, der während der Romanhandlung in Falls gefunden wird, stammt allerdings nicht von ihm, sondern von einer Künstlerin, die die Aufmerksamkeit der Touristen auf den kleinen Ort lenken wollte. Der gesuchte Mörder ist der Freund der Toten, David Costello, der gleichzeitig auch als Quizmaster die Polizei auf eine falsche Fährte locken wollte. Rankin führt seine Leserschaft mit den vielen Indizien und Verdächtigen an der Nase herum, denn der erste Tatverdächtige der allerersten Romanseite ist auch tatsächlich der Mörder.

5.2.3 *A Song for the Dark Times* (2020)

A Song for the Dark Times ist ein Roman, der für Rebus sehr persönlich wird, denn es geht um seine Tochter Samantha, die plötzlich zur Verdächtigen im Fall des Mordes an ihrem Lebensgefährten Keith wird. Samantha ruft ihn an, weil ihr Lebensgefährte verschwunden ist. Rebus fährt Hals über Kopf zu seiner Tochter in den Norden und nimmt, parallel zur lokalen Polizei, seine eigenen Ermittlungen auf. Samantha gesteht ihm, dass sie eine Affäre mit dem Anführer einer Kommune im Ort hatte, dass Keith dahintergekommen sei und es deshalb Streit gegeben habe. Keith vergrub sich deshalb immer mehr in die Arbeit mit seiner Geschichtsgruppe um das Lager *Camp 1033* in der Nähe. Dort findet Rebus auch, noch vor der örtlichen Polizei, dessen

Leichnam. Camp 1033 ist fiktiv, aber andere im Roman erwähnte Lager existieren, wie Rankin im Nachwort erklärt, wo er auch auf Literatur über Britische Konzentrationslager hinweist.⁶⁰⁶ Im Roman benutzt Rankin das Wort *Camp*, nicht *Concentration Camp*. Samantha wird zur Hauptverdächtigen, und nicht einmal Rebus ist sich wirklich sicher, ob sie unschuldig ist. Nichts desto trotz sucht er nach anderen Spuren und findet Parallelen zu einem Mordfall in Edinburgh, an dem Siobhan gerade arbeitet. Ein saudi-arabischer Student ist in Edinburgh ermordet worden, der – wie sich herausstellt – Kontakte und Geschäfte mit den Immobilienhain der Stadt und dem im Norden ansässigen Lord Strathy (bzw. Meiklejohn) hatte, der sehr mächtig in der Immobilienbranche ist und das Grundstück besitzt, auf dem sich das Lager befindet. Es gibt verschiedene Pläne für das Grundstück, gegen die sich allerdings die Historikergruppe und besonders Keith gewehrt hatten, die aus dem Camp eine Gedenkstätte machen wollten. So bringt Rebus mehrere neue Verdächtige ins Spiel, und Rankin verknüpft verschiedene Handlungsstränge miteinander. Und natürlich ist auch Rebus‘ persönlicher Feind ‘Master-criminal‘ Cafferty an den Immobiliengeschäften beteiligt. Und dieser ist grundsätzlich immer ein Verdächtiger – ein roter Faden in den Rebus-Fällen. Cafferty erscheint im Roman als alternder Ganovenboss, dem die Veränderungen des Geschäfts zusetzen und dem Konkurrenz droht. Er zeichnet ein beunruhigendes Bild für das zukünftige Schottland.

He wasn't like some of these younger thugs who needed to be tooled up to get what they wanted. A look and a word was usually enough – or it had been in the past. It was getting harder, the world was changing. The younger model of gangster tended to have no boundaries and no off-switch. They were creeping north from places like Manchester and Liverpool, muscling in on cities like Dundee where the last thing resident population needed was a cheaper but altogether more venal and threatening source of drugs. So far Cafferty's reputation had protected much of his Edinburgh operation, but he wasn't sure that would last much longer. (*A Song for the Dark Times*, S. 90)

Aber trotzdem hält Cafferty noch die Fäden in der Hand, manipuliert Siobhan, ermittelt selbst mit seinem eigenen Überwachungssystem und ist über die Operationen und internen Probleme und Beziehungen in der schottischen Polizei bestens informiert: „He fixed Fox with a look, gave a wilde smile. ‘As you can tell, Police Scotland has become a bit of a hobby.’” (*A Song for the Dark Times*, S. 77) Man gewinnt den Eindruck, Cafferty weiß und sieht alles in Edinburgh.

Bei den Nachforschungen über die Immobiliengeschäfte wird deutlich, wie ungerecht die Besitztümer des Landes verteilt sind. Dem Lord und ein paar anderen Landbesitzern gehören unverhältnismäßig große Flächen Schottlands, und die allgemeine Bevölkerung ist darüber im

⁶⁰⁶ Vgl. *A Song for the Dark Times*, Acknowledgements, S. 327.

Ungewissen. Es werden Thesen über soziale Ungerechtigkeiten formuliert. „‘Surname’s actually Meiklejohn – one of probably dozens of landowners you’ve never heard of. Doesn’t stop them owning a decent chunk of the country you and I call home.’“ (*A Song for the Dark Times*, S. 66) Ein Motelbesitzer macht im Gespräch mit Rebus auf eine frühere Theatergruppe aufmerksam, die „7:84“ hieß: „‘Called themselves that because of the statistic – seven per cent of the population owned eighty-four per cent of the wealth. That was a while back, mind.’ ,You don’t sound as though you think those figures will have changed for the better.’ ,I sometimes think I ended up here so I could stop having to live with it.’“ (*A Song for the Dark Times*, S. 67) Die Kontakte der korrupten Immobilienhaie scheinen bis in die schottische Polizei hineinzureichen. In einer Zeitschrift erkennt Rebus den mächtigsten Immobilienmakler Scoular mit Martin Chappell. „Rebus had never met Chappell, but he knew who he was. He was Chief Constable of Police Scotland. In the photograph, Mona Chappell was sandwiched between her husband and Stewart Scoular, as if the three were old friends.“ (*A Song for the Dark Times*, S. 215) Wie für die Rebus-Romane charakteristisch, sind auch in diesem Roman die Fäden zwischen den verschiedenen Parteien der *overworld* und der *underworld* für den Außenstehenden unklar und verworren; aber alles ist irgendwie miteinander verwoben.

A Song for the Dark Times ist ein politischer Roman; ihm ist ein Zitat von Bertolt Brecht vorangestellt, das zu dessen politischer Poesie gehört und das den Titel von Rankins Roman inspiriert hat (hierzu später mehr). Ausgerechnet Cafferty liefert ein Zitat, das ebenfalls ein Motto des Romans sein könnte: „‘Politics, eh? Root of all evil.’“ (*A Song for the Dark Times*, S. 52) Im Roman wird weitreichende Kritik am Brexit in Bemerkungen und Andeutungen von Polizisten und Zeugen geäußert. Diese beiläufig *wirkende* Kritik motiviert in Wahrheit die Handlung und ist die erste Vermutung in der Ermittlungsarbeit der Polizei im Mordfall des Studenten. Die Annahme, dass seit den Brexit-Verhandlungen die rassistisch motivierten Gewalttaten zugenommen haben, zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Roman. „Then there’s the race-angle – Brexit has led to a rise in attacks, mostly verbal but occasionally physical.“ (*A Song for the Dark Times*, S. 23) „‘Look, we all know it’s down to Brexit. Attacks on foreigners have rocketed.’“ (*A Song for the Dark Times*, S. 45) Auch andere Nachteile, die der Brexit Schottland bescheren wird, werden genannt, z.B. der mögliche Wegfall eines gebührenfreien Studiums, ein Alleinstellungsmerkmal Schottlands im Vergleich zu England. Aber selbst der Gangsterboss, der überlegt, ins „commercial land development“ einzusteigen (*A Song for the Dark Times*, S. 91), zeigt sich durch die Entwicklungen, die der Brexit für seine dubiosen Geschäfte mit sich bringt, besorgt:

And then there were the flats he rented out, many of the classier ones to overseas students. Predominantly these days those students were Chinese. One of their number got attacked with no comebacks, they might begin to wonder if Edinburgh was the place for them. Wouldn't matter so much if there were other nationalities to replace them, but with the uncertainty of Brexit ... “ (*A Song for the Dark Times*, S. 90)

Das – fiktive – Lager, Camp 1033, auch Borgie Camp genannt,

had housed different sets of people at different times during the Second World War, from ‘aliens’ long resident in the UK to captured German soldiers. Keith had been diligent. There were books about the history of concentration camps and about specific camps in Scotland and elsewhere. (*A Song for the Dark Times*, S. 34)

Rebus spürt in den Unterlagen Keiths “urgency, a hunger – maybe a way to stop thinking about what had happened with Samantha? Immersing himself. Losing himself.” (*A Song for the Dark Times*, S. 34) Rebus wundert sich darüber, noch nie von diesem oder ähnlichen Lagern in Schottland gehört zu haben:

If Borgie was Camp 1033, presumably that meant there were at least another 1,032 camps like it scattered throughout the British Isles. Why hadn't he known? One of the books was dedicated to another Scottish camp called Watten, near Wick. Not so far away in the scheme of things. There was also a flyer for a camp called Cultybraggan, near Comrie, which, practically intact, already operated as a tourist destination. (*A Song for the Dark Times*, S. 34)

Offensichtlich hatten Keith und die Historikergruppe recherchiert, wie viel es kosten würde, aus Camp 1033 ebenfalls eine Sehenswürdigkeit zu machen, „The answer was several hundred thousand pounds. Whoever had written the figures had added a frowning face to the final underlined sum.” (*A Song for the Dark Times*, S. 35) Durch Keiths Recherchen und eine Unterredung mit der Historikergruppe erfährt Rebus, an welchen Aspekten Keith besonders interessiert war:

‘Ghosts?’ Rebus looked from McKechnie to Taylor and back again.
‘Plenty of people perished in and around Camp 1033 during its short existence. Some from illness and natural causes, others by firing squad or other means.’
‘Other means?’ Rebus echoed.
‘Murder; poisonings...’
‘And Keith was interested in all that?’
‘Quite interested,’ Taylor agreed. (*A Song for the Dark Times*, S. 94)

He reckoned he knew now why Keith had been so interested in Camp 1033. It was to do with how people were treated during the Second World War. Neighbours were locked up just because they had been born outside the UK. People began to distrust their bakers, grocers and restaurant owners. The Isle of Man had for a time become one huge internment camp, as had the Isle of Bute. ‘Collar the lot,’ Churchill had said, after which it became a free-for-all, everyone of foreign extraction considered a potential fifth columnist, the situation exacerbated when Sikorski, who led the thousands of Polish troops stationed in the UK, began locking up people who disagreed with his politics. Keith had written several long pieces, which Rebus had found

filed in the garage along with various rejection letters from magazines and newspapers. (*A Song for the Dark Times*, S. 119)

Rebus sieht Keiths Ärger über die geschehenen Ungerechtigkeiten und bemerkt, dass dieser Ähnlichkeiten mit der Gegenwart sah: „In one article, he compared the attitude then to what he saw happening in the here and now. The piece had been called ‘Never-Ending Witch Hunt.’” (*A Song for the Dark Times*, S. 119) Rankin teilt den Lesenden nicht nur direkt Rebus‘ Sichtweise mit: „‘Looks like you were one of the good guys,’ Rebus whispered to the night.” (*A Song for the Dark Times*, S. 119) Rankin bleibt seinem Bild der sich in den Schwanz beißenden Schlage, seinem geschichtsphilosophischen Unterbau treu, indem er abermals darlegt, wie die Geschichte sich zu wiederholen droht. Fremdenhass und Misstrauen sind in *A Song for the Dark Times* in Rebus‘ Schottland überall spürbar und präsent. Wozu dies einst geführt hat, darauf scheint der Roman hinweisen zu wollen.

Keith schien einen alten Mordfall im Lager aufklären zu wollen, indem er die noch in der Gegend verbliebenen Zeitzeugen befragte. Dieser (fiktive) historische Fall beginnt auch Rebus zu interessieren, der die Aufzeichnungen der Interviews, die Keith führte, angehört hat. Der aktuelle und der historische Fall verschwimmen, verwirren sich ineinander. Keith hatte viel Staub aufgewirbelt, Vergangenes und Vergessenes über die Insassen von Camp 1033 an die Oberfläche geholt:

Josef was a bit gruff, a bit of a grouch. We always wondered...’ She broke off. ‘What?’ Rebus asked. ‘We wondered if, given a gun, would he shoot the lot of us? I mean, we used to ask that question a lot – me and Chrissy and the other girls. They all seemed so polite and so charming, but until they surrendered, they’d been merrily slaughtering our menfolk. Plenty at Camp 1033 were still loyal Nazis. One or two even went to Nuremberg.’ (*A Song for the Dark Times*, S. 263)

„Keith was bringing the past back to life, dusting off a few ugly truths some people might have wanted kept hidden.” (*A Song for the Dark Times*, S. 264) Letztendlich wurde Keith wegen seines Interesses für den vergangenen Fall im Lager ermordet, weil er davor war, die Wahrheit herauszufinden. Rebus hat den Fall für ihn gelöst, hat vollendet, was er nicht mehr geschafft hat und Licht ins Dunkel einer sehr dunklen Vergangenheit gebracht. Ein lange zurückliegender Fall ist in der Gegenwart von Rebus aufgeklärt worden. Rebus hätte dies fast mit seinem eigenen Leben bezahlt, denn Keiths Mörder Jimmy, der das Ansehen seines Großvaters schützen wollte, versucht, Rebus zu erwürgen. „‘It was Jimmy, then?’ she said. ‘Killed Keith, tried to strangle you?’ ‘Jimmy,’ Rebus confirmed. Her brow wrinkled. ‘Because of something that happened seventy-odd years ago?’ ‘Some people have long memories.’” (*A Song for the Dark Times*, S. 318-19)

Camp 1033 ist nicht nur ein Tatort, denn dort findet Rebus Keiths Leiche; es ist ein Ort des kollektiven Gedächtnisses. Die Zeitzeugen aus dem Zweiten Weltkrieg, die noch im Ort leben, sind alt und liegen im Sterben; einige von ihnen sind kaum noch fähig, andere nicht willig, über ihre Erfahrungen zu sprechen. Das kollektive Gedächtnis, das das Lager betrifft, ist im Begriff auszusterben, ins (kollektive) Vergessen überzugehen. Keith wollte den Zeugen eine Stimme geben und ihre Erinnerung aufzeichnen und damit bewahren. Er hatte sie vor seinem Tod interviewt und nach ihren Erfahrungen im Lager befragt. Rebus findet die Aufzeichnungen und befragt sie erneut. Die örtliche Polizei hingegen zeigt an ihnen nicht das geringste Interesse.

Welche sind diese dunklen Zeiten, auf die sich der Titel bezieht? Im Roman hat Siobhan für Rebus eine CD zusammengestellt. Musik ist eine Konstante in der Rebus-Reihe. Normalerweise beziehen sich Rankins Romantitel immer auf Songtitel.

There was just the one CD in the car – a compilation Siobhan had burned for him. She'd written the words 'Songs for Dark Times' on the disc in black felt pen. He'd asked her to explain the title.

'Some to make you think,' she'd said, 'some to calm you down or get you dancing.'

'Dancing?'

'Okay, nodding your head then.'

It was indeed a mixed bag. One track might be funk that sounded beamed down from the 1970s, the next a piece of Brian Eno minimalism. Leonard Cohen sang about love and loss, and another band about post-Brexit England. Then there was Black Sabbath with 'Changes'.

'Nice touch, Siobhan...' (*A Song for the Dark Times*, S. 26)

Falls der fiktive CD-Titel nicht gemeint ist, könnte der Romantitel auf die schwere Zeit des Brexits und die Ungewissheit für die Zeit danach hindeuten, die das Land jetzt schon unter Druck setzt. Aber der Romantitel referiert mehr, viel mehr. Er ist ein intertextueller Bezug zu Bertolt Brechts politischer Lyrik, den *Svendborger Gedichten*, die der Autor nach seinem dänischen Exilort, wo er sich von 1933-1939 aufhielt, benannt hat. Es war eine realistische Lyrik, die keinen ästhetischen Anspruch hatte, die er der politischen Situation anpasste, und die einen Zweck erfüllen sollte. Rankin stellt seinem Roman eins von Brechts Motti zu diesen Gedichten (in der engl. Übersetzung) als eigenes Motto voran: „In the dark times / Will there also be singing? / Yes, there will also be singing. / About the dark times.“⁶⁰⁷ Die dunklen, „finsternen“ Jahre, die Brecht meinte, sind die des dritten Reiches und des sich ankündigenden Weltkriegs. Wenn Ian Rankin durch den Titel und das Motto seines Romans einen Bezug zu diesen höchst politischen Gedichten in einer höchst gefährlichen Zeit herstellt, kann das als eine starke

⁶⁰⁷ Im Original: „In den finsternen Zeiten / Wird da auch gesungen werden? / Da wird auch gesungen werden. / Von den finsternen Zeiten.“

Zit.n. https://en.wikipedia.org/wiki/Svendborger_Gedichte, aufgerufen am 28.12.2022.

(Sozial-)Kritik an der Lage Schottlands (und Großbritanniens) während des Brexits gesehen werden. Er stellt damit eine Ähnlichkeit her zwischen den unsagbaren Verbrechen der Nationalsozialisten und Verbrechen während des Zweiten Weltkriegs mit den rassistischen Tendenzen einiger Einwohner Schottlands und Großbritanniens der Brexit-Ära. Diese Verbindung verstärkt er durch den Handlungsstrang um das Camp 1033, in dem er Zeitzeugen dieser (Kriegs-)Verbrechen auftreten und aussagen lässt. In seiner realistischen Lyrik wollte Brecht die Menschen aufmerksam machen, wachrütteln. Will Rankin dies mit *A Song for the Dark Times* vielleicht auch? Brechts Gedicht bedient sich einer chiasmatischen Satzstruktur, einer doppelten Kodierung. In Brechts Zeilen steckt noch ein Funke Hoffnung, wie auch in Rankins Text noch etwas in Bewegung ist. Es bleibt noch zu beobachten, was die Zukunft für Schottland bringen wird.

6 Vom Lokalen und Globalen: Vázquez Montalbáns *Milenio Carvalho* und Ian Rankins *The Naming of the Dead*

6.1 Vázquez Montalbán, *Milenio Carvalho* (2004). Roman einer Umrundung der Welt

Der umfangreiche Roman über eine Weltreise seines Detektivs, *Milenio Carvalho*, wurde im Jahr 2002 geschrieben und bildet den Endpunkt im Schaffen von Manuel Vázquez Montalbán.⁶⁰⁸ Er erschien 2004 postum als letzter Teil des Carvalho-Zyklus und gilt in der Forschungsliteratur als so etwas wie ein Testament mit einem „sentido terminal“⁶⁰⁹. Als Roman des persönlichen, historischen, politischen und kulturellen Gedächtnisses, als der er gelesen werden kann, ist er das Vermächtnis von Manuel Vázquez Montalbán und außerdem eine Auseinandersetzung mit den Problemen unserer globalisierten Welt. *Milenio Carvalho* ist in der zweiten Hälfte des Jahres 2002 angesiedelt und bis auf Anfang und Schluss nicht in Barcelona verortet, aber Barcelona und Katalonien sind auf bedeutsame Weise auf der Reise nahezu allgegenwärtig: in Vergleichen mit den Reiseorten, Projektionen, Gedanken und Erinnerungen von Carvalho und Biscuter, bei Begegnungen mit anderen Reisenden und in Form von katalanischem und spanischem Kulturgut wie Liedern oder Redewendungen und katalanischem Essen. Das Nahe, Lokale ist in der Erfahrung vom Fernen und Globalen ständig präsent. Dieser Aspekt des Romans ist meines Wissens in der Forschungsliteratur bisher weitgehend vernachlässigt worden.

Die Idee, das Finale der Serie als Weltreise des Detektivs zu gestalten, hatte Vázquez Montalbán schon nach dem zweiten Band (*Tatuaje*, 1974), wie er in einem Artikel in *El País* darstellt. Er betont dort, dass es von Anfang an seine Intention gewesen sei, mit der Carvalho-Reihe eine Art Chronik der *transición* zu verfassen, eine, die nicht nur die spanische Übergangszeit vom Franco-Regime zur Demokratie widerspiegeln und kritisch hinterfragen sollte, sondern ebenso auch den Übergang von den 60er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts bis ins neue Jahrtausend:

Ya había publicado *Tatuaje* y el entonces joven periodista de *Tele-Express* y hoy director adjunto de EL PAÍS, Lluís Bassets, me preguntaba sobre el proyecto Carvalho, por mí exhibido

⁶⁰⁸ Ursprünglich erschien der Roman in zwei Teilen (*Rumbo a Kabul*, Januar 2004 und *En las antipodas*, März 2004), wurde aber in späteren Ausgaben (auch der hier verwendeten) zu einem einzigen zusammengeschlossen, weshalb hier von dem Roman gesprochen werden soll.

⁶⁰⁹ Mari Paz Balibrea, „Viaje al fin del mundo. Política del tiempo y el espacio en *Milenio Carvalho*“, in: Manuel Vázquez Montalbán. *El compromiso con la memoria*, hrsg. v. José F. Colmeiro, Tamesis, Woodbridge, 2007, S. 197.

como una sucesión de novelas crónica que iría describiendo la transición, no sólo la española entre Franco y el infinito democrático de la libertad duradera, sino la que ya estaba produciéndose entre la década de las luces, los años sesenta, y el tenebrismo desesperanzado del fin de milenio. Entre la píldora anticonceptiva y el Papa polaco. Entre la *revolución de los claveles* y el presidente Bush. Entre los Beatles y don José María Aznar. Y a la palabra me agarré para prometerle a Bassets que tal vez la última aventura de Carvalho se llamaría *Milenio* y consistiría en una vuelta al mundo en el momento en que el XX se convertía en XXI.⁶¹⁰

Manuel Vázquez Montalbán hatte anscheinend Angst vor dem Millennium, Angst davor, dass sein Detektiv und er selbst in diesem neuen Zeitalter nicht mehr zurechtkommen würden. Diese Furcht findet Ausdruck in dem vor dem großen Jahreswechsel erschienenen kurzen Text *Antes de que el milenio nos separe*⁶¹¹, in dem Carvalho ausnahmsweise zur Bühnenfigur wird. In dem monologischen Einakter mit Regieanweisungen denkt Carvalho – ähnlich den Figuren in Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* – über seine Fiktionalität nach, jammert über die Beziehung zu seinem Autor (der nie beim Namen genannt, sondern wie bei Pirandello immer nur als „Autor“ bezeichnet wird) und versucht, mit dem Publikum, d.h. mit den Lesenden, in einen Dialog zu treten. Carvalho reflektiert über sich als literarische Figur und darüber, ob die Romane, in denen er der Detektiv ist, Kriminalromane sind. Außerdem spricht er Vázquez Montalbáns Unbehagen an, als Kriminalautor verstanden zu werden. „Soy un personaje literario. Mejor dicho, subliterario, porque protagonizo novelas más o menos policíacas. Digo más o menos policíacas porque así las califica el autor, al que en el fondo no le gusta que le consideren un novelista policíaco.“⁶¹² Carvalho beschwert sich darüber, dass der Autor ihn in Interviews abschätzig als bloßes „recurso técnico“ („technisches Mittel“)⁶¹³ bezeichnet habe, dass er ihn nicht so darstelle, wie er in Wirklichkeit sei und über das traurige Schicksal, das der Autor seinen Freunden Charo und Bromuro zuteilwerden lasse.⁶¹⁴

Der Bezug zu *Milenio Carvalho* entsteht nicht nur durch das Schlagwort „Millennium“ und die zeitliche Nähe der Entstehung beider Texte. Im Theaterstück spielt Carvalho mehrfach auf das Vorhaben des Autors an, bald einen Reiseroman zu schreiben. Bereits in der ersten Szene verbrennt Carvalho auf Wunsch des Autors das Buch *Auf der Suche nach einer besseren Welt* von Karl Popper,⁶¹⁵ dessen Titel als eines der Leitmotive oder als Motto für die Reise in *Milenio*

⁶¹⁰ Manuel Vázquez Montalbán, „La historia de *Milenio*“, *El País* vom 03.08.2002.

⁶¹¹ Manuel Vázquez Montalbán, *Antes de que el milenio nos separe*, Barcelona: Planeta, 1997.

⁶¹² *Antes de que el milenio nos separe*, S. 9

⁶¹³ Ebd., S. 11.

⁶¹⁴ Vgl. ebd., S. 36.

⁶¹⁵ Vgl. ebd., S. 6.

Carvalho gelten könnte. Die Furcht des Autors vor dem neuen Jahrtausend manifestiert sich nicht zuletzt in dem Wunsch, die *Carvalho*-Serie bis zu diesem Datum abzuschließen.

Él [d.i. der Autor] quiere trasladarme su miedo a no soportar ese salto al vacío de un Nuevo milenio. Sus neuronas se han adaptado a lo ya ocurrido y no pueden soportar ni siquiera la intuición de lo que pueda ocurrir. Y me irrita su prepotencia, tanto cuando anuncia mi desaparición, como cuando atiende la demanda de indulto de los lectores.⁶¹⁶

Aus Sicht des Autors, den *Carvalho* im folgenden Zitat imitiert, müsse der Detektiv bis zum Millennium verschwunden sein bzw. sinnbildlich ‚an den Pforten zum neuen Jahrtausend stehen bleiben‘:

Bien. No lo [d.i. *Carvalho*] mataré. Pero antes de que llegue el año 2000, antes del final de milenio, *Carvalho* debe desaparecer. [...] Antes del año 2000, *Carvalho* dará una vuelta al mundo con *Biscuter*, a la manera de la relación entre Don Quijote y Sancho o entre Phileas Phogg y Picatoste en *La vuelta al mundo en ochenta días*, y así como *Biscuter* consigue encontrar el paso que le lleva al tercer milenio, *Carvalho* está incapacitado. *Carvalho* se quedará a las puertas del siglo.⁶¹⁷

Carvalho ist enttäuscht und entsetzt („¿Por qué yo? [...] ¿Por qué me excluye?“⁶¹⁸) und bittet den Autor um ein großzügiges Happy End: „No me gustaría salvarme, pero me encantaría que me salvaran. [...] Pero sería tan fácil para él un rasgo de generosidad con este recurso técnico llamado *Pepe Carvalho*, condenado a morir con este siglo, con este milenio.“⁶¹⁹ Dieses wird der Autor ihm aber nicht zuteilwerden lassen. In *Antes de que el milenio nos separe* sagt *Carvalho* explizit den Lesenden Lebewohl.

Es el autor. Dice que mi tiempo se ha terminado. Que me despida de ustedes, de la literatura, del siglo, del milenio. [...] Un detective privado no puede asustarse ante la muerte. Ni ante los abismos del tiempo. Les deseo un feliz siglo XXI. Un próspero próximo milenio.⁶²⁰

In der letzten Szene stirbt er hinter gefallenem Vorhang: „Es el ruido de la muerte decretada por el autor.“⁶²¹ Doch am Ende des Romanzyklus wird es *Vázquez Montalbán* nicht übers Herz bringen, seinen Detektiv zu töten. Bis zum Reiseroman erschienen nach *Antes de que el milenio nos separe* noch zwei weitere *Carvalho*-Romane.

Die Weltreise stellt für *Carvalho* einen Abschied in jeglicher Hinsicht dar: von seinem treuesten Gefährten *Biscuter*, der die Reise nicht mit ihm in Barcelona beendet, sondern ins Weltall fliegt;

⁶¹⁶ Ebda., S. 38.

⁶¹⁷ Ebda., S. 39-41.

⁶¹⁸ Ebda., S. 41.

⁶¹⁹ Ebda., S. 45-51.

⁶²⁰ Ebda., S. 52-53.

⁶²¹ Ebda., S. 55.

von allen materiellen Dingen - sie müssen sich auf der Flucht von fast jeglichem Hab und Gut trennen -; vom Beruf des Detektivs; von Barcelona, der weiten Welt und der Freiheit, denn am Ende des Romans wartet eine Gefängnisstrafe auf Carvalho; kurz gesagt von allem, was Carvalhos Leben bis dahin bestimmte. Der Umstand, dass er sich im vorhergehenden Roman (*El hombre de mi vida*) sowohl mit der langvermissten Charo als auch mit seiner Heimatstadt Barcelona aussöhnt, erhält vor diesem Hintergrund eine besondere Bedeutung.

In *Milenio Carvalho* begeben sich Pepe Carvalho und sein Assistent Biscuter also auf eine Weltreise. Der voluminöse Text ist eher ein Reise- und Abenteuer- denn ein Kriminalroman. Er schließt sich im Handlungsgeschehen direkt an *El hombre de mi vida* an, zu dessen Ende Carvalho zum Mörder des Soziologen Anfrúns wurde. Die Reise führt durch Länder und Regionen auf allen fünf Kontinenten: Italien, Griechenland, Ägypten, Israel, den Libanon, die Türkei, Aserbaidshan, Turkmenistan, Usbekistan, Afghanistan, Pakistan, Indien, Bangladesch, Thailand, Malaysia, Singapur, Indonesien, Australien, Pazifik, Chile, Argentinien, Paraguay, Brasilien, Senegal, Mali, Marokko, Frankreich und von dort wieder nach Barcelona. Ihre Reise ist relativ improvisiert, weil sie eine Flucht vor den Behörden und dem mächtigen Sektenoberhaupt Pérez i Ruidoms bedeutet.

6.1.1 „L’Italia è in crisi!“ Erzählverfahren und Themen in Milenio Carvalho, am Beispiel des Italienkapitels

Die erste Station der Reise ist Italien. Der Friedhof von Staglieno stellt eines der wenigen Ziele dar, die dem Detektiv am Herzen liegen. Anhand des Italienkapitels sollen Vázquez Montalbáns Erzähltechniken und Motive, die sich im Roman wiederholen, veranschaulicht werden. Ernste Themen und Probleme werden erörtert, historische, manchmal heilige Orte oft mit Witz und Ironie dargestellt. Als Spannungselement überwiegt zunächst die Überraschung (*surprise*)⁶²². Die Lesenden sind meist auf dem gleichen Wissensstand wie Carvalho, der von der Entwicklung der Geschehnisse überrascht wird. Thematisch enthalten die Kapitel historische Informationen zu den einzelnen Ländern, über Architektur, die landestypische Küche und Darstellungen sowie Diskussionen politischer, moralischer und humanitärer Probleme des jeweiligen Landes. Auf Italien bezogen sieht dies folgendermaßen aus.

⁶²² Im Gegensatz zu *suspense*. (Vgl. Gattungstypologie in Kap. 2)

Historische Hintergrundinformationen über den Friedhof von Staglieno werden durch das Vorlesen aus einem Reiseführer vermittelt:

[...] cuando el trío comandado por el detective se adentró en los pórticos introductorios con la voz, para Carvalho en *off*, de Biscuter, que explicaba las virtudes de una necrópolis ideada por espíritus racionalistas y románticos. „El cementerio de Staglieno fue abierto oficialmente al público el 1 de enero de 1851 [...]“ (*Milenio Carvalho*, S. 19),

Dies ist ein Verfahren, dessen sich auch andere Reiseschriftsteller*innen bedienen, und das sich an weiteren Orten wiederholt. Biscuter hat sich mit einer kleinen Reisebibliothek ausgestattet. An anderer Stelle, z.B. in Samarkand, geschieht die Wissensvermittlung durch Fremdenführer, und in manchen Ländern, z.B. Argentinien und Afrika, schließen Carvalho und Biscuter sich ortskundigen Reisenden oder Reisegruppen an.

Die Beschreibung der Gräber des Friedhofs ist aufzählend und scheint auf eine ungefähre Vollständigkeit abzielen, denn es werden unzählige Namen von berühmten Verstorbenen, die auf diesem Friedhof begraben sind, oder Statuen genannt, aufgezählt: „La estatuaria o las estelas de Cevasco, Santo Varni, Iusola, Benetti, Rivalta, Orengo, Monteverde, Saccomanno, Moreno, la tumba White de 1905, de De Paoli [...]“, (*Milenio Carvalho*, S. 21).

Die Beurteilung der politischen und moralischen Situation eines Landes legt Vázquez Montalbán oft Einheimischen in den Mund, die manchmal durch Verwandtschaftsbeziehungen einen Bezug zu Spanien haben oder exilierte Spanier sind. Dies sorgt für eine größere Authentizität der Erzählung. Auf dem Friedhof von Staglieno begegnen Carvalho, Biscuter und Madame Lissieux (eine geheimnisvolle Reisebekanntschaft Biscuters) einem Italiener, der früher mit einer Baskin verheiratet war und im Widerstand gegen Franco gekämpft hat. Er bemängelt das historische Gedächtnis der Italiener und kritisiert die abstoßende Gegenwart des heutigen Italiens. Dabei erinnert er an den Sieg der Partisanen in Genua gegen die Nationalsozialisten während des Zweiten Weltkriegs und beklagt, was aus Genua, einst Wiege der italienischen Linken, geworden sei. Er erinnert an den Wahlsieg der Kommunisten in den 70er Jahren, als die Italiener noch ein politisches Bewusstsein besessen hätten, das sich heute bedauerlicherweise in einer Phase der Rückentwicklung befände. Für die gegenwärtige Situation Italiens macht er vor allem Berlusconi verantwortlich.

[...] y qué es ahora [d.i. Genua]? El exponente mismo de una Italia que pasa del sueño de Berlinguer a la realidad de Berlusconi y los posfascistas. Este país está en plena involución difícil de explicar, habida cuenta del nivel de conciencia política con el que llegamos a los años setenta, cuando incluso era posible *il sorpasso*, que los comunistas fuéramos la primera fuerza electoral, en condiciones de plantear el compromiso histórico a los democristianos más progresistas. Perder aquella expectativa fue como perder una esperanza laica cimentable desde el

optimismo marxista y desde el optimismo del capitalismo avanzado. Nada o casi nada queda ya de ambos. (*Milenio Carvalho*, S. 20)

Die Beschreibungen der Architektur in *Milenio Carvalho* sind anschaulich und oftmals aus der Erinnerung Carvalhos motiviert, z.B. die der Straßen Roms. So bekommen die Lesenden ein Bild von der Via Giulia, das durch Carvalhos Blick melancholisch gefärbt ist und von dessen Desillusionierung:

[...] lo que permitió al detective callejear por la piazza de Campo dei Fiori, en busca de Via Giulia, una calle que le fascinó desde el primer encuentro más de treinta años atrás. Aparentemente, era el decorado de una decadencia, pero casi todas sus casas estaban pobladas por ricos de nueva estirpe adaptados a edificios ocres, laberínticos, culminados en terrazas vegetales asomadas a las cercanías del Tíber y a la promesa del cercano Trastevere. (*Milenio Carvalho*, S. 26).

Der gastronomisch-philosophische Vortrag einer Sekte des *slow food* am ersten Abend in Rom (vgl. *Milenio Carvalho*, S. 27-31) ist eine der typisch Montalbán'schen Unterbrechungen des Handlungsgeschehens, und in diesem Fall der Reise und der Geschwindigkeit der Erzählung.

Ein wichtiger Bestandteil der Reise – wie der ganzen Serie – sind die Restaurantbesuche sowie das Genießen, ja geradezu Zelebrieren von landestypischen Speisen, beispielsweise der römischen Gerichte:

Conozco un restaurante que se llama o se llamaba, han pasado tantos años, La Bolognese, en piazza del Popolo. Me encanta la cocina *bolognese*, sobre todo el *bollito*. Pero estamos en verano y esta noche debemos escoger entre las dos cocinas romanas más notables. La que hereda un supuesto gusto del gueto o un evidente gusto de los traficantes, los ganaderos y los carniceros vinculados al antiguo matadero. (*Milenio Carvalho*, S. 25)

Y allí estaba la escalera de acceso al imaginario de una cocina romana donde el camuflaje conducía a platos como *bucatini a la griglia*, *abbachio alla cacciatore*, *gnocchi alla romana*, *coda alla vaccinara*, o el extraordinario *fritto misto a la romana*, verdadera ceremonia de la confusión en la que sesos, hígados, calabacines, alcachofas, ricota, manzanas y peras rebozados adquirirían una falsa uniformidad compensada por la riqueza de las texturas y los sabores interiores. (*Milenio Carvalho*, S. 26-27)

Orte, die Carvalho und Biscuter auf ihrer Reise frequentieren, sind die (Gewürz-) Märkte der verschiedenen Länder (vgl. *Milenio Carvalho*, S. 26), denn erst dort haben sie das Gefühl, die Städte richtig kennenzulernen und in deren Bräuche einzutauchen: „Visitaron el mercado porque era criterio carvalhiano que no se conoce una ciudad si no se visitan sus mercados, más eficaces que las catedrales para relacionar vida e historia.“ (*Milenio Carvalho*, S. 382) Einer von Carvalhos Lieblingsorten in Barcelona ist ein Markt, der *Mercat de la Boqueria*. Gewürze sind die einzigen Souvenirs, die die Gefährten von ihrer Reise mitnehmen, um in Barcelona die Gerichte der Länder ihrer Reiseroute nachkochen zu können. „¿Iba a atravesar el mundo entero

acompañado de bolsas de hierbas aromáticas italianas o esperaría el encuentro de aderezos más propicios y sorprendentes?” (*Milenio Carvalho*, S. 26) Dies sind Gedanken, bevor sie aufgeben, in ihr altes Leben zurückkehren zu wollen.

Der Besuch Pompejis veranlasst Carvalho, Biscuter und Madame Lissieux dazu, über Ruinen zu diskutieren. Ruinen sind ein Thema, das Vázquez Montalbán schon in früheren Romanen interessiert hatte. In *Milenio Carvalho* treibt er seine Beschäftigung mit Ruinen auf die Spitze, sie faszinieren und stoßen die Reisenden gleichermaßen ab.

Eine Ruine ist gemäß Assmann, Gomille und Rippl

ein materielles Objekt, in der Regel ist es ein Bauwerk, das die Spuren von zeitlichem Verfall oder gewaltsamer Zerstörung festhält. Es ist abgeleitet von lat. >ruinae<, das bezeichnenderweise nur im Plural existiert und damit auf einen Komplex verweist, der sich in einzelne Teile aufgelöst hat. Ruine ist damit immer schon Zerfall von Einheit und Ganzheit und Rückfall in Vielheit.⁶²³

Über die Jahrhunderte haben Ruinen unterschiedliche Bedeutungen gehabt. Im Barock erschien die Ruine als „ein allegorisches Zeichen für die Hinfälligkeit alles Irdischen und die Hybris menschlicher Ambitionen. Sie ist in diesem Kontext aber auch als ein Zeichen der Kontinuität gelesen worden, als eine materielle Brücke in eine vergangene kulturelle Epoche.“⁶²⁴ In der Romantik ist die Ruine einerseits aus der Dimension von Kultur und Geschichte herausgetreten, andererseits wurde sie aber als „Inbegriff des zeitlichen Bruchs und Fremdwerdens in der Zeit betrachtet“⁶²⁵. Seit dem 11. September 2001 haben Ruinen eine beängstigende Aktualität gewonnen. Assmann/Gomille/Rippl sprechen von der „traumatischen Ruine des beginnenden 21. Jahrhunderts“⁶²⁶. Dadurch, dass die Ruine „zugleich Inbegriff von Kontinuität und Dauer sowie Inbegriff von Zerstörung und Wandel ist“, könne sie „in kein Denksystem abschließend integriert und durch keine Kategorisierung sicher erfaßt werden.“⁶²⁷

Vázquez Montalbáns Reisende äußern einige ironische und abschätzig Bemerkungen über Ruinen: „Cuánto tiempo nos costará descubrir la inutilidad de las ruinas?“ (*Milenio Carvalho*, S. 35) oder „Qué duro es ser ruina!“ (*Milenio Carvalho*, S. 67). Ein bedeutungsvoller Ausruf in Zeiten der Globalisierung, in der die Welt in schlechtem Zustand ist und es selbst für die Ruinen schlecht zu stehen scheint. Carvalhos Wahrnehmung von Pompeji ist originell, denn mehr als

⁶²³ Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl: „Ruinenbilder: Einleitung“, in: *Ruinenbilder*, hrsg. v. Assmann/Gomille/Rippl, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 9.

⁶²⁴ Ebda, S. 11.

⁶²⁵ Ebda, S. 11.

⁶²⁶ Ebda, S. 7.

⁶²⁷ Ebda, S. 11.

die Ruinen der Gebäude oder die Fresken interessieren ihn die Überreste der Latrinen. Das Schicksal derer, die an diesem Ort vom Vulkanausbruch überrascht wurden, erscheint ihm besonders tragisch.

Neben dem Fehlen eines historischen Gedächtnisses und der aktuellen politischen Lage (verursacht durch die Regierung Berlusconi) konstatiert und analysiert Carvalho in Italien ein weiteres großes Problem: die illegale Immigration an der Küste von Bari bis Brindisi aus Albanien, dem Maghreb und Afrika, „emigración clandestina [...], tan antigua como la desigual pobreza de Italia y Albania y activada por la desesperada huida de la miseria del poscomunismo o el precapitalismo“ (*Milenio Carvalho*, S. 43).

Es ist ein narratologisches Charakteristikum von *Milenio Carvalho*, dass Carvalho nicht nur von politischen und humanitären Problemen der Länder erfährt oder berichtet, sondern selbst persönlich zu deren Zeuge oder sogar Opfer wird. So sehen Carvalho und Biscuter während ihrer Überfahrt tatsächlich mehrere Flüchtlingsboote: „Empezaba el espectáculo, y un reflector barrió los mares hasta sorprender a media docena de embarcaciones que se dirigían hacia la costa italiana cargadas de albaneses que trataban de llegar a la nada desde la pobreza“ (*Milenio Carvalho*, S. 43). Nah an einer Karikatur und voll von Ironie ist ein Ausspruch eines Italieners an Bord:

- No sólo hay albaneses – informó un italiano vestido de Armani para *soirées* nocturnas en la cubierta de ferrys greco-italianos; en la mano una copa de dry martini con mota de piel de limón –. También hay kurdos, pakistanís, rusos y ciudadanos de otras repúblicas ex soviéticas asiáticas. Todo lo que no absorben los diversos mercados negros de Estambul trata de llegar a Italia, a una Europa que ellos consideran una América próxima. Para esos desgraciados, Brindisi es Manhattan. (*Milenio Carvalho*, S. 44)

Durch die Dunkelheit der Nacht und das grelle, blendende Scheinwerferlicht werden die Flüchtlinge nicht als Individuen, sondern als „sujetos unificados“ wahrgenommen; kaum sichtbar sind ihr schlechter körperlicher Zustand und ihre angstverzerrten Gesichter. Der Wachdienst nimmt die Flüchtlinge in Empfang und bereitet sich auf eine weitere „invasión albanesa“ (*Milenio Carvalho*, S. 44) vor. Von diesem Vorfall erschrocken, beginnen die Fahrgäste eine Diskussion, die in dem Ausruf „L’Italia è in crisi“ (*Milenio Carvalho*, S. 44) kulminiert. Im Streit geht es auch um die landeseigenen Probleme mit der sizilianischen Mafia, mit der ein fremdenfeindlicher Italiener die Flüchtlinge auf eine Stufe stellt:

‘No hace falta que lleguen los bárbaros de fuera, bastantes bárbaros tenemos dentro.’ El comentario, en labios al parecer de un italiano norteño, no agradó a los escasos italianos del sur. ‘¿A qué bárbaros se refiere? ¿A nosotros, los sicilianos?’, (*Milenio Carvalho*, S. 44)

Auch die Europäische Union wird von Mitreisenden kritisiert, da sie ihre Rolle bei der Verteidigung der Grenzen gegen eine Invasion der „Barbaren“ nicht erfülle (vgl. *Milenio Carvalho*, S. 46). Der weiblichen Reisebegleitung Madame Lissieux ist der Schreck in die Glieder gefahren, so dass sie die Nacht an Deck verbringen will. Am nächsten Morgen ist sie auf rätselhafte Weise verschwunden – schon das zweite Überraschungsmoment des Kapitels nach dem Schock wegen der manipulierten Bremsen des Wagens von Carvalho. Das Trio kam auf einer Serpentinstraße beinahe vom Weg ab, weil die Bremsen versagten. Ein Mechaniker bestätigte ihnen, dass sich jemand an den Bremsen zu schaffen gemacht hätte. Als Carvalho nach diesem Vorfall einem Mitreisenden, dem unbekanntem „hombre Armani“ auf dem Schiff vertrauensvoll sein Auto genauestens beschreibt, kann man von *suspense* sprechen, denn der/die Leser*in ahnt Furchtbares. Kurze Zeit nach der Überfahrt finden Carvalho und Biscuter in ihrem Auto eine außerordentlich große Menge an Heroin, die sie zwingt, das Auto mitsamt den Drogen verschwinden zu lassen, wenn sie nicht in große Probleme geraten wollen. Eine weitere von unzähligen Komplikationen der Reise.

Die negative Grundstimmung des Romans ist schon im Italien-Kapitel wahrnehmbar und steigert sich im Verlauf der Erzählung. Nicht nur Italien befindet sich in *Milenio Carvalho* in der Krise, sondern die ganze Welt. Je weiter sich Carvalho und Biscuter von Barcelona entfernen, desto größer werden die Konflikte, denen sie ausgesetzt sind und die politischen, moralischen und humanitären Probleme der Länder – innerhalb der Landesgrenzen und in einem globalen Kontext.

6.1.2 Intertextualität in *Milenio Carvalho*

Aufgrund der außergewöhnlich vielfältigen intertextuellen Bezüge ist *Milenio Carvalho* aus komparatistischer Sicht der vielleicht interessanteste Roman der ganzen Serie. Er umspannt durch Assoziationen, das Wiedertreffen von Romanfiguren und Wiederaufsuchen bestimmter Orte alle anderen Carvalho-Romane und ist ein Sammelsurium literarischer Zitate und Anspielungen, das vom kulturellen Gedächtnis des Autors zeugt. Drei Werke sind es, die sich besonders in den Text des *Milenio Carvalho* eingeschrieben haben: Jules Vernes *Le Tour du Monde en 80 jours*, Gustave Flauberts *Bouvard et Pécuchet* und Miguel de Cervantes' *Don Quijote*. Die übrigen impliziten wie expliziten intertextuellen Bezüge stammen aus unterschiedlichen Epochen der Weltgeschichte und vielfältigen Disziplinen, besonders aus Literatur, Mythologie, Musik und Film, aber auch aus Philosophie, Biologie und Geschichte.

Wenn auf klassische oder zeitgenössische Schriftsteller*innen und Lyriker*innen Bezug genommen wird, betrifft dies meist ihre Funktion als Schreibende von Reiseliteratur, also eine Situation, in der sie sich über das Reisen oder ferne Länder äußern bzw. Reiseromane wie Gedichte schrieben: Leonardo Sciascia, Goethe, Konstantinos Kavafis, Lawrence Durrell, Terenci Moix, Bertold Brecht, Cesare Pavese, Italo Calvino, Jules Laforgue, Robert Louis Stevenson, Fjodor Dostojewski, François Rabelais, Goytisolo, Joseph Conrad, Xavier Moret, Ernest Hemingway und Paul Theroux. Seltsamerweise bezieht Vázquez Montalbán sich auf Bruce Chatwin nicht explizit; sein Patagonien-Kapitel erinnert aber sowohl in seiner Thematik als auch in seiner Erzählweise an Chatwins *In Patagonia* (1977). Vázquez Montalbán erzählt beispielsweise ebenfalls die Geschichte des Franzosen Orélie Antoine I., der sich in der Mitte des 19. Jahrhundert selbst zum König von Patagonien und Araukanien ernannt hat. Gegen Ende des Romans fügt Vázquez Montalbán eine Liste aller bedeutenden katalanischen Gegenwartsautoren (in der Zeit um 2000/2002) in seine Erzählung ein, worauf bei der Analyse der Darstellung Kataloniens in *Milenio Carvalho* noch näher einzugehen sein wird. Philosophen, die erwähnt oder zitiert werden, sind Jean-Paul Sartre, Karl Marx und Ernst Bloch. Auf der Reise durch dessen Forschungsgebiet wird außerdem mehrfach auf Charles Darwin und den Kapitän seines Forschungsschiffes HMS Beagle, Robert FitzRoy, Bezug genommen.

Die mythologischen Gestalten, die am häufigsten genannt werden, sind Jason und die Argonauten. Die hoffnungsvolle Rekurrenz auf diesen Mythos der Suche nach dem Goldenen Vlies in verschiedenen Kapiteln des Romans scheint zunächst Paz Balibreas These, die Reise habe für Carvalho und Biscuter jeglichen Sinn verloren⁶²⁸, zu widerlegen und anzudeuten, dass es den beiden bei ihrer Reise sehr wohl um etwas geht, nämlich um die Suche nach einer besseren Welt. Allerdings scheitern sie bei dieser Suche kläglich und bestätigen letztlich somit Paz Balibreas Interpretation. Am Ende des Romans bezeichnet Vázquez Montalbán die Teilnehmenden der Expedition ins Weltall als Argonauten. Anspielungen auf Agatha Christies Detektiv Hercule Poirot – auf den die Passagiere der Nilkreuzfahrt in *Milenio Carvalho* vergeblich warten – sind im selben parodistischen Kontext zu sehen wie Vázquez Montalbáns Vergleiche von Carvalho mit den *hard-boiled detectives* von Raymond Chandler und Dashiell Hammet in den anderen Carvalho-Romanen.

Texte, auf die in *Milenio* außerdem verwiesen wird, sind Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, Herman Melvilles *Moby Dick* (allesamt Abenteuerromane), Thomas Bridges Englisch-Yamana-Wörterbuch, García Lorcas *Poeta en Nueva York* und Vázquez Montalbáns eigene Romane. Im

⁶²⁸ Vgl. Mari Paz Balibrea, „Viaje al fin del mundo“, S. 200.

Kabul-Kapitel wagt Vázquez Montalbán eine kleine Parodie auf den Universitätsalltag und die wissenschaftlichen Gewohnheiten von Gelehrten. Carvalho, der sich als spanischer Schriftsteller ausgibt (mal als Sánchez Dragó, mal als Juan Goytisolo), wird von der Universität Kabul eingeladen, einen Vortrag über die Globalisierung und die spanische Literatur zu halten. Er denkt über Hausarbeitsthemen aus seiner eigenen Studentenzeit nach und nimmt sich vor, über Daniel Defoe zu sprechen.

- ¿De qué coño voy a hablarles?
- Recuerde algún trabajo de investigación, de cuando usted era estudiante.
- Pedro Salinas, el amor en Pedro Salinas, o el tratamiento de la humillación en la historia del hijo del capitán, de *Los hermanos Karamazov*. También un trabajo sobre Defoe.
- Ése no es español.
- Es el autor de Robinson Crusoe.
- Eso puede ser bonito.
- Y, para los afganos, tan exótico como Pedro Salinas. (*Milenio Carvalho*, S. 284)

Entgegen der universitären Gepflogenheiten beginnt Carvalho seinen Vortrag mit der Frage ans Publikum, worüber er sprechen soll („De qué les voy a hablar?“ (*Milenio Carvalho*, S. 287)) und lehnt jede Rhetorik ab: „Son tan pocos los instrumentos de comunicación entre nuestras gentes y nuestras culturas que hay que aprovechar acontecimientos como éstos para huir la retórica y hablar, cara a cara, de lo que realmente nos afecta.“ (*Milenio Carvalho*, S. 287) Die afghanischen Hispanisten warten voller Vorfreude auf die Vorlesung eines angesehenen spanischen Kollegen, sind aber hinterher mehr als verwirrt. Den Hispanisten rät Carvalho umzusatteln und den Afghanen im Allgemeinen, eine neue Nationalität anzunehmen. Den Roman *Robinson Crusoe* nennt er als Vorbild für ein ‘Handbuch moderner Verhaltensweisen‘.

Son ustedes los exiliados absolutos. ¿Dónde están? ¿En Afganistán? ¿Sí? ¿Están seguros? Todas las mañanas cuando salen a la calle, camino de la universidad o de donde sea, ¿les parece a ustedes que están en Afganistán o en una propuesta de Afganistán que no les pertenece? Aunque luego los imperios necesitaron revalorizar el sentido de lo nacional hegemónico y lo patriótico, recuerden ustedes que la fundación del prontuario literario de comportamiento moderno, según el criterio de la burguesía como clase ascendente, se produce en una isla, desde la soledad ensimismada de un isleño: Robinsón. La filosofía capitalista de la libertad de iniciativa se basa en el exilio de un isleño, Robinsón. Ahora es cuando podemos empezar a hablar y yo a contestar a su pregunta: ¿qué posibilidades hay de encontrar trabajo en España? Emocionado, Biscuter le exigía una pronta respuesta para dar la puntilla a la expectación del personal.

- Ninguna. (*Milenio Carvalho*, S. 288)

Es ist kein Zufall, dass Carvalho an so einem entlegenen Ort wie der Universität von Afghanistan über *Robinson Crusoe* spricht: den Roman über ein der-Welt-Verlorengehen. Denn die Kriege und Konflikte, die dieses Land erlebt hat, haben es vom Rest der Welt isoliert.

Die Musik wird in Form einiger Songtexte von Jim Morrison, verschiedener Tangos und Zarzuelas, des Lieds der französischen Partisanen bis hin zu Beethovens *Ode an die Freude* in den *Milenio*-Text eingeschrieben, und Referenzen auf Filme wie beispielsweise *Crocodile Dundee*, *Thelma und Louise*, *So wie wir waren*, *Treffpunkt Rio*, *Orfeu Negro*, *Lawrence von Arabien*, *Cabaret* und *Die Munsters* (Fernsehserie) vervollständigen die Mischung aus interkulturellen, intertextuellen und intermedialen Bezügen. Die Verweise erwecken beim Lesenden unterschiedlichste Assoziationen von Reise, Abenteuer, Schiffbruch, Flucht, Exotismus, Kolonialismus und den großen Entdeckungen.

6.1.3 Jules Vernes, *Le Tour du Monde en 80 jours*

Die Analogien zu Jules Vernes *Le Tour du Monde en 80 jours* sind die offensichtlichsten, denn auch in *Milenio Carvalho* unternehmen Herr und Diener eine Weltreise. Die Motivation der Reise ist jedoch eine völlig andere: es handelt sich um eine Flucht vor der Polizei und vor Pérez i Ruidoms, dem schwerreichen Paten der Sekte Mont Pèlerin, anstatt um eine Wette. Auch Carvalho und Biscuter werden verfolgt. Fogg wird in der *Tour du Monde* fälschlicherweise für einen Verbrecher (Bankräuber) gehalten, Carvalho ist wirklich im vorhergegangenen Roman *El hombre de mi vida* zum Mörder geworden. Als Carvalho und Biscuter feststellen, dass jemand in ihrem Auto eine große Menge an Drogen deponiert hat, trennen sie sich vom Auto und reisen wie Fogg und Passepartout mit öffentlichen Verkehrsmitteln (Eisenbahn, Schiff, Fähre u.a.) um die Welt.

Fogg ist weder ritterlicher Abenteurer wie Don Quijote noch Bildungsreisender wie die Engländer des 18. Jahrhunderts, die sich auf *le Grand Tour* begaben; er ist erst recht kein romantischer Reisender wie Lord Byron oder Chateaubriand und noch nicht einmal Tourist, weil ihm die Sehenswürdigkeiten dieser Erde nichts bedeuten, und er das Besichtigen seinem Domestiken überlässt. Ihm geht es einzig und allein um die Wette, also die Performanz der schnellstmöglichen pünktlichen Erdumkreisung.⁶²⁹

Carvalho und Biscuter hingegen reisen gleichberechtigt und besuchen beide die Sehenswürdigkeiten der Länder, wirken zu Beginn der Reise noch ein bisschen wie Bildungsreisende, obwohl ihr Interesse an fremden Kulturen mit dem Fortschreiten der Reise deutlich nachlässt, denn sie werden der fremden Reize überdrüssig, können die Welt nicht mehr ertragen. Um seine Wette

⁶²⁹ Dolf Oehler, „Zur Dialektik der Globalisierung“, in: *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*, hrsg. v. Christian Moser u. Linda Simonis. (= *Global Poetics. Literatur- und kulturwissenschaftliche Studien zur Globalisierung*. Bd. 1.), Göttingen: V&R unipress 2014, S. 427-439; S. 428.

zu gewinnen und den Besuch der Orte zu beweisen, geht es Fogg bei seiner Reise fast ausschließlich um das Sammeln von Stempeln für seinen Reisepass. Vázquez Montalbán erwähnt im ganzen Text nur einen einzigen Stempel, und dies eher zu parodistischen Zwecken (und dennoch als Referenz auf Verne): den Stempel vom „Ende der Welt“, den ein Museum in Ushuaia an Touristen ausgibt.

In Indien retten auch Carvalho und Biscuter wie Fogg und Passepartout eine Frau vor dem sicheren Tod – keine „unschuldige“ Witwe vor dem Verbrennen, sondern eine Ehebrecherin vor der Steinigung –, eine moralische Umkehrung Vázquez Montalbáns, die hier außerdem Carvalho und nicht den Diener zum Handelnden macht. In Montalbáns Text ist es nicht der Herr, der auf der Reise seine große Liebe findet, sondern Biscuter, der sich in die mysteriöse Französin Madame Lissieux verliebt, die behauptet, im Mai 1968 auf den Pariser Barrikaden gekämpft zu haben, und eine Spionin zu sein scheint. Carvalho nennt *Le Tour du Monde* mehrfach explizit als Vorbild für die Reise: „Este viaje podría titularse «La vuelta al mundo en ochenta días», y no «Cien años de vacaciones» (*Milenio Carvalho*, S. 33). Letzterer Titel scheint eine Kombination aus Gabriel García Márquez' *Cien años de Soledad* und Jules Vernes *Deux ans de vacances* zu sein.

Es scheint, die einzige Verne'sche Vorgabe, an die Carvalho (nicht sein Diener Biscuter) sich hält, ist diejenige, an den Ausgangspunkt der Reise zurückzukehren, obwohl er sehr wohl überlegt, niemals mehr nach Barcelona heimzufahren. „O tal vez no volver a Barcelona nunca más, hasta encontrar aquel lugar del que no se quiere regresar que le había estimulado los mejores sueños desde la adolescencia.” (*Milenio Carvalho*, S. 69-70) Eile haben die Reisenden nicht: aus 80 Tagen werden 200. Es geht nicht darum, so schnell wie möglich von einem Ort zum anderen oder nach Hause zu gelangen. Ganz im Gegenteil: je weiter sie reisen, desto weniger haben sie das Gefühl, jemals nach Hause zurückkehren zu können. In Vernes Text gerät die Schnelligkeit der Reise, die sich im Erzählverfahren wiederfindet und auf den Lesefluss auswirkt, nur an obsoleten, noch nicht an die Zivilisation angeschlossenen Gegenden ins Stocken. Die Langsamkeit der Reise in *Milenio* spiegelt sich gleichermaßen in der Langsamkeit des Textes. Wie es für die anderen Carvalho-Romane typisch ist, wird auch in *Milenio* die Handlung immer wieder unterbrochen bzw. der Handlungsfluss angehalten durch Digressionen über Rezepte, ausführliche Beschreibungen der Märkte und Gewürze, kulinarische und philosophische Vorträge, Lieder und dergleichen mehr.

Da Carvalho nicht so wohlhabend wie Fogg ist, müssen Herr und Diener unterwegs arbeiten, um die Weiterreise zu finanzieren. Biscuter verdient hierbei mehr als sein Chef und verfügt

zusätzlich über größere Ersparnisse, die er Carvalho leihen möchte. Der immer selbständiger werdende Biscuter entwickelt sich in *Milenio* zu einem zweiten Protagonisten, wohingegen in der *Tour du Monde* Passepartout stets der Diener bleibt.

Paz Balibrea weist darauf hin, dass für Vernes Roman ausschließlich das zeitgenössische, imperiale Großbritannien bedeutend ist, der Glanz der Kolonien und die Errungenschaften der Modernität, aber die Vergangenheit keine Rolle spiele.⁶³⁰ Man erfährt auch nichts über die Herkunft und Vergangenheit des Protagonisten Phileas Fogg. Verne widmet die ersten Seiten des Romans der rätselhaften Identität Foggs, „l’un des membres les plus singuliers et les plus remarquables du Reform Club de Londres“, „personnage énigmatique, dont on ne savait rien“.⁶³¹

Anglais, à coup sûr, Phileas Fogg n’était peut-être pas Londoner. On ne l’avait jamais vu ni à la Bourse, ni à la Banque; ni dans aucun des comptoirs de la Cité. Ni les bassins ni les docks de Londres n’avaient jamais reçu un navire ayant pour armateur Phileas Fogg. Ce gentleman ne figurait dans aucun comité d’administration. Son nom n’avait jamais retenti dans un collège d’avocats, ni au Temple, ni à Lincoln’s Inn, ni à Gray’s Inn. [...] Phileas Fogg était membre du Reform Club, et voilà tout.⁶³²

In *Milenio Carvalho* hingegen ist es nicht das gegenwärtige, sondern ausschließlich das vergangene Spanien, das auf der Reise präsent ist, in Form von Erinnerungen Carvalhos und Biscuters, besonders an die Zeit nach dem spanischen Bürgerkrieg. Vázquez Montalbán verknüpft die Reiseerlebnisse und –beobachtungen mit diesen Erinnerungen. So erinnern die großen Melonen auf den Märkten Griechenlands Carvalho an die Zeit nach dem Bürgerkrieg, als in den ärmeren Vierteln Barcelonas Melonen auf der Straße verkauft wurden und der Schwarzmarkt florierte:

„[...] a Carvalho le recordaba las [sandías] de su infancia, cuando las plazas de los barrios populares de Barcelona se llenaban de carpas de vendedores de melones y sandías, y en la apenumbada posguerra, el personal las compraba a rajadas y se las comía por la calle [...]. Las aceras de los barrios populares podían constituir un zoco transitorio y a veces clandestino.“ (*Milenio Carvalho*, S. 64)

Im Gegensatz zur *Tour du Monde en 80 jours*, wo Phileas Foggs Vergangenheit der Londoner Gesellschaft unbekannt ist, ist hier die Vergangenheit seines Dieners für Carvalho ein großes Mysterium. Nach all den gemeinsamen Jahren kennt er nicht einmal Biscuters wirklichen Namen („Pensó Carvalho largo rato, asimilando que Biscuter se llamaba Josep Plegamans Betriu.“ (*Milenio Carvalho*, S. 16) und weiß nicht, was sein Assistent in der Zeit macht, wenn er nicht

⁶³⁰ Vgl. Mari Paz Balibrea, „Viaje al fin del mundo“, S. 202.

⁶³¹ Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris: Gallimard (folio classique), 2009, S. 31.

⁶³² Ebda., S. 32-33.

im Büro ist. Auf der Weltreise nutzt Biscuter die Möglichkeit, seinem Chef zu erzählen, wie er sich im Laufe der Jahre weiterentwickelt hat. Er analysiert auch Carvalhos Sicht auf ein Barcelona, das es so nicht mehr gebe, das sich ausschließlich noch in Carvalhos Erinnerungen befinde. Biscuter entlarvt Carvalhos Sichtweise auf Barcelona im Nachhinein als „verzerrte Perspektive eines sich erinnernden Erzählers“⁶³³.

Usted, jefe, no sabe nada de mi vida en cuanto vuelve la espalda y se sube a Vallvidrera a ver una Barcelona que ya no existe, que sólo usted recuerda, es como si se contemplara a sí mismo a distancia. Usted me considera todavía un ex ladrón de Mercedes en Andorra para presumir en la España del Biscuter y el Seiscientos. Han pasado cuarenta años de aquello; he crecido. Yo ejerzo como profesor invitado de sopas y ensaladas en la escuela Hoffmann, doy conferencias regularmente a señoras de la tercera edad sobre la relación entre la cocina de nuestras abuelas y la cocina de nuestros maestros, tengo una correspondencia consultiva bastante copiosa con Ferran Adrià, el genio de la cocina posmoderna, regularmente escribo artículos sobre gastronomía en varias revistas sardanistas, de los bomberos o de los taxistas, y actúo como cocinero, preferentemente de noche, en fiestas privadas. (*Milenio Carvalho*, S. 70)

Die Reiseroute ist ein wichtiger Unterschied zum Intertext. Während Fogg und Passepartout durch die nördliche Hemisphäre reisen, bevorzugen die Südländer Carvalho und Biscuter die südliche Hemisphäre: “Una vuelta al mundo más al norte habría sido menos conflictiva, porque es cosa sabida que casi todos los desastres ocurren en el sur, los geológicos y los humanos.” (*Milenio Carvalho*, S. 334) Paz Balibrea glaubt, dass hier Vázquez Montalbáns eigene geopolitische Wahrnehmung eine Rolle spielt. „La globalización ha hecho variar el eje de los bloques desde el fin de la guerra fría de este/oeste a norte/sur.“⁶³⁴ Dies gibt Vázquez Montalbán zudem die Möglichkeit, seinen Detektiv an Orte zurück zu schicken, an denen er in früheren Romanen schon Ermittlungen durchgeführt hat.

Der Engländer Fogg und der Franzose Passepartout, die die beiden großen Kolonialmächte repräsentieren, besuchen die britischen Kolonien „donde tienen la oportunidad de comprobar las excelencias civilizadoras del colonialismo y la revolución industrial“⁶³⁵, und Vernes Roman ist vom Fortschrittsoptimismus seiner Zeit geprägt. Auf Carvalhos und Biscuters Reise ist von Optimismus nicht viel zu spüren. Lediglich die ersten Stationen der Weltumrundung, Italien und Griechenland, vermögen die Reisenden noch wirklich zu begeistern. Sie reisen ansonsten durch Gebiete, die vom Kolonialismus ausgebeutet wurden, und sehen negative Konsequenzen der Globalisierung wie Krieg, Zerstörung, Ausbeutung, Terrorismus, schlechte alimentäre und medizinische Versorgung der Bevölkerung in Entwicklungsländern sowie illegale Immigration.

⁶³³ Ansgar Nünning, S. 50.

⁶³⁴ Mari Paz Balibrea, „Viaje al fin del mundo“, S. 202.

⁶³⁵ Ebda., S. 202.

Sie erleben die Konsequenzen am eigenen Leib, sind persönlich von ihnen betroffen: beispielsweise als sie an Bord einer italienischen Fähre Flüchtlingsboote aus Algerien sehen; als sie unwissend zu Überbringern einer Bombe werden, die ein terroristisches Attentat auf einen afghanischen General darstellt; als sie sich nach der Explosion in einem afghanischen Krankenhaus wiederfinden, das in einem furchtbar elenden Zustand ist, oder als sie in Bali fast durch einen Terroranschlag verletzt werden.

Milenio Carvalho lässt sich als Gegenmodell zur *Tour du Monde en 80 jours* auffassen, und das in mehrfacher Hinsicht. Paz Balibrea hat Carvalho und Biscuter als Negative von Fogg und Passepartout bezeichnet.⁶³⁶ Vázquez Montalbán entwirft ein Gegenkonzept zum Fortschrittsgedanken Vernes, einen Fortschrittspessimismus, was auch der Bezug zum zweitwichtigsten Intertext, *Bouvard et Pécuchet*, zeigen wird.

6.1.3.1 *Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet*

Für ihre Reise besorgen sich Carvalho und Biscuter falsche Pässe, die sie gelegentlich einsetzen und die auf die Namen Bouvard und Pécuchet ausgestellt sind. Es ist auffällig, dass bei den unzähligen neuen Begegnungen und Passkontrollen nur insgesamt ungefähr drei Personen die Romanfiguren kennen und den Schwindel bemerken. Ihr Reisegefährte in Patagonien bezeichnet sie als Pessimisten, da sie angenommen haben, in der heutigen Welt hätte niemand mehr den Roman gelesen. Die Wahl einer falschen Identität als Bouvard und Pécuchet nennt Carvalho eine Hommage an das Buch, das er in seiner Jugend bewundert hatte als „fábula del fracaso de la razón, una sátira de la petulancia y del desorden de la conciencia en el siglo XIX que muy bien podían asumir ellos dos con respecto al XX” (*Milenio Carvalho*, S. 73), eine Absage an den Fortschritt und die Vernunft also, die auch im 20. Jahrhundert noch ihre Gültigkeit behielt. Dazu passt das Zitat aus *Bouvard et Pécuchet*, das Vázquez Montalbán *Milenio Carvalho* als ambitioniertes, geschichtsphilosophisches Motto vorangestellt hat:

¡Bah! El progreso, ¡qué cuento! – agregó –. ¡Y la política, una linda porquería! – No es una ciencia – respondió Pécuchet –. Es preferible el arte militar: se prevé lo que sucederá. ¿Qué te parece si nos dedicamos a él? – ¡Oh, gracias! – replicó Bouvard –. Todo me fastidia. ¡Mejor vendamos nuestra barraca y vayámonos a los quintos infiernos entre los salvajes! – ¡Como quieras!⁶³⁷

⁶³⁶ Vgl. ebda., S. 200.

⁶³⁷ Das französische Originalzitat lautet: „Bouvard songeait: - « Hein, le progrès, quelle blague! » Il ajouta: - « Et la politique, une belle saleté! » - « Ce n'est pas une science » reprit Pécuchet. « L'art

Y al tener más ideas, sufrieron más.⁶³⁸ (*Milenio Carvalho*, S. 7)

Die erste Textstelle stammt aus dem Kapitel VI über die gescheiterte Revolution von 1848, an dessen Ende Bouvard und Pécuchet aus Angst vor weiteren Enttäuschungen eine Zeit lang sogar mit dem Studieren aufhören. Die Reise zu den „Wilden“ treten Bouvard und Pécuchet nicht an. Das zweite Zitat stammt aus dem ersten Kapitel, als Bouvards und Pécuchets Lernleidenschaft gerade erwacht und ihnen ihre Kenntnisse in allen Bereichen unzulänglich erscheinen. *Milenio* ist ebenfalls übersät mit negativen Äußerungen über den Fortschritt und das 20. Jahrhundert sowie hoffnungslosen Zukunftsaussichten: „Jamás siglo alguno fue tan desgraciado. Lo sabía casi todo para arreglar la condición humana y no arregló ningún déficit importante.“ (*Milenio Carvalho*, S. 73) Die große mythische Geschichte Griechenlands ruft in Carvalho pessimistische Gedanken über die Vergangenheit, das Millennium und die Zukunft hervor. Hier wird, wie an anderen Stellen des Romans, auch noch einmal Vázquez Montalbáns Unbehagen zum Jahrtausendwechsel thematisiert.

De hecho, el siglo XX había comenzado con la Revolución soviética y había terminado con la desaparición de la Unión Soviética, y luego había prosperado una confusa instalación de la relación espacio-tiempo comercializada bajo la etiqueta de “Milenio”. Todavía estamos en pleno milenio, desconcertados porque no se han producido prodigios milenaristas, salvo la destrucción de las Torres Gemelas de Nueva York. Persisten los patronos, los reyes y los dioses, aunque ha desaparecido toda la capacidad mitificadora que nos quedaba, y ya no puedes creer ni en los cantantes de canciones del verano, como sí ocurría durante su segundo viaje, en aquel verano de 1975, Grecia recién liberada de los coroneles, Carvalho gozador de la catarsis de que en todos los *jukebox* de todas las Grecias [...] las canciones del verano fueran de Theodorakis. (*Milenio Carvalho*, S. 66)

Das einundzwanzigste Jahrhundert sei unfähig, neue Mythen hervorzubringen („El siglo XXI nacía con una gran incapacidad para los mitos“, *Milenio Carvalho*, S. 65), und es gebe noch nicht einmal so etwas Banales wie neue kultige Sommerhits. Vor dem Hintergrund der bevorstehenden „Weltflucht“ der beiden Gefährten, erteilt Carvalho hier dem Zwanzigsten und Einundzwanzigsten Jahrhundert eine desillusionierte Abfuhr. Das groß angekündigte, mystifizierte Millennium war nicht im Stande, die großen Enttäuschungen und Katastrophen des Zwanzigsten Jahrhunderts auszugleichen und durch neue Wunder zu verbessern oder vergessen zu machen, ganz im Gegenteil, es fing direkt mit einer neuen, die westliche Weltbevölkerung

militaire vaut mieux. On prévoit ce qui arrive. Nous devrions nous y mettre? » - Ah! merci! » répliqua Bouvard. « Tout me dégoûte. Vendons plutôt notre baraque, et allons au tonnerre de Dieu, chez les sauvages! » - « Comme tu voudras! »“ (Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris: Flammarion, 2011, S. 249.)

⁶³⁸ Im Original: „Et ayant plus d'idées, ils eurent plus de souffrances.“ (Ebda., S. 55)

in Angst und Schrecken versetzenden Katastrophe an, dem Anschlag auf das World Trade Center.

Am Ende des Romans muss Carvalho sich doch für den von ihm begangenen Mord rechtfertigen, und Biscuter begibt sich auf eine mehr als abenteuerliche, eher suizidale Weltraummission auf der Suche nach einem besseren Ort. Literarische Weltraumphantasien könnten hier als Vorbild gedient haben, wie Jules Vernes Romane um die Reise zum und um den Mond oder Ariost.

Die Verzweiflung über den Zustand der Welt und die Hoffnungslosigkeit der Protagonisten sind Aspekte, die einen Vergleich mit zwei Gedichten zulassen, in denen Dolf Oehler einen Topos des „negative[n] Globale[n]“⁶³⁹ verkörpert sieht: Heinrich Heines *Jetzt wohin?* und Charles Baudelaires *Any where out of the world*. „Ist bei Heine die Ratlosigkeit titelgebend, so bei Baudelaire die suizidäre Verzweiflung.“⁶⁴⁰ Heines Gedicht ist nur vor dem historischen Hintergrund der gescheiterten Revolution von 1848 in Europa und Deutschland, mehr noch der „Erfahrung des Triumphs der Reaktion in Paris“ und der „des geistigen Belagerungszustandes“ zu verstehen, „der nach der blutigen Niederschlagung des Juniaufstandes von 1848 [...] über die Stadt verhängt worden war von General Cavaignac wie von Louis-Bonaparte, dem späteren Napoléon III.“⁶⁴¹

Als Paris ihm keine Heimat mehr sein kann, geht er eine Liste von Ländern durch, die ihm ein neues Zuhause bieten könnten. Nach Deutschland kann er nicht zurück, denn „zwar beendet ist der Krieg,/Doch die Kriegsgerichte blieben,/Und es heißt, du habest einst/Viel Erschießliches geschrieben.“

Auch England, Amerika und Russland kommen aus scheinbar Belanglosem, aber in Wahrheit politischen Gründen nicht in Betracht. Der Blick zum nächtlichen Himmel „unterstreicht nur einmal mehr die Ratlosigkeit dessen, dem der Leitstern Paris abhandengekommen ist“⁶⁴²:

Traurig schau ich in die Höh‘,
Wo viel tausend Sterne nicken –
Aber meinen eignen Stern
Kann ich nirgends dort erblicken.

Hat im güldnen Labyrinth
Sich vielleicht verirrt am Himmel,
Wie ich selber mich verirrt
In dem irdischen Getümmel. ⁶⁴³

⁶³⁹ Dolf Oehler, „Zur Dialektik der Globalisierung“, S. 432.

⁶⁴⁰ Ebda., S. 434.

⁶⁴¹ Ebda., S. 432.

⁶⁴² Ebda., S. 434.

⁶⁴³ *Jetzt wohin?*, in: Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, Bd. 3/1, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1992, S. 101f.

In Baudelaires Prosagedicht *Anywhere out of the world* findet ein Dialog zwischen dem lyrischen Ich und seiner Seele statt, bei dem das lyrische Ich, das „die Trostlosigkeit der Welt in Melancholie verfallen ließ“⁶⁴⁴, die Seele fragt, an welchem Ort sie sich wohl fühlen würde. „Auch Baudelaires Phantasie sucht sich einen Ort auf der Welt vorzustellen, an dem man vom Leid an dem heillosen *hic et nunc* genesen könnte.“⁶⁴⁵ Vorschläge des lyrischen Ichs für einen solchen Ort sind zunächst Lissabon, Rotterdam und Batavia, dann Tornio und der Nordpol, wo „les lentes alternations de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant“.⁶⁴⁶ Zum Schluss antwortet die Seele: „Anywhere out of the world“. So erweist sich der Titel im Nachhinein als programmatisch, „das Programm, der Selbstmord, als der einzige Ausweg aus einer Welt, über deren Unerträglichkeit die Seele befindet und nicht, wie bei Heine, der Verstand.“⁶⁴⁷ Würde man diese beiden Alternativen auf *Milenio Carvalho* übertragen, müsste man schließen, dass bei Carvalho, wie bei Heine, der Verstand die Wahl trifft. Biscuters Verzweiflung dagegen ist irrational, weshalb er sich lieber der suizidalen Weltraummission anschließt und damit der Utopie von einer besseren Welt, obwohl mehr als unwahrscheinlich ist, dass das Raumschiff jemals an diesem Ort ankommen wird.

Wie Heine scheint auch Vázquez Montalbán sein Jahrhundert als ein finsternes empfunden und sich ähnlich verzweifelt gefühlt zu haben, unfähig und unwillig, in diesem fortzubestehen.

Die Teilnehmer der Exkursion sind davon überzeugt, dass der Gott der Welt ein fremder und feindlicher sei, weshalb sie die Erde verlassen müssten „Y por eso tal vez debemos escoger el exilio esencial y dejar la Tierra en manos del dios del mal, para buscar el hogar donde pueda reinar el dios del bien.“ (*Milenio Carvalho*, S. 491-92) Sie beziehen sich dabei auf die Katharer, deren Philosophie gegenüber Biscuter schon in vorherigen Romanen eine Sympathie entwickelt hatte. Madame Lissieux, jene schicksalhafte Reisebekanntschaft, die wieder aufgetaucht ist, sagt zu Carvalho:

El dios de este mundo es un dios extranjero. Lo sabían y lo decían muy bien los cátaros. ¡Qué gran sentido vuelve a tener la frase de aquellos espiritualistas! Usted acaba de dar la vuelta al mundo y sabe que tiene un dios extranjero, personifíquelo en el poder que quiera, es un dios extranjero a nuestras verdaderas necesidades y habla una lengua que nos desprecia o exhibe unos silencios que nos ignoran. Necesita guerras e incluso está dispuesto a una catástrofe ecológica absoluta. Es como una metáfora, señor. El dios de la Tierra era y es malvado. [...] (*Milenio Carvalho*, S. 804)

⁶⁴⁴ Dolf Oehler, „Zur Dialektik der Globalisierung“, S. 434.

⁶⁴⁵ Ebda., S. 434.

⁶⁴⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Bd. 1, hrsg. v. C. Pichois, Paris: Gallimard, 1975, S. 357.

⁶⁴⁷ Dolf Oehler, „Zur Dialektik der Globalisierung“, S. 434.

Ein expliziter intertextueller Bezug ist dieser: “No sé si recuerda el poema de Schiller con música de Beethoven al que hace unos veinte o treinta años le pusieron música más o menos cantable. Venía a decir que si no consigues la libertad en este mundo hay que ir a buscarla en las estrellas.” (*Milenio Carvalho*, S. 804-05) Dies ist eine Anspielung auf folgende Zeilen der *Ode an die Freude*, die ebenfalls dazu rät, die Erde zu verlassen: „Wem der große Wurf gelungen,/Eines Freundes Freund zu seyn,/Wer ein holdes Weib errungen,/Mische seinen Jubel ein!/Ja – wer auch nur eine Seele/Sein nennt auf dem Erdenrund!/Und wer’s nie gekonnt, der stehle/Weinend sich aus diesem Bund!“⁶⁴⁸ Die *Ode an die Freude* wird gespielt, als das Raumschiff abhebt. Die Zeremonie schildert Vázquez Montalbán ironisch und kitschig. Carvalho schließt sich ihr, den Bitten Biscuters zum Trotz, nicht an. Auch die Argumente, er habe auf Erden kein Ziel und keine Aufgabe mehr („Usted no tiene nada que hacer aquí. Ninguna finalidad establecida es la suya.“ (*Milenio Carvalho*, S. 819)), können ihn nicht überzeugen, obwohl er für sich ebenfalls mit dem Leben abgeschlossen hat und nicht mehr an die Möglichkeit einer positiven Entwicklung der Geschichte glauben kann. Carvalho äußert eine zutiefst pessimistische, fatalistische Prognose:

Porque me parece tan tedioso lo que me espera en Barcelona como lo que probablemente no os espera a vosotros. Nunca llegaréis a Marte, y si llegáis, os pelearéis entre vosotros. El fallo fue original. Vida e historia están mal planteadas para siempre. (*Milenio Carvalho*, S. 806-807)

Carvalho vermisst seinen Assistenten sehr und fühlt sich hinterher einsam und verlassen. Nach dem Abschied von Biscuter, nimmt er noch einmal *Bouvard und Pécuchet* zur Hand und denkt über die Stelle nach, an der der Roman endet: als Bouvard und Pécuchet sich von allen verraten fühlen und kein Interesse mehr am Leben haben, aber dennoch planen, ein eigenes Büro mit einem doppelten Schreibpult für beide einzurichten, „a manera de final feliz de los dos urdidores de experiencias interesantes, de síntesis entre estupideces y genialidades ensoñadas más que de ensueños geniales.“ (*Milenio Carvalho*, S. 823) In seiner Trauer hofft Carvalho, dass Biscuter eines Tages zurückkommt und sie dann auch im Büro einen doppelten Schreibtisch aufstellen, als gleichberechtigte Partner. Im Nachhinein begreift er erst, dass ihre Beziehung die eines Herren und eines Dieners war bzw. schlimmer:

Y algún día Biscuter volvería para darle razón [...] y tal vez para ese momento sería necesario un escritorio doble o una cocina igualmente doble o cualquier ámbito de reencuentro en el que desapareciera la relación amo-esclavo que, ahora adivinaba, había guiado la convivencia entre ambos. (*Milenio Carvalho*, S. 823)

⁶⁴⁸ *An die Freude*, Friedrich Schiller, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 2, Teil 1 *Gedichte*, hrsg. v. Norbert Oellers, Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1983, S. 185.

Zum Abschluss der Reise, kurz vor der Rückkehr nach Barcelona, verbrennt Carvalho eine aus dem Hotel entwendete Taschenbuchausgabe von *Bouvard und Pécuchet* mit den Worten „Adiós, inacabados señores Bouvard y Pécuchet, que consiguieron llegar desde la más absoluta curiosidad a la nada; ni siquiera consiguieron ultimar su propia novela.“ (*Milenio Carvalho*, S. 826) Es scheint, als sehe Carvalho ein, dass auch er scheitern wird, wenn er nach Barcelona zurückfährt, aber als wolle er dadurch vollbringen, was Bouvard und Pécuchet nicht geschafft haben: seine Geschichte, seinen Roman beenden.

6.1.3.2 *Don Quijote bzw. die Bedeutung der Lektüre*

Der dritte große Intertext, den Vázquez Montalbán für seine Geschichte benutzt, ist kein geringerer Roman als der *Don Quijote de la Mancha*, in dem das vielleicht berühmteste Herr-Diener-Paar der Weltliteratur ebenfalls auf Reisen geht. Vázquez Montalbán übernimmt von Cervantes das Verfahren des Dialogs zwischen einem ungleichen Paar als Modell der Welterklärung. Außerdem ist der Einfluss der Lektüre auf Don Quijotes Weltsicht und Wahrnehmung ein tertium comparationis mit diesem Text. Zwar durchlebt Carvalho nicht solch gravierende Sinnestäuschungen wie Don Quijote, aber auch seine Sichtweise auf die Welt ist vom Lesen geprägt. So nähert er sich fast allen Städten, die er auf der Reise besucht, zunächst über seine früheren Lektüren, die seine Erwartungen an und Wahrnehmungen der Städte beeinflussen, und vergleicht die von der Literatur geschaffenen Orte mit der „Realität“, die meist nicht halten kann, was die Bücher versprochen. „Si no conociéramos la historia de las ciudades, careceríamos de imaginarios apriorísticos, y mucho mejor si desconociéramos la literatura o el cine para los que posaron como modelos.“ (*Milenio Carvalho*, S. 81) So enden viele Besichtigungen in einer Enttäuschung. Eine Reisebekanntschaft Carvalhos empfiehlt daher, die mythischen Orte der Literatur besser nicht zu besuchen, damit man nicht enttäuscht ist: „Mis lugares míticos son literarios y no quiero conocerlos para que no me defrauden.“ (*Milenio Carvalho*, S. 241) Das Lesen beeinflusst aktiv die Reise, indem die Reiseziele nach der Lektüre Carvalhos ausgewählt werden: Die Lektüre des Buches *El viento se llevará nuestras palabras* (*The wind blows away our words*) von Doris Lessing, das einst einen Bericht über die Lage Afghanistans geben wollte, inspiriert die Reise durch Afghanistan (Vgl. *Milenio Carvalho*, S. 74). Auf der Überfahrt nach Alexandria liest Carvalho die Stelle aus Lawrence Durrells *Justine, Alexandria Quartet*, wo sich die Protagonistin ebenfalls auf der Fähre dorthin befindet und sich die Stadt ihr

zunächst am Himmel als Fata Morgana zeigt. Als sie sich wirklich Alexandria nähert, hält sie die echte Stadt für eine Fata Morgana. (Vgl. *Milenio Carvalho*, S. 81)

Entre la Alejandría del faro prodigioso, del helenismo y de la mayor biblioteca de la antigüedad y la del cuarteto de Durrell o los poemas de Cavafis, Carvalho construía la silueta de una ciudad más mediterránea que egipcia, desde el prejuicio de un Mediterráneo oriental apropiado por griegos y judíos a partir de la decadencia del Imperio turco. (*Milenio Carvalho*, S. 81)

Wie dieses Zitat zeigt, ist Carvalhos Erwartung und spätere Wahrnehmung der Stadt Alexandria durch vier verschiedene kulturelle und literarische Blickwinkel beeinflusst: die Geschichte des altertümlichen Alexandrias, das Alexandria des Dichters Kavafis, das von Durrell in seiner Tetralogie geschaffene Alexandria und das vom katalanischen Ägyptologen und Autor Terenci Moix beschriebene Ägypten. Aufgrund seiner hohen Erwartungen schüchtert die Stadt Carvalho ein (vgl. *Milenio Carvalho*, S. 82-83).

Eines der großen Ziele Carvalhos auf seiner Weltreise ist Samarkand. „Era imprescindible comprobar la existencia de Samarkanda o su improbabilidad, como la de Asmara o Granada, las ciudades que fabuladores o poetas han imaginado inaccesibles.” (*Milenio Carvalho*, S. 26) Carvalho spricht ausdrücklich von seiner Notwendigkeit, Samarkand zu besuchen, und erinnert sich der Samarkand-Lektüren in seinem Leben:

En un folleto turístico que circulaba por el restaurante se cantaban las excelencias de Bujara por encima de las de Samarkanda, pero ¿qué saben los folletos turísticos de la mitología ensimismada en cada persona, formando parte de su patrimonio? La necesidad de llegar a Samarkanda tal vez se iniciara en una película de riguroso tecnicolor norteamericano, *La princesa de Samarkanda*, la princesa era una actriz portátil llamada Ann Blyt, y Samarkanda, un prodigio de cartón piedra. Pero hubo otras Samarkandas en sus lecturas sobre la Ruta de la Seda o el viaje de Marco Polo o el del castellano Rui Gonzáles de Clavijo, que para él no sólo era un viajero medieval precoz a la corte del Gran Kan, sino un trabajo escolar que lo obligaba a traducir aquel castellano antiguo en transcripción fonética. (*Milenio Carvalho*, S. 248)

Niemand scheint seinen Enthusiasmus zu teilen. Samarkand scheint nicht mehr in der Realität, sondern nur noch in Carvalhos Mythologie zu existieren: „Samarkanda no existe. Bujara y Tashkent existen un poco, un poquito más. Estamos en un país potencialmente riquísimo pero lleno de muertos de hambre y al borde de todas las guerras que van a desatarse por el petróleo.” (*Milenio Carvalho*, S. 249) Die Realität Samarkands ist geteilt in die reale Stadt, den Rhexistan und den Mythos: „La ciudad real tiene un uso, el Rhexistan otro, y Samarkanda es una evocación, un mito.” (*Milenio Carvalho*, S. 264)

Es gibt auf der ganzen Reise nur wenige Orte oder Bauwerke, die vor Carvalhos kulturell oder literarisch beeinflusster Erwartung bestehen können, so z.B. die Hagia Sophia, die ihn in Erstaunen versetzt und zu überraschen vermag:

Carvalho se sintió integrado en la relación que podía establecer entre la catedral de Santa Sofía que había aprendido en los libros y la que se crecía físicamente a través de su nave central, cubierta por una cúpula de cincuenta y seis metros de altura. Si el arte bizantino de las pequeñas capillas le parecía asfixiante, excesivo, en cambio, aplicado a las dimensiones de la catedral que había sido el mascarón de los límites orientales del cristianismo, podía captar incluso la posibilidad no sólo de la emocionalidad religiosa, sino del sentido de participación en una comunión de los santos ricos e invencibles. [...] También lo conmocionó la cisterna de la basílica, como un prodigio de aguas historiadas. (*Milenio Carvalho*, S. 188)

6.1.3.3 *Bezüge zu den übrigen Carvalho-Romanen*

Vázquez Montalbán versammelt außerdem Anspielungen auf andere Teile der Carvalho-Serie in dem Roman. Beispielsweise wirft Biscuter die Frage auf, wer Kennedy tötete – *Quién mató a Kennedy* ist der Titel des allerersten Carvalho-Romans; an den toten Manager aus *La soledad del manager* erinnert Carvalho sich auf der Taxifahrt zurück in Barcelona; auch auf den Mord im *Comité Central* wird angespielt. Der Besuch in Thailand memoriert den Fall *Los pájaros de Bangkok*, wobei die Pointe des Romans – die berühmten Vögel von Bangkok seien einfache Schwalben – wieder aufgegriffen wird. Carvalho besucht den damals ermittelnden Polizisten Charoen im Altersheim und erkundigt sich nach der Lage Thailands und den Kriminellen. Auf Carvalhos Frage „¿Por aquí todo está igual?“ antwortet Charoen „Todo está igual. Todo está muy diferente.“ Die Drogen seien weiterhin ein großes Problem Thailands, aber sie seien „un negocio y una necesidad.“ (*Milenio Carvalho*, S. 436) Thailand benötige korrupte Generäle, damit es funktioniere. Es regieren weiterhin Verbrecherbanden, aber der Stil habe sich geändert: „Ha cambiado el estilo. Generalmente no hay grandes individuales. Ahora el gangsterismo lo dirigen equipos no personalizables y se organiza como un poder capaz de pactar con el poder oficial corrupto.“ (*Milenio Carvalho*, S. 436) Carvalhos Beschreibung der Frauen Asiens ist genauso sexistisch und orientalistisch wie auf der ersten Reise.

In Buenos Aires erinnert sich Carvalho an die Demonstrationen der Mütter auf der *Plaza de Mayo* und trifft Alma aus *Quinteto de Buenos Aires* wieder, um zu erfahren, wie die Geschichte mit ihrer wiedergefundenen Tochter ausging, was aus ihren Entführern und den Folterern der Diktatur geworden ist. Er erfährt, dass die Argentinier auch im Jahr 2002 noch unter den Folgen der Militärdiktatur leiden:

Entre la doble o triple Argentina que vos dejaste hace seis años y la de ahora se ha producido un cambio cualitativo. Ahora sabemos que nos han hundido pero que, frente a ellos, frente a los de siempre, sólo nos queda la rabia y la posibilidad de asustarlos. De asustarlos hasta que empien de nuevo a matarnos.“ (*Milenio Carvalho*, S. 635)

Alma beklagt die große Armut, die in Argentinien herrscht, und arbeitet deshalb in einem der Komitees

que se han creado en tantos sitios para presionar y vigilar la política del gobierno, también en la ayuda para compensar la nueva pobreza, no os podéis imaginar cómo ha decrecido el censo de burgueses en este país, y no se han quedado en el nivel de proletarios: se han ido directamente al lumpen, al puto lumpen.” (*Milenio Carvalho*, S. 635)

Die ausweglose politische Situation Argentiniens wird beschrieben, als könnte ein erneuter Staatsstreich bevorstehen; und es wird eine absolute Kritik an der Globalisierung geübt, mit einem Kannibalismusvergleich:

El ejército se ha quedado sin moral y el capitalismo argentino se esconde por las esquinas más ricas de Buenos Aires para no enseñar su rostro de traidor y apátrida. Lenin hubiera dicho que era el momento de dar el golpe, de asaltar el Estado y plasmar el cambio. Pero miremos alrededor. Mirémonos a nosotros mismos y contemplemos con estupor eso que llamamos globalización, eso que se parece tanto a una merienda de negros, frase equívoca porque dudo de que sea una constatación racista de canibalismo negro y me inclino porque seamos nosotros quienes nos merendemos a los negros. ¿Qué cambio? ¿Hacia dónde? (*Milenio Carvalho*, S. 646)

An einem der abgelegensten Winkel Argentiniens erkennt einer der Männer des Capitán Carvalho und lädt ihn und Biscuter zu sich nach Hause ein. Obwohl er inzwischen harmlos scheint, kann sich Carvalho gegen die Angst vor diesem Folterer und Mörder der ehemaligen Diktatur nicht wehren und flüchtet mit Biscuter nach dem Abendessen außer Landes. In Afrika entdecken Carvalho und Biscuter ein Schiff namens „La Rosa de Alejandria“, wie das Schiff aus dem gleichnamigen Carvalho-Roman. Dessen Besitzer Ginés, der zu jener Zeit in Barcelona wegen Mordes verurteilt wurde, treffen sie im Hafencafé.

Es scheint, als versuche Vázquez Montalbán die Carvalho-Serie so zu einem Ende zu bringen, indem alle Fäden, alle Erzählstränge zusammen laufen, indem er darstellt, wie die Geschichten der Romanfiguren weitergingen, nachdem der jeweilige Roman zu Ende war. Es ist kein veröhnliches Ende, das Vázquez Montalbán hier präsentiert, kein *Happy End*. Ein solches würde auch nicht in die Stimmung und Intention des Romans passen. Vázquez Montalbán knüpft mit *Milenio Carvalho* ein Netz, das alle übrigen Geschichten umspannt.

6.2 Barcelona und Katalonien in *Milenio Carvalho*

Wie zu Beginn des Kapitels angedeutet, möchte ich nun genauer analysieren, inwiefern Barcelona und Katalonien Carvalho und Biscuter auf der Weltreise stets präsent sind.

6.2.1 Erinnerung, Autobiographisches, Gedächtnisorte, Barcelona

Die Erinnerung wird wie die Lektüre zu einem Auslöser der Reise Carvalhos an bestimmte Ziele und scheint einer der wichtigsten Gründe Vázquez Montalbáns gewesen zu sein, den Roman zu schreiben, den Georges Tyras als „Testament“ des Autors betitelt hat und der besonders viele autobiographische Bezüge aufweist. Manche Orte erscheinen lediglich wie ein Vorwand für Carvalhos Erinnerungen, und diese sind in den meisten Fällen auch die des Autors. Carvalho lässt sein ganzes Leben Revue passieren, von der Kindheit und Jugend bis hin zu seinen letzten Aufträgen als Detektiv. Für Carvalho ist es eine Reise der Erinnerung und des Abschieds, für den nicht mehr gesunden Vázquez Montalbán ist der Roman sein Abschied von der Carvalho-Serie und seiner gesamten Leserschaft, so als hätte er geahnt, dass er kein weiteres Buch mehr würde schreiben können. Dies erklärt, warum die Erinnerungen Carvalhos prononciert personalisiert und individualisiert sind, um mit Nünning zu sprechen.⁶⁴⁹ Dieser Umstand erklärt außerdem, warum Vázquez Montalbán in seinem letzten Roman so viele unterschiedliche Themen, Genres und intertextuelle Bezüge zu vereinen versucht.

Auf der Weltreise kehrt Carvalho an bedeutsame Orte in seiner – und Vázquez Montalbáns – Lebensgeschichte zurück, gewissermaßen persönliche Gedächtnisorte, die außerhalb Barcelonas liegen. Diese sind zum einen Orte, die den Lesenden aus früheren Romanen bekannt sind. Nach Thailand und Argentinien, z.B. kehrt er zurück, weil er dort im Zuge seiner Ermittlungen hinreisen musste. Es ist ihm wichtig, die Protagonisten jener Romane wiederzutreffen, sich mit ihnen auszusöhnen oder zu verfolgen, wie deren „Geschichte“ nach seiner Abreise weitergegangen ist.

Während die Städte und Länder der Welt in der Gegenwart wahrgenommen werden, wird, wie schon erwähnt, in *Milenio Carvalho* nicht das gegenwärtige, sondern das vergangene Barcelona memoriert. Die Bestürzung über den katastrophalen Zustand der Welt, wie Carvalho sie auf seiner Reise vorfindet, ist eine mögliche Erklärung für seine unentwegte Erinnerung an das Barcelona seiner Kindheit, fast ausschließlich dieses Vorkriegs-Barcelona, denn die Stadt in ihrer franquistischen, postfranquistischen, olympischen und postolympischen Epoche hat ihn ebenfalls enttäuscht. Die räumliche Entfernung zu Barcelona vermag den Detektiv nicht glücklich zu machen. So ist die zeitliche die einzige, die ihm bleibt, die Stadt der Kindheit (‘la ciudad de la infancia’) – eine Konstante in der Carvalho-Serie – ist der einzige Rückzugsort auf der ganzen Welt, wie Georges Tyras treffend formuliert: ‚[...] la infancia de la que el escritor dota

⁶⁴⁹ Vgl. Ansgar Nünning, S. 50.

a su personaje es la última ciudad donde encuentre refugio y protección contra los maleficios de la socio-historia.”⁶⁵⁰

Orte und Dinge, die Carvalho und Biscuter auf der Reise als altertümlich, verfallen oder zerbrechlich auffallen, meist in Schwellen- und Entwicklungsländern, sind es, die Carvalho und Biscuter an die Stadt ihrer Kindheit erinnern: Bahnhöfe, Ladenschilder, Straßenmärkte, Züge. Die griechischen Melonen bilden hier eine positiv konnotierte Ausnahme. So erinnert ihn der Bahnhof von Aschchabad an einen spanischen Bahnhof in seiner Jugend:

Aunque los ojos le pedían un escenario exótico lleno de trajes regionales extraídos del atrezo de alguna película del desván de su memoria, lo cierto es que aquella estación se parecía a cualquier estación de la España de su adolescencia, corregida por una parte por gestos y vestimentas copiadas de los cánones publicitarios y, por otra, por el acastillado vestuario de algunas mujeres y comportamientos que adjetivó precipitadamente como islámicos. (*Milenio Carvalho*, S. 235)

Die wackligen Ladenschilder der Geschäfte in Kabul ähneln den Schildern der spanischen Läden seiner Kindheit.

A medida que se acercaban al centro aumentaban las músicas, las voces melódicas de cantantes dulcorados, los rótulos en los comercios, precarios, viejos rótulos que a Carvalho le recordaban los de la España de su infancia en la posguerra. (*Milenio Carvalho*, S. 281)

Afrikas Märkte erscheinen Carvalho wie eine ‘Übertreibung‘ jener Straßenmärkte im Barcelona seiner Kindheit. (Vgl. *Milenio Carvalho*, S. 662) Auch die Menschen in den Entwicklungsländern ähneln den Einwohnern des Spaniens der Nachbürgerkriegszeit, so scheint es Biscuter

Ya en camino de Benarés, evocaba [...] la impresión recibida de cuánto se parecían los habitantes de pueblos subdesarrollados a los españoles de su infancia y su primera juventud.

- Es que éramos igualitos, jefe. Sobre todo los pobres, claro. Le quita usted Alá y le pone el Sagrado Corazón de Jesús, y lo mismo.

- También los ricos se parecen a nuestros ricos.

- Y los detectives privados, a nuestros detectives privados. Estoy seguro. (*Milenio Carvalho*, S. 345)

Auch die Küche der Entwicklungsländer ist auf ähnliche Weise auf einfache Zutaten angewiesen. Gerüche und Geschmäcke erinnern Carvalho an die Gerichte seiner Mutter im Nachkriegs-barcelona.

⁶⁵⁰ Georges Tyras, „*Milenio Carvalho: una vuelta al mundo de la literatura*“, in: José Manuel López de Abiada et.al (Hrsg.), *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Editorial Verbum, 2010, S. 546.

Die Zugfahrt nach Benares wird zum Auslöser des ausführlichen Erzählens einer Episode aus Carvalhos Leben, eines bisher den Lesenden unbekanntem, persönlichen Details seiner Biographie.

[...] especialmente en los túneles, un olor a combustión que a Carvalho le recordaba trenes de niñez y juventud, como el que lo había llevado de Barcelona a Galicia, en plena infancia, para conocer a sus abuelos paternos. El fluir del río se acoplaba al de su memoria. (*Milenio Carvalho*, S. 346)

Die Zugfahrt eröffnet den Lesenden – und weckt bei Carvalho die Erinnerung an – eine mehrdimensionale, alle Sinne ansprechende und mehr als unangenehme Erfahrung einer Zugfahrt im Spanien der Nachkriegszeit:

Los olores. El del humo como dominante, imposible de cumplir el precepto de no respirar en los largos túneles, y leve pánico, fomentado por los mayores, a que los pulmones se chamuscaran, en tan duros tiempos para los pulmones, amenazados por toda clase de tuberculosis. (*Milenio Carvalho*, S. 346)

Die Wiedergabe eines Gesprächs zwischen dem kleinen Pepe und einem Mitreisenden offenbart, wie gefährlich es während des Franco-Regimes war, über seine politische Haltung während des Bürgerkriegs zu sprechen, wenn man der republikanischen Seite angehört hatte:

Su madre consiguió sentarlo sobre las maletas acumuladas en el retrete junto a un hombre joven pero muy vivido que, ya pasado el transbordo de Miranda de Ebro, le contó historias de guerra y de reencuentros, sin aclarar en qué bando había participado, hasta que Pepe comunicó algo que tenía expresamente prohibido comunicar:

- Mi padre estuvo en la cárcel.

- ¿Cuándo?

- Después de la guerra.

A partir de ese momento bajó el tono de voz del extraño compañero de viaje, como si hubiera disminuido la intensidad de la claridad del paisaje que se iba.

- Yo acabo de salir de la cárcel. De momento regreso a Barcelona, pero en cuanto pueda me las piro de este miserable país y me voy a Francia. A París, por ejemplo. (*Milenio Carvalho*, S. 346-47)

In diesem Moment wundert sich der kleine Pepe, warum sein Vater nicht geflohen war und im *barrio chino* von Barcelona anstatt in Paris lebte: „¿Por qué su padre no se había ido a París? ¿Por qué estaba viviendo en el barrio chino de Barcelona y no en París?“ (*Milenio Carvalho*, S. 347) Über Carvalhos Fragen diesbezüglich wundert sich wiederum seine Mutter: „Formuló estas preguntas a su madre en cuanto se reencontraron, para extrañeza de la mujer, que no podía explicarse la voluntad de huida que despertaban los retretes de la Renfe.“ (*Milenio Carvalho*, S. 347)

Weitere politische Erinnerungen Carvalhos betreffen seine Zeit im antifrquistischen Widerstand, beispielsweise an geheime Treffen der jungen Opposition. In diesen Kontext passen auch die vielen geschilderten Erinnerungen an die Gefängnisaufenthalte in Aridel und im Modelo-Gefängnis, die in Patagonien durch die Besichtigung des dortigen Gefängnisses ausgelöst werden.

Einige wenige Erinnerungen beziehen sich auf eine jüngere Zeitspanne in der Geschichte Barcelonas. Anspielungen auf die Vorbereitungen der Stadt Athen auf die Olympischen Spiele 2004 zeigen, dass Carvalho sich bis zum Schluss nicht mit den Veränderungen in der Architektur, der Küche und der Seele Barcelonas abgefunden hat, die die Stadtumbauten für die Olympischen Spiele von 1992 verursacht hatten. Auch in Athen beklagt er städtebauliche Veränderungen: „Algunos de los restaurantes recomendados estaban en obras, porque toda la ciudad parecía dispuesta a hacerse la cirugía estética de cara a los Juegos Olímpicos venideros.“ (*Milenio Carvalho*, S. 56) Diese Anmerkung erinnert an Carvalhos Kommentare zu den Olympischen Spielen in Barcelona 1992. Wenn Biscuter die Atmosphäre in einer argentinischen Strandbar an die Ausflugslokale in Barceloneta oder Les Planes erinnert, denkt man an Carvalhos und Vázquez Montalbáns Klagen über das Abreißen dieser Strandbars im Zuge der Verschönerung der Stadt für die Olympiade:

A Biscuter el ambiente le recordaba los merenderos de la Barceloneta o de Les Planes, y tuvo así el pretexto para teorizar sobre la desaparición de la Barcelona popular y su sustitución por otra cosa, - «por otra cosa que no sé qué es, jefe, ¿qué es? Porque claro que hay restaurantes, un montón junto al mar o en la Barceloneta o en el Puerto Nuevo de la Villa Olímpica, pero no es lo mismo.»

– Le falta cutrez a la cosa. Antes había algo cutre que estaba bien. Quizá porque nos representaba a un sector cutre de Barcelona y ese sector ya no existe o se ha exiliado o lo han pasteurizado. (*Milenio Carvalho*, S. 644)

Barcelona und Katalonien sind im Roman auf unterschiedliche Art in der Erinnerung der Protagonisten stark präsent und dienen zum Vergleich mit Städten, Ländern, Bräuchen und Sehenswürdigkeiten auf der Reiseroute. Eine Art der Präsenz Kataloniens auf der Reise sind die zufälligen, oberflächlichen Begegnungen zwischen Carvalho, Biscuter und anderen katalanischen Tourist*innen, mit denen Erinnerungen an die Heimat ausgetauscht werden, z.B. in Ägypten, in Afrika und auf dem Kreuzfahrtschiff.

Carvalho und Biscuter vergleichen Barcelona und andere Orte Kataloniens mit den exotischen Zielen ihrer Reise. Es fällt auf, dass beide das Nahe im Fernen wahrnehmen, und ihre Vergleiche oft Sinngehalt und Bedeutung der gegenübergestellten Orte umkehren. Dabei sind die

Vergleiche und Assoziationen von Carvalho und Biscuter der Berühmtheit und Heiligkeit bestimmter Orte gegenüber zynisch, satirisch, manchmal unangemessen respektlos.

Carvalho empfindet tiefste Freude, im Toten Meer zu baden, welches für ihn eine Art Gral oder Goldenes Vlies darstellt: „Tenía que bañarme. Es como si, después de muchos años de búsqueda, de pronto me hubiera negado a coger el Velloco de Oro o el Santo Grial.” (*Milenio Carvalho*, S. 104). Biscuter kann die Begeisterung seines Chefs nicht teilen. Selbst an einer seiner schmutzigsten, vom Hafen verunreinigten Stelle ziehe er das Mittelmeer dem Toten Meer vor: “Está mucho mejor el Mediterráneo, incluso el de la Villa Olímpica de Barcelona. Éste es un mar prefabricado, jefe, estoy seguro.” (*Milenio Carvalho*, S. 104) Der für das Christentum bedeutsame See Genezareth (oder See von Tiberias), an dem gemäß biblischer Überlieferung Jesus seine ersten Jünger fand und über das Wasser ging, die wundersame Brotvermehrung stattfand und Jesus sich nach seiner Auferstehung das erste Mal seinen Jüngern zeigte, erscheint Carvalho wie der belanglose Badesee von Bañolas; er banalisiert christliche, heilige Riten:

El Tiberíades se apareció con voluntad de aplazar el crepúsculo y lamentó Carvalho la poquedad de su conciencia mítica porque le pareció un lago lúdico, como el de Bañolas, o algo parecido, adonde acudir un turismo interior de fin de semana, con la tortilla de patatas en la fiamblera o la posibilidad de asar cordero, de reproducir el ritual de *la costellada*, tan religioso como cualquier otro ritual religioso. (*Milenio Carvalho*, S. 134)

Der Leidensweg Jesu in Jerusalem erinnert Biscuter an den Kreuzweg, den er in seiner Kindheit viele Male in den Straßen von Lérida und La Seu zurückgelegt musste: „Como despedida de Jerusalén quiso Biscuter seguir la llamada Vía Dolorosa [...], a manera de ratificación de las muchas veces que lo habían obligado a recorrerla por las calles de Lérida o de La Seo, en su infancia.” (*Milenio Carvalho*, S. 131) Das erhabene, mit jahrhunderter- oder jahrtausender alter Bedeutung aufgeladene „Original“ erinnert an das „Abbild“, nicht umgekehrt. Religiöse, kollektive Gedächtnisorte für das gesamte Christentum erinnern die Weltreisenden an unbedeutende lokale Nachahmungen. Am Berg Tibor angekommen, zitiert Biscuter aus einem Reiseführer die lange biblische Tradition bis hin zur Bergpredigt Jesu. Carvalho nennt die Bergpredigt (Mat. 5-7), die den Anfang des öffentlichen Wirkens Jesu darstellt, und in der Jesus dem Volk Israels den Willen Gottes offenbart, unbeeindruckt in einem Atemzug mit dem spanischen und dem katalanischen Nationalismus, die auch einen Berg als Ursprung haben sollen.

- Jamás se ha anunciado nada trascendental en una hondonada. Ni una religión, ni una nación. Incluso los nacionalismos parten del imaginario de una montaña, tal vez porque está más cerca del cielo. El español arranca de la montaña de Covadonga y el más moderno nacionalismo catalán del Tagamanent, un ex volcán, desde cuya cima el adolescente Pujol prometió la liberación de Cataluña y el odio eterno a los romanos. (*Milenio Carvalho*, S. 134)

Der Covadonga ist spanisches Nationalheiligtum, denn dort besiegten Asturier im Jahr 722 eine maurische Streitmacht. Dieser Sieg gilt traditionell als Beginn der *Reconquista*. Um den katalanischen Berg Tagamanent wölbt sich ein jüngerer „Mythos“. Jordi Pujol, der langjährige Regierungschef Kataloniens (Präsident der *Generalitat de Catalunya* von 1980 bis 2003), berichtet, dass er, als er neun Jahre alt war, kurz nach dem Spanischen Bürgerkrieg, mit seinem Onkel Narcís den Tagamanent bestiegen habe⁶⁵¹. Was er bei diesem Ausflug beschlossen habe, sei zu einem Leitmotiv seines politischen Programms geworden: „Mi programa, mi programa como hombre, el programa de mi vida, es este que se inicia al pie del Tagamanent.“⁶⁵² Pujol schreibt im Prolog seines Buchs, ihm sei eine Erleuchtung gekommen, als er die zerstörte Landschaft am Tagamanent sah:

Me explicaban, mientras subíamos, que en la cima había un par de casas de payés, y una iglesia y una era. Pero cuando llegamos lo encontramos todo destruido: destruida la iglesia, las paredes llenas de pintadas; las masías estaban abandonadas; las puertas y las ventanas estaban abiertas de par en par, con los postigos arrancados y las celosías reventadas; la era estaba rajada; el techo de los establos estaba hundido; y un aire de triste abandono lo dominaba todo. A aquellos dos hombres que me acompañaban les abrumó el espectáculo, y les recuerdo de pie, en el umbral de la iglesia, trasladando a toda Cataluña la impresión de la derrota, de desánimo y de destrucción que el Tagamanent les producía y que, por otro lado, ellos debían de llevar a sus entrañas. “Cuántos años deberán pasar antes de que hayamos podido reconstruir todo esto. Antes de que hayamos podido reconstruir el país.“⁶⁵³

Am 23. Oktober 2003, in einer seiner letzten Reden als Präsident der *Generalitat* bezieht er sich wieder auf das frühe Erlebnis auf dem Tagamanent und auf das von ihm darüber Geschriebene:

Ya hemos bajado de la montaña donde contemplábamos el pueblo anegado. Ya hemos restaurado las casas y rehecho el camino. Ya hemos ido a honrar a los muertos al cementerio. Ahora, de este pueblo muerto, recuperado, hemos hecho un gran pueblo. No grande por su dimensión. Grande por su calidad, por progreso; grande, sobre todo, por humanidad. Grande por fidelidad a lo que siempre ha sido. Grande por su generosidad. Grande por su magnanimidad y por su noble ambición.⁶⁵⁴

Die Elendsviertel, *Favelas*, von Sao Paulo vergleicht Carvalho mit denen Barcelonas in der Nachkriegszeit, die erst mit den Vorbereitungen für die Olympischen Spiele verschwunden sind:

Pero un español que hubiera vivido la larga posguerra civil en una ciudad estaba preparado para no sorprenderse ante las favelas, porque le recordaban zonas y zonas de barraquismo en

⁶⁵¹ Vgl. Félix Martínez, Jordi Oliveres: *Jordi Pujol. En nombre de Cataluña*, Barcelona: Editorial Debate, 2005.

⁶⁵² Jordi Pujol, *Construir Catalunya*, Barcelona: Pòrtic, 1980; zit. n.: Félix Martínez, Jordi Oliveres: *Jordi Pujol. En nombre de Cataluña*, S. 95.

⁶⁵³ Ebda., S. 95.

⁶⁵⁴ Ebda., S. 95-96.

su propia tierra, hasta los años setenta, incluso algunas reservas supervivientes en Barcelona hasta los mismísimos Juegos Olímpicos de 1992. (*Milenio Carvalho*, S. 688)

In seiner Erinnerung waren die spanischen Slums vom Montjuïc oder das Arbeiterviertel Bogatell im Poble Nou noch viel ärmlischer als die brasilianischen:

No obstante, comparadas las favelas de São Paulo con las de Montjuïc de Barcelona, en el barrio de Can Valero o en el Bogatell de Poble Nou, al menos en el recuerdo de Carvalho eran más lacerantes las barcelonesas, tal vez porque el color brasileño y el sentido del ritmo de sus pobres podía darle a la miseria el papel de un decorado de ficción. (*Milenio Carvalho*, S. 689)

Diese Beobachtungen lösen eine weitere Erinnerung aus Carvalhos Kindheit aus, nämlich den Besuch bei armen Familien mit dem Pfarrer:

De pronto, ante Carvalho la historia y la vida retrocedieron casi cincuenta años y se vio niño, acompañante obligatorio de los curas que predicaban la Santa Misión previa al Congreso Eucarístico de Barcelona, visitas a las familias más miserables de su propio barrio miserable, a los ancianos que peor habían envejecido y a los jóvenes que peor agonizaban, y entonces, el mismo ritual asistencial estaba cargado de contaminación religiosa, sin que el cura respetara en qué creían o en qué no creían aquellos vencidos sociales. (*Milenio Carvalho*, S. 689)

Bürgerkriegserinnerungen und Erinnerungen an die Zeiten im Modelo-Gefängnis und dem von Aridel durchziehen den Roman wie einen roten Faden, vielleicht, weil Carvalho von Beginn an bewusst ist, dass er nach Barcelona zurückkehren wird und sich der Polizei stellen wird. Selbst am Ende der Welt holt ihn diese Erinnerung ein, und er erzählt die Geschichte der Häftlinge im Gefängnis von Ushuaia. Es gibt keinen Ort auf der ganzen Welt, an den er vor seinen Erinnerungen fliehen könnte.

6.2.2 Katalanische Kultur in *Milenio Carvalho*

Katalanisches Kulturgut ist im Roman in Form von katalanischen Sprichwörtern, Liedern und anderen Brauchtümern gegenwärtig. Katalanische Redewendungen bleiben nicht unkommentiert, sondern werden in ihrem üblichen Sinnzusammenhang gebraucht und erklärt, hier als Beispiel „Ser el cul d'en Jaumet“ (,der Hintern des kleinen Jaume sein‘), weil Carvalho ohne Geduld von einem Ort zum nächsten reisen möchte:

- Es usted un culo de mal asiento. Empieza a marcharse de los sitios en cuanto llega.
- Mi madre era igual. Cuando iba de visita se sentaba en el canto de las sillas, siempre como si estuviera a punto de marcharse y le molestara permanecer demasiado tiempo en un sitio.
- A eso en catalán se lo llama *ser el cul d'en Jaumet*. (*Milenio Carvalho*, S. 647)

„Roda el món i torna al Born” (‘Umrunde die Welt und kehre ins (Stadtviertel) Born zurück‘) kommt Carvalho bei einer Taxifahrt in Istanbul in den Sinn, bei der sie scheinbar im Kreis fahren und immer wieder an derselben Stelle enden: „Le dio la impresión de que daban vueltas en torno a un centro radial del que no se alejaban.“ (*Milenio Carvalho*, S. 194)

Sich an einen bestimmten Ort in Barcelona zu erinnern, den *Camí de la Budallera*, (‘Weg der Budallera‘) wird zum „Geheimcode“ zwischen Biscuter und Carvalho, als Carvalho von seinen Entführern freigelassen wird und den geflohenen Biscuter wiederfinden will. Durch den Hinweis, sich diesen Scheideweg, von dem aus man in den Park von Vallvidrera gelangt, vorzustellen und an den Brunnen im Park zu denken, treffen sich Carvalho und Biscuter an einem Brunnen an der Grenze von Usbekistan und Afghanistan wieder, ohne dass die Entführer Biscuters Nachricht an Carvalho entschlüsseln könnten (vgl. *Milenio Carvalho*, S. 254).

Biscuter ist es, der einige spanische und katalanische Lieder in den Roman einbringt, z.B. Ausflugslieder, die Reisegruppen in seiner Kindheit sangen. In der Ruine eines antiken Theaters in der Türkei singt er respektlos in der Pose eines Schauspielers, der einen Monolog vortragen will, ein katalanisches Trinklied: *A la taverna d'en Mallol/ hi ha hagut punyalades,/ a la taverna d'en Mallol/ diuen que eren quatre/ contra un home sol.* (*Milenio Carvalho*, S. 158) Bei einer brasilianischen Taufe singt er leise ein Lied, das zum katalanischen Brauch gehört, bei einer Taufe Haselnüsse und Bonbons zum Wohl des Täuflings unter die Gäste zu werfen: *Tireu avellanas/ que són corcadas,/ tireu confits/ que són podrits,/ i si no els tireu.../ el nen es morirà!* (*Milenio Carvalho*, S. 677). Carvalho bewertet diesen Brauch als seltsam und brutal.

Die katalanische Küche und besonders das Tomatenbrot, *Pà amb tomàquet*, wird von Carvalho, Biscuter und den anderen Katalanen, die sie treffen, auf der Reise schmerzlich vermisst und wann immer es geht zubereitet, denn auch der Gaumen habe eine Erinnerung:

Cenaron menestra de verduras y un breve surtido de embutidos de cordero y ternera ahumados, que Biscuter se empeñó en acompañar de un pan con tomate por él elaborado, porque ya llevaban demasiados días lejos de Cataluña y sentía nostalgia de la patria de pan con tomate untado, sal y aceite. “O el paladar tiene memoria o hay una memoria del paladar – trató de razonar Carvalho [...].” (*Milenio Carvalho*, S. 136)

Die landestypischen Gerichte werden als Teil und Zeichen einer katalanischen Identität begriffen.

La pareja de hecho catalana aceptó con entusiasmo la sorpresa de ver sobre la mesa una de sus más queridas e inocentes señas de identidad, y desde el frente madrileño se alzaron algunas voces irónicas, pero también el reconocimiento de que el pan con tomate era lo suficientemente

bueno como para merecer haber sido inventado por un español y no por un catalán. (*Milenio Carvalho*, S. 474)

Die auch von den Madrilenen geliebten katalanischen Speisen nimmt Vázquez Montalbán zum Anlass, auf die Frage der katalanischen Nationalität und die Rivalität zwischen Zentralspaniern und Katalanen anzuspielen: “- ¿Acaso no son españoles los catalanes? – preguntaron casi coralmente las alcarreñas. Se dividieron los madrileños en dos bandos y los catalanes siguieron comiéndose el pan con tomate sin meterse en batallas metafísicas nacionales.” (*Milenio Carvalho*, S. 474)

Carvalhos und Biscuters baskischer Segelgefährte, der ehemals der ETA angehörte, bringt das Gespräch auf einen weiteren innerspanischen Konflikt, die Debatte um die baskische Identität und Unabhängigkeit. Auch er lobt das *Pà amb tomàquet* und beschwert sich auf ordinäre Weise darüber, dass die Katalanen sich von der Regierung in Madrid zu viel gefallen lassen würden.

[...] improvisó un pan con tomate que fue muy aplaudido por Oñate y algo menos por Biscuter. «¡Lo que se os escape a los catalanes!», repetía una y otra vez el vasco, aunque se lamentaba de que los catalanes tragan demasiado del Estado español, se bajan los pantalones y, si es necesario, se dejan dar por culo para salvar la pela. (*Milenio Carvalho*, S. 544)

Nicht zuletzt bezieht Vázquez Montalbán auch die katalanische Literaturgeschichte in *Milenio Carvalho* ein, als er eine Lehrerin aus Reus, der Geburtsstadt Gaudís, zeitgenössische Vertreter der katalanischen Literatur referieren lässt – wobei Mercè Rodoreda fehlt –, als ein marokkanischer Schriftsteller, Chukri, Carvalho danach fragt, welche katalanischen Autor*innen es wert wäre, gelesen zu werden.

- La tríada introductora indispensable: Moncada, Monzó, Isabel Clara Simó, como tres cánones combinatorios. [...]

De su boca salieron nombres de escritores para llenar una gran enciclopedia: Montserrat Roig, Coca, Maria de la Pau Janer, Sergi Pàmies, Palol... Carvalho se dedicó al whisky Springbank, que el anfitrión había puesto a disposición de los creyentes y no creyentes. (*Milenio Carvalho*, S. 779-780)

Carvalho selbst spricht keine Empfehlung aus, sondern betont vielmehr, dass er lieber Bücher verbrenne als sie zu empfehlen, eine typisch carvalhianische Reaktion, die mehr als Provokation denn als Aussage über seine (geringe) Wertschätzung der katalanischen Literatur zu verstehen ist. Denn neben allen zitierten und erwähnten großen Autoren der Weltliteratur nennt Vázquez Montalbán hier auch die bekanntesten Vertreter/innen der katalanischen Lyrik und Belletristik.

6.3 Globalisierung, Raum und die Probleme der globalen Welt

Verschiedene Globalisierungs- und Raumtheorien scheinen in den Roman eingeschrieben. Die Reiseroute beginnt für Carvalho auf einem Friedhof – der Friedhof von Staglieno ist die erste Besichtigung, die er geplant hat – und endet im Gefängnis, da er bei seiner freiwilligen Rückkehr verhaftet wird. Friedhof und Gefängnis sind Orte, die Foucault als Heterotopien definiert hat, jene „contre-espaces“, „qui s’opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les compenser, à les neutraliser ou à les purifier“⁶⁵⁵, Orte, an denen sich die Gesellschaft formt und spiegelt, indem sie ihr zeigen, wie sie nicht ist oder sein will.

Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage stellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. Da diese Orte völlig anders sind als all die Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen, werde ich sie im Gegensatz zu den Utopien als Heterotopien bezeichnen. Und ich glaube, dass es zwischen den Utopien und diesen völlig anderen Orten, den Heterotopien, eine gemeinsame, gemeinschaftliche Erfahrung gibt, für die der Spiegel steht. [...] Durch diesen Blick, der gleichsam tief aus dem virtuellen Raum hinter dem Spiegel zu mir dringt, kehre ich zu mir selbst zurück, richte meinen Blick wieder auf mich selbst und sehe mich nun wieder dort, wo ich bin.⁶⁵⁶

Als Beispiele für Heterotopien nennt Foucault Gärten, Friedhöfe, Irrenanstalten, Bordelle, Gefängnisse, die Dörfer des Club Méditerranée, Saunen, Theater, Kolonien und viele andere. Gefängnisse zählt er zu den „Abweichungsheterotopien“: „Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht.“⁶⁵⁷ Zum Friedhof sagt er folgendes:

En revanche, le cimetière, qui est pour nous, dans notre expérience actuelle, l’exemple le plus évident de l’hétérotopie (le cimetière est absolument l’*autre* lieu), le cimetière n’a pas toujours joué ce rôle dans la civilisation occidentale. Jusqu’au XVIIIe siècle, il était au cœur de la cité [...], on ne lui attachait aucune valeur bien solennelle.⁶⁵⁸

Andere Heterotopien, die im Roman eine Rolle spielen, sind Freudenhäuser und Schiffe. Carvalho und Biscuter besuchen auf ihrer Reise mehrere Bordelle, beispielsweise in der Türkei und

⁶⁵⁵ Michel Foucault, „Les Hétérotopies“, in: Ders., *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, zweisprachige Ausgabe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2021, S. 40.

⁶⁵⁶ Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, in: Ders., *Schriften in vier Bänden*, Band IV, hrsg. von D. Defert und F. Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 935.

⁶⁵⁷ Ebda., S. 937.

⁶⁵⁸ Michel Foucault, „Les Hétérotopies“, S. 43.

in Asien, und reisen mehrmals mit Schiffen: Fähren, einem Kreuzfahrtschiff und einem Segelboot, wobei letzteres der Heterotopie par excellence gemäß Foucault am nächsten kommt.

Et si l'on songe que le bateau, le grand bateau du XIXe siècle, est un morceau de l'espace flottant, un lieu sans lieu vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens, mais livré fatalement à l'infini de la mer, et qui, de port en port, de quartier à filles en quartier à filles, de bordée à bordée, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en ces jardins orientaux qu'on évoquait tout à l'heure, on comprend pourquoi le bateau a été pour notre civilisation – et ceci depuis le XVIIe siècle au moins – à la fois le plus grand instrument économique et notre plus grande réserve d'imagination. Le navire est l'hétérotopie par excellence.⁶⁵⁹

Außerdem beschreibt Vázquez Montalbán desolate Orte, die im Sinne Augés als „Nicht-Orte“ interpretiert werden könnten, z.B. das Krankenhaus in Afghanistan.

Dem Gefängnis kommt wahrscheinlich eine besondere Rolle zu, da Carvalho sich während seiner Reise schon – bewusst oder im Unterbewusstsein – mit seiner Rückkehr nach Barcelona, dem drohenden Urteil und Gefängnisaufenthalt auseinandersetzt. Während der Reise muss er oft und bis ins kleinste Detail an seine frühere Zeit als politischer Gefangener im Gefängnis von Aridel denken, und die Lesenden werden, wie in keinem der anderen Romane zuvor, mit diesem Aspekt seiner Vergangenheit vertraut gemacht.

Volvió a recordar aquellos tiempos de la cárcel de Aridel, tras la muerte de un papa, cuando los reclusos iban a contarle las causas y las consecuencias de sus asesinatos con el fin de que el estudiante les redactara la instancia de petición de amnistía. (*Milenio Carvalho*, S. 226)

Ein Gebäude, das ihn emotional besonders aufwühlt, ist das Gefängnis von Ushuaia. Während die übrigen Besucher es besichtigen, als wären sie in Disneyland, fühlen Carvalho und Biscuter, selbst ehemalige Häftlinge, sich sensibel in dessen Gefangene und deren Schicksal, das zum Teil ausführlich erzählt wird, ein:

Los visitantes entraban y salían de las celdas [...] como si estuvieran en una parte especialmente tétrica de cualquier ciudad Walt Disney, en una Disneylandia austral en la que habían reservado un sitio para la nostalgia de la mazmorra. Pero, como ex presidiarios, Biscuter y Carvalho rememoraban el ritual que había presidido la vida de aquellos penados, casi todos previamente condenados a pena de muerte o a cadena perpetua, y con la naturaleza alrededor como un muro más disuasorio que el de la propia cárcel. (*Milenio Carvalho*, S. 622)

Carvalho begibt sich am Ende der Reise freiwillig ins Gefängnis, weil es für ihn scheinbar keinen Ausweg gibt.

⁶⁵⁹ Ebda., S. 51.

Im Roman finden sich viele Textstellen, die die Uniformität der Welt durch die Globalisierung beschreiben, als habe die Globalisierung weitere Nicht-Orte hervorgebracht.

Pero los lugares maravillosos prometidos eran los centros de atracción turísticos de la calle Jalan Legian, equivalentes a sus congéneres de cualquier otro punto del mundo, con playas para exiliados de sus propias playas. Tiendas de *batik* y artesanía de teca, como en toda Indonesia, clubes nocturnos, bares como en todo el mundo, tiendas de arte *turista* alienables en el frente de todas las pinturas naïf que todavía se pintaba en el mundo [...]. (*Milenio Carvalho*, S. 95)

Vázquez Montalbán schickt Carvalho auf die Weltreise, so scheint es, um sich mit den realen Problemen dieser globalisierten Welt auseinanderzusetzen: Kriege, Hunger, Armut, Aids, die Rivalitäten der Weltreligionen, Gleichmacherei, illegale Immigration. Dabei werden auch nationale Konflikte wie die baskische und katalanische Frage angesprochen. Die Ernsthaftigkeit dieses Vorhabens wird durch die Tatsache untermauert, dass Vázquez Montalbán zum Zeitpunkt des Schreibens aktuelle tagespolitische Ereignisse in die fiktive Handlung des Romans einfließen lässt. So hören Carvalho und Biscuter z. B. von der Geiselnahme der Theaterbesucher in Moskau und werden Zeugen des terroristischen Anschlags auf Bali, beides reale Ereignisse aus dem Oktober 2002. Vázquez Montalbán hat auf diese Weise eine Alternative zur offiziellen Geschichte der Welt des Jahrtausendwechsels geschrieben unter Einbezug von realen Ereignissen.

Vázquez Montalbán se embarca en la aventura de ficcionar el presente histórico con una doble perspectiva: de un lado, la narración ficticia y, de otro, la realidad de los acontecimientos que suceden. De esta manera consigue una versión alternativa a la historia oficial del momento y una voz distinta a la de una noticia de periódico o una columna de opinión.⁶⁶⁰

Vázquez Montalbán lässt auch reale, historisch bedeutsame Personen auftreten⁶⁶¹: beispielsweise den argentinischen Schriftsteller, Historiker, Journalisten und Menschenrechtsaktivisten Osvaldo Bayer, der Carvalho und Biscuter ein Stück durch Argentinien mitnimmt, dessen Lebenslauf im Roman resümiert wird und der die Lage des Landes und die Ausrottung der einheimischen indigenen Bevölkerung bezeugt: „Estamos en la América del Sur prácticamente blanqueada. El exterminio del indígena ha sido total.“ (*Milenio Carvalho*, S. 589) Bayer verurteilt außerdem den Peronismus und schreibt über das rebellische, aber gedemütigte Patagonien:

El peronismo se lo tragó todo. Perón decía que admiraba a fascistas como José Antonio Primo de Rivera y a revolucionarios como el Che. Había y hay peronistas leninistas y peronistas fascistas. No quiero cansarlos. Mis libros hablan de una Patagonia rebelde, masacrada, humillada

⁶⁶⁰ Pia Stalder, Félix Jiménez Ramirez, “Recuerdos milenarios: Recursos de la memoria en *Milenio I y II* de Manuel Vázquez Montalbán”, in: *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, hrsg. v. José Manuel López de Abiada et.al., Madrid: Verbum, 2010, S. 533.

⁶⁶¹ Vgl. Georges Tyras, “*Milenio Carvalho*: una vuelta al mundo de la literatura”, S. 538.

y ofendida, ensangrentada por el gobierno de Yrigoyen, por los militares y policías.“ (*Milenio Carvalho*, S. 598)

Eine weitere reale Persönlichkeit ist der brasilianische Befreiungstheologe Frei Betto, der im Roman die Afrikaexpedition anführt, der sich Carvalho und Biscuter mit gefälschten WHO-Papieren anschließen. Indem Vázquez Montalbán Analysen und Beurteilungen der Lage der Länder historisch wichtigen Persönlichkeiten in den Mund legt, verleiht er ihren Aussagen Gewicht und seinem Roman Authentizität und Glaubwürdigkeit.

In Afghanistan bietet sich Carvalho und Biscuter ein „espectáculo dantesco de miseria, enfermedad, pobreza“ (*Milenio Carvalho*, S. 308). Das Krankenhaus in Kabul scheint der desolateste Ort des ganzen Romans zu sein – ein Nicht-Ort, oder fast auch schon kein Nicht-Ort mehr, da er nicht einmal mehr ansatzweise seine Funktion erfüllen kann. Er dient den Menschen einzig und allein noch zum Sterben. Die Matratzen sind so alt, dass sie aus einem der Weltkriege stammen könnten, und wurden von den „Globalisierern“ „gespendet“: „Eran los colchonetas que les sobran a los globalizadores. Hospitales para morir.“ (*Milenio Carvalho*, S. 308) Ein Arzt beschreibt das Krankenhaus als aus der Zeit gefallen und beklagt, dass die Ärzte kaum mehr als Transfusionen durchführen können, weil es an allem fehle. Am traurigsten sei es in der Geburtsstation.

Si quieren llorar, vayan a Maternidad. El niño que nace con problemas, o muere o experimentará secuelas toda su vida. Vayan y fíjense en la cara de los padres cuando nacen sus crías: ni una sonrisa, ni una flor. Sólo resignación. Y estamos en Kabul, la capital. En el resto del país, enfermar es un suicidio, tal como suena. (*Milenio Carvalho*, S. 308)

Afghanistan hinterlässt bei Carvalho einen traumatischen Eindruck, an den er sich noch in Buenos Aires erinnert: die Hinkenden und Einarmigen, die verummten Frauen, die Zerstörungen,

todo lo que en Kabul había sido y ya no era, los vacíos de los Budas gigantes ocupados por los aviones de combate y bombardeos de la llamada fuerza aliada, la latencia islamista de desquite en las gentes, el retorno a la lógica feudal de los señores de guerra y de los súbditos cobijados en madrigueras tribales (*Milenio Carvalho*, S. 637).

Die globalisierungspessimistische Stimmung des Romans wird auch dadurch untermauert, dass Carvalho und Biscuter auf ihrer Reise fast ausschließlich von Globalisierungsgegnern umgeben sind: ihre anfängliche Reisebegleiterin Madame Lissieux ist laut CIA eine gefährliche Unruhestifterin mit Beziehungen zur internationalen Antiglobalisierungsbewegung; ein der ETA angehörender Baske, mit dem sie über den Pazifik segeln, wagt für das einundzwanzigste Jahrhundert die Prognose, der neue Klassenkampf werde zwischen rebellischen Randgruppen und Globalisierern stattfinden.

Als sie sich für den Flug von São Paulo nach Bamako, Afrika, anmelden, teilt Frei Betto ihnen seine sarkastische Definition des Wortes Globalisierung mit, die die einen zu Profiteuren und die anderen zu Opfern mache:

La misma palabra «globalización» es, aparentemente, sólo descriptiva de unas relaciones de producción e intercambio realmente globalizadas. Pero no lo dice todo. Porque en esa supuesta obviedad enunciativa, unos son los globalizadores y otros los globalizados. (*Milenio Carvalho*, S. 684)

Phileas Fogg und Passepartout bereisten die Welt der Kolonisatoren und Kolonisierten. Zur Zeit der Reise von Carvalho und Biscuter (2002), die (noch) in die Epoche des Postkolonialismus fällt, sind die Völker der Welt weiterhin unfrei und abhängig, weiter in Unterdrücker und Unterdrückte, in diesem Fall Globalisierer und Globalisierte unterteilt. In seinem eigenen Vortrag beschäftigt sich Carvalho, in der Tarnung des WHO-Experten, mit der Frage, was Globalisierung sei, und übernimmt Frei Bettos Gedanken:

¿Qué es la globalización? [...] ¿Una situación? [...] ¿Una ideología? Si es una situación, vale, asumámosla. Pero si es una ideología, ¡cuidado! Esa ideología puede ser la falsificación de las relaciones reales de dependencia entre ... ¡globalizadores y globalizados! (*Milenio Carvalho*, S. 734)

Vázquez Montalbán gibt den sog. Globalisierten eine Stimme, z. B. bei der Debatte, die in Afrika auf einer Veranstaltung der katalanischen Hilfsorganisation *Ulls del món* entbrennt:

No todos los árabes, como nos llaman en Europa, podemos viajar a los grandes centros oftalmológicos de Barcelona o Milán para que nos quiten unas simples cataratas o nos detecten y traten un glaucoma. ¿Qué imagen tienen ustedes de nosotros? No se molesten, yo se la facilitaré y lo haré sin ironía, sin ganas de molestar. Ustedes nos ven o como esos ricos jeques petrodólares que ocupan hoteles europeos enteros para curarse cualquier indigestión o como esos naufragos de patera que buscan en la misma Europa satisfacer hambres fundamentales y luego se convierten en ladronzuelos de bolsos por las capitales de España o Italia. Somos más cosas. (*Milenio Carvalho*, S. 743)

„África ha estado muy mal colonizada, mal descolonizada, mal gobernada y mal insertada dentro de lo que los economistas llaman el Orden Económico Internacional.“ (*Milenio Carvalho*, S. 743) Aids wird als „síntoma de un fracaso civilizatorio“ bezeichnet.

Die Paradoxien des Hungers und der Nahrungsmittelproduktion werden in Argentinien von niemand geringerem als Osvaldo Bayer analysiert:

La crueldad de la conquista y la colonización es la base de una dialéctica de la violencia que no ha cesado y que ha conducido a la miseria a pueblos y personas. Sólo faltaban ya los especuladores del neoliberalismo para dejar este país hecho un gruyer, con más agujeros que queso, en el que niños y ancianos se mueren de hambre, en una tierra que está a la cabeza de la producción mundial de ganado y trigo. Hambre. Contra el hambre va a luchar el nuevo presidente

de Brasil, Lula, y contra el hambre se ha pronunciado el todavía desdichado presidente de este país, Duhalde. En Argentina, hambre. Es como imaginar el trópico nevado o el Polo Norte convertido en centro playero del universo. (*Milenio Carvalho*, S. 590)

Georges Tyras sieht die konstant spürbare Bedrohung der Welt durch den drohenden Irakkrieg als Leitmotiv des Romans.⁶⁶² Erzählzeit und erzählte Zeit des Romans sind fast identisch. Carvalho nimmt noch einmal seine Funktion als “termómetro” wahr, diesmal aber des Zustandes der Welt.

Este procedimiento viene a subrayar la casi superposición de la cronología interna con la externa, es decir a asimilar la temporalidad de la diégesis, de los acontecimientos narrados, con el tiempo de la escritura, de los ruidos del mundo. *Milenio Carvalho* se inserta así a la perfección en el espantoso curso de una cronología del horror planetario, comprendida entre las consecuencias de la guerra de Afganistán [...], y la amenaza de la guerra de Irak, [...] y cuya evocación incantatoria, a manera de alucinado *leitmotiv* de la novela, constituye el insalvable horizonte de cualquier proyecto humano.⁶⁶³

Die einzige Art der Globalisierung, die im Roman positiv konnotiert ist und zu „funktionieren“ scheint, ist die der Küchen der Welt. Auf dem Kreuzfahrtschiff gelingt Biscuter das Menu seines Lebens: die „Rijsttafel Millennium“, die anstatt wie typischerweise vom Geschmack der Erdnuss dominiert zu werden, Einflüsse aus den unterschiedlichsten Küchen der Welt vereint.

„La mesa de arroz“, en versión biscuteriana, se componía del arroz tal como lo concebían los indonesios o los chinos, como paisaje de fondo y textura atómica de los sabores complementarios. Si habitualmente un *rijsttafel* exhibicionista superaba una veintena de platillos complementarios del arroz, Biscuter había llegado a veinticinco por el procedimiento de hacer adaptaciones de los *platillos*, y no sólo de los ampurdaneses: pollo con camarones, calamares en su tinta, minúsculos calamares rellenos de carne, hatillos de col [...]. Si el plato indonesio obtenía un sabor a la vez dominante y variado condicionado por el cacahuete y su aceite, en cambio Biscuter había mediterraneizado el asunto sustituyendo el fruto seco único por una picada de piñones, almendras, avellanas, ajo, perejil y en ocasiones ñoras o pimientos choriceros secos [...]. Tan original quedaba aquella mesa de arroz que fue rebautizada como “Rijsttafel Biscuter”, y clarísimamente la mano de Biscuter había tachado el apellido y escrito sobre él: “Milenio.” Mesa de arroz servida con vinos blancos neozelandeses, tintos ligeros franceses de la zona del Loira y los inevitables achampañados francoalemanes hegemónicos al menos en aquel crucero. Entró la cena además por un río de helados *genevers* y cervezas holandesas y sobre la gran cabeza colectiva del crucero se colocó la tapadera de una olla a presión que sólo cocía pensamientos agradables, porque Biscuter había conseguido la cena de su vida y de su historia. (*Milenio Carvalho*, S. 504-505)

Für Biscuter war nach der Weltreise die Weltflucht der einzige Ausweg. Nachdem Carvalho sich nicht der suizidalen Weltraummission angeschlossen hat, stellt die Abweichungsheterotopie des Gefängnisses, jener Ort an den Rändern der Gesellschaft, der für Menschen gedacht ist,

⁶⁶² Vgl. Georges Tyras, “*Milenio Carvalho*: una vuelta al mundo de la literatura”, S. 540.

⁶⁶³ Ebda., S. 540.

die sich „im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten“ den einzig logischen Ort für ihn dar, vielleicht, weil er dieser Welt und dieser Gesellschaft auch nicht mehr angehören möchte. Denn der Detektiv kann seine Funktion der Korrektur nicht mehr ausüben, nur noch die des Temperaturmessens und auch dies ist zum Scheitern verurteilt, weil der Zustand der Welt zu miserabel ist, als dass das darauf aufmerksam Machen noch helfen könnte. Carvalho ist gescheitert.

Doch Carvalho geht mit einem letzten Triumph. Ins Gefängnis zu gehen, ist vielleicht sein letzter Akt des Protestes.

Aquella furgoneta que lo esperaba a la puerta del juzgado iba a devolverlo a la cárcel Modelo, como había ocurrido hacía más de cuarenta años, cuando los rojos entraban en las prisiones con la sensación de que se habían liberado de la pesadilla de la tortura policial y de que el franquismo se debilitaba. Y algo de alivio le alteró el rostro cuando ya subía a la furgoneta, tan evidente el alivio que Lifante empleó por segunda vez la voz para preguntarle:

- Parece contento. ¿Tiene motivos?

- Creo que sí. (*Milenio Carvalho*, S. 831)

Die besondere Bedeutung, die Vázquez Montalbán in seinem Roman dem Globalisierungsdiskurs beimisst, zeigt sich daran, dass Carvalhos letzte Gedanken bei seiner Verhaftung in Barcelona, dem Zustand der Welt und dem Thema der Globalisierung gelten. Nach seiner Weltumrundung, bei der er mit Empörung den Zustand der Welt beobachtet – gemessen – hat, müsse er ins Gefängnis zurückkehren und dem Polizeiinspektor dessen Welt der Unordnung überlassen.

Estuvo tentado de decirle que „hoy es Navidad y, además, tal como soy yo, tal como está el mundo, ese mundo por el que acabo de dar una vuelta de escandalizada inspección, el único lugar lógico a mi alcance es la cárcel. No debería haber salido nunca de ella. El mundo de Lifante, en el que él cumple la función de mantener el desorden, se divide en víctimas y verdugos, algunas veces llamados presos y carceleros, bombardeados y bombardeadores, globalizados y globalizadores“. (*Milenio Carvalho*, S. 831)

6.4 „Putting Scotland on the world stage.“ Die Welt zu Gast in Edinburgh: *The Naming of the Dead* (2006)

Auch in die Romane Rankins halten reale, tagespolitische Ereignisse Einzug, in *The Naming of the Dead*, dem sechzehnten Rebus-Roman, sogar geopolitische: die Austragung des G8-Gipfels in Schottland im Jahr 2005. Diese stellt den Rahmen der Kriminalhandlung dar, und nebenbei wird auch der ebenfalls reale Bombenanschlag auf die Londoner U-Bahn vom 7. Juli im selben Jahr thematisiert. Der eigentliche Kriminalfall – die Ermordung mehrerer Sexualstraftäter –

gerät dabei zur Nebenhandlung und ist ebenfalls mit dem Plot des G8-Gipfels verbunden, wie sich am Ende des Romans herausstellt. Die erzählte Zeit beträgt wenig mehr als eine Woche, nämlich von Freitag, den 1. Juli bis Montag, den 11. Juli 2005, und die Erzählperspektive wechselt zwischen Rebus, seiner Kollegin Siobhan und der Journalistin Mairie Henderson, eine Strategie, die Rankin die Gelegenheit gibt, die Geschehnisse aus verschiedenen Sichtweisen zu erzählen, auch solcher, die nicht so pessimistisch, zynisch und melancholisch sind wie Rebus'. Rankin kann so erzählerisch bedeutend mehr Raum innerhalb der Stadt und während des wütenden Durcheinanders, das den Gipfel bestimmt, erfassen. Des Weiteren liefern diese mit Rebus befreundeten Figuren direkte Personencharakterisierungen des Detective Inspectors, besonders Siobhan, wenn sie sich mit ihm vergleicht. Der Kriminalroman scheint das ideale Mittel und ein Polizist als Protagonist die ideale Fokalisationsinstanz zur Wirklichkeitsdarstellung während des G8-Gipfels zu sein. Auch im Ausnahmezustand, den der G8-Gipfel für Edinburgh darstellt, kann ein Polizist die Stadt durchqueren und sich in unterschiedlichen Stadtteilen aufhalten, wohingegen ein normaler Bürger durch Absperrungen aufgehalten würde. Mit zwei Polizisten und einer Journalistin als Erzählinstanzen – denn Rebus kann nicht überall zur gleichen Zeit sein – ist es Rankin möglich, wichtige Ereignisse und kleinere Situationen in Randgebieten gleichermaßen „einzufangen“. Polizist*innen sind nah am Geschehen: sie regeln die Absperrungen und Sicherheitsmaßnahmen, haben ein Auge auf die Demonstrationen sowie Zeltlager der Protestierenden und beschützen außerdem die Politiker*innen auf höchster Ebene. Rankin kann so eine (scheinbar) umfassende Rundumdarstellung des G8-Gipfels bieten. Es sollte erwähnt werden, dass Rebus allerdings während des G8-Gipfels gar nicht im Dienst ist. Rankin bemerkt dazu: „It ... amused me that amidst rumours of police reinforcements, limitless overtime for cops, etc, Rebus would be the one detective left out of proceedings – there was no way his bosses would want such a troublemaker anywhere near the G8.“⁶⁶⁴ Aber Rebus wäre nicht Rebus, wenn er nicht trotz der Beurlaubung mitten im Zentrum der Ereignisse „mitmischen“ würde. Journalistin Mairie beschreibt ihn als Anarchisten: “‘Know what I think? I think all of this is because there’s a bit of the anarchist in you.’” (*The Naming of the Dead*, S. 199) Rebus ist sich seiner Stellung innerhalb des schottischen Polizeiapparates aber schmerzlich bewusst: „Rebus knew his place in the food-chain: somewhere down amongst the plankton, the price for years of insubordination and reckless conduct. Never mind that there’d been results along the way, too [...].” (*The Naming of the Dead*, S. 39) Letztere sind die Charaktereigenschaften, die Rebus Ermittlungsarbeiten auch im laufenden Fall bestimmen.

⁶⁶⁴ Rankin, 2007, zit. n. Peter Messent, *The Crime Fiction Handbook*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, S. 223.

Nur den Bombenanschlag auf die Londoner U-Bahn kann Rebus nicht selbst erleben; hier erfahren Rebus und Siobhan in den TV-Nachrichten davon.

Zwar begibt sich Rebus nicht auf Weltreise wie Carvalho, aber bedingt durch den G8-Gipfel ist auch er gezwungen, sich mit den Problemen der globalisierten Welt auseinanderzusetzen. Allerdings geht er anders mit ihnen um als Carvalho. *The Naming of the Dead* kann wie *Milenio Carvalho* als Erinnerungsroman des Detektivs gelesen werden, denn auch hier wird an vielen Stellen die persönliche Vergangenheit und besonders die Kindheit erinnert, allerdings aus anderen Gründen als in *Milenio Carvalho*.

Im Gegensatz zu *Milenio Carvalho* ist es zwar nicht der letzte Rebus-Roman, aber auch hier finden sich ähnlich melancholische Augenblicke des Detektivs und Anspielungen auf einen möglichen Abschied – nicht von der Welt, aber vom Beruf des Polizisten. Dies alles sind mögliche Vergleichsmomente zwischen den beiden Romanen, deren Veröffentlichungen tatsächlich nur vier Jahre auseinander lagen.

6.4.1 Der G8-Gipfel in Edinburgh: Globale Themen und Erinnerungen

The Naming of the Dead stellt in gewisser Weise einen Mikrokosmos dar, denn anhand dieses einen Romans lassen sich die Themen ausmachen, die Rankin in der ganzen Serie beschäftigt haben: Rebus' Liebe zu Edinburgh, seine Arbeitsweise, seine Probleme mit Regeln und Vorgesetzten, seine Alkoholprobleme, sein schlechtes Gewissen gegenüber Familienangehörigen, seine problematische Beziehung zum Gangster Cafferty, Konkurrenzkämpfe und Rangeleien um Zuständigkeiten innerhalb der Polizei Edinburghs und zwischen unterschiedlichen Polizeibezirken und – behörden, Spannungen zwischen Schotten und Engländern, historische und politische Themen sowie Fragen der Machtausübung und Gerechtigkeit u.a. Auch typische Verfahrensweisen Rankins lassen sich in diesem Roman ausmachen, beispielsweise intermediale Bezüge mit der (Rock-) Musik. Auf stilistischer Ebene ist der Roman reich an lebendigen, realistischen und detaillierten Beschreibungen der Umstände des G8-Gipfels: etwa von den Absperrmaßnahmen und Sicherheitsvorkehrungen der Polizei, die die Stadt abriegeln und den Verkehr in Chaos verwandeln, oder von den Zeltlagern und Demonstrationen der Protestierenden und deren Auseinandersetzungen mit lokalen Jugendgangs.

The coming of the summit to Gleneagles – with an agenda covering such issues as African poverty, climate change, the situation in the Middle East, global terrorism, and the proliferation of weapons – provides an opportunity for all those opposed to current policies in such areas, and to the condition of global politics in general, to demonstrate and protest in both peaceful and militant ways. A sense of crisis and division (as the actions of those in power meet with

large-scale popular resistance) is heightened by external terrorist threat: the 7 July London bombings, which occur while the summit is in session.⁶⁶⁵

Im Vorfeld des G8-Gipfels liegen Nervosität und Angst in der Luft:

The G8 leaders would meet at Gleneagles Hotel, on the outskirts of Auchterarder, nothing around them but acres of wilderness and miles of ring-fenced security. There had been plenty of scare stories in the media. Reports of three thousand US Marines landing in Scotland to protect their president. Anarchist plots to block roads and bridges with hijacked trucks. Bob Geldof had demanded that a million demonstrators besiege Edinburgh. (*The Naming of the Dead*, S. 8)

Dementsprechend umfangreich sind die Sicherheitsmaßnahmen, die die Stadt Edinburgh ergreift, eine Stadt im Ausnahmezustand:

The barriers were going up. Down George IV Bridge and all along Princes Street, workmen were busy putting them in place. Road repairs and building projects had been put on hold, scaffolding removed so it couldn't be taken apart and used as missiles. Postboxes had been sealed shut and some shops boarded up. Financial institutions had been forewarned, staff advised not to wear formal clothing – it would make them easy targets. For a Friday evening, the town was quiet. Police vans cruised the central streets, metal grilles fixed to their windscreens. More vans were parked out of sight in unlit side roads. (*The Naming of the Dead*, S. 28)

Rankin knüpft Assoziationen zwischen den für den Gipfel aufgestellten Barrikaden und anderen brenzligen Situationen in der Gegenwart und Vergangenheit Edinburghs: „A few veterans had seen action during the last wave of miners' strikes. Others tried to match these memories with stories of soccer battles, poll tax demos, the Newbury bypass.“ (*The Naming of the Dead*, S. 28) Der Anblick der Massen von Demonstranten, die lauthals Lieder singen und sich auch optisch von den Einheimischen durch „flags and banners“, „baggy trousers“, „camouflage jackets“ und „hiking boots“ (*The Naming of the Dead*, S. 29) unterscheiden, führt Rankin zu der interessanten Verknüpfung mit früheren Invasionen Edinburghs, bei denen die Einheimischen sich die praktische Fähigkeit angeeignet hätten, sich für Feinde quasi unsichtbar zu machen.

Earlier in its history, Edinburgh was prone to invasion. Its inhabitants hid behind walls and gates, and when those were breached retreated to the warren-like tunnels below the Castle and the High Street, leaving the city empty and the victory hollow. It was a talent the denizens continued to bring to the annual August Festival. As the population swelled, the locals became less visible, blending into the background. It might also explain Edinburgh's reliance on 'invisible' industries such as banking and insurance. (*The Naming of the Dead*, S. 29)

Rebus entlarvt hinter all den Absperrungen und dem großen Polizeiaufgebot („Visors and truncheons and handcuffs; horses and dogs and patrol vans.“ *The Naming of the Dead*, S. 29) eine politische Einschüchterungstaktik: Macht sichtbar zur Schau stellen. „The plan was simple: visible strength. Let any potential troublemakers know what they'd be dealing with. [...] Force

⁶⁶⁵ Peter Messent, S. 222.

of numbers. Tools of the trade. Tactics.“ (*The Naming of the Dead*, S. 29) Dennoch eskaliert die Gewalt, und es werden harte Maßnahmen ergriffen. Das Zentrum von Edinburgh wird während des Gipfels zur „war zone“. (*The Naming of the Dead*, S. 137) Die Situation übertrifft bei weitem alle sonstigen Massenveranstaltungen der Stadt:

Panic on the streets of Edinburgh. Siobhan had never known the place so tense. Not during the local Hibs/Hearts derby; not even during Republican and Orange marches. The air was somehow heightened, as if an electrical current ran through it. (*The Naming of the Dead*, S. 153)

Trouble at the Peace Camp in Stirling. People were starting to head for Gleneagles, the police determined to stop them, using Section 60 powers to stop and search without suspicion. In Edinburgh, the clean-up was well advanced. A vehicle loaded with ninety gallons of cooking oil had been detained – the oil would have formed a road-slick, causing traffic chaos. (*The Naming of the Dead*, S. 196)

Trotz Rivalitäten zwischen den unterschiedlichen Polizei-Instanzen, werden die Polizisten angehalten, für die Zeit des politischen Großereignisses gut zusammen zu arbeiten.

There was plenty of rivalry between the various police regions as it was. [...] A time like this, cooperation was paramount. It had been hammered home in memorandum after memorandum. Macrae had said as much at the past dozen or so briefings at Gayfield Square. Be nice. Work together. Help each other. Because, for these few short days, the world would be watching. (*The Naming of the Dead*, S. 19/20)

Rebus' Umgang mit dieser Vorschrift ist mehr als ironisch. „Maybe the Soco had been at similar briefings.“ (*The Naming of the Dead*, S. 20) Die Vorschrift zieht sich als *running gag* durch die Szenen und wird nicht nur von Seiten Rebus', seiner Kollegen und der Vorgesetzten des Special Branch nicht beachtet (mit ganz wenigen Ausnahmen), sondern bewusst missachtet.

Ein wichtiges Thema in *The Naming of the Dead* sind die Protestbewegungen und Demonstrationen, teils von anarchistischen Gruppen, deren Beschreibungen einen großen Teil des Romans ausmachen. Die großen Probleme der globalisierten Welt werden im Roman größtenteils durch die Kundgebungen, Demonstrationen und Märsche in Form von Parolen oder Plakaten und Reflektionen darüber thematisiert.

Rebus glaubt nicht daran, dass Demonstrationen oder Märsche etwas bewirken, geschweige denn die Welt verbessern könnten, im Gegensatz zu seiner Kollegin Siobhan, die mitdemonstriert und deren Eltern extra für den G8-Gipfel nach Edinburgh reisen und auf einem der Zeltplätze unter den übrigen Demonstranten übernachten. Dies erlaubt Rankin einen näheren, genaueren Einblick in die Sphäre der Demonstranten als Rebus ihn gehabt hätte. Siobhan als Teenager „hitched her way to Greenham Common, singing ‘We Shall Overcome‘ as she locked hands with the other women ringing the air base“ (*The Naming of the Dead*, S. 312), während Rebus in seiner Jugend nach eigenen Angaben aus einem einzigen Grund an Demonstrationen teilnahm, nämlich um Frauen kennenzulernen.

He didn't answer, asked instead what her own plans were. 'Getting my head down. Want to be up bright and early for the march.' 'What have they got you doing?' She laughed. 'I'm not working, John – I'm going because I want to.' 'Bloody hell.' 'You should come too.' 'Aye, right. That's going to make all the difference in the world. I'd rather stay at home to make my protest.' 'What protest?' 'Against Bob bloody Geldof.' She was laughing in his ear again. 'Because if as many turn up as he wants, it'll look like it's all down to him. Can't have that, Siobhan.' (*The Naming of the Dead*, S. 26)

'The Alternative Summit,' Siobhan said. 'That's where Bianca Jagger's due to speak.' Rebus just rolled his eyes. In return, she smacked a fist into the side of his thigh. 'Did you see the march on TV? Two hundred thousand!' 'Nice day out for all concerned,' Rebus commented. 'Doesn't change the world I'm living in.' (*The Naming of the Dead*, S. 113)

Rankin spielt auf die Live8-Konzerte vom 2. Juli 2005 an, Siobhan besucht selbst das Abschlusskonzert vom 6. Juli und berichtet hinterher: „Bono and Geldof had managed to breach the G8 security, putting their case to the various leaders. They'd made damned sure those men knew what was at stake, and that millions expected great things of them,“ (*The Naming of the Dead*, S. 312) Auch die Gewalt und das zunehmende Chaos in der Stadt und an den Austragungsorten stellt Rankin dar.

But in Stirling, morning TV news showed masked protesters hitting out at cars and vans, smashing the windows of a Burger King, blocking the A9, attacking petrol stations. In Edinburgh, demonstrators halted all traffic on Queensferry Road. Lothian Road was lined with police vans, a chain of uniformed officers protecting the Sheraton Hotel and its several hundred delegates. (*The Naming of the Dead*, S. 273)

Rankin erzeugt durch die Erzählperspektiven eine bedrohliche Grundstimmung in seinem Roman. „It is clear that, as a result both of the use of Rebus' (and Siobhan's) marginalized points of view and Rankin's descriptive work, the reader is expected to question, and feel uneasy about, many of the ways in which official authority systems work.“⁶⁶⁶

Die Hauptaussage des Romans scheint zu sein, dass es nutzlos bzw. mehr als verantwortungslos ist, eine Veranstaltung wie den G8-Gipfel für Millionen von Euros auszurichten, bei dem es nur um Fototermine und Händeschütteln geht, die Probleme der Welt aber nicht angegangen werden, weil die wichtigen Entscheidungen längst gefallen sind. Siobhan muss das erkennen, als sie von den Unsummen erfährt, die der Gipfel gekostet hat, und von der Tatsache, dass die Entscheidungen der Politiker längst an anderer Stelle getroffen wurden. Rebus kritisiert hier die Staatsoberhäupter der globalisierten Welt und enttarnt in mehreren Textpassagen den G8-Gipfel als inhaltsleere Show für die Massen und als Akt der Eitelkeit der Austragungsländer – Schottland inbegriffen –, die für wenige Tage im Fokus der Öffentlichkeit stehen.

All that energy in the air... Rebus would say it was being wasted. He'd say the political deals had already been done. And he'd be right: the guys at Sorbus HQ had told her as much. Gleneagles was for private confabs and public photo-ops. The real business had been thrashed out in

⁶⁶⁶ Ebda., S. 223.

advance by lesser mortals, chief among them the Chancellor of the Exchequer. All of it done on the quiet and ratified by eight signatures on the final day of the G8. ‘And how much is it all costing?’ Siobhan had wondered. ‘A hundred and fifty mil, give or take.’ The answer had produced a sharp intake of breath from DCI Macrae. Siobhan had pursed her lips, saying nothing. ‘I know what you’re thinking,’ her informant had continued. ‘Same sort of money buys a lot of vaccine ...’ (*The Naming of the Dead*, S. 77)

Das Geld hätte besser direkt in Hilfsprojekte investiert werden sollen: “‘Money this is costing, we could’ve sent every kid in Africa a Jenner’s hamper.’ ‘Putting Scotland on the world stage,’ Harry reminded him, nodding in direction of Charlotte Square, home to the First Minister.” (*The Naming of the Dead*, S. 142)

‘Remind me,’ he said, ‘how much is this whole thing costing?’ ‘The G8?’ She waited till he’d nodded, puffed out her cheeks as she tried to remember. ‘A hundred and fifty?’ ‘As in millions?’ ‘As in millions.’ ‘And all so businessmen like Mr Pennen can keep plying their trade.’ ‘There might be a *bit* more to it than that...’ Mairie was smiling. ‘But you’re right in a sense: the decisions have already been taken.’ ‘So what’s Gleneagles all about but a few nice dinners and some handshakes for the cameras.’ ‘Putting Scotland on the map?’ (*The Naming of the Dead*, S. 163)

Der Autor selbst benennt die Kernaussage des Romans folgendermaßen:

The big question in that book is: Who makes the biggest difference to the world? 8 Leaders getting together for a nice meeting, hundrets of thousands of protesters who get together to protest about it or one person with a backpack who would explode it walking on that tube train. Who makes the biggest difference?⁶⁶⁷

In dieser Hinsicht stimmt der Roman mehr als nachdenklich.

Neben globalen Problemen thematisiert *The Naming of the Dead* aber auch lokale, als der Stadtrat Tench sich für die Jugendlichen des Problembezirks Niddrie einsetzt und eine Rede darüber hält, dass die Politiker*innen beim Lösen von Problemen zunächst auf lokaler Ebene anfangen sollten:

‘G8’s all fine and well, but the Executive should be looking a damn sight closer to home. Kids here, they can’t see any sort of a future. Investment, infrastructure, industry – what we need here is the rebuilding of a shattered community. Blight’s done for this place, but blight is reversible. An injection of aid and these kids will have something to be proud of, something to keep them busy and productive. Like the slogan says, it’s fine and dandy to think global... but we shouldn’t forget to act *local*. Thank you very much.’ (*The Naming of the Dead*, S. 101-102)

Jedoch stellt sich heraus, dass der Stadtrat kriminelle, gewalttätige Jugendliche zu Straftaten anleitet und vor Strafen bewahrt, indem er sie aus dem Gefängnis herausholt. Das lässt sein Plädoyer im Nachhinein mehr als scheinheilig wirken.

Rankins G8-Gipfel fordert ein Todesopfer, das beruflich auf dem Gebiet der Entwicklungshilfe tätig war. Der Politiker Ben Webster, Mitglied des Londoner Parlaments, stürzt vom

⁶⁶⁷ Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln.

Edinburgher Schloss in die Tiefe und verunglückt. Niemand scheint den Sturz gesehen zu haben, weshalb unklar ist, ob es sich um einen Unfall, Selbstmord oder Mord handelt. Seine Schwester beschreibt seine absurde entwicklungspolitische Tätigkeit folgendermaßen: „‘Ben worked on foreign aid, deciding which decrepit African dictatorships deserved our help.’“ (*The Naming of the Dead*, S. 73) Im Laufe des Romans werden Gerüchte geschürt, die einen Zusammenhang zwischen britischer Entwicklungshilfe und Waffenhandel vermuten lassen. Der Inhaber von *Pennen Industries* soll in Waffengeschäfte verwickelt sein und in Großbritannien wie in Diktaturen der sog. Dritten Welt die Regierungen und Oppositionen gleichermaßen bestechen. Im Romangeschehen hat Pennen Ben Websters Hotelzimmer in Edinburgh bezahlt und nimmt wie selbstverständlich am offiziellen Abendessen auf dem Schloss teil. Die Journalistin Mairie ärgert das maßlos: „It wasn’t so much that an arms dealer of sorts had found himself at the top table, but that no one had taken any notice.“ (*The Naming of the Dead*, S. 247) Gerüchte über Pennen, die sie von journalistischen Kontakten erhält, sind u.a. folgende:

Yes, water and electricity were necessities, but so were efficient guns and rocket-launchers. [...] ‘And you’re linking Pennen to all of this?’ [...] ‘In Kenya he’s been making sure his bread’s buttered on both sides.’ ‘Funding the government *and* the opposition?’ [...] Richard Pennen, it transpired, was a major personal donor to the Labour Party. [...] ‘Mr Pennen is playing on both sides of the net.’ ‘Giving money to the Tories as well as Labour?’ ‘In a manner of speaking, yes.’ (*The Naming of the Dead*, S. 362-65)

Fakten, Gerüchte und bloße Vermutungen über krumme Machenschaften in Entwicklungshilfe, Politik oder Wirtschaft kommen während Rebus‘ und Siobhans Ermittlungen und Mairies Recherchen zutage, Polizisten und Journalistin ergänzen sich hierbei. Durch die überall gestreuten Verdachtsmomente entsteht im Roman eine unbehagliche Grundstimmung.

Rebus macht sich Gedanken über Websters Tod und schließt nicht aus, dass es sich um einen Selbstmord handeln könnte. Er kann sich in das Opfer hineinversetzen, wie sehr ihn die Konflikte, Katastrophen in der Welt und die Tatsache, dass der G8-Gipfel diese nicht lösen kann, deprimiert haben müssen.

Rebus was coming back round to the suicide option. Maybe Webster had been made depressed by all those conflicts and famines and catastrophes. Maybe he’d known in advance that little progress would be made at the G8, his hopes of a better world stalled once again. (*The Naming of the Dead*, S. 342)

Dies zeugt von einer Absage Rebus‘ an den Fortschrittsglauben. Es entsteht der Eindruck, als habe auch Rebus – wie Carvalho – den Glauben an die Menschheit verloren. Während Carvalho am Ende von *Milenio Carvalho* kapituliert, weil er die Welt nicht mehr ertragen kann, wirken Rebus‘ Gedanken allerdings höchstens resignierend; er flüchtet sich in den Alkohol. Es frustriert ihn, besonders nach dem Bombenattentat in London, nichts ausrichten zu können.

Three bad men had been chosen for death by a person or persons unknown. Ben Webster had fallen to his doom. Big Ger Cafferty and Gareth Tench were squaring up for violence. *Puts things in perspective* – Siobhan’s words. Rebus wasn’t so sure. Because now more than ever he wanted answers to questions, wanted faces and names. He couldn’t do anything about London or suicide bombers or casual carnage on the scale in front of him. All he could do was lock up a few bad people now and then. Results which didn’t seem to change the bigger picture. (*The Naming of the Dead*, S. 335)

Durch den Tod seines Bruders wirkt er melancholischer als in den Romanen zuvor. Die Polizeiarbeit wird immer die gleiche bleiben: Verbrechen werden verübt werden, nur einige der Täter gefasst werden; es wird weiterhin eine Welt und eine Unterwelt geben; ein sich wiederholender, ewiger Kreislauf der Geschichte, der Polizeiarbeit wird suggeriert. Vielleicht ist dies ein Anklang von „Altersweisheit“.

He took it slow, driving back into town. Loved the city at night, the taxi-cabs and lolling pedestrians, warm sodium glare from the streetlamps, darkened shops, curtained tenements. There were places he could go – a bakery; a night-porter’s desk; a casino – places where he was known and where tea would be brewed, gossip exchanged. Years back, he could have stopped for a chat with the working girls on Coburg Street, but most of them had either moved on or died. And after he, too, was gone, Edinburgh would remain. These same scenes would be enacted, a play whose run was never-ending. Killers would be caught and punished; others would remain at large. The world and the underworld, co-existing down the generations. By week’s end, the G8 circus would have trundled elsewhere. Geldof and Bono would have found new causes. Richard Pennen would be in his board room. David Steelforth back at Scotland Yard. Sometimes it felt to Rebus that he was close to seeing the mechanism which connected everything. Close ... but never quite close enough. (*The Naming of the Dead*, S. 187-188)

Es fallen Anspielungen darauf, dass Rebus bald in Rente gehen und den Polizeidienst an den Nagel hängen könnte. In *The Naming of the Dead* finden sich auch Analepsen: Rebus erinnert frühere Fälle. Es sind aber nicht so viele wie in *Milenio Carvalho*, sondern nur Rückblicke auf die der Romane *The Falls* und *Mortal Causes*.

Inside she took a right, into the Museum of Scotland. [...] ‘I’ve been here before,’ Rebus told her. ‘The section on death and belief,’ she explained. ‘There are some wee coffins with dolls inside...’ This was the very display she stopped at. (*The Naming of the Dead*, S. 207)

The City Chambers had been built on top of a plague street called Mary King’s Close. Years back, Rebus had investigated a murder in the dank underground labyrinth – Cafferty’s own son the victim. The place had been tidied up now and was a tourist haunt in the summer. (*The Naming of the Dead*, S. 386)

Aber eine wirkliche Option, oder gar ein Wunsch von Seiten Rebus‘ ist das Aufhören nicht – im Gegensatz zu Carvalho, der freiwillig nach Barcelona zurückkehrt, nicht obwohl, sondern gerade weil er weiß, dass dort bloß noch das Gefängnis auf ihn wartet.

DI Derek Starr reckoned himself the heir apparent to Macrae’s throne. One day he’d be running Gayfield Square police station. John Rebus posed no threat whatsoever, not much more than a year away from retirement. Starr himself had said as much: *Nobody’d blame you for coasting, John. It’s what anyone your age would do.* Maybe so, but the Stones were older than

Rebus; Daltrey and Townshend were older than him too. Still playing, still touring. (*The Naming of the Dead*, S. 6)

Mehrmals schildert Rankin Rebus' Gedanken an einen möglichen Rücktritt, die ihn verzweifeln lassen, denn der Polizeidienst bedeutet ihm alles, er ist sein Leben, macht seine ganze Existenz aus, da er Familie und Freunde durch seine Besessenheit von der Arbeit verloren hat. Gedanken an freie Wochenenden im Sommer, die er früher mit seinem Bruder verbracht hatte, sind ihm ein Graus.

Summer weekends, appearing endless and unchangeable. Nowadays, Rebus hated them. Hated that so little would happen to him. Monday mornings were his true release, a break from the sofa and the bar-stool, the supermarket and curry-house. His colleagues returned to work with stories of shopping exploits, football games, bike rides with the family. [...] Nobody asked Rebus any more how he spent the furlough. They knew he'd just shrug. *Nobody'd blame you for coasting*. Except that coasting was the one thing he had no time for. Without the job, he almost ceased to exist. (*The Naming of the Dead*, S. 61-62)

Rebus' Abhängigkeit von der Arbeit macht Siobhan Angst, denn sie will auf keinen Fall so werden wie ihr Chef – „No, no, no, she thought, too cynical, Siobhan: you're thinking like John bloody Rebus.“ (*The Naming of the Dead*, S. 79) Aber sie erkennt in diesem Moment, dass genau dies aus Rebus einen so guten Polizisten macht, der mit Leib und Seele bei der Arbeit ist, niemals aufgibt und jede Ungerechtigkeit aus der Welt zu schaffen versucht.

I'm owed a private life, an evening off. Otherwise she'd become just like Rebus – obsessed and sidelined; thrashed and mistrusted. He'd been stuck at inspector rank for the best part of two decades. She wanted more. Wanted to do the job well, but be able to switch off now and again. Wanted a life outside her job, rather than a job which became her life. Rebus had lost family and friends, pushing them aside in favour of corpses and con men, killers, petty thieves, rapists, thugs, racketeers and racists. When he went out drinking, he did so on his own, standing quietly at the bar, facing the row of optics. He had no hobbies, didn't follow any sports, never took a holiday. If he had a week or two off, she could usually find him at the Oxford Bar, pretending to read the paper in a corner, or staring dully at the daytime telly. She wanted more. (*The Naming of the Dead*, S. 315)

Der Titel *The Naming of the Dead* verweist bereits darauf, dass der Roman ein Memento mori der Toten ist: im G8-Kontext ein Gedenken derjenigen, die in Kriegen gefallen oder durch Hungersnöte und andere humanitäre Katastrophen ums Leben gekommen sind; im persönlichen Kontext die Erinnerung an Rebus' viel zu früh verstorbenen Bruder Michael. So lässt sich abermals eine Verbindung des Persönlichen mit dem Politischen beobachten; der Roman ist wie *Milenio Carvalho* ein Text des persönlichen Gedächtnisses der Detektivfigur mit einer Kritik an globalen, alles betreffenden Themen.

Das 'Benennen der Toten' ist ein Leitmotiv des Romans. Siobhan beobachtet eine Antikriegsprozession, an deren Ende besagtes „Naming of the Dead“ stattfindet: das Vorlesen, Aufzählen tausender Namen von Todesopfern des Irakkrieges.

'They're starting,' he whispered. 'Starting what?' Siobhan asked. 'The Naming of the Dead.' And so they were: reading out the names of a thousand victims of the warfare in Iraq, people from all sides of the conflict. A thousand names, the speakers talking in turn, their audience silent." (*The Naming of the Dead*, S. 135)

Die Prozession und das Vorlesen der Namen haben den Anschein von Feierlichkeit, aber „at a global level, the reference to the Iraq War, and the way that reference is integrated into a larger textual discourse about commemoration and loss, makes it clear that the attitude toward that war is critical rather than celebratory.“⁶⁶⁸

Das Erinnern, Beim-Namen-Nennen der Toten macht Rankin zur Metapher für die Arbeit des Polizisten.

And still the names continued, forcing a secret, rueful smile from her. Because this was what she did, her whole working life. She named the dead. She recorded their last details, and tried to find out who they'd been, why they'd died. She gave a voice to the forgotten and the missing. A world filled with victims, waiting for her and other detectives like her. Detectives like Rebus, too, who gnawed away at every case, or let it gnaw at them. Never letting go, because that would have been the final insult to those names. (*The Naming of the Dead*, S. 135)

Rebus übernimmt in seinen persönlichsten Gedanken und auf seine Weise – nämlich beim Trinken in einem Pub – diese Art des Totengedenkens und erinnert sich seines Bruders und, listenartig, aufzählend, aller Opfer in den aktuellen Ermittlungen.

„Mickey,“ he said in a whisper. Naming the dead so they'd know they weren't forgotten.

Ben Webster.

Cyril Colliar.

Edward Isley.

Trevor Guest.

„Michael Rebus,“ he said out loud, making a little toast with his glass. (*The Naming of the Dead*, S. 319)

Das Auflisten – von Toten und Opfern, aber auch von Tätern – ist für diesen Roman eine charakteristische Verfahrensweise, die sich oft wiederholt, ein Auflisten als Erinnern, Ordnen und Inventarisieren.

Everybody looked so happy and boisterous, and she could feel none of it. All she could think about were:

Cafferty.

Gareth Tench.

Keith Carberry.

Cyril Colliar.

Trevor Guest.

Edward Isley. (*The Naming of the Dead*, S. 461)

⁶⁶⁸ Peter Messent, S. 223.

Die Erzählung beginnt auf Michaels Beerdigung – offensichtlich ein bevorzugtes narratives Muster Rankins, denn es ist nicht der einzige seiner Romane, der mit einer Beerdigung oder an einem Grab beginnt.⁶⁶⁹ Tragisch ist, dass Rebus länger keinen Kontakt zu seinem Bruder hatte und sich deshalb nicht von ihm verabschieden und mit ihm aussprechen konnte. Ein schlechtes Gewissen – in Bezug auf Rhona und Sammy, und nun auch wegen seines Bruders – scheint Rebus‘ ständiger Begleiter zu sein und zu bleiben.

‘My own brother died last week. We cremated him on Friday.’ [...] ‘You were close?’ ‘Phone calls mostly.’ He paused again. ‘I put him in jail once for dealing drugs.’ [...] ‘Is that what’s bothering you?’ she asked. ‘What?’ [...] ‘That you never told him ...’ She struggled to get the words out. [...] ‘Never told him you were sorry.’ (*The Naming of the Dead*, S. 318-19)

Durch eine zynische Bemerkung über die Sterblichkeitsrate der Schotten, die der eines Dritte Welt-Landes ähnele, schlägt Rankin bereits auf der ersten Romanseite einen geschickten Bogen zum Thema des G8-Gipfels. „Michael ... Mickey if you preferred. Rebus’s younger brother, dead in a shiny-handled box at the age of fifty-four, Scotland’s mortality rate that of a Third World nation. Lifestyle, diet, genes – plenty of theories.” (*The Naming of the Dead*, S. 5) Der Roman, der die politischen und humanitären Probleme der Welt zum Thema hat, ist von Kindheits- und späteren Erinnerungen an Rebus‘ Bruder und Eltern durchzogen – eine weitere auffällige Ähnlichkeit zu Vázquez Montalbáns letztem Roman *Milenio Carvalho*. Auch für Rebus scheint es zuzutreffen, dass die Reaktion auf das Elend der Welt die Flucht in die persönliche Vergangenheit ist. Seine Kindheitserinnerungen werden im Nachhinein mit Symbolen aufgeladen, sind schmerzhaft und melancholisch zugleich. So beispielsweise die Erinnerung an Szenen eines gemeinsamen Urlaubs, die den Lauf und die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens beinhaltet:

Another image came to mind: Mickey as a kid, maybe Kirkcaldy beach or some holiday in St Andrews or Blackpool. Frantically scooping up lines of damp sand, creating a barrier against the creeping sea. Working as if his life depended on it. And big brother John, too, using the small plastic shovel to pile the sand on, Mickey patting it down. Twenty, thirty feet long, maybe six inches high... But the first flecks of foam would be arriving before they had a chance, and they’d have to watch their edifice melt, becoming one with its surroundings. Squealing defeat, stamping their feet and waving their tiny fists at the lapping water and the treacherous shore and the unmoved sky. And God. God above all else. (*The Naming of the Dead*, S. 335-336)

⁶⁶⁹ Vgl. *Knots & Crosses*, den ersten Rebus-Roman, der am Grab von John und Michael Rebus‘ Vater beginnt, oder den aktuellen Roman *Standing in another man’s grave*, der das Grab sogar schon im Titel führt. Dort treibt Rankin ein Spiel mit den Erwartungen und Gedanken der Leser*innen, denn im vorhergehenden Band *Exit Music* lag am Ende der Gangster Cafferty im Koma und Rebus saß an seinem Krankenbett. Die Spannung wurde durch eine längere Pause in der Rebusserie – Rankin wandte sich anderen Projekten und seinem neuen Romanheld Fox zu – aufrechterhalten, wenn nicht gesteigert, die Leser*innen erwarten, Cafferty könnte der Tote sein, an dessen Grab Rebus in *Standing in another man’s grave* steht, wird enttäuscht. Im Gegenteil, Cafferty und Rebus sind in diesem Roman mehr denn je miteinander verbunden.

Manche von Rebus' Erinnerungen an seinen Bruder oder andere Gedanken sind kursiv gedruckt, erscheinen inmitten des Textes, in einer Art *stream of consciousness*. „Brother and sister looked like their mother, reminding Rebus that people had said the same about Michael and him: *The pair of you, the spit of your mum.*” (*The Naming of the Dead*, S. 5) Rankin legt eine der Kriminalhandlungen so an, dass Rebus besondere Betroffenheit zeigen und Mitgefühl empfinden muss. Mehr noch, mit der Schwester des Todesopfers Ben Webster, der bei dem G8-Abendessen auf dem Edinburgher Schloss in die Tiefe stürzte, kann Rebus sich identifizieren. So sind der Kriminalfall und das Schicksal des Detektivs wieder eng miteinander verbunden.

‘Poor girl,’ Curt commented. ‘To lose your family ...’ ‘Were they close?’ Rebus couldn’t help asking. [...] ‘Don’t think she’d seen much of him lately,’ the assistant was saying. *Like me and Michael ...* (*The Naming of the Dead*, S. 71)

‘... and I really am sorry about Ben.’ Her eyes bored into his. ‘You actually sound as if you mean that.’ He almost opened up to her – *I left my own brother in a box only yesterday* – but gave a twitch of the mouth instead. She might have started asking questions: *Were you close? Are you okay?* Questions he didn’t really know the answers to. (*The Naming of the Dead*, S. 74)

Weitere Themen des Romans sind Machtpolitik und -ausübung. Rankin macht Gemeinsamkeiten zwischen Taktiken innerhalb familiärer Beziehungen und in der Politik aus, indem er die Aufgaben von Politiker*innen mit Parteinahmen bei Streitigkeiten innerhalb einer Familie, am Beispiel von Rebus' Familie, vergleicht, die genauso vieler, wenn nicht mehr, Strategien und Diplomatie bedürften.

In the early days, he’d actually fancied her [d.i. Chrissie, Michaels Frau]; awkward under the circumstances. [...] Later, on the few occasions when she and Mickey had been separated, Rebus had taken his brother’s side. [...] And when Mickey had got into that spot of bother, ended up in jail, Rebus hadn’t visited Chrissie and the kids. Mind you, he hadn’t visited Mickey that often either, in jail or since. There was more history: when Rebus and his own wife had separated, Chrissie had blamed him entirely. She’d always got on well with Rhona; kept in touch with her after the divorce. That was family for you. Tactics, campaigning and diplomacy: the politicians had it easy by comparison. (*The Naming of the Dead*, S. 14)

Wie Rankin darstellt, geht es beim G8-Gipfel u.a. um die Präsentation von Macht. Nicht nur die Politiker, Industriellen und Obersten der Polizei, also die Vertreter*innen der sog. „overworld“, seien durch das Streben nach Macht gekennzeichnet, sondern auch die Kriminellen und im Grunde jedes Wesen auf dem Planeten: „The overworld. Everyone from G8 leaders to Pen-nen and Steelforth. All of them driven by the will to power. A chain of command affecting every person on the planet.“ (*The Naming of the Dead*, S. 257) Damit stehen die Staatsdiener*innen quasi auf einer Stufe mit Cafferty, dem Boss der Unterwelt, der einen Machtverlust fürchtet und absurderweise Rebus bittet, ihm beim Kampf gegen seinen Rivalen – den Stadtrat Tench – zu helfen.

It struck Rebus that what Cafferty feared was a loss of power. Tyrants and politicians alike feared the self-same thing, whether they belonged to the underworld or the overworld. The day would come when no one listened to them any more, their orders ignored, reputation diminished. New challenges, new rivals and predators. Cafferty probably had millions stashed away, but a whole fleet of luxury cars was no substitute for status and respect. Edinburgh was a small city; easy for one man to exert control over the greater part of it. Tench or Cafferty? Cafferty or Tench? Rebus couldn't help wondering if he would have to choose. (*The Naming of the Dead*, S. 257)

Overworld und *underworld* scheinen also erschreckenderweise nach ähnlichen Prinzipien zu funktionieren, und Rebus scheint tatsächlich in Betracht zu ziehen, dass es besser wäre, Cafferty würde seine Machtposition behalten, und nicht Stadtrat Tench, offizieller Vertreter der *overworld*, der in seiner Position ein Mensch des Gesetzes und der Ordnung sein sollte, es aber nicht ist. "Better the devil you know..." (*The Naming of the Dead*, S. 254) Cafferty gibt Rebus den Rat, nicht die *underworld*, sondern die *overworld* genauer im Auge zu behalten: 'It's not the underworld you should be watching – it's the overworld. Men like Tench and his ilk. [...] He wants power, Rebus. He wants control.' (*The Naming of the Dead*, S. 253) Cafferty fürchtet die gefährliche Zunge Tenchs und den Einfluss, den er durch seine Rhetorik nehmen könnte. 'See how much he loves being able to make his speeches? The stronger he is, the more talking he can do – and be listened to.' (*The Naming of the Dead*, S. 253) Charakteristisch für Rankins Romane ist es, dass Würdenträger wie Richter oder Politiker meist die schlimmeren und bösarigeren Kriminellen sind als diejenigen, denen sie entgegenzustehen vorgeben. Aus diesem Grund gerät Siobhan im Roman ein Stückweit in die Fänge Caffertys, weil er die vermeintliche Gerechtigkeit – in diesem Fall Tenchs Tod – herbeiführen kann, die die Justiz nicht zu verwirklichen vermag.

'You know why I listened to Cafferty? Why I went to that pool hall knowing he'd be there?' Her voice was shaking with emotion. 'He was offering me something I knew I wouldn't get from the law. You've seen it here this week – how the rich and powerful operate ... how they get away with anything they like. Keith Carberry went down to Princess Street that day because he thought it was what his boss wanted. He thought he had Gareth Tench's blessing to cause as much mayhem as he liked.' (*The Naming of the Dead*, S. 415)

Rebus beginnt, sich ernsthafte Sorgen um Siobhan zu machen:

Couldn't believe Cafferty had got his claws into her. No... he could believe it all too readily. Siobhan had wanted to prove something to her parents – not just that she'd made a success in her job, but that it meant something in the greater scheme. She'd wanted them to know there were always answers, always solutions. Cafferty had promised her both. But at a price – *his* price. Siobhan had stopped thinking like a cop, turning back into a daughter again. Rebus thought of how he had let his own family drift away from him, first his wife and daughter, and then his brother. Pushing them away because the job seemed to demand it, demanded his unconditional attention. No room for anyone else ... Too late now to do anything about it. But not too late for Siobhan. (*The Naming of the Dead*, S. 416)

Rebus' inzwischen 16 Jahre andauernde Bekanntschaft mit dem Gangster wird im Roman resümiert:

'Strawman,' the voice drawled: Cafferty. 'Think you'll ever get fed up of that nickname?' Cafferty chuckled. 'How long has it been?' Maybe sixteen years ... Rebus giving evidence, Cafferty in the dock ... one of the lawyers confusing Rebus for a previous witness called Stroman ... (*The Naming of the Dead*, S. 174)

Die ganze Rebus-Serie, so könnte man sagen, fußt auf dem problematischen Verhältnis zwischen Rebus und Cafferty, die sich bekämpfen, aber trotzdem manchmal zusammenarbeiten und sich auf unerklärliche Weise nahe zu stehen scheinen, denn beide sind Außenseiter der Gesellschaft. In vielen Romanen finden sich Anspielungen auf die Ähnlichkeiten der beiden, und Rankin hat sich dazu bekannt, Cafferty als *Alter Ego* von Rebus angelegt zu haben. In *The Naming of the Dead* nennt Rebus Cafferty seinen „own personal devil“. (*The Naming of the Dead*, S. 250) Die Journalistin Mairie Henderson bringt es auf den Punkt:

'Know what I think? I think all of this is because there's a bit of the anarchist in you. You're on *their* side, and it annoys you that you've somehow ended up working for "The Man".' [...] I'm right, though, aren't I? You've always seen yourself as being on the outside...' [...] 'I do my best work on the margins,' Rebus said thoughtfully. She nodded. [...] 'He's more like you than you care to admit.' (*The Naming of the Dead*, S. 199)

6.4.2 Edinburgh und schottische Kultur in *The Naming of the Dead*

Neben der Darstellung Edinburghs als Stadt im Ausnahmezustand, neben den geographischen und topographischen Angaben, neben allen Problemen des Gipfels vermittelt Rankin Informationen und lokales Insider-Wissen über einige von Edinburghs Stadtvierteln, Sehenswürdigkeiten und Orten im Umland. Diese sind zum Teil Austragungsorte des G8-Gipfels und andere für die Handlung relevante Orte (z.B. Tatorte), die so den Lesenden vorgestellt und nähergebracht werden. Der den Romanzyklus durchziehende Kontrast zwischen der kleinen Hauptstadt Edinburgh und ihrem großen Rivalen Glasgow wird hier nur angedeutet, etwa als sich Siobhan in Gedanken vor ihren Eltern dafür rechtfertigt, Polizistin geworden und nach Schottland gegangen zu sein. „Glasgow: with its hard-man image and knife culture, its sectarian divide. Yet, as Siobhan had found, a great place to shop. [...] While Edinburgh, meantime, had proved more deadly than her parents could ever have imagined.“ (*The Naming of the Dead*, S. 31) Die Kleinstadt Gleneagles ist der Hauptaustragungsort des G8-Gipfels: “The G8 leaders would meet at Gleneagles Hotel, on the outskirts of Auchterarder, nothing around them but acres of wilderness and miles of ring-fenced security.“ (*The Naming of the Dead*, S. 8)

He wondered about the thousands who would descend on Gleneagles, confrontation a racing certainty. Hard to imagine it in this landscape of farms and hillsides, rivers and glens. He knew that Gleneagles' very isolation would have been a factor in its choice as venue. The leaders of the free world would be safe there, safe to sign their names to decisions which had already been taken elsewhere. [...] He didn't think he'd been there before. All the same, he seemed to know the place. Typical small Scottish town: a single, well-defined main street with narrow side roads leading off, built to a notion that people would walk to their local shops. Small, independently owned shops at that. [...] There was an eerie tranquility to the place. (*The Naming of the Dead*, S. 12-13)

In diesem Roman beschreibt Rankin große globale, politische und wirtschaftliche Zusammenhänge und andere Dinge bis ins kleinste Detail. Der Blick des Erzählers schweift in Gleneagles beispielsweise wie in Kamertechnik über die weiten Felder und bis in die Fenster der Leute oder die Schaufenster der Läden hinein, wo er Plakate mit G8-Parolen und speziell für den Gipfel angebotene G8-Kuchen des Bäckers entdeckt. (Vgl. *The Naming of the Dead*, S. 13)

Auf dem Edinburgher Schloss findet das offizielle Abendessen der wichtigsten Funktionäre der Welt statt. Rankin macht es zum Tatort des vermeintlichen Mordes am Politiker Ben Webster und beschreibt die Außenansicht des Schlosses, als Rebus sich ihm nähert, von unterschiedlichen Winkeln.

Rebus kept walking, trying to remember the last time he'd been inside the Castle walls. He'd brought his daughter here, of course, but twenty-odd years ago. The Castle dominated the Edinburgh skyline. You could see it from Bruntsfield and Inverleith. On the drive in from the airport, it took on the aspect of a looming Transylvanian lair, and made you wonder if you'd lost your colour vision. From Princess Street, Lothian Road and Johnston Terrace its volcanic sides seemed sheer and impregnable – and so they had proved down the years. Yet approaching from the Lawnmarket, you climbed a gentle slope to its entrance, with little hint of its enormous presence. (*The Naming of the Dead*, S. 44-45)

Ein anderer Aussichtsort der Stadt ist Calton Hill. Dorthin pilgern die Teilnehmer*innen des Friedensmarsches und dort findet das dem Roman seinen Namen gebende „Naming of the Dead“ statt. Rankin „versorgt“ die Lesenden mit Informationen über den Berg, der eigentlich ein Vulkan war, über die übrigen Berge der Stadt, und mit anderen ortskundigen Hinweisen, ein bisschen wie in einem Reiseführer.

They were streaming up Calton Hill, Siobhan following. A few thousand of them, heading for their rally. The wind was biting, the hilltop exposed to the elements. Views towards Fife and across the city to the west. Views south to Holyrood and the Parliament, cordoned day and night by police. Calton Hill, Siobhan seemed to recall, was another of Edinburgh's extinct volcanoes. The Castle sat on one; Arthur's Seat was another. There was an observatory at the top, and a series of public monuments. Best of all was the 'folly': a single side of what had been meant as a full-scale replica of the Pantheon in Athens. The mad donor had died, leaving the thing unfinished. Some marchers were clambering on to it. (*The Naming of the Dead*, S. 133-134)

Des Weiteren präsentiert Rankin den Lesenden beiläufig die Stadtteile, die seine Ermittler und deren Kontrahenten bewohnen. Ellen Wylie, beispielsweise, wohnt in Cramond. „‘Why Cramond?’ he asked. [...] ‘It’s a village,’ she explained. ‘A village inside a city – best of both worlds.’“ (*The Naming of the Dead*, S. 187)

Einen starken Kontrast zwischen Rebus und Cafferty bilden auch ihre Wohnverhältnisse. Besonders Caffertys Viertel wird in *The Naming of the Dead* ausführlicher als sonst beschrieben. Marchmont, als Wohnviertel des Inspectors, wird in mehreren Rebus-Romanen als Studentenviertel vorgestellt: „His area of town, Marchmont, was a student enclave, the up side of which was that it was quiet during summer.“ (*The Naming of the Dead*, S. 59) Rebus besitzt dort eine kleine Wohnung, wohingegen der Gangster Cafferty in einem Haus im exquisiten Viertel Merchiston wohnt, einer „quiet, tree-lined enclave“. (*The Naming of the Dead*, S. 420)

The detached Victorian houses sat behind high walls and fences. The street lighting seemed subdued, so as not to keep the inhabitants awake. The wide streets were almost empty – no parking problems here: each house boasted a driveway for half a dozen cars. (*The Naming of the Dead*, S. 420)

In seinen Romanen verliert Rankin nie städtebauliche Veränderungen und wirtschaftliche Entwicklungen Edinburghs aus dem Blick. Diese werden im Roman u.a. am Beispiel der Lothian Road oder dem Stadtteil Fountainbridge dargestellt. Rebus‘ melancholische Gedanken an verschwundene Bars erinnern, auch im Vokabular des Reinigens, stark an Carvalhos Bemerkungen über die „Säuberungen“ des Ravals oder von Barceloneta im Zuge der Verschönerungsmaßnahmen für die Olympiade 1992.

Once an area of breweries and factories, where Sean Connery had spent his early years, Fountainbridge was changing. The old industries had all but vanished. The city’s financial district was encroaching. Style bars were opening. One of Rebus’s favourite old watering-holes had already been demolished, and he reckoned the bingo hall next door – the Palais de Dance as was – would soon follow. The canal, not much more than an open sewer at one time, had been cleaned up. Families would go there for bike rides or to feed the swans. Not far from the Cine World complex stood the locked gates of one mothballed brewery. (*The Naming of the Dead*, S. 113)

Im Problembezirk Niddrie, „one of Edinburgh’s less genteel areas“ (*The Naming of the Dead*, S. 30) hat die Stadt den Zeltplatz aufgeschlagen, auf dem sich die Demonstranten niederlassen sollen. Dort gerät Siobhan in Gefahr, als eine Jugendgang des Viertels Ärger zu machen droht und die Polizist*innen zu einer Verfolgungsjagd in die Häuserschluchten der Siedlungen herausfordert. In diesem Kontext verwendet Rankin Kriegs- und Armeevokabular, die den hohen Grad der Gefahr der Situation ausdrücken. Außerdem findet sich der Topos des Labyrinths der Großstadt, in dem man sich hilflos verirren kann, der Ortskenntnis („local knowledge“) erfordert.

Siobhan knew what they wanted. They wanted the security men to chase them into the labyrinth of streets. Jungle warfare, where local knowledge could defeat firepower. Weapons – ready-made or improvised – could be waiting there. A larger army could be hidden behind hedges and down shadowy closes. And meantime, the camp was left unguarded ... (*The Naming of the Dead*, S. 98)

Obwohl sie den Plan der Gang durchschaut, lässt sich auch Siobhan dazu verleiten, den Polizisten in das Straßenwirrwarr der Häuserblöcke zu folgen. „She traced Bobby Greig’s route, down the path and into a cul-de-sac. Low-rise blocks all around, some of the last and worst of the old streets.” (*The Naming of the Dead*, S. 98) Und sie verliert zunehmend die Orientierung. Die sprachliche Veranschaulichung des Labyrinths, die bedrückende Stimmung und Angst werden durch die Beschreibung von Sinneseindrücken noch verstärkt, die die Lesenden ganz nah an Siobhan heranlassen: was Siobhan sieht und hört, was sie nicht sieht und nicht hört, wer sie ansieht und wer wegsieht, unheimliche Anblicke und Geräusche werden vermittelt:

The skeleton of a bike lay on the pavement. A supermarket-trolley’s carcass sat kerbside. **Shadows** and **scuffles** and **yells**. The **sound of breaking glass**. If there was fighting, she **couldn’t see** it. Back gardens were the battleground. Stairwells, too. **Faces** at some of the windows, but they **withdrew quickly**, leaving only the cold blue **glare** of TV sets. [...] End of the street: still nothing. She took a left, then a right. In one front garden a car sat on bricks. A lamp-post had had its inspection-cover removed, its wiring ripped out. The place was a bloody maze, and how come she **couldn’t hear** any **sirens**? She **couldn’t hear** any **yells** now either, apart from an argument in one of the houses. A kid on a skateboard came towards her, maybe ten or eleven at most, **staring hard** at her until he was past. She reckoned she could take a left and be back at the main road. But she entered another cul-de-sac, and cursed under her breath – **not** even a footpath **to be seen**. Knew the quickest route might be to skirt around the end-terrace and climb the fence. Next block over and she’d be back where she started. Maybe. (*The Naming of the Dead*, S. 98-99, Hervorhebungen J.S.)

Dann plötzlich steht der Anführer der Jugendgang hinter Siobhan und bedroht sie, doch der Stadtrat Tench rettet sie und die Situation geht glimpflich aus.

Die schottische Kultur wird im Roman zum einen als Opposition und Kontrast gegenüber der englischen dargestellt. Rebus’ Abneigung London gegenüber wird an mehreren Stellen des Romans deutlich, z.B. bei der Beschreibung der Londoner Polizeikolleg*innen oder im Epilog, als Rebus selbst nach London fährt. Sie ähnelt Carvalhos Abneigung gegenüber der spanischen Kapitale.

Die Polizisten des Special Branch, die als Warnung Rebus entführen und kurzzeitig einsperren, damit er sich aus ihren Ermittlungen heraushält, und an denen sich Rebus mit Hilfe von Cafferty rächen will, scheinen aus London zu kommen, was Rebus am Akzent zu erkennen glaubt: „It was an English accent; London maybe.“ (*The Naming of the Dead*, S. 143) Die Londoner Kolleg*innen der Spezialeinheit werden durchweg als unfreundlich, unkollegial, hochnäsig und brutal dargestellt. Die Mörderin der Sexualstraftäter ist eine von ihnen: Stacey Webster, die als

Mitglied von Scotland Yard während des G8-Gipfels als Undercover-Agentin in Edinburgh im Einsatz war. Selbst das Wetter in London ist unangenehm: „London was hotter, stickier than Edinburgh.“ (*The Naming of the Dead*, S. 510)

Er will sich an dem Polizisten rächen, der ihn eingesperrt hatte, und eine Suchmeldung nach der Mörderin herausgeben, die während des Bombenattentats getötet worden sein soll. Da Rebus an diese Version der Ereignisse nicht glaubt, sondern vielmehr vermutet, dass Commander Steelforth seine Mitarbeiterin deckt, überprüft er die Tathergänge anhand der Ankunftszeit von Staceys Zug in London.

One of the bombs had gone off on a tube train between King’s Cross and Russell Square, another on a bus heading from Euston to Russell Square. All three were on the map he held in his hands. The sleeper would have arrived at Euston around seven that morning. 8.50 a.m. – the tube blast. 9.47 a.m. – the bus blast. Rebus couldn’t believe Stacey Webster had been near either of them. The train conductor had assured them they were lucky: past three days, the service had been terminating at Finsbury Park. (*The Naming of the Dead*, S. 511)

Die schottische Kultur findet in den Roman nicht zuletzt durch schottische Stereotype, wie das ewig schlechte schottische Wetter, und schottische Wörter Einzug, die durch Übersetzungen ins Englische erklärt werden: ‘You’ll know what cloutie means, you being the only native Scot around here?’ He had a sudden image of his mother lifting the pudding out of its pan. The pudding wrapped in ... ‘Cloth,’ he told her. ‘And clothing,’ she added [...]. (*The Naming of the Dead*, S. 15)

„He skimmed through the text again, looking for examples of ‘burglar’ or ‘burglary’ – the term in Scotland was ‘housebreaking’“. (*The Naming of the Dead*, S. 174)

Im letzten Dialog des Romans zwischen Siobhan und Rebus erklärt Rebus das schon in anderen Romanen angesprochene Geschichtsbewusstsein der Schotten zu einer Geschichtsbesessenheit, als Siobhan ihn fragt: ‚Is this what it’s like to be Scottish, John? A few drinks to make you maudlin?‘ ‚We do seem cursed,‘ he admitted, ‚to be always looking back.‘ (*The Naming of the Dead*, S. 502) Zurückschauen in die Vergangenheit im Allgemeinen, und als Polizist, Zurückschauen in die Vergangenheit der Opfer. Eine Quintessenz des G8-Gipfels, der Lösungsversuche der globalen Probleme und eine Charakteristik der Polizeiarbeit, die den Romantitel und die Schlüsselszene aufgreift, hört sich in Siobhans nicht mehr ganz nüchternen – denn auch der Alkohol scheint zum schottischen Wesen zu gehören – pessimistischen, resignierenden Worten folgendermaßen an:

‘And then you go and join CID, which only makes it worse. People die, and we look back into their lives ... and we can’t change anything.’ [...] ‘It’s not enough, is it?’ she repeated. ‘Just ... symbolic ... because there’s nothing else you can do.’ ‘What are you talking about?’ he asked with a smile. ‘The naming of the dead,’ she told him. (*The Naming of the Dead*, S. 502-503)

7 Fazit und Ausblick

Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Carvalho- und der Rebus-Reihe sollten in dieser Arbeit aufgezeigt werden. Eingeleitet wurde die Arbeit von Gattungstheorien und Überlegungen zur Geschichte und zum Gedächtnis, die für die weitere Analyse der kriminalliterarischen Romane von Vázquez Montalbán und Rankin, auf der der Fokus dieser Arbeit liegt, als Kontext und Hintergrund dienen sollten. Aus den Gattungstypologien heraus erklärt wurden die Zugehörigkeiten der Detektivfiguren, die sich auf den ersten Blick signifikant unterscheiden, aber nur auf den ersten Blick. Vázquez Montalbáns Pepe Carvalho ist Privatdetektiv in der Nachfolge der amerikanischen *hard-boiled* detectives und von der Ermittlungsmethode her ein „Nachfahre“ Maigrets. Rankins John Rebus hingegen ist ein Detective Inspector und gehört zur *Lothian and Borders Police Station*, später zur *Police Scotland*. Trotzdem ist Rebus kein Teamplayer, sondern entspricht einem besonderen Detektivtypus, dem des nonkonformistischen, unabhängigen Polizisten im Polizeiroman. Insofern ähneln sich Carvalho und Rebus doch, beide sind in gewisser Weise Rebellen, beide spielen nicht immer nach den Regeln, haben ihre eigene Vorstellung von Gerechtigkeit, aber sehen ihre Vorgehensweisen als notwendig für die größere Sache. Beide Detektive tragen Züge ihres jeweiligen Autors. Carvalho lebt und ermittelt im Raval in Barcelona, wo auch sein Schöpfer lebte; Rebus lebt in Marchmont, Edinburgh, und stammt aus einem Bergarbeiterort in Five, wie Rankin. Beiden Autoren ist es ein Anliegen, soziale, politische und historische Themen innerhalb ihrer kriminalliterarischen Erzählungen zu verhandeln. Auch spielt der Schauplatz – die Städte Barcelona bzw. Edinburgh – eine herausragende Rolle in den Romanreihen, die der Kriminalromanrichtung mit Realitätsbezug zuzuordnen sind. Die Romane beider Autoren wurden in Kapitel 3 in einen größeren Kontext gestellt: einen realhistorischen und einen literaturhistorischen, intertextuellen Kontext. Barcelona ist seit jeher eine nonkonformistische Stadt der Revolten, Revolutionen und Aufstände gewesen, die ‘Rose des Feuers’. Carvalho ist, trotz seiner galizischen Wurzeln, ein Kind dieser, seiner Stadt. Er gehört untrennbar mit ihr zusammen, mit seiner unangepassten Arbeitsweise und seinen post-kommunistischen Zügen. Im Fall Rankins sollte herausgestellt werden, wie sich die Dualität und Ambivalenz, die bereits in der Geschichte Edinburghs auf vielfältige Weise angelegt sind (z.B. im Gegensatz zwischen *Old* und *New Town*), durch die schottische Literaturgeschichte ziehen (z.B. James Hoggs *Confessions of a Justified Sinner* und Stevensons *Jekyll and Hyde*, vgl. 3.3.1 und 3.3.2). Rankin griff diese Ambivalenz auf, schrieb sie in seine Rebus-Serie ein und sich selbst damit in die Literaturgeschichte Edinburghs. Rebus‘ Edinburgh

ist eine in sich geteilte, schizophrene Stadt. Motive und reale Persönlichkeiten aus der düsteren Stadtgeschichte finden sich in Rankins Werken wieder.

Mit der Analyse von Eduardo Mendozas *La verdad sobre el caso Savolta* wurde ein Roman vorgestellt, der gewissermaßen eine Vorstufe zum spanischen Kriminalroman darstellte, als dessen Initiator Vázquez Montalbán gilt, der die Gattung als ‘inexistent‘ – vor und während der Franco-Diktatur – bezeichnete. Vázquez Montalbán passte nach Francos Tod zum richtigen Zeitpunkt das Genre an die Gegebenheiten Spaniens an. Rankin gilt als „König“ des *Tartan Noir*, der schottischen Spielart des Kriminalromans.

Die Herangehensweise dieser Arbeit bei der Stadtdarstellung ist zu einem geringen Teil eine theoretische über verschiedene Raumtheorien. Bei Vázquez Montalbán erfolgt sie eher nach dessen eigenen „Regeln“, den Kriterien, die er für sein historiografisch-persönliches Portrait der Stadt bzw. Städte verwendet hat; *Barcelonas*, denn Barcelona ist nicht eine, sondern viele, etwa “la Barcelona marginal”, “la Barcelona obrera”, “lumpen” oder “burguesa” u.a. Besonderes Augenmerk der Analyse liegt auf dem Raval, dem Ort, wo Carvalho sein Detektivbüro hat, aus dem Carvalho und Vázquez Montalbán stammen und in dem Carvalho seine innigsten Kontakte pflegt, stets auf Seiten der Verlierer des spanischen Bürgerkriegs, sowie den Arbeitervierteln San Magín (fiktiv) und Pueblo Nuevo („real“), die als Gedächtnisorte der Arbeiterschaft Barcelonas gelten können. Die spanische Gesellschaft, so zeigt es uns Carvalho, ist auch während der *transición* noch in Gewinner und Verlierer des Bürgerkriegs geteilt.

Carvalho liest die Zeichen der Stadt und identifiziert sich mit ihr. Er ist von Beginn an eine Figur „who reads the shape and substance of his self-identity within the architecture and urban environment of Barcelona’s Raval district and its immediate environs.“⁶⁷⁰ Mit den städtebaulichen Veränderungen der Stadt im Vorfeld der Olympiade verliert er zunehmend seine eigene Identität, da ihm alle Referenzen nach und nach verloren gehen. „A disjuncture opens up between Carvalho’s self-identity and the built environment as the memory spaces which contain his past experiences are being removed.“⁶⁷¹ Carvalhos Gefühle der verlorenen Heimat entsprechen denen des Autors, der sagte, die Carvalho-Romane seien mit einer “doble voz” ausgestattet, mit der des Autors und der Carvalhos: „Están destruyendo la ciudad de mi infancia,

⁶⁷⁰ C. Wells, “Urban Dialectics in the Detective Fiction of Manuel Vázquez Montalbán”, in: *Forum for Modern Language Studies* 49 (2004), S. 85.

⁶⁷¹ Ebda., S. 87.

y del personaje de Carvalho. Están sustituyéndola por otra ciudad, pero también están rompiendo mi imaginario [...]. Me siento desorientado.”⁶⁷²

Ebenso ist Edinburgh in der Rebus-Reihe eine ambivalente Stadt mit vielen Gesichtern, die nur die Einheimischen kennen. Für Rebus ist auch Fife von Bedeutung; sein Stadtviertel in Edinburgh ist Marchmont. Hochhaussiedlungen sind in Edinburgh ein großes Problem. Rankin beschreibt sie und andere Orte (z.B. eine Bohrinself und ein Durchgangslager) als so entmenschlichend und entindividualisierend, dass eine Definition als *Non-lieux* nach Augé naheliegt. Rebus scheint Edinburgh nicht anders als als Tatort bzw. „crime scene waiting to happen“ wahrnehmen zu können; sein Polizeiberuf und die langjährige Erfahrung trüben seinen Blick auf die Stadt. Doch auch er leidet unter (architektonischen) Veränderungen, ähnlich wie Carvalho, z.B. beim Bau des schottischen Parlaments.

Die kriminalliterarischen Texte Vázquez Montalbáns und Rankins enthalten Erinnerungsorte und erschaffen selbst welche. Die Sensibilität der Detektivfiguren trägt dazu bei, dass Orte als Erinnerungsorte erkannt oder als solche weiter tradiert werden. Die Gedächtnisorte der Arbeiterschaft in der Carvalho- und Rebus-Serie, das Raval, das Pueblo Nuevo bzw. die ehemaligen Bergwerke und Industriestandorte bei Rankin, das alles sind *andere* Erinnerungsorte: Orte, Stadtteile, die einst Identität stifteten und jetzt Orte des Verlusts sind, im Verschwinden begriffen sind, die aber keine Mahnmale oder Denkmäler erhalten; Orte, die sich in die *anderen* Geschichten einschreiben, die Vázquez Montalbán und Rankins Kriminalromane darstellen. Sie funktionieren nicht im Nora'schen Sinne, sind vielleicht Gegenmodelle zu Noras Konzept, aber dennoch von enormer Wichtigkeit für große Bevölkerungsgruppen. Diese Erinnerungsorte entstehen aus den Texten selbst.

Charakteristisch für beide Romanreihen ist, dass nur die Detektivfiguren alle Räume der Stadt betreten können und die (unsichtbaren) Grenzen zwischen Stadtteilen und Gesellschaftsschichten überqueren können. Die Städte Barcelona und Edinburgh werden in den Romanen mit einem „*éffet de réel*“ ausgestattet, Straßen- und Ortsnamen sowie Gebäude sind für die Lesenden wiedererkennbar.

Vázquez Montalbán geht von einer großen Verbundenheit zwischen Literatur und Geschichte aus. Er sah einen Teil seiner Romane als „*novelas-crónica*“; Carvalho erscheint das erste Mal in einem Werk, das als „*novela de política ficción*“ gelten könne, eine von Vázquez Montalbán

⁶⁷² Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela Ediciones, 2003, S. 130.

erschaffene Untergattung. Die Carvalho-Romane können, obwohl sie keine historiografischen Texte sind, als eine besondere, literarische Form der Chronik betrachtet werden, da sie Stadt-, Zeit- und Kulturgeschichte vermitteln, sich an ein breites Publikum richten und auf einer Ebene der Gegenwart und der Gegenwartsdarstellung angesiedelt sind, im Zustand der Gleichzeitigkeit zwischen Zeitgeschichte und deren Darstellung. Sie eignen sich zwar teilweise Formen oder Charakteristiken der vormodernen Chroniken an, aber in literarischer Form unter dem Deckmantel der Gattung des Kriminalromans und können so weitere Funktionen übernehmen, als bloß Geschichte darzustellen oder zu vermitteln. Die Carvalho-Romane können als *andere* Chroniken der Stadt Barcelona gelesen werden, als „crónica colectiva e intrahistórica“⁶⁷³ der Epoche der *transición* sowie des postfranquistischen und des demokratischen Spaniens bis hin zum Millennium. Der Detektiv wird so zum Chronisten und zum „termómetro de la moral establecida“. (*Los Mares del Sur*, S. 13) Dem dritten Carvalho-Roman kommt in der Reihe eine Sonderstellung zu. *La Soledad del Manager* (1977) ist der erste Roman, der nach dem Tod Francos erschien und nicht mehr der Zensur zum Opfer fiel. Politische Anspielungen und Aussagen sind zahlreich und explizit; die Figurenauswahl umfasst alle politischen Lager (des Bürgerkriegs); durch Rückblicke und Erinnerungen der Figuren werden Lesende in die Franco-Zeit zurückversetzt, und die Gegenwart der *transición* mit ihren Problemen und Krisen wird thematisiert und kritisiert. Besonders hervorzuheben ist die Unmittelbarkeit der Erzählung, denn die erzählte Zeit des Romans (1975-76) entspricht fast identisch der Erzählzeit. Carvalho wird wegen der Ermittlungen im Fall Jaumá, des toten Managers, im Polizeipräsidium verhört, das durch seine Foltermethoden im Franquismus zu einem (traumatischen) Ort des kollektiven Gedächtnisses geworden ist. Vázquez Montalbán kreiert eine angstgeladene Atmosphäre voller Terror, der die Nachbürgerkriegszeit in Barcelona belastet; und Carvalho entlarvt die aktuelle, Regierung als manipulativ, repressiv, Gewalt gebrauchend und wenig demokratisch. Er zeigt auf, dass es auch in der *transición* keine Gerechtigkeit gibt und die junge Demokratie äußerst instabil ist. In *Quinteto de Buenos Aires* (1997) bilden die Verschwundenen der Militärdiktatur Argentiniens den roten Faden der Romanhandlung: die politischen *desaparecidos* des Militärregimes im Allgemeinen, die ohne Namen und Gesicht bleiben, und Carvalhos Cousin Raúl, dessen Frau Berta und Tochter Eva María im Besonderen. Vázquez Montalbán verwandelt den Roman, der immerhin auf der familiären Ebene eine Klärung liefert, in eine „viva ilustración de la amnesia histórica colectiva, que muchas veces es considerada el precio de la transición a

⁶⁷³ José F. Colmeiro: „La Narrativa Policiaca Posmodernista de Manuel Vázquez Montalbán“, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 14 (1989): 1/3, S. 13.

la democracia, tanto en España como en Argentina.”⁶⁷⁴ Argentinien ist 1997 noch nicht bereit, die Vergangenheit der Diktatur aufzuarbeiten, genauso wenig wie Spanien es zu Carvalhos Zeit ist.

Mit seiner Carvalho-Reihe hat Vázquez Montalbán zur Wiedererlangung und Erhaltung einer *memória histórica* beigetragen, gegen den *pacto del olvido*, der der spanischen Gesellschaft im Amnestiegesetz der *transición* von 1977 auferlegt wurde. Bis zum heutigen Datum sind die Gräueltaten während des Bürgerkriegs und der Franco-Diktatur unbestraft und zu großen Teilen unbekannt. Noch heute tragen spanische Straßen die Namen von führenden Putschoffizieren und Franquist*innen. In Barcelona ist man „in Sachen Aufarbeitung des Franquismus deutlich weiter als in der spanischen Hauptstadt.“ Bürgermeisterin Colau hat eine *memoria histórica*-Kommission eingesetzt, um „linke Geschichte und die Arbeiterbewegung in der öffentlichen Wahrnehmung besser zu verankern.“⁶⁷⁵ Vázquez Montalbán war ein Vorreiter, der die Notwendigkeit des Brechens des Schweigens schon in den Jahren direkt nach der Diktatur erkannte und äußerte. Schließlich ist das Erinnern auch eine Form des Widerstands, die Carvalho in Perfektion beherrscht.

Auch Rankin hält ein starkes Geschichtsbewusstsein für eine wichtige schottische Charaktereigenschaft. Dass die Vergangenheit für Schottland und für Edinburgh in ganz besonderem Maße bedeutsam ist, zieht sich als roter Faden durch die gesamte Detektivreihe um John Rebus. Rankin erzählt reale schottische Kriminalfälle (z. B. in *Black & Blue*) sowie historische (teils faschistische) Gräueltaten in Europa und Schottland (*The Hanging Garden, A Song for the Dark Times*), die er mit Rebus‘ Militärvergangenheit verknüpft; er bezieht den Nordirlandkonflikt, kuriose Funde und düstere Epochen der schottischen Vergangenheit, z.B. die Legende um Burke & Hare (*The Falls*) und zeithistorische /aktuelle politische Themen wie das Schottische Parlament oder den Brexit in die Rebus-Serie ein. Dabei scheint Rankin die ständige Wiederholung der Geschichte zu betonen: „The past certainly was important to Edinburgh. The city fed on its past like a serpent with its tail in its mouth.“ (*Black & Blue*, S. 53) Edinburgh wird als Stadt charakterisiert, die mit ihrer Vergangenheit noch nicht abgeschlossen hat, deren Vergangenheit immer präsent ist in ihrer Gegenwart.

⁶⁷⁴ Iglar, S. 224.

⁶⁷⁵ Alexandre Froidevaux, „Wenn Vergangenheit nicht vergeht. Eine linke Erinnerungsbewegung bricht das Schweigen“, in: Froidevaux, Alexandre (Hrsg.), *80 Jahre danach. Der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939). Die spanische Gesellschaft und deutsche Interventionen*. Berlin: Rosa Luxemburg Stiftung, 2015.

Sowohl Rankin als auch Vázquez Montalbán verknüpfen die Stadt- oder Landesgeschichte mit dem Kriminalfall des jeweiligen Romans oder mit der persönlichen Vergangenheit ihrer Detektivfiguren. Beide Detektive sind das Produkt ihrer persönlichen Geschichte, aber ebenso der Landesgeschichte und werden gleichzeitig zu Trägern von Geschichte und Chronisten. Rankin erkennt eine Analogie zwischen dem Genre des Kriminalromans und der Geschichte.

Im letzten Kapitel dieser Arbeit geht es um die Verbindung von Lokalem und Globalem. Carvalho begibt sich in *Milenio Carvalho* mit Biscuter auf eine Weltreise und betrachtet schockiert den Zustand der globalen Welt. Die Erinnerung wird wie die Lektüre zu einem Auslöser der Reise Carvalhos an bestimmte Ziele. Ihre Reise führt sie über die südliche Hemisphäre, und es werden Bezüge zu großen Intertexten hergestellt: zu Flauberts *Bouvard et Pécuchet*, deren Namen Carvalho und Biscuter für die Reise annehmen; zu Vernes *Tour du Monde en 80 Jours*, zu der ihre Reise eine Art Gegenmodell darstellt; und zum *Don Quijote de la Mancha*, dessen Betrachtungsmodus Carvalho und Biscuter während der Reise annehmen. Die Bestürzung über den katastrophalen Zustand der Welt, wie Carvalho sie auf seiner Reise vorfindet, ist eine mögliche Erklärung für seine unentwegte Erinnerung an das Barcelona seiner Kindheit, denn die Stadt in ihrer franquistischen, postfranquistischen, olympischen und postolympischen Epoche hat ihn ebenfalls enttäuscht. Die räumliche Entfernung zu Barcelona vermag den Detektiv nicht glücklich zu machen. So ist die zeitliche Entfernung die einzige, die ihm bleibt: die Stadt der Kindheit („la ciudad de la infancia“) – eine Konstante in der Carvalho-Serie – ist der einzige Rückzugsort auf der ganzen Welt für den Detektiv, der nun die Welt gesehen hat. Verschiedene Globalisierungs- und Raumtheorien scheinen in den Roman eingeschrieben. Die Welt, nach Carvalho, teilt sich (noch immer) in Gewinner und Verlierer (von Kriegen, humanitären Katastrophen), in „víctimas y verdugos, algunas veces llamados presos y carceleros, bombardeados y bombardeadores, globalizados y globalizadores.“ (*Milenio Carvalho*, S. 831)

Auch Rankin beschäftigen in der Rebus-Serie globale Themen. Ein wichtiges Motiv in *The Naming of the Dead* sind die Protestbewegungen und Demonstrationen, teils von anarchistischen Gruppen während des G8-Gipfels in Edinburgh, deren Beschreibungen einen großen Teil des Romans ausmachen. Die großen Probleme der globalisierten Welt werden im Roman größtenteils durch die Kundgebungen, Demonstrationen und Märsche in Form von Parolen oder Plakaten und Reflektionen darüber thematisiert. Rebus stellt fest, dass es beim G8-Gipfel einzig um die Präsentation von Macht geht, nicht um die konkrete Lösung der globalen Probleme. Nicht nur die Politiker, Industriellen und Obersten der Polizei, also die Vertreter der sog. „overworld“, seien durch das Streben nach Macht gekennzeichnet, sondern auch die Kriminellen und

im Grunde jedes Wesen auf dem Planeten. Das Leitmotiv des Romans, das Totengedenken und die Namensnennung der Opfer des Irakkriegs, macht Rankin zur eindrucksvollen Metapher für die Arbeit der Polizist*innen in der Mordkommission, ebenso wie zur Metapher für Rebus' Lebensaufgabe, den Opfern die Aufklärung des Falls und Gerechtigkeit zuteilwerden zu lassen.

Bemerkenswert ist vielleicht, dass Carvalho am Schluss der Romanserie resigniert, sich stellt und ins Gefängnis geht und auch in den anderen Romanen seine Fälle zwar entschlüsselt, aber oftmals nicht zu Ende bringen kann, weil er vor der unbarmherzigen politischen oder wirtschaftlichen Realität keine Chance hat, während Rebus meist die Oberhand zu behalten scheint; trotz Rügen und Abstrafungen durch seine Vorgesetzten, ist Rebus derjenige, der alle Fälle löst, selbst die, die an die 80 Jahre zurückliegen, man denke z.B. an *A Song for the Dark Times*. Aber ist Rebus tatsächlich souveräner oder hat er nur einfach eine leichtere, demokratischere Ausgangslage, aus der heraus er handelt, wohingegen Carvalho sich mit (franquistischen) vererbten Strukturen, Altlasten, herumschlagen muss, die trotz der Demokratisierungsbestrebungen nicht aus der Welt geschafft wurden? Rebus habe ich als Anarchist bezeichnet, aber auch Carvalho ist von Anfang an ein Rebell, ein Post-Kommunist, später ein postmoderner Mensch, könnte man sagen, und so geht er auch aus der Serie, als nach der Umrundung der Welt alle Narrative ihre Bedeutung verloren haben, mit einem allerletzten Triumph. Carvalho hatte alle Sinnzusammenhänge mit Barcelona verloren, der Stadttex wurde für ihn zunehmend unlesbar; er fühlte sich, wie es ein Charakteristikum für die Postmoderne ist, desorientiert, weil die Stadt, mit der er sich identifizierte, zunehmend unübersichtlich für ihn wurde. Es ist mehr als ein Ausdruck von Melancholie oder eines Identitätsverlusts, der so weit führt, dass Carvalho im letzten Roman Barcelona zu verlassen droht. Sein Gang ins Gefängnis nach der Weltreise, auf der er sich auch auf den neuesten Stand seiner alten Fälle bringen konnte, ist seine Resignation, ein Scheitern, in dieser Welt in seiner korrigierenden Funktion als Detektiv nichts ausrichten zu können. Aber es ist auch Carvalhos allerletzte Rebellion, er geht mit einem Lächeln.

Was leisten Vázquez Montalbán und Rankin mit ihren Kriminalromanen? Sie schreiben gegen das Vergessen an, für ein Bewahren von Erinnerungen an vergangene Zeiten der (Nach)kriegszeit, der Diktatur, der Verlierererinnerungen bzw. der Opfer des Versiegens der Ressourcen oder sozial benachteiligter Personen. Wie gezeigt werden konnte, leisten Manuel Vázquez Montalbán und Ian Rankin beide auf ihre Weise innerhalb ihres Genres Erinnerungsarbeit und nutzen die Verbreitung des Massenmediums Kriminalroman für ihre Geschichtsvermittlung, Erinnerungsleistungen und als Wissenspopularisierung, für eine *andere* Geschichte – wie Vázquez Montalbán es sich explizit in *Barcelonas* vorgenommen hatte – und eine *andere* Art

der Geschichtsschreibung. Man könnte vielleicht so weit gehen festzustellen, dass Vázquez Montalbán und Rankin mithilfe der Ermittlerfiguren, ihrer Detektive, die viele Eigenschaften des neuen Historikers nach Nora aufweisen, die sich mit ihrer Geschichte identifizieren, mit der Carvalho- und Rebus-Reihe selbst Gedächtnisorte erschaffen, zum Teil in den Werken. Aber mehr noch, sie erschaffen Gedächtnisorte in Form ihrer Romane. Die Carvalho- und Rebus-Reihen an sich könnten, so meine abschließende These, als Erinnerungsorte im Sinne Noras gelten. Nora hat für Geschichtswerke festgestellt, dass sie als Gedächtnisorte gelten können. Freilich sind die kriminalliterarischen Reihen nicht als Geschichtswerke zu verstehen, aber innerhalb ihres Genres leisten sie sehr vieles davon. Sie geben marginalisierten Bevölkerungsteilen eine Stimme, dokumentieren Zeitgeschichte, kommentieren und bewerten die soziale, politische und architektonische Entwicklung der Städte Barcelona bzw. Edinburgh und bewahren sie damit wie Chronisten für die Nachwelt. Im Falle von Vázquez Montalbán in seinen ersten Romanen sogar innerhalb einer Politik des Schweigens und des Vergessens, nicht im Nachhinein, sondern inmitten der *transición*, der Verlierer des Bürgerkriegs gedenkend. Die Romane Vázquez Montalbáns und Rankins deuten und schreiben die Geschichte um, weisen auf Ungerechtigkeiten hin. Sie üben Geschichts- und Zeitkritik, weisen auf die Notwendigkeit zur Veränderung tradierter Geschichtsbilder hin und tragen so zur Schaffung eines kollektiven Gedächtnisses bei. Damit qualifizieren sich die Romanreihen, so möchte diese Arbeit schließen, durchaus als Erinnerungsorte. Die Gattung des Kriminalromans hat sich für solch ein Unterfangen als besonders geeignet, vielleicht prädestiniert erwiesen. Im Fall von Vázquez Montalbán war es die einzig mögliche Form zu der Zeit und ein Modus der *resistencia* und der Bewältigung. Die Serialität des Kriminalgenres hat zu seiner Eignung maßgeblich beigetragen. Die Detektive sind so Identifikationsfiguren, die die Vergangenheitsbewältigung der Leserschaft begleiten können.

Vázquez Montalbán hat so in Spanien den Weg für den Kriminalroman geebnet. Vieler seiner Argumente und Beobachtungen zum Franquismus in der politischen Gegenwart werden auch heutzutage noch, z.B. von katalanischen Politiker*innen der Unabhängigkeitsbewegung auf das heutige Spanien angewandt. Bis in die heutige Zeit ist das Thema der *memoria histórica* ein aktuelles und brisantes Thema in Spanien.

Der Einfluss Vázquez Montalbáns und Rankins reicht bis in die aktuelle Literatur hinein. Vázquez Montalbán hat derzeit mehrere „Nachfolger“, die sich direkt auf ihn berufen: Zwei in Katalonien bekannte Persönlichkeiten, der Radio- und Fernsehjournalist Jordi Basté und der Theaterdramaturg Marc Artigau berufen sich bei der aktuellen Neuschöpfung ihrer

Kriminalreihe um Detectiu Albert Martinez⁶⁷⁶ offiziell auf Vázquez Montalbán. Jüngst hat sich ein anderer Autor, Carlos Zanón, vorgenommen, die Carvalho-Reihe mit allen Figuren offiziell weiterzuschreiben, mit Genehmigung der Familie von Vázquez Montalbán und des Verlags. Sein erster Roman heißt *Carvalho. Problemas de Identidad* (2019).⁶⁷⁷

Die düsteren Themen der Geschichte Edinburghs, die Rankin als Motive in seinen Romanen, z.B. in *The Falls*, verhandelt, erfreuen sich großer Beliebtheit. Es ist bemerkenswert, dass obwohl Edinburgh im 19. Jahrhundert kein politisches Zentrum, es doch eins für die Anatomie und Chirurgie war. In den letzten Jahren sind einige Romane erschienen, die sich mit Edinburgh und diesem Thema beschäftigen, z.B. die *The Way of All Flesh*-Reihe vom Autorenduo Ambrose Parry⁶⁷⁸. Bislang sind drei historische Kriminalromane um Medizinstudent Will Raven und Haushälterin Sarah Fisher erschienen, die im viktorianischen Edinburgh zwischen Mord und Medizin ermitteln. Düsterer wird es noch bei Oscar de Muriel und seinen bisher neun *Frey and McGray*-Romanen⁶⁷⁹, viktorianischen Kriminalromanen mit *Gothic*-Elementen um den Exil-Polizisten Ian Frey aus London. Die Faszination für die Geschichte der Anatomie wird aktuell von zwei weiteren Werken aufgegriffen: vom historischen Liebesroman für Jugendliche *Anatomy* von Dana Schwartz⁶⁸⁰, in dem Lady Hazel Sinnett im Edinburgh des Jahres 1817 Chirurgin werden möchte und sich deshalb mit einem Grabräuber einlässt und das Kindersachbuch *Anatomicum. Welcome to the Museum* von Jennifer Z. Paxton⁶⁸¹, Dozentin für Anatomie an der Universität Edinburgh. Das *National Museum of Scotland* zeigte außerdem von Juli bis Oktober 2022 die Ausstellung *Anatomy, a Matter of Death and Life*, die auch das Skelett von Burke zeigte und neben der Medizingeschichte die der Grabräuber erzählte.⁶⁸²

Vázquez Montalbán und Rankin (sowie ihre Detektive) waren (bzw. sind) für die Menschen ihrer Zeit wichtige „Stimmungsmacher“, Meinungsbildner, Analytiker der jeweiligen sozio-politischen gegenwärtigen Lage. Aus heutiger Sicht sind sie außerdem (literarische) Chronisten

⁶⁷⁶ Jordi Basté, Marc Artigau, *Un home cau* (2017), *El coloms de la Boqueria* (2018), *Ningú sabrà qui ets* (2022), Barcelona: Debutxaca.

⁶⁷⁷ Carlos Zanón, *Carvalho. Problemas de Identidad*, Barcelona: Planeta, 2019.

⁶⁷⁸ Ambrose Parry, *The Way of All Flesh* (2018), *The Art of Dying* (2020), *A Corruption of Blood* (2021), Edinburgh: Canongate.

⁶⁷⁹ Oscar de Muriel, *The Strings of Murder* (2015), *The Hunt* (2015), *A Fever of the Blood* (2016), *A Mask of Shadows* (2017), *The Loch of the Dead* (2018), *The Darker Arts* (2019), *The Falling Shroud* (2020), *The Dance of the Serpents* (2020), *The Sign of the Devil* (2022), London: Penguin.

⁶⁸⁰ Dana Schwartz, *Anatomy. A Love Story*, New York: MacMillan, 2022.

⁶⁸¹ Jennifer Z. Praxton, *Anatomicum. Welcome to the Museum*, London: Big Picture Press, 2019.

⁶⁸² <https://www.theartnewspaper.com/2022/06/30/the-art-of-anatomy-painting-the-story-of-the-advancement-of-medicine>, aufgerufen am 03.03.2023.

ihrer Zeit und der spanisch-katalanischen bzw. schottischen Kulturgeschichte, haben einen großen Einfluss auf die Literaturwelt ausgeübt und tun dies bis heute.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Quellen

Vázquez Montalbán, Manuel [1972]: *Yo maté a Kennedy*, Barcelona: Editorial Planeta, 2004.

---- [1974]: *Tatuaje*, Barcelona: Editorial Planeta, 2004.

---- [1977]: *La soledad del manager*, Barcelona: Editorial Planeta, 1977.

---- [1979]: *Los mares del Sur*, Barcelona: Editorial Planeta, 2002.

---- [1981]: *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona: Editorial Planeta, 2007.

---- [1983]: *Los pájaros de Bangkok*, Barcelona: Editorial Planeta, 2006.

---- [1984]: *La Rosa de Alejandría*, Barcelona: Editorial Planeta, 2006.

---- [1991]: “Una desconocida que viajaba sin documentación”, in: *Historias de fantasmas*, Barcelona: Editorial Planeta, 1991.

---- [1991]: “El barco fantasma”, in: *Historias de fantasmas*, Barcelona: Editorial Planeta, 1991.

---- [1987]: “Bajo los tejados”, in: *Historias de padres e hijos*, Barcelona: Editorial Planeta, 1987.

---- [1987]: “Hice de él un hombre”, in: *Historias de padres e hijos*, Barcelona: Editorial Planeta, 1987.

---- [1987]: “De lo que pudo haber sido y no fue”, in: *Tres historias de amor*, Barcelona: Editorial Planeta, 1987.

----[1987]: “La muchacha que no sabía decir no”, in: *Tres historias de amor*, Barcelona: Editorial Planeta, 1987.

---- [1987]: *Historias de política ficción*, Barcelona: Editorial Planeta, 1999.

---- [1987]: *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*, Barcelona: Editorial Planeta, 2005.

---- [1987]: “Cita mortal en Up and Down”, in *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*, Barcelona: Editorial Planeta, 2005.

----[1991]: *El laberinto griego*, Barcelona: Editorial Planeta, 2007.

---- [1994]: *El hermano pequeño*, Barcelona: Editorial Planeta, 2005.

---- [1997]: *Quinteto de Buenos Aires*, Barcelona: Editorial Planeta, 2004.

---- [2000]: *El hombre de mi vida*, Barcelona: Editorial Planeta, 2003.

- [2004]: *Milenio Carvalho*, Barcelona: Editorial Planeta, 2006.
- : *Barcelonas*, Barcelona: Editorial Planeta, 1990.
- : *Barcelones*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2018.
- : *Verloren im Labyrinth*, übers. v. Bernhard Straub, München: Piper Verlag, 2004.
- : *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona: Mandadori, 2001,
- : *Antes de que el milenio nos separe*, Barcelona: Planeta, 1997.
- : „Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España”, in: Paredes Núñez, Juan (Hrsg.), *La novela policíaca española*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 1989.
- : “La historia de *Milenio*”, *El País* vom 03.08.2002.
- : “Linchamiento y Terror“, *El País*, 06.07.1987.

Rankin, Ian [1987]: *Knots & Crosses*, London: Orion Books, 2004.

- [1991]: *Hide & Seek*, London: Orion Books, 2005.
- [1992]: *Tooth & Nail*, London: Orion Books, 2005.
- [1993]: *The Black Book*, London: Orion Books, 2005.
- [1994]: *Mortal Causes*, London: Orion Books, 2001.
- [1995]: *Let It Bleed*, London: Orion Books, 2005.
- [1997]: *Black & Blue*, London: Orion Books, 2004.
- [1998]: *The Hanging Garden*, London: Orion Books, 2005.
- [1999]: *Dead Souls*, London: Orion Books, 2005.
- [2000]: *Set in Darkness*, London: Orion Books, 2005.
- [2001]: *The Falls*, London: Orion Books, 2004.
- [2001]: *Resurrection Men*, London: Orion Books, 2005.
- [2004]: *Fleshmarket Close*, London: Orion Books, 2004.
- [2006]: *The Naming of the Dead*, London: Orion Books, 2006.
- [2007]: *Exit Music*, London: Orion Books, 2007.
- [2012]: *Standing in Another Man's Grave*, London: Orion Books, 2012.
- [2015]: *Even Dogs in the Wild*, London: Orion Books, 2015.

- [2018]: *In a House of Lies*, London: Orion Books, 2018.
- [2020]: *A Song for the Dark Times*, London: Orion Books, 2020.
- : *Rebus's Scotland. A Personal Journey*, London: Orion Books, 2005.
- Augé, Marc: *Nicht-Orte*, München: Beck, 2012.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres Complètes*, Bd. 1, hrsg. v. C. Pichois, Paris: Gallimard, 1975.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, Bd. 5.
- De Certeau, Michel: *L'invention du quotidien I*, Paris: Gallimard, 1990.
- Chandler, Raymond: *The Big Sleep*, in: *The Big Sleep and Other Novels*, London: Penguin, 2000.
- Flaubert, Gustave: *Bouvard et Pécuchet*, Paris: Flammarion, 2011.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, zweisprachige Ausgabe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2021.
- : "Von anderen Räumen", in: Ders., *Schriften in vier Bänden*. Band IV, hrsg. von D. Defert und F. Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- González Ledesma, Francisco: *Historia de mis calles*, Barcelona: Editorial Planeta, 2006.
- Halbwachs, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Alcan, 1925.
- : *La mémoire collective*, Paris: Alcan, 1950.
- : *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer Wissenschaft, 1985.
- Heine, Heinrich: *Jetzt wohin?*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 3/1, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1992.
- Hogg, James: *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner. Written by Himself*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.
- McIlvanney, William: *Laidlaw*, London: Sceptre edition, 1996.
- Mendoza, Eduardo: *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1993.
- (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: Beck Verlag, 2005.
- Pujol, Jordi: *Construir Catalunya*, Barcelona: Pòrtic, 1980.

Schiller, Friedrich: *An die Freude, Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 2, Teil 1 *Gedichte*, hrsg. v. Norbert Oellers, Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1983.

Simenon, Georges: *La première enquête de Maigret*, Paris: Hachette, 1967.

Spark, Muriel: *The Prime of Miss Jean Brodie*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

Stevenson, Robert Louis: „Edinburgh: Picturesque Notes“ (1879), in *The Lantern-Bearer and Other Essays*, London, 1988.

----: *Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde. And Other Tales*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

Verne, Jules: *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris: Gallimard (folio classique), 2009.

8.2 Forschungsliteratur

Agustí, David: *Historia breve de Barcelona*, Madrid: Sílex ediciones, 2008.

Alonso, Santos: *La verdad sobre el caso Savolta. Eduardo Mendoza*. Madrid: Alhambra, 1988.

Álvaro, Francesc-Marc: *Assaig general d'una revolta. Les Claus del procés català*, Barcelona: Raval Edicions, 2019.

Aranda, Quim: *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona: dèria Editors, 1995.

Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck, 2006.

Assmann, Aleida; Monika Gomille, Gabriele Rippl: „Ruinenbilder: Einleitung“, in: *Ruinenbilder*, hrsg. v. Assmann/Gomille/Rippl, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.

Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Assman, Jan; Tonio Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 1992.

Bernecker, Walther L.: *Spanische Geschichte. Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München: Verlag C.H. Beck, 2003.

----: „Katalonien: von der Entstehung bis zum Ende des Franquismus“, in: *Eine kleine Geschichte Kataloniens*, hrsg. v. Walther L. Bernecker, Torsten Eßer und Peter A. Kraus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2007.

----: Torsten Eßer, Peter A. Kraus (Hrsg.): *Eine kleine Geschichte Kataloniens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2007.

- : „Keine Antike? Überlegungen zur faschistisch-franquistischen Monumentalarchitektur in Spanien“, in: *Figuren des Transformativen* (Bd. 63). *Transformationen der Antike*, hrsg. v. Böhme, Hartmut et.al., Berlin: DeGruyter, 2020.
- Boyer, Christine: *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge MA: MIT Press, 1996.
- Broich, Ulrich: „Der entfesselte Detektivroman“, in Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*, Stuttgart: UTB, 1998.
- Buchloh, Paul G.; Jens P Becker.: *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, Darmstadt: WBG, 1978.
- Cabell, Craig: *Ian Rankin and Inspector Rebus. The story of the best-selling author and his complex detective*, London: John Blake Publishing, 2011.
- Carreras, Carles: *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*, Barcelona: Proa Biblioteca Literària, Monografies, 2003.
- Castilla, Amelia: „Vázquez Montalbán cierra el «año Carvalho» con una novela sobre la dictadura argentina“, ABC (Madrid), 7.10.1997.
- City of Edinburgh Council (Hrsg.), *The Real Mary King's Close. Official Guide*, Edinburgh, o.J.
- Colmeiro, José F.: „La Narrativa Policiaca Posmodernista de Manuel Vázquez Montalbán“, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 14 (1989): 1-3, S. 11-32.
- Crawford, Robert: *Scotland's Books. The Penguin History of Scottish Literature*, London: Penguin Books, 2007.
- Cueto, Juan: „El asesinato de Carvalho“, in: EL PAÍS (23.03.1986).
- Devine, T. M.: *Independence or Union. Scotland's Past and Scotland's Present*, London: Penguin Books, 2016.
- Dünne, Jörg; Andreas Mahler: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Literatur und Raum*, Berlin: De Gruyter, 2015, S. 1–11.
- Dünne, Jörg: „Einleitung. Soziale Räume“, in *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. v. Jörg Dünne u. Stephan Günzel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2006.
- Düwell, Susanne; Andrea Bartl, Christof Hamann, Oliver Ruf (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*, Heidelberg: Metzler, 2018.
- Earwaker, Julian; Kathleen Becker: *Scene of the Crime. A Guide to the Landscapes of British Detective Fiction*, London: Aurum Press, 2002.

Eaude, Michael: *Con el muerto a cuestras: Vázquez Montalbán y Barcelona*, Barcelona: Editorial Alrevés, 2012.

Ellis, Robert Richmond: „Reading the Spanish Past: Library Fantasies in Carlos Ruiz Zafón’s *La Sombra del Viento*“, *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIII (Nr. 6), 2006.

Feuchert, Sascha: „Police Procedurals als hybrides Genre: Ian Rankin. In: Nünning, Vera (Hrsg.), *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2008.

François, Etienne; Hagen Schulze (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Band 1, München: Ch. Beck, 2002.

François, Etienne: „Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Eine Forschungsinnovation und ihre Folgen“, aus dem Französischen übers. v. Tom Heithoff, in: *Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis*, hrsg. v. Harald Schmid, Göttingen: V&R Unipress, 2009.

Froidevaux, Alexandre: „Wenn Vergangenheit nicht vergeht. Eine linke Erinnerungsbewegung bricht das Schweigen“, in: Froidevaux, Alexandre (Hrsg.), *80 Jahre danach. Der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939). Die spanische Gesellschaft und deutsche Interventionen*. Berlin: Rosa Luxemburg Stiftung, 2015.

Fry, Michael: *Edinburgh. A History of the City*, London: Pan Books, 2010.

Fündling, Jörg: „Perlen vor die Säue oder Einäugige unter Blinden? Was (Alt-)Historiker an historischen Krimis reizt“. In: Brodersen, Kai, *Crimina. Die Antike im modernen Kriminalroman*. Berlin: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.

Grewe, Andrea: „Stadt und Gedächtnis. Alberto Savinio’s *Ascolto il tuo cuore, città*“, in: Gudrun Held (Hrsg.) et.al.: *Sprache und Stadt – Stadt und Literatur*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2001.

Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler, 2010.

Hallet, Wolfgang; Birgit Neumann: „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript, 2009, S. 11–32.

Hassan, Gerry; Russell Gunson (Hg.), *Scotland, the UK and Brexit. A Guide to the Future*, Glasgow: Bell & Bain Ltd., 2017.

Heißenbüttel, Helmut: „Spielregeln des Kriminalromans“, in: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 1998, S. 111–120.

Herman, Arthur: *The Scottish Enlightenment. The Scots’ Invention of the Modern World*, London: Harper Perennial, 2001.

- Igler, Susanne: „El tango de la memoria: Historia y silencio en el caso bonaerense de Pepe Carvalho”, in: José Manuel López de Abiada et.al (Hrsg.), *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Editorial Verbum, 2010.
- Izquierdo, José María: “Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos”, *Anales Nueva Época* (Göteborg), 3-4, 2000/2001, S. 1-28.
- Jordan, Stefan: *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, Stuttgart: UTB, 2015.
- Kelly, Stuart: „Book review: A Heart Full of Headstones, by Ian Rankin”, in *The Scotsman*, 11.10.2022.
- Kessel, Martina; Christoph Conrad, „Geschichte ohne Zentrum“, in: *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Situation*, hrsg. v. Conrad, Christoph; Martina Kessel, Stuttgart: Reclam, 1994, S. 10-15.
- Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015.
- Kolmer, Lothar: *Geschichtstheorien*, UTB, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- Kraus, Peter A.: „Katalonien im demokratischen Spanien“, in: *Eine kleine Geschichte Kataloniens*, hrsg. v. Bernecker, Walther L.; Torsten Eßer und Peter A. Kraus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2007.
- Löffler, Sigrid: „Zafóns Barcelona. Stadt der Dämonen“, in: *Literaturen* 12/2008, Zürich: Ringier.
- Mahler, Andreas: „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, in: Ders. (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1999, S. 11–36.
- Marí i Mayans, Isidor: *Die Katalanischen Länder. Geschichte und Gegenwart einer europäischen Kultur*, aus dem Kat. übers. v. Heike Nottebaum, Berlin: Verlag Walter Frey, 2003.
- Martínez, Félix; Jordi Oliveres: *Jordi Pujol. En nombre de Catalunya*, Barcelona: Editorial Debate, 2005.
- McKay, John: Foreword, in: Christopher McNab, *A History of Edinburgh, The Story of Scotland's Great City*, Broxburn: Lomond Books, 2017.
- McNab, Christopher: *A History of Edinburgh, The Story of Scotland's Great City*, Broxburn: Lomond Books, 2017.
- Messent, Peter: *The Crime Fiction Handbook*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.
- Minguillón, Adolfo Marín: *El espectro posutópico: Eduardo Mendoza y la narrativa postmoderna*. Austin: The University of Texas at Austin, 1991.

Neuhaus, Stefan: *Der Krimi in Literatur, Film und Serie. Eine Einführung*, Stuttgart: UTB, 2021.

Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2009.

Nünning, Ansgar: „Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen“, in: *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Erzählliteratur und in den Bildmedien*, hrsg. v. Bannasch, Bettina; Christiane Holm. Tübingen: Narr, 2005, S. 35-58.

Oehler, Dolf: „Zur Dialektik der Globalisierung“, in: *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*, hrsg. v. Moser, Christian und. Linda Simonis. (= Global Poetics. Literatur- und kulturwissenschaftliche Studien zur Globalisierung. Bd. 1.), Göttingen: V&R unipress, 2014, S. 427-439.

Ott, Norbert H.: „Chronik“, in: *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart: Reclam, 2002.

The Oxford Companion to English Literature, hrsg. v. Margaret Drabble, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 625.

Paz Balibrea, Mari: „La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación“, in: *Iberoamericana* (Vol. 2, Nr. 7, 2002), Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.

----: „Viaje al fin del mundo. Política del tiempo y el espacio en *Milenio Carvalho*“, in: *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, hrsg. v. Colmeiro, José F., Woodbridge: Tamesis, 2007.

Plain, Gill: “Rankin Revisited: An Interview with Ian Rankin”, in: *Scottish Studies Review* 4 (2003).

Resina, Joan Ramon: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.

Rodríguez-García, José María: *Gatsby Goes to Barcelona: On the Configuration of the Post-Modern Spanish Novel*. In: *Letras Peninsulares*. Winter, 5 (3), 1992-93.

Scaggs, John: *Crime Fiction. London and New York*, London: Routledge, 2005.

Schreiber, Herrmann: *Schottland. Die Geschichte eines Landes am Rande Europas*, Gernsbach: Casimir Katz Verlag, 2000.

Schuchmann, Kathrin: „Raumkonzepte“, in: *Handbuch Kriminalliteratur, Theorien – Geschichte – Medien*, hrsg. v. Düwell, Susanne; Andrea Bartl, Christof Hamann, Oliver Ruf, Stuttgart: J. B. Metzler, 2018, S. 36-42.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*, Frankfurt a. M.: Athenaion, 1975.

Schwarzbürger, Susanne: *La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*. Berlin: Verlag Walter Frey, 1998.

Stalder, Pia; Félix Jiménez Ramirez, "Recuerdos milenarios: Recursos de la memoria en *Milenio I y II* de Manuel Vázquez Montalbán", in: *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, hrsg. v. José Manuel López de Abiada et.al., Madrid: Verbum, 2010.

Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998.

Sturm-Trigonakis, Elke: *Barcelona in der Literatur (1944-1988). Eine Studie zum Stadroman Barcelonas unter besonderer Berücksichtigung urbaner Räume*, Kassel: Edition Reichenberger, 1994.

Subirana, Jaume (Hrsg.): *Willkommen in Katalonien. Eine literarische Entdeckungsreise*, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2007.

Suerbaum, Ulrich: *Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch*, in:

Tyras, Georges: *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela Ediciones, 2003.

----: „La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán entre memoria y compromiso“, Konferenzbeitrag von Georges Tyras in der Bibliothek La Bòbila de L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona am 27.11.2003, S. 1-10.

----: „*Milenio Carvalho: una vuelta al mundo de la literatura*,“ in: José Manuel López de Abiada et.al (Hrsg.), *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Editorial Verbum, 2010.

Valles Calatrava, José R.: *La novela criminal española*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 1991.

Vázquez de Parga, Salvador: *La novela policíaca en España*, Barcelona: Ronsel, 1993.

Vázquez Sallés, Daniel: "Manuel Vázquez Montalbán: El fabulador de la memoria", in: *Manuel Vázquez Montalbán. El Compromiso con la Memoria*, hrsg. v. José F. Colmeiro, Woodbridge: Tamesis, 2007.

Venteo, Daniel: *Barcelona. Del segle XVIII fins a l'actualitat*, Barcelona: Marge Books, 2011.

Vogt, Jochen: *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*, Stuttgart: UTB, 1998.

----: „„Alles total groovy hier“. Oder: Wie das Ruhrgebiet im Krimi zu sich selbst kam.“ In: *Der Deutschunterricht 2* (2010), Frankfurt a. M.: DIPF, Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation.

Wells, C.: "Urban Dialectics in the Detective Fiction of Manuel Vázquez Montalbán", in: *Forum for Modern Language Studies* 49 (2004).

White, Hayden: „Der historische Text als literarisches Kunstwerk“, in: *Geschichte schreiben in der Postmoderne*, Beiträge zur aktuellen Diskussion, hrsg. v. Conrad, C.; M. Kessel, Stuttgart: Reclam, 1994.

Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*, Würzburg; Königshausen und Neumann, 2006.

8.3 Online-Quellen

Chandler, Raymond: „The Simple Art of Murder“, zit. nach *Teuwissen*, [https://teuwissen.ch › tirez › uploads › 2012/11](https://teuwissen.ch/tirez/uploads/2012/11)

Marsé, Juan: www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/cronologia.htm

Marsé, Juan: <http://lexikon.meyers.de/wissen/Juan+Marse>

Mendoza, Eduardo: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/cronologia.htm>

Mendoza, Eduardo: http://www.encyclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0041912

Mendoza, Eduardo: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/savolta/savolta1.htm>

Tarradellas, Josep: <https://www.munzinger.de/search/portrait/Josep+Tarradellas/0/15144.html>

<https://www.filmaffinity.com/es/movie-group.php?group-id=1219>

Quim Aranda, „Un detective sin suerte en el cine“, in: *Actas del Año Carvalho*, unter Carvalho en pantalla: <http://www.vespito.net/mvm/carvtx.html>

https://de.wikipedia.org/wiki/Ian_Rankin

<https://variety.com/2022/tv/global/ian-rankin-inspector-rebus-viaplay-1235422048/?fbclid=IwAR1FsRHnn-QUxRjkwMcXhPNoBuAzGq169ksdOC9NTNoMCqpn6J5Oui8CXHzc>

<https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/devo-max>

[https://de.wikipedia.org/wiki/La_Rambla_\(Barcelona\)](https://de.wikipedia.org/wiki/La_Rambla_(Barcelona))

[https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_del_Carmen_\(Barcelona\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_del_Carmen_(Barcelona))

<https://en.wikipedia.org/wiki/Vallvidrera>

https://de.wikipedia.org/wiki/Voyage_en_Icarie

https://de.wikipedia.org/wiki/Arc_de_Triomf

<https://www.wandern-schottland.de/blog/die-closes-von-edinburgh>

https://de.wikipedia.org/wiki/Gilbert_und_Sullivan

<https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/radiowissen/mensch-natur-umwelt/schlange-uroboros100.html>

<http://www.oradour.info/ruined/summary.htm>

https://en.wikipedia.org/wiki/Svendborger_Gedichte

<https://web.gencat.cat/ca/temes/catalunya/>

https://www.llull.cat/catala/recursos/llengua_catala.cfm

<https://de.wikipedia.org/wiki/Fife>

https://ca.wikipedia.org/wiki/Mancomunitat_de_Catalunya

<https://www.theartnewspaper.com/2022/06/30/the-art-of-anatomy-painting-the-story-of-the-advancement-of-medicine>

9 Anhang: Auszug aus meinem Interview mit Ian Rankin am 15.03.2010 in Köln

I wanted to ask you how the story “Knoxland” inspired you to call the district Knoxland in *Fleshmarket Close*. The story is about a website, right?

- Yeah, a guy I know, a Scottish writer called Bryan McCabe, and he did this story, I mean, „Welcome to Knoxland” is an extraordinary thing, because it is written as a series of old photographs of internet screens, computer screens [...]. And it is really talking about old problems in Scotland with religious intolerance, Catholics and Protestants, but it is doing it all through websites and things. It’s just called „Knoxland” and the minute I saw it I thought it is just an amazing title and I would love to have called the book *Knoxland* but I thought this was just stealing. But I thought that I would ask him if it was okay to name an area of Edinburgh after the title of his story. And the thing is that we do this all over the world, we take famous peoples’ names and we use them for areas, or for, you know, buildings. If we think we name it after John Knox than that’s enough. But then the area..., there may be some irony in that you call an area after John Knox and the area is incredibly run down and full of social problems. It’s like naming something in Spain after Don Quijote. That doesn’t sound like the area is a rough housing scheme. I liked the idea of irony, I liked the idea that Edinburgh was of all these problem terror blocks named after famous people from history. So I was looking for something ironic. But „Knoxland“ itself is just such a great word. And it’s always, you know, people in Scotland are still enthralled to John Knox for various reasons, his attitude towards religion. But also he was a guy who was very interested in education, he was keen on education for everybody. And that’s something the Scots have taken to heart; it is the idea that you shouldn’t pay for your education. So, well, in England now they do pay for their education at university, in Scotland the Nationalist Party is very keen that people don’t pay for education. So, it was in honour of John Knox, but also making an ironic comment.

Some of these problem districts are real and some are fictitious. Why?

- If I am going to have something very nasty happen in an area of social deprivation, usually, nowadays I would invent an area of social deprivation and give it a name. In the earlier books I did not do that, I did not realize it was a problem. That was only when I started to meet people who lived in these areas and said: “Well, look, you know, most of us who live there are not breaking the laws. Most of us who live in that area are trying

to make it a better place to live. And it does not help if you mention it in your books as being the scene of some horrible murder which did not actually happen. And then I did start to sort of fictionalize areas. If you live in Edinburgh, if you know Edinburgh you'll know where Knoxland is. You'll know where it is, roughly it is Sidehill which is an area to the west of the city. But not naming it as Sidehill. So I am not bringing the area down. What I talk about is the potential for certain things to happen. You know, the potential for asylum seekers to be attacked or to be taken advantage of. And in fact, that was a real story happening in Glasgow. An asylum seeker was killed in Glasgow. And we still got problems with asylum seekers, just last week three asylum seekers threw themselves to their death from a high rise appartement block in Glasgow. Children are still being kept in the detention centre that I talk about in the book. Again, I didn't name the detention centre after the real one. I decided to make it fictitious to say there is a potential for things to happen that aren't actually happening.

Which district is the worst of all the districts you have written about?

- Of all the ones I have written about? The Garibaldi Estate in *Mortal Causes*. Which is just basically being overrun by teenage ... delinquents who get hold of weapons. We do not want teenagers with weapons. That is completely fictitious, the Garibaldi Estate, there is no Garibaldi Estate.

How realistic is your representation of Edinburgh and of Scottish society?

- Well, that is not for me to judge, that is for readers to judge. The readers will tell you whether it's realistic or not. I mean, it is not naturalistic. Again, it is to do with the potential for things to happen, you know, in certain economic and social circumstances certain things will happen, certain crimes will occur. The Police Procedure is fairly realistic but not completely realistic. I don't tell all the boring stuff. All the paper work. Rebus never does paper work. In real life a lot of what you do as a detective is paper work. So, we escape from all that boring stuff, which is why cops like the books, that's why detectives like the books. It's because they represent for them something close to the ideal which is being allowed to use their own initiative, being allowed to bend the rules a little bit. And they don't have to do the boring paper work. What I usually do is to take something that actually has happened and then I move it to Edinburgh. You know, something happened in Glasgow and I move it to Edinburgh, so I can talk about Edinburgh specifically. Or, I think, well, what if instead of it happening like that it

happened like this? So, in *The Naming of the Dead* the G8, you know the G8, all the stuff that I write about, the protests, the marches, the stuff at Gleneagles, that really happened, George Bush really did fall off his bicycle. You know, that all happened. And all I did was patch onto that a crime which would allow me to discuss various things. To do it personal responsibility vs. group responsibility. The big question in that book is: Who makes the biggest difference to the world? 8 Leaders getting together for a nice meeting, hundreds of thousands of protesters who get together to protest about it or one person with a backpack who would explode it walking on that tube train. Who makes the biggest difference?

Which autobiographical tendencies are there in your books, especially in *Dead Souls*?

- Siobhan definitely represents me. She is university educated. Rebus isn't. So, she is more like me than he is straight away. And her taste in music tends to be my taste in music. So, there is quite a lot of Siobhan that represents me in the books, more so than Rebus probably.

Dead Souls was set in my home town. And I hadn't written a long time about my home town, in *The Black Book*, I forget, Rebus goes back to Cardenden for some reason. And before that I fictionalized my home town in a book called *The Flood*, not a crime novel. I completely fictionalized it. And something was always pulling me back to the time I grew up in. And, well my first girlfriend was named Janice, spelled in the same way. I wonder if she has read the book. The thing about going back to the home town is that when I went to university, I was at university in Edinburgh five days a week and then on Friday, I would go home to Cardenden and have to become the other Ian, have to become the same Ian who grew up in Cardenden, not the Ian who was interested in literature and was reading his poetry at poetry readings in Edinburgh, but the Ian who liked football and who was meeting up with his old friends who had all left school at 16 and got jobs. So, there was this kind of schizophrenia, you know, I was somehow trying to be these two different characters. I feel like Rebus is someone who escaped from his roots. So, when he goes back it's a chance to show him things from his past, to show him what has changed and also to show him changes in the people that didn't escape. So he can measure himself against them, he can measure his life against these other potential lives that he could have had. And that is very much the case in *Dead Souls* where he really only joins the Army. I mean, he isn't going to join the Army, he is going to stay in Cardenden and he is going to have a girlfriend, get married and the rest of it.

And then because his friend is attacked, he decides he has got to join the Army for him. ...where life will turn in different ways. And again, that is the potential this is where your life could have been. And that is true for a lot of people I knew in my home town. They could have gone to university, some of them, or to college and they chose not to, they chose to get a girlfriend or a boyfriend at age 16 and get a job. And a lot of them are still in Cardenden and they had choices. The choices they made at 16 changed their whole life.

The image of Fife has changed a lot since *Knots and Crosses*.

- Oh, Fife has changed since *Knots and Crosses*. A lot of this has become a commuter belt, commuter territory for Edinburgh. That's certainly the case until the financial crash, I don't know how many jobs have been lost with the changes to the banks. Fife was industrial in the 50s and 60s. My family moved there because of the coal mining industry. My grandparents didn't grow up there. My grandparents grew up in the west coast of Scotland. They moved to Fife because the coal mines, coal fields started to operate. So we were incomers. And there was a sudden influx of people into that part of Fife because of the industry. And then thirty years later that industry was gone. There was no more coal mining, no heavy engineering. People moved away.

Did your family stay there?

- Yeah, I mean, my parents died, my sister moved away, but I have got lots of cousins that still live in Cardenden and in that area. A lot of them are unemployed and have been unemployed for decades and some of them have jobs in factories. It is Fife that you cannot really generalize because there are parts of Fife that are very much about farming and parts of Fife that are very much about tourism. But the part I grew up in was about heavy industry. It wasn't the nice part of Fife, it wasn't the beautiful part of Fife and it has changed. [...] A lot of the really bad houses have been knocked down. The green field sites, the coal mining areas have been turned into fields or play areas. The sun was shining. It was actually really nice to be back, but I couldn't live there because it's a village, I mean Edinburgh is a village as well, but at least in Edinburgh you can escape. It was very hard growing up in Cardenden because it was like growing up as a part of a tribe. It was very hard to be different, very hard to be different. And I did feel different. And I wanted to be different. I had to hide that part of myself from my family and friends.

What about London?

- I wrote *Tooth & Nail* because I was living in London and did not like it. And I thought I would just bring Rebus down here and he could not like it as well. At that stage I did not think of Rebus as someone who would be around for a long time. *Knots & Crosses* was meant to be an update of the theme of Jekyll and Hyde and nobody got it. So I wrote it again and called it *Hide & Seek* and quoted from *Jekyll and Hyde* throughout the book and still nobody got it. And when I was living in London I did not like London and I thought I would bring this guy to London. And at that time I was thinking 3 or 4 books and that is it. I had almost done with Rebus.

Why is history so important for Scotland and for Edinburgh and why it is so important for you to portray Scottish history in your books?

- Well, Edinburgh has a very dark history which is very useful for a crime writer. A lot of terrible things happened in the past. A lot of terrible things happened. Having body snatchers. Acts of cannibalism. Edinburgh when I lived there as a student seemed to me like a city that had not yet escaped its past. It was still focusing on past glories, focussing on the fact that it had once been a capital city, had once been a very important city. But it knew it was no longer a capital city, it was no longer an important city. It was half the size of Glasgow. It didn't have anything like the energy and the excitement that was in Glasgow at that time, especially in the creative fields. I was very conscious of the past walking on the present. And it's something if you read a lot of literature, if you read a lot of books History keeps repeating itself. We don't seem to learn. And these were the themes that interested me in my own life. So I thought I'll bring them into the books if I can. And a lot of crime fiction depends on things that have happened in the past and have been hidden and covered up, being uncovered. So it was very useful to me in that sense. So it's something you find in crime fiction anyway is the idea of people hiding things and things being covered up. And really, what it takes, you can't escape. Like Raskolnikov in *Crime and Punishment*. He actually gets away with the crime, he is never gonna get caught, but his conscience won't let him escape. And I think that's true, you can't escape the past. And Rebus is a guy whose past has been tormented. There has so much happened to him in the past that affected him and made him the way he is. That seems to me that it would be very easy for me to write about things that had happened to him in his past and then equate those things that happened in Scottish history. And sometimes it is just an accident. You know, I walk into a museum and somebody

shows me some coffins. Great, I've got a novel! I didn't know anything about those coffins, I didn't know anything about that. But it seemed to me it is something I have to write about. That is a very good thing to write about.

I really liked *The Falls* and the themes of Scottish History

- Yeah, I like *The Falls* as well. I mean, I don't like all my books, but I like it. Most of all because it gives Siobhan a lot to do. It is the first book where you really get the sense that she is as interesting as a character as Rebus and as capable as a detective.

I always thought that she was going to be your next detective.

- Yeah, I know, there are many prosaic reasons for not making her the main character. If I make her the main character then Scottish television will try to say that those are Rebus books and so they have the rights to put them on television. I am waiting to have her as a main character without her being televised.

You don't like the Rebus films?

- I've never watched them. The form of the television ...they try to squeeze the book in one hour. They strip away everything from the book except maybe the main plot. You get no time for character development; you don't get any time to spend with the main characters.

[...]

Eidesstattliche Erklärung

An Eides statt versichere ich, Jenny Schröder,

dass ich die Dissertation mit dem Titel

„Fiktionalisierung der Städte Barcelona bzw. Edinburgh und Darstellung von Zeitgeschichte im Werk von Manuel Vázquez Montalbán und Ian Rankin“

- abgesehen von den ausdrücklich bezeichneten Hilfsmitteln – persönlich, selbständig und unter Offenlegung der erhaltenen Hilfen angefertigt habe und
- dass die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht sind
- dass die Dissertation noch nicht veröffentlicht worden ist oder zur Zeit veröffentlicht wird und
- dass diese oder eine ähnliche Arbeit noch nicht anderweitig als Dissertation eingereicht wurde.

Rheinbach, den 22.03.2023