



# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Regionalität und kulturelle Identität in Domingo Villars  
Krimireihe *Leo Caldas*“

verfasst von / submitted by

Elisabeth Pree

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

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

A 190 456 353

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

Lehramtsstudium UniStG  
UF Geographie und Wirtschaftskunde UniStG  
UF Spanisch UniStG

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen



## DANKSAGUNG

Ich möchte mich ganz herzlich bei Frau Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen für die Freiheit bei der Themenwahl und Umsetzung sowie die Betreuung dieser Diplomarbeit bedanken.

Ein großes Danke gilt meiner Familie, meinen Eltern, die mir dieses Studium ermöglicht und mich in all meinen Vorhaben und Entscheidungen in jeglicher Weise unterstützt und mich niemals, auch nur annähernd, unter Druck gesetzt haben. Danke!

Ein riesengroßes Dankeschön geht an meinen Freund Daniel. Danke für deine Unterstützung, deine Nerven, dein gutes Zureden und deine Wortspenden, die du mir über all die Jahre gegeben hast. Danke, dass du gemeinsam mit mir Galicien erkundet hast.

Außerdem möchte ich mich bei Frau Lucia Filipova für die fachliche Unterstützung während des Schreibprozesses sehr bedanken.

Además quiero dar las gracias a mi segunda familia en Sanlúcar de Barrameda. Gracias María por haberme apoyado tanto durante todos estos años. Gracias a ti, he encontrado en el español la lengua de mi corazón. Gracias Manolo y Pepi por recibirme todos los años como vuestra propia hija.

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen FreundInnen bedanken, die mich in den letzten Jahren unterstützt und mich in schweren Momenten motiviert haben, mir Kraft gaben und manchmal mehr an mich geglaubt haben als ich selbst.

Ein Dankeschön gilt auch meinen StudienkollegInnen, die mit mir gemeinsam Seminare und schwierige Prüfungsphasen gemeistert haben. Danke für den guten Zusammenhalt! Danke Anna für die tolle Zusammenarbeit bei der Seminararbeit, die der Grundstein für diese Diplomarbeit war.

¡Gracias!



# INHALTSVERZEICHNIS

Inhaltsverzeichnis.....	i
Abkürzungsverzeichnis .....	iii
1. Einleitung .....	1
1.1 Darstellung des Themas .....	1
1.2 Fragestellung und Methoden.....	1
1.3 Aufbau der Arbeit .....	2
1.4 Forschungsstand.....	2
1.5 Relevanz des Themas.....	3
2. Regionaler Kriminalroman in Spanien.....	4
2.1 Spanischer Kriminalroman .....	4
2.1.1 <i>La novela policiaca clásica</i> .....	5
2.1.2 <i>La novela negra</i> .....	9
2.1.3 <i>La novela policiaca costumbrista</i> .....	17
2.1.4 <i>La novela negra rural</i> .....	18
2.1.5 <i>Procedimiento policial</i> .....	20
2.1.6 Regionaler Kriminalroman .....	21
2.2 Regionalität und kulturelle Identität .....	23
2.3 Serielles Erzählen .....	27
2.3.1 Figuren im seriellen Erzählen .....	28
2.3.2 Raum im seriellen Erzählen.....	31
2.4 Intermedialität.....	34
3. Methode .....	38
4. Domingo Villars Krimireihe <i>Leo Caldas</i> .....	39
4.1 Protagonisten der Krimireihe.....	40
4.1.1 Inspektor Leo Caldas.....	40
4.1.2 Subinspektor Rafael Estévez.....	43

4.2	<i>Ojos de agua</i> (2006).....	46
4.2.1	Figurenkonstellation in <i>Ojos de agua</i> .....	46
4.2.2	Regionalität, kulturelle Identität und Stereotype in <i>Ojos de agua</i> .....	50
4.2.3	Intermedialität in <i>Ojos de agua</i> .....	63
4.2.4	Gattungseinordnung von <i>Ojos de agua</i> .....	73
4.3	<i>La playa de los ahogados</i> (2009) .....	84
4.3.1	Figurenkonstellation in <i>La playa de los ahogados</i> .....	84
4.3.2	Regionalität, kulturelle Identität und Stereotype in <i>La playa de los ahogados</i> .....	87
4.3.3	Intermedialität in <i>La playa de los ahogados</i> .....	104
4.3.4	Gattungseinordnung von <i>La playa de los ahogados</i> .....	112
4.4	Gegenüberstellung .....	121
4.4.1	Gegenüberstellung der Figuren .....	122
4.4.2	Handlungsstränge.....	124
5.	Conclusio.....	127
6.	Bibliographie.....	128
	Anhang .....	133
	Abstract (Deutsch) .....	133
	Abstract (Englisch).....	134
	Zusammenfassung (Spanisch) .....	135

## ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

bzw.	beziehungsweise
d. h.	das heißt
ebd.	ebenda
f.	und folgend
ff.	und Folgende
Hrsg.	Herausgeber
o.O.	ohne Ort
S.	Seite
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel
zit.	zitiert



# 1. EINLEITUNG

## 1.1 DARSTELLUNG DES THEMAS

Die Krimireihe *Leo Caldas* des spanischen, genauer galicischen, Schriftstellers Domingo Villar beginnt mit den beiden Romanen *Ollos de agua* und *A praia dos afogados*. *Ojos de agua* und *La playa de los ahogados*, wie die Titel der Romane in der kastilischen Übersetzung lauten, erzählen von Leo Caldas, einem Kriminalpolizisten in der Küstenstadt Vigo im äußersten Westen Galiciens. Dort ermittelt Inspektor Caldas gemeinsam mit Subinspektor Rafael Estévez.

Domingo Villar leistete mit seinen Romanen nicht nur einen wichtigen Beitrag zur literarischen Gattung des spanischen Kriminalromans, sondern ist vor allem für seine Auseinandersetzung mit dem regionalen galicischen Kontext in seinen Kriminalromanen bekannt. Der selbst aus Vigo stammende Villar bettet seine Romane in seine Heimat ein und zeichnet ein authentisches Bild der Region.

Der Leserschaft wird die Regionalität und die kulturelle Identität Galiciens zuvorderst mittels der Figur des aus Zaragoza stammenden Estévez vermittelt. Diesem sind Gepflogenheiten der *gallegos* zuweilen schleierhaft. Die Authentizität manifestiert sich besonders in den detailreichen Ausführungen zu den Schauplätzen und Wegen, die Caldas und Estévez zurücklegen, welche die Leserschaft parallel zu den Romanen auf Landkarten tatsächlich nachverfolgen kann. Aber nicht nur durch die wahren Schauplätze, sondern auch über die kulinarischen Beschreibungen bietet Villar einen lebhaften Einblick in die Region. Die aufzuklärenden Mordfälle sind in zahlreichen weiteren Aspekten, etwa durch den Beruf eines Opfers, in Region und Kultur verankert.

## 1.2 FRAGESTELLUNG UND METHODEN

Abseits des evidenten Vorliegens eines Bezugs zur autonomen Gemeinschaft Galiciens verblieb die Ausgestaltung dieses Bezugs bisher größtenteils im Dunkeln. Daraus lässt sich nachfolgende Fragestellung ableiten:

„In welcher Art und Weise manifestieren sich Regionalität und kulturelle Identität in Domingo Villars Krimireihe *Leo Caldas* und welche Funktion üben diese aus?“

In methodischer Hinsicht nimmt die Arbeit sowohl eine narratologische als auch eine gattungstypologische und komparative Analyse vor. Der Fokus der zunächst separierten Analyse liegt auf der gattungstypologischen Einordnung und der Untersuchung der regionalspezifischen Elemente beider Romane.

### 1.3 AUFBAU DER ARBEIT

Die vorliegende Diplomarbeit gliedert sich in fünf thematische Teilbereiche. Zunächst wird eine theoretische Basis anhand der bestehenden Subgenres des spanischen Kriminalromans sowie den Themenkomplexen Regionalität und kulturelle Identität, serielles Erzählen und endlich Intermedialität dargebracht. Beginnend mit der *novela policiaca clásica* werden folgend die Subgenres *novela negra*, *novela policiaca clásica costumbrista*, *novela negra rural* und *procedimiento policial* eingehend beleuchtet ehe abschließend das Subgenre des regionalen Kriminalromans erörtert wird.

Hiernach werden die Methoden, welche im praktischen Teil der vorliegenden Arbeit zur Anwendung gelangen, dargelegt und erörtert.

Der darauffolgende analytische Teil beleuchtet zunächst unter dem Aspekt des seriellen Erzählens die konstanten Protagonisten der Krimireihe *Leo Caldas*. Nachfolgend werden die beiden gegenständlichen Romane einzeln im Hinblick auf die Figurenkonstellation, die Elemente der Regionalität, kulturellen Identität und Stereotype sowie die Intermedialität in den Romanen untersucht. Abschließend werden die Romane noch einzeln einer Gattungseinordnung unterzogen, ehe sie gegenübergestellt werden. Bei der Gegenüberstellung von *Ojos de agua* und *La playa de los ahogados* wird das Augenmerk insbesondere auf die Figuren sowie die Handlungsstränge gelegt, um die Serialität in der Krimireihe *Leo Caldas* darzustellen.

Letztlich werden die Ergebnisse der Arbeit, insbesondere der Analyse und Gegenüberstellung der Romane, in einer Conclusio zusammengefasst und ihre wesentlichen Kernaussagen herausgearbeitet.

### 1.4 FORSCHUNGSSTAND

Ausgehend von den Arbeiten José COLMEIROS und Tzvetan TODOROVs entwickelte sich ein recht breiter wissenschaftlicher Diskurs zum spanischen Kriminalroman im

Allgemeinen. Dabei wurden zuvorderst die Subgenres *novela policiaca clásica* sowie *novela negra* einer eingehenden Auseinandersetzung unterzogen. Teilweise umfasst diese auch spezifischere Subgenres, wie etwa die *novela negra rural*, wobei die Forschung in diesen Feldern noch als spärlich zu bezeichnen ist. Neben den hinlänglich bekannten Subgenres werden jüngere Entwicklungen in der gegenwärtigen Forschung nur eingeschränkt thematisiert. Der regionale Kriminalroman erfährt zwar global Beachtung, doch wird der spanische Ast dieses Subgenres in der Wissenschaft derzeit nur wenig berücksichtigt.

Diese allgemeinen Ausführungen treffen eben auch auf die Werke des gegenständlichen Autors Domingo Villar zu. Es besteht zwar eine geringe Anzahl an Abhandlungen zu dessen Werken, doch erschöpfen sich diese im Wesentlichen in der Behandlung des humoristischen Einsatzes von Stereotypen sowie der Autoübersetzung vom Galicischen in das Kastilische.

## 1.5 RELEVANZ DES THEMAS

Trotz der geringen wissenschaftlichen Beachtung des regionalen Kriminalromans in Spanien, wäre gerade diese gegenwärtig hochrelevant. Im spanischen gesellschaftspolitischen Diskurs rücken die Regionen, insbesondere die peripheren, vermehrt ins Zentrum. Einerseits manifestiert sich darin ein kontinuierlich präsenter werdender Nationalismus, auch auf die einzelnen autonomen Gemeinschaften bezogen, andererseits kann darin gleichsam eine Aufarbeitung der Marginalisierung ebendieser während der Diktatur Francos erblickt werden. Durch diese Verschiebung des Schwerpunktes gesellschaftspolitischer Auseinandersetzung an den (auch geographischen) Rand ist eine Thematisierung der Ausdrücke dieser Entwicklung auch wissenschaftlicherseits erforderlich und geboten. Das Wiederaufleben unterdrückter Identitäten nach der *Transición* spiegelt sich auch und gerade in der Literatur wider. Zuzufolge dessen erlebt der regionale Kriminalroman, wie im Übrigen auch regionale Kriminalfilme und -serien, einen Aufschwung, der eine vermehrte Präsenz für verdrängter kultureller Identitäten der autonomen Regionen, im Besonderen Galiciens und das Baskenland, mit sich bringt.

## 2. REGIONALER KRIMINALROMAN IN SPANIEN

Der spanische Kriminalroman zeichnet sich hauptsächlich durch städtische Schauplätze wie Barcelona oder Madrid aus, da die Stadt ein wichtiger Kontaktraum bzw. *melting pot* unterschiedlicher Kulturen und sozialer Gruppen ist. Im Gegensatz dazu steht im regionalen Kriminalroman aus Spanien nicht die Stadt als geographisches Gebiet im Vordergrund, sondern ein kultureller Raum, der sowohl den städtischen als auch den ländlichen Raum umfasst. Ein Beispiel dafür sind die Abenteuer des galicischen Inspektors Leo Caldas, die nachstehend analysiert werden sollen. Ihr Autor, Domingo Villar, zählt zu den bedeutendsten Repräsentanten dieser bisher nur wenig erforschten Untergattung des spanischen Kriminalromans.

### 2.1 SPANISCHER KRIMINALROMAN

Der Kriminalroman ist ein Genre, welches sich vorwiegend mit der Aufklärung eines oder mehrerer Verbrechen beschäftigt. Die Ermittlung kann von einem Professionellen oder einem Amateur bzw. von einer einzigen Person sowie im Team durchgeführt werden. In diesem Sinne betont auch COLMEIRO in seiner theoretischen Studie zum spanischen Kriminalroman, dass die kriminelle Handlung das einzige wirklich ausschlaggebende Kriterium darstellt.

[E]ntendemos por novela policiaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado. Ésta es la única característica que tienen en común los diversos subgéneros [...]. (COLMEIRO 1994: 55)

Das bedeutet, dass in jedem Kriminalroman ein Verbrechen und seine Auflösung den Ursprung einer Kriminalgeschichte formen. In ihren restlichen Charakteristika und Schwerpunktsetzungen unterscheiden sich die einzelnen Subgenres des Kriminalromans – *novela policiaca clásica*, *novela negra*, *novela costumbrista* und *novela negra rural* – jedoch deutlich. Aufgrund der nicht immer eindeutigen Trennlinie zwischen den jeweiligen Subgenres kann es auch zu Überschneidungen und Mischformen kommen, wie auch im Fall des regionalen Kriminalromans in Spanien, der anhand der Krimireihe des galicischen Autors Domingo Villar untersucht werden soll.

### 2.1.1 LA NOVELA POLICIACA CLÁSICA

Die *novela policiaca clásica*, im Spanischen oft auch als *novela enigma* bezeichnet, d. h. der klassische Kriminalroman, findet seinen Ursprung in Großbritannien bei Edgar Allen Poe und seinen Kriminalgeschichten rund um den Pariser Detektiv Auguste Dupin (vgl. COLMEIRO 1994: 31). Seinen Namen verdankt die *novela policiaca clásica* im spanischsprachigen Raum sowohl der englischen (*mystery novel*) als auch der französischen Form (*novela-enigma*) (vgl. ebd.: 56).

Doch der klassische Kriminalroman etablierte sich weltweit als eigenständiges Genre erst mit der Veröffentlichung des wohl bekanntesten Detektivromans, nämlich Arthur Conan Doyles Reihe um Sherlock Holmes, deren erster Band 1886 erschien. Ihre Blütezeit erlebt die *novela policiaca clásica* jedoch erst etwas später, nämlich in der Periode zwischen den beiden Weltkriegen. (vgl. ebd.: 33)

Die Bedeutung der *novela policiaca clásica* in Spanien war lange Zeit marginal. Zu Zeiten der Diktatur konnten großteils nur Übersetzungen der englischen und französischen Romane gelesen werden, die das Regime nicht gefährden würden. Mit der *Transición* brach schließlich der Durst nach kritischer Literatur Bann und stieg der Bedarf an sozialkritischen Texten, wodurch die *novela policiaca clásica* wiederum keinen Zuwachs verzeichnen konnte. Erst die gesellschaftlichen Veränderungen und die politische Stabilisierung zum Jahrtausendwechsel führten zu einem Aufleben der *novela policiaca clásica*. KING bezeichnet dies als Rückkehr zur „tradicó ,agathachristiana“ (2015: 34).

An der *novela policiaca clásica* interessieren vordringlich ihre generischen Charakteristika. Diese heben sie von den anderen Subgenres der Kriminalliteratur ab. Ausgangspunkt für die Entwicklung der *novela policiaca clásica* ist ihr zunächst marginaler Verkauf an Zeitungskiosken. Mit der Zeit gewann sie jedoch an literarischer Bedeutung.

En conclusión, la novela policiaca tradicional se situaría a medio camino entre la ‚literatura culta‘ y la ‚literatura popular‘, si bien el carácter esencialmente formulaico y epigónico de una gran parte de sus productos la inclina frecuentemente hacia la ‚subliteratura‘. (COLMEIRO 1994: 34)

Diese sehr generell gehaltene Beschreibung des Genres der *novela policiaca clásica* soll im Folgenden etwas genauer geschildert und erklärt werden, indem die

einzelnen wichtigen Elemente einer typischen klassischen Kriminalgeschichte aufgezählt und beschrieben werden.

#### 2.1.1.1 EBENEN DER *NOVELA POLICIACA CLÁSICA*

TODOROV nennt in seiner Typologie des Kriminalromans (1966) als fundamentales Element der *novela policiaca clásica* die Überlagerung von zwei zeitlichen Ebenen, welche sich wiederum auf zwei erzählte Geschichten stützen (vgl. 1998 [1966]: 210). So werden einerseits die Geschichte des Verbrechens und andererseits die Geschichte der Ermittlung dargetan. Letztere beginnt dort, wo die Geschichte des Verbrechens endet (vgl. ebd.). Der Ermittler<sup>1</sup> nähert sich nach und nach der Lösung des Rätsels, untersucht Indiz für Indiz, bis er den Fall letztlich aufdeckt (vgl. COLMEIRO 1994: 44). Der primäre Fokus liegt bei der *novela policiaca clásica*, also auf dem bereits Geschehenen oder, anders ausgedrückt, auf „lo que ya ha ocurrido“ (COLMEIRO 1994: 44; vgl. TODOROV 1998 [1966]: 210f.).

Die Erzählung vom Verbrechen sticht durch ihr Fehlen hervor. Das Verbrechen wird in der *novela policiaca clásica* nicht direkt erläutert, sondern durch indirekte Erkenntnisquellen, allenfalls bloße Indizienketten, erschlossen. Dies geschieht im Rahmen der Geschichte der Ermittlung, welche für sich selbst betrachtet keinen Wert hat. Sie ist vielmehr Mediator zwischen der Geschichte des Verbrechens und der Leserschaft. (vgl. TODOROV 1998 [1966]: 210f.)

#### 2.1.1.2 ERMITTLER IN DER *NOVELA POLICIACA CLÁSICA*

Weitere bestimmende Merkmale des klassischen Kriminalromans beinhalten die Darstellung des Ermittlers als eine Art Superheld, der sich vor allem durch seine Unbeirrbarkeit und seinen außergewöhnlichen Scharfsinn auszeichnet (vgl. COLMEIRO 1994: 56).

„Su fantástico supercerebro así como su falta de emociones con respecto a los demás confieren al detective un halo inhumano superior.“ (COLMEIRO 1994: 67)

Ein zentrales Element der *novela policiaca clásica* stellt ebenso die Superiorität des Ermittlers dar. Dieser ist nicht nur psychologisch überlegen und intellektuell

---

<sup>1</sup> Im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit wird nur die männliche Form Ermittler verwendet, da der eigentliche Ermittler in sämtlichen angeführten Beispielen männlich ist. Lägen diese Umstände nicht vor, wäre die weibliche Form selbstverständlich zu bevorzugen. Die Auswirkungen des vorwiegend männlichen Geschlechts des Ermittlers für den spanischen Kriminalroman sind an anderer Stelle zu diskutieren. Eben Ausgeführtes gilt auch für synonyme Begriffe, wie beispielsweise *der Protagonist*.

unangreifbar, sondern auch psychisch unverletzbar. (vgl. TODOROV 1998 [1966]: 210)

Bei seinen Nachforschungen bedient sich der Ermittler vor allem rationeller und wissenschaftlicher Methoden. Nach und nach wird eine Reihe von Verdächtigen befragt, die sich jedoch als unschuldig entpuppen. Die Aufdeckung des Falls und das Ende kommen überraschend und so ist es schlussendlich „la persona menos sospechosa“ (COLMEIRO 1994: 56), die, wie der Ermittler herausfindet, das Verbrechen begangen hat.

Ein weiteres Charakteristikum, das eng mit der glorifizierenden Darstellung des Ermittlers zusammenhängt, ist die strikte und höchst moralische Unterscheidung zwischen Gut und Böse. Während der Ermittler vor allem die guten Eigenschaften der Menschheit repräsentieren soll und für den Sieg des Guten über das Böse kämpft, stellt das Verbrechen bzw. die VerbrecherInnen in der *novela policiaca clásica* das personifizierte Böse dar, welches von der Gesellschaft nicht geduldet wird und deshalb neutralisiert werden muss, um Ordnung und Frieden zurückzubringen und um somit die gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen. (vgl. COLMEIRO 1994: 59f.)

Encubierta bajo la apariencia de un mero juego estético la novela policiaca clásica posee una fuerte carga ideológica que, escudada en las corrientes científicas y positivistas (la experimentación, el proceso inductivo y deductivo, la investigación) se inclina sin ningún lugar a dudas hacia el mantenimiento del statu quo social. (ebd.: 60)

Obwohl es nicht das primäre Ziel des Ermittlers ist, die gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen, bringt sein Handeln immer wieder eine indirekte Verteidigung einer stabilen Gesellschaft mit sich. Der traditionelle Kriminalroman verlangt am Ende ein *final feliz*, bei dem das Verbrechen lückenlos aufgeklärt wird und somit einen positiven Blick in die Zukunft und die Regeneration der Gesellschaft ermöglicht. (vgl. COLMEIRO 1994: 60f.)

### 2.1.1.3 ERMITTLUNGSMETHODE IN DER *NOVELA POLICIACA CLÁSICA*

GALÁN HERRERA nennt als weiteres Merkmal dieses Subgenres die rationale Suche des Ermittlers nach der Wahrheit. Die Fälle klären sich anhand der gewählten Ermittlungsmethode auf. Das Verbrechen ist umgeben von Spuren, die am Ende des Tages helfen, den Fall zu lösen. Der Schwerpunkt liegt hier

einerseits auf der Lösung des Falles und andererseits auf der Art und Weise, wie dies durch den Ermittler zu Stande gebracht wurde. (vgl. 2008: 61)

Laut COLMEIRO wird die rationale, nachweisbare, deduktive und absolut logische Vorgehensweise des Detektivs, um das Verbrechen aufzulösen, der *novela policiaca clásica* jedoch fälschlicherweise zugeschrieben. Obwohl ein derartiges Ermittlungsverfahren tatsächlich in den meisten klassischen Kriminalromanen geschildert wird, so entspricht dies nicht der Realität, sondern soll nur den Anschein einer durch und durch analytischen Herangehensweise erregen. Denn tatsächlich sind die scheinbaren durchdachten und rationalen Ermittlungsarbeiten allenfalls glückliche Zufälle oder erfolgreiche Hypothesen. (vgl. 1994: 66)

#### 2.1.1.4 AUFBAU DER *NOVELA POLICIACA CLÁSICA*

Darüber hinaus finden sich in der *novela policiaca clásica* auch Charakteristika wieder, die nicht nur dem klassischen Kriminalroman eigen sind, sondern für viele Genres gelten. Beispielsweise zeichnet sich der Kriminalroman, wie viele andere Genres auch, vor allem durch seinen chronologischen und linearen Aufbau aus. Das heißt, dass die Geschehnisse und die Ermittlungsarbeiten der Kriminalgeschichte zumeist zeitlich nacheinander geschildert werden, um die Chronologie der Erzählung soweit als möglich aufrechtzuerhalten. (vgl. COLMEIRO 1994: 78)

Hierbei ist jedoch auch anzumerken, dass die *novela policiaca clásica* nicht nur für einen durchgängigen linearen Ablauf bekannt ist, sondern allen voran auch für ihre Analepsen beziehungsweise für die Prolepsen. Diese sollen in Form von Beschreibungen besonders dabei helfen, die Charaktere genauer zu skizzieren. (vgl. ebd.: 79) Die Geschehnisse um die Tat werden anhand der Erzählungen von ZeugInnen rekonstruiert.

Weiters dienen solche „estructuras retardativas“ (COLMEIRO 1994: 80) vor allem auch dazu, falsche Fährten in das Ermittlungsverfahren einzustreuen und dadurch die LeserInnen immer wieder dazu aufzurufen, neue Hypothesen zu formulieren oder die bereits bestehenden zu überarbeiten. Dieses Verheimlichen von Informationen führt zu folgendem Ergebnis:

En la novela policiaca la ocultación de información de sucesos anteriores (causa de la curiosidad del lector) siempre implica la espera de los posibles efectos que su

eventual revelación habrá de producir (causa de suspense) – tales como que el culpable no repita su crimen o sea descubierto, que el sospechoso inocente se libre de culpa, o que la integridad del investigador y otros personajes en peligro sea reestablecida. Si bien la curiosidad suele por lo general tener mayor prevalencia en la novela policiaca clásica y el suspense en la novela policiaca negra, esto no altera el hecho de que ambas formas de intriga cohabitan y se complementan en las dos vertientes del género policiaco. (COLMEIRO 1994: 83)

Die *novela policiaca clásica* zeichnet sich also durch einen intelligenten Ermittler, ein scheinbar unlösbares Problem und eine rationale Lösung auf den letzten Seiten der Erzählung aus. Gewalt spielt in dieser Art von Kriminalroman eine untergeordnete Rolle. Abschließend kann festgehalten werden, dass sich die *novela policiaca clásica* vor allem durch markante Merkmale wie die Überlegenheit des Ermittlers, die Täterschaft der *persona menos sospechosa* oder den Fokus auf schon Geschehenem von anderen Subgenres des Kriminalromans unterscheidet, auch wenn der dynamische Charakter des Genres Abweichungen ermöglicht.

### 2.1.2 LA NOVELA NEGRA

Neben der *novela policiaca clásica* entwickelte sich mehr oder weniger zeitgleich zu deren Blütezeit im angelsächsischen Raum (1920-1930) die *hard-boiled* Literatur. Dieses ursprünglich aus den Vereinigten Staaten stammende Subgenre wurde aufgrund eines fehlenden Gattungsnamens mit Adjektiven wie *tough* oder *hard-boiled* beschrieben (vgl. COLMEIRO 1994: 56f.). Es zeigt Fehler und Ambitionen einer kapitalistischen Gesellschaft auf. Sie spielt in einer Gesellschaft, in der Geld und das Streben nach Macht die Motoren zwischenmenschlicher Beziehungen sind und die zu Verbrechen, Ausgrenzung und Ungerechtigkeit führen. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 62) Seinen Namen verdankt dieses Subgenre in Europa Marcel Duhamel. Der Franzose erschuf 1945 die *série noire* (*serie negra*) (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 62), deren Name auf ihre schwarzen Buchcovers zurückzuführen war. In Spanien und im hispanoamerikanischen Raum setzte sich in Anlehnung daran in der Zeit um Francos Tod die Bezeichnung *novela negra* durch (vgl. COLMEIRO 1994: 56f.).

In Spanien erlangte die *novela negra norteamericana* durch argentinische Übersetzungen von Emecé und spanische Übersetzungen der *serie negra* Bekanntheit. Sowohl die wirtschaftliche als auch die soziale Situation, während der

*Transición*, in Spanien führten zu steigender Kriminalität und gemeinsam mit politischer und wirtschaftlicher Korruption boten sie einen ausgezeichneten Nährboden für das Auftauchen der *novela negra española*, die sich durch eigene Charakteristika auszeichnet (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 62), sich jedoch erst während der *Transición* zur Demokratie und der Aufhebung der Zensur richtig entfalten konnte.

Die *novela negra* verlangt eine Umstellung der Reihenfolge und Zeichen der ethischen und ästhetischen Prinzipien. So bleibt die Thematik des Verbrechens als ästhetisches Spiel erhalten, jedoch in einer reduzierten Art und Weise. Die ethische Komponente tendiert dazu, sich auszubreiten, und nimmt einen vorherrschenden Platz ein. Das formale Problem des Rätsels fungiert hier als Gerüst für das Aufbringen des moralischen Problems des Verhaltens des Individuums gegenüber der Gesellschaft. (vgl. COLMEIRO 1994: 61)

La novela negra se caracteriza, primero, por ser novela y, después, por presentar un mundo marginal y degradado, sumamente violento, por el que pululan personajes atormentados, también marginales y degradados. (FRECHILLA DÍAZ 2008: 14)

#### 2.1.2.1 SPRACHE IN DER NOVELA NEGRA

In enger Verbindung zu den das Subgenre beschreibenden Adjektiven *tough* und *hard-boiled* steht der bewusste Einsatz von Sprache. Die *novela negra* ist gekennzeichnet durch eine den Schauplätzen angepasste Sprachwahl, die die Alltagssprache unterschiedlicher sozialer Gruppen einer konkreten Zeit widerspiegelt. Schnelle Dialogwechsel, die an Schusswechsel erinnern, und eine harte und gewaltvolle Sprache sind für dieses Subgenre charakteristisch. Die Dialoge sind ein Instrument, um die Psychologie der Figuren darzulegen. Dieses Subgenre zeichnet sich außerdem durch eine den Figuren angepasste Sprachwahl aus. Umgangssprache und Fachsprache stehen in ständigem Wechsel. Ein wichtiger Punkt ist die Glaubwürdigkeit. Hält ein Ermittler zum Beispiel eine Pistole in der Hand, so kann er diese präzise im Fachjargon beschreiben und genauestens von anderen Schusswaffen unterscheiden. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 63)

#### 2.1.2.2 ERZÄHLINSTANZ IN DER NOVELA NEGRA

Die Erzählinstanz tritt hier meistens in der ersten Person auf und findet sich normalerweise in der Hauptfigur, dem Ermittler oder auch des Täters bzw. der

Täterin, wieder. In seltenen Fällen tritt die Erzählinstanz durch eine Nebenfigur, wie zum Beispiel eine dem Ermittler nahestehende Person, zutage. Diese erhält ihre Informationen durch die enge Verbindung zu der Hauptfigur. Daneben gibt es außerdem Fälle, in denen die Erzählinstanz in der dritten Person auftritt, wie zum Beispiel bei Dashiell Hammet und George Simenon (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 61), was auch in der spanischen *novela negra* etwa in der Carvalho-Serie übernommen wurde.

Die Vorfälle ereignen sich üblicherweise chronologisch. Um die Spannung aufrecht zu erhalten, beschreibt die Erzählinstanz detailliert nahezu jede Bewegung der Figuren. Dies geradezu als würde er die Leserschaft an der Hand nehmen und die Geschehnisse aus der Sicht einer Kamera beschreiben. (vgl. ebd.: 65) Dies mag auch der Grund für die zahlreichen Verfilmungen der *novela negra* sein, die als *cine negro* (*film noir*) bezeichnet werden.

Die Zeit der Erzählung folgt auf die Geschehnisse. Die Geschichte wird *a posteriori* geschildert, was sich aber in keinerlei Weise auf den Eindruck der Unmittelbarkeit auswirkt. Vergangenes erfährt man unmittelbar durch Erläuterungen Dritter. Aus diesen werden die Geschehnisse im Zusammenhang mit dem Verbrechen rekonstruiert. Sofern die Regeln des *fair play* eingehalten werden, erhält die Leserschaft sämtliche Informationen in kleinen Dosen zeitgleich mit dem Ermittler. Dies erleichtert einerseits die Identifikation mit dem Ermittler und andererseits wird dadurch Spannung generiert. (vgl. ebd.: 65)

### 2.1.2.3 FIGUREN IN DER NOVELA NEGRA

Ähnlich wie im traditionellen Kriminalroman findet man in der *novela negra* sowohl einen Ermittler als auch einen Verbrecher bzw. eine Verbrecherin wieder. Für gewöhnlich ist der Ermittler die Hauptfigur. Der Protagonist in der *novela negra* kann nicht nur ein Polizist, sondern auch ein Privatdetektiv sein. Wesentlich ist aber, dass dieser hauptberufliche Ermittler ist und zuweilen von einem eigenen Büro aus agiert. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 64) Heutzutage tendiert man eher zum *procedimiento policial* (*police procedural*), d. h., dass der Ermittler als Teil eines größeren Teams bzw. einer Organisation gegen das Böse ankämpft, damit die Ermittlung so realitätsnah wie möglich wirkt.

Nichtsdestotrotz folgt der Ermittler nicht nur deduktiven und induktiven Methoden, sondern verlässt mitunter den Pfad rationaler Analyse und macht auch von Drohungen und Bestechungen nicht halt (vgl. COLMEIRO 1994: 61). Er hält sich weniger an etablierte Regeln und Gesetze als an seine eigenen Prinzipien und Regeln.

Der in der Regel persönlich involvierte Ermittler trägt die Maske des *hombre duro*, eines starken Kerls, um in einer Gesellschaft, die die Schwächsten zermalmt, fortbestehen zu können. Sein zynischer Charakter und seine Neigung zu spitzfindiger und bissiger Ironie rühren von seiner Ablehnung einer Gesellschaft her, von welcher er sich selbst marginalisiert fühlt. (vgl. COLMEIRO 1994: 61f.)

Der Ermittler ist dadurch sehr verschlossen und oft nachdenklich gestimmt. Dabei wird oftmals das Bild des gedankenverlorenen kettenrauchenden Ermittlers bemüht. Es muss jedoch nicht die Vorliebe zum Tabak sein, die Raum für Gedanken und Reflexionen ermöglicht. So findet zum Beispiel Vázquez Montalbáns Ermittler Pepe Carvalho, der wohl berühmteste spanische Privatdetektiv, seine Momente der Ruhe in seiner Vorliebe zu guter Küche und schweift hierbei regelmäßig bei einer detailverliebten Beschreibung von Gerichten, deren Zubereitung und einer nicht minder detaillierten Geschmacksbeschreibungen ab, was vor allem ein Merkmal der spanischen *novela negra* zu sein scheint. (vgl. ebd.: 80)

El protagonista de la novela policiaca negra es un hombre de este mundo, cuya fortaleza física y moral (su dureza) no es invulnerable a los ataques de que es objeto constantemente. (ebd.: 70)

Zynismus ist der Schild, mit dem er seine verlorene Immunität gegen die Widrigkeiten seiner Umwelt zu verbergen sucht. Da der Harnisch des *hombre duro* meist nur lose sitzt, sind moralische und körperliche Unversehrtheit in ständiger Gefahr. Der Protagonist ist persönlich durch das Abenteuer, das Duell zwischen ihm und dem Verbrecher bzw. der Verbrecherin, affektiert, welches nicht bloß ästhetisches Spiel ist, sondern einer eigenen Ethik gehorcht. Die moralische Perspektive des Ermittlers überschwemmt den Roman im Gegensatz zur *novela policiaca clásica* geradezu. (vgl. COLMEIRO 1994: 61f.)

Der Ermittler ist von seinen eignen Moralvorstellungen getrieben. Für andere oftmals unverständlich, ordnet er sein Handeln einem hehren Ziel unter. (vgl.

COLMEIRO 1994: 63) Der Ermittler gebart sich als Hüter der Gerechtigkeit. Seine Moral ist starr. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 64)

Se ha de combatir la sociedad con sus mismas armas. Será necesario responder a la violencia con violencia, transgredir las leyes que obstaculizan el descubrimiento de la verdad y el triunfo de la justicia, ponerse una impenetrable armadura de cinismo e ironía que le proteja de los ataques que recibe desde todos los flancos. (COLMEIRO 1994: 63)

Letztlich erscheint die Moral hinter dem Handeln des Ermittlers aus gesellschaftlicher Perspektive ambivalent und fragwürdig. Jedoch sind die scheinbaren Widersprüche seiner Moral kohärent zu der höherwertigen Ethik des Ermittlers in einer amoralischen Gesellschaft. Daraus entspringt am Ende des Romans – im Gegensatz zur *novela policiaca clásica* – eine pessimistische und entmutigende Perspektive. (vgl. COLMEIRO 1994: 63)

Der Ermittler selbst ist gebrochen. Seine soziale Situation ist prekär und sein Umfeld eher zwielichtig. Obwohl dem Ermittler meist das Ziel seiner Suche unbekannt ist, löst er das Rätsel und besiegt so quasi den Täter. Dennoch bleibt er in der Gesellschaft ein Verlierer. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 64)

Die Lösung ist dahingehend unbefriedigend, als erst durch sie das soziale Ausmaß des Delikts zutage tritt. Zwar ist durch sie der Fall gelöst, doch kann sich die Gesellschaft nicht vom Friedensbruch durch das Delikt erholen, sodass die Aufgabe des Ermittlers doch ungelöst bleibt. (vgl. COLMEIRO 1994: 63)

#### 2.1.2.4 RAUM- UND ZEITGEFÜGE IN DER *NOVELA NEGRA*

Im Gegensatz zur *novela policiaca clásica* steht bei der *novela negra* nicht das schon Geschehene im Vordergrund, sondern das, was geschehen wird, oder auch „lo que va a ocurrir“ (COLMEIRO 1994: 45). Hier verschmilzt die Geschichte des Verbrechens mit der Geschichte der Untersuchung. Bei diesem Subgenre wird das Element des Rätsels (*misterio*) dem Element der Spannung (*suspense*) bzw. der Erwartung untergeordnet. (vgl. COLMEIRO 1994: 44f.; TODOROV 1998 [1966]: 211f.)

In der *novela negra* verschwimmen die beiden Geschichten. Mit anderen Worten: Die indirekte Vermittlung der Geschichte des Verbrechens, wie sie aus der *novela policiaca clásica* bekannt ist, wird verworfen und demgegenüber die Erzählung von den Ermittlungen mit einem Selbstzweck gefüllt. Letztere steht nun nicht mehr

bloß mittelnd zwischen Verbrechen und LeserInnen, sondern wird selbst den LeserInnen nähergebracht. Währenddessen wird die Geschichte des Verbrechens, anders als bei der *novela policiaca clásica*, bei der diese schon abgeschlossen ist, fortgeschrieben. (vgl. TODOROV 1998 [1966]: 211)

Während beim klassischen Kriminalroman traditionell grundsätzlich rurale Schauplätze im Vordergrund stehen, zeichnet sich die *novela negra* vor allem durch urbane Räume aus. Ein wesentlicher Grund hierfür ist die spezielle Atmosphäre, die durch den städtischen Charakter geschaffen wird und ihn regelrecht zu einem *melting pot* unterschiedlicher Kulturen und sozialer Schichten werden lässt. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 65)

En cualquier caso, la atmósfera que se respira y que es fundamental para la novela negra, es una atmósfera de tipo delictivo, donde el delito, la infracción, la amenaza y el asesinato son denominador común. Espacio urbano, opresivo, social y realista por antonomasia. (ebd.)

Der Ermittler stellt seine Nachforschungen in der Stadt an. Er verlässt seine gewohnte Umgebung und mischt sich bei seinen Nachforschungen unter verschiedene soziale Schichten. Obwohl hier überwiegend urbane Schauplätze gewählt werden, ist es nicht unüblich auch rurale Räume vorzufinden. Der Raum erfüllt nicht mehr eine rein formale Funktion zwischen Verbrechen, Ermittlung und Aufklärung des Falls, sondern ist Mittel zum Zweck und erfüllt hier eine tiefergreifendere Aufgabe. Es eröffnet sich dadurch eine Bühne für Sozialkritik und die Suche nach kultureller Identität. Es handelt sich um ein gefährliches Ambiente, das umgeben ist von Gewalt, wo Macht und Geld zur Tat motivieren. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 65f.)

Hier wird Platz geschaffen für alle möglichen Figuren der Großstadt: ob Politiker, Polizisten, Gangster, Gauner oder Zuhälter sowie ihre potentiellen weiblichen Pendants. Die Reihe ist endlos. (vgl. COLMEIRO 1994: 69) Durch die Verschiebung von ruralen zu urbanen Schauplätzen wurde die Basis für ein weiteres Charakteristikum der *novela negra* geschaffen: Sozialkritik.

„La gran ciutat, una natura sempre canviant i sempre en transformació.“ (BENNASAR 2011: 40) Es muss an dieser Stelle eingeräumt werden, dass das Stadtbild in den Jahren, seit sich das Subgenre der *novela negra* etablierte, einem bedeutsamen Wandel unterworfen war. Die Umstände, auf denen die dunkle

Atmosphäre der Stadt in der *novela negra* fußte, liegen schlicht nicht mehr vor. Was für die Vereinigten Staaten von Amerika die Zeit der Großen Depression war, war für Spanien die *Transición* in den 1970er bis 1980er Jahren. Mit den Olympischen Spielen von Barcelona 1992 und der Expo in Sevilla im selben Jahr, den zahlreichen Kulturhauptstädten über ganz Spanien verteilt und der Gentrifizierung der letzten Jahre veränderte sich das Stadtbild enorm (vgl. KING 2015: 33; BENNASAR 2011: 40f.). Die dadurch bedingten Veränderungen in der städtischen Gesellschaft spiegeln sich nunmehr auch in den Merkmalen der gegenwärtigen Kriminalromanproduktion wider, weshalb es BENNASAR zufolge unzutreffend wäre, einen modernen Kriminalroman als typische *novela negra* zu bezeichnen. (vgl. 2011: 40f.)

Zu eben Ausgeführten sei jedoch angemerkt, dass eine solche räumliche Grenzziehung zwischen *novela negra* und *novela policiaca clásica* in jüngerer Literatur nur noch mit Vorsicht vorgenommen werden kann. Zufolge der Globalisierung verschwimmen auch lokal die Grenzen zwischen den Siedlungsräumen. Die Abgrenzung anhand der Schaustätte des Romans rückt daher in den Hintergrund und schafft Platz für ein größeres Gewicht der Art des Verbrechens.

#### 2.1.2.5 SOZIALKRITIK IN DER NOVELA NEGRA

Die *novela negra* charakterisiert sich nicht vordergründig durch die Technik der Erzählung, sondern vielmehr durch das von ihr gelieferte gesellschaftliche Abbild. Die Figuren werden mit ihrer Herkunft, dem Milieu, in dem sie sich bewegen, und ihren Eigenheiten und Gewohnheiten hervorgehoben. Die *novela negra* zeichnet sich also nicht durch die Technik, sondern vielmehr durch das Thema aus. (vgl. TODOROV 1998 [1966]: 212)

Gut und Böse sind in der *novela negra* keine absoluten Kategorien mehr, die man getrennt voneinander und auf bestimmte Figurengruppen bezogen betrachten kann. In diesem Subgenre gibt es nicht „die Guten“ und „die Bösen“, welche von archetypischen Figuren repräsentiert werden. Vielmehr treten sie innerhalb der Gesellschaft in relativierter Art und Weise bei allen Individuen auf. Die *novela negra* zeichnet sich durch ein omnipräsentes Misstrauen in die Gesellschaft und ihre Institutionen aus. Die Gesellschaftsstruktur wird von Grund auf als

unmoralisch und unfair betrachtet. Sie basiere auf einer Herrschaft der Starken über die Schwachen, der Reichen über die Armen, zu Tage tretend durch Ausbeutung und Gewalt. In diesem Zusammenhang spielt auch Korruption eine große Rolle. Es geht zum einen um korrupte Politiker, jedoch zum anderen auch um die Korruption der Polizei und der Gesellschaft allgemein, die sich von den Höchstbietenden kaufen lässt. Dies bringt eine Schwächung des Vertrauens in Gesetze und die Durchsetzung der Gerechtigkeit mit sich. (vgl. COLMEIRO 1994: 62) Hier findet der hartgesottene Privatdetektiv seine Bühne.

Dieses Narrativ indiziert die Infragestellung der festgelegten Ordnung. Das Fehlen des Vertrauens in die Gesellschaft hat seinen Ursprung hinsichtlich der *novela negra* in den ausgehenden 1920er Jahren. Dies fällt zusammen mit der Großen Depression sowie der Prohibition. Dabei trat nicht nur die Korruption zwischen Politik und Polizei, sondern auch die Unfähigkeit letzterer, Verbrechen zu bekämpfen, zutage. Dies führte zu einer Verherrlichung der Figur des Gangsters, das heißt, dass die Prohibition letztlich genau das schaffte, was sie hintanzuhalten suchte. (vgl. COLMEIRO 1994: 62)

Die von der Sozialkritik behandelten Themen selbst unterliegen, wie auch der städtische Charakter, einem ständigen Wandel. „[U]rbanisme salvatge, dicotomia entre camp i ciutat, la transformació de la ciutat, la immigració, la corrupció política, el periodisme-fems, la crítica als models econòmics... “ (BENNASAR 2011: 14) So sind bei der modernen *novela negra* kritisch diskutierte Themen, wie die Diskriminierung homosexueller Menschen und die Rolle der Frau, vorherrschend.

In enger Verbindung mit der Sozialkritik steht das Verbrechen selbst. Es steht nicht das schon Geschehene im Vordergrund, sondern das Zukünftige. Das Verbrechen selbst nimmt hier einen herausgenommenen Platz ein und ist Spiegelbild der Gesellschaft. Mitunter blutige Gewalt ist allgegenwärtig. Im Fokus steht bei der *novela negra* das Verbrechen selbst und nicht die bei der *novela policiaca clásica* die Lösung des Rätsels. Die Frage „Wie“ wird zur Frage nach dem „Warum“. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 62)

El crimen ya no es una de las bellas artes, sino algo más bien brutal y muchas [veces] cometido por gente estúpida o sin escrúpulos. Se abandonan las mansiones o yates sofisticados para volver a los callejones o pisos malolientes. (GALÁN HERRERA 2008: 66)

Das Verbrechen ist keinesfalls losgelöst von seiner Umgebung und kann deshalb nicht einfach in einem Büro oder Labor untersucht und gelöst werden. Ganz im Gegenteil, es handelt sich um eine Epidemie, die jede Ecke einer gewundenen Menschenseele durchdringt. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 66)

### 2.1.3 LA NOVELA POLICÍACA COSTUMBRISTA

Das Subgenre *novela policiaca psicológica o costumbrista* ist zwischen der *novela policiaca clásica* und der *novela negra* angesiedelt, wobei sich sagen lässt, dass es tendenziell der *novela negra* nähersteht (vgl. COLMEIRO 1994: 63f.).

Diese Strömung zeichnet sich durch den Nachdruck, mit dem die Charakterisierung sowie die psychologische Selbstbeobachtung der Personen betrieben werden, und der Bedeutung der Beschreibung von Gewohnheiten, Bräuchen, Landschaften und sozialem Ambiente, in denen die Handlung eingebettet ist, aus (vgl. COLMEIRO 1994: 64).

Aus diesem Grund ist es von allen Subgenres des Kriminalromans jenes, welches dem *realismo tradicional* am nächsten steht. So wie die *novela negra* wirft dieses Subgenre Licht auf soziale und ethische Problematiken. Die Wiederherstellung der sozialen Ordnung ist problematischer als in der *novela policiaca clásica*, während die eigentliche Falllösung nur eine sekundäre Rolle spielt. (vgl. ebd.)

[L]a trama criminal no es más que una excusa para presentar al lector una serie de costumbres, marcas de identidad culturales, tradiciones, rasgos gastronómicos y, por supuesto, espacios urbanos y naturales de una determinada zona. (SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017a)

In der *novela policiaca costumbrista* ist der Schauplatz kein leerer Raum, den es mit dem Kontext der Kriminalgeschichte zu füllen gilt, wie in der *novela policiaca clásica*. Auch ist Raum nicht universell austauschbar und dient nicht vordergründig zur Erweckung von Assoziationen, wie in der *novela negra* etwa durch die Verknüpfung von Stadt und Korruption. Charakteristisch für die *novela policiaca costumbrista* ist vielmehr ihre Situierung an einem konkreten Ort zu einer konkreten Zeit. Die Funktion des Raumes in der *novela policiaca costumbrista* kann folglich als Anknüpfungspunkt beschrieben werden, welcher der Leserschaft die Identifikation mit dem Text erleichtert. Gleichzeitig erzeugt dieser Anknüpfungspunkt Stabilität im seriellen diegetischen Universum. Zudem liefert

der Raum in der *novela policiaca costumbrista* ein zeitgenössisches, soziales und geographisches Porträt einer Stadt oder einer bestimmten Region. (vgl. COLMEIRO 1994: 64)

Die *novela policiaca costumbrista* unterscheidet sich von der *novela negra* durch ausführlichere Beschreibung des Innenlebens der Figuren, sowohl der Opfer als auch der TäterInnen, sowie eine abwechslungsreiche Beschreibung der Umgebung, die der Erzählung einen ruhigeren Rhythmus, einen introspektiveren Ton und einen malerischeren Charakter verleiht. Auf der anderen Seite besitzt die *novela policiaca costumbrista* nicht die zerstörerische Macht und Robustheit der *novela negra*. Die Sprache ist weniger rau und spiegelt nicht mit der gleichen Intensität die städtische Gewalt wieder. Auch die Sozialkritik ist weicher. Der Ermittler ist in diesem Subgenre keine Art Superheld wie in der *novela policiaca clásica* und auch kein Verlierer wie in der *novela negra*, sondern ein Durchschnittsbürger, ein *hombre gris*. (vgl. ebd.)

Kennzeichnend für die *novela policiaca costumbrista* ist außerdem die besondere Verbindung zwischen Ermittler, Ort und Verbrechen. So bleibt es dem Ermittler verwehrt, als Außenstehender Distanz zu wahren, sondern ist in die Geschehnisse involviert (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017a).

#### 2.1.4 LA NOVELA NEGRA RURAL

Neben dem Lokalkolorit mit vielen Bezügen zur Umgebung, die Beziehung zur Natur, welche neben der Handlung oft auch das Ende beeinflusst, spielen Stereotypen über die Rückschrittlichkeit des Landlebens in der *novela negra rural* eine wesentliche Rolle. Auch die Beziehung der DorfbewohnerInnen untereinander wird thematisiert. So wird darauf eingegangen, dass vermeintlich private Angelegenheiten am Land nicht lange privat bleiben. Jeder verdächtigt jeden, denn prinzipiell besteht der Glaube, dass jeder Bewohner in der Lage ist, eine Gräueltat zu begehen. (vgl. KNUTSON 2015: 153f.)

Wenngleich die Isolation des ländlichen Raums charakteristisch für die Tradition der *novela negra rural* ist, so hat sich dies in den letzten Jahrzehnten gewandelt. Sozioökonomische Beziehungen, hervorgerufen durch die Globalisierung, haben dazu geführt, dass sich diese Perspektive verändert hat. Fortschritte im

Kommunikations- und Infrastrukturwesen sowie wirtschaftliche Integration haben dafür gesorgt, dass die starren Linien zwischen ländlichem und städtischem Raum aufgebrochen wurden und sich somit auch die Wahrnehmung hinsichtlich dieser vermeintlich getrennten Welten gewandelt hat. (vgl. KNUTSON 2015: 153)

Es existieren jedoch auch immer noch Kriminalromane, die den ländlichen Raum noch nicht in die Stadt integrieren, wodurch es zu einer klaren Trennung zwischen städtischen und ländlichen Schauplätzen kommt. Als Beispiele hierfür können *El guardián invisible* von Dolores Redondo, wo die Gegenüberstellung von Stadt und Land zwar eine zentrale Rolle spielt, jedoch auch der Stadt eine bedeutende Rolle zukommt, und *Ojos del hielo* von Carolina Solé genannt werden. Jeder dieser Romane beginnt mit der Entdeckung einer ermordeten Person an einem entlegenen Ort, der üblicherweise über eine einzigartige Dynamik verfügt und sich nach eigenen Regeln richtet. Im ersten Roman wird das Opfer an einem Flussufer im Baztán-Tal (Navarra) gefunden und im letztgenannten in der Cerdanya (Katalonien). (vgl. ebd.: 154)

Die Stadt wird hier als

[...] lugar lejano donde están los laboratorios, la jefatura central, la burocracia, los despachos sin alma, frental al valle, a los bosques, donde los pueblos albergan a personas, secretos familiares, fotografías ajadas en cajas de galletas [...] (CAMARASA 2013: 50, zit. nach: KNUTSON 2015: 154)

dargestellt.

Neben dem Arbeitsort ist es auch der Geburts- und Lebensort der jeweiligen Ermittler. Ihre persönliche Involviertheit bringt neben Vorteilen auch einige Nachteile mit sich. So sind es oftmals Familie oder FreundInnen, deren Informationen ein rasches Weiterkommen im Fall ermöglichen. Jedoch können sich diese Hinweise auch als hinderlich oder falsch entpuppen. Der Ermittler befindet sich in einem ständigen Spagat zwischen objektiver Ermittlungsarbeit und persönlicher Involviertheit (vgl. KNUTSON 2015: 154) und die professionellen Entscheidungen wirken sich auf das Privatleben aus und *vice versa*.

Verbindende Merkmale einer Gemeinschaft, zu denen sprachliche Gemeinsamkeiten zählen, sind für die *novela negra rural* nicht unwesentlich. Gerade in ländlichen Räumen haben Dialekte, Minderheitensprachen und im Fall Spaniens die kooffiziellen Sprachen einen besonderen Stellenwert. Sie schaffen

das Gefühl einer gemeinsamen regionalen kulturellen Identität, welche sich von der übergreifenden nationalen Identität abhebt. Neben sprachlichen Gemeinsamkeiten sind es auch alltägliche Routinen, der Glaube an höhere Mächte und nicht zuletzt, der in den BewohnerInnen tief verankerte Aberglaube, die das tägliche Leben der BewohnerInnen bestimmen. (vgl. KNUTSON 2015: 154) Dies ist freilich nicht auf die *novela negra rural* beschränkt, sondern stellt ein allgemeines soziologisches Phänomen dar.

En las pequeñas poblaciones es importante lo que sucede, lo analizable, lo cuantificable, pero también los rumores, no tanto lo que es sino lo que la gente cree que es. En una pequeña población el crimen, el delito, es doble: porque es un crimen y porque ha roto el orden establecido. (CAMARASA 2013: 50 – zitiert nach: KNUTSON 2015: 154)

In der *novela rural* treffen wissenschaftliche Ermittlungsarbeit und Aberglaube immer wieder aufeinander und erzeugen somit ein Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Natur, wie es zum Beispiel bei *Ojos de hielo* von Carolina Solé der Fall ist. (vgl. KNUTSON 2015: 154)

### 2.1.5 PROCEDIMIENTO POLICIAL

In früheren Kriminalromanen war der Ermittler in den spannenden und aufsehenerregenden Kriminalfällen überwiegend eine Privatperson, so etwa Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes. Die eigentliche Polizei spielte dort nur eine untergeordnete Rolle, war sie doch zu sehr mit alltäglicheren, eher belangloseren Aufgaben vollends ausgelastet. Das Subgenre des *procedimiento policial* (*police procedural*) kehrt dieses Rollenverhältnis um. Die staatliche Polizei tritt in den Vordergrund und in Abkehr von den Heldengeschichten des Privatdetektivs verlagert sich der Fokus auf die – zuweilen profane – Polizeiarbeit. Dies scheint, realistischer zu sein, als die außergewöhnlich erfolgreichen Ermittlungen privater Detektive. (vgl. LANDRUM 1999: 32ff.)

George DOVE führt als Kennzeichen des *police procedural* folgende fünf Merkmale an: (1.) Die Polizisten sind normale Menschen, die bloß kompetente Ermittler sind. (2.) Ihre Arbeit ist nicht so aufregend als von ihnen ursprünglich erwartet. (3.) Die Polizei ist eine eingeschworene Gemeinschaft, die sich gegen Vorgesetzte und die Öffentlichkeit verteidigen muss. (4.) Der Erfolg der Polizeiarbeit beruht auf Glück.

(5.) Die Polizeiarbeit wird von zeitlichen und rechtlichen Schranken gehemmt. (vgl. LANDRUM 1999: 33)

Tatsächlich sind dies eher formale Aspekte der *police procedural*, welche so nicht undifferenziert auf alle Romane, in welchen die Polizeiarbeit per se im Vordergrund steht, übertragen werden können. Insbesondere wird dadurch nicht auf alle sozialen Aspekte in verschiedenen Kulturen Bedacht genommen. Präziser und zugleich umfassender lässt sich das Subgenre abgrenzen, wenn man es dadurch beschreibt, dass hier die Arbeit der Polizei, also die polizeilichen Ermittlungsmethoden und ihre Restriktionen, sowie „the world of the policeman“ (WAUGH 1991: 119, zit. nach: LANDRUM 1999: 34) die zentralen Themen darstellen. (vgl. LANDRUM 1999: 33 f.)

Gerade in Spanien stellen Romane dieses Subgenres eine Besonderheit dar. Der Wechsel des Ermittlers in die Reihen der staatlichen Polizei kann nur gelingen, wenn dieser dadurch nicht dem Verdacht ausgesetzt ist, der korrupten Polizei des Franco-Regimes anzugehören. Dies relativiert auch die Anwendbarkeit der oben genannten fünf Merkmale nach DOVE, da diese nur vor dem Hintergrund Geltung haben, dass die Organe der Polizei das „human face of state power“ (WINSTON und MELLERSKIT 1992: 7, zit. nach: LANDRUM 1999: 34) sind und dadurch größere soziale Anerkennung gewinnen. Ist dies nicht der Fall, wie eben im Spanien der *Transición*, wo *state power* nach wie vor nicht positiv besetzt war, was auch heutzutage teils der Fall ist, muss die Kategorisierung eines Romans unter dieses Subgenre unter Berücksichtigung der besonderen sozialen Stellung der Polizei erfolgen.

## 2.1.6 REGIONALER KRIMINALROMAN

Der regionale Kriminalroman lässt sich als Hybrid der behandelten Subgenres erkennen. Dieser manifestiert sich in einem Querschnitt aus *novela policiaca costumbrista* und der *novela negra* bzw. *novela negra rural*. Zentraler Anknüpfungspunkt ist eine konkrete Region, das ist in der Regel eine autonome Gemeinschaft, welche im Gegensatz zur *novela policiaca costumbrista* stärker in den Vordergrund rückt und im Gegensatz zur *novela negra rural* nicht auf den ländlichen Raum beschränkt ist. Anders als bei der *novela negra* rückt das Lokale in den Vordergrund und dient nicht der Assoziation, sondern erhält einen eigenen

übergeordneten Stellenwert. Wesentliches Erkennungsmerkmal des regionalen Kriminalromans ist eben der hohe Grad der Bezugnahme auf das Land, die Region. Es findet insbesondere eine Auseinandersetzung mit einer konkreten kulturellen Gemeinschaft statt, deren eigentümliche Bräuche – anders als bei der *novela policiaca clásica* – eine zentrale Bedeutung erfahren. Von einem *police procedural* unterscheidet sich der regionale Kriminalroman insbesondere durch die fließenden und daher eben nicht harten Grenzen zwischen der Bevölkerung und dem Polizeikörper. Die Polizisten oder Ermittler im regionalen Kriminalroman bilden einen immanenten Bestandteil der hiesigen Bevölkerung und es bedarf keiner irgendwie gearteten Abgrenzung.

Die besondere Hervorhebung einer autonomen Gemeinschaft, wie etwa Galiciens Kataloniens oder des Baskenlandes, im spanischen Kriminalroman ist geradezu typisch für die spanische Literaturlandschaft der *Transición* und danach. Damit geht einher, dass gerade die Merkmale, welche unter Franco und zuvor zur Ausgrenzung führten, nunmehr hervorgehoben und gegen das *cultural other* abgegrenzt werden. (vgl. COLMEIRO 2001: 177f.) Diese Verknüpfung von Literatur und nationalem respektive regionalem Identitätsbewusstsein ist global betrachtet nicht neu, entwickelt sich in Spanien maßgeblich jedoch erst seit der *Transición*. Einschlägig hierfür die Einstreuung und Akzentuierung früher – unter Franco – marginalisierter Sprachen, Identitäten und kultureller Eigenheiten. (vgl. KING 2009: 30ff.)

Der regionale Kriminalroman verbindet Elemente der *novela negra rural* und der *novela costumbrista* mit den der *novela policiaca clásica* oder der *novela negra* derart, dass er einerseits die Region hervorhebt und andererseits die regionale Kultur und ihre BewohnerInnen mit dem Kriminalfall in Verbindung setzt. Für die Region typische Bräuche erweisen sich für die Lösung des Kriminalfalls oftmals als entscheidend, wodurch wiederum der Bezug der Erzählung zu der einen konkreten Region, in der der Kriminalroman spielt, hergestellt wird.

## 2.2 REGIONALITÄT UND KULTURELLE IDENTITÄT

Der Begriff kulturelle Identität bezieht sich auf die individuelle Identifikation mit einem kulturellen Kollektiv in der Weise, in der man sich einer bestimmten kulturellen Gruppe zugehörig fühlt (vgl. HUTCHINSON und SMITH 1996: 5). Kulturelle Identität erfordert ein gewisses kollektives Bewusstsein eines bestimmten Teils einer größeren Gesellschaft für die gemeinsame Herkunft, Erinnerungen und Symbole. Solche symbolischen Elemente als Inbegriff der kulturellen Identität können etwa Ähnlichkeiten im körperlichen Erscheinungsbild, räumliche Nachbarschaft, gemeinsame Religion, Sprache oder Dialekt sein. (vgl. ebd.: 6)

Daraus lassen sich sechs Wesensmerkmale der kulturellen Identität von unterschiedlicher Bedeutsamkeit ableiten: Name, Abstammung, Erinnerungen, Kultur, Heimat und Solidarität. Der gemeinsame Name einer Gruppe identifiziert alle Zugehörigen, wobei zugleich ihr Hauptcharakteristikum herausgehoben wird. Die Herkunft in Sinne der gemeinsamen Abstammung ist eher mythologisch als biologisch zu verstehen. Damit verbunden sind die Erinnerungen, die mit der Gemeinschaft geteilt werden. Kultur als Basis der kulturellen Identität bildet sich etwa aus gemeinsamer Religion, Bräuchen und Gepflogenheit sowie Sprache. Heimat meint in diesem Sinne die identifikationsstiftende Verbundenheit mit einem Land, einer Landschaft, einem Landstrich. Letztlich zeichnet sich kulturelle Identität auch durch ein gewisses Maß an solidarischer Verbundenheit innerhalb der Gemeinschaft aus. (vgl. ebd.: 6f.)

Kulturelle Identität weist also einen hohen Bezug zum geographischen Raum auf, in dem sie verwurzelt ist. Kulturelle Identität und Regionalität sind miteinander im historischen Kontext verbunden. Beide sind geprägt von „überlieferten oder erschließbaren Vorstellungen von gemeinsamer Geschichte, Sprache, Kultur, Sitte und gemeinsamen Recht“. (TENNE 2002: 213)

Das Verständnis von Region abseits von Raum als Lebensform der dort Beheimateten ist eng verbunden mit dem Begriff der kulturellen Identität. Die Art, wie in einem bestimmten Landstrich gelebt wird, also die regionale Kultur, ist nicht vorgegeben. „Regionen sind nicht einfach nur so da.“ (JOACHIMSTHALER 2002: 17) Vielmehr wird die regionale Kultur vom Menschen geschaffen. Da sich dieser Prozess jedoch über lange einem Menschenleben kaum zugängliche Zeiträume

erstreckt, stellt sie sich als immerdar dar. Region und kulturelle Identität stehen demnach in Wechselbeziehung. Kulturelle Identität benötigt meist eine Region als Anknüpfungspunkt im Sinne einer räumlichen Heimat und eine Region wird erst zur Region, wenn es denn auch eine regionale kulturelle Identität gibt. (vgl. JOACHIMSTHALER 2002: 17; STÜBEN 2002: 51)

Ein Raum wird erst durch die Verdichtung der ansässigen kulturellen Identität(en) zur Region. Dabei können zwei Stoßrichtungen dieser Akkumulation differenziert werden: Regionalität als politisch oktroyierte Ideologie und Regionalität als kulturelle Entwicklung aus dem Volk. Jedenfalls muss dazu ein Betrachter die Region über eine Eigentümlichkeit definieren und diese als ihren Sinn begreifen. (vgl. JOACHIMSTHALER 2002: 20f.) Dieser Sinn ist zugleich die kulturelle Identität.

[Dieser Sinn] verankert regionale Mythen [...], Autostereotype, aber auch Riten und Gewohnheiten, Sprachbesonderheiten und habitusformende Verhaltensweisen (von der Körperlichkeit gestaltenden Essensweise und Freizeitgestaltung bis hin zur Formung in Rückkopplungsprozessen auf Psyche und Geist zurückwirkender Gesten und Mienen) im Subjekt und verleiht seinem Hiersein am konkreten Ort Stabilität. (JOACHIMSTHALER 2002: 21)

Gerade jener identitätsstiftende Sinn der Region, der sich aus ihrer Besonderheit nährt, bedarf stets Abgrenzung. „Identität ist nicht denkbar ohne Alterität.“ (KURZKE 2002: 142) Gerade oben bereits angeführte Symbole, wie beispielsweise Dialekte, eignen sich in hohem Maße zur Abgrenzung. Die eigentümlichen Merkmale der eigenen kulturellen Identität werden überhöht und gleichzeitig anderen abgesprochen. Dies gipfelt darin, dass Besonderheiten anderer Regionen oder kultureller Identitäten zum exakten Gegenteil der eigenen Identität erklärt werden. (vgl. ebd.)

Auch die Erfahrungen der SchriftstellerInnen selbst speisen sich aus dem Eindruck von Region und kultureller Identität. Dadurch wird die Region, in die VerfasserInnen sozialisiert wurden, mindestens mittelbar in die Romane getragen. So trägt gerade die Kenntnis über die Region, in der der Roman spielt, oftmals in erheblichem Maß dazu bei, den Roman und seine Figuren zu verstehen. (vgl. STÜBEN 2002: 53)

Auch zu diesem Zweck wurde die Regionalität in die Kriminalliteratur eingeführt. Als Beispiel hierfür kann die Reihe um den Ermittler Pepe Carvalho von Manuel Vázquez Montalbán gelten wie auch deren galicisches Pendant mit Leo Caldas.

Montalbán lehnt Pepe Carvalho explizit an seine eigene Biographie an. Nicht nur, dass auch Carvalho wie der Autor in Barcelona tätig ist, auch der Werdegang der Figur enthält markante Stationen des Lebens seines Schöpfers. Beide wuchsen in bescheidenen Verhältnissen auf, waren zu Francos Zeiten politische Gefangene, waren Kommunisten und lebten in Barcelona im Stadtteil Vallvidrera. Außerdem verband Montalbán und Carvalho die Leidenschaft zur guten Küche.

Eng verbunden mit den Begriffen der Regionalität und der kulturellen Identität ist der Begriff des Stereotyps. Stereotype „stellen Assoziationsbündel dar, die als Konventionsbestände jeder Gesellschaft abrufbar sind“. (KOTTE 2002: 289) Auf die fixe Vorstellung, wie Personen aus einer bestimmten Region sind, wird unter dem Begriff Stereotyp referenziert. Genauere Definitionen dieses Begriffs bestehen unzählige, doch wie BELLER zutreffend ausführt, muss dies im Detail der Soziologie vorbehalten bleiben. (vgl. 2007: 432) In der Literatur wird der Begriff vor allem durch die Imagologieforschung beschrieben.

Stereotype können als Ausdruck einer Meinung über eine soziale Gruppe beschrieben werden, über die in fälschlich vereinfachender und generalisierender Weise ein tendenziell emotional wertendes Urteil gefällt wird, welches bestimmte Eigenschaften dieser Gruppe betrifft (vgl. BELLER 2007: 431f.). Jedenfalls können Stereotype als (zu) generalisierte und (zu) simplifizierte Beschreibung von Vorstellungen über eine bestimmte soziale Gruppe identifiziert werden (vgl. KOTTE 2002: 288).

Die Literaturanalyse neigt dazu, die Vertrauensunwürdigkeit und soziale Abträglichkeit von Stereotypen hervorzuheben (vgl. BELLER 2007: 430). Dies vor dem Hintergrund, dass Stereotype der (falsch) „vereinfachenden individuellen Orientierung [dienen], die sich in Beurteilungskategorien ausdrückt und damit das Wertesystem beeinflusst“ (KOTTE 2002: 287). Wobei Stereotype genauso eingesetzt werden können, um den Text zu strukturieren sowie durch Ironie und Karikatur der LeserInnen Denkmöglichkeiten zu eröffnen, anstatt diese durch Wiederholung verallgemeinerter Muster einzuschränken (vgl. BELLER 2007: 432).

Mit Stereotypen können daher nicht nur negative Assoziationen ausgelöst werden, wie zahlreich dargelegt, sondern vielmehr auch die Identifikation der LeserInnen mit dem Text auf spielerische, nicht notwendig negativ konnotierte, Weise bestärkt

werden. Letztlich muss die Waage hinzu humoristischer Karikatur und generalisierender Denunzierung gefunden werden.

## 2.3 SERIELLES ERZÄHLEN

Als Reihe oder Serie wird eine fortgesetzte Gruppe von Romanen oder Erzählungen bezeichnet, in denen eine oder mehrere Figuren wiederkehrend agieren. Seit seinem Auftauchen als eigenes Genre im 19. Jahrhundert – bekanntgeworden vor allem durch Edgar Allen Poe und seine Publikationen *The Murders in the Rue Morgue* – ist die Entwicklung von romanhaften Serien, gekennzeichnet durch eine fixe Hauptfigur, den Ermittler, was ein grundlegendes Charakteristikum der *novela policiaca clásica* und der *novela negra* bildet. Die fixe Hauptfigur des Ermittlers strukturiert nicht nur die Handlung, sondern fördert auch die Identifikation des Publikums mit dem Roman. Letzteres ist entscheidend für das Genre der Polizeiliteratur, das im Wesentlichen durch den Abdruck in Feuilletons verschiedener Zeitungen populär geworden ist. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 21).

Die Interaktion zwischen Sender und Empfänger gründet auf Wiederholung von einheitlichen, identitätsstiftenden und leicht wiedererkennbaren Merkmalen (vgl. ebd.: 24f.).

Las estrategias con que los narradores seriales mantienen el interés de sus públicos –abocados periódicamente al reencuentro con los mismos personajes, geografías, argumentos o motivos visuales– se fundamentan en una intuitiva valoración del horizonte de expectativas con que cada ficción se formula, y en la edificación de un sistema regulador entre repetición y diferencia. (BALLÓ und PÉREZ 2005: 10)

Serielles Erzählen spielt mit den Wünschen und Erwartungen der LeserInnen. Dabei werden sich gesellschaftliche Gepflogenheiten und Vorstellungen zunutze gemacht. Die Eigenheiten des jeweiligen Genres tragen dazu bei, ein Gefühl der Fortsetzung zu erschaffen. Dies geschieht dadurch, dass das Verhältnis des jeweiligen Vorfalls, das zentrale Geschehen des Kriminalromans, in gleichem Bezug zum jeweiligen Roman steht, wie auch der Roman zur Gesamtheit der Reihe. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 16)

Der Vorzug eines Genreromans besteht vor allem im Verhältnis zwischen den Erwartungen der LeserInnen, dem Üblichen und neuen, überraschenden und kreativen Elementen. Gerade der Kriminalroman bewegt sich stets zwischen den beiden Polen der Originalität und dem Spiel mit Stereotypen. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 17)

### 2.3.1 FIGUREN IM SERIELLEN ERZÄHLEN

Seit dem Aufkommen der Polizeiliteratur war sie durch ihr Erscheinen in romanhaften Serien gekennzeichnet. Dies führt dazu, dass die stetige Wiederkehr einer Figur zu ihrem gemeinsamen Topos wurde. Damit wurde die Identifikation der LeserInnen mit den Geschehnissen des Romans, aber auch das Verfassen der Romane an sich erleichtert. Die SchriftstellerInnen mussten nun nur noch schrittweise die gegebenen Figuren und Umstände um die verschiedenen Fälle modellieren. Daher liegt der Schluss nahe, dass die SchriftstellerInnen einerseits wegen des Lockcharakters, mit dem sich viele LeserInnen einnehmen lassen, eine dem Publikum bekannte Figur verwenden und andererseits, da man während des Schreibprozesses bereits über ein gedankliches Universum verfügt, das seinen Wiedererkennungswert aus Raum, Figuren und den eigenen Charakter des Protagonisten schöpft. In den ersten Bänden der serienhaften Polizeiliteratur wurden die Ermittler, d.h. die Protagonisten, keineswegs übermäßig viel beschrieben. Vielmehr wurden sie eingebettet in das Mysterium beschrieben, sodass die LeserInnen von ihnen nur ihre deduktiven Fähigkeiten und die Form, die Fälle in Angriff zu nehmen und zu lösen, kannten. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 30f.)

Wesensmerkmal des Protagonisten ist sein wiederkehrendes Erscheinen vor allem in für den Roman wichtigen Momenten. Typische anpassungsfähige Anknüpfungspunkte an Protagonisten der Kriminalliteratur sind: sein Erscheinungsbild, Benehmen, seine Psychologie, Motivation und Vergangenheit. (vgl. ebd.: 34) Das Mysterium, das die Ermittler umgibt, führt zu einer Doppelschichtigkeit. Einerseits kann der einzelne Band gelesen werden, da er einen individuellen Fall zur Lösung bringt. Andererseits eröffnet die globale Rahmenhandlung die Möglichkeit, die gesamte Reihe zusammenhängend zu lesen. Gleichzeitig ergibt sich daraus aber auch das Erfordernis, dies chronologisch zu tun, um den Schleier, der den Ermittler umgibt, nach und nach zu lüften und über ihn besser urteilen zu können. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 32)

Die Erfahrung des Lesens ergibt sich nicht nur aus der Lektüre jedes einzelnen Bandes, sondern vielmehr auch durch das Betrachten ihres Figurenkarussells. In

den gegenwärtigen Reihen liegt der spezielle Fokus nicht nur auf dem konkreten Fall oder der Gesellschaftskritik, sondern vor allem auf dem persönlichen Porträt und der Evolution der Protagonisten, die die LeserInnen im Laufe der Serie wachsen sehen an den Problemen, denen sie sich auf professioneller und privater Ebene stellen müssen. Die SchriftstellerInnen selbst beförderten diese Entwicklung hin zu einer gesamtheitlichen Lektüre der Reihen, indem sie Verweise auf vorherige Bände in die Geschichten einstreuen. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 32)

Wohingegen in manchen Reihen die Protagonisten von Band zu Band nicht älter werden und der äußerliche Kontext sich als statisch präsentiert, wie z.B. bei Sherlock Holmes, ist das Voranschreiten der Zeit in anderen Reihen, wie z.B. der Carvalho-Reihe, evident. Letzteres kann sich durch alternde Familienangehörige, Veränderungen in den Beziehungen oder Veränderungen im Raum äußern (vgl. ebd.: 24), was möglicherweise auch auf die Unterform des Kriminalromans zurückzuführen ist. So muss Sherlock Holmes seine außergewöhnliche Intelligenz bewahren, um die für den klassischen Kriminalroman charakteristische Unantastbarkeit und übergeordnete Stellung zu behalten. Dies ist aber mit dem Alterungsprozess nur schwer zu vereinbaren. Im Gegensatz dazu lebt die *novela negra* von den einzelnen Figuren und deren persönlichen Schicksalen, weshalb hier eine Entwicklung auf der privaten Ebene erforderlich ist, um einen hohen Grad an Glaubwürdigkeit sicherzustellen.

Der Mangel an Information über das Privatleben der zentralen Figuren des Genres steht der Darstellung ihrer Tat oder Tätigkeit und der Beschreibung ihrer Exzentrizität und ihres Wahnhaften, die als wesentliche Merkmale des Genres gelten und in zahlreichen seiner Protagonisten zu finden sind, entgegen. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2010: 294) Dabei sollte man daran denken, dass anders als der dekorative Raum, der für die seriellen LeserInnen oft nur eine beschreibende Funktion hat, die Gegenstände und Gewohnheiten, welche die Protagonisten begleiten, niemals belanglos sind (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 32f.) und somit implizit viel über die Figuren bzw. die Gesellschaft im Allgemeinen aussagen.

Als Beispiel können die stereotypischen Trinkgewohnheiten der zynischen Protagonisten US-amerikanischer Kriminalliteratur der 1920er Jahre genannt werden. Diese trinken nicht aus dekorativen Gründen und auch nicht, um eine leicht wiedererkennbare Eigenschaft zu etablieren, durch die an ausschweifenden Beschreibungen gespart werden kann, sondern um vor einer Gesellschaft, an die sie weder glauben, noch in der sie sich beheimatet fühlen, hinter den Schleier des Alkohols zu flüchten. Der Alkohol dient ihnen als Zufluchtsort vor einer korrupten und verdorbenen Welt, der sie entkommen wollen und hilft ihnen gleichzeitig, sich an diese anzupassen. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 33) Die Detektive sind oft auch Einzelgänger, also ist der Alkohol eine Art „Freund“. Die Bar wird zum sozialen Mittelpunkt, da es oft keine Familie gibt, zu der man zurückkehren kann.

Die soeben aufgezeigte Funktion des Alkohols kann auch der spanische „gourmetismo“ (ebd.), also die Liebe zum Essen, erfüllen. Zum Beispiel ist die Rolle der Gastronomie eines der Identifikationsmerkmale der Reihe *Pepe Carvalho* von Manuel Vázquez Montalbán. Die spanischen SchriftstellerInnen bleiben durch die Nutzung bestimmter Gewohnheiten der Protagonisten einerseits der literarischen Tradition des Genres treu und können andererseits anhand dieser den Kern der persönlichen Eigenschaften ihrer Figuren auf individuelle Weise herausarbeiten. (vgl. ebd.) So kann über diese Eigenschaften die soziale Situierung der Figur vermittelt werden. Wohingegen Sherlock Holmes Violine spielt und dadurch zu einem Angehörigen der oberen britischen Mittelschicht des 19. Jahrhunderts erhoben wurde (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 71), wird Pepe Carvalho als Liebhaber der spanischen Küche im Zentrum der spanischen Gesellschaft verortet.

Vázquez Montalbán beschreibt den Ermittler nicht nur als exzellenten Koch und exquisiten Gourmet, sondern nutzt in jedem einzelnen Band auch weite Teile, dazu, um die einzelnen Speisen zu beschreiben, die der Ermittler zu sich nimmt. Außerdem fügt er teilweise Rezepte ein und steuert Ratschläge zur Zubereitung dieser bei. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 63)

[L]a descripción detallada de la elaboración de un plato o de su concumición rellena un compás de espera, soluciona la situación de impasse en el caso policiaco y ayuda a mantener el suspense. (COLMEIRO 1994: 187)

Die Rolle der Gastronomie in der Carvalho-Reihe erlangt große Bedeutung in ihrem Einfluss auf den narrativen Diskurs (vgl. COLMEIRO 1994: 33). Die Einführung der Gastronomie in die Krimireihen stellt nicht nur ein Identifikations-, sondern auch ein Differenzierungsmerkmal zu den klassischen VerfasserInnen, wie Rex Stout oder Georges Simenon, der Kriminalliteratur dar. Die Beschreibung der volkstümlichen Kreationen erfüllt außerdem den Zweck der Vermittlung kultureller Identität und kann und muss daher durchaus politisch verstanden werden. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 63)

Der Protagonist charakterisiert sich ferner im seriellen Erzählen durch Beziehungen zu den übrigen Personen, die durch Interaktionen um das Zentrum, das der Protagonist selbst bildet, zu Tage treten. Außerdem wird seine Sichtweise nicht nur durch inneren Monolog, sondern auch durch Dialoge vermittelt. Bei den übrigen Figuren werden zwei große Gruppen unterschieden: die HelferInnen, die oft die Rolle der Erzählinstanz einnehmen, und die GegnerInnen. Dabei kehren HelferInnen in der Regel öfter wieder als GegnerInnen zurück. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2010: 294)

Diese beiden Figurengruppen werden definiert durch ihre Beziehung zum Protagonisten sowie durch ihr gewohnheitsmäßiges Wiederkehren, welches für die LeserInnen zum Ansporn wird, weiter zu lesen, da sie darauf warten, Elemente des diegetischen Universums wiederzuerkennen, die sie schon in anderen Bänden der Reihe kennengelernt haben. Manchmal lösen sich diese Nebencharaktere von der Serie ab und werden selbst zu Protagonisten eines Spin-offs, also einer neuen Reihe die sich nunmehr um eine Nebenrolle der alten Reihe dreht. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 34f.)

### 2.3.2 RAUM IM SERIELLEN ERZÄHLEN

Neben Figuren haben auch Räume und Schauplätze eine fundamentale Bedeutung im Zusammenhang mit seriellem Erzählen. Wie schon zuvor erläutert, divergieren die gewählten Schauplätze je nach Subgenre. In der *novela policiaca clásica* ist Raum dadurch charakterisiert, dass Schauplätze gewählt werden, die geschlossene Räume, wie zum Beispiel private Häuser in ländlichen Gegenden, umfassen. Im Gegensatz dazu steht die *novela negra*, in der die Protagonisten für gewöhnlich in offenen Städten herumstreifen. Hier durchqueren sie jegliche Art

von Raum und präsentieren der Leserschaft somit – in ständigem Wandel – eine große Heterogenität und Vielfalt von Räumen. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 35)

Die Anforderungen an den seriellen Raum sind vielschichtig. Einerseits sollen die Schauplätze einzigartig sein und andererseits einen gewissen Wiedererkennungswert haben, um somit Spannung zu generieren. Wenn sich ein narratives Universum wiederholt, schafft es szenische Besonderheiten, die ihm dabei helfen, sich von anderen Welten abzuheben. Es wird einerseits auf architektonische Gemeinplätze, wie Büros oder Wohnungen, zurückgegriffen, unter denen sich die LeserInnen etwas vorstellen können, und andererseits sollen eben diese gewählten Schauplätze als unvergleichlich und unwiederholbar wahrgenommen werden. (vgl. BALLÓ und PÉREZ 2005: 34) „[E]s que el decorado de la ficción en episodios es serial en sí mismo y aserial en relación con los demás.“ (BALLÓ und PÉREZ 2005: 34)

Die Schauplätze gewinnen jedoch erst an Bedeutung, wenn sich Figuren darin bewegen und die Schauplätze so zu Identitätsorten werden. Um dem Publikum die Orientierung innerhalb der Vielzahl von Schauplätzen zu erleichtern, kehrt die Handlung im Laufe der Reihe immer wieder an einige Schauplätze zurück. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2010: 295) Einige SchriftstellerInnen gehen sogar so weit, dass sie die Schauplätze so detailliert beschreiben, dass sich die LeserInnen eine relativ genaue Vorstellung der gegebenen Topografie machen können (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 37).

„La geografía serial es, por tanto, el lugar del que se procede y al que se regresa.“ (BALLÓ und PÉREZ 2005: 37) Häufig bedient sich Kriminalliteratur der Schaffung stabiler Räume. Dabei handelt es sich um ein Schaffenszentrum, in dem der Ermittler die Geschehnisse sammelt, Schlüsse zieht und nach Lösungen sucht. Als Beispiel kann hier Baker Street 221B bei Sherlock Holmes genannt werden. (vgl. BALLÓ und PÉREZ 2005: 37)

Dieser „espacio vivencial“ (BALLÓ und PÉREZ 2005: 38) zeichnet sich durch seine Geschlossenheit und Begrenztheit aus. Er verleiht den Figuren, die sich hier bewegen, eine eigene Identität und Biographie. Gleichzeitig sind diese Räume Zeugen vieler Geschehnisse und es scheint oft, als würden diese seriellen

Räumlichkeiten hier Geschehenes speichern und für immer absorbieren. Im Gegensatz zu den Räumen müssen die Figuren stets neu anfangen und oft ihre Vergangenheit leugnen, um sich auf das Hier und Jetzt zu fokussieren. (vgl. BALLÓ und PÉREZ 2005: 38)

Dank ihres immer wiederkehrenden Charakters sind diese Räumlichkeiten Bezugspunkte sowohl für die Figuren als auch für die LeserInnen. Als stabiler Raum kann prinzipiell jede Räumlichkeit gelten. Entscheidend ist, dass diese Art des Raumes einen identifizierenden und wiederkehrenden Charakter aufweist. Neben der Funktion als Wiedererkennungsmerkmal für die LeserInnen sorgt der konstante Raum bei diesen für ein Gefühl von Stabilität und Beständigkeit. (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017b: 38)

Kriterien wie stabile Räume und immer wiederkehrende Figuren, wie zum Beispiel jene des Ermittlers, erweisen sich als besonders wichtig für den Kriminalroman als serielles Genre. Im regionalen Kriminalroman lässt sich erkennen, dass serielles Erzählen zur Charakterisierung der Figuren, der Schauplätze und der Kultur der im Mittelpunkt stehenden Region genützt wird. Die wiederkehrenden Elemente erlangen mindestens genau so viel Wichtigkeit wie der Kriminalfall selbst.

## 2.4 INTERMEDIALITÄT

Im Kriminalroman hat Intermedialität eine entscheidende Bedeutung in Hinblick auf die Möglichkeit die LeserInnen in den Text miteinzubinden. Durch die Implementierung anderer von den LeserInnen genutzten Medien oder bekannten Werke, kann ein Gefühl von Beteiligung, somit von Unmittelbarkeit, geweckt werden. Die so geschaffene persönliche Affektiertheit der LeserInnen erzeugt Spannung. In der mediendurchsetzten Wirklichkeit der LeserInnen kann ein ebenso mediendurchsetzter Text besser Anklang finden.

Der Begriff der Intermedialität ist jedoch ein schwer zu fassender, ausufernder und weitgehend unbestimmter Überbegriff (vgl. BRÖTZ 2013: 11). Er umfasst zahlreiche Unterkategorien und ist selbst zunächst von der Definition des Begriffs des Mediums abhängig. RAJEWSKY nähert sich dem Begriff über zwei Forschungsrichtungen, welche sich im Prinzip mit Intermedialität beschäftigen, jedoch diesen Begriff selbst nicht notwendigerweise verwenden (vgl. 2002: 6ff.). Dabei handelt es sich zum einen um den alten Forschungsbereich der Komparatistik (*interart studies*) und zum anderen um einen relativ jungen Forschungsbereich, welcher sich aus dem Verhältnis zwischen Literatur und Film entwickelte. (vgl. ebd.)

Ende des vergangenen Jahrhunderts gewann der Begriff der Intermedialität zunehmend an Bedeutung:

[S]eit 1994/1995 ist er in so gut wie allen Publikationen zum Verhältnis der Literatur zu den technischen bzw. elektronischen Medien sowie zu den Relationen dieser Medien untereinander zu verzeichnen. (RAJEWSKY 2002: 9)

Aus dem Kontext seiner Verwendung lässt sich sein Bedeutungsgehalt am ehesten erschließen. Er befasst sich also – stark vereinfacht dargestellt – mit der Wechselbeziehung zwischen verschiedenen Medien, so etwa Buch zu Film, Musik zu bildender Kunst und so fort. (vgl. RAJEWSKY 2002: 8ff.)

Präziser lässt sich der Begriff abgrenzen, wenn er dem Begriff Intramedialität gegenübergestellt wird. Wohingegen sich letzterer nur *intra* eines Mediums, wie auch immer dieses definiert sein mag, bewegt, zeichnet den Begriff der Intermedialität gerade sein grenzüberschreitender Bezug aus. Demnach ist er Begriff der Intertextualität eben nicht vom Begriff der Intermedialität (im engeren

Sinne) umfasst. Intertextualität spielt sich innerhalb eines Mediums, nämlich dem Text, der Literatur, ab. Nimmt ein Text Bezug auf einen anderen Text, so besteht zwar eine Beziehung *inter* diesen Texten, aber eben *intra* desselben Mediums. (vgl. RAJEWSKY 2002: 12)

Weiter abgrenzbar sind „werkübergreifende‘ und ‚werkinterne‘ *Intermedialität*“ (BRÖTZ 2013: 15). Erstere stellt Bezüge aus einem Werk zu Werken eines anderen Mediums her, wohingegen zweitere in sich selbst Bezug auf andere Medien nimmt. Anschaulichstes Beispiel für Ersteres ist die Literaturverfilmung. Die Verfilmung als Werk eines audio-visuellen Mediums bezieht sich werkübergreifend auf ein Werk eines textuellen Mediums, nämlich den zugrundeliegenden Text. Hier erfolgt also der intermediale Bezug *inter* zweier Werke. Im Gegensatz dazu findet werkinterne Intermedialität *intra* eines Werkes statt. Das heißt, dass innerhalb eines Werkes mindestens zwei abgrenzbare Medien Platz greifen und durch ihre Zusammenfügung innerhalb eines Werkes auf einander Bezug nehmen. (vgl. ebd.)

In dieses straffe Schema passen allerdings keine Bezüge, die nicht an einem Medium haften. Kommt es nämlich bei der Verbindung zweier Werke nicht auf deren medientypische Eigenschaften an, so kann gar nicht bestimmt werden, ob bei dieser Rückkopplung Mediengrenzen überschritten werden. Dies kann etwa der Fall sein, wenn zwei Werke denselben Stoff behandeln oder derselben Ästhetik folgen. Solche medientypunabhängigen Bezüge überlagern quasi die Medien und bilden daher keine intra- oder intermedialen Bezüge. Man kann sie daher als transmedial beschreiben. Sie werden unter dem Begriff der Transmedialität zusammengefasst. (vgl. RAJEWSKY 2002: 12f.)

Zur Veranschaulichung: Erscheint in einem Film auf einem seinerseits gefilmten Bildschirm die Wiedergabe einer filmischen Aufzeichnung von Wagners *Die Walküre*, so stellt das Erscheinen der Aufzeichnung einen intramedialen und der Verweis auf die Oper einen intermedialen Bezug dar. Gleichzeitig kann aber dadurch auch auf die Mythologie der Nibelungen verwiesen werden, was wiederum einen transmedialen Bezug darstellt.

Dennoch dient der Begriff der Intermedialität (im weiteren Sinne) als Überbegriff und vereinigt sowohl Intermedialität (im engeren Sinne), wie soeben beschrieben, als auch Intra- und Transmedialität in sich (vgl. RAJEWSKY 2002: 14).

Nähert man sich dem engeren Sinn der Intermedialität weiter, so können drei Themenkomplexe abgegrenzt werden, durch welche sich der Bereich der Intermedialität genauer definieren lässt: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge (im engeren Sinn). (vgl. ebd.: 15ff.)

Der Begriff der Medienkombination erschließt sich schon aus dem Wort selbst recht gut. Verschiedene, das sind zwei oder mehr, (abgegrenzte oder zumindest abgrenzbare) Medien, etwa Literatur und Musik, werden zusammengesetzt. Das Zusammenspiel dieser kombinierten Medien schafft ein eigenes mediales Erzeugnis, welches seine Eigenart gerade aus dem Wechselspiel unterschiedlicher Medien gewinnt. Dies kann ferner in ausgewogene Medienkombinationen und Medienkombination mit Überwiegen eines Mediums unterteilt werden, wobei keine klare Grenzziehung möglich scheint. (vgl. ebd.: 15f.)

Anders ist der Begriff des Medienwechsels zu verstehen. Hier wirken nicht verschiedene Medien zusammen, sondern es wird ein Medium in ein anderes übergeleitet. Mit anderen Worten: Aus einem Werk innerhalb eines Medienkreises wird ein Werk innerhalb eines anderen Medienkreises generiert. Wohingegen eine gemeinsame Basis bestehen bleibt, wird die mediale Erscheinungsform übergeleitet. Eindrücklichstes Beispiel ist die Romanverfilmung. Ein Rekurs auf die Genese des Ergebnisses dieses Medienwechsels zeichnet diese Unterform der Intermedialität aber nicht notwendigerweise aus. (vgl. ebd.: 16)

Als weitere und verzweigteste Ausformung der Intermedialität im engeren Sinne wird die intermediale Bezugnahme geführt. Anders als beim direkten Zusammenspiel im Wege der Medienkombination, wird hier indirekt in einem Medium unter Nutzung der medientypischen Eigenschaften Bezug auf ein anderes Medium genommen. Beispielsweise stellt der Abdruck eines Fotos in einem Buch eine Medienkombination dar, demgegenüber die Beschreibung eines Fotos in einem Buch bloß eine intermediale Bezugnahme ist. Solche intermedialen Bezüge sind mannigfaltig und die Formen ihrer näheren Ausgestaltung sind im Wesentlichen uferlos. Nicht nur augenscheinliche Referenzen auf andere Medien,

wie die literarische Beschreibung einer Fotografie, sondern auch Anlehnungen in Formalismen, wie Struktur und Rhythmus, können intermediale Bezüge darstellen. (vgl. RAJEWSKY 2002: 16f.) Selbstredend sind auch Kombinationen dieser Unterformen der Intermedialität im engeren Sinne möglich und vorhanden. (vgl. ebd.: 17f.)

### 3. METHODE

Nach vorstehender Erläuterung der wesentlichen theoretischen Grundlagen betrachtet folgender analytischer Abschnitt die Kriminalromane *Ojos de agua* und *La playa de los ahogados* von Domingo Villar, welche die beiden ersten Romane dessen Krimireihe um den galicischen Inspektor Leo Caldas darstellen, unter verschiedenen Gesichtspunkten. Diese Textanalyse setzt ihren Schwerpunkt auf die gattungstypologische Einordnung und die regionalspezifischen Elemente der Romane. Dabei liegt im Rahmen der narratologischen Untersuchung der Kriminalgeschichten neben einer gesamtheitlichen Beschreibung von Zeit, Modus und Stimme zu Zwecken der darauffolgenden gattungstypologischen Analyse das Hauptaugenmerk auf den Aspekten Fokalisierung und Erzählperspektive. In diesem Zusammenhang beleuchtet die Figurenanalyse insbesondere die Figurenkonstellation. Abschließend greift eine komparative Analyse der beiden Romane *Ojos de agua* und *La playa de los ahogados* Platz, welche die erfolgten narrato- und gattungstypologischen Überlegungen in einer vergleichenden Betrachtung sowohl zusammenführt als auch Überschneidungen wie Abweichungen innerhalb der Kriminalreihe hervorhebt.

## 4. Domingo Villars Krimireihe *Leo Caldas*

Domingo Villar wurde 1971 in der Stadt Vigo in der autonomen Gemeinschaft Galicien geboren. Neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller arbeitet er als Gastronomiekritiker und tritt regelmäßig als Gast in Radiosendungen auf. Bisher publizierte der galicische Autor drei<sup>2</sup> Romane, die sich zum Genre der Kriminalliteratur zählen lassen. Diese verfasste er zunächst ausschließlich in galicischer Sprache und übersetzte sie erst, als kein galicischer Verlag diese veröffentlichen wollte, ins Kastilische. Der erste Roman *Ollos de auga (Ojos de agua)* erschien 2006 und aufgrund des großen Erfolges folgte 2009 *A praia dos ahogados (La playa de los ahogados)*. In beiden Fällen klären Inspektor Leo Caldas und Subinspektor Rafael Estévez gemeinsam Verbrechen auf. Insgesamt werden seine Romane in neun Sprachen übersetzt. (vgl. RIVERO GRANDOSO 2016: 492f.)

Der große Erfolg seiner Romane führte außerdem dazu, dass *La playa de los ahogados* 2015 verfilmt wurde. Regie führte Gerardo Herrero. Den Romanen gleich wurde der Film ursprünglich auf Galicisch gedreht und danach auf Kastilisch synchronisiert. Neben seinen Romanen publizierte Domingo Villar einige Texte, die unter anderem in verschiedenen Periodika veröffentlicht wurden. Im Jahr 2010 erschien in *El País El último verano de Paula Ris*. In diesem Text tritt als Protagonist der 14-jährige Leo Caldas auf. (vgl. RIVERO GRANDOSO 2016: 494ff.)

Seine Werke wurden mit einer Vielzahl von Preisen ausgezeichnet. Für *Ollos de auga* erhielt Villar den Premio Sintagma 2007 sowie den Frei Martín Sarmiento 2008. Des Weiteren wurde er für *A praia dos ahogados* mit dem Losada Diéguez 2010, dem Brigada 21 sowie dem Frei Martín Sarmiento 2011 ausgezeichnet. (vgl. LÓPEZ-BARXAS 2011 und RIVERO GRANDOSO 2016: 493)

---

<sup>2</sup> *Ojos de agua* (2006), *La playa de los ahogados* (2009) und *El último barco* (2019). Letzterer Roman wurde erst im Jänner 2019 vorgestellt und im März 2019 veröffentlicht, daher wurde dieser in der vorliegenden Arbeit noch nicht berücksichtigt. Daneben trug Domingo Villar noch zu dem Sammelband *Madrid Negro* (2016) bei.

## 4.1 PROTAGONISTEN DER KRIMIREIHE

Zur Erhellung der Serialität der Krimireihe *Leo Caldas* ist es essentiell noch vor der Einzelanalyse der Romane *Ojos de agua* und *La playa de los ahogados* von Domingo Villar, die Protagonisten dieser zu beleuchten.

### 4.1.1 INSPEKTOR LEO CALDAS

Inspektor Leo Caldas wuchs in der Stadt Vigo in der Provinz Pontevedra der autonomen Gemeinschaft Galiciens auf, hat keine Geschwister und ist seit frühester Kindheit Halbwaise. Er lebt und arbeitet in seiner Heimatstadt als Inspektor der dortigen Kriminalpolizei. Er hat keine Kinder und ist alleinstehend. Erwähnenswert ist, dass Caldas nicht nur der Name des Inspektors, sondern auch einer Stadt und eines Landkreises nördlich von Vigo ist.

Es ist nicht bekannt, wie alt Caldas ist. Da aber bekannt ist, dass sein Vater in *Ojos de agua* gerade in Pension gegangen war, also etwa 65 Jahre alt ist, *Ojos de agua* in der Gegenwart spielt und 2006 erschien, dürfte Caldas etwa um 1970 geboren worden sein. Diese Schätzung ist als sehr grob zu betrachten, wobei sich ein solches Geburtsjahr auch daraus erschließen lassen könnte, dass es in beiden Romanen keine Anhaltspunkte gibt, dass Caldas Vigo je für länger – etwa zum Studieren – verließ. Es ist jedoch bekannt, dass Caldas studierte und wohl eher im üblichen Alter damit begann. Die Universität Vigo wurde erst im Jahre 1990 gegründet und die nächstgelegene spanische Universität in Santiago de Compostela liegt selbst für heutige Verhältnisse außerhalb jeder Reichweite, um zu pendeln. (vgl. SOSA RUBIO 2015a: 139) Leo Caldas repräsentiert jene Generation, welche die *Transición* direkt miterlebt hat. Er wuchs in einer gespaltenen Gesellschaft, die von der *política del olvido* geprägt war auf.

Caldas, sohin ein Kind der *Transición*, wuchs ohne Mutter, bei seinem Vater auf. Seine Kindheit, in der er sich viel Zeit alleine beschäftigen musste, prägt den Inspektor bis heute und spiegelt sich auch in seinem Charakter wider. Er verbrachte schon in seiner Kindheit viel Zeit mit sich alleine, was sich bis heute durch sein Leben zieht. Caldas mag vielleicht zahlreiche Bekannte in seinem Umfeld haben, doch niemanden, dem er sich mit seinen Sorgen anvertrauen kann.

Zwar ist kein genauer Zeitpunkt des Todes der Mutter Caldas' auszumachen, doch muss dieser während seiner ersten Lebensjahre eingetreten sein. Damals lebte Caldas mit seinen Eltern, danach mit seinem Vater, in Vigo. Um den Schmerz über den Tod der Mutter zu verarbeiten, sanierte der Vater das Elternhaus der Mutter, welches am Land, etwa 50 Kilometer außerhalb Vigos, gelegen ist. Zunächst begleitete Caldas seinen Vater an den Wochenenden dorthin, was er allerdings sobald er alleine zu Hause bleiben konnte, einstellte. Als Caldas begann, zur Universität zu gehen, zog der Vater schließlich gänzlich in jenes Haus am Land, wonach Caldas fortan alleine im Haus seiner Eltern in Vigo lebte. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 16f.) Die Beziehung zu seinem Vater erweist sich als schwierig. Leo wird bei jeder Gelegenheit von seinem Vater kritisiert; direkt wie indirekt. Dabei sind beide dennoch eng verbunden. Der Tod der Mutter scheint beide sowohl entfremdet als auch verbunden zu haben. Beiden, Caldas und seinem Vater, fällt es sichtlich schwer, Nähe zu schaffen, wiewohl beide wechselseitig um einander besorgt sind.

Neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit als Ermittler tritt er regelmäßig in einer Radiosendung mit dem Namen *Patrulla en las ondas* beim galicischen Radiosender Onda Vigo auf. Dort widmet er sich den Anliegen und Problemen der Bevölkerung und soll ein bevölkerungsnahes Bild der Polizei vermitteln. Es handelt sich um eine Radiosendung, bei der die ZuhörerInnen anrufen, um dem Inspektor Vorfälle und Ereignisse, die sie beschäftigen bzw. ihnen Probleme bereiten, mitzuteilen. Die Beweggründe für die Anrufe sind vielschichtig. Die Beschwerden reichen von Lärmbelästigung bis hin zu Klagen über zu kurze Grünphasen bei den Fußgängerampeln. „Municipales tres, Leo cero.“ (VILLAR 2016a [2006]: 12) Leo Caldas führt Buch darüber, wie viele Anliegen in seine Zuständigkeit fallen und wie viele nicht. Überwiegend sind es Fälle, die nicht in den Zuständigkeitsbereich des Protagonisten fallen, sondern in jenen der örtlichen Polizei. Dies führt dazu, dass er selbst seine Tätigkeit beim Radio immer mehr infrage stellt. Moderiert wird die Sendung von Santiago Losada, einem Zeitgenossen, den Caldas nicht unbedingt schätzt. „Leo Caldas sonrió pensando que el fatuo Losada tenía bien merecido que le bajasen los humos de vez en cuando.“ (VILLAR 2016a [2006]: 13)

Obwohl es nur eine nebenberufliche Tätigkeit ist, wird Leo Caldas von den meisten Personen, denen er im Laufe der Zeit begegnet, nicht etwa durch seine Arbeit als Inspektor bei der Polizei wiedererkannt, sondern durch die Nebentätigkeit beim Radio. Begleitet wird Caldas stets von seiner Verwunderung einerseits darüber, dass die Menschen von Vigo tatsächlich jene Sendung hören, und andererseits darüber, dass er, wohin er sich auch wendet, als dieser Inspektor vom Radio erkannt wird. Zuweilen mischt sich in diese Verwunderung auch Argwohn, nie jedoch – wie man vermuten könnte – Stolz oder gar Eitelkeit, jene Eigenschaft, die er an Losada am meisten verachtet. Trotz seiner großen Bekanntheit leidet Caldas unter seiner Schüchternheit. „Si había algo de Moncho Ríos que hubiera deseado poseer era su desparpajo atolondrado, tan alejado de la timidez del inspector.“ (VILLAR 2016a [2006]: 63) Es fällt ihm seit jeher schwer, auf andere Menschen zuzugehen. Leo Caldas lebt gerne in der Stadt und liebt es, durch die Straßen von Vigo zu spazieren. Vor allem durch jene im Zentrum, in der Nähe des Meeres. Auch verbringt er viel Zeit in verschiedenen Gaststätten der Stadt, vor allem aber in einer Bar mit dem Namen Eligio. Bei seinen Besuchen in diversen Lokalitäten verbindet der Inspektor durchaus Privates mit Beruflichem. Die Grenzen sind fließend. Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob Caldas ständig arbeitet und sich private Elemente untermischen oder ob sich bloß ständig berufliche Agenden unter sein Privatleben mischen. Der Grund für seine stundenlangen Besuche in Gaststätten könnte unter anderem in seiner Einsamkeit, die ihn zu Hause erwartet, liegen. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 199)

Gedanken und Erinnerungen an seine ehemalige Freundin Alba begleiten den Inspektor immerfort. Dass Alba Leo verlassen hat, hinterließ bei diesem eine tiefe Wunde. Obwohl er noch Gefühle für sie hegt, unternimmt er keine ernst zu nehmenden Schritte dafür, dass sie zu ihm zurückkehrt. Sein Vater, der Alba sehr schätzt, versucht durch seine mal subtilen mal eher plumpen Versuche Caldas zu vermitteln, dass er sich Alba für seinen Sohn zurückwünscht. „–Leo, ya conoces aquello de que no es bueno que el hombre esté solo.“ (VILLAR 2016a [2006]: 127) Auch in dieser Denkweise des Vaters ist der zeitgeschichtliche Horizont des Romans respektive der Krimireihe zu erblicken. Gerade während der Diktatur Francos, während der Caldas' Vater sozialisiert wurde, waren eine Familie zu gründen, den Bund der Ehe zu schließen und Kinder in die Welt zu setzen

vordergründige Denkmotive. Indes widersprüchlich sind die Ermahnungen des Vaters zu seiner eigenen Lebensführung, ist er doch seit dem Tod seiner Frau selbst allein. Dass ihm sein Vater immer wieder deutlich macht, dass ein Mann ohne Frau kein richtiger Mann ist, hilft Caldas allerdings nicht dabei, über Alba hinwegzukommen. „Alba no va a volver.“ (VILLAR 2016a [2006]: 126)

Auch wenn der Begriff Bezugsperson in diesem Zusammenhang übertrieben scheinen mag, ist die Beziehung zu seinem Kollegen Rafael Estévez, doch eine besondere. Jenes Gefühl, welches er sich so sehr von seinem Vater wünscht, gibt er auf seine Weise an seinen Kollegen weiter. Er übernimmt gewissermaßen die Vaterrolle für Estévez, da er ihm zum einen regionale Gegebenheiten näherbringt und ihn zum anderen bei etwaigen Fehlritten unaufgefordert vor Kommissar Soto in Schutz nimmt (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 109). Insgesamt ist Leo Caldas innerlich hin- und hergerissen zwischen seiner Identität als *gallego* und seiner Funktion als Kriminalbeamter der *Policía Nacional*.

#### 4.1.2 SUBINSPEKTOR RAFAEL ESTÉVEZ

Der ursprünglich aus Zaragoza stammende Rafael Estévez ist die rechte Hand Inspektor Leo Caldas'. Er war erst vor kurzem aus Aragon nach Galicien zwangsversetzt worden. Die genauen Umstände seiner Versetzung sind jedoch unklar. Zunächst erkannte Estévez kein großes Problem in dem unfreiwilligen Ortswechsel, jedoch sollte sich zeigen, dass die Eingewöhnungsphase länger währen würde als erwartet.

Una [cosa] era lo impredecible del clima, en variación constante, otro la continua pendiente de las calles de la ciudad, la tercera era la ambigüedad. En la recia mente aragonesa de Rafael Estévez las cosas eran o no eran, se hacían o se dejaban de hacer, y le suponía un considerable esfuerzo desentrañar las expresiones cargadas de vaguedades de sus nuevos conciudadanos. (VILLAR 2016a [2006]: 16)

Estévez macht bereits wenige Tage nach seiner Ankunft in Vigo mit der für ihn völlig neuen Mentalität der *gallegos* Bekanntschaft. Er spürt von Beginn an die Unterschiede, lernt jedoch erst mit der Zeit, dass es sich um spezifisch galicische Eigenheiten handelt. Besonders am Anfang sieht er sich immer wieder mit Situationen konfrontiert, die ihn an seine Grenzen stoßen lassen. Eine seiner ersten Aufgaben im Kommissariat ist es, einen jungen Mann zu verhören, der dabei ertappt wurde, wie er seinen SchulkollegInnen Marihuana verkaufte.

–¿Nombre? –había preguntado Estévez, dispuesto a rematar la tarea con prontitud.  
 –¿Mi nombre? –preguntó el chico.  
 –Claro, chaval, no vas a decirme el mío.  
 –Ya –concedió el joven traficante.  
 –Pues dime tu nombre.  
 –Francisco.  
 El agente Estévez tecléo el nombre del muchacho.  
 –¿Francisco algo?  
 –Francisco nada.  
 –¿No tienes apellidos?  
 –Ah, Martín Fabeiro, Fransisco Martín Fabeiro. (VILLAR 2016a [2006]: 16f.)

Er wird erst nach und nach mit der Kultur und den Eigenheiten der BewohnerInnen vertraut gemacht. Desto länger sich die oben angerissene Vernehmung hinzieht, desto gereizter reagiert Estévez auf sein Gegenüber und dessen Antworten. Es kommt sogar so weit, dass er eine Waffe zückt und sein Gegenüber damit bedroht. Schlimmeres wusste Inspektor Leo Caldas jedoch zu verhindern. Um weitere Vorfälle dieser oder ähnlicher Art zu verhindern und um ihn besser im Auge behalten zu können, wurde Estévez Leo Caldas zugeteilt und fungiert seither als dessen Assistent.

[...] Rafael Estévez se encontraba desde entonces en un constante estado de alerta. Algo en su interior rechazaba la incapacidad singular de los gallegos para llamar a las cosas por su nombre. Consideraba esta actitud una manía, y se negaba a reconocer que pudiera tratarse de una característica local. (VILLAR 2016a [2006]:18f.)

Der großgewachsene Estévez fühlt sich in der neuen Umgebung fremd und teilweise missverstanden. Sein aufbrausender Charakter und seine ungestüme Art werden ihm in seiner neuen Heimat immer wieder zum Verhängnis. Anstatt sich langsam einzugewöhnen und einen Neuanfang zu wagen, schafft er es sehr rasch, negativ aufzufallen und herauszustechen. Der Subinspektor zeichnet sich durch seine sehr direkte und schroffe Manier aus, die ihn regelmäßig in teils kuriose Situationen schlittern lässt. Sein direkter Charakter zeigt sich außerdem in der Art und Weise, wie er sich verbal ausdrückt: „¡La madre que me parió!“ (VILLAR 2016a [2006]: 25) Ebenso in seiner nicht unbedingt zimperlichen Gepflogenheit, Auto zu fahren: „La velocidad excesiva lanzó a Leo Caldas sobre el asiento del conductor. [...] La fuerza centrífuga lo propulsó contra la puerta del vehículo.“ (VILLAR 2016a [2006]: 21) Die teils skurrilen Situationen, in denen sich der Subinspektor wiederfindet, mögen größtenteils der Unkenntnis regionaler Sitten und Bräuche geschuldet sein, jedoch sind einige Vorfälle auch auf sein schroffes Wesen zurückzuführen.

Nach außen hin ergibt sich mitunter der Anschein einer harten Persönlichkeit, doch wird dies wiederholt unterminiert, etwa wenn sich die Unfähigkeit des Subinspektors offenbart, Leichen zu betrachten.

–En Zaragoza a veces teníamos que recoger del río a algún suicida, pero yo nunca me acerqué demasiado. Ya sabe que no me gustan los muertos, inspector –dijo el ayudante con un asomo de timidez. (VILLAR 2016b [2009]: 36)

Durch die Figur Rafael Estévez wird die Möglichkeit geschaffen, der Leserschaft die galicische Kultur, ihre Sitten und Bräuche näherzubringen. Im Laufe der Zeit gerät der Subinspektor immer wieder in Situationen, die seiner Unkenntnis in Bezug auf regionales Wissen und Verhaltensweisen geschuldet sind. Sein fast kindlich unvoreingenommener Blick auf eine für ihn völlig fremde Kultur eröffnet die Möglichkeit, durch seine Augen den Blick von außen auf eine Gesellschaft und ihre Eigenheiten zu legen. So wird Galicien detailliert beleuchtet und Unterschiede zu anderen Kulturen sichtbar gemacht.

## 4.2 OJOS DE AGUA (2006)

Luis Regiosa wird in seinem Apartment tot aufgefunden. Da der Saxofonist augenscheinlich einem Gewaltverbrechen zum Opfer gefallen ist, nehmen Inspektor Leo Caldas und sein neuer Assistent Subinspektor Rafael Estévez die Ermittlungen auf. Im Zuge seiner Ermittlungsarbeit begibt sich Leo Caldas in einschlägige Szenebars und Lokalitäten seiner Heimatstadt Vigo. Für den Inspektor ergeben sich viele Fragen, wie etwa, was der angesehene Arzt Dimas Zuriaga mit dem Verbrechen zu schaffen hat. Luis Regiosa bleibt nicht das einzige Mordopfer in *Ojos de agua*, denn auch der Discjockey Orestes Rial wird in seiner Wohnung ermordet. Leo Caldas muss somit nicht nur einen, sondern zwei konnexe Morde lösen.

### 4.2.1 FIGURENKONSTELLATION IN OJOS DE AGUA

#### 4.2.1.1 KRIMINALBEAMTE IN OJOS DE AGUA

Neben den Protagonisten Inspektor Leo Caldas und Subinspektor Rafael Estévez besteht der engere Kreis um Caldas im Kommissariat Vigo aus Kommissar Soto, Clara Barcia von der Spurensicherung und dem Pathologen Dr. Gúzman Barrio. Dies sind die einzigen Mitglieder des Kommissariats, denen in *Ojos de agua* eine gewisse Bedeutung zukommt.

Kommissar Soto ist der Vorgesetzte Leo Caldas' und steht dessen neuen Assistenten Rafael Estévez von Beginn an kritisch gegenüber. Er lässt Estévez nicht unmittelbar wissen, was er von ihm hält, vielmehr drückt er seinen Unmut gerne in – räumlicher oder geistiger – Abwesenheit des Subinspektors aus.

–Estamos en camino –le confirmó el inspector.

–Vas con Estévez?

–Sí –corroboró Caldas–. ¿No tenía que haber venido?

–No tenía que haber nacido –contestó el comisario Soto cortando la comunicación.

(VILLAR 2016a [2006]: 22)

Bei den Telefonaten zwischen Inspektor Caldas und Kommissar Soto sind zwei Themen vorherrschend: Entweder berichtet der Inspektor summarisch über die Ermittlungen oder der Kommissar beschwert sich über die Entgleisungen von Subinspektor Estévez. Darin kommt die hierarchische Überordnung des Kommissars als kontrollierende Instanz zum Ausdruck. Ihm kommt dabei

allerdings keine Funktion hinsichtlich der Ermittlungen zu, sondern dient als Referenz für die polizeiliche Ordnung, deren gegenüber sich Caldas eher gleichgültig verhält. Ebenso fungiert der Kommissar als Mediator der Beziehung Caldas' zu Estévez, da sich das Vertrauen Caldas' in Estévez gerade durch die Inschutznahme Estévez' durch Caldas vor dem Kommissar manifestiert.

#### 4.2.1.2 FAMILIE UND BEKANNTE VON LEO CALDAS IN *OJOS DE AGUA*

Der Vater Leo Caldas' zog vor einigen Jahren aus Vigo weg und lies sich in einer ländlicheren Gegend Galiciens nieder. Seitdem verabscheut er das Stadtleben und ist davon überzeugt, dass die Stadtluft krank macht. Er ist Weinbauer und verkauft seine Weine in ganz Galicien. Das Verhältnis zu seinem Sohn Leo ist ambivalent und belastet. Bei den wenigen Gesprächen geht es überwiegend um dieselben Themen, über die es nie hinauswächst. Er beschwert sich, dass sein Sohn zu wenig Zeit für ihn hat, besucht die Stadt Vigo jedoch selbst nur, wenn es sich aufgrund von Erledigungen nicht vermeiden lässt.

Die wenigen Treffen, die Vater und Sohn miteinander haben, sind meist geprägt von beiderseitigem Schweigen und Seitenhieben des Vaters gegen seinen Sohn Leo. Als sie sich zum Beispiel in der Bar Puerto verabreden, einem Treffpunkt, den Leo Caldas ausgewählt hat, sind schon von Beginn an Spannungen zu spüren. Grund dafür ist die Tatsache, dass die Bar den Wein, den Caldas senior erzeugt, nicht führt. Ergibt sich nach längerem Schweigen doch ein Gespräch, geht dies in der Regel vom Vater aus und dreht sich um Alba samt dem – in den Augen des Vaters – verkorksten Liebesleben seines Sohnes. Er hält seinen Sohn immer wieder dazu an, mit Alba Kontakt aufzunehmen (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 122f.). Obwohl ihm Leo nicht nur einmal deutlich macht, dass es für ihn und Alba keine Zukunft gibt, versucht der Vater beständig, Caldas zur Kontaktaufnahme zu drängen. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 127)

Die Figur des Vaters bietet eine ergänzende Perspektive. Seine Ansichten sind konservativ. In seiner Vorstellung ist ein Mann nur dann ein Mann, wenn er eine Frau an seiner Seite hat. Die Vermutung liegt nahe, dass den Vater der Verlust seiner Frau immer noch schmerzt und er das für ihn zermürbende Alleinsein seinem Sohn ersparen möchte. Möglicherweise sind seine Ansichten auch bloß ein Spiegel der konservativen spanischen Kultur, in der der Vater aufwuchs.

Selten ergibt sich für einen kurzen Moment ein Gesprächsthema, bei dem sich Vater und Sohn sich für einen kurzen Augenblick annähern und einen Schritt aufeinander zugehen. Diese Momente sind jedoch ausgesprochen selten und enden in aller Regel in einer Streiterei oder einem abrupten Ende des Treffens.

Es entsteht oft der Anschein, als könnte Caldas junior den Erwartungen seines Vaters nicht entsprechen. Dabei kann der Eindruck gewonnen werden, dass der Vater explizit nach – für ihn – enttäuschenden Umständen sucht, um diese sodann seinem Sohn vorzuhalten. Die Unstimmigkeiten wegen der geringen Tatsache, dass es in der Bar ausgerechnet nicht den Wein des Vaters gibt, ist nur ein Beispiel für viele.

Die Figur Alba tritt in *Ojos de agua* nie direkt in Erscheinung. Nur über die Gedanken Caldas' erfährt die Leserschaft von der mittlerweile beendeten Beziehung zwischen ihr und Leo. Nichtsdestotrotz ist die Figur allgegenwärtig und für die den Inspektor im Roman umgebende Stimmung essenziell. Dabei wird sie nostalgisch idealisiert. Dies bleibt aufrecht, da Alba zufolge ihrer Abwesenheit nichts falsch machen kann. Gleichsam stellt sie eine Parallele zur verlorenen Ehefrau Caldas' senior dar, welcher seinen eigenen Verlust in den seines Sohnes projiziert.

Carlos ist der Besitzer des Eligio. Er und seine Kollegin Cristina aus der Bar Puerto sind Vertraute Leo Caldas' und versorgen diesen mit Speis und Trank. Carlos ist außerdem ein guter Zuhörer und Ratgeber bei den mannigfaltigen Problemen des Inspektors. Die ihm servierten Speisen dienen Caldas als Zufluchtsort, ähnlich wie anderen Protagonisten der Kriminalliteratur, insbesondere des angloamerikanischen *hard-boiled*-Genres, der Alkohol.

#### 4.2.1.3 KRIMINALFALLSPEZIFISCHE FIGUREN IN *OJOS DE AGUA*

Der 34-jährige Jazz-Saxofonist Luis Regiosa lebte alleine in seiner Wohnung im *Torre de Toralla* in Vigo. Am Morgen des 11. Mai wird er von seiner Haushälterin ermordet in seinem Bett aufgefunden. Das erste Opfer im Roman hatte keine Geschwister und sein Vater war vor einigen Jahren verstorben. Regiosas Mutter lebte in jenem kleinen Haus in Pontevedra, in dem das Opfer aufwuchs. Vier Mal pro Woche trat der Musiker gemeinsam mit seiner Band in einem Lokal mit dem Namen Grial in der Altstadt Vigos auf. Neben Regiosa bestand die Band aus dem

irischen Kontrabassisten Arthur O'Neil und dem Pianisten Iria Ledo. Neben seinen nächtlichen Auftritten verdiente er ab und an Geld damit, Saxofon-Professoren des städtischen Konservatoriums zu vertreten. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 56)

Luis Regiosa musste aufgrund seiner sexuellen Orientierung sterben. Eine Liebschaft zu Dimas Zuriaga kostete ihn das Leben. Hier greift Villar in seinem 2006 erschienen Roman ein damals hochaktuelles Thema auf, denn unmittelbar zuvor am 3. Juli 2005 verabschiedete der spanische Gesetzgeber das Gesetz zur Öffnung der Ehe und der Adoption für gleichgeschlechtliche Paare. Diese liberale Entwicklung fand jedoch gerade in konservativen Kreisen keine Zustimmung. (vgl. MARCOS 2005) Es kann daher angenommen werden, dass Villar ebendiese Kontroverse in *Ojos de agua* thematisiert.

Eine große Sammlung an CDs und Partituren, die in der Wohnung des Verstorbenen sichergestellt wird, lässt darauf schließen, dass sich Luis Regiosa auch privat viel mit Musik beschäftigte. Neben seiner Liebe zur Musik war er auch der bildnerischen Kunst nicht abgeneigt: Lithographien, Photographien und andere Kunstwerke schmückten seine Wände. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 24)

Viel ist anfangs über das Opfer nicht bekannt. Sicherheitsmänner an der Einfahrt zur Isla de Toralla, beschreiben ihn als unauffällig und freundlich. Ein Sicherheitsmann erinnert sich, dass Regiosa wie immer auch in dieser Nacht nach Hause kam. Am nächsten Morgen jedoch verließ das Gefährt die Insel wieder. Aufgrund des starken Regens konnte der Wächter allerdings nicht erkennen, wer sich tatsächlich im Fahrzeug befand. Seither fehlte jede Spur des Wagens. Informationen über die Figur des Luis Regiosa erlangen die LeserInnen rein von der Außenperspektive anderer Figuren. Wie Caldas müssen sich auch die LeserInnen hier selbst ein Bild konstruieren.

In den Fokus der Ermittlungen gerät Dimas Zuriaga. Der angesehene Mediziner und Leiter der Stiftung Zuriaga lebt mit seiner Gattin Mercedes in einem repräsentativen Anwesen, welches sich bis an den Atlantik erstreckt. „Poca gente de esta ciudad sabe cómo es mi rostro, pero todos conocen mi nombre y el de la institución que represento.“ (VILLAR 2016a [2006]: 149f.) Zuriaga wird von der Angst geplagt, seinen guten Ruf zu verlieren, käme je ans Licht, dass der geachtete Arzt und Gönner, eine Vorliebe für das eigene Geschlecht hegt.

Aufgrund der allseits bekannten guten finanziellen Lage wird Dimas Zuriaga zum Ziel einer Erpressung, bei der mit der öffentlichen Bekanntmachung seiner sexuellen Orientierung gedroht wird. Auch um dieses Geheimnis weiter vor seiner Frau zu verbergen, geht er auf die Forderungen des Erpressers ein (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 148f.).

Die zunächst nicht im Kreis der Verdächtigen aufscheinende attraktive Ehegattin von Dimas Zuriaga, Mercedes, entpuppt sich später als zweifache Mörderin. Ihre Motive dabei sind Eifersucht und Rache. Obwohl sie nach außen lange Zeit den Anschein zu wahren vermag, nichts von der Homosexualität ihres Gatten zu ahnen, ist ihr diese wohlbekannt.

Mercedes Komplize und Liebhaber war Isidro Freire. Der Mitarbeiter des Arzneimittelproduzenten Riofarma tätigte die beiden Anrufe bei der Radiosendung *Patrulla en las ondas*, bei denen er die Zitate aus dem bei Luis Regiosa gefundenen Buch von Hegel zitierte, und unterstützte Mercedes Zuriaga bei ihrem Vorhaben. Durch seine Funktion als Zuständiger für den Vertrieb von Formaldehyd, eines Konservierungsmittels, im Raum Vigo hatte er leichten Zugang zu der Chemikalie (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 66f.). Bei Riofarma sind außerdem noch Ramon Ríos und Carmen Iglesias beschäftigt. Außer, dass Ramón mit Leo Caldas in die Schule ging und ihm den Kontakt zu Isidro Freire vermittelt, ist über die Figur wenig bekannt. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 60)

Orestes Rial ist das zweite Opfer in *Ojos de agua*. Er arbeitete vor seinem Tod in Vigo in der Bar *Idílico* als Discjockey. Durch seine Arbeit in besagtem Etablissement erfuhr er von der sexuellen Beziehung zwischen Luis Regiosa und Dimas Zuriaga. Daraufhin schickte er einschlägige Fotos an den anerkannten Arzt und erpresste diesen damit. Schlussendlich ermordet wurde er in seiner Wohnung von der Ehegattin Zuriagas Mercedes. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 153f.)

#### 4.2.2 REGIONALITÄT, KULTURELLE IDENTITÄT UND STEREOTYPE IN *OJOS DE AGUA*

##### 4.2.2.1 KULTURELLE IDENTITÄT UND STEREOTYPE IN *OJOS DE AGUA*

Durch die Augen des Figur Rafael Estévez werden typisch galicische Verhaltensweisen, Eigenheiten und Stereotype thematisiert. Estévez ist in diesem

Sinne „un recurso que inteligentemente utiliza Villar para mostrar Galicia como algo nuevo a los ojos del lector. Por medio del agente aragonés se presenta la belleza del paisaje gallego, pues Estévez visita por primera vez esos lugares.“ (RIVERO GRANDOSO 2011: 111) Kulturelle Eigenheiten, die für die BewohnerInnen alltäglich sind, können durch den Subinspektor hervorgehoben und behandelt werden, ohne dass der Eindruck der Überflüssigkeit entsteht. Diese Außenperspektive der Sicht eines Aragonesen spiegelt die kulturelle Identität der *gallegos* wider. Dem Subinspektor aus – dem, geographisch gesehen, nicht allzu weit entfernten – Zaragoza erscheinen die kulturellen Eigenarten seines neuen Umfeldes völlig fremd. Vor allem aufgrund der kulturellen Unterschiede ist die Beziehung zwischen Leo Caldas und Rafael Estévez zu Beginn voller Spannungen.

–¿Hay que cruzar el puente, inspector? –preguntó.

–No, vamos mejor a nado –respondió el inspector sin abrir los ojos. (VILLAR 2016a [2006]: 22)

Wie auch schon RIVERO GRANDOSO in seinem Artikel *Crímenes y humor en las novelas de Domingo Villar* feststellte, ergeben sich die meisten Meinungsverschiedenheiten zwischen Caldas und Estévez augenscheinlich durch ihren verschiedenen kulturellen Hintergrund. „Estos conflictos vienen ocasionados mayoritariamente por el choque que generan las diferentes costumbres y maneras de actuar propias de cada pueblo.“ (RIVERO GRANDOSO 2011: 111f.) Domingo Villar setzt in *Ojos de agua* ganz gezielt Stereotype und Vereinfachungen ein, die sich seit vielen Jahrzehnten hartnäckig in der spanischen Gesellschaft halten. Um diesen galicischen Stereotypen – zu denen unter anderem die Unentschlossenheit, Zweideutigkeit sowie die Angewohnheit, jede Frage mit einer Gegenfrage zu beantworten, zählen – Raum zu verleihen, bedarf es einer Figur, die eben nicht aus dieser Bevölkerungsgruppe stammt. Diese Außenansicht auf die *gallegos* nimmt in *Ojos de agua* Subinspektor Estévez ein. Nach und nach lernt er die BewohnerInnen und ihre kulturellen Eigenheiten kennen. Zwar weisen einige, jedoch nicht alle, der Figuren im Roman diese Eigenarten auf. Leo Caldas zum Beispiel erteilt seinem Kollegen sehr eindeutige Aufträge und tätigt sehr selten zweideutige Aussagen. Hier wird deutlich, dass es zwar Gemeinsamkeiten in der Verhaltensweise der BewohnerInnen der Gegend zu geben scheint, diese allerdings nicht, wie es für Stereotype üblich ist, bei jedem einzelnen Bewohner

bzw. jeder einzelnen Bewohnerin verwirklicht sein müssen. (vgl. RIVERO GRANDOSO 2011: 112)

Es ist jedoch keineswegs die Absicht Villars, ein stereotypes Bild Galiciens zu zeichnen. Eine solche stereotype Darstellung der Region und ihrer BewohnerInnen würde im Widerspruch zur generellen Tendenz stehen, die autonomen Gemeinschaften am Rande Spaniens, etwa Galicien, Katalonien oder das Baskenland, ins Zentrum posttransicionaler Kriminalliteratur zu rücken. Ein inflationärer humoristisch gemeinter Gebrauch von Stereotypen, die regelmäßig negativ konnotiert sind, würde wiederum das Objekt der Stereotypen, hier Galicien, marginalisieren. Während RESINA vorschlägt die Fokussierung auf das Kastilische durch Beleuchtung der Beziehung der verschiedenen Sprachen, etwa *gallego*, anstatt deren oppositionelle Stellung zu beleuchten (2013: 16), präsentiert CALDERWOOD einen anderen Ansatz. Dieser wendet ein, dass eine reine Betrachtung der Sprache zu kurz greife und Sprache allein kulturelle Identität nicht ausmache (vgl. CALDERWOOD 2018: 123). Eben diese differenziertere Auseinandersetzung unternimmt Villar, wenn er fortwährend die Eigenheiten der *gallegos*, welche nur als Nebeneffekt in Stereotypen reflektiert werden, hervorstreicht. Würde sich Villar mit RESINAS Ansatz begnügen, so hätte dem das bloße Verfassen der Romane auf Galicisch Genüge getan. Villar aber geht weiter und bricht mit der Vorstellung eines homogenen Spaniens durch die Akzentuierung der originären galicischen Identität auch abseits der Sprache und deren Abgrenzung zu anderen Identitäten der iberischen Halbinsel, insbesondere der aragonesischen in ihrer Verkörperung durch Rafael Estévez.

Oft sind es banale Situationen, in denen Estévez als Fremder zu erkennen ist. Gerade diese wirken auf die Leserschaft primär erheiternd, da diese Vorkommnisse oft Hand in Hand mit Momenten gehen, in denen sich Rafael Estévez selbst eigenartig verhält oder in sogenannte Fettnäpfchen tritt. Diese Umstände sind ein Zeichen dafür, dass es Rafael Estévez an regionalem Wissen in Bezug auf die Region Galicien mangelt. Als Beispiel hierfür kann ein Spaziergang am Playa de Lapamán gemeinsam mit Leo Caldas angeführt werden. Das Meer, ein Element, welches Estévez aus seiner Heimat kennt, lädt ihn ein, sich darin zu erfrischen. Noch bevor der Inspektor eingreifen kann, hat

sich der Subinspektor seiner Kleidung entledigt und befindet sich bereits im Wasser. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 82)

Cuando Leo Caldas se incorporó para sacudirse, contempló los ciento treinta kilos de ayudante en calzoncillos que cruzaban corriendo la extensa bajamar de Lapamán. Viéndolo entrar en el agua salpicando como un caballo al galope, recordó las fanecas bravas. (VILLAR 2016a [2006]: 82)

Das nächste Bild, welches sich Caldas eröffnet, ist jenes vom aufgeregten herumspringenden Rafael Estévez. Dieser lernt erst durch eine schmerzhaft erfahrene Verbreitung der *fanecas bravas* in dieser Gegend. Die Petermännchen, leben in Sandböden im östlichen Atlantik und können mit ihrem Giftstachel starke Schwellungen und Schmerzen bei ihren Opfern auslösen.

Als Caldas und Estévez das Begräbnis von Luis Regiosa besuchen, bemerkt der Subinspektor einen Grabstein mit einer Inschrift, die bei ihm für Verwirrung sorgt.

«Aquí descansa Andrés Lema Couto, muerto el 23 de julio en la misma mar que me lo devolvió para darle sepultura el 4 de agosto de 1981. Tu agradecida esposa estará siempre contigo.» (VILLAR 2016a [2006]: 77)

Es ist für den Aragonesen unverständlich, wie sich die hinterbliebene Ehefrau beim Meer dafür bedanken kann, dass es ihr den Mann genommen hat, und äußert diese Gedanken in Gegenwart von Leo Caldas. Der Einheimische klärt Estévez darüber auf, dass sich die Gattin nicht dafür bedankt, dass ihr das Meer den Mann nahm, sondern, dafür, dass es ihr den Gatten wieder zurückgegeben hat. Viel zu oft bleiben Seemänner nach Havarien am Meer für immer verschwunden. Für die Familien der Opfer kann dies eine unerträgliche Situation sein, denn sie erlangen nie Gewissheit, über den Verbleib ihrer Liebsten. Diese Hinterbliebene hingegen musste keinen leeren Sarg begraben, da ihr das Meer den Leichnam ihres Mannes wieder zurückgab. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 77)

#### 4.2.2.2 KOMPONENTE RAUM IN *OJOS DE AGUA*

Vigo in Galicien ist die Stadt, in der Leo Caldas seinen ersten Fall zu lösen hat. Schon auf den ersten Seiten lässt sich erahnen, dass der regionalen Komponente in *Ojos de agua* eine große Bedeutung beigemessen wird. Detaillierte Beschreibungen der Landschaft und Geographie der Region eröffnen der Leserschaft die Möglichkeit, sich ein genaues Bild der Stadt zu machen, und tragen gleichzeitig zu einem großen Realismusgefühl bei.

Zunächst erfahren die LeserInnen die genaue Wohnanschrift des ersten Opfers, Luis Regiosa. Dieser lebte im „Dúplex 17/18, ala norte, Torre de Toralla.“ (VILLAR 2016a [2006]: 19) Schon hier ist auffällig, dass die Adresse derart detailliert angegeben wird. Als das Ermittlerteam die Wohnung des Opfers zum ersten Mal betritt, wird die Aussicht auf die zu Füßen liegende Landschaft eingehend beschrieben.

La luz irisada de la puesta de sol inunda la estancia de originales matices rojizos. La perspectiva que se vislumbraba era magnífica: las islas Cíes dominaban el frente, a la izquierda se extendía la costa de una orilla de la ría, y a la derecha la de la otra, la península del Morrazo, que entraba en la mar como una pétrea gárgola. (VILLAR 2016a [2006]: 24)

Obwohl das Ermittlerteam gerade erst die Wohnung betreten hat und eine Leiche mit verstümmelten Genitalien vorfindet, bleibt auch hier Platz, um die umliegende Geographie zu beschreiben. Die Wohnung des Opfers im Torre de Toralla anzusiedeln, eröffnet einerseits die Möglichkeit, die umliegende Landschaft eingehend zu beschreiben und damit die *mental map* der LeserInnen weiter auszubauen, und andererseits ist es ein hervorragendes Gebäude, um die Bauvorhaben der Stadt kritisch zu hinterfragen. Nach einigen detaillierten Schauplatzbeschreibungen auf den ersten Seiten des Romans wird relativ rasch klar, dass Domingo Villar in *Ojos de agua* überwiegend Schauplätze wählt, die außerhalb des Textes tatsächlich zu finden sind. Zum einen könnte dies der Tatsache geschuldet sein, dass der Autor einen möglichst realitätsnahen Roman verfassen wollte, und zum anderen muss berücksichtigt werden, dass Domingo Villar lange selbst in Vigo lebte und daher mit Stadt und Umland höchst vertraut ist. Diese detaillierten Beschreibungen sind insbesondere typisch für den städtischen Kriminalroman der *novela negra*. Villar trägt diese räumliche Präzision auch in die Peripherie hinaus, indem er Tendenzen der Stadtbeschreibung auf Landschaft und rurale Räume umlegt. Dies ist eine Weiterentwicklung, die stark für den regionalen Kriminalroman spricht.

Oft sind es Autofahrten und die Perspektiven von Leo Caldas und Rafael Estévez, die der Autor dafür nutzt, um Landschaftsbeschreibungen und Stadtgeschichte einfließen zu lassen, um somit dem Aspekt der Regionalität Raum zu geben.

A lo largo de la avenida que recorría el litoral, dejaron a la derecha el moderno puerto pesquero, cuyos terrenos se habían ganado al mar en rellenos sucesivos de la ría. Varios barcos regresaban a sus amarres sobrevolados por cientos de gaviotas en

busca de alguna sardina para cenar. A la izquierda, en la parte opuesta al mar, bordearon el antiguo puerto del Berbés, donde se había iniciado la actividad marinera de la ciudad a finales del siglo XIX. Sus arcadas graníticas, bajo las cuales se descargaba la pesca en otros tiempos, habían sido alejadas de la orilla por las continuas ampliaciones portuarias. (VILLAR 2016a [2006]: 20)

Auf den Wegen zu diversen Augenscheinen, ist es Inspektor Leo Caldas, der vom Beifahrersitz aus, Rafael Estévez den Weg genau diktiert. Estévez scheint, mit der komplexen Geographie seiner neuen Heimat noch etwas überfordert zu sein. Er ist jedoch von der abwechslungsreichen Landschaft, die Galicien zu bieten hat, begeistert. Er ist überwältigt von den vielen neuen Eindrücken. Für die BewohnerInnen ist die Schönheit der Gegend längst alltäglich geworden, so auch für Leo Caldas. „Rafaél Estévez se acercó inmediatamente al ventanal para contemplar mejor el panorama. Caldas no.“ (VILLAR 2016a [2006]: 24) Estévez würde seine Begeisterung allzu gerne mit jemandem teilen. Es erscheint ihm unverständlich, dass Caldas keinerlei Euphorie ob der schönen Aussicht zeigt. Speziell zu Beginn denkt er noch oft an seine Heimat Zaragoza zurück und vergleicht sowohl die Kulturen als auch die Landschaften.

Contempló el paisaje, la orografía intrincada de las rías que le había seducido desde el principio. La mar que había conocido antes, en los lejanos veranos de su niñez a orillas del Mediterráneo, se ensanchaba hasta perderse en el horizonte. En Galicia, sin embargo, lenguas de tierra verde daban paso a rías de color cambiante protegidas de los embates del Atlántico por islas perfiladas de arena blanca. (VILLAR 2016a [2006]: 21)

Neben der Landschaft wird auch das Stadtbild Vigos ausführlich beschrieben. Der Ermittler verbringt viel Zeit damit, durch die Straßen und Gassen der Stadt zu gehen.

Caldas atravesó la calle del Príncipe, cruzó la Puerta del Sol y pasó bajo un arco que en otro tiempo había sido una de las puertas de la ciudad vieja. Descendió por el empedrado dejando a la derecha la biblioteca universitaria y la casa episcopal. Tomó la calleja que llevaba a la concatedral, en dirección opuesta al templo, y bajó por la calle Gamboa. En el número 5 estaba el Grial. (VILLAR 2016a [2006]: 83f.)

Dass der regionalen Komponente eine große Bedeutung zukommt, lässt sich auch an den detaillierten Beschreibungen der Wege, welche die Figuren zurücklegen, erkennen. Es sind vor allem die Wegstrecken des Inspektors, die fast lückenlos nachverfolgt werden können. Es ermöglicht den LeserInnen, fast jeden Schritt mitzuverfolgen. Dies schafft einerseits ein Gefühl von Unmittelbarkeit und andererseits ermöglicht es, Spannung zu generieren. Ausnahmslos alle Straßen

und Gassen, die in *Ojos de agua* genannt werden, befinden sich auch in Wirklichkeit in Vigo.

Ein weiterer Schauplatz ist das Kommissariat an der Alameda. Obwohl sich das Kommissariat direkt in Vigo befindet, verbringen Caldas und Estévez in *Ojos de agua* dort nicht viel Zeit. Ihr Habitat sind die Straßen, Häuser und Bars Vigos. Um Informationen das Verbrechen betreffend zu lukrieren, verlassen sie das Kommissariat, um Erkundigungen vorzunehmen, etwaige ZeugInnen und verdächtige Personen zu befragen.

Eine weitere regionale Komponente, die eng mit der geographischen Lage Galiciens zusammenhängt, ist das Wetter. Mit durchschnittlich 150 Regentagen pro Jahr ist Galicien die regenreichste Region Spaniens. Das Klima ist durch den Atlantik geprägt und beschert der Region milde, jedoch auch sehr niederschlagsreiche Winter und mäßig warme Sommer. (vgl. AEMET 2019) Genau diese klimatische Besonderheit wird in *Ojos de agua* thematisiert. „El 20 de mayo llovía. Tocaba invierno.“ (VILLAR 2016a [2006]: 164)

Das Betriebsgelände der Arzneimittelproduzenten Riofarma am Stadtrand Vigos und die Privatklinik der Stiftung Zuriaga sind weitere Schauplätze der Kriminalgeschichte. Auf der Spitze des *monte del castro* ist die Stiftung von Dimas Zuriaga angesiedelt.

El monte debía su nombre a un importante yacimiento arqueológico descubierto en él años atrás. En el siglo I a.C., los celtas habían levantado un castro aprovechando que el escarpado y fragoso desnivel no hacía necesario alzar una fortificación alrededor del poblado. No habrían comprendido los celtas que en las laderas de aquella montaña abrupta se pudiera construir una ciudad. Muchos siglos después, los nuevos pobladores seguían sin comprenderlo. (VILLAR 2016a [2006]: 104)

Der Festungsberg selbst ist ein historischer Ort, den Villar in *Ojos de agua* geschickt nützt, um die in die Zeit der Kelten zurückreichende Stadtgeschichte in den Kriminalroman einfließen zu lassen.

#### 4.2.2.3 DARSTELLUNG DER STADT IN *OJOS DE AGUA*

Vigo ist eine Stadt am Atlantik im Nordwesten Spaniens, nämlich in Galicien. Mit ihren knapp 300.000 Einwohnern ist Vigo die bevölkerungsreichste Stadt der autonomen Gemeinschaft. Die Stadt an sich wird in *Ojos de agua* idealisiert dargestellt. Obwohl sich das Ermittlerteam in verschiedenen Teilen Vigos aufhält,

ist es auffällig, dass sich unter den besuchten Schauplätzen keine Rotlichtviertel oder ärmere Gegenden wiederfinden. Es wird der Eindruck vermittelt, als würde die Stadt Vigo gar nicht über solche Viertel und Gegenden verfügen. Dies mag darauf beruhen, dass in so einer kleinen Stadt im Gegensatz zu Großstädten, wie Madrid oder Barcelona, eine strikte Trennung der Wohngegenden nicht auszumachen ist, sondern ihr Übergang fließend und nicht so ausgeprägt ist wie in den Großstädten.

Leo Caldas und Rafael Estévez repräsentieren den Polizeikörper, die Helfer und Retter der Stadt und im Kampf gegen das Verbrechen. Alleine deshalb kann die Stadt nicht als gefährlich dargestellt werden. Dies würde nämlich die Arbeit der Polizei Vigos infrage stellen.

Se trata, por lo tanto, de una forma más conservadora, ya que legitima el discurso oficial, frente a los autores de novela criminal de la Transición, que configuraban textos contraculturales. (GRANDOSO 2016: 505)

Das Ermittlerteam verbringt viel Zeit in den Straßen und Gassen der Stadt. Sie sind nicht nur untertags, sondern auch nachts unterwegs und bis auf den Mord an Luis Regiosa und später am Discjockey Orestes Rial scheint Vigo eine sehr friedliche und alles andere als gefährliche Stadt zu sein. Zu keinem Zeitpunkt geraten Caldas oder Estévez in Gefahr.

Leo Caldas verbringt gerne und viel Zeit in der Bar Eligio. Sie befindet sich ein wenig versteckt im Zentrum von Vigo und stellt für den Ermittler einen fixen Rückzugsort dar. Hier verbringt Caldas vorwiegend seine Feierabende bei einem guten Glas Wein und einigen hausgemachten Speisen. Die Gaststätte dient jedoch nicht nur zur Entspannung nach einem langen Arbeitstag, viel mehr stellt sie einen Ort dar, den der Inspektor nützt, um über den aktuellen Fall nachzudenken und seine Schlüsse zu ziehen. Im Gegensatz zum Privatdetektiv Pepe Carvalho, mit dem Leo Caldas seine Leidenschaft zu guter Küche teilt, ist letzterer kein Einzelgänger, sondern Teil einer Gemeinschaft. Für Inspektor Caldas sind die Besuche in den Gaststätten gleichzusetzen mit sozialen Aktivitäten, bei denen er sich mit anderen BewohnerInnen der Stadt vernetzt. Anonymität, wie sie in Pepe Carvalhos Barcelona vorliegt, wäre in Vigo undenkbar. Des Weiteren dienen die Bar und ihre Gäste wie ein Familienersatz für den oft einsamen Ermittler. Der Besitzer der Bar, Carlos, ist ein Freund von

Leo Caldas, mit dem er sich gerne austauscht. Neben den frischen und hausgemachten Speisen hat das Eligio noch etwas ganz anderes zu bieten: eine bewegte kulturelle Vergangenheit.

El muro de mampostería de la fachada tenía dibujado un emigrante gallego, uno de tantos a los que la miseria había forzado al exilio, como los pintados por Daniel Alfonso Rodríguez Castelo en sus viñetas. Debajo, una leyenda firmada por el mismo Castelao rezaba: «Volveré cuando Galicia sea libre». Don Alfonso murió en Buenos Aires. (VILLAR 2016a [2006]: 38f.)

Damals wie heute verbringen JuristInnen, Intellektuelle, PolitikerInnen, SchriftstellerInnen und MalerInnen gerne Zeit in der Gaststätte. Die Nähe und der Bezug zum Meer sind nicht zu leugnen. Diese wichtige regionale Komponente findet sich nicht nur in den servierten Speisen wieder, sondern auch an den Tischen, wo Quallen, Seepferdchen und versunkene Schiffe von einstigen Gästen aufgemalt wurden. Auch an den Wänden und Fußböden sind alte Inschriften zu finden. Man erzählt sich, dass die Schriftsteller mit ihren Geschichten die graue Zeit der Industrialisierung, in der die Stadt zu wachsen begann, mit Farbe füllten. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 39) Auch heute schweben noch unzählige Legenden und Geschichten in den Gemäuern des Eligios. Ein Ort, der sich seine Magie bis heute erhalten konnte.

Borobó fabulaba en una de sus crónicas el final de aquellos tiempos. Contaba que el Señor, sabiendo de la extinción de los salmones en los ríos gallegos, había convidado a don Álvaro a mesas más elevadas. Los demás, pensando que era de balde, habían acompañado al escritor. Para regar el banquete, habían pedido vino desde arriba. Se conoce que Eligio, con tantos amigos en aquella parranda, no había tenido más opción que acudir a servirlo. La crónica no lo dice, ni Eligio regresó jamás para contarlo, pero se cuenta que no fue de muy buen humor. (VILLAR 2016a [2006]: 39f.)

Auch nach der Übernahme durch Carlos sind viele ursprüngliche Elemente erhalten geblieben. Für den heimatverbundenen Inspektor stellt das Eligio einen wichtigen Bezugspunkt dar. Für die Bewohner der Stadt Vigo stellt das Eligio einen regionalen kollektiven Erinnerungsort, mit dem sie ihre kulturelle Identität assoziieren dar. Dies ergibt sich insbesondere aus der gemeinsamen Prägung der Region, der Leute und eben auch des Eligios durch den Atlantik. So werden in der Gaststätte die vom Atlantik gespendeten Speisen und gleichzeitig Schutz vor seinem rauen Wetter geboten. Das Eligio kann demzufolge als Verkörperung der galicischen kulturellen Identität begriffen werden.

#### 4.2.2.4 GASTRONOMIE UND KULINARIK IN *OJOS DE AGUA*

Neben der räumlichen Komponente spielen auch die Gastronomie und Kulinarik eine große Rolle, wenn es um die Frage geht, in welcher Weise sich Regionalität und kulturelle Identität in *Ojos de agua* präsentieren. Regionale Speisen und Getränke stellen eine wesentliche Komponente in Bezug auf die kulturelle Identität einer Bevölkerungsgruppe dar. Neben seinem Wissen bezogen auf Wein, hat Leo Caldas auch einen sehr feinen Gaumen und ist ein großer Freund von guter regionaler Küche. Bei seinen unzähligen Besuchen in diversen Gaststätten und Bars sind für Leo Caldas regionale und frisch zubereitete Speisen unverzichtbar.

In diesem Zusammenhang ist es unabdinglich, das Eligio ein weiteres Mal zu erwähnen. In diesem Fall jedoch nicht wegen seiner kulturell historischen Bedeutung, sondern aufgrund der Kulinarik, welche die Gaststätte zu bieten hat.

Eligio no sólo era una especie protegida por el aroma a piedra, madera y sabiduría. Su secreto mejor guardado no estaba a la vista, sino en la pequeña cocina apartada de los ojos del visitante, en la que se preparaba el pulpo más tierno de la ciudad. (VILLAR 2016a [2006]: 83)

Es ist kein Zufall, dass Leo Caldas das Eligio wählt, um das Mittag- bzw. Abendessen einzunehmen. Neben der Freundschaft zu Carlos sind es vor allem die traditionellen und frisch zubereiteten Speisen, die für die wiederholten Besuche des Inspektors verantwortlich sind. Auf der Speisekarte des Eligio stehen vorwiegend regionale und saisonale Gerichte. Sie variiert je nachdem, welche Fische und andere Meerestiere verfügbar sind. Dies ist jedoch nicht nur dem Eligio eigen, sondern bezieht sich gleichsam auf andere Gaststätten, die Leo Caldas besucht. So wird nicht nur durch die Lokale selbst der Leserschaft die regionale Komponente, in ihrem Ausdruck in der Kulinarik, nähergebracht, sie wird noch verstärkt durch die genaue Angabe der Speisen, die Leo Caldas bestellt, und weiters durch eine detaillierte Beschreibung der Zubereitung dieser ergänzt.

Había tomado un plato pequeño de carne caldero, ternera hervida a fuego lento con patatas aderezada con aceite de oliva y una mezcla de pimentón dulce y picante, y un buen pedazo de empanada de vieiras hecha como le gustaba: con la masa hojaldrada fina y crujiente, y el relleno con las vieiras simplemente acompañadas de cebolla confitada. Carlos había abierto una botella de blanco para los dos antes de la cena. En medio de la conversación tuvo que abrir otra. (VILLAR 2016a [2006]: 83)

Diese gründliche Darstellung der Speisen und ihrer Zubereitung ermöglicht es, einerseits die regionale Komponente des Romans zu vertiefen und andererseits

verhilft sie der Leserschaft, sich die Gerichte genau vorzustellen, ohne sie jemals zuvor gesehen zu haben.

Leo Caldas besucht neben dem Eligio auch andere Gaststätten, wie zum Beispiel das in der Calle del Arenal gelegene Puerto. Auch hier wird großer Wert auf die Frische und Regionalität der Speisen und im Besonderen der Fische und Meeresfrüchte gelegt.

[L]os fresquísimos pescados y mariscos procedían siempre de las aguas generosas de las rías gallegas y no eran los insulsos peces emigrantes traídos en camión desde pobres mares lejanos que ofrecían otros. (VILLAR 2016a [2006]: 123)

Diese immer wiederkehrende Betonung auf frische und lokale Speisen und Weine spiegelt die Heimatverbundenheit und den Stolz der galicischen Bevölkerung in Bezug auf die exzellente Qualität der Fische und Meeresfrüchte wider. Außerdem ist es als Kritik zu verstehen gegen die Ummengen an Importprodukten, die tagtäglich in die Region eingeführt werden und durch günstigere Preise die lokalen Fischer nach und nach in den Ruin treiben.

Als sich Leo Caldas mit seinem Vater im Puerto zum Essen verabredet, bestellt er schon vorab telefonisch ein halbes Kilo Entenmuscheln. Hier wird deutlich, dass es regionalem Wissen bedarf, um in den Genuss von *percebes* zu kommen, da diese nicht einfach auf der Speisekarte stehen, sondern vorbestellt werden müssen.

Leo Caldas ordenó como primer plato el medio kilo de percebes que había reservado por teléfono y, como segundo, un lenguado gigante que eligió en la exposición del mostrador. Con el fin de poderlo compartir con facilidad, pidió que lo limpiaran de espinas una vez frito. (VILLAR 2016a [2006]: 123)

Die für Galicien typischen *percebes* wachsen vorwiegend an den steilen Küsten Galiciens. Die *percebeiros*, wie die EntenmuschelsammlerInnen typischerweise genannt werden, riskieren bei der Ernte ihr Leben. Oft werden sie von großen Wellen erfasst und dabei getötet. Trotz der großen Gefahren, denen sich diese Berufsgruppe aussetzt, und der permanenten Abhängigkeit vom Wetter ergreifen auch heute noch junge Menschen diesen Beruf. Die AbnehmerInnen wissen um die Wichtigkeit der Frische der Entenmuscheln Bescheid. Aus diesem Grund wird nach alternativen Zucht- und Erntemöglichkeiten gesucht, die einerseits nicht so gefährlich sind und es andererseits ermöglichen, auch in einer Stadt wie Vigo frischen Zugang zu Entenmuscheln zu gewährleisten. In der Ría de Vigo werden

in großen Mengen Entenmuscheln gezüchtet. An großen Plattformen im Meer gedeihen an Seilen entlang *percebes*. Zwar ist die Ernte nicht ganz so gefährlich wie an der Küste, nichtsdestotrotz, sind die EntenmuschelsammlerInnen gezwungen, aufs Meer hinauszufahren, um sie zu ernten.

«¿Cómo me pides percebes, filliño? ¿No has visto cómo está hoy la mar?», le había reprendido muchas veces Cristina cuando Leo, a pesar del mal tiempo, llamaba para reservar su manjar preferido. (VILLAR 2016a [2006]: 123f.)

Obwohl Caldas genau um die widrigen Umstände der Ernte weiß, bestellt er sich auch an Schlechtwettertagen diese Delikatesse. Dabei nimmt er in Kauf, dass sich EntenmuschelsammlerInnen womöglich in gefährliche Situationen begeben. Der Verzehr von regionalem Fisch ist für den heimischen Inspektor alltäglich. Caldas weiß genau, welche Fische, in welchen Monaten traditionell verspeist werden und wie diese verzehrt werden. Im Gegensatz zu Caldas sind diese Informationen für Rafael Estévez völlig neu. Am Beispiel der Sardinen wird deutlich, dass sich Caldas augenscheinlich beim Genuss an den natürlichen Rhythmus dieser Fische hält. „Rafael Estévez se lamió las puntas de los dedos y escogió otra. Para Leo Caldas eran las primeras sardinas de la temporada, para Estévez las primeras de su vida.“ (VILLAR 2016a [2006]: 72) Die Aktivität des gemeinsamen Essens dient unter anderem auch dazu, dass sich die Ermittler gegenseitig besser kennenlernen. Kulturelle Eigenheiten werden in Gesprächen, aber noch viel mehr über Beobachtungen ausgetauscht. Es ist Mai, als Caldas und Estévez gemeinsam das Restaurant Porriño besuchen und beide in den Genuss von frischen Sardinen kommen. Nicht nur das Verspeisen von Sardinen an sich ist für Rafael Estévez neu, auch die Art und Weise wie diese traditionellerweise gegessen werden, nämlich mit den Fingern, ist dem Aragonesen fremd.

–Están cojonudas, jefe –Estévez habló con la boca llena–. Mire que me daba un poco de asco esto de sujetar un pescado con los dedos, pero la verdad es que tenía usted razón, están mucho más ricas así.

–Ya te lo dije.

Rafael dejó la espina en la fuente y atacó la siguiente pieza.

–¿No le parece que son un poco pequeñas, inspector?

–Aquí decimos que «a muller e a sardiña, pequenita». (VILLAR 2016a [2006]: 72)

Hinter dieser im ersten Augenblick lustig erscheinenden Szene verbirgt sich jedoch in Wirklichkeit wieder die Thematik der kulturellen Unterschiede. Estévez wird hier wie ein Kind, das zum ersten Mal in seinem Leben Sardinen isst, dargestellt. Erst das regionale Wissen und die Erklärungen von Caldas verhelfen

ihm dazu, die Sardinen richtig zu essen. Auch hier greift wieder die Metapher des Kindes in Bezug auf Rafael Estévez. Unverblümt wie ein Kind spricht Estévez die Größe der Sardinen an und möchte indirekt von Caldas wissen, warum diese so klein sind, und bekommt umgehend eine Antwort auf seine Frage. Es ist dies nicht die einzige Situation, in der Estévez auf das regionale Wissen von Caldas angewiesen ist, um Antworten auf seine Fragen zu bekommen. Detailliertes Wissen hinsichtlich Speisen und Wein wird von Generation zu Generation weitergegeben und somit ein immaterielles Gut.

- ¿Cómo sabe que son blancas? Yo las veo verde oscuro.
- Porque los racimos aún tienen mucha clorofila. Al principio todos son verdes. Luego, en el envero, las uvas que van a ser blancas se van volviendo amarillas y las tintas más rojizas.
- ¿Entonces cómo puede saber ahora que son blancas?
- Porque sí. Primero porque aquí casi todo el vino es blanco. Y segundo por la planta: es treixadura. ¿Ves las hojas? (VILLAR 2016a [2006]: 74)

Für den ortsansässigen Caldas ist es ein Leichtes, weiße von roten Weinreben zu unterscheiden, immerhin kennt er die Indikatoren, die dafür notwendig sind. Für Estévez hingegen, wäre es alleine eine nahezu unlösbare Aufgabe. Es fehlt ihm an regionalem Wissen.

Bei der Präsentation regionaler Kulinarik begnügt sich Villar nicht einfach damit, für die Region typische Speisen aufzuzählen, vielmehr verleiht er ihnen durch Räumlichkeiten, wie zum Beispiel das Eligio, eine besondere Bedeutung. Die Thematisierung regionaler Speisen und Getränke erfüllt einerseits die Funktion der Betonung der regionalen Komponente in *Ojos de agua* und zeigt andererseits auf, dass selbst bei vermeintlich alltäglichen Handlungen wie Essen, ein gewisses Maß an regionalem Wissen von Vorteil ist. Durch die Kulinarik werden kulturelle Unterschiede verdeutlicht und durch den verschiedenen kulturellen Hintergrund von Caldas und Estévez behandelt.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Präsentation von Räumlichkeiten, Landschaften auf ganz natürliche Weise in *Ojos de agua* zutage tritt. Die Leserschaft lernt die landschaftliche Umgebung durch die Augen des Ermittlerteams und deren Wege, die sie zurücklegen, kennen. Die Präsentation ergibt sich auf natürliche Weise durch die im Zuge der Ermittlungen besuchten Örtlichkeiten. Diese Darstellung der Umgebung erfüllt hier eine zumindest gleichgewichtige Funktion, wie die Präsentation der Stadt in der *novela negra*.

## 4.2.3 INTERMEDIALITÄT IN *OJOS DE AGUA*

### 4.2.3.1 ÖFFENTLICHE MEDIEN IN *OJOS DE AGUA*

Zwischen seinen Ermittlungen findet sich Leo Caldas regelmäßig in der Radiosendung *Patrulla en las ondas* beim Sender Onda Vigo wieder. Für den Inspektor selbst, ist es nur eine Radiosendung, von der er selbst nicht besonders begeistert ist. Die Reichweite, welche diese Radiosendung erreicht hat, wird ihm erst nach und nach bei Gesprächen im Zuge seiner Ermittlungen bewusst. Die Tatsache, dass Caldas nicht durch seine exzellente Polizeiarbeit bei den BewohnerInnen der Region bekannt geworden ist, sondern seine Bekanntheit der nebenberuflichen Tätigkeit beim Radio zu verdanken hat, bringt bei dem Inspektor ambivalente Gefühle hervor.

–[...] Soy el inspector Leo Caldas, de la comisaría de Vigo, y quería...  
–¿El de la radio? –interrumpió el músico.  
–Sí, el de la radio –Leo no daba crédito a lo que oía, aquel irlandés también conocía *Patrulla en las ondas*–. (VILLAR 2016a [2006]: 78)

Auch heute ist das Radio noch ein Prestigemedium. Wer in Radiosendungen auftritt, oder wie im Fall Caldas sogar eine eigene Radiosendung hat, kann mit großem Ansehen in der Bevölkerung rechnen. In seinem Beruf als Ermittler klärt Caldas Verbrechen auf und findet MörderInnen. Intermedialität nimmt hier eine entscheidende Rolle in Hinblick auf Sozialkritik ein. Nicht nur, dass Caldas den BewohnerInnen fast ausschließlich durch seine Tätigkeit beim Radio bekannt ist, es wird auch ein verzerrtes Wahrnehmungsbild der Person Leo Caldas vermittelt. Die ZuhörerInnen bekommen durch die Inszenierung der Radiosendung ein falsches Bild von Caldas vermittelt.

–¿El inspector Leo Caldas?  
–Sí –corroboró.  
–¿Es usted el inspector Leo Caldas, el patrullero de las ondas?  
–El patrullero en persona –le confirmó Estévez asintiendo escandalosamente.  
–Leo Caldas... No puedo creerlo, no me pierdo uno solo de sus programas. En la radio de la caseta siempre está sintonizada Onda Vigo. [...] Fíjese lo que engaña la radio, inspector, por la voz me parecía que debía de ser usted un hombre de más edad.  
–Siento decepcionarle –dijo Caldas estrechándole la mano, sin llegar a entender cómo podía gustar a alguien el programa. (VILLAR 2016a [2006]: 58f.)

Ausschlaggebender Punkt für das Bild, welches den ZuhörerInnen durch seine Auftritte beim Radio vermittelt wird, ist die Anmoderation durch den Moderator der Radiosendung. Losada besitzt die, in den Augen Caldas unangebrachte,

Angewohnheit, den ZuhörerInnen Leo Caldas wie einen Boxer anzupreisen, der im Begriff ist, in den Ring zu steigen. „Está con nosotros el terror de la delincuencia, el defensor implacable del buen ciudadano, el guardián temible de nuestras calles, el patrullero, el inspector Leo Caldas“ (VILLAR 2016a [2006]: 137). In Bezug auf Intermedialität tritt hier die Diskrepanz zwischen medialer Fremddarstellung, Eigenwahrnehmung und tatsächlichem Verhalten einer Person zu Tage. Die Medien liefern dem Publikum ein Abbild der Person, welches mitunter erheblich von deren wahren Charakter abweicht. Es gilt hervorzuheben, dass das Medium Radio nur einen Teil der Persönlichkeit vermittelt und zwar die Stimme des Sprechers.

Neben seiner Funktion als Medium, durch welches eine kritische Sicht auf die Medien möglich ist, spielt die Radiosendung auch in Bezug auf die Lösung des Kriminalfalls eine zentrale Rolle. Einer der ersten AnruferInnen zu Beginn des Romans scheint mit seinem Anruf nur Aufmerksamkeit erregen zu wollen. Er richtet nicht wie die anderen AnruferInnen eine Frage an Leo Caldas, sondern wiederholt den Satz zwei Mal. „Bienveindo sea el dolor si es causa de arrepentimiento.“ (VILLAR 2016a [2006]: 173)

Neben dem Medium Radio hält noch ein weiteres öffentlich zugängliches Medium Einzug in *Ojos de agua*, die lokale Zeitung.

La primera página del periódico local reservaba, como todos los días de la última semana, un espacio importante para el llamado «caso Zuriaga». El asunto se había transformado en una suerte de linchamiento popular del insigne mecenas, a quien la prensa, pese a no haberse celebrado el juicio, ya había condenado. Le acusaban de ser homosexual de hábitos depravados y un brutal asesino en serie. (VILLAR 2016a [2006]: 164)

Auch in diesem Fall ist die Rolle der Medien kritisch zu betrachten. Ohne handfeste Beweise zu haben, wird eine unschuldige Person medial und öffentlich für schuldig befunden. Im selben Atemzug wie die eigentlichen Morde wird die sexuelle Orientierung des mutmaßlichen Mörders genannt. Ohne Rücksicht auf Verluste, um für den eigenen Nutzen die LeserInnenzahlen steigern zu können und so mehr Gewinn zu generieren werden Tatsachen in einen völlig anderen Kontext gebracht und in ein falsches Licht gerückt. Dass dem letztlich unschuldigen Dimas Zuriaga Unrecht getan wurde, interessiert später niemanden mehr. Primäres Ziel ist es, die Verkaufszahlen zu steigern.

Es fällt nicht schwer, hier eine Parallele zum realen Leben zu ziehen. Täglich erscheinen Zeitungsberichte, die nur auf halben Wahrheiten beruhen und die so verfasst wurden, dass es möglichst viele Menschen lesen. Es müssen nicht gänzlich erfundene Geschichten, also *fake news* sein, oft reicht es, die Wahrheit so zu verdrehen, dass das Geschehene noch spektakulärer erscheint. Die LeserInnen reflektieren oft nicht darüber und so verbreiten sich Informationen wie ein Lauffeuer. Die Menschen sehnen sich nach spektakulären, möglichst fesselnden Geschichten. Dass es sich oft um einen tiefen Eingriff in die Privatsphäre der Betroffenen handelt und viele Behauptungen auf reinen Spekulationen beruhen, interessiert nur selten jemanden. Der sozialkritische Aspekt der lokalen Zeitung, wird durch den *caso Zuriaga* hervorgehoben.

#### 4.2.3.2 MUSIK IN *OJOS DE AGUA*

Luis Regiosa escogió un CD del estante, lo colocó en el equipo de música y sirvió las bebidas en unas copas anchas cuyos bordes había frotado antes con la cáscara de un limón. No sospechó que eran las últimas que servía. Escucharon el bramido del viento cuando bajaron abrazados a la habitación. Desde el salón, Billie Holiday les regalaba *The man I love*.

*Someday he'll come along  
the man I love  
and he'll be big and strong  
the man I love.* (VILLAR 2016a [2006]: 11)

Schon die ersten Zeilen des Romans, nämlich Liedtexte, geben einen Hinweis darauf, dass dem Medium Musik eine nicht unwesentliche Rolle in *Ojos de agua* zukommt. Domingo Villar wählt wohl überlegt das ursprünglich von George und Ira Gershwin komponierte Musikstück *The Man I Love* in der Version von Billie Holiday. Er schafft damit eine sinnliche Stimmung, die jedoch im selben Moment Unbehagen auslöst. Dass das Musikstück, vor allem sein Text, einen Hinweis auf die Homosexualität des Opfers gibt, lässt sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht erahnen. Eine weitere Besonderheit des Musikstücks ist die Tatsache, dass es sich um jenes Lied handelt, welches den Roman in gewisser Weise einleitet und gleichzeitig abschließt und immer mit Luis Regiosa verbunden ist. Der Roman wird von einem bestimmten Musikstück umrahmt. Auf der ersten Seite des Romans wird ein Musikstück, welches in der Wohnung des ersten Opfers vor dessen Tod abgespielt wurde, angesprochen. Auf der letzten Seite sind es Regiasas Bandkollegen, die jenes Lied in der Bar Grial in der Anwesenheit von Leo Caldas

zum Besten geben. Dasselbe Musikstück fungiert in zwei verschiedenen Situationen in komplett unterschiedlichen Kontexten in unterschiedlichen Funktionen. Zum einen eröffnet es auf der ersten Seite den Roman, ist jedoch gleichzeitig das letzte Lied, welches Luis Regiosa vor seinem Tod hört. Zum anderen sind es die letzten Zeilen, die den Roman abschließen. Durch diese Rahmenhandlung schließt sich für die LeserInnen die Geschichte des Verbrechens und wird nicht als fortgesetztes Übel, das bestenfalls eingedämmt werden kann, sondern als Anomalie im gesellschaftlichen Zusammenleben verstanden. Den LeserInnen wird durch diese klare Abgrenzung nochmals, neben der eigentlichen Aufklärung, die Wiederherstellung der sozialen Ordnung vermittelt. Nur durch einen Zufall bekommt Leo Caldas das Lied in der Wohnung des Opfers zu hören. Die LeserInnen agieren hier als eine Art Komplize, denn nur sie und Leo Caldas, wissen, dass es sich um jenes Lied handelt, welches das Mordopfer kurz vor seinem Tod gehört hatte (vgl. GALEY MANJÓN 2015: 62).

Vor allem durch die Figur Luis Regiosa wird Musik zu einem wesentlichen Bestandteil des Romans und der Kriminalgeschichte. Neben 6 Saxophonen finden die Ermittler einige hundert CDs und eine große Menge an Partituren in der Wohnung des Opfers. Diverse Bilder und ein Foto an der Wand geben den ersten Hinweis darauf, dass es sich bei dem Opfer um einen Kunst- aber in erster Linie Musikliebhaber handelt.

El inspector se acercó a la mesilla de noche y observó la fotografía ubicada sobre ella. Desmontó el marco de madera y liberó el retrato. En él, Regiosa sonreía acariciando el saxofón, como si fueran una pareja de adolescentes enamorados. (VILLAR 2016a [2006]: 34)

Dass der Musiker einen besonderen Bezug zu seinem Instrument hat, verdeutlicht einmal mehr das Foto an der Wand auf dem Regiosa mit einem Saxophon abgebildet ist. Im Laufe des Romans wird der eigentliche Name des Opfers Luis Regiosa synonym verwendet mit *el músico* oder *el saxofonista*. Auf die Weise betont der Autor die Wichtigkeit der Rolle, die Musik im Leben von Luis Regiosa spielte. Es war vor allem Jazzmusik, die es dem Opfer angetan hatte. Dies wird durch die große Sammlung an Jazz CDs, die Domingo Villar detailliert darlegt, deutlich.

En la estantería de obra del salón se apilaban cientos de discos compactos, prácticamente todos de jazz, sobre cinco grandes baldas. Los de la repisa superior eran de vocalistas femeninas, y los que ocupaban las tres siguientes constituían una

colección admirable dedicada por completo a saxofonistas. Junto a muchos nombres desconocidos, el inspector descubrió otros que le resultaban muy familiares, como Sonny Rollins, Lester Young o Charlie Parker. (VILLAR 2016a [2006]: 35)

Einerseits ist es der Leserschaft durch die genaue Beschreibung möglich sich, ohne das Opfer gekannt zu haben, ein Bild von Luis Regiosa zu machen, andererseits fungiert Intermedialität hier auch als Mittel zum Zweck, um die musikalischen Vorlieben des Inspektors zu erwähnen und in seine Gedanken einzudringen. Denn es ist Leo Caldas, der sich die Sammlung genauer ansieht und für einen kurzen Moment mit seinen Gedanken abschweift.

En el estante inferior se habían dispuesto multitud de partituras. Leo Caldas escogió una al azar, que resultó ser *Stella by Starlight* para saxo tenor, de Victor Young. Conocía aquella pieza, la tenía en casa en una versión de Stan Getz. Pese a no comprender el lenguaje musical, pasó las hojas desgastadas del cuaderno mirando los símbolos que se retorcieron sobre líneas del pentagrama, y tardeó para sí la melodía. Recordaba con añoranza las tardes de domingo bautizadas por Alba como "de letras y música" en las que algunos de aquellos intérpretes le habían hecho compañía mientras ellos, en pijama, leían recostados en el sofá. (VILLAR 2016a [2006]: 35f.)

Durch den Gedanken an das gemeinsame Musikhören mit Alba wird selbst der sonst emotionslose Leo Caldas plötzlich nachdenklich und berührt. Sein Ausflug in die Gefühlswelt wehrt nicht lange, denn er wird in seinen Gedanken von Estévez unterbrochen. Dieser zieht aus dem Musikgeschmack des Opfers anhand internalisierter Stereotype, die im gesellschaftlich konservativen Klima vorherrschen, den Schluss, dass Luis Regiosa homosexuell war. Dieser ist für Caldas nicht nachvollziehbar, hört er doch selbst diese Musik ohne homosexuell zu sein. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 36)

Die Thematisierung von Musik in Form von Musikstücken, Liedtexten und Musikinstrumenten und der Erwähnung diverser Komponisten zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Roman meist in direktem Zusammenhang mit dem Opfer Luis Regiosa. Auf der Beerdigung etwa, lernt Leo Caldas die übrigen Bandmitglieder kennen. Noch am selben Abend sollte ein Konzert im Grial zu Ehren von Luis Regiosa stattfinden. „A Leo Caldas le pareció bonito que quisieran despedirse del muerto con música, sin luto.“ (VILLAR 2016a [2006]: 79) Auch hier lässt der Autor Platz für persönliche Gedanken von Leo Caldas, in Bezug auf Musik. Intermedialität erfüllt hier die Funktion der Charakterisierung des Protagonisten. Als könnten die Bandkollegen Caldas Gedanken lesen,

verabschieden sie sich von ihrem Kollegen Luis Regiosa mit dem Musikstück *the Show must go on* von Queen. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 79)

Die wohl bedeutungsvollste Szene in Bezug auf Intermedialität und im Speziellen zu Musik ist jene des Abschiedskonzertes für Luis Regiosa in der Bar Grial. Durch die Beschreibung der Lokalität wird deutlich, dass es sich um eine Jazzbar handelt. „De las paredes colgaban las imágenes de muchos de los grandes del jazz. En los altavoces sonaba Cole Porter.“ (VILLAR 2016a [2006]: 84) Caldas hatte sich zuvor mit den Bandmitgliedern des Opfers für nach dem Auftritt verabredet. Umso erstaunter sind diese, dass sich Caldas schon vor Beginn des Auftritts in der Lokalität einfindet. Im Gespräch mit Iria Ledo outet sich Leo Caldas Jazzfan, er besuchte zwar noch nie zuvor ein Jazzkonzert im Grial, jedoch hört er diese Art von Musik gerne zuhause.

El sonido ahogado del contrabajo del irlandés rompió el silencio expectante. Un foco cenital alumbró a Iria, pálida, y a su piano negro. Hendió los dedos en las teclas con los ojos cerrados. Leo conocía la pieza: *Embraceable you*, de los hermanos Gershwin. Notas graves y ritmo pausado. Había que interpretarla con sentimiento y a Iria Ledo le sobraba. (VILLAR 2016a [2006]: 85)

Durch die Art und Weise, wie Caldas dem Konzert beiwohnt, erschließt sich den LeserInnen, dass sich hinter der kühlen Fassade des Inspektors ein wahrer Jazzliebhaber- und Kenner verbirgt. Zwar kann Leo Caldas nicht jedes einzelne Musikstück an diesem Abend einem Komponisten bzw. einer Komponistin zuordnen, dass er ein Musikkenner ist, wird jedoch spätestens deutlich, als Germán Díaz mit einem traditionellen galicischen Instrument die Bühne betritt.

Caldas había oído que se estaban introduciendo instrumentos gallegos tradicionales en las bandas de jazz. Era la primera vez que escuchaba aquella mezcla y le sorprendió. Tocaron *Laura*, de Charlie Parker, con la zafoña interpretando las notas que en la melodía original interpretaba el saxofón. El antiguo instrumento celta no tenía los registros del saxo ni era fácil sustituir el viento por la cuerda, pero la chirriante zafoña daba la sensación de llorar. (VILLAR 2016a [2006]: 86)

Der Inspektor weiß sofort, dass es sich bei der *Zafoña* um ein altes keltisches Instrument ohne Register handelt, welches gerne in Jazzbands eingesetzt wurde. Mit der *Zafoña* referenziert Villar an dieser Stelle auf die keltische Geschichte Galiciens, die dieses mit Irland und so auch mit dem Kontrabassisten O'Neil verbindet. Darüber hinaus ist ihm bekannt, dass das Lied *Laura* von Charlie Parker, in dem der verflissenen kaum mehr erinnerlichen Laura nachgetrauert wird, üblicherweise von einem Saxofon interpretiert wird. In diesem konkreten Fall

wird der sonst von Luis Regiosa zum Besten gegebene Teil durch ein regionales Instrument mit traurigem Klang vermittelt. Die Trauer der MusikerInnen wird durch den Klang der Instrumente zum Ausdruck gebracht.

Das Konzert endet mit einer persönlichen musikalischen Widmung von Iria an Luisa Regiosa mit dem Titel *Angels Eyes*. Caldas erinnert sich in diesem Moment an die wasserblauen Augen des Opfers und empfindet die Musikwahl als sehr treffend. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 86) Hier kann eine Parallele zu dem Romantitel *Ojos de agua* gezogen werden.

In Bezug auf Musik erfüllt Intermedialität gleich mehrere Funktionen. Durch sie werden Emotionen ausgedrückt und die harte Maske des scheinbar emotionslosen Inspektors beginnt sich beim Hören von Musik langsam aufzulösen. Der Roman beginnt und endet mit demselben Musikstück. Eine Metapher für das Leben, welches beginnt und endet. Zwar trägt die Musik an sich nicht direkt zur Aufklärung des Mordes bei, jedoch gibt der Musikgeschmack des Opfers Rafael Estévez den ausschlaggebenden Hinweis darauf, dass Luis Regiosa homosexuell gewesen sein musste und der Grund für die Tat in direktem Zusammenhang mit der sexuellen Orientierung des Opfers zu tun haben könnte. Schlussendlich handelte es sich bei der Mörderin zwar nicht um einen Geliebten von Luis Regiosa, die Tat an sich, durch Mercedes Zuriaga verübt, geschah jedoch aus Eifersucht.

Musik ist nicht nur im Zusammenhang mit der Figur Luis Regiosa allgegenwärtig. Ein fester Bestandteil der Radiosendung *Patrulla en las ondas* ist die Leitmelodie der Sendung, die für die ZuhörerInnen als Wiedererkennungsmerkmal fungiert. Den LeserInnen kommt diese Melodie durch die fortgesetzte Kritik Caldas' an dieser zu Ohren. Eine weitere Melodie betrifft die Zeit zwischen Darlegung des Problems durch die AnruferInnen und Antwort des Inspektors. Jede Sekunde, die Leo Caldas nützt um über das Gehörte nachzudenken und sich seine Antworten zurechtzulegen füllt Losada mit ein und demselben *Jingle*. Hier erfüllt Musik die Funktion eines Lückenfüllers und hält gleichzeitig die Spannung aufrecht.

#### 4.2.3.3 SONSTIGE MEDIEN IN *OJOS DE AGUA*

Die bei Orestes Rial, dem zweiten Opfer und DJ, gefundenen Fotos stellen einen weiteren Aspekt von Intermedialität in *Ojos de agua* dar. Schnell wird klar, dass

der DJ Dimas Zuriaga mit den Fotos erpresste. Diese Information reicht Leo Caldas zunächst aus, um sich in seiner Theorie, nämlich, dass Dimas Zuriaga Orestes Rial aufgrund der Zusendungen ermordete, bestätigt zu fühlen. Erst später wird klar, dass es sich bei Dr. Zuriaga nicht um den Täter handelt. Zwar erfüllen die gefundenen Aufnahmen retrospektiv gesehen eine wesentliche Rolle in Bezug auf die Aufklärung der Tat an Luis Regiosa, sie lenken jedoch primär den Verdacht bei beiden Morden auf eine unschuldige Person, Dimas Zuriaga. Die Rolle der Fotos kann hier also ambivalent gesehen werden. Ihr Fund zeigt, dass zunächst eindeutig erscheinende Schlüsse nicht immer der Wahrheit entsprechen müssen. Gerade ein Foto ist eine Momentaufnahme. Niemand weiß, was davor oder danach passiert und welche Bedeutung sich wirklich dahinter verbirgt. Es handelt sich hier um einen Ausschnitt der Realität, der aus dem Kontext gerissen wurde.

Neben Fotos sind auch Bilder Gegenstand von Intermedialität in *Ojos de agua*. Im Gegensatz zu den Fotos tragen sie jedoch nicht zur Aufklärung der Tat bei, ihre Funktion ist eine andere. Bei Luis Regiosa wird ein Bild von Edward Hooper mit dem Namen *Habitación de hotel* (VILLAR 2016a [2006]: 31) gefunden. Die Betrachtung dieses Gemäldes löst bei Caldas tiefe Emotionen aus. Er erinnert sich daran, dieses Gemälde gemeinsam mit Alba im Nationalmuseum Thyssen-Bornemisza-Museum in Madrid gesehen zu haben. Schon damals beeindruckten ihn die Einsamkeit der auf dem Bett sitzenden Frau, ihre Schönheit und der traurige Gesichtsausdruck, der ihn wohl an Alba selber erinnert (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 31f.) Einerseits bekommt die Leserschaft hier einen Einblick in einen kleinen Ausschnitt der gemeinsamen Zeit von Leo Caldas und Alba und andererseits wird deutlich, dass der sonst so emotionslose Inspektor, gar Mitgefühl für eine Person, die nur auf einem Bild existiert, aufbringt. Gleichzeitig wird ein Bezug zum angloamerikanischen *film noir* hergestellt, in dem oftmals Werke Hoopers zu sehen sind.

Eine ganz besondere Form von Intermedialität in *Ojos de agua* stellt die Bezugnahme auf Kriminalliteratur dar.

- Deberían escribir una novela con tus andanzas, Leo –dijo otro de los profesores.
  - Claro –aseguró el inspector con un guiño.
  - Hablo en serio ...insistió el catedrático–, las novelas policíacas funcionan muy bien.
- (VILLAR 2016a [2006]: 165)

Aus dem Gespräch der Professoren mit Leo Caldas erfließt der Gedanke, die Abenteuer des Inspektors in einem Roman nachzuerzählen, wobei dies – von Domingo Villar wohl durchaus humorvoll-ironisch gemeint – damit begründet wird, dass sich *novelas policíacas* besonders gut verkaufen würden. Als Nebeneffekt tritt dabei bei den LeserInnen ein nochmals verstärktes Bild der Unmittelbarkeit ein, da durch das Bild der noch aufzuschreibenden Romane um Leo Caldas die Existenz des Romans, den die LeserInnen soeben lesen, gleichsam negiert wird.

Immer wieder denkt Inspektor Leo Caldas während seiner Ermittlungen an einen Film und zieht dabei Parallelen zu seinem aktuellen Fall. Den Titel des Filmes erfahren die LeserInnen nicht. Inhalt des besagten Filmes ist die Geschichte einer Krankenschwester, die einen Schriftsteller entführte und ihn dazu zwang, ein Buch nach ihren Vorstellungen zu verfassen. Jedes Mal, wenn sie die Berghütte verließ, fesselte sie den Schriftsteller an das Bett. Als er eines Tages flüchten wollte zertrümmerte ihm die Entführerin zur Strafe den Knöchel. Immer wieder denkt Caldas an die Krankenschwester aus dem Film. (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 53f.)

„–¿Estás seguro? –preguntó Leo Caldas, viendo cómo la enfermera gorda de la jeringuilla se caía de su lista de sospechosos.“ (Villar 2016a [2006]: 55) Erst als Guzmán Barrio den Inspektor auf die vermeintliche Homosexualität Regiosas anspricht, sieht Caldas vor seinem geistigen Auge, wie die Krankenschwester von der Liste der verdächtigen Personen verschwindet.

Neben den schon genannten Medien stellt Intertextualität in verschiedener Form eine wesentliche Komponente des Überbegriffs Intermedialität in *Ojos de agua* dar. Bei der Besichtigung des Tatorts und der Wohnung von Luis Regiosa stellen Caldas und Estévez neben den Musik-CDs auch einige Bücher sicher. Zunächst findet Estévez zwei übereinander liegende Bücher auf dem Nachttisch des Opfers. Bei dem oberen, in dem ein Lesezeichen steckt, handelt es sich um Hegels *Lecciones sobre la filosofía de la historia* (VILLAR 2016a [2006]: 32), also Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Das darunter liegende Buch ist ein Kriminalroman des italienischen Autors Andrea Camilleri, *El perro de terracotta* (VILLAR 2016a [2006]: 32). Caldas fiel auf, dass es sich bei den zahlreichen Büchern in der Wohnung des Opfers fast ausschließlich um Kriminalromane handelte. Darunter Bücher der Autoren Ellroy, Chandler, Hammett, aber auch von

Vázquez Montalbán. Durch die hier angeführten *novelas negras* wird wiederum auf den *film noir* und dessen Beziehung zur Jazzmusik verwiesen.

Caldas recordaba las palabras de su padre cuando insistía en que a un hombre se le podía conocer por lo que bebe y por lo que lee. Le sorprendió encontrar casi exclusivamente novelas de género policiaco en la librería del músico: Montalbán, Ellroy, Chandler, Hammett.... (VILLAR 2016a [2006]: 32)

Über die gefundene Kriminalliteratur referenziert Villar auf ganz bedeutende Autoren des Kriminalgenres. Dabei nicht unerwähnt bleibt Vázquez Montalbán, zu dessen Kriminalreihe sich bei Villar einige Parallelen finden. Auf Montalbán wird schon durch den ersten und einzigen beim Titel genannten Kriminalroman von Camilleri verwiesen, ist doch dessen Protagonist ein gewisser Commissario Montalbano. Einziges Werk, welches nicht als Kriminalliteratur zu klassifizieren ist, sind Hegels Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Es wird sich jedoch zum Ende hin erweisen, dass es sich um ein Zitat aus Hegels Werk handelt, welches den Schlüssel zur Lösung des Falles birgt. Erst kurz vor Ende des Romans misst Caldas der durch das dortige Lesezeichen markierten Stelle Bedeutung bei.

–¿Os parece normal que un hombre que habitualmente lee novela negra tenga como libro de cabecera las *Lecciones de filosofía de la historia de Hegel*? –preguntó, al recordar el título del libro, dirigiéndose a la mesa de los catedráticos. [...]  
–¿No era Hegel una de las defensas principales de los métodos de la Inquisición? –intervino Carlos desde detrás de la barra, mostrando su bagaje de regente veterano de taberna ilustrada.  
–Puedes interpretarlo así, Carlos, pero con matizaciones. Hegel tiende a justificar todo lo que aproxime al hombre a la salvación; la salvación del alma, se entiende. Ahí es donde se podría incluir a los Torquemada de turno –aclaró el viejo profesor–, pues Hegel da la bienvenida al dolor si su efecto es el arrepentimiento. (VILLAR 2016a [2006]: 166f.)

Caldas bindet auch Außenstehende in seine Ermittlungen und Gedankengänge ein. Letztlich erweist es sich für die Ermittlungen als förderlicher, Dritte mit Teilüberlegungen zu behelligen. Leo Caldas wird gerade durch das Gespräch mit den Professoren im Eligio an den Satz, den ein Anrufer zu Beginn des Romans in der Radiosendung zwei Mal wiederholte, erinnert. Es stellt sich heraus, dass eben dieser ganz bestimmte Satz an der mit dem Lesezeichen markierten Stelle unterstrichen wurde. „Bienvenido sea el dolor si es causa de arrepentimiento.“ (VILLAR 2016a [2006]: 173) Mit Hilfe dieses Schlüsselsatzes und dem Anruf gelingt es Caldas später die Telefonzelle ausfindig zu machen, von der der Anruf abgesetzt wurde. Intertextualität fungiert hier nicht nur als Mittel zum Zweck,

sondern nimmt eine zentrale Funktion in der eigentlichen Kriminalgeschichte ein. Es geht sogar so weit, dass Intertextualität in *Ojos de agua* der Schlüssel zur Lösung des Falls ist und Leo Caldas zur wahren Mörderin führt.

Nicht unerwähnt bleiben soll außerdem noch eine weitere Art von Intertextualität in *Ojos de agua*. Zu Beginn jedes Kapitels steht ein Wörterbucheintrag, welcher sozusagen als Kapitelüberschriften fungiert. Es werden dabei jeweils die unterschiedlichen Bedeutungen eines Wortes erläutert.

**Lluvia.** 1. Precipitación de agua de la atmósfera que cae de las nubes en forma de gotas. 2. Conjunto numeroso de cosas que aparecen o suceden al mismo tiempo. (VILLAR 2016a [2006]: 164)

Wohingegen *lluvia* schlichtweg Regen bedeuten kann, kann damit auch das gleichzeitige Auftreten mehrerer Ereignisse zur selben Zeit gemeint sein. Jedes Wort, welches ein Kapitel einleitet, wird im folgenden Kapitel in einer oder mehreren seiner Bedeutungen maßgebend sein. Einerseits kann der Kontrast der einzelnen Bedeutungen hervorgehoben werden, andererseits können die Bedeutungen spielerisch auf einander Bezug nehmen. Diese Paratexte rahmen die Kapitel ein, bilden ein Gerüst und nehmen so die Schärfe aus den Übergängen. Die Intertextualität, welche sich hier widerspiegelt, erfüllt hier also eine ästhetische Funktion.

#### 4.2.4 GATTUNGSEINORDNUNG VON *OJOS DE AGUA*

##### 4.2.4.1 ERZÄHLTHEORETISCHE ANALYSE VON *OJOS DE AGUA*

Im Hinblick auf das erzähltheoretische Element Zeit unter genauerer Betrachtung der Ordnung ergibt sich für *Ojos de agua* das Bild eines strikt chronologischen Aufbaus. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 34f.; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 143) Dieser wird durch eine bedeutende Analepse, nämlich als Caldas die wiederholten Anrufe bei Onda Vigo unter Nennung des für die Falllösung entscheidenden Satzes reflektiert, durchbrochen. „Recordaba que un oyente del programa de radio había dicho algo semejante le semana anterior, y le pareció una extraña casualidad.“ (VILLAR 2016a [2006]: 167) Die tatsächliche Dauer der Erzählung ist mit etwa 180 Seiten deutlich kürzer als die erzählte Zeit, welche sich über etwa eineinhalb Wochen erstreckt. Für die erzähltheoretische Analyse kann die Dauer daher als Raffung respektive *Ojos de agua* als summarische Erzählung

bezeichnet werden. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 42f.; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 142f.) Die Kriminalgeschichte wird fast ausschließlich singulativ erzählt. Einzig repetitives Element ist der Kriminalfall selbst, welcher immer wieder erörtert wird. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 48f.)

Bezugnehmend auf die erzähltheoretische Perspektive des Modus kann *Ojos de agua* als stringent beschrieben werden. Die Distanz zwischen Leserschaft und der Erzählinstanz weist aufgrund der zahlreichen Dialoge eine hohe Unmittelbarkeit auf. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 50f.; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 143f.) Die Fokalisierung ist durchwegs als extern zu bezeichnen. Nur in geringstem Ausmaß treten die Leo Caldas' Gedanken zum Vorschein, wobei nur das Thema, nicht aber die Conclusio oder Emotion, die damit verbunden ist, augenscheinlich wird. Es muss betont werden, dass diese Andeutungen einer internen Fokalisierung ausschließlich Leo Caldas betreffen. Weit überwiegend begleitet die Leserschaft Leo Caldas wie über eine Kamera. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 67f.; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 145f.) Dabei herrscht stets *fair play*, d. h. dass die Erzählinstanz nie über mehr Informationen als die Leserschaft verfügt. Echte Kenntnis von den inneren Vorgängen der Figuren kommt nie auf.

Die Stimme im erzähltheoretischen Sinn ist in *Ojos de agua* auf einer extradiegetischen Ebene angesiedelt. Die Erzählinstanz vermittelt die Kriminalgeschichte einer Leserschaft, also den Erzähladressaten, außerhalb der Erzählung selbst. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 79; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 140f.) Domingo Villar lässt in *Ojos de agua* nicht Leo Caldas selbst (autodiegetischer Erzähler) oder eine weitere Figur, etwa Estévez, (homodiegetischer Erzähler) vom zu lösenden und letztlich gelösten Kriminalfall berichten, sondern setzt einen heterodiegetischen Erzähler in der dritten Person ein. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 86; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 140)

#### 4.2.4.2 GATTUNGSTYOLOGISCHE ANALYSE VON *OJOS DE AGUA*

##### 4.2.4.2.1 ARGUMENTE FÜR DIE *NOVELA NEGRA*

Betrachtet man Domingo Villars *Ojos de agua* im Lichte der Erzähltheorie, so deuten die Komponenten Zeit, Modus und Stimme hin zu einer *novela negra*.

Hinsichtlich des zeitlichen Aspektes ist auszuführen, dass ein linearer, chronologischer Aufbau ohne Ana- oder Prolepsen vorliegt. Die Erzählung beginnt zu einem Zeitpunkt als die späteren Opfer noch leben, sohin vor dem ersten Mord, zu dem in Verlauf der Kriminalgeschichte ein weiterer hinzutreten wird. Dabei konzentriert sich das Narrativ auf „lo que va a ocurrir“ (COLMEIRO 1994: 45), also das, was noch geschehen wird. Der Modus ist – typisch für eine *novela negra* – gekennzeichnet durch eine externe Fokalisierung und spricht auch die Stimme in ihrer Ausgestaltung als heterodiegetischer Erzähler in der dritten Person für eine *novela negra*. Die Indizien werden aber sogleich dadurch eingeschränkt, dass in *Ojos de agua* das sonst für die *novela negra* typische *fair play* fehlt. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 61) Es besteht seitens der Leserschaft stets ein gewisses Informationsdefizit. Dieser Mangel an Information führt allerdings zu einem – wiederum für eine *novela negra* sprechenden – Spannungsaufbau, der die eigentliche Falllösung zu verdrängen neigt. (vgl. COLMEIRO 1994: 44f.; TODOROV 1998 [1966]: 211f.)

Ebenso deutet auf eine *novela negra* hin, dass *Ojos de agua*, anders als eine typische *novela policiaca clásica*, nur eine Ebene, nämlich jene der Ermittlung, aufweist. Im Vordergrund steht hier die Geschichte der Verbrechensaufklärung, wohingegen die Geschichte des Verbrechens selbst in den Hintergrund rückt. Für *Ojos de agua* ist der Tatablauf, also das „Wie“, irrelevant, denn dieses fällt sofort durch seine besondere Brutalität ins Auge. Vielmehr ist es die Frage nach dem „Warum“, die Leo Caldas umtreibt. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 62)

Leo Caldas ist, wie in *novelas negras* üblich, hauptberuflich Ermittler, konkret Inspektor der Kriminalpolizei in Vigo. Als solcher verfügt er zwar, wie jeder Ermittler in einer *novela negra*, über ein Büro als Fixpunkt, doch hält er sich dort nur in Ausnahmefällen auf. Dies entspricht auch seiner im Wesentlichen unkonventionellen Methodik der Falllösung. „Cuando el inspector dejó otro billete idéntico al primero, el joven se recuperó del proceso amnésico que había sufrido hasta entonces.“ (VILLAR 2016a [2006]: 92) Wirkt sie prima vista deduktiv, so schlägt diese rationale Vorgehensweise schnell in eine stark von Gefühlen und Instinkt geleitete Methode um. Er verlässt sich immer mehr auf seine Erfahrung, die er im Laufe seiner Karriere sammeln konnte.

Leo Caldas sacó del bolsillo de su chaqueta el retrato que había tomado del dormitorio de Regiosa. Volvió a tener la impresión de que estaba pasando por alto algún detalle importante. No podía identificarlo, pero una pequeña lucecita brillaba en su interior susurrándole que alguna pieza no encajaba en aquel puzzle. Conocía aquella sensación y se fiaba de su instinto.“ (VILLAR 2016a [2006]: 57)

Für sein Arbeitsumfeld wirkt Leo Caldas daher durchaus wie ein *hombre duro*, doch trägt der Schein und fällt, beobachtet man ihn in seiner einsamen Freizeit, gänzlich ab. Aufgrund dieser Einsamkeit, wie auch durch seine niedrige gesellschaftliche Stellung, die ihm schon in der Schulzeit durch den Kontrast zu seinem Schulkameraden Ramón Ríos vermittelt wurde, ist Leo Caldas als Antiheld (vgl. SOSA RUBIO 2015b: 56f.). Auch dies weist auf eine *novela negra* hin und wird durch die den Inspektor besonders individualisierende Vorliebe zur regionalen Küche verstärkt. Zwar raucht Leo Caldas in *Ojos de agua* auch gelegentlich und wäre dies das eigentliche Erkennungszeichen des typischen Ermittlers der *novela negra*, doch entspricht es der *novela negra* schon viel allgemeiner, wenn der Ermittler eine besondere Vorliebe, hier die Kulinarik, pflegt. (COLMEIRO 1994: 80)

Zwar wählt Domingo Villar mit Vigo als Schauplatz die größte Stadt Galiciens, was grundsätzlich auf eine *novela negra* hindeuten würde, jedoch kann Vigo nicht mit Großstädten wie Madrid oder Barcelona gleichgesetzt werden. Es handelt sich nicht um die brutale und rücksichtslose Stadt, in der in bestimmten Vierteln Gewalt allgegenwärtig ist. Vielmehr entsteht der Eindruck einer friedlichen Kleinstadt, die von Fischerei und Gastronomie geprägt ist. Diese Darstellung des Motivs Stadt ist für die *novela negra* geradezu untypisch. Städtische Szenen, die zu Unbehagen bei den BewohnerInnen führen könnten, werden nicht abgebildet. In Bezug auf die räumliche Komponente ist der Roman mittig zwischen *novela negra* und *novela policiaca clásica* einzuordnen. Das urbane Ambiente wird in *Ojos de agua* dennoch, in Anspielung an den *film noir*, durch das wiederkehrende Motiv des Jazz unterstrichen. Der urbane Raum, typisch für die *novela negra*, bildet einen idealen Nährboden für sozialkritische Themen, die durch die Diversität der BewohnerInnen zutage treten. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 65f.)

Dabei behandelt *Ojos de agua* – zwar ohne die für die *novela negra* typische rohe Sprache – vornehmlich in der breiten Bevölkerung nach wie vor tabuisierte Themen, wie Homosexualität, insbesondere in angesehenen Kreisen. Diese Tabuisierung wird direkt angesprochen, als Kommissar Soto gegen die

Festnahme von Dr. Zuriaga ein, dass dieser gar nicht homosexuell sein kann. „Te recuerdo que estamos hablando de don Dimas Zuriaga.“ (VILLAR 2016a [2006]: 156) Dadurch wird das sozialkritische Element der Klassengesellschaft mit jenem der Marginalisierung nicht-heterosexueller Menschen verknüpft.

In *Ojos de agua* wird so die noch immer prekäre gesellschaftliche Situation homosexueller Männer beleuchtet. Nach Bekanntwerden der Homosexualität des Opfers besuchen Caldas und Estévez einschlägige Szenelokale. Dabei kommt es in der vom Opfer häufig frequentieren Bar Idílico zum Eklat. Von Beginn an hatte sich Estévez dort unwohl gefühlt, doch nachdem Caldas ihn einige Zeit aus den Augen gelassen hatte, machte sich Estévez bemerkbar:

–¡Quién se acerque a menos de dos metros es hombre muerto!

Los policías se perdieron en el bullicio nocturno de la calle del Arenal.

–¿No eras tan tolerante con los gays?

–Es que me da igual lo que sean –contestó Rafael Estévez, que, rumiando entre dientes, avanzaba cojeando con la vista clavada en el frente–. A quién se le ocurre venir a sobarme el pie.

–¿Viste cómo le dejaste la nariz por una caricia? –le reprendió Caldas.

–Pues que las próximas rayas se las meta por las orejas –replicó Estévez sin el menor asomo de arrepentimiento. (VILLAR 2016a [2006]: 97f.)

Im Gegensatz zu Caldas äußert sich Estévez von Beginn an immer wieder abfällig gegenüber Homosexuellen. Auch wenn er stets beteuert, nicht homophob zu sein, so erhärtet sich dieser Verdacht kontinuierlich, etwa durch das stereotype in Verbindung setzen von Homosexualität und Kokainkonsum. Die darin enthaltene Kritik an der trotz des urbanen Umfeldes vorherrschenden Homophobie. Diese kommt auch darin zum Ausdruck, dass Dimas Zuriaga, Liebhaber des Opfers und Gatte der Mörderin, händeringend versucht, seine sexuelle Orientierung geheim zu halten.

Charakteristischer Topos der *novela negra* ist eben die Sozialkritik, die sich auch durch Beleuchtung von Missständen, etwa in Politik oder Gesellschaft, ausdrückt. Villar lässt beständig sozialkritische Aspekte in *Ojos de agua* einfließen. So etwa ermöglicht es das Narrativ, dass der Inspektor in Vigo verheimatet ist, weshalb er die Stadtentwicklung zeit seines Lebens mitverfolgen konnte, städtebauliche Prozesse durch die Augen des Inspektors kritisch zu thematisieren.

Unas pocas mansiones, playas y naturaleza en menos de veinte hectáreas frente a la zona residencial más exclusiva de la ría. Sin embargo, lo más peculiar de aquel pequeño paraíso era que, durante los años de esplendor del feísmo urbanística, se

había construido en ella una torre de veinte plantas rompiendo la originaria armonía que la isla había conservado hasta entonces. Caldas siempre había pensado que, de haberla edificado cinco siglos antes, la visión de aquella mole habría bastado para espantar a Francis Drake y devolverlo con sus filibusteros a Inglaterra. (VILLAR 2016a [2006]: 22)

Damit wird das Ergebnis der Güterabwägung bei der Bewilligung derartiger Bauvorhaben, nämlich die Überordnung des Wohnungsbaus über Umweltschutz und Stadtbildgestaltung, infrage gestellt. Mag es auf den ersten Blick scheinen, dass es sich um bloß persönliche Eindrücke des Protagonisten seine Heimatstadt betreffend handelt, wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass auch hierdurch Sozialkritik – durchaus auf globaler Ebene – geübt wird. Schließlich handelt es sich bei fehlgeleiteter Stadtplanung nicht bloß um ein spezifisches Problem der Stadt Vigo. Raumnutzungskonflikte bestehen aktuell global.

Las veinte plantas estaban dispuestas en tres alas: norte, sur y este. Leo Caldas calculó que habría alrededor de diez viviendas en cada una de ellas. Pensó que seiscientos apartamentos constituían un negocio inmobiliario demasiado próspero como para denegar la licencia de construcción a aquel atentado urbanístico. (VILLAR 2016a [2006]: 23)

Nunmehr liefert Villar eine Antwort zu oben aufgeworfener Fragestellung zur Motivlage bei der Bewilligung des Turmbaus. Subtil wird unterstellt, dass das vorgegebene Ziel, mangelnden leistbaren Wohnraum zu schaffen, nur zum Schein vorgeschoben wird. Dahinter verbirgt sich die Ablehnung des massenhaften Wohnungsbaus zu Investitionszwecken und insbesondere die willfährige Genehmigung solcher Projekte durch die zuständigen Behörden, mag dies auf fehlgeleiteter Standortpolitik oder Korruption fußen. Allzu oft – so darunterliegend die Klage – würden Bauprojekte genehmigt, die im Ergebnis keinen leistbaren Wohnraum schaffen, die Umwelt durch Bodenversiegelung gefährden, das Stadtbild verschandeln und obendrein jahrelang, wenn nicht für immer leer stehen.

„Los precios razonables del suelo, las buenas comunicaciones y la laxa política fiscal del ayuntamiento habían atraído a muchas empresas de Vigo.“ (VILLAR 2016a [2006]: 58). Hier, wie an anderen Stellen, wo etwa die Auswüchse der niedrigen Baukosten exponiert werden (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 141), wird die Realität im Roman sozialkritisch bearbeitet.

Aufgrund dieser sozialkritischen Elemente lässt sich konstatieren, dass *Ojos de agua* tendenziell als *novela negra* einzuordnen ist. Die Kritik an der Verdrängung

sexueller Diversität und der Aufrechterhaltung gesellschaftlich separierender Schichten bildet den Kern der Erzählung und wird durch ein Verschwimmen von „Gut“ und „Böse“, die für die jeweiligen Gruppen a priori gegeben zu sein scheinen, kritisch hinterleuchtet. Zum Ausdruck kommt dies insbesondere in der Figur der Mercedes Zuriaga, die ihrer gesellschaftlichen Rolle entsprechend zunächst als die „gute“ Gattin des sie – noch dazu mit einem anderen Mann – betrügenden „bösen“ Dimas Zuriaga dargestellt wird. Letztlich wird es aber sie sein, die sich als brutale Mörderin von Luis Regiosa und Orestes Rial entpuppt. Dadurch wird ersichtlich, dass sich in *Ojos de agua* die moralisch, ethische Perspektive über den Kriminalfall ausbreitet, die letzten Endes, wie es für eine *novela negra* typisch ist, zu einem pessimistischen Blick in die Zukunft führt. (COLMEIRO 1994: 61ff.)

#### 4.2.4.2.2 ARGUMENTE FÜR DIE *NOVELA POLICIACA CLÁSICA*

*Ojos de agua* weist jedoch auch einige zentrale Elemente der *novela policiaca clásica* auf. Dazu zählt unter anderem die Täterschaft der Mercedes Zuriaga als *persona menos sospechosa* (vgl. COLMEIRO 1994: 56). Daneben spricht für das Vorliegen einer *novela policiaca clásica* die ganzheitliche und rational nachvollziehbare Auflösung des Kriminalfalls, hier der Kriminalfälle, auf den letzten Seiten des Textes. Ebenso wird die gesellschaftliche Ordnung durch die Aufklärung in gewisser Weise wiederhergestellt. Dies allerdings abweichend von der typischen *novela policiaca clásica* nicht in vollem, sondern nur im engeren Umfang. Die soziale Schieflage, also die zur Sozialkritik Anlass bietende Diskriminierung Homosexueller, wird davon nicht berührt und kann nicht behoben werden. Letztlich wird nur das Unrecht der beiden Morde durch Entlarvung der Täterin abgewickelt, nicht aber das allgemein herrschende Unrecht zum Nachteil einer ganzen sozialen Gruppe.

Gewalt stellt in *Ojos de agua* kein vordergründiges Motiv dar, dennoch tritt sie – im Wesentlichen gegenüber homosexuellen Männern – auf. Über weite Strecken finden sich keinerlei Andeutungen hinsichtlich Gewalttaten, sodass *Ojos de agua* auch aus dieser Perspektive der *novela policiaca clásica* nähersteht.

Typischerweise tritt in der *novela policiaca clásica* ein logisch-deduktiv agierender Ermittler auf. Dies scheint auch auf *Ojos de agua* zuzutreffen. Vor allem zu Beginn

bedient sich Caldas einer rationalen und deduktiven Vorgehensweise um den Mörder bzw. die Mörderin von Luis Regiosa zu finden. Er sammelt Indizien, die ihm für die rasche Aufklärung des Falls wichtig und nützlich erscheinen. Caldas tut dies meist in Gedanken und ohne jemandem davon zu erzählen.

Hizo un recuento mental de todo lo que tenía: la pequeña porción de una huella dactilar de imposible confrontación con las de archivos policiales, un producto químico de uso común como arma homicida, y la certeza de que el asesino tenía un conocimiento médico bastante profundo. También que, probablemente, se trataba de un hombre. De un hombre homosexual. (VILLAR 2016a [2006]: 57)

Bei genauerer Betrachtung kann die These vom herausragenden deduktiven Talent des Ermittlers weder in der allgemein in der *novela policiaca clásica* noch konkret in *Ojos de agua* aufrechterhalten werden. Es sind schließlich Zufälle, die dem Ermittler den Weg zur Aufklärung des Verbrechens leuchten. (vgl. COLMEIRO 1994: 66; VILLAR 2016a [2006]: 180)

#### 4.2.4.2.3 ARGUMENTE FÜR DIE *NOVELA POLICIACA COSTUMBRISTA*

Ferner sind in *Ojos de agua* Spuren der *novela policiaca costumbrista* enthalten. Am eindrücklichsten tritt dies durch die ausführlichen Beschreibungen der Gewohnheiten der galicischen Bevölkerung in Erscheinung. (vgl. COLMEIRO 1994: 64) Dieses zentrale Thema von *Ojos de agua* wird durch kein anderes der bisher behandelten Subgenres aufgegriffen und stellt im Grunde die Legitimation der *novela policiaca costumbrista* als eigenständiges Genre dar. Auch *Ojos de agua* grenzt sich dadurch von übrigen Kriminalromanen deutlich ab. Domingo Villar zeichnet in *Ojos de agua* ein zeitgenössisches Sozialporträt der galicischen Stadt Vigo und situiert den Roman dadurch in unmittelbarer Nähe der *novela policiaca costumbrista* (vgl. COLMEIRO 1994: 64).

Dies steht gleichsam in Kontrast zur Figur des Leo Caldas selbst, der zuweilen in der grauen Masse der Bevölkerung Galiciens zu verschwinden droht. Eine solche Erzählung von einem *hombre gris*, der zum Ermittler im gegenständlichen Kriminalfall wird, kann ebenso wie der Fokus auf die Sitten und Bräuche der regionalen Bevölkerung als Wesensmerkmal der *novela policiaca costumbrista* gewertet werden. (vgl. COLMEIRO 1994: 64)

#### 4.2.4.2.4 ARGUMENTE FÜR DIE *NOVELA NEGRA RURAL*

In einer für die *novela negra rural* geradezu klassischen Weise bezieht Leo Caldas in *Ojos de agua* wesentliche Information von Familie und Freunden. Etwa erhält Leo Caldas über seinen Schulfreund Ramón Ríos Zugang zu Riofarma, dem das tödliche Formaldehyd herstellenden Unternehmen, und wird so auf Isidro Freire, den Komplizen der Mörderin, aufmerksam (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 66).

Auch die Schaustätte des Romans wäre in ihrer Eigenschaft als Heimatort des Ermittlers, in dem er nach wie vor lebt und arbeitet, einschlägig für eine *novela negra rural*. Jedoch gilt dies für *Ojos de agua* nicht uneingeschränkt, da üblicherweise Schauplatz einer *novela negra rural*, wie deren Name impliziert, der ländliche Raum ist. Vigo aber kann als größte Stadt der autonomen Gemeinschaft Galicien nicht als originär ländlich bezeichnet werden, auch wenn zugestanden werden muss, dass Vigo mit seinen beinahe 300.000 Einwohnern keine wirkliche Metropole darstellt. Auch der vermittelte Charakter der Stadt und ihrer BewohnerInnen lässt kein großstädtisches Ambiente aufkommen, obwohl gerade über den Jazz ein solches anklingt.

#### 4.2.4.2.5 ARGUMENTE FÜR DAS *PROCEDIMIENTO POLICIAL*

*Ojos de agua* weist des Weiteren Elemente des *procedimiento policial* (*police procedural*) auf. Vordringlichstes Indiz ist die Einbettung des Inspektors Leo Caldas in das Team der Kriminalpolizei von Vigo. Jedoch muss dies sogleich eingeschränkt werden. Zwar verfügt der Inspektor über ein ihn unterstützendes Team und sogar über einen persönlichen Assistenten, Subinspektor Rafael Estévez, doch pflegt Leo Caldas die Ermittlungen weitestgehend allein, teils ausschließlich in seinen Gedanken, vorzunehmen. Nach der mentalen Deduktion sieht sich Caldas aber manches Mal genötigt, Estévez seine Überlegungen zu erläutern (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 173). Wiederholt schickt Caldas den ihm jüngst zugeteilten Estévez weg, um sich selbständig auf die Spurensuche zu begeben. Retrospektiv muss aber festgehalten werden, dass der von Caldas beschrittene Weg nicht zwingend zu einer zügigeren Lösung des Falles führte. Hätte Caldas die Berichte der Kriminaltechnik nicht schlicht auf seinem Schreibtisch im selten aufgesuchten Kommissariat verstauben lassen, wären ihm mühselige Gedankenschritte erspart geblieben, wobei fraglich ist, ob Caldas daran

Anstoß fände. „Sabía que los pensamientos como el vino, necesitan tiempo para clarificarse.“ (VILLAR 2016a [2006]: 173) Zwar ist Caldas selbst Polizeibeamter, doch agiert er zuweilen wie ein Privatdetektiv. Es drängt sich hier die Frage auf, wie viel Caldas selbst von der Polizei hält, die unter Franco und während der *Transición* großes Misstrauen in der Bevölkerung erweckte. Dezidiert beantwortet wird diese Frage im Roman allerdings nicht.

Für *Ojos de agua* als ein *procedimiento policial* spricht, dass es sich bei den Ermittlern um normale Menschen, bei Caldas sogar um einen *hombre gris*, handelt, deren Arbeit bei der Polizei in Wahrheit weit unaufgeregter ist, als dies zu erwarten wäre. Die Vorgangsweise der polizeilichen Ermittler orientiert sich – mit Ausnahmen – an den gängigen kriminaltechnischen Methoden und ist durch zeitliche und rechtliche Grenzen eingeschränkt. (vgl. LANDRUM 1999: 33) Am Ende erweist sich, dass auch dieser Kriminalfall nur von den Professionisten der Kriminalpolizei gelöst werden kann. So ist die tatsächliche Täterin nur durch ihre DNA-Spuren auf einem Handschuh zu überführen (vgl. VILLAR 2016a [2006]: 185f.).

#### 4.2.4.2.6 ARGUMENTE FÜR DEN REGIONALEN KRIMINALROMAN

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Domingo Villars *Ojos de agua* nicht gänzlich in ein Subgenre des Kriminalromans eingeordnet werden kann, jedoch überwiegen zweifelsohne die Indizien für eine *novela negra*. *Ojos de agua* greift zentrale Elemente, insbesondere den sozialkritischen Diskurs dieser, auf, weicht aber an anderer Stelle, etwa der räumlichen Situierung, wesentlich ab. Es ist gerade die Verortung des Romans in der galicischen Stadt Vigo, die *Ojos de agua* vom typischen Umfeld der *novela negra* abweichen lässt. Dabei dringt aber auch der naheliegende Schluss, dass es sich um eine *novela negra rural* handeln müsse, nicht durch. Vigo, d.h. der Schauplatz von *Ojos de agua*, ist nicht auf einen bestimmten Typ von Gegend beschränkt, da das tatsächliche Vigo, wie jede Stadt, an sich divers ist. Domingo Villar schafft kein eigenes Vigo für seinen Roman, sondern lässt seinen Roman in der faktisch vorgefundenen Stadt spielen. Dies rückt *Ojos de agua* in die Nähe der *novela policiaca costumbrista*. Bei der Beschreibung des Spielortes werden die gesamte Stadt und ihr näheres Umland in ihrer

gesamten Vielfalt von reichen bis zu verruchten und urbanen bis zu ländlichen Gegenden dargestellt.

Verstärkt wird die tendenzielle Nähe zur *novela policiaca costumbrista* durch die konstante Beschreibung der Gepflogenheiten der galicischen Bevölkerung durch deren Abgrenzung zu den Gewohnheiten des Rafael Estévez als *cultural other*, dem Leo Caldas als Einheimischer wieder und wieder die Sitten und Bräuche seiner Landsleute erklären und zwischen diesen und dem Fremden vermitteln muss (vgl. COLMEIRO 2001: 177f.). Hierbei spielt Domingo Villar zahlreich mit Stereotypen und betont so die Eigentümlichkeiten der *gallegos*.

Aufgrund des vordergründigen Themas der kulturellen Identität, die vor allem durch den Protagonisten Leo Caldas und dessen Gewohnheiten ausgedrückt und gegen den Fremden, nämlich Aragonesen, Rafael Estévez abgegrenzt wird, ist *Ojos de agua* als regionaler Kriminalroman im Nahbereich der *novela negra* zu verstehen. Die wird untermauert durch das immerwährende Bild der galicischen Landschaft im Hintergrund der eigentlichen Kriminalgeschichte.

### 4.3 *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS* (2009)

Als an den „Strand der Ertrunkenen“, die sog. *playa de los ahogados*, im südlich von Vigo gelegenen Panxón in Galicien die Leiche von Justo Castelo getrieben wird, beginnen Inspektor Leo Caldas und Subinspektor Rafael Estévez ihre zweite gemeinsame Mordermittlung. Der anfängliche Suizidverdacht, der sich aus der bei Seeleuten typischen Vorgangsweise ergibt, muss rasch über Bord geworfen werden. Sein Instinkt lässt Leo Caldas aber nicht an einen Selbstmord glauben, sodass er die Ermittlungen im Fischermilieu aufnimmt. Dabei stößt er auf allerlei Aberglauben und Seemannsgarn. Die BewohnerInnen von Panxón vermuten hinter dem Todesfall nämlich den mysteriös ertrunkenen Kapitän Sousa. Caldas und Estévez lüften jedoch das profane Geheimnis hinter dem Schauermärchen.

#### 4.3.1 FIGURENKONSTELLATION IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

##### 4.3.1.1 KRIMINALBEAMTE IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

Neben Leo Caldas und Rafael Estévez besteht das in *La playa de los ahogados* ermittelnde Team der Kriminalpolizei Vigo aus Kommissar Soto, der Kriminaltechnikerin Clara Barcia und dem Rechtsmediziner Dr. Gúzman Barrio. Diese stehen in diesem zweiten Band in regem Kontakt zu Inspektor Leo Caldas. Es ist unter anderem die intensive Zusammenarbeit des Polizeiteams, die zu einer raschen Falllösung beiträgt. Etwaige Indizien betreffend die Mordwaffe werden unverzüglich an Leo Caldas weitergeleitet und fallbezogene Fragen seinerseits werden wiederum prompt vom Rest des Teams bearbeitet.

Die Polizeiarbeit beschränkt sich in *La playa de los ahogados* allerdings nicht auf die Polizei in Vigo. Im Zusammenhang der aktuellen Ermittlung stößt Leo Caldas auf einen mit dem aktuellen Fall zusammenhängenden, 20 Jahre zurückliegenden, Mord in Aguiño. Der Inspektor nimmt unter anderem mit dem damaligen Chefermittler Subinspektor Somoza Kontakt auf (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 316f.). Die Polizeiarbeit ist hier nicht nur auf den Großraum Vigo beschränkt, sondern überwindet neben Provinzgrenzen sogar Staatsgrenzen. Als sich der Verdacht gegen den untergetauchten José Arias erhärtet, wird dieser auf Verlangen der Polizei in Vigo von den Kollegen in Schottland festgenommen und nach Spanien übergeben. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 425)

#### 4.3.1.2 FAMILIE UND BEKANNTE VON LEO CALDAS IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

*La playa de los ahogados* eröffnet mit einer Szene im Krankenhaus von Vigo. Dort befindet sich der Leo Caldas' Onkel Alberto in ärztlicher Behandlung. Immer an dessen Seite ist sein Bruder, Leos Vater. Der im Umland von Vigo lebende Winzer versucht so wenig Zeit wie möglich in der Stadt zu verbringen, zu verschmutzt ist, seiner Meinung nach, die Luft und zu ungesund die städtische Lebensweise. Durch die nicht unerhebliche wegmäßige Trennung zu seinem Sohn Leo ist ihre Beziehung distanziert. Ausführliche Erinnerungen zu Beginn des Romans skizzieren das gemeinsame Leben während Leos Kindheit nach dem Tod seiner Mutter als schwierig. Es wurde also schon in der Kindheit, also der Vergangenheit, der Grundstein für die heute problembehaftete Beziehung gelegt. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 16f.)

Eine besondere Figur in *La playa de los ahogados* ist Alba. Auf die ehemalige Lebensgefährtin von Leo Caldas wird immer wieder Bezug genommen. Die Leserschaft erfährt sonst nur über die Gedanken Caldas' bzw. kurze Dialoge zwischen Leo Caldas und dessen Vater etwas über diese Figur, wie beispielsweise, dass Alba diejenige war, die die Beziehung beendet hat (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 199). Die Gründe dafür bleiben den LeserInnen verborgen. „No querría que crecieran sin un padre.“ (VILLAR 2016b [2009]: 266) Es lässt sich nur mutmaßen, dass der Grund in Albas Kinderwunsch liegt und der Tatsache, dass der viel beschäftigte Leo Caldas keine Kinder wollte. Obwohl Alba nie direkt in Erscheinung tritt, ist die Figur in *La playa de los ahogados* omnipräsent.

Manuel Trabazo, ein alter Freund der Familie Caldas und pensionierter Arzt, lebt in Panxón und nimmt in *La playa de los ahogados* eine Schlüsselrolle ein. Mit seinem regionalen Wissen, welches er mit Leo Caldas teilt, trägt er maßgeblich zur Lösung des Falls bei. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 135) Neben ihm kommt auch Carlos eine bedeutende Rolle zu. Er ist der Besitzer des Eligio und sorgt einerseits für das leibliche Wohl des Inspektors und ist andererseits dessen engster Vertrauter. Auch er kennt die Familie Caldas und erkundigt sich laufend über den Gesundheitszustand von Caldas' Vater und dessen Bruder Alberto. Auch er trägt mit seinem regionalen Wissen maßgeblich zur Klärung des Kriminalfalls bei (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 268f.). Zuletzt soll hier auch noch Don Fernando, ein

Geistlicher, erwähnt werden, der mit seiner Sammlung über Fischerei und Seefahrt einen wesentlichen Beitrag leistet. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 176)

Dieser informelle Familien- und Freundeskreis Caldas' bildet ein Gegengewicht zur Institution Polizei. Caldas verlässt sich bei seinen Ermittlungen eben nicht nur auf den staatlichen Polizeikörper, dessen Kompetenzen, Fähigkeiten und Befugnisse, sondern nützt sein eigenes privates Umfeld, um so letztlich das Verbrechen aufzuklären. Dabei wandelt Caldas zwischen den Welten: Einerseits ist er Teil der spanischen Kriminalpolizei, andererseits Verwandter und Freund der *gallegos*. Gerade diese Synergie zwischen städtischen und ländlichen, gesamtspanischen und regionalen, institutionellen und informellen Strukturen zeichnet das Spiel der Kulturkreise im regionalen Kriminalroman aus.

#### 4.3.1.3 KRIMINALFALLSPEZIFISCHE FIGUREN IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

Bevor er einem Mord zum Opfer fiel, lebte Justo Castelo – auch *el Rubio* (der Blonde) genannt – mit seiner Schwester Alicia und seiner betagten Mutter in Panxón. Der zurückgezogene Fischer arbeitete gemeinsam mit José Arias und Ernesto Hermida im Hafen von Panxón und verbrachte die meiste Zeit seines Lebens auf See. Neben Antonio Sousa, José Arias und Marcos Valverde war auch er an Bord der *Xurelo*, als diese 1996 kenterte und Antonio Sousa dabei tödlich verunglückte. Der Sohn des Kapitäns, Gerardo Sousa, lebt und arbeitet heute in Barcelona (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 203). Mehr ist zu ihm nicht bekannt. Auch die Figur José Arias wird nicht besonders ausführlich skizziert. Er lebt alleine und zurückgezogen in Panxón und verdient sein Geld mit der Fischerei. Seine Beziehung zu der verheirateten Alicia Castelo, Schwester des Opfers, wird erst gegen Ende des Romans bekannt und ist für die Kriminalgeschichte nicht von tieferer Bedeutung. Vielmehr ist ihre Beziehung ein Spiegel des einsamen Lebens, welches die Ehefrau des Fischers in dem kleinen Ort führt. Alicia Castelo ist nicht die einzige Ehefrau, die ihren Ehemann nicht viel sieht. Auch Ana Valdés, die Ehefrau von Marcos Valverde klagt wiederholt über das ausgestorbene Leben in Panxón. Marcos Valverde lebt mit seiner Frau in einem idyllischen Haus auf einer Anhöhe von Panxón. Der viel beschäftigte Bauherr und Winzer wird bis kurz vor Ende des Romans nicht als Verdächtiger, sondern als Opfer gehandelt. Aus Angst, Justo Castelo könnte die Wahrheit über den Abend des Schiffbruchs der *Xurelo* und die Geschehnisse an dessen Vorabend in Aguiño ans Licht bringen,

ermordet Marcos Valverde seinen früheren Kollegen. Neben diesem Mord hat er auch den Tod von Rebeca Neira im Dezember 1996 zu verantworten. Ihr Sohn, Diego Neira, lebt nach dem Tod seiner jungen Mutter lange bei seinen Großeltern in Neda und zieht erst zwei Jahre zuvor nach Panxón, wo er als Tischler und Bootsbauer arbeitet. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 320f.) Der Kriminalfall ist hier nur ein Vorwand, um in das Leben dieser Figuren Einblick zu bekommen und alle Facetten der Regionalität ans Licht zu bringen.

#### 4.3.2 REGIONALITÄT, KULTURELLE IDENTITÄT UND STEREOTYPE IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

##### 4.3.2.1 KULTURELLE IDENTITÄT UND STEREOTYPE IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

In *La playa de los ahogados* wird die kulturelle Identität der Region, in welcher der Roman verheimatet ist, vorwiegend durch die Abgrenzung zu Fremden vermittelt. Insbesondere dient sich hier Rafael Estévez als Abgrenzungsobjekt an. In den überwiegenden Fällen erkennen die LeserInnen gerade im befremdeten Verhalten des Aragonesen die Eigentümlichkeiten der Bevölkerung des Galiciens, wie es in der Krimireihe *Leo Caldas* zum Ausdruck kommt. Besonders eindrücklich tritt der spezifische Charakter der *gallegos* dadurch zutage, dass sich Estévez auch nach etlicher Zeit nicht an diesen gewöhnen hatte können.

Ya sabe cómo es esta gente –comentó Rafael Estévez, quien meses después de su traslado a Galicia aún no lograba acostumbrarse a la ambigüedad con que solían expresarse sus nuevos vecinos. (VILLAR 2016b [2009]: 28)

Der Leserschaft wird dadurch ein einprägsames Bild vermittelt, welches letztlich dazu führt, dass diese ganz ohne ausgeschmückte Beschreibungen des Verhaltens der galicischen Figuren im Roman auskommt, ohne dass ihr der Sinngehalt einschlägiger Wendungen entgeht. So etwa ist unmissverständlich, wenn zu lesen ist: „Caldas respondió a la gallega.“ (VILLAR 2016b [2009]: 147) Es werden Stereotype bei den LeserInnen provoziert, welche schließlich aus geringstem Anlass die gewünschte Assoziation hervorrufen. Hauptthema der Stereotype ist die Unverbindlichkeit und Mehrdeutigkeit der *gallegos*, welche – so scheint es – zu klaren Aussagen außerstande sind.

–El otro día me preguntaron si había notado a mi marido preocupado, si alguien había tratado de asustarlo. ¿Es eso, verdad? ¿Hay alguien intentando hacer daño a Marcos?  
–¿Lo ha notado más inquieto? respondió Leo Caldas.

–No sea gallego, inspector. ¿No puede hablarme claro? (VILLAR 2016b [2009]: 347)

Dass es sich bei der scheinbaren Weigerung der *gallegos* sich festzulegen nicht nur um ein von Estévez herbeigedachtes Phänomen handelt, wird deutlich, wenn sich auch bei Marcos Valverdes Gattin, welche ebenfalls nicht aus Galicien stammt, auf die ausweichende Reaktion von Leo Caldas hin erheblicher Argwohn entfaltet. Es ist gerade diese Uneindeutigkeit, mit der die Fremden hadern, welche aber die galicische Bevölkerung auszeichnet.

Verstärkt wird die abgrenzende Wirkung durch den „zaragozano“ (VILLAR 2016b [2009]: 277) Estévez, indem Caldas für Außenstehende zuweilen unverständlich die nichtssagenden Antworten bei Befragungen und Erkundigungen stoisch hinnimmt. Doch dies ist missverständlich, denn ist die scheinbare Ambivalenz der *gallegos* vielmehr im Sinne einer Vielschichtigkeit und Feinfühligkeit zu verstehen, welche Dritten, jedenfalls dem Aragonesen Estévez, fremd ist.

–¿No has oído al doctor?

–Ha dicho que podría ser. ¿A eso le llama usted confirmarlo?

–¿Qué querías, una declaración jurada? –contestó Leo Caldas–. A mí me basta. (VILLAR 2016b [2009]: 256)

Sind für Estévez Antworten außerhalb eines Ja-Nein-Schemas ein Gräuel, so ist Caldas – als gelernter *gallego* – in der Lage, aus kleinsten Andeutungen eine hinreichende Erkenntnis zu gewinnen. Dadurch erscheint nun nicht mehr die heimische Bevölkerung als seltsam, sondern eher der Fremde als stupid.

–No lo sé, Leo. Supongo que cualquiera. Pero es raro después de tantos años. Aunque siempre tuve la sensación de que había algo extraño en el naufragio.

–¿Qué te hacía suponerlo?

–Nada... –dijo y el mimbre de la butaca chirrió cuando el inspector se echó hacia delante para escuchar lo que su viejo amigo tenía que contarle.

Años de interrogatorios le habían enseñado que un nada como aquél no era más que la pausa previa a la confesión. (VILLAR 2016b [2009]: 148)

Das Bild des eher begriffsstutzigen, plumpen Estévez dient ebenso dazu, den komplexen Charakter der heimischen Bevölkerung hervorzuheben. „Para Rafael Estévez, «nada» significaba simplemente eso. Nada.“ (VILLAR 2016b [2009]: 258) Estévez' Bemühungen, die *gallegos* zu verstehen, sind enden wollend. So kommt das rohe Wesen des Aragonesen im Kontrast zur gelassenen Gutmütigkeit der *gallegos* besonders deutlich zum Vorschein als er Diego Neira im Zuge dessen Vernehmung schlägt. Caldas hatte zufolge seines ebenbeschriebenen Zartsinns dies bereits vorhergeahnt und Estévez präventiv davor gewarnt, was letzterer

freilich nicht verstand. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 421) Hier prallen die antizipierende Wahrnehmung Caldas' mit der reaktionären des Estévez aufeinander. Die beiden Ermittler trennt, neben ihrer Herkunft, zuvorderst die Zugangsweise zu ungewissen Situationen. Caldas wägt vor diesen mögliche Wirkungen und Folgen ab, wohingegen Estévez schlicht auf die vorgefundenen Ereignisse reagiert.

#### 4.3.2.2 KOMPONENTE RAUM IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

Domingo Villar legt in *La playa de los ahogados* unter anderem einen Schwerpunkt auf die räumliche Komponente. Im Fokus steht der ländliche Raum um die größte Stadt der autonomen Gemeinschaft Galicien, Vigo, insbesondere die Rías Bajas – fünf fjordähnliche Meeresbuchten an der galicischen Atlantikküste, die von Finisterre im Norden bis Baiona im Süden reichen. So wird die Leiche des Justo Castelo, des gegenständlichen Mordopfers, am Playa de la Madorra von Panxón am Südufer der Ría de Vigo tot aufgefunden. Villar wählt auch hier einen Ort, der realiter aufgefunden werden kann. Dort findet sich auch das bei den Fischern beliebte El Refugio del Pescador, ein im Hafen von Panxón gelegenes Restaurant. Es stellt das letzte Refugium für die wenigen noch verbliebenen Fischer von Panxón dar. „El marinero extendió un dedo enorme hacia el paseo. Al lado de la lonja, en la última casa antes del club náutico, Caldas leyó en un letrero: «El Refugio del Pescador».“ (VILLAR 2016b [2009]: 81) Ein zur Beliebtheit bei den Fischern beitragender Faktor dürfte auch seine Nähe zur *lonja*, an die es unmittelbar angrenzt, sein. Gerade im Winter ist es überhaupt eines der wenigen geöffneten Lokale in dem Ort, der vorwiegend von den innerspanischen Touristen lebt, welche im Sommer in ihre dortigen Ferienwohnungen kommen. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 132) In den Wintermonaten sind nur ab und an SpaziergängerInnen an der Strandpromenade zu finden.

Neben dem Hafen des Ortes werden auch andere Schauplätze in Panxón angesprochen. Im Zuge ihrer Befragungen besuchen Leo Caldas und Rafael Estévez unter anderem den örtlichen Friedhof.

El cementerio de Panxón tenía un pasillo angosto a cada lado de la nave central. Las familias más pudientes exhibían panteones decorados con esculturas, pero la mayor parte de los muertos descansaban en nichos colocados uno sobre otro en las paredes de piedra. Formaban pequeñas columnas de cinco tumbas cubiertas por un tejadillo bajo el que figuraba el nombre de la familia. Encima estaban las cruces. (VILLAR 2016b [2009]: 209)

Gerade für Rafael Estévez ergeben sich durch derartig ortsspezifische Schauplätze ständig neue Eindrücke seiner jüngst gewonnenen Heimat Galicien. Dabei wechselt Domingo Villar mitunter die Maßstäbe und verändert die Brennweite, sodass die Palette der Aufnahmen Galiciens von kleinsten Detailausschnitten bis zu großen Panoramen reicht.

Mirando hacia el sur, Panxón estaba demasiado cerca y quedaba oculto por los árboles, pero podían ver el monte Lourido que limitaba Playa América, y más allá la playa de la Ladeira bajo los montes de la Groba. Baiona, con su fortaleza medieval, cerraba la bahía, y detrás se vislumbraba el Cabo Silleiro, el último quiebro de la costa gallega antes de que el mapa trazase una línea casi recta de cuatrocientos kilómetros hacia el sur, hasta el Cabo da Roca, cerca de Lisboa. Al norte se levantaban las islas Cíes con sus playas de nácar, y más lejos la punta de Cabo Home, el extremo de la orilla norte de la ría de Vigo, como un animal recostado sobre el mar. (VILLAR 2016b [2009]: 235)

Durch die Augen der Figuren beschreibt Domingo Villar das Rundumpanorama, welches sich vom in Norden von Panxón gelegenen Hügel Monteferro bietet. Gerade durch die Begeisterung Estévez' angesichts des Ausblicks – „Joder, qué bonito es esto“ (VILLAR 2016b [2009]: 235) – erfahren die LeserInnen von der Schönheit der Landschaft, deren Erwähnung obsolet wäre, gäbe es nur einheimische Akteure. Der so Einzug haltende Blick von außen führt nicht nur fremden, sondern auch einheimischen LeserInnen die landschaftliche Schönheit vor Augen. Durch die ortsunkundige Figur Rafael Estévez wird ein Rahmen geschaffen, in dem für ihn und damit die LeserInnen überblicksmäßig alle Handlungsorte des Romans in einem kameragleichen Schwenk von 180 Grad von Südosten nach Nordwesten benannt werden können, ohne den Eindruck von Überflüssigkeit zu erwecken. Nicht nur Panxón selbst, sondern auch andere Örtlichkeiten wie der Hafen von Aguiño und Schauplätze in der Nähe des Ortes sind für den Verlauf der Kriminalgeschichte in *La playa de los ahogados* wesentlich und halten im Roman Einzug. So wird das Boot des Toten etwa in der Nähe des Monteferro, genauer gesagt am Punta Lameda, unweit von Panxón entdeckt.

Dejaron atrás la isla de Torralla, cuya torre guiaba a los marineros en la oscuridad como un faro más, y siguieron avanzando hasta que una montaña se dibujó sobre el mar. Detrás de la silueta negrísima de Monteferro aguardaba el puerto de Panxón [...] (VILLAR 2016b [2009]: 69)

Neben der Ortschaft Panxón beschreibt Domingo Villar im Laufe des Romans weiters eingehend Wege und Autofahrten, die Leo Caldas und sein Kollege Rafael

Estévez zurücklegen. Diese detaillierten Wegbeschreibungen ermöglichen es der Leserschaft sich ein genaues Bild der Gegend und der Schauplätze zu machen, ohne jemals selbst dort gewesen zu sein. Dies vermittelt den LeserInnen ein Gefühl der Nähe zu den Figuren und dem Geschehen. Die Erläuterung der zurückgelegten Wege beschränkt sich keineswegs auf die ländlichen Schauplätze. Auch Leo Caldas' Streifzüge durch die Stadt Vigo werden umfänglich, einschließlich Straßennamen, erörtert.

Caldas bajó caminando desde el hospital por la calle México. Frente a la estación de ferrocarril tomó la calle Urzaiz, cruzó Gran Vía y continuó descendiendo por su acera abarrotada hasta la farola de forja de Jenaro de la Fuente. Luego recorrió la calle del Príncipe entre el olor de las castañas asadas y las melodías de los artistas callejeros. (VILLAR 2016b [2009]: 267)

Die ausführliche Darlegung der zurückgelegten Fußmärsche unter Einbeziehung der Straßennamen ermöglicht es den LeserInnen, zum einen die Wege bis in die kleinste Gasse mitzuverfolgen, und eröffnet außerdem die Möglichkeit, auf einer Stadtkarte von Vigo die Straßen zu finden. Direkt im Zentrum Vigos befindet sich sowohl der Radiosender, bei dem Leo Caldas arbeitet, als auch das Kommissariat der *Policía Nacional*, von dem aus Leo Caldas und Rafael Estévez ihren Dienst verrichten. „Atravesó la Alameda y caminó por la calle Luis Taboada hasta la comisaría.“ (VILLAR 2016b [2009]: 368) Vor allem Leo Caldas verbringt gerne Zeit in diversen Gaststätten der Stadt. Zu den von ihm am meisten besuchten Gaststätten gehören das Eligio und Puerto.

Cruzaron la Alameda pisando un manto de hojas caídas y se adentraron en la calle del Arenal caminando frente a sus elegantes edificios de piedra. Las galerías de hierro forjado de las fachadas, asomadas desde hacía algunas décadas a los contenedores del puerto de mercancías, aún parecían preguntarse dónde estarían escondidos la playa y el mar. El bar Puerto todavía estaba abarrotado. (VILLAR 2016b [2009]: 32)

Das Puerto kann auch außerhalb des Romans tatsächlich zwar nicht mehr in der Rúa do Areal 30, aber nächst in der Rúa República Argentina 15 in Vigo oder im Internet unter [www.barpuertorestaurante.es](http://www.barpuertorestaurante.es) besucht werden. Das Eligio wurde 2015 geschlossen, zuvor aber Jahrzehnte lang von Carlos Álvarez betrieben (vgl. FUENTE 2015). Das Gebäude, in dem es sich befand, und die Aufschrift auf der Fassade, erinnern jedoch auch heute noch daran. Villar hält hier ein Stück Realität fest, indem er Wahrheit und Fiktion kombiniert.

Der Raum als geographische Lage drückt sich auch durch seine besonderen Wetterlagen aus und unterscheidet sich dadurch von anderen Regionen. In *La playa de los ahogados* herrscht vorwiegend regnerisches Wetter, wobei dies das galicische Wetter im Allgemeinen widerspiegelt. Aufgrund der Lage am Atlantik sind hochfrequente Wetterwechsel und durchschnittlich 120 Regentage im Jahr (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 364), durchaus üblich. „Se preguntaba en voz alta cómo podían los gallegos entender que en pocas horas una mañana primavera se transformase en invierno [...]“ (VILLAR 2016b [2009]: 41) Die einheimische Bevölkerung arrangierte sich mit dieser Wechselhaftigkeit und entwickelte mit der Zeit ein feines, für Fremde obskures Gespür für das heraufziehende Wetter.

- ¿Vas a salir tan pronto?
- Es que más tarde es posible que llueva –respondió el médico.
- Es posible, sí –corroboró Caldas después de echar un vistazo al cielo.
- Rafael Estévez levantó la vista y no vio más que un par de gaviotas revoloteando bajo el cielo azul.
- ¿Cómo coño saben que va a llover? –preguntó Rafael Estévez.
- Trabazo le miró soslayo.
- Usted no es de aquí, ¿verdad?
- No. Yo soy aragonés. De Zaragoza. (VILLAR 2016b [2009]: 443)

Einem, der wie Estévez nicht aus Galicien stammt, mag das Wetter, der Umgang der *gallegos* mit diesem sowie deren Instinkt dafür unverständlich erscheinen, jedoch spiegelt es nur allzu gut die galicische Mentalität wider. Es ist unverbindlich, meist trüb und läßt ganzjährig bloß zum Beisammensein in warmen, trockenen Stuben ein.

Der Raum bestimmt *La playa de los ahogados* und sämtliche Handlungen sind an ihm ausgerichtet. Dabei steht in diesem zweiten Band der Raum in seinem Ausdruck als Meer im Vordergrund. Die Spielstätten des Romans liegen allesamt direkt am Atlantik entlang der Küsten der Ría de Vigo und der Ría de Pontevedra. Tatort, Motiv und entscheidendes Ermittlungsergebnis entstammen dem Meer. Die galicische Atlantikküste ist Lebensquell nicht nur der dortigen Bevölkerung, sondern auch des Romans *La playa de los ahogados*.

#### 4.3.2.3 GASTRONOMIE UND KULINARIK IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

Leo Caldas besucht abends nach Arbeitsende die Bars und Tavernen der Region, etwa das Eligio oder das Puerto in Vigo. Die Zeit in den Gaststätten dient Caldas nicht nur die Bedürfnisse Essen und Trinken, sondern auch sein Bedürfnis nach

zwischenmenschlichen Kontakten zu stillen. „En casa, donde otros hallaban abrigo, él sólo encontraba soledad.“ (VILLAR 2016b [2009]: 199)

Den LeserInnen bieten die Gasthausbesuche weite Einblicke in die regionale Kulinarik. Nicht nur trinkt Caldas leidenschaftlich gerne galicischen Wein, sondern ist auch ein Anhänger der traditionellen galicischen Küche, deren Hauptbestandteile dem Meer entstammen. Dass Caldas vorwiegend regionale und damit nicht sehr weit verbreitete Speisen bestellt, zeigt sich besonders deutlich an der Ratlosigkeit von Estévez, angesichts der ihm gebotenen Speisen.

Les ofreció bacalao a la gallega o chocos en su tinta con arroz. Leo Caldas pidió los chocos.

–¿Usted va a querer algo más? –preguntó Cristina a Estévez. [...]

–¿Qué me recomienda?

–Los choquitos están saliendo muy buenos –dijo Cristina. Y casi al instante añadió–: Y el bacalao tiene mucho éxito también.

Dejó colgando las palabras y Estévez la miró fijamente esperando su veredicto. Tras unos segundos, viendo que éste no se producía, preguntó:

–¿Entonces?

–Son distintos –se limitó a decir la camarera.

–Eso ya lo sé. Pero alguno estará mejor –insistió el aragonés.

–Los dos están muy ricos –contestó Cristina con una sonrisa franca–. ¿A usted qué le gusta más?

–Olvidelo –refunfuñó el policía al ver que no iba a obtener la respuesta que buscaba–.

Tráigame lo mismo que a él: los chocos ésos..., y un poco de ensalada.

En cuanto Cristina se perdió en el vocerío del comedor, Rafael Estévez protestó:

–No sé para qué coño pregunto nada a esta gente.

Estévez reparó en que Caldas le miraba en silencio desde el otro lado de la mesa.

–Perdone, jefe –se disculpó–. A veces se me olvida que es usted uno de ellos.

(VILLAR 2016b [2009]: 34f.).

Hier verbindet Domingo Villar die Magen und den Geist der gallegos und lässt sie auf den Aragonesen treffen, sodass sich auch fremde LeserInnen in dessen Lage versetzt fühlen. Estévez und die LeserInnen lernen hier nicht nur typische galicische Gerichte, insbesondere *bacalao a la gallega*, kennen, sondern sind ein weiteres Mal mit dem Stereotyp der nichtssagenden Antworten, sozusagen der Antwort *a la gallega*, konfrontiert.

In *La playa de los ahogados* finden sich zahlreiche detailreiche Beschreibungen der Speisen und Zutaten. Für Caldas stellen gute Speisen und vor allem guter Wein Grundvoraussetzungen für eine erfolgreiche Ermittlung dar. Er nützt die Stunden in den Gaststätten nicht nur, um seinen Appetit und Durst zu stillen, sondern auch um etwa Zeugen zu verhören und nebenbei bei Gesprächen mit dem Wirt Carlos Details über Gerichte und ihre Zubereitung zu erlangen.

La dejaban hervir a fuego lento durante toda la mañana con cebollas, puerros, zanahorias y sal. Después de tres horas en la lumbre, añadían los garbanzos, y al final un sofrito con ajo, cebolla y pimentón. (VILLAR 2016b [2009]: 62)

Nicht nur, dass die LeserInnen regionale Spezialitäten, etwa Eintöpfe, kennenlernen, vielmehr ermöglicht es ihnen die detaillierte Beschreibung sogar, diese nachzukochen. Dies stellt eine Referenz zur Krimireihe *Pepe Carvalho* dar, in der der Kulinarik ein zumindest ebenso großer Platz eingeräumt wird. Dadurch wird den LeserInnen ein weiterer persönlicher Bezugspunkt zum Protagonisten geboten. Auch lernen die LeserInnen unter anderem *almejas*, einen typisch galicischen Muscheleintopf, kennen (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 138). An anderer Stelle beschreibt Caldas selbst die Zubereitung seiner Leibspeise: *percebes*. Zwar unterliegt der Fang der Entenmuscheln einem strengen Reglement, doch übersteigt Caldas' Zuneigung gelegentlich seine Gesetzestreue, sodass er diese zuweilen auch auf nicht ganz legalem Weg erwirbt (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 301). Für gewöhnlich sind *percebes* nur zu hohen Preisen erhältlich, weshalb es Caldas umso mehr erfreut einen guten, weil hehlerischen Preis erzielt zu haben.

¿Te explico cómo se preparan?

–Si no le importa... –respondió.

–Es muy fácil: pones a hervir agua de mar con una hoja de laurel...

–¿Tengo que ir a buscar agua de mar? –le interrumpió el aragonés.

–Puede ser agua del grifo con sal –dijo el inspector–. (VILLAR 2016b [2009]: 305)

Er lässt daher Estévez an seiner Beute Anteil haben, wobei er dem Aragonesen erst die – vermeintlich simple – Zubereitung erläutern muss. Dabei bereitet dem Fremden bereits die Auswahl des Wassers erhebliche, beinahe lächerlich große Schwierigkeiten. Durch die Übertreibungen wird ein humoristischer Effekt erzielt und gleichzeitig die unterschiedliche Wahrnehmung betont.

Zu den regionalen Speisen ist für den Inspektor ein Glas Wein obligatorisch. Mit Wein ist Caldas seit seiner Kindheit verbunden. Schon als Kind begleitete er seinen Vater an den Wochenenden zu dessen Weinwirtschaft. In *La playa de los ahogados* kommt der Winzerei eine Schlüsselrolle zu, denn sie ist es, die den entscheidenden Hinweis liefert und Caldas schlussendlich zum wahren Mörder, den nunmehrigen Winzer Marcos Valverde, führt. Durch Zufall entdeckt Caldas im Handschuhfach des Autos seines Vaters dieselben grünen Kabelbinder als jene, mit denen dem Opfer, Justo Castelo, die Handgelenke aneinandergefesselt waren. Caldas' Vater und – wie sich herausstellen sollte – Valverde hatten diese

zuvor auf einer Weinbaummesse als Muster erhalten. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 431)

Domingo Villar lässt der Kulinarik in *La playa de los ahogados* eine doppelte Funktion zukommen. Auf der einen Hand bringt er den LeserInnen durch sie die regionale galicische Kultur näher, welche maßgeblich durch ihre Essgewohnheiten geprägt ist, und auf der anderen Hand dient sie dem Inspektor als Weg zur Lösung des Kriminalfalls, indem er durch den Weinbau auf den Täter kommt. *In vino veritas*.

#### 4.3.2.4 FISCHEREI UND DAS MEER IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

Eine weitere ortsbezogene Komponente ist die Fischerei und der Ort ihrer Ausübung: das Meer. Es erscheint nicht zufällig, dass Villar den Beruf des Fischers in *La playa de los ahogados* in den Mittelpunkt rückt. So ist gerade die Fischerei, bedingt durch die geographische Nähe zum Meer, typisch für die Region. Leo Caldas' Wissen um das Berufsfeld der Fischer ist zu Beginn sehr eingeschränkt. Da das Opfer selbst Fischer war und am Meer starb, ist es zur Aufklärung seines Todes für den Inspektor unabdinglich, in diesem beruflichen Umfeld zu ermitteln. Bei seinen Ermittlungen taucht er größtenteils über Gespräche mit ortsansässigen Fischern und Fischauktionatoren in deren Welt ein. Die Unkenntnis Caldas' hinsichtlich der Bräuche und Sitten der Fischer reflektiert die gleiche Unwissenheit der LeserInnen, sodass nicht nur Caldas, sondern auch die LeserInnen im Laufe des Romans in die Thematik eingeführt werden, wodurch ein Wissensgefälle zwischen dem Protagonisten und den LeserInnen vermieden wird. Dies erlaubt es den LeserInnen, dem Fall weiterhin nachzuvollziehen, und verhindert ein Abdriften in einen unrealistischen, weil unmenschlichen, Ermittlungsprozess.

Als die Leiche Justo Castelos am Strand von Panxón gefunden wird, herrscht unter den BewohnerInnen des Ortes kein Zweifel daran, dass sich der Fischer selbst das Leben genommen hat. „La manera de suicidarse es típica aquí –añadió Manuel Trabazo—. En estos pueblos el mar lo da y lo quita todo.“ (VILLAR 2016b [2009]: 147) Das Meer dient dabei als Metapher für die verschwimmenden Grenzen zwischen Gut und Böse. Nichts kann uneingeschränkt einer Kategorie zugewiesen werden, sondern weist diverse, gar konträre Konnotationen auf. Es

erscheint ihnen jedoch ungewöhnlich, dass Castelo in der Nacht auf Montag das Land in Richtung offener See verließ, denn zum einen findet sonntags und montags kein Fischverkauf statt und zum anderen ist es sogar verboten, in der Nacht von Samstag auf Sonntag und von Sonntag auf Montag aufs Meer zu fahren, um zu fischen (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 88). Immer wieder lässt Villar Details sowohl über den für den Verkauf bestimmten als auch über den zum privaten Verzehr gedachten Fischerfang durchsickern.

Sólo pueden ir de sol a sol, sin nasas ni aparejos. [...] No pueden pescar más de cinco kilos en total por día. A no ser que sea una sola pieza, claro. Se puede sacar una pieza de cualquier peso. (VILLAR 2016b [2009]: 89)

Privatpersonen ist es verboten, mehr als fünf Kilo Fisch pro Tag zu fangen, es sei denn, ein einzelner Fisch überschreitet dieses Gewicht, außerdem ist ihnen das Mitführen von Fischkörben untersagt. In Bezug auf den Fischverkauf rückt der Arbeitsplatz von Justo Castelo, der kleine Hafen von Panxón, in den Mittelpunkt der Ermittlungen von Leo Caldas.

Panxón era un puerto menor, con tan escasos marineros como compradores. Por ello nadie había considerado necesario modernizar las subastas con dispositivos electrónicos, como en la mayor parte de los puertos gallegos. Allí el subastador todavía cantaba los precios a pecho. (VILLAR 2016b [2009]: 76)

Dabei bietet Villar den LeserInnen weitreichende Einblicke in die kleine regionale Fischereiwirtschaft, welche ihre Nische zu verteidigen sucht. Exemplarisch hierfür kann die Beschreibung der Fischauktionen herangezogen werden, bei denen die Übung hervorsticht, die Auktion nach holländischer Fassung abzuhalten.

–Empezamos en cuarenta y cinco euros –continuó el subastador, señalando las bandejas en las que saltaban los camarones bajo la luz azulada de los tubos fluorescentes.

–Luego tomó aire y comenzó a cantar los precios como quien recita de memoria el alfabeto:

–Cuarenta y cinco, cuarenta y cuatro y medio, cuarenta y cuatro, cuarenta y tres y medio, cuarenta y tres, cuarenta y dos medio, cuarenta y dos...(VILLAR 2016b [2009]: 286)

Nicht wie üblich steigert sich der Preis der Ware und beginnt jedenfalls mit den Selbstkosten, sondern hier fällt der Preis und kann so theoretisch auch zu einem defizitären Verkauf für die Fischer führen. Fällt der Preis jedoch zu stark ab, haben die Fischer die Möglichkeit, dies dem Auktionator zu signalisieren, welcher sodann die Auktion abbricht und den Fisch noch am selben Tag bei einer anderen Auktion zu versteigern versucht. In *La playa de los ahogados* verhält es sich so, dass der

Preis auf relativ hohem Niveau bleibt. Dadurch tritt allerdings die konstante Minderung des regionalen Fischfangs zutage, denn bei eher gleichbleibender Nachfrage reduzierte sich die Anzahl der Fischer und damit die Menge an regional gefangenem Fisch deutlich. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 91)

Möglicherweise spielt Villar sogar bewusst mit der sozialkritischen Konnotation der Fischerei aufgrund der prekären Lage dieser in Galicien. „[A]unque tampoco somos demasiados marineros aquí. Cada vez menos.“ (VILLAR 2016b [2009]: 95) Schwierige Arbeitsbedingungen und ein schlechter Verdienst sind unter anderem dafür verantwortlich, dass der Beruf des Fischers immer unattraktiver wird.

Im Zuge seiner Ermittlungen im Mordfall stößt Leo Caldas auf ein Schiffsunglück, bei dem am 20. Dezember 1996 ein aus dem Hafen von Aguiño ausgelaufenes Fischerboot sank. Mittlerweile ist auch den Fischfang in Aguiño versunken.

–Que no les engañe la dársena vacía, éste fue uno de los puertos de bajura más importantes de Galicia. En Aguiño se pescó sardina y mucha merluza. Un puerto importante –repitió. (VILLAR 2016b [2009]: 333)

Vom früher bedeutenden Hafen ist heute nicht mehr viel zu sehen. Heutzutage passiert der meiste Fischverkauf über große Häfen wie Baiona oder Vigo. Kleine Häfen wie Panxón können nur mehr mit Mühe dem Druck des industriellen Fischfangs standhalten. Solange die hiesigen Fischer ihren Lebensunterhalt noch mit Fischfang sichern können, wird der kleine Hafen überleben, anderenfalls wird Panxón das Schicksal Aguiños teilen.

Nicht nur der Fischverkauf, sondern auch die Arbeit der Fischer selbst wird in *Playa de los ahogados* thematisiert. So beobachten Caldas und Estévez einen der Fischer dabei, wie er die gefangenen Krabben in zwei verschiedene Behälter sortiert. Die männlichen werden zum Verkauf angeboten und die weiblichen wieder zurück ins Meer gelassen, wo sie für Nachwuchs und somit für den Erhalt der Krabbenbestände sorgen. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 79) Eine derartig nachhaltige Form der Fischerei ist heutzutage selten geworden und wohl nur in kleinen Häfen noch umsetzbar. Praktiken des Fangens von Krabben in Körben im Meer sind Leo Caldas nicht ganz fremd. Er kennt die Methoden und gibt sein Wissen auch gerne an seinen Kollegen weiter, der darüber ob seiner Herkunft keine Kenntnis hat. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 100)

–Recogen percebes –dijo Caldas.

Cada vez que una ola se retiraba, el hombre de la roca descendía hasta la franja oscura descubierta por el reflujo y raspaba la piedra con la espátula para desprender los percebes adheridos a ella. Luego, cuando su compañero avisaba desde el barco de la llegada de una nueva ola, el percebeiro subía a toda prisa para ponerse a salvo. Unas veces lo hacía con las bolsas de la cintura más llenas, otras sólo con el alivio de haber salvado la vida. (VILLAR 2016b [2009]: 297)

Domingo Villar nützt in *La playa de los ahogados* die Möglichkeit, auf eine für die Region besonders bedeutende und bekannte Sparte der Fischerei näher einzugehen. Die Rede ist von der Entenmuschelfischerei. Leo Caldas und Rafael Estévez treffen bei ihren Ermittlungen auf zwei junge Entenmuschelsammler; ein regionaler von Männern dominierter Beruf, der vom Aussterben bedroht ist. Die jungen Fischer nützen jede herannahende Welle dazu, so viele Entenmuscheln, die an Steinen bzw. Felsen wachsen, wie möglich zu ernten. Dabei begeben sie sich oft in große Gefahr.

–Los percebes forman colonias en las rocas, en los sitios más batidos por el mar. De ahí hay que arrancarlos.

El aragonés dio un silbido.

–No me extraña que sean tan caros.

–Y tan ricos –añadió Leo Caldas, para quien no existía mejor compañía en una mesa que la de los percebes. [...]

–Con mal tiempo no se comen percebes –respondió Caldas, quien hacía semanas que no veía aquellos crustáceos expuestos en la vitrina del bar Puerto. (VILLAR 2016b [2009]: 297f.)

Für den Aragonesen Rafael Estévez ist es das erste Mal in seinem Leben, dass er mit der Spezies Entenmuscheln in Berührung kommt. Es erscheint ihm unter diesen Arbeitsbedingungen nur allzu logisch, dass die Entenmuscheln im Verzehr sehr teuer sind. Leo Caldas erklärt dem kulturfremden Estévez, dass es bei schlechtem Wetter nicht üblich ist, *percebes* in den Vitrinen der Restaurants zu finden, da der Fang bei schlechten Wetterverhältnissen zu gefährlich ist. Dass Leo Caldas genauestens über die Lebensweisen der Entenmuscheln informiert ist, liegt möglicherweise daran, dass es sich bei den Krebstieren um sein Lieblingsgericht handelt.

Um den Fall des Todes Justo Castelos lösen zu können, sucht Inspektor Leo Caldas das Gespräch sowohl mit BewohnerInnen der Gegend als auch mit alten Bekannten. Nachdem die Leiche Castelos an einem anderen Ort als seinem Schiff gefunden wird, ist Leo Caldas auf die Hilfe ortskundiger Personen angewiesen.

–No sé si sabes que a la playa a la que fue a parar el cuerpo del Rubio, a la Madorra, han llegado muchos ahogados –le contó Trabazo–. La corriente los devuelve a la

orilla y aparecen flotando aquí, entre las algas. De unos se sabe el nombre porque había noticia de algún hundimiento, pero de otros no se conoce más que la fecha en que fueron encontrados. La gente del pueblo los llevaba al cementerio para darles sepultura. A la entrada, en un triángulo de hierba, hay plantadas varias cruces sin nombre. Debajo están los cuerpos anónimos arrastrados por la mar. (VILLAR 2016b [2009]: 150f.)

Besonders oft sucht Leo Caldas seinen alten Freund Manuel Trabazo auf, der ihn nach und nach mit nützlichen Informationen versorgt. In seiner beruflichen Laufbahn als Arzt der Gegend, war es oftmals an diesem, die Leichen von Fischern nach ihrem Fund zu obduzierten.

–Punta Lameda esté en la cara norte de Monteferro. La playa donde apareció el Rubio está en el sur. Si hubiese caído al mar ahí, su cadáver no habría aparecido en la Madorra. La corriente lo habría arrastrado hacia el interior de la ría. (VILLAR 2016b [2009]: 236)

Nur mithilfe Trabazos regionalen Wissens bezüglich Meeresströmungen und Stellen im Meer, an denen Fischer für gewöhnlich nach ihrem Selbstmord angespült werden, ist Leo Caldas in der Lage den Fall zu lösen. Neben einer wesentlichen Erkenntnisquelle für den Inspektor handelt es sich bei den Ausführungen für die LeserInnen um interessante Informationen über regionale Praktiken.

Als klar wird, dass sich Justo Castelo nicht, wie zuvor angenommen, selbst das Leben nahm, sondern ermordet wurde, geraten dessen frühere Arbeitskollegen rasch unter Verdacht. „Sólo un marinero familiarizado con la costa de Monteferro sabría que las piedras la abrigaban y que al bajar la marea se convertía en una zona tranquila.“ (VILLAR 2016b [2009]: 295) Zuzolge der Auffindung des Fischerbootes des Opfers an einer verborgenen, nur hiesigen Fischern bekannte Stelle, ergibt sich, dass Täter oder Täterin aus dem Kreis der ortsansässigen Seeleute stammen muss.

–Eligieron el único lugar un poco resguardado. Ahí delante hay unas rocas que forman una muralla –explicó Ferro, y se detuvo al borde del agua para señalar con el dedo una rompiente separada de la costa.

–No veo esas rocas –dijo Estévez.

–No puede verlas porque ya está subiendo la marea, pero hace una hora aún estaban ahí mismo, asomando en la superficie. ¿No ve la espuma?

–Sí, la espuma sí.

–Pues ahí es donde rompe la mar. Lo de dentro queda protegido, ¿entienden? Con la marea baja es casi como una piscina y con la marea alta sólo se mueve el agua de la superficie. (VILLAR 2016b [2009]: 233f.)

Bei der Stelle im Meer handelt es sich um ein lagunenartiges Becken, das durch Felsen vom übrigen Meer abgetrennt ist, wodurch das Wasser am Grund des Beckens stets ruht und das Boot so nicht auf das offene Meer hinausgetragen werden kann. Der Mörder bzw. die Mörderin wollte bei der Platzierung des Bootes sicher gehen, dass es auch bei starker Strömung diesen Ort nicht verlässt. An dieser Stelle muss noch einmal betont werden, dass Leo Caldas die meisten Erkenntnisse seiner Ermittlungen dem regionalen Wissen von Manuel Trabazo zu verdanken hat. Die Auffindung des Bootes des Opfers stellt hier nur eine Ausnahme dar.

In *La playa de los ahogados* wird dem Meer eine sehr ambivalente Rolle zugeschrieben. Auf der einen Seite ist es der Arbeitsplatz der Fischer, die auf ihm ihren Beruf ausüben und ihm ihren Lebensunterhalt verdanken. Dabei fließt immer wieder der Duft des Meeres ein, wodurch ein Gefühl von Freiheit und Entspannung erzeugt wird. In diesem Kriminalroman wird es auf der anderen Seite jedoch überwiegend gerade nicht als versöhnliches Element dargestellt, vielmehr kommt seine zerstörerische Kraft zum Ausdruck, welche *La playa de los ahogados* dominiert. „Tenemos que convivir con el mar.“ (VILLAR 2016b [2009]: 179) Damit wird der galicische Atlantik nicht als weiches Meer, das zum Sonnenbaden einlädt dargestellt, wie es in Galicien, etwa auf den Islas cíes, durchaus auch vorkommt, sondern als das die Klippen der galicischen Küste formende, wuchtige und omnipräsente Naturgewalt, der sich die BewohnerInnen zu beugen haben und mit der sie sich arrangieren müssen. Aufgrund der Rauheit des Meeres ist es nicht verwunderlich, dass Seeleute die durch die nasse Hölle eines Schiffbruchs gingen, danach ein brüderliches Band verbindet. Meerwasser ist so dick wie Blut. Eine diese Gesetzmäßigkeit durchbrechende Konstellation, wie sie die Ermittler bei der Besatzung des Schiffs *Xurelo* beobachten können, gilt daher per se als höchstverdächtig. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 151)

Nicht jedem *gallego* ist das Meer daher geheuer. Zwar ist Caldas' maritimes Wissen jenem des Aragonesen Estévez bei weitem überlegen, doch liegt weit hinter jenem der galicischen Fischersleute zurück. Das mag daran liegen, dass Caldas aufgrund seines schwachen Magens nie eine Affinität zum nassen Element aufbauen konnte. Sind für Caldas lange Autofahrten auf den kurvigen

Straßen Galiciens mühsam, so sind Bootsfahrten vor den Küsten Galiciens für ihn unerträglich.

–En la cajita de metal hay *miñocas* –le dijo el médico–.  
Elige dos y pásales los anzuelos.  
–¿Dos qué?  
Haciendo un esfuerzo abrió la cajita metálica. Entre la arena húmeda que contenía se retorcían varias lombrices.  
–Están vivas –dijo.  
–Claro que están vivas. Rézales un padrenuestro y al anzuelo.  
–Joder –masculló–  
–¿Tú no eres policía?  
Leo Caldas sujetó una de las lombrices entre sus dedos, pero antes de poder aproximarla a la punta del anzuelo le sobrevino la primera náusea. (VILLAR 2016b [2009]: 248)

Bei einer Ausfahrt zum Fischen mit Trabazo gab Caldas' schwacher Kreislauf – nicht zuletzt durch den Anblick der Lebendköder – nach und Trabazo musste ihn zur nächstgelegenen Bucht am Monteferro bringen. Hier zeigt sich einerseits die regionale Komponente, ausgedrückt durch das Fischerhandwerk, und andererseits die Fragilität des Protagonisten. Letztlich bringt diese für den Inspektor eher unrühmliche Episode jedoch ein entscheidendes Beweismittel für den Mordfall hervor. Durch Zufall stößt Trabazo in der Bucht zwischen den Felsen auf einen Rohrschlüssel (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 250), der Leo Caldas letztendlich zum Täter führen wird.

Nicht nur die Küsten Galiciens werden also vom Fischerhandwerk und dem mächtigen Atlantik dominiert, sondern auch *La playa de los ahogados*. Domingo Villar situiert diesen Kriminalroman im Herzen der galicischen Fischerei. Neben der Region in ihrer geographischen, meteorologischen und gastronomischen Gestalt ist es auch die traditionelle regionale Lebensweise, um die herum sich der von Leo Caldas zu lösende Kriminalfall konstruiert. Es ist somit nur folgerichtig auch in die Gedankenwelt der regionalen Bevölkerung einzutauchen.

#### 4.3.2.5 ABERGLAUBE IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

*La playa de los ahogados* stellt das Berufsfeld Fischerei in engen Zusammenhang mit Aberglauben. Etwa weisen die bei der Leiche gefundenen Gegenstände auf diese Thematik hin. So werden bei Justo Castelo sowohl ein Säckchen mit einer weißen Substanz als auch ein Amulett gefunden. Es stellt sich rasch heraus, dass es sich bei der weißen Substanz nicht um, wie zu Beginn angenommen, Kokain handelt, sondern um gewöhnliches Salz. Dazu ist anzumerken, dass in *der novela*

*negra* die kristalline Substanz zweifellos Kokain wäre, im regionalen Kriminalroman aber erlangt das Salz als mystische Substanz Bedeutung. Im Gegensatz zu Rafael Estévez ist ortsansässigen Personen die Bedeutung dessen im Kontext des Aberglaubens nicht gänzlich fremd.

– [...] Antiguamente se usaban para espantar el mal de ojo y los encantamientos. Era una protección contra la mala suerte  
–Pues al marinero no le sirvió de mucho –murmulló Estévez.  
–Sí, le protegió poco. Pero ahora ya no se llevan para eso, sino como adorno –dijo la agente Barcia. (VILLAR 2016b [2009]: 55)

Zunächst scheint es, als würde das Opfer durch das Beisichtragen jener Gegenstände schlicht einer veralteten Tradition nachhängen. Heutzutage, so die Analyse von Clara Barcia, stellen Amulette und Ähnliches nur mehr Schmuck dar und es wird ihnen keine unheilabwendende Macht mehr zugeschrieben. Zwar kennt Leo Caldas die genaue Bedeutung der einzelnen Stücke nicht, doch erlangt er dieses Detailwissen nach und nach durch Gespräche mit BewohnerInnen der Gegend. Es sind vor allem Gespräche mit Fischern und älteren Personen, die deutlich machen, dass Aberglaube in jeglicher Hinsicht noch tief im Leben und der Gedankenwelt dieser Menschen verankert ist.

–La bolsa con sal. ¿No querías saber para qué servía? –preguntó–. Es para prevenir meigallos, para mantener los malos espíritus lejos... Como una higa, vamos –concluyó, dejando asomar la punta de su pulgar entre los dedos índice y corazón. (VILLAR 2016b [2009]: 193)

Leo Caldas macht sich das regionale Wissen der ansässigen Bevölkerung zunutze, um Lücken seiner Ermittlung, in diesem Fall die Funktion des Mitführens von Salz, welche durch kriminaltechnische Methoden nicht geklärt werden könnte, zu schließen. Er stößt bei seinen Erkundigungen im Dorf außerdem immer wieder auf BewohnerInnen, die sowohl bei Zeiten den Geist von dem Kapitän Sousa am Meer sehen als auch den Grund für den vermeintlichen Suizid von Justo Castelo schon zu kennen glauben.

En Panxón nadie dudaba que el Rubio había decidido terminar con su propia vida y, aunque no lo manifestaban abiertamente, todos buscaban culpables en el pasado, en el miedo al fantasma del patrón de barco ahogado años atrás cuya sola mención hacía a la gente de mar tocar hierro y escupir al suelo. (VILLAR 2016b [2009]: 125)

Unter den BewohnerInnen herrscht der Konsens, dass sich Justo Castelo das Leben nahm, weil ihn Sousas Geist dazu gebracht hatte. Aberglaube wird in einem Umfeld wie diesem weiterhin tradiert, denn er gibt den Seemännern Mut,

Halt und das Gefühl, geschützt zu sein, sofern man die richtigen Rituale befolgt. Einige Berufsgruppen, wie jener der Priester, nehmen von Fahrten am Wasser Abstand, da sie davon überzeugt sind, dass es ihnen Unglück bringen werde (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 180). So meiden es die BewohnerInnen auch, über Tote zu sprechen, da auch dies ihrer Vorstellung nach Unglück bereiten könne. Die Unwissenheit über regionale Verhaltensregeln in Bezug auf Aberglauben, wie das Klopfen auf Holz oder das Spucken, lassen den kulturfremden Rafael Estévez in teils skurrile Situationen schlittern.

Como en un ritual, Hermida golpeó con los nudillos una de las patas metálicas de la mesa y escupió hacia el suelo.  
–*Toca ferro* –dijo entre dientes.  
–¿Pero qué coño hace? –exclamó Rafael Estévez poniéndose en pie de un brinco.  
–Tranquilo, Rafa ...trató de serenarlo el inspector–. Ni que te hubiese echado un mal de ojo.  
–¡Qué mal de ojo ni qué cojones! –voceó indignado el aragonés mientras buscaba una servilleta en una mesa vecina–. Me ha escupido en el zapato. (VILLAR 2016b [2009]: 98)

So wird Estévez gleich zwei Mal von Fischern angespuckt, als er sie auf den verunglückten Kapitän Sousa anspricht. Beim ersten Mal gelingt es Caldas, ihn zu besänftigen. Als der Aragonese jedoch ein weiteres Mal angespuckt wird, verliert er die Beherrschung und schlägt seinem Gegenüber mit der flachen Hand ins Gesicht (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 158). Für den aus Vigo stammenden Inspektor sind es altbekannte Rituale und Gewohnheiten der EinwohnerInnen. Neu ist für ihn jedoch – neben den Funktionen der Talismane – der Eindruck, dass auch in seinem engeren Umfeld Personen an Geister zu glauben scheinen.

–¿Tú crees en fantasmas, en aparecidos?  
–¡Carallo, Leo! –refunfuño–. No se habla de esas cosas en un barco.  
–¿Pero crees o no?  
Trabazo giró con brusquedad la muñeca y la gamela se encabritó.  
–No –aseguró.  
Luego golpeó el motor con los nudillos y escupió por la borda. (VILLAR 2016b [2009]: 244)

Auch wenn Manuel Trabazo versucht, seine abergläubische Seite zu leugnen, macht seine Reaktion auf die Frage jedoch deutlich, dass auch er, ein pensionierter Arzt, dem Aberglauben nicht abgeneigt ist. Es ist ein Teil seiner regionalen und somit seiner kulturellen Identität. Insgesamt ist zu erkennen, dass es sich bei der *superstición* um ein Phänomen handelt, welches vor allem von der ländlichen Bevölkerung verbreitet ist. Leo Caldas, aber auch Clara Barcia,

stammen aus Vigo, wo Aberglaube nur mehr als überholte Tradition wahrgenommen wird. Hier wird der Kontrast zwischen Stadt und Land respektive zwischen Rationalismus und Traditionalismus deutlich.

Sowohl für die Sichtungen des verunglückten Kapitäns als auch für den Tod von Justo Castelo finden sich letzten Endes allerdings logische Erklärungen. Um der Kälte und der harten Arbeit zu trotzen, neigen die Seeleute in *La playa de los ahogados* zu erheblichem Alkoholkonsum. Nach einigen Stunden im Refugio del Pescador, wo nicht unbedeutende Mengen Alkohol in die Seeleute fließen, ist es gepaart mit einer abergläubischen Grundeinstellung nicht allzu verwunderlich, dass der eine oder andere meint, Geister zu sehen (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 94). Justo Castelo tötete sich nicht selbst, wie angenommen, aufgrund von Anweisungen des verstorbenen Kapitäns, sondern wurde von Marcos Valverde ermordet. Für die in ihrer Kultur und ihrem Glauben tief verwurzelte Bevölkerung ändert wohl auch die kriminalistische Aufklärung des Todesfalls wenig bis nichts an ihren Sitten und ihrem Aberglauben. Diese kulturellen Eigenheiten sind ein wichtiger Teil von ihnen und ihrer regionalen Identität.

Durch das Thema Aberglaube wird die Präsenz der regionalen Komponente in diesem Kriminalroman sichtbar, denn nur ein gebürtiger *gallego* kennt die spezifischen Sitten und Bräuche des regionalen Aberglaubens. Hier stößt rationale Polizeiarbeit an ihre Grenzen. Dies stellt die Bedeutsamkeit regionalen, tradierten Wissens in den Vordergrund, welches sich – typisch für den regionalen Kriminalroman – als unumgänglich für die Aufklärung des Verbrechens erweist. So kommt die nicht zu vernachlässigende Bedeutung der Vergangenheit für den Roman zum Vorschein.

### 4.3.3 INTERMEDIALITÄT IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

#### 4.3.3.1 ÖFFENTLICHE MEDIEN IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

Inspektor Leo Caldas ist vom örtlichen Radiosender Onda Vigo neben seinem Hauptberuf als Kriminalist für eine wöchentliche Sendung namens *Patrulla en las ondas* engagiert. Regelmäßig erscheint er dort jedoch mangels Elans zu spät, wobei dies wohl darin gründet, dass die meisten dabei diskutierten

Angelegenheiten nicht in den Zuständigkeitsbereich Leo Caldas' *Policía Nacional*, sondern in jenen der *policía municipal* fallen (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 363).

–Queridos oyentes, con ustedes... Patrulla en las ondas. El espacio donde la voz de la ciudadanía se cruza con la del orden público con un solo fin: mejorar la convivencia en nuestra ciudad. (VILLAR 2016b [2009]: 221)

Ziel der Sendung ist es, das Zusammenleben der Bevölkerung zu harmonisieren, wobei die Probleme meist in eher kleineren Dingen des Alltags, daher eben außerhalb der Zuständigkeit der Kriminalpolizei, zu finden sind. Hieraus ergibt sich wohl auch der Verdruss des Inspektors bezogen auf die wenig fruchtbringende Arbeit des bloßen Anhörens des Wehklangs der Bevölkerung Vigos.

Muchos oyentes acudían al programa de radio para realizar una denuncia. Otros, como aquella mujer, sólo llamaban para ser escuchados. A éstos, Caldas no podía ofrecerles más que comprensión. (VILLAR 2016b [2009]: 362)

Nichtsdestotrotz entspringt gerade aus seiner Funktion als Ombudsmann in allen Angelegenheiten, über welchen – so dürfte es auf die Bevölkerung wirken – ein Zugang zur sonst unnahbaren Verwaltung erreicht werden kann. Über die Radiowellen wird die Botschaft von jenem zugänglichen und hilfsbereiten Schutzmann in die Region hinausgetragen. „El inspector se preguntó cómo era posible que allí también pudiese oírse su programa de radio. ¿Acaso no era Onda Vigo una emisora local?“ (VILLAR 2016b [2009]: 21) Leo Caldas ist stets darüber überrascht, welche Reichweite der vermeintlich lokale Radiosender hat. Für die ZuhörerInnen in der Region, macht es keinen Unterschied ob es sich tatsächlich um Caldas' eigene Radiosendung handelt bzw. ob der Inspektor nur regelmäßiger Gast dieser ist. Hier wird deutlich, dass etwa durch das Internet auch BewohnerInnen außerhalb Vigos die Sendung mitverfolgen können. Das Prestige einer solchen Rundfunksendung ist groß, da sie eine Bühne für eine formelle Darstellung institutionellem Interesses an den Anliegen der Bevölkerung bietet, die ansonsten höherrangigen Politiker vorbehalten bleibt. Im Laufe des Romans trifft er immer wieder auf Personen, denen „seine“ Radiosendung ein Begriff ist und die ihn dafür bewundern. So ist auch Caldas' Vater in der Lage, die Radiosendungen seines Sohnes mitzuverfolgen, wodurch allerdings auch dessen Bild von der Arbeit des Inspektors verzerrt wird. Leo Caldas nimmt seinen Beruf als Polizist wohl eher als Berufung wahr. Er verfolgt daher mit gewissem Argwohn wie die Personen, die er trifft, seine lebensbestimmende Aufgabe marginalisieren und

lediglich diese lästige Nebentätigkeit in ihren Gesprächspartner, Kollegen und Sohn projizieren.

Él es mi hijo Leo. Trabaja en la radio, ya sabes.  
Leo Caldas devolvió una sonrisa fingida a la chica, que se levantó antes de que el inspector tomase asiento. [...]  
–¿Así que trabajo en la radio? –preguntó cuando la mujer desapareció por el pasillo–.  
¿Es posible que sea así como me presentas?  
–¿Prefieres que diga que eres un lobo de mar? (VILLAR 2016b [2009]: 262)

Es ist Sinnbild der – für Caldas meist unbefriedigenden – öffentlichen Wahrnehmung der Polizeiarbeit, dass sein Vater es für ehrenwerter empfindet, ihn als beim Radio arbeitend vorzustellen, denn als Polizist. Kurz auf den unglücklich geendeten Bootsausflug mit Trabazo folgend scheint es, als wäre es für Caldas' Vater zumindest gleich wenig dienlich ein – ironisch – Seebär zu sein, wie ein Kriminalbeamter. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass während der Diktatur Francos eine Kluft zwischen Polizei und Bevölkerung entstand, die sich erst nach der Transición zu schließen begann. Es kann daher vermutet werden, dass es ursprünglicher Zweck der Radiosendung war, das Vertrauen der Bevölkerung in die Polizeiarbeit wiederherzustellen.

Die Funktion der Radiosendung liegt nicht in der Mediation zwischen der Figur und den LeserInnen des Romans, sondern in der Vermittlung zwischen Caldas und den ZuhörerInnen der Sendung. Es findet somit durchaus eine Interaktion mit dem Publikum, aber eben nicht mit dem reellen, sondern dem fiktiven, statt. Die Leserschaft wird dadurch von ihrer Publikumsrolle befreit und so bemächtigt, sich an die Seite des Protagonisten zu stellen und von dort aus in den Publikumsraum zu blicken.

Neben dem Radio erfüllt auch das Medium Zeitung eine wichtige Funktion in *La playa de los ahogados*. „«Pesquero con base en Panxón hundido cerca de Sálvora»“ (VILLAR 2016b [2009]: 183) Leo Caldas schenkt alten Zeitungsberichten, die sich mit dem Untergang der *Xurelo* befassen, Bedeutung und wird durch diese auf Ungereimtheiten während der Aufklärung der Havarie aufmerksam. Es erscheint ihm ein zu großer Zufall zu sein, dass genau seit diesem Abend eine junge Frau, Rebeca Neira, aus Aguiño, dem Ort aus dessen Hafen die *Xurelo* in der Unglücksnacht auslief, als vermisst gilt. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 270) Der Pfarrer Don Fernando aus Panxón sammelt bis heute alle Zeitungsartikel, die von

der örtlichen Seefahrt handeln. Die Durchsicht dieser ermöglicht es Leo Caldas einerseits, mehr über die Umstände des Untergangs der *Xurelo* zu erfahren, und andererseits gelingt es ihm, mithilfe der Artikel den Zusammenhang zwischen dem Schiffsunglück und dem Tod von Rebeca Neira herzustellen. Für die Falllösung erweist sich die hier angesprochene Intertextualität als äußerst nützlich. Zu Hilfe der Zeitungsberichte gelingt es Leo Caldas, eine jahrelange Ermittlungslücke zu schließen.

#### 4.3.3.2 MUSIK IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

Domingo Villar bezieht auch musikalische Werke in den Roman ein, welche erst auf den zweiten Blick einen Bezug zu Galicien aufweisen. Bis kurz vor seinem Tod singt Justo Castelo seiner Mutter jeden Abend *Solveigs Lied* vor, ein Musikstück von Edvard Grieg, einem norwegischen Komponisten. Den einzigen Hinweis auf die Nähe des Liedes zu Galicien erhalten die LeserInnen durch einen Satz von Alicia Castelo: „Es una melodía nórdica, pero parece una canción gallega“ (VILLAR 2016b [2009]: 113). Der Inhalt des Musikstücks wird der Leserschaft vorenthalten. Wirft man einen genaueren Blick auf den Text, so ist, auch ohne die Melodie zu kennen, der Bezug zu Galicien, den Alicia Castelo anspricht, unschwer erkennbar. Auch sind Parallelen zwischen Norwegen und Galicien nicht zu leugnen. Neben dem Meer verbindet die beiden Länder außerdem der starke Bezug zur Mythologie.

Das Laub, eh es fällt, leuchtet feuerbunt und schön,  
leuchtet feuerbunt und schön.  
Die lange kalte Nacht wird wohl irgendwie vergehn,  
sie wird irgendwie vergehn.  
Ich werde auf dich warten, egal wo du grad bist,  
egal wo du grad bist.  
Zurückkehr'n kann nur der, der einmal fortgezogen ist,  
der fortgezogen ist.  
Gespeist von Bach und Quell mündet jeder Strom ins Meer,  
mündet jeder Strom ins Meer.  
So führt dich jeder Pfad, jede Straße zu mir her,  
jede Straße zu mir her.  
Dieselbe Sonne wärmt uns, egal an welchem Ort,  
egal an welchem Ort.  
Und bist du schon im Himmel, so treffen wir uns dort,  
so treffen wir uns dort. (SAARMANN 2010)

Unter der Berücksichtigung bisher behandelter regionaler Aspekte wird deutlich, dass sich diese auch in dem vorliegenden Musikstück widerspiegeln. So könnte man meinen, dass neben dem Meer auch indirekt auf die Arbeit der Fischer

eingegangen wird, welche viele kalte Nächte auf See verbringen, um am nächsten Morgen ihren Fang an Land verkaufen zu können. Auch das Thema Aberglaube hält Einzug in diesem Lied. „Zurückkehr’n kann nur der, der einmal fortgezogen ist [...]“ (SAARMANN 2010).

Neben der Unterstreichung der regionalen Komponente erfüllt dieses Musikstück noch eine weitere Funktion im Roman: Es zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text. Wiederholt wird darauf direkt sowie indirekt Bezug genommen und *Solveigs Lied* fungiert als das Leitmotiv der Figur Justo Castelo.

La mujer de Valverde salió a su encuentro, y su sonrisa se desvaneció al ver las esposas alrededor de las muñecas de su marido.  
En el equipo de música sonaba la «Canción de Solveig».  
Parecía una canción gallega. (VILLAR 2016b [2009]: 440)

Obwohl der Fischer schon verstorben ist und nicht mehr aktiv als Figur in *La playa de los ahogados* auftritt, so ist er doch durch dieses Musikstück allgegenwärtig. Im Moment der Festnahme seines Mörders aus der Musikanlage in dessen Wohnhaus ertönt just *Solveigs Lied*.

Ein weiteres Musikstück, das in *La playa de los ahogados* erklingt, ist *Promenade* von George Gershwin. Es dient hier als Titelmelodie von *Patrulla en las ondas*. Der Titel referenziert zum einen auf Vigo und dessen Strandpromenade, auf der jeden Tag unzählige Menschen flanieren, und zum anderen fungiert es als – diesem wohl wenig genehmes – Leitmotiv für Leo Caldas. Nach jeder Schilderung der Anliegen durch die ZuhörerInnen der Radiosendung und vor der Antwort auf dieses Problem durch Inspektor Caldas spielt Radiomoderator Santiago Losada diese Melodie ein.

¿–Cómo se titula esa música que pones antes de mis respuestas?  
–Se llama «Promenade» o «Walking the dog».  
–¿De las dos maneras?  
Santiago Losada asintió:  
–Es de Gershwin.  
¿No recuerdas que te pedí que no la volvieras a poner?  
–A mí me parece que queda bien.  
Leo Caldas recoció su teléfono de la mesa y se puso en pie.  
–A mí no. (VILLAR 2016b [2009]: 224)

Leo Caldas selbst erfährt erst im Laufe des Romans, um welches Musikstück es sich handelt, mit dem ihm nun die meisten Personen verbinden, wenn sie ihn

sehen. Zig Male fordert er Losada dazu auf, diese Einspielung zukünftig zu unterlassen.

–¿Qué música es la que pones mientras piensas?  
Estuvo a un tris de darse la vuelta.  
–¿Cómo? [...]  
–Que nos parece muy bien, ¿eh? Si te concentras mejor con música...  
–¿Pero qué canción es? –insistió otro.  
–Sabemos que es de Gershwin –apuntó un tercero–. Pero tenemos dudas con el título.  
Caldas se rascó la cabeza.  
–Ya...  
¿Es «Promenade», no? –dijo el primero.  
–Y dale –rebatió otro mirando al inspector en lugar de al amigo con quien estaba en desacuerdo–. Que es «Walking the dog», coño. (VILLAR 2016b [2009]: 192f.)

Vor den anderen wahrt er stets den Schein und lässt sie in dem Glauben, dass es sich um eine von ihm gewählte Musik handeln würde und er den Titel dieser selbstverständlich kenne. Die meisten Personen, mit denen Caldas spricht, sind davon überzeugt, dass Caldas selbst diese Melodie gewählt hat und finden die Auswahl, ob des großen Wiedererkennungswertes für sehr gelungen. Caldas selbst äußert ihnen gegenüber selbst nicht, dass nicht er, sondern Losada für diese Melodie verantwortlich ist. Vielmehr lässt er die neugierigen Bekannten weiter im Ungewissen.

Más tarde, al fondo de la taberna, alguien comenzó a silbar «Promenade».  
Caldas se volvió. ¿Era posible que su presencia produjese reflejos condicionados en la gente?, ¿que al verle unos comentasen el programa y otros tarareasen la melodía de Gershwin como perros de Pavlov? (VILLAR 2016b [2009]: 381)

Diese scheinbar entbehrliche Nebenerzählung greift weiter, als ihre anscheinende Banalität zunächst vermuten lässt. In den Köpfen der ZuhörerInnen von *Patrulla en las ondas*, die in der Region um Vigo reich an der Zahl sind, entsteht die unwillkürliche Verbindung zwischen dem Inspektor aus dem Radio, wie Caldas allseits wahrgenommen wird, und dessen Melodie, *Promenade* von Gershwin. Wie Pawlowsche Hunde werden diese zur Verknüpfung zwischen Inspektor und *Promenade* konditioniert. So beginnen die Professoren im Eligio, unbewusst die Melodie zu summen, als Caldas das Lokal betritt (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 381) Diese für Romane an sich atypische Konstruktion eines musikalischen Leitmotivs erzeugt bei den LeserInnen, die sich – gar ohne die genaue Melodie zu kennen – bei jeder neuen Folge von *Patrulla en las ondas* an ihr Radio versetzt fühlen, ein Gefühl von Unmittelbarkeit.

#### 4.3.3.3 ANDERE MEDIEN IN *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

In enger Verbindung zur landschaftlichen Beschaffenheit Galiciens steht der gezielte Einsatz von Landkarten in *La playa de los ahogados*. Im Zuge seiner Ermittlungsarbeit und Recherche zu den noch ungeklärten Umständen des Untergangs der *Xurelo* vor 20 Jahren sucht Leo Caldas Rat bei Carlos.

Carlos se acercó a la librería situada junto a la puerta y volvió con un atlas que colocó sobre la barra, abierto en la página correspondiente a las rías bajas gallegas.

Sálvora está aquí –dijo colocando el dedo sobre la isla, en la boca de la ría de Arousa.

–¿Dónde te abrigarías? –insistió el inspector.

–Supongo que iría a Ribeira o a Villagarcía –dijo Carlos peinándose el bigote con los dedos. –Allí hay calado suficiente para un mercante.

–¿Y si fueses en un pesquero pequeño?

–¿De qué tamaño?

–Uno de esos que van al mar un par de noches.

–Ah, entonces me quedaría en Aguiño. (VILLAR 2016b [2009]: 269)

Gerade durch diese Szene wird die Bedeutung von Regionalität in ihrer Ausprägung des regionalen Wissens unterstrichen. Bisher wusste niemand, wo die *Xurelo* vor ihrem Untergang Schutz gesucht hatte. Vorwiegend durch die Hilfe seines ortskundigen meeresaffinen Freundes Carlos gelingt es Leo Caldas in der Folge, gleich zwei Morde aufzudecken. Intermedialität erfüllt hier in Verbindung mit Regionalität eine wichtige Funktion. Zum einen wird durch den Einsatz von Landkarten die regionale Komponente in *La playa de los ahogados* unterstrichen und zum anderen führt dieses Medium zur Aufklärung des Mordfalles.

Im Zuge seiner Ermittlungsarbeit stößt Leo Caldas auf Fotografien, die sich im späteren Verlauf als bedeutsam erweisen werden. Beim ersten Besuch im Haus der Familie Castelo wird Caldas auf ein Foto aufmerksam, auf dem das Opfer mit einem großen ungewöhnlichen Fang zu sehen ist. Caldas wird noch ein zweites Mal auf dieses Foto – in diesem Fall in einem Zeitungsartikel – aufmerksam; und zwar als er an dem Schaufenster eines Fischereifachgeschäftes vorbeigeht. Er zieht daraus den Schluss, dass Diego Neira durch den Zeitungsbericht vom Verbleib Justo Castelos erfahren haben musste und ihn aufgrund dessen heimsuchte und ermordete. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 358f.) Dieser Verdacht erweist sich jedoch aufgrund eines angeforderten Videobeweises als falsch (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 428). Der vielfältige Einsatz von Intermedialität in *La playa de los ahogados* ermöglicht ein Verschmelzen verschiedener Medien miteinander.

Als Beispiel hierfür können die soeben genannten Fotos in Zeitungsberichten genannt werden.

Neben dem humoristischen Element des *libro de idiotas*, in das Leo Caldas' Vater jene Personen einträgt, die seiner Meinung nach einen Platz darin verdient haben. Dieses Medium tritt lediglich zweimal in Erscheinung und doch ist es unentbehrlich. Leo Caldas ist gerade mit seinem Vater auf den Weg zu dessen Haus, als dieser ihn bittet, das Handschuhfach zu öffnen, in welchem sich das besagte Buch befindet. Beim Öffnen des Handschuhfaches entdeckt Leo Caldas den gleichen Kabelbinder, wie er bei der Leiche gefunden wurde. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 430) Das *libro de idiotas* dient nicht ausschließlich dazu, den zähen Investigationsprozess für die LeserInnen aufzulockern, vielmehr erfüllt es eine weit wichtigere Funktion: Es führt Leo Caldas zum wahren Mörder.

Intermedialität ist in *La playa de los ahogados* für die Aufklärung des Falls unerlässlich. Leo Caldas verbringt viele Stunden in seinem Büro und setzt sich intensiv mit den *informes* seiner Kollegen, dem Obduktionsbericht und den kriminaltechnischen Berichten, auseinander. Neben den aktuellen Berichten zum Tod von Justo Castelo setzt sich der Inspektor außerdem mit den Polizeiberichten aus 1996, die Geschehnisse in Aguiño in jenem Jahr betreffend, auseinander (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 272). Intertextualität nimmt hier eine bedeutende Stellung für die Falllösung ein.

Anstelle gewöhnlicher Kapitelüberschriften leitet Domingo Villar jedes Kapitel von *La playa de los ahogados* mit einem Wort ein, das in der Folge – einem Wörterbucheintrag gleich – entsprechend seiner verschiedenen möglichen Bedeutungen erläutert wird. Dies stellt ein Verweis auf die *novela negra* dar, in der Mehrdeutigkeit ein zentrales Element darstellt.

**Marear.** 1. Causar aturdimiento, molestia o fastidio a una persona solicitando su atención continuamente o entorpeciendo la tarea que está realizando. 2. Producir vahídos de cabeza y náuseas. 3. Dirigir o gobernar una embarcación. (VILLAR 2016b [2009]: 46)

Für das nachfolgende Kapitel wird sich sodann eine dieser Bedeutungen als einschlägig erweisen. Für die Leserschaft ergibt sich hier eine zusätzliche Aufgabe neben der Lösung des Kriminalfalls. Es gilt, das Rätsel der richtigen Bedeutung für das jeweilige Kapitel zu lösen. Auf den mit *marear* überschriebenen Seiten

zeichnet Domingo Villar das Bild des Estévez, dem in Anbetracht von Leichen übel wird.

Neben all den genannten Medien wird außerdem noch auf Bilder, Filme, Fernsehberichte und weitere Musikstücke Bezug genommen. Diese stehen jedoch in keinem direkten Zusammenhang mit der eigentlichen Kriminalgeschichte und erfüllen über eine atmosphärische hinaus keine wesentliche Funktion. So etwa, als Caldas allein in seiner Wohnung *Exactly like you* von Louis Armstrong hört (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 202).

#### 4.3.4 GATTUNGSEINORDNUNG VON *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

##### 4.3.4.1 ERZÄHLTHEORETISCHE ANALYSE VON *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

Hinsichtlich der erzähltheoretischen Perspektive der Zeit ist zu *La playa de los ahogados* Folgendes auszuführen: Der Roman ist gekennzeichnet durch einen linearen Aufbau, somit eine chronologische Erzählreihenfolge, die allerdings mehrfach Analepsen aufweist. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 34f.; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 143) Solche Analepsen liegen beispielsweise in der detaillierten Schilderung der Jahre zurückliegenden Havarie der *Xurelo* sowie in Rückblicken Caldas einerseits auf seine Kindheit und andererseits auf seine verflissene Liebe Alba. Es liegt ein zeittraffendes bzw. summarisches Erzählen vor, welches sich darin ausdrückt, dass die Erzählzeit, also die Dauer der Erzählung, kürzer ist als die erzählte Zeit, das ist die Dauer des Geschehens. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 42f.; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 142f.) Weiters kann festgehalten werden, dass die Kriminalgeschichte singulativ erzählt wird, jedoch repetitive Elemente enthält. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 48f.) Diese repetitiven Elemente treten in *La playa de los ahogados* vor allem durch Schilderungen von in der Vergangenheit zurückliegenden Ereignissen, wie dem Untergang der *Xurelo*, durch verschiedene Figuren zutage. Diese Eigenschaft ist typisch für den Kriminalroman. Es bestehen mehrere subjektive Versionen der Geschichte, die objektive Wahrheit liegt jedoch in der Mitte. Diese Erläuterungen treten vorwiegend durch Dialoge zwischen Leo Caldas und BewohnerInnen in Erscheinung.

Betrachtet man den Modus im Sinne der Erzähltheorie, so lässt sich der Grad der Mittelbarkeit, also die Distanz, über die Figurenrede, im konkreten Fall durch Dialoge, als gering bemessen. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 50f.; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 143f.) Neben dem Grad der Mittelbarkeit spielt im Modus auch die Perspektivierung, also die Sicht, aus der erzählt wird, eine wesentliche Rolle. *La playa de los ahogados* zeichnet sich durch eine vorwiegende externe Fokalisierung, also eine kameragleiche Sicht von außen aus. Die Erzählinstanz sagt weniger, als jede einzelne Figur weiß. Bewusstseinsvorgänge, wie das Denken und Fühlen, der Figuren finden bei der externen Fokalisierung keinen Platz. Die LeserInnen können nur dem Sprechen und Handeln der Figuren folgen. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 67f.; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 145f.)

An diesem Punkt muss jedoch festgehalten werden, dass bei *La playa de los ahogados* keine reine externe Fokalisierung vorliegt, da sehr wohl Gedankengänge und zwar jene von Leo Caldas, Einzug in den Roman halten. Es kann jedoch auch nicht von einer internen Fokalisierung gesprochen werden, da dabei die Erzählinstanz per definitionem der Leserschaft genau so viel mitteilen würde, wie jede einzelne Figur weiß (vgl. GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 147). Im konkreten Fall liegt eine Kombination zwischen externer und interner Fokalisierung vor. Einerseits eine externe Fokalisierung durch die objektive Erzählinstanz und andererseits eine interne Fokalisierung, weil die Leserschaft die Perspektive Caldas' und somit auch seine Gedanken kennt. Im vorliegenden Roman gibt die Erzählinstanz zwar Einblicke in die Gedanken und Gefühle Leo Caldas'. „Pensó en su propio padre“ (VILLAR 2016b [2009]: 189) Schlussfolgerungen, die er zieht, werden jedoch ausgespart. Dazu muss noch einmal betont werden, dass Leo Caldas die einzige Figur ist, deren Gedanken die Leserschaft kennt. Gedanken anderer Figuren greifen in *La playa de los ahogados* nicht Platz, weshalb konstatiert werden kann, dass die externe Fokalisierung überwiegt.

Als letztes Element der erzählerischen Gestaltung ist die Stimme in *La playa de los ahogados* zu beleuchten. Bezüglich der narrativen Realität kann festgehalten werden, dass ein heterodiegetischer Erzähler in der dritten Person die Geschichte wiedergibt. Die Erzählinstanz nimmt nicht an der erzählten Welt teil. (vgl. MARTÍNEZ

und SCHEFFEL 2016: 86; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 140) In Bezug auf die narrative Ebene lässt sich erkennen, dass der Erzähladressat in *La playa de los ahogados* ein „impliziter Leser“ (GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 140) ist. Dieser selbst sowie die Kommunikation mit ihm durch die Erzählinstanz sind nicht Teil der erzählten Welt und finden somit daher auf einer extradiegetischen Ebene statt. (vgl. MARTÍNEZ und SCHEFFEL 2016: 79; GRÖNE, KULSESSA und RIESER 2012: 140)

#### 4.3.4.2 GATTUNGSTYOLOGISCHE ANALYSE VON *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

##### 4.3.4.2.1 ARGUMENTE FÜR DIE *NOVELA POLICIACA CLÁSICA*

Aus erzähltheoretischer Sicht spricht der Horizont der Zeit deutlich dafür, dass es sich bei *La playa de los ahogados* um eine *novela policiaca clásica* handelt. Zentrum der Handlung ist „lo que ya ha ocurrido“ (COLMEIRO 1994: 44; vgl. TODOROV 1998 [1966]: 210f.). Die Erzählung ist im Wesentlichen chronologisch und linear aufgebaut, wird aber an zahlreichen Stellen durch Analepsen durchbrochen. Dies etwa durch die Rückblenden auf den Tod der Rebeca Neira und den darauffolgenden Untergang der *Xurelo* (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 163). Dabei werden die Tat und die dazu führenden Umstände durch Schilderungen von ZeugInnen rekonstruiert, wodurch die Erzählung von der Tat im direkten Sinne fehlt und nur über Berichte Dritter Platz greift. (vgl. TODOROV 1998 [1966]: 210f.) Domingo Villar bedient sich hier „estructuras retardativas“ (COLMEIRO 1994: 80), welche Leo Caldas wie auch die LeserInnen auf falsche Fährten führen und dazu dienen, die Falllösung komplexer zu gestalten.

Weitere Merkmale von *La playa de los ahogados*, welche auf das Vorliegen einer *novela policiaca clásica* hindeuten, sind die vorherrschenden Themen und Motive. Diese entstammen – im Gegensatz zu einer *novela negra* – nicht einem urbanen diversen Umfeld, sondern sind konservativ und entspringen dem ländlichen Raum. Domingo Villar wählt für *La playa de los ahogados* als Hauptmotiv die traditionelle Fischerei, welche am Land von abergläubischen Männern unter Einsatz ihres Körpers verrichtet wird. Es werden tradierte Rollenbilder thematisiert, ohne diese kritisch zu hinterfragen. Letztlich entsprechen auch Täter und Tatmotiv altbekannten Mustern, nämlich ein männlicher Täter, der zur Vertuschung der

Ermordung einer Frau einen Mittäter tötet, sodass *La playa de los ahogados* in dieser Hinsicht jedenfalls der Gattung der *novela policiaca clásica* zuzuordnen ist.

Dem entspricht auch die Verortung des Romans im ruralen Umfeld der Stadt Vigo. In dieser von der Natur, konkret dem Meer, und der Fischerei beherrschten Landschaft geschehen vergleichsweise selten Gewaltverbrechen, weshalb ein derartiges naturgemäß für Aufsehen sorgt. Diese Situierung in einem ländlichen, ansonsten friedlichen Umfeld deutet in Richtung *novela policiaca clásica*; dies auch, da Gewalt nur eine untergeordnete Rolle spielt. Es ist gerade nicht eine verrohte urbane Bevölkerung, die notorisch Verbrechen begeht, sondern eine ländliche Gemeinschaft, in deren Mitte sich Ungeheuerliches zuträgt. Dadurch wird auch das – für die *novela policiaca clásica* typische – *final feliz* in Form der Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung ermöglicht, denn diese bedingt eine ungewöhnliche Störung der Ordnung durch das Verbrechen, wie sie nur in im Übrigen gesitteten Strukturen möglich ist. Aus dieser Rückkehr zum gewohnten Frieden entspringt ein positiver Blick in die Zukunft. (vgl. COLMEIRO 1994: 60f.)

In *La playa de los ahogados* finden sich die für eine *novela policiaca clásica* üblichen zwei zeitlichen Ebenen der Erzählungen, einerseits von der Ermittlung und andererseits vom Verbrechen selbst. Wird zwar vordergründig die Ermittlung im Fall des toten Justo Castelo durch Leo Caldas und sein Team geschildert, so erzählt *La playa de los ahogados* auch vom letztlich zur Ermordung des Justo Castelo führenden Mord an Rebeca Neira. (vgl. TODOROV 1998 [1966]: 210f.) Am Ende der Ermittlungen steht die Lösung des Rätsels, wie dies jeder *novela policiaca clásica* eigen ist. Diese ist rational und fügt die Geschichte auf den letzten Seiten des Romans in ein stringentes Gesamtbild. Die Methode, mit der sich die Ermittler dieser Lösung nähern, beruht auf rationaler Deduktion; jedenfalls scheint dies so. Auch in *La playa de los ahogados* scheint die Vorgangsweise des Inspektors bloß logisch und deduktiv zu sein, denn in Wahrheit ergeben sich die wesentlichsten Fortschritte durch bloße Zufälle. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 62ff.; vgl. COLMEIRO 1994: 66ff.) So stellt sich letzten Endes durch Zufall, nämlich einen Zufallsfund im Auto von Leo Caldas' Vater, die *persona menos sospechosa* als Täter heraus. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass es sich bei *La playa de los ahogados* um eine *novela policiaca clásica* handelt. (vgl. COLMEIRO 1994: 56)

Üblicherweise liegt bei einer *novela policiaca clásica* der Fokus des Ermittlungsverfahrens auf dem Tathergang, also der Frage nach dem „Wie“. In *La playa de los ahogados* verschwimmt allerdings die Grenze der Fragen nach dem „Wie“ und nach dem „Warum“. Letzteres wäre für die *novela negra* einschlägig. Eine klare Einordnung kann hier nicht stattfinden, da in *La playa de los ahogados* das „Wie“ des Mordes von seinem „Warum“ nicht scharf getrennt werden kann. Allerdings erfährt die Leserschaft die diesbezügliche persönliche Gewichtung des Inspektors: „[P]ara Leo Caldas lo fundamental era conocer los motivos, los porqués.“ (VILLAR 2016b [2009]: 381)

#### 4.3.4.2.2 ARGUMENTE FÜR DIE *NOVELA NEGRA*

Für eine *novela negra* sprechen aus erzähltheoretischer Sicht die Perspektiven des Modus und der Stimme. Ein heterodiegetischer Erzähler in der dritten Person vermittelt der Leserschaft die Kriminalgeschichte unter externer Fokalisierung. Die LeserInnen begleiten Leo Caldas durch seine Ermittlungen kamerageleich wie Trabanten. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 61ff.) In *La playa de los ahogados* herrscht das für eine *novela negra* typische *fair play*. Der Leserschaft werden somit keine Informationen, über die der Protagonist verfügt, vorenthalten, auch wenn es die externe Fokalisierung erfordert, die Gedankengänge des Inspektors selbständig nachzuvollziehen. Ferner indiziert der hauptberufliche Ermittler, hier ein Polizist, das Vorliegen einer *novela negra*. Leo Caldas agiert als Professionist von einem beständigen Ort, hier seinem Büro im Kommissariat von Vigo (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 255), aus und kehrt dorthin immer wieder zurück, wenngleich er die Mehrheit der Erhebungen unmittelbar vor Ort vornimmt. (vgl. GALÁN HERRERA 2008: 64)

Dass Leo Caldas Kettenraucher ist und dies im Roman zahlreich an- und ausgeführt wird, stellt ein starkes Indiz für eine *novela negra* dar (vgl. COLMEIRO 1994: 80). „Leo Caldas buscó su paquete de tabaco y encendió un cigarrillo.“ (VILLAR 2016b [2009]: 124) Damit verbunden ist auch die Leidenschaft des Leo Caldas für die Kulinarik und hier besonders für die galicische. An unzähligen Stellen in *La playa de los ahogados* hält er sich in den Gaststätten der Region, insbesondere in Vigo, auf.

Typisch für eine *novela negra* ist zudem, dass der Protagonist bloß die Maske des *hombre duro* trägt, in Wahrheit jedoch ein Antiheld ist (vgl. COLMEIRO 1994: 61f.). Dieses Motiv findet sich auch in *La playa de los ahogados* wieder. Der von Manuel Trabazo zufällig zwischen den Fels der Bucht, zu der er den gerade auf der Bootsfahrt kollabierten Caldas brachte, gefundene Rohrschlüssel (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 250) erfüllt eine Doppelfunktion: Per se ist ein Rohrschlüssel, ein massives eisernes Werkzeug, zu zweierlei geeignet: fachgerecht eingesetzt zum Reparieren und gewaltsam eingesetzt zum Zerstören. Dieses Bild gibt Domingo Villar dahingehend wieder, als durch den Rohrschlüssel einerseits Justo Castelo handlungsunfähig gemacht wird, andererseits aber dessen Fund Leo Caldas in einer Stunde der Schwäche neue Lebensgeister einhaucht. Übertragen werden kann dies auf Leo Caldas' generelles Verhältnis zum Verbrechen. Wohingegen Caldas im Privaten eine eher bemitleidenswerte Figur ist, kommt ihm durch die Aufgabe der Verbrechensbekämpfung Kraft und Verwegenheit zu, die ihn erstrahlen lässt. Doch gibt es keine Verbrechensbekämpfung ohne Verbrechen und so ist es im Kern das Verbrechen selbst, welches Caldas gleichsam bekämpft wie bitter benötigt, um aus seiner tristen Welt zu entkommen. Der Rohrschlüssel, der zerstört und repariert, kann daher als Sinnbild des Verbrechens in *La playa de los ahogados* erfasst werden. Nichts ist a priori gut oder böse, sondern wird Werkzeug der Umwelt, die Gutes wie Böses hervorruft.

Eine klare Trennung von Gut und Böse ist der Handlung von *La playa de los ahogados* nicht zu entnehmen, was gegen eine *novela policiaca clásica* und für eine *novela negra* spricht (vgl. COLMEIRO 1994: 62). Weiters fließt – typisch für die *novela negra* – Sozialkritik in den Roman ein. Domingo Villar greift die Problematik des Dorfsterbens, das durch die zunehmende wirtschaftliche Abhängigkeit der ruralen Ökonomie bedingt ist, auf (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 141). In direktem Zusammenhang damit stehen etwa die vermehrten Suizide von traditionellen Fischern, für einen solchen auch die Todesumstände des Justo Castelo zunächst gehalten werden. Ebenso ermöglicht es der Schauplatz, nämlich der von versiegelter Küste umgebene Eukalyptuswald am Monteferro, die unkontrollierte Bebauung der galicischen Küsten kritisch zu hinterfragen (vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO 2014: 820). Allerdings spielt die Sozialkritik in *La playa de los ahogados* bloß eine

marginale Rolle, sodass nicht von einem eindeutigen Beweis für das Vorliegen einer *novela negra* gesprochen werden kann.

#### 4.3.4.2.3 ARGUMENTE FÜR DIE *NOVELA POLICIACA COSTUMBRISTA*

Die Begleitumstände des Kriminalfalls in *La playa de los ahogados*, und hier ganz konkret der Tatort, dienen quasi als Vorwand, um den LeserInnen ein Bild der galicischen Landschaft, der Sitten und Bräuche der Bevölkerung und der kulturellen Identität Galiciens im Allgemeinen zu vermitteln. Dies sind typische Leitmotive der *novela policiaca costumbrista*, die ihre Fortsetzung in der genauen Beschreibung des sozialen Ambientes und der Geographie finden. Leo Caldas ist als *gallego* selbst in das Milieu, in dem das Verbrechen stattfindet, integriert und sohin involviert. Er ist Teil des Raumes, der in *La playa de los ahogados* typisch für eine *novela policiaca costumbrista* keine leere Bühne, sondern Selbstzweck ist. Die Region in ihrer sozialen wie geographischen Dimension dient nicht zufällig als nebenbei beschriebener Handlungsort, vielmehr findet dort zufällig ein Verbrechen statt, von dem neben ihr erzählt wird. Domingo Villar nützt *La playa de los ahogados* für ausgedehnte Landschaftsbeschreibungen und durchsetzt den Roman mit Andeutungen der regionalen kulturellen Identität, die – zufolge der Unkenntnis des Rafael Estévez – umfangreich erläutert wird. (vgl. COLMEIRO 1994: 64; vgl. SÁNCHEZ ZAPATERO und MARTÍN ESCRIBÀ 2017a)

#### 4.3.4.2.4 ARGUMENTE FÜR DIE *NOVELA NEGRA RURAL*

Kennzeichnend für die *novela negra rural* ist die Schaustätte am Heimatort des Ermittlers (vgl. KNUTSON 2015: 154). Leo Caldas wurde in Vigo an der galicischen Atlantikküste geboren, arbeitet und lebt nun dort. Diese Region ist geprägt vom Atlantik, auf dem schließlich auch der Mord in *La playa de los ahogados* geschieht. Leo Caldas, der zwar dem Wasser nichts abgewinnen kann, ist dennoch mit den tatnahen Personen über die gemeinsame kulturelle Identität, insbesondere über die gemeinsame Sprache – *gallego* – verbunden.

Typisch für die *novela negra rural* ist, dass der Ermittler seine FreundInnen und Familie als Hauptinformationsquellen nutzt (vgl. KNUTSON 2015: 154). So auch Leo Caldas, der in *La playa de los ahogados* wesentliche Indizien von drei ihm nahestehenden Personen (seinem Vater, dessen alten Freund Trabazo und Carlos, dem Besitzer des Eligio) bezieht. Dies gilt jedoch nur eingeschränkt, da in

*La playa de los ahogados* die Parallelstränge des privaten und beruflichen Umfelds verschmelzen und auch die aus der jeweiligen Sphäre stammenden Informationen zusammengeführt werden, was für den regionalen Kriminalroman spricht. Daneben erfahren die Beziehungen der ländlichen Bevölkerung, in deren Milieu Caldas ermittelt, untereinander sowie zur Natur abweichend von anderen Subgenres große Bedeutung. So ist es in einem kleinen Ort schwierig, ein Geheimnis und Anonymität zu bewahren (vgl. ROYE 2017: 329). „–En un pueblo es difícil esconder un secreto, inspector.“ (VILLAR 2016b [2009]: 111)

Domingo Villar zeichnet in *La playa de los ahogados* eindrücklich das Lokalkolorit der mental fernab der Stadt gelegenen Fischerdörfer und nützt zur Veranschaulichung Stereotype, wie etwa die vermeintliche Rückständigkeit des ländlichen Lebens. Ein zentraler Ansatzpunkt, die rückschrittliche Gedankenwelt der Landbevölkerung zu beschreiben, ist die intensive Auseinandersetzung mit dem dort immer noch vorherrschenden Aberglauben. Lange beschäftigt Leo Caldas etwa das Salz, welches das Opfer zur Abwehr böser Geister bei sich trug. Ebenso ist Caldas lange Zeit festen Glaubens, dass es sich – typisch für eine *novela negra rural* – bei dem Mörder (oder der Mörderin) um einen Nachbarn des Opfers handeln müsse (vgl. KNUTSON 2018: 88).

Dieser reichliche Einsatz von Stereotypen in Domingo Villars *La playa de los ahogados* darf aber nicht über das für die *novela negra rural* einschlägige, aufgeweichte Stadt-Land-Gefälle hinweg täuschen. Die *novela negra rural* ist wie auch *La playa de los ahogados* eben kein den ländlichen Raum marginalisierender Roman, sondern stellt ihn als eine im Wandel befindliche Region dar.

#### 4.3.4.2.5 ARGUMENTE FÜR DAS *PROCEDIMIENTO POLICIAL*

*La playa de los ahogados* könnte aber auch unter das Subgenre des *procedimiento policial* fallen, da Leo Caldas hier nicht als einsamer Hobbydetektiv, sondern als Teil eines Polizeiteams agiert. Neben Inspektor Caldas bilden Subinspektor Estévez, Kommissar Soto, die Kriminaltechnikerin Barcia und der Rechtsmediziner Dr. Barrio den Kern der Kriminalpolizei von Vigo. Dieses Team verfolgt die teils profane Polizeiarbeit und hat dafür basal Tätigkeit, wie das

Aufnahmen von Reifenspuren zu verrichten. Der Inspektor muss, um den Täter zu ergreifen, *informes*, also Berichte, lesen und im Team kommunizieren.

Dabei sind die Kriminalbeamten keine Übermenschen, sondern schlicht professionelle Ermittler, deren Arbeit über weite Strecken unspannend und ereignislos ist. In der Regel beruhen die weitreichendsten Ermittlungsfortschritte auf bloßem Zufall und etwas Glück. In Abweichung zum typischen *procedimiento policial* finden sich in *La playa de los ahogados* ebenso wenig Anzeichen für eine Abgrenzung der Polizei gegenüber der sonstigen Bevölkerung wie für eine die Ermittlungen störende Einschränkung durch das Recht. (vgl. LANDRUM 1999: 33)

#### 4.3.4.2.6 ARGUMENTE FÜR DEN REGIONALEN KRIMINALROMAN

Domingo Villar verbindet in *La playa de los ahogados*, wie soeben dargestellt, Elemente aus verschiedenen Subgenres, ohne dass der Roman dezidiert einem dieser zugeordnet werden kann. Tendenziell lässt sich ableiten, dass bei *La playa de los ahogados* die Elemente der *novela policiaca clásica* sowie jene der *novela negra rural* gegenüber jenen der übrigen genannten Subgenres überwiegen. Zentrales Merkmal des Romans ist jedoch die tiefgreifende Verbindung zur autonomen Gemeinschaft Galicien. Diese wird besonders durch die omnipräsente Abgrenzung gegen das *cultural other*, konkret den aus Aragonien stammenden Estévez, deutlich (vgl. COLMEIRO 2001: 177f.). Besonders hervorgehoben wird nicht wie bei einer *novela policiaca clásica* die Geschichte der Verbrechensaufklärung oder wie bei einer *novela negra* die dahinterstehende Sozialkritik. Die kulturelle Identität der autonomen Gemeinschaft steht im Vordergrund und bildet die identitätsstiftende Seele des Romans. Dabei beschränkt sich die Handlung nicht wie bei einer *novela negra rural* auf den ländlichen Raum, sondern erstreckt sich vor allem auch auf die Stadt Vigo. Leo Caldas ist in dieser Stadt und deren Bevölkerung verheimatet und – im Gegensatz zu einem *police procedural* – nicht gegen diese abzugrenzen. Zuzufolge des vorherrschenden Motivs der regionalen Bevölkerung, die sich im Umfeld des Mordopfers, also in den Seeleuten der galicischen Atlantikküste, manifestiert und ihren besonderen Ausdruck in deren Sitten und Bräuchen findet, die wiederum in die beschriebene Landschaft eingebettet sind, ist *La playa de los ahogados* als regionaler Kriminalroman zu verstehen und in dieses Subgenre einzureihen.

## 4.4 GEGENÜBERSTELLUNG

Auf den ersten Blick erscheinen die beiden Romane *Ojos de agua* und *La Playa de los ahogados* als zwei Teile derselben Serie im Wesentlichen deckungsgleich. „Si algo destaca en las novelas de Domingo Villar es el continuo homenaje que realiza a su tierra.“ (SÁNCHEZ ZAPATERO 2017: 437) In beiden Fällen ist Galicien der Ort des Geschehens. Außerdem eint beide Romane die Anzahl und die Struktur ihrer Ebenen. Sowohl in *Ojos de agua* als auch in *La playa de los ahogados* gibt es eine geschlossene und eine fortlaufende Ebene. Die geschlossene Ebene des Kriminalfalls, welche einen einzelnen Roman umfasst, steht der fortlaufenden Ebene der privaten Beziehungen und inneren Vorgänge der Protagonisten, die sich über die gesamte Reihe erstreckt, gegenüber. Die fortlaufende Ebene ist in beiden Romanen gekennzeichnet durch die Beziehungen Leo Caldas' zu anderen Figuren, wie beispielsweise seinem Vater oder Rafael Estévez. Gleichzeitig zeichnet sich ein Bild der kollektiven und individuellen Identität der Figuren, vor allem aber des Leo Caldas ab. Als kollektive Identität ist ein nicht im Detail ergründliches Bewusstsein von Zusammengehörigkeit einer sozialen Gruppe zu verstehen, welches insbesondere auf gemeinsamen historischen Mythen beruht (vgl. GIESEN und SYFERT 2013: 39ff.). Caldas' kollektive Identitäten liegen in seinen Eigenschaften, Polizist und *gallego* zu sein, begründet und sind gegensätzlich, da die Polizei als Symbol des Nationalen, also Spanischen, gilt. Daneben bewahrt er dennoch eine präsente individuelle Identität, welche in beiden Romanen gleichsam zutage tritt.

Villar gelingt es außerdem sowohl in *La playa de los ahogados* als auch in *Ojos de agua* neben der eigentlichen Kriminalgeschichte einen Schwerpunkt auf regionale Komponenten zu legen. „En efecto, Villar profundiza en las costumbres y tradiciones de Galicia y en los personajes y las relaciones que estos mantienen entre ellos y con el entorno.“ (RIVERO GRANDOSO 2011: 110) Regionalität wird in beiden Romanen aus mehreren Perspektiven beleuchtet, wobei die Schwerpunktsetzung der Perspektiven divergiert. Wenngleich in *Ojos de agua* die Darstellung der kulturellen Identität dominiert, so findet *La playa de los ahogados* einen Ausgleich zwischen geographischer und kultureller Beschreibung. Letzteres mag auf die Verortung der Kriminalgeschichte eher im ländlichen Raum und den schlicht größeren Umfang des Romans zurückzuführen sein.

#### 4.4.1 GEGENÜBERSTELLUNG DER FIGUREN

Im Rahmen der Serialität sind einige Figuren fester Bestandteil beider Romane. Andere – meist kriminalfallspezifische – Figuren sind nur in einem der beiden Romane vertreten. Leo Caldas, Rafael Estévez und das weitere Team der Kriminalpolizei, bestehend aus Kommissar Soto, Clara Barcia von der Spurensicherung und dem Rechtsmediziner Dr. Gúzman Barrio, treten in beiden Romanen in Erscheinung. Neben ihnen kehren auch Leo Caldas' Vater, Carlos, der Besitzer des Eligio, und Cristina, die Kellnerin in der Bar Puerto, wieder. Alba, die ehemalige Lebensgefährtin von Leo Caldas, tritt *in absentia* auf.

Im Hinblick auf die Serialität der beiden Romane zeigt sich, dass alle Beziehungen einer gewissen Dynamik unterliegen. In *Ojos de agua* treffen der *gallego* Leo Caldas und der Aragonese Rafael Estévez zum ersten Mal aufeinander. Ihre anfänglichen Schwierigkeiten sind vor allem der unterschiedlichen Herkunft und folglich ihrer unterschiedlichen Wahrnehmung sowie ihrem grundsätzlichen Temperament geschuldet. Da es sich um dynamische Figurenpaare handelt, müssen Differenzen zwischen ihnen erst ausgeräumt werden. Im Laufe der Romane verändert sich die Beziehung zwischen den beiden jedoch deutlich. Hier kann eine Parallele zum *road movie* gezogen werden, in dem das gegensätzliche Buddy-Paar die Eigenschaft besitzt, letztlich doch zusammen zu finden. In *Ojos de agua* ist es der einsame Leo Caldas, der den Neuankömmling immer wieder einlädt, mit ihm gemeinsam essen zu gehen, und der ihm die galicische Kultur näherbringt. Aufgrund seiner anfänglichen Integrationsschwierigkeiten ist es für Rafael Estévez nicht weiter beeinträchtigend, de facto rund um die Uhr für den Inspektor verfügbar zu sein. In *La playa de los ahogados* ist vernehmbar, dass sich Rafael Estévez mittlerweile ein soziales Netzwerk aufgebaut hat und somit über keine Kapazitäten mehr verfügt, die diversen Anrufe und Ausfahrtsbefehle seines Vorgesetzten zu jeder Tages- und Nachtzeit zu erdulden.

–¿Vienes hasta el Eligio a tomar un vino? –propuso desde la puerta a su ayudante.  
–Hoy no, jefe.  
El día había sido demasiado largo. Se merecían una copa.  
–¿Ni una sola? Aún son las ocho.  
–No insista, jefe –contestó Estévez, y se pasó las manos humedecidas por la cabeza, componiéndose el pelo–. He quedado.  
–¿Has quedado?  
–Eso he dicho.  
–Ya..  
Estévez le miró desde el espejo.

–¿Le parece mal o qué?

–No, no..., bien –tartamudeó Caldas antes de salir y cerrar la puerta. (VILLAR 2016b [2009]: 191)

Obwohl Estévez mit Caldas nicht stets seine Freizeit verbringen will, ist im Laufe der Reihe eine deutliche Annäherung der beiden Kollegen zu erkennen. Ist Caldas für Estévez initial wohl bloß einer von vielen sich – aus seiner Perspektive – seltsam und irrational verhaltenden *gallegos*, so vergisst er später sogar, dass Caldas – wiederum aus seiner Perspektive – ein Fremder ist: „A veces se me olvida que es usted uno de ellos.“ (VILLAR 2016b [2009]: 35) Auf gleiche Weise gewinnt Estévez für Caldas an Bedeutung. Zunächst entsteht der Eindruck, als wäre sein neuer Subinspektor Caldas eher lästiger Ballast, der überhaupt zu allererst in die lokalen Sitten eingeführt werden muss. Im Verlauf jedoch entwickelt sich Estévez für den einsamen Inspektor zur präsentesten Bezugsperson und einem geschätzten Kollegen, an den er auch in seiner Freizeit zu denken pflegt. „En honor a su ayudante, acompañó el pescado con ensalada.“ (VILLAR 2016b [2009]: 391) Über den Zeitverlauf der beiden Romane durchleben sowohl Leo Caldas als auch Rafael Estévez eine innere Reise. Sie lernen voneinander und finden dabei zu einander. Durch ihre unterschiedlichen kulturellen Identitäten und die dadurch bedingte verschiedene Wahrnehmung kommt es immer wieder zu humoristischen Momenten.

Zu Beginn der Krimireihe präsentiert sich die Beziehung zwischen Vater und Sohn Caldas als belastet. Der Tod der Mutter, den beide nie wirklich überwunden haben dürften, verfinstert den Horizont ihrer Konversationen. Zu dem tritt, dass der Vater dem Sohn dessen Trennung von seiner Lebensgefährtin Alba unterschwellig vorhält. Bleiben die Umstände der Trennung zwar im Dunkeln, so kehrt der Vater stets unmissverständlich seine Meinung dazu ans Tageslicht. Durch die schwere Erkrankung Caldas' Onkels, also des Bruders des Vaters, intensiviert sich in *La playa de los ahogados* der zuvor sporadische Kontakt zwischen den beiden. Dabei nähern sich beide allmählich an und eine Stabilisierung und Intensivierung der wohl seit Leos Pubertät brach liegenden Beziehung beginnt sich anzubahnen.

Keine andere Figur beherrscht Leo Caldas' Gedankenwelt so sehr wie seine ehemalige Lebensgefährtin Alba. Tritt sie persönlich bloß nur einmal in Erscheinung, so wird Caldas doch regelmäßig unwillkürlich an sie erinnert. Sei es

in den Gesichtern anderer Frauen oder durch die lästigen Fragen des Vaters, der mit ihr noch in zeitweiligem Kontakt steht, ein Verdrängen der unglücklichen Liebe ist Leo Caldas nicht gestattet. Er hadert mit sich und seinem Umgang mit den noch vorhandenen Gefühlen zu der Frau, die er schon lange Zeit nicht mehr gesehen hat. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 131)

#### 4.4.2 HANDLUNGSSTRÄNGE

Beide Romane sind nicht in ein bestimmtes Subgenre einordenbar. Vielmehr sind ihnen verschiedene Elemente immanent, welche eine Subsumption unter mehrere Subgenres zulassen.

Das größte Unterscheidungsmerkmal stellt die räumliche Verlagerung dar. Zwar steht, wie eingangs angeführt, sowohl in *Ojos de agua* als auch in *La playa de los ahogados* die autonome Gemeinschaft Galicien im Zentrum, jedoch jeweils mit einem anderen geographischen Schwerpunkt. Schaustätte von *Ojos de agua* ist die größte Stadt Galiciens Vigo. Im Gegensatz dazu ist es in *La playa de los ahogados* der ländliche Raum um Vigo, der das Geschehen bestimmt. Zuzufolge dieser räumlichen Verlagerung verschiebt sich der Schwerpunkt in Bezug auf die behandelten Themen.

Der gemeinsame Fokus auf die regionale Komponente ist in der jeweiligen Ausführung different. In *Ojos de agua* ist es die kulturelle Identität und die Thematik der Stereotype über die *gallegos* sowie sozialkritischer Aspekte, die den Roman durchziehen. Durch den Neuankömmling Estévez stehen hier insbesondere kulturelle Divergenzen im Fokus. In *Ojos de agua*, wo die Stadt im Vordergrund steht, wird ein homosexueller Saxofonist und später ein Discjockey ermordet. Beide hielten sich primär in Bars für Homosexuelle auf. Durch den urbanen Schauplatz wird das Hauptaugenmerk auf sozialkritische Themen gelenkt, die im Schmelztiegel Stadt am vordringlichsten in Erscheinung treten. In *La playa de los ahogados*, dessen Schauplatz im Gegensatz dazu der rurale Raum ist, fällt ein Fischer dem Mord zum Opfer, wodurch der Blick in die Natur, nämlich auf das Meer, gelenkt wird. Mit der ländlichen Lage geht der bei den BewohnerInnen tief verwurzelte Aberglaube einher, der die Ermittlungen begleitet. Dieser Aberglaube hängt wiederum mit der intensiven Beziehung der Fischer zur Natur zusammen.

Eindrückliches Beispiel für die Stadt-Land-Differenz zwischen *Ojos de agua* und *La playa de los ahogados* sind die abweichenden Fangmethoden für *percebes*. Diese erlangen eine gewisse Tragweite hinsichtlich des Zugangs zu den Krebstieren bei schlechtem Wetter. In den ländlichen Küstenregionen setzen sich die Entenmuschelsammler bei Schlechtwetter einer erheblichen Gefahr aus, weshalb es Usus ist, bei solchem Wetter eben keine *percebes* zu bestellen. Dem setzt die Stadt mit ihrem naturgemäß größeren Bedarf eine alternative Fangmethode, die auch bei Schlechtwetter realisierbar ist, entgegen. An Plattformen, die in der Ría vor Anker liegen, sind Tauen befestigt, die in das Meer hinabragen und an denen sich die Krebstiere sammeln. Diese Tauen werden an Land gehievt und dort die *percebes* abgenommen. Während es in der ruralen Gegend Galiciens noch auf den Kampf Mann gegen Natur ankommt, hat in der Stadt bereits die Industrie Einzug gehalten. (vgl. VILLAR 2016b [2009]: 297)

Im Sinne der Serialität finden sich jedoch nicht nur gänzlich unterschiedliche Schauplätze. Stabile Orte der Krimireihe sind das Kommissariat in Vigo, der Radiosender, das Eligio oder die Bar Puerto. Sie eröffnen neben den Figuren auch der Leserschaft den Anhaltspunkt eines bekannten Rückzugsortes. Durch die bereits bekannten Schauplätze gelingt es den Leserinnen zügig, sich mit den Kriminalgeschichten und deren Figuren zu identifizieren. Zwar treten diese stabilen Räume in beiden Romanen in Erscheinung, allerdings divergieren dabei Frequenz und Intensität.

Als Beispiel hierfür kann die Radiosendung *Patrulla en las ondas* genannt werden, in der Leo Caldas regelmäßig auftritt. Die Frage nach dem Prestige der Polizeiarbeit im Spanien nach der *Transición* zieht sich wie ein roter Faden durch beide Romane und wird im Zuge der Tätigkeit des Inspektors beim Radio in unterschiedlicher Ausprägung zum Thema gemacht. Im Gegensatz zu *Ojos de agua* sind es in *La playa de los ahogados* nur sehr wenige Szenen, die dort spielen, sodass eine Abnahme der Frequenz dieser Schaustätte festgestellt werden kann.

Auch das Ausmaß der im Kommissariat verbrachten Zeit variiert stark. Der Schauplatz des Mordes in *La playa de los ahogados* zwingt den Ermittler, viel Zeit außerhalb Vigos zu verbringen, und unterbindet spontane Lokalaugenscheine.

Daher frequentiert Leo Caldas sein Büro im Kommissariat weniger oft, weilt dafür aber länger dort. Der Kriminalfall in *La playa de los ahogados* erfordert von Caldas erhöhte Zusammenarbeit mit seinen Kollegen und lässt ihn deshalb auch mehr Zeit an seinem Schreibtisch verbringen. Darüber hinaus verbringt Inspektor Leo Caldas in *Ojos de agua* wesentlich mehr Zeit in seiner Lieblingsgaststätte Eligio. Auch bei diesem Aspekt spielt die räumliche Verlagerung der Kriminalfälle eine wesentliche Rolle.

Der zentrale fortgesetzte Handlungsstrang in *La playa de los ahogados* und *Ojos de agua* ist Erzählung vom sukzessiven Kennenlernen der Region und deren Menschen durch Estévez. Dadurch ist die Auseinandersetzung mit der Regionalität und kultureller Identität kontinuierlich omnipräsent. Eben dieser starke Bezug zu Land und Leute ist typisch für den regionalen Kriminalroman, hier also für die regionale Krimireihe *Leo Caldas*.

## 5. CONCLUSIO

Dem Modus des seriellen Erzählens entsprechend entwickeln sich sowohl die zentralen Figuren als auch die Handlungsstränge über beide Romane, *Ojos de agua* und *La playa de los ahogados*, hinweg. Demgegenüber bleibt die jeweilige Kriminalgeschichte samt den davon betroffenen Personen auf den konkreten Roman beschränkt. Im Hinblick auf die Gattungseinordnung ist zusammenfassend zu konstatieren, dass beide Romane zweifelsfrei Kriminalromane darstellen. Die Einordnung in ein klassisches Subgenre ist jedoch in beiden Fällen nicht dezidiert möglich, wobei die jeweilige Tendenz erheblich divergiert.

Gemein ist beiden Romanen die mannigfaltige Nutzung regionaler Referenzen, welche als Vermittler der Regionalität und originären kulturellen Identität der autonomen Gemeinschaft Galiciens fungieren und diese, wie andere früher marginalisierte Randregionen Spaniens, so in den Fokus eines neuen gesellschaftspolitischen Diskurses zu rücken sucht. Dies kann insbesondere in der Akzentuierung der galicischen regionalen Identität durch den Kontrast zur Figur des Aragonesen Rafael Estévez gezeigt werden.

Zentrales Thema des regionalen Kriminalromans ist die lokale kulturelle Identität, wobei keine Grenzziehung zwischen urbanem und ruraalem Raum erfolgt, sondern beide als originärer Bestandteil der Region anerkannt werden. Dies entspricht eben den gattungstypologischen Akzenten, die eine eindeutige Einordnung der gegenständlichen Romane *Ojos de agua* und *La playa de los ahogados* in ein übriges Subgenre des spanischen Kriminalromans nicht zulassen. Folglich ist zu schlussfolgern, dass jedenfalls die hier behandelten Romane Domingo Villars Krimireihe *Leo Caldas* dem Subgenre des regionalen Kriminalromans angehören.

Eine breite Beachtung des regionalen Kriminalromans in Spanien würde eine präzisere Auseinandersetzung mit den regional-gesellschaftspolitischen Themen in der spanischen Kriminalliteratur, nämlich der Betonung der Region in ihrer Eigenheit, aber eben auch in ihrer Gesamtheit, ermöglichen. Daher scheint eine solche keineswegs nur in Anbetracht der gegenständlichen Romane, sondern überhaupt in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit spanischer Kriminalliteratur dringend indiziert.

## 6. BIBLIOGRAPHIE

### PRIMÄRLITERATUR

VILLAR, Domingo (2006): *Ojos de agua*, Madrid: Ediciones Siruela (nachgedruckt 2016, Barcelona: Penguin Random House).

VILLAR, Domingo (2009): *La playa de los ahogados*, Madrid: Ediciones Siruela (nachgedruckt 2016<sup>9</sup>, Barcelona: Penguin Random House).

### SEKUNDÄRLITERATUR

AEMET (2019): „Resúmenes climatológicos. Galicia“, in: [http://www.aemet.es/es/serviciosclimaticos/vigilancia\\_clima/resumenes?w=1&datos=-1&n=1&k=gal](http://www.aemet.es/es/serviciosclimaticos/vigilancia_clima/resumenes?w=1&datos=-1&n=1&k=gal) (letzter Zugriff: 16.02.2019 12:56 Uhr)

BALLÓ, Jordi und PÉREZ, Xavier (2005): *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona: Editorial Anagrama.

BELLER, Manfred (2007): „Stereotype“, in: BELLER, Manfred und LEERSSEN, Joep (Hrsg.): *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*, Amsterdam: Editions Rodopi, S. 429-433 (= *Studia Imagologica* 13).

BENNASAR, Sebastià (2011): *Pot semblar un accident. La novel·la negra i la transformació dels Països Catalans 1999-2010*, Barcelona: Editorial Meteora.

BRÖTZ, Dunja (2013): „Was ist komparatistische Intermedialitätsforschung? Eine Einleitung“, in: BRÖTZ, Dunja, EDER-JORDAN, Beate und FRITZ, Martin (Hrsg.): *Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme*, Innsbruck: innsbruck university press, S. 11-40.

CALDERWOOD, Eric (2018): *Colonial al-Andalus. Spain and the marking of modern Moroccan culture*, Cambridge und London: Belknap Press.

CAMARASA, Paco (2013): „La novela negra se echa al monte. Dos mujeres abren brecha en el „noir“ telúrico, in: *Que leer* 2013 (186), 50-51“, zitiert nach: KNUTSON, David (2015): „Novela negra rural en España“, in: SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier und MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (Hrsg.): *El género eterno*:

*estudios sobre novela y cine negro*, Santiago de Compostela: Andavira Editoria, S. 151-155.

COLMEIRO, José (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Editorial Anthropos.

COLMEIRO, José (2001): „The Spanish Detective as Cultural Other“, in: Christian, Ed (Hrsg.): *The Post-Colonial Detective*, London: Palgrave, S. 176-192.

FRECHILLA DÍAZ, Emilio (2008): „Semblante literario del asesino en serie“, in: MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex und SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (Hrsg.): *Palabras que matan. Asesinos y violencia en la ficción criminal*, o.O.: Editorial Almuzara, S. 13-34.

FUENTE, María Jesús (2015): „El Eligio se despide del público“, in: [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2015/01/20/eligio-despide-publico/0003\\_201501V20C3991.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2015/01/20/eligio-despide-publico/0003_201501V20C3991.htm) (letzter Zugriff: 03.11.2017 11:52 Uhr)

GALÁN HERRERA, Juan José (2008): „El Canon de la novela negra y policiaca“, in: Tejuelo 1/2008, S. 58-74.

GALEY MANJÓN, María Isabel (2015): „La música „para pensar“ de Leo Caldas: Una aproximación a la teoría del ethos a través de las novelas de Domingo Villar“ in: SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier und MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (Hrsg.): *El género eterno : estudios sobre novela y cine negro*, Santiago de Compostela: Andavira Editoria, S. 61-69.

GIESEN, Bernhard und SEYFERT, Robert (2013): „Kollektive Identität“, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 13-14/2013, S. 39-43.

GRÖNE, Maximilian, KULESSA, Rotraud von und REISER, Frank (2012<sup>2</sup>): *Spanische Literaturwissenschaft*, Tübingen: Narr Verlag.

HUTCHINSON, John und SMITH, Anthony (Hrsg.) (1996): *Ethnicity*, Oxford: Oxford University Press.

JOACHIMSTHALER, Jürgen (2002): „Die Literarisierung einer Region und die Regionalisierung ihrer Literatur“, in: Instytut Filologii Germańskiej der Uniwersytet Opolski (Hrsg.): *Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 17-49 (= Oppelner Beiträge zur Germanistik 6).

- KING, Stewart (2009): „Articulating and Disarticulating Culture and Identity in Vázquez Montalbán's *Serie Carvalho*“, in: KRAJENBRINK, Marieke und QUINN, Kate M. (Hrsg.): *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, Amsterdam: Rodopi, S. 27-42.
- KING, Stewart (2015): „La recuperació de la tradició femenina de la novel·la policíaca clàssica en l'obra criminal de Teresa Solana“, in: *Lectora* 21/2015, S. 31-44.
- KNUTSON, David (2015): „Novela negra rural en España“, in: SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier und MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (Hrsg.): *El género eterno: estudios sobre novela y cine negro*, Santiago de Compostela: Andavira Editoria, S. 151-155.
- KNUTSON, David (2018): „Nuevos casos de novela negra rural. Reflexiones sobre espacios rurales en la novela negra española“ in: SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier und MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (Hrsg.): *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Santiago de Compostela: Andavira, S. 85-88.
- KOTTE, Eugen (2002): „Mythen und Stereotype im deutsch-polnischen Kontext“, in: Instytut Filologii Germańskiej der Uniwersytet Opolski (Hrsg.): *Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 281-291 (= Oppelner Beiträge zur Germanistik 6).
- LANDRUM, Larry (1999): *American mystery and detective novels. A reference guide*, Westport: Greenwood Press.
- LÓPEZ-BARXAS, Paco (2011): „Domingo Villar o el placer de la novela negra“ in: [https://elpais.com/diario/2011/06/05/galicia/1307269096\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/06/05/galicia/1307269096_850215.html) (letzter Zugriff: 20.11.2018 16:00 Uhr)
- MARCOS, Pilar (2005): „El PP recurre al Constitucional las bodas gays por “desnaturalizar” el matrimonio“, in: *El País* 01.10.2005, S. 38.
- MARTÍNEZ, Matías und SCHEFFEL, Michael (2016<sup>10</sup>): *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck.
- RAJEWSKY, Irina (2002): *Intermedialität*, Tübingen: A. Francke.
- RESINA, Joan Ramon (2013): „Iberian Modalities: The Logic of an Intercultural Field“, in: RESINA, Joan Ramon (Hrsg.): *Iberian Modalities: A Relational*

*Approach to the Study of Culture in the Iberian Peninsula*, Liverpool: Liverpool University Press, S. 1-19.

RIVERO GRANDOSO, Javier (2011) „Crímenes y humor en las novelas de Domingo Villar“, in: *Madrygal* 14/2011, S. 109-116.

RIVERO GRANDOSO, Javier (2016) *Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal*, Diss. (unveröffentlicht), Madrid.

ROYE, Fernando (2017): „Entorno urbano vs entorno rural. Novela negra de provincias“, in: MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (Hrsg.): *La Globalización del crimen*, Santiago de Compostela: Andavira, S. 325-331.

SAARMANN, Holger (2010): „Solveigs Lied“, in: [http://www.holger-saarmann.de/texte\\_solveig.htm](http://www.holger-saarmann.de/texte_solveig.htm) (letzter Zugriff: 09.02.2019 14:10 Uhr)

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014): „Domingo Villar: Novela negra con sabor gallego“, in: *Revista Signa* 23/2014, S. 805-826.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2017): „La playa de los ahogados: el paso de la novela al cine“, in: MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (Hrsg.): *La Globalización del crimen*, Santiago de Compostela: Andavira, S. 435-441.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier und MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2010): „Teoría e historia de las sagas policiales en la literatura española contemporánea (1972-2007)“, in: *Dicenda* 28/2010, S. 289-305.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier und MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2017a): „Más allá de Barcelona y Madrid: nuevos espacios urbanos en la novela negra española“, in: <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2403> (letzter Zugriff: 17.02.2019 10:30 Uhr).

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier und MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2017b): *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policiaco español*, Barcelona: Editorial Alrevés.

SOSA RUBIO, Carlos Jesús (2015a): „Mesocracia y antiheroísmo en las letras castellanas y gallegas: los casos de Mariana de Marco y Leo Caldas“, in: *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 20/2015, S. 129-144.

- SOSA RUBIO, Carlos Jesús (2015b): „Teoría del antihéroe. Aproximación y análisis descriptivo de un concepto transversal para la narrativa policiaca contemporánea“, in: SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier und MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (Hrsg.): *El género eterno: estudios sobre novela y cine negro*, Santiago de Compostela: Andavira Editoria, S. 53-60.
- STÜBEN, Jens (2002): „Regionale Literatur‘ und ‚Literatur in der Region‘. Zum Gegenstandsbereich einer Geschichte der deutschen Literatur in den Kulturlandschaften Ostmitteleuropas“, in: Instytut Filologii Germańskiej der Uniwersytet Opolski (Hrsg.): *Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 51-75 (= Oppelner Beiträge zur Germanistik 6).
- TENNE, Ingmar van (2002): „Tradition und kulturelle Identität des hansischen Kaufmanns des Spätmittelalters am Beispiel von Danzig“, in: Instytut Filologii Germańskiej der Uniwersytet Opolski (Hrsg.): *Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 215-229 (= Oppelner Beiträge zur Germanistik 6).
- TODOROV, Tzvetan (1998 [1966]): „Typologie des Kriminalromans“, in: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 208-215.
- WAUGH, Hillary (1991): „Hillary Waugh’s Guide to Myteries and Mystery Writing, O.O.: Writer's Digest Books“, zitiert nach: LANDRUM, Larry (1999): *American mystery and detective novels. A reference guide*, Westport: Greenwood Press.
- WINSTON, Robert und MELLERSKI, Nancy (1992): „The Public Eye: Ideology and the Police Procedural, London: Palgrave Macmillan“, zitiert nach: LANDRUM, Larry (1999): *American mystery and detective novels. A reference guide*, Westport: Greenwood Press.

## ANHANG

### ABSTRACT (DEUTSCH)

Domingo Villar konstruiert seine Krimireihe um Inspektor Leo Caldas, welcher wie der Autor aus Vigo stammt. In und um diese Stadt an der galicischen Atlantikküste ermittelt Caldas mithilfe des jüngst aus Zaragoza dorthin versetzten Subinspektor Rafael Estévez. Im Verlauf der Romane *Ojos de agua* und *La playa de los ahogados* werden Estévez und den LeserInnen die Region Galicien und die kulturelle Identität der *gallegos* nähergebracht. Als Basis werden die literaturwissenschaftlichen Grundlagen der Subgenres spanischer Kriminalliteratur, der Regionalität und kulturellen Identität sowie des seriellen Erzählens und der Intermedialität dargelegt. *Ojos de agua* und *La playa de los ahogados* werden sodann im Hinblick auf konstante und variable Figurenkonstellationen, die Ausgestaltung und Funktion der Regionalität, kulturellen Identität, der eingesetzten Stereotype sowie der Intermedialität untersucht. Bei der nachfolgenden gattungstypologischen Einordnung wird sich zeigen, dass eine Einordnung nur in das Subgenre regionaler Kriminalroman gelingen kann und diesem unter Berücksichtigung der gegenwärtigen kriminalliterarischen Entwicklung in Spanien noch unzureichend Bedeutung beigemessen wird.

## ABSTRACT (ENGLISCH)

Domingo Villar constructs his crime series around Inspector Leo Caldas, who, like the author, comes from Vigo. In and around this city on the Galician Atlantic coast, Caldas is investigating with the help of subinspector Rafael Estévez, who recently was transferred there from Zaragoza. The novels *Ojos de agua* and *La playa de los ahogados* bring Estévez and its readers closer to the Galician region and the cultural identity of the *gallegos*. As a basis, the fundamentals of the subgenres of Spanish crime literature, of regionality and cultural identity as well as of seriality and intermediality are elaborated. *Ojos de agua* and *La playa de los ahogados* are then examined regarding constant and variable figure constellations, the design and function of regionality, cultural identity, the stereotypes used, and intermediality. The following genre typological classification will show that a classification can only succeed in the subgenre of regional crime novels and that, considering the current development of criminal literature in Spain, this subgenre is still given insufficient importance.

## ZUSAMMENFASSUNG (SPANISCH)

### INTRODUCCIÓN

La serie policiaca Leo Caldas del escritor español de origen gallego, Domingo Villar, comienza con las dos novelas *Ollos de agua* y *A praia dos afogados*. *Ojos de agua* y *La playa de los ahogados*, los títulos de las versiones castellanas, hablan de Leo Caldas, un policía criminalista de la ciudad costera de Vigo, en el extremo oeste de Galicia. Allí, el inspector Caldas y el subinspector Rafael Estévez están investigando un caso. Domingo Villar no sólo hizo una importante contribución al género literario de la novela negra española, sino que es conocido sobre todo por su análisis del contexto regional gallego en sus novelas policiacas. Villar, que es vigués, ambienta sus novelas en su tierra natal y representa la región de una forma auténtica.

La identidad regional y cultural de Galicia se comunica al lector, en primer lugar, gracias a las diferencias que se encuentran con respecto a la figura de Estévez, originario de Zaragoza. Para él, los hábitos de los gallegos resultan a veces incomprensibles. Por otra parte, la autenticidad se manifiesta particularmente en las explicaciones detalladas de los lugares y caminos que Caldas y Estévez toman, que los lectores pueden seguir en cualquier mapa de Galicia paralelo a las novelas. Sin embargo, Villar no solo ofrece una visión viva de la región a través de las localizaciones reales, sino también a través de las descripciones culinarias. Por otra parte, los casos de asesinatos no resueltos están relacionados en muchos otros aspectos, como en la profesión de la víctima, la región y la cultura.

### PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

Las referencias evidentes a la comunidad autónoma de Galicia apenas han sido objeto de estudio o de investigación. Por esta razón, dicha cuestión plantea la siguiente pregunta:

“¿De qué manera se manifiestan la regionalidad y la identidad cultural en la serie policiaca de Domingo Villar Leo Caldas y cuáles son sus funciones?”

Desde un punto de vista metodológico, en el trabajo se realiza un análisis tanto narratológico como de género, así como tipológico y comparativo. Inicialmente se

realiza un análisis que se centra en la clasificación tipológica de los géneros y en la investigación de los elementos regionales específicos de ambas novelas.

#### ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Esta tesis de diploma está dividida en cinco secciones temáticas. En primer lugar, se presentará una base teórica a partir de los subgéneros de la novela policiaca española, así como de los complejos temáticos de regionalidad e identidad cultural, serialidad y, finalmente, intermedialidad. Comenzando con la novela policiaca clásica, los subgéneros tales como la novela negra, novela policiaca clásica costumbrista, novela negra rural y procedimiento policial serán examinados en detalle antes de analizar el subgénero de la novela negra regional.

A continuación, se presentan y detallan los métodos utilizados en la parte práctica de este documento.

La siguiente parte se encargará de examinar, en primer lugar, los protagonistas principales de la serie de crímenes Leo Caldas desde el punto de vista de la serialidad. Posteriormente, las dos novelas figurativas se examinan de forma individual en relación con el conjunto de figuras, los elementos de regionalidad, la identidad cultural y los estereotipos, así como la intermedialidad en las novelas. Por último, las novelas se someten a una clasificación de género individual antes de ser comparadas. En la comparación de *Ojos de agua* y *La playa de los ahogados*, se presta especial atención a los personajes y a los guiones para representar la serialidad de la serie de crímenes de Leo Caldas.

Finalmente, los resultados del trabajo, en particular el análisis y la comparación de las novelas, se resumen en una conclusión y un desarrollo de los resultados principales

#### ESTADO ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN

A partir de las obras de José Colmeiro y Tzvetan Todorov, se desarrolló un discurso literario bastante amplio sobre la novela negra española en general. En primer lugar, los subgéneros novela policiaca clásica y novela negra fueron objeto de un debate en profundidad. En algunos casos, esto también incluye subgéneros más específicos, como la novela negra rural, aunque la investigación en estos campos aún es escasa. Además de los subgéneros más conocidos, los

desarrollos recientes sólo se discuten brevemente en la investigación actual. Aunque la novela negra regional recibe atención a nivel general, la especialidad española de este subgénero apenas ha sido objeto de estudio en la literatura.

Estas observaciones generales se aplican también a las obras del autor en cuestión Domingo Villar. Aunque hay ciertos estudios sobre sus obras, estos se limitan esencialmente al uso humorístico de estereotipos y a la autotraducción del gallego al castellano.

#### RELEVANCIA DEL TEMA

A pesar de que la novela negra regional apenas ha sido objeto de investigación en España, resultaría muy relevante profundizar en ella en la actualidad. En el discurso sociopolítico español, las regiones, especialmente las periféricas, se desplazan cada vez más hacia el centro. Por un lado, esto manifiesta un nacionalismo cada vez mayor, también relacionado con las comunidades autónomas y, por otro lado, puede ser visto como una revalorización de la marginación de estas comunidades durante la dictadura franquista. Debido a este cambio de enfoque del debate sociopolítico hacia la periferia (también geográfica), es necesario discutir las expresiones de este desarrollo desde el punto de vista académico. El resurgimiento de las identidades suprimidas después de la transición se refleja también y, sobre todo, en la literatura. Como resultado, la novela negra regional, así como las películas y series televisivas regionales sobre delincuencia, están experimentando un auge que está llevando a una mayor presencia de las identidades culturales suprimidas de las regiones autónomas, en particular Galicia y el País Vasco.

#### RESUMEN BREVE DE *OJOS DE AGUA*

Luis Regiosa aparece muerto en su apartamento. El inspector Leo Caldas y su nuevo asistente Rafael Estévez inician la investigación porque, aparentemente, el saxofonista ha sido víctima de un crimen violento. En el transcurso de su trabajo de investigación, Leo Caldas se desplaza a los bares de ambiente y a las localidades de su ciudad natal, Vigo. Al inspector le surgen muchas preguntas como, por ejemplo, qué relación puede tener una de las figuras que aparece en la novela, el respetado doctor Dimas Zuriaga, con el crimen. Luis Regiosa no es la única víctima de asesinato en *Ojos de agua*, porque el DJ Orestes Rial también

fue asesinado en su apartamento. Leo Caldas no solo tiene que resolver uno, sino dos casos de asesinatos relacionados.

#### RESUMEN BREVE DE *LA PLAYA DE LOS AHOGADOS*

Cuando encuentran el cuerpo de Justo Castelo en *la playa de los ahogados* en Panxón, al sur de Vigo, en Galicia, el inspector Leo Caldas y el subinspector Rafael Estévez inician su segunda investigación conjunta por asesinato. Aunque inicialmente sospechan que se trata de un suicidio, puesto que es habitual en los marineros, desechan dicha teoría rápidamente. El instinto de Leo Caldas no le permite creer que se trate de un suicidio, por lo que inicia la investigación en el entorno pesquero. Se encuentra con todo tipo de supersticiones y mitos de marineros. Los habitantes de Panxón sospechan que el capitán Sousa, que murió misteriosamente ahogado, está detrás de la muerte de Justo Castelo. Pero Caldas y Estévez revelan el secreto profano que se encuentra detrás de la historia de terror.

#### COMPARACIÓN DE LAS DOS NOVELAS

A primera vista, las dos novelas, *Ojos de agua* y *La Playa de los ahogados*, parecen esencialmente congruentes como dos partes de la misma serie. En ambos casos, Galicia es el entorno seleccionado para el desarrollo de los hechos. Además, ambas novelas están unidas por el número y la estructura de sus niveles. Tanto en *Ojos de agua* como en *La Playa de los ahogados* hay una llanura cerrada y continua. El nivel cerrado de la causa penal, que incluye una sola novela, contrasta con el nivel continuo de las relaciones privadas y los procesos internos de los protagonistas, que se extienden a lo largo de toda la serie. El nivel continuo en ambas novelas está marcado por la relación de Leo Caldas con otros personajes, como su padre o Rafael Estévez. Al mismo tiempo, surge una imagen de la identidad colectiva e individual de las figuras pero, sobre todo, de Leo Caldas. Las identidades colectivas de Caldas se basan en sus cualidades de policía y en las típicas de su procedencia gallega, y son contradictorias, ya que la policía es considerada como un símbolo de lo nacional, es decir, de lo español. Pero, además, conserva una identidad individual presente, que de alguna manera, se muestra en ambas novelas. Villar también consigue centrarse en los componentes regionales de *La Playa de los ahogados*, así como

en *Ojos de agua*, además de en la historia criminal actual. En ambas novelas, la regionalidad destaca desde varios puntos de vistas, por lo que el enfoque de las perspectivas difiere. Aunque la representación de la identidad cultural predomina en *Ojos de agua*, *La Playa de los ahogados* encuentra un equilibrio entre la descripción geográfica y la cultural. Esto último puede deberse a la ubicación de la historia criminal, que principalmente se trata de zonas rurales, y a la simple extensión de la novela.

#### COMPARACIÓN DE LOS PERSONAJES

Dentro de la serialidad, algunas figuras forman parte integrante de ambas novelas. Otros personajes, en su mayoría relacionados con casos penales, sólo están representados en una de las dos novelas. Leo Caldas, Rafael Estévez y el otro equipo de la policía criminal, formado por el comisionado Soto, Clara Barcia del departamento forense y el médico forense Dr. Gúzman Barrio, aparecen en ambas novelas. El padre de Leo Caldas, Carlos, el dueño del Eligio, y Cristina, la camarera del Bar Puerto, también regresan. Alba, la ex novia de Leo Caldas, aparece en ausencia.

En cuanto a la serialidad de las dos novelas, se observa que todas las relaciones están sujetas a una cierta dinámica. En *Ojos de agua* se encuentran por primera vez el gallego Leo Caldas y el aragonés Rafael Estévez. Sus dificultades iniciales se deben principalmente a su distinta procedencia y, en consecuencia, a sus diferentes percepciones y términos básicos. Dado que se trata de dos figuras dinámicas, primero deben eliminarse las diferencias entre ellas. En el transcurso de las novelas, sin embargo, la relación entre estas cambia significativamente. En *Ojos de agua* es el solitario Leo Caldas quien siempre invita al recién llegado a comer con él y lo acerca a la cultura gallega. Debido a sus dificultades iniciales de integración, Rafael Estévez pierde el interés en prestar total disponibilidad al inspector las 24 horas del día. En *La Playa de los ahogados* se puede observar que Rafael Estévez ha construido en el tiempo transcurrido entre las novelas una red social y, por lo tanto, ya no tiene la capacidad de aceptar las diversas llamadas y encargos de su superior en cualquier momento del día o de la noche.

Aunque Estévez no siempre quiere pasar su tiempo libre con Caldas, hay un claro acercamiento entre los dos colegas en el transcurso de la serie. Para Estévez,

Caldas es probablemente uno de los muchos gallegos que, desde su punto de vista, se comporta de manera extraña e irracional pero, a medida que el tiempo transcurre, incluso olvida que Caldas – de nuevo, desde su punto de vista – es un extraño. De la misma manera, Estévez cobra importancia para Caldas. En primer lugar, se genera la impresión de que su nuevo subinspector para Caldas, es un lastre bastante molesto, ya que al principio hay que enseñarle las costumbres locales. Con el paso del tiempo, sin embargo, Estévez se convierte en la persona con más presencia y en un valioso colega para el solitario inspector, con el que le gusta pensar en su tiempo libre. Tanto Leo Caldas como Rafael Estévez realizan un viaje interior a lo largo del tiempo de las dos novelas. Aprenden los unos de los otros y se enfrentan en el proceso. Debido a sus diferentes identidades culturales y a las diferentes percepciones, los momentos humorísticos ocurren una y otra vez.

Al principio de la serie de crímenes, la relación entre padre e hijo se presenta tensa. La muerte de la madre, que ambos nunca debieron haber superado realmente, oscurece el horizonte de sus conversaciones. Además, el padre reprocha subliminalmente al hijo la separación de su antigua pareja Alba. Cuando los motivos de la separación no parecen estar claros, el padre siempre saca a la luz de forma inequívoca su opinión, culpando a su hijo. Debido a la grave enfermedad del tío de Caldas, hermano de su padre, el contacto, antes esporádico, entre ambos se intensificó en *La Playa de los ahogados*. Gradualmente, se produce un acercamiento entre ellos y comienza una estabilización e intensificación de la relación, que probablemente ha sido abandonada desde la pubertad de Leo. Leo Caldas no piensa en ninguna persona tanto como en su antigua novia, Alba. Pese a que dicha figura solo aparece una vez en la novela, esta es recordada numerosas veces por Caldas. Ya sea en los rostros de otras mujeres o a través de las molestas preguntas del padre, quién todavía está en contacto temporal con ella, a Leo Caldas no se le permite reprimir su infeliz amor. Tiene conflictos internos con los sentimientos que aún persisten hacia la mujer a la que no ve desde hace mucho tiempo.

#### HILO ARGUMENTAL

Ambas novelas no pueden clasificarse en un subgénero específico. Más bien, contienen varios elementos que permiten clasificarlas en varios subgéneros.

*Ojos de agua* no puede clasificarse enteramente en un subgénero de la novela negra, pero no cabe duda de que predominan las características de una novela negra. *Ojos de agua* recoge elementos centrales, especialmente el discurso sociocrítico de los mismos, pero se desvía sustancialmente de otros lugares, por ejemplo, de la situación espacial. Es precisamente la ubicación de la novela en la ciudad gallega de Vigo lo que hace que *Ojos de agua* se desvíe del entorno típico de la novela negra. Sin embargo, no se puede llegar a una conclusión clara de que se trate de una novela negra rural. Vigo, el lugar donde transcurre *Ojos de agua*, no se limita a un tipo específico de zona, ya que la Vigo actual, como cualquier ciudad, es diversa en sí misma. Domingo Villar no crea su propia Vigo para su novela, sino que permite que los acontecimientos transcurran en la ciudad en la que realmente se encuentra. Esto acerca a *Ojos de agua* a la novela policiaca costumbrista. En la descripción del lugar, toda la ciudad y sus alrededores están representados en toda su diversidad, desde las zonas más lujosas a las más desfavorecidas y desde las urbanas a las rurales. La proximidad a la novela policiaca costumbrista se ve reforzada por la constante descripción de los hábitos de la población gallega, que se distingue de los hábitos de Rafael Estévez, que tiene otras costumbres culturales, a quien Leo Caldas, como nativo, debe explicar una y otra vez las costumbres y tradiciones de sus compatriotas y mediar entre ellos y el extranjero. Aquí, Domingo Villar juega con los estereotipos y enfatiza las peculiaridades de los gallegos. *Ojos de agua* puede entenderse como una novela negra regional en las inmediaciones de la novela negra por el tema superficial de la identidad cultural, que se expresa, sobre todo, por el protagonista Leo Caldas y sus hábitos y que está separado del extranjero, el aragonés Rafael Estévez.

En *La playa de los ahogados*, Domingo Villar combina elementos de varios subgéneros y, por lo tanto, la novela no puede ser clasificada en ninguno de ellos en concreto. Se puede deducir que en *La playa de los ahogados* predominan los elementos de la novela policiaca clásica y los de la novela negra rural sobre los de los otros subgéneros mencionados. Sin embargo, el rasgo central de la novela es su profundo vínculo con la Comunidad Autónoma de Galicia. Esto se hace particularmente evidente por la omnipresente demarcación frente al otro enfoque cultural que presenta, concretamente el de Estévez, procedente de Aragón. A

diferencia de la novela policiaca clásica, no enfatiza la historia de la investigación criminal o, en el caso de la novela negra, la crítica social que hay detrás de ella. La identidad cultural de la comunidad autónoma de Galicia está en primer plano y forma parte de la propia identidad de la novela. La parcela no se limita a zonas rurales, como en la novela negra rural, sino que se extiende hasta la ciudad de Vigo. Leo Caldas está escondido en esta ciudad y su población y, a diferencia de un procedimiento policial, no puede distinguirse de ellos. Según el motivo predominante de la población regional, que se manifiesta en el entorno de la víctima del asesinato, es decir, en los marineros de la costa atlántica gallega, y que encuentra su especial expresión en sus costumbres y tradiciones, que a su vez están arraigadas en el paisaje descrito, La playa de los ahogados debe entenderse como una novela negra regional y clasificarse en este subgénero.

El rasgo distintivo más importante es el desplazamiento espacial. Aunque, como ya se ha mencionado, tanto en *Ojos de agua* como en *La Playa de los ahogados*, la Comunidad Autónoma de Galicia está en el centro, cada una con un enfoque geográfico diferente. El lugar principal donde acontecen los hechos en *Ojos de agua* es la ciudad más grande de Galicia, Vigo. En cambio, en *La Playa de los ahogados*, todo acontece en la zona rural de los alrededores de Vigo. Como resultado de este cambio de escenario, el enfoque cambia en relación con los temas tratados.

El enfoque común sobre el componente regional es diferente en cada versión. En *Ojos de agua*, lo que predomina en la novela es la identidad cultural y el tema de los estereotipos sobre los gallegos y los aspectos sociocríticos. Debido al recién llegado Estévez, las divergencias culturales son un foco de atención especial aquí. En *Ojos de agua*, donde la ciudad está en primer plano, un saxofonista homosexual y, más tarde, un DJ son asesinados. Ambos estaban principalmente en bares de ambiente. El entorno urbano dirige la atención principal a los temas socialmente críticos que aparecen con mayor urgencia en la ciudad como crisol de culturas. En *La Playa de los ahogados*, cuyo entorno es el espacio rural, un pescador es víctima del asesinato, dirigiendo la mirada a la naturaleza, al mar. La situación rural se acompaña de la superstición profundamente arraigada entre los habitantes, que está presente en las investigaciones. Esta superstición está a su vez relacionada con la intensa relación de los pescadores con la naturaleza.

Un gran ejemplo de la diferencia urbano-rural entre *Ojos de agua* y *La Playa de los ahogados* son los diferentes métodos de pesca de percebes. Estos tienen un cierto impacto en el acceso a los crustáceos en condiciones meteorológicas adversas. En las zonas rurales costeras, los pescadores de mejillones están expuestos a un peligro considerable con mal tiempo, por lo que no es habitual pescar percebes con este tiempo. Con la gran demanda que existe en la ciudad, se está utilizando un método de pesca alternativo que también puede funcionar en condiciones climáticas adversas. Las plataformas ancladas en la ría están equipadas con cuerdas que descienden al mar, donde se reúnen los crustáceos. Estas cuerdas se izan a tierra y se retiran los percebes. Mientras que en la zona rural de Galicia la lucha entre el hombre y la naturaleza sigue siendo importante, la industria ya ha llegado a la ciudad. En el sentido de la serialidad, sin embargo, no sólo hay lugares completamente diferentes. Los lugares habituales de la serie de crímenes son la Comisaría de Vigo, la emisora de radio, el Eligio o el Bar Puerto. Además de las figuras, también proporcionan al lector una pista de un conocido lugar de retiro. A través de los lugares ya conocidos, los lectores se identifican rápidamente con las historias de crímenes y sus personajes. Aunque estos espacios estables aparecen en ambas novelas, difieren en frecuencia e intensidad. Un ejemplo de ello es el programa de radio Patrulla en las ondas, en el que Leo Caldas aparece regularmente. La cuestión del prestigio del trabajo policial en España después de la Transición corre como un hilo conductor a través de ambas novelas y se aborda de diferentes formas en el curso de las actividades del inspector en la radio. A diferencia de *Ojos de agua*, en *La Playa de los ahogados* hay muy pocas escenas, por lo que se observa una disminución en variación de escenarios en dicha novela. La cantidad de tiempo que pasa en la comisaría también varía mucho. La escena del asesinato en *La Playa de los ahogados* obliga al investigador a pasar mucho tiempo fuera de Vigo y evita las visitas a lugares urbanos. Por lo tanto, Leo Caldas visita su oficina en la estación de policía con menos frecuencia, pero permanece allí más tiempo. El caso criminal en *La Playa de los ahogados* requiere que Caldas trabaje más de cerca con sus colegas y, por lo tanto, le permite pasar más tiempo en su oficina. Además, el inspector Leo Caldas pasa mucho más tiempo en *Ojos de agua* en su restaurante favorito, Eligio. El traslado espacial de las causas penales también desempeña un papel importante en este aspecto.

## CONCLUSIÓN

De acuerdo con el modo de narración en serie, tanto los personajes centrales como los guiones se desarrollan a través de ambas novelas, *La playa de los ahogados* y *Ojos de agua*. Por otro lado, la historia del crimen respectiva, incluyendo a las personas afectadas por ella, se limita a la novela concreta. En cuanto a la clasificación de género, se puede resumir que ambas novelas son, sin duda, novelas policiacas. La clasificación en un subgénero clásico en ambos casos no es posible, por lo que la tendencia hacia un subgénero u otro varía considerablemente en cada caso.

Lo que ambas novelas tienen en común es la gran cantidad de referencias regionales, que funcionan como mediadoras de la regionalidad y de la identidad cultural original de la comunidad autónoma de Galicia y que, al igual que otros líderes de las regiones periféricas marginadas de España, buscan situarlas en el centro de un nuevo discurso sociopolítico. Esto puede verse en particular en la acentuación de la identidad regional gallega a través del contraste con la figura del aragonés Rafael Estévez.

El tema central de la novela negra regional es la identidad cultural local, en la que no se establecen límites entre el espacio urbano y el rural, sino que ambos se reconocen como componentes originales de la región. Esto corresponde precisamente a los acentos tipológicos del género, que no permiten una clasificación clara de las novelas figurativas *Ojos de agua* y *La playa de los ahogados* en otro subgénero de la novela negra española. En consecuencia, cabe concluir que las novelas policiacas que hemos tratado de Domingo Villar, pertenecen al subgénero de la novela negra regional.

La atención que recibe la novela negra regional en España no es suficiente, ya que permitiría un análisis más preciso de los temas sociopolíticos regionales en la literatura criminal española, es decir, el énfasis en la región en su peculiaridad, pero también en su totalidad. Por lo tanto, un estudio de este tipo no solo resultaría muy útil en el ámbito de las novelas tratadas, sino también en el estudio de la literatura criminal española.