

## Hubert Pöppel (Jena):

### Kastration als *ultima ratio*: die katalanischen Frauenkrimis der Maria Antònia Oliver

In einer Kriminalgeschichte läßt der Brasilianer Rubem Fonseca seinen Helden — einen Kriminalautor — auf einem Kongreß über Kriminalliteratur in Grenoble folgende Feststellung treffen: «A língua que produz mais escritores policiaes no mundo é a catalã, considerando-se o número reduzido dos seus utentes» (Fonseca, 1992, S. 151).

Noch im Jahre 1985 fühlten sich die beiden Barceloniner Spezialisten für die katalanische *novel·la negra* bzw. die spanische *novela negra*, Jaume Fuster und Manuel Vázquez Montalbán, nahezu alleine auf weiter Flur.

Fuster: «Tu en castellà, encara pots trobar algú que et substitueixi [...]». Montalbán: «Ja en tinc dos! L'Andreu Martín i en Juan Madrid [...]». Fuster: «Els conec i de tant en tant també utilitzo l'Andreu com a substitut en matèria de novel·la negra». (Vázquez Montalbán/ Fuster, 1985, S. 91).<sup>1</sup>

Gleichzeitig jedoch begann sich die Lage zu ändern. Das in dem zitierten Gespräch etwas abschätzig als «boom des Kriminalromans» bezeichnete steigende Interesse des Publikums trug auch in Katalonien Früchte. Jaume Fuster selbst schuf mit der Reihe «La Negra» bei *Edicions de la Magrana* ein Publikationsforum, das, neben Übersetzungen und Neuauflagen älterer Werke,<sup>2</sup> auch neue Kriminalromanautorinnen und -autoren aufnahm. In

---

<sup>1</sup> Noch in der Ausgabe der *Monographic Review / Revista Monográfica*, 1987, über den Kriminalroman in Spanien spielt der Kriminalroman in katalanischer Sprache praktisch keine Rolle, sieht man von punktuellen Erwähnungen einiger Autoren im Beitrag von Patricia Hart (eine Zusammenfassung ihres Buches *Spanish Sleuth* von 1987, mit einem Kapitel über Pedrolo und Fuster) einmal ab. Der galicische Kriminalroman hingegen wird mit einem eigenen Aufsatz gewürdigt. Die Diskussion der Frage nach der Einordnung Andreu Martíns auch in die katalanische Literatur durch Fuster (einige seiner Romane publizierte er in seiner Reihe) in diesem Zitat würde hier zu weit führen.

<sup>2</sup> Im weiteren Verlauf des Gespräches der beiden über den Kriminalroman kommen sie auch noch kurz auf Manuel de Pedrolo zu sprechen, dessen Romane aus den 50er und 60er Jahren von Fuster in seiner Reihe ebenso wieder aufgelegt wurden wie ein Text von Maria Aurèlia Capmany aus den frühen 70er Jahren. Zu letzterer schrieb Genaro Pérez 1995/96 einen Aufsatz, ohne es einer Erwähnung wert zu finden, daß der von ihm untersuchte

nerhalb von wenigen Jahren öffnete sich das Spektrum so weit, daß Montserrat Estruch i Brichs 1997 in einem kleinen Überblick bereits rund zwei Dutzend Namen aufzählen konnte.<sup>3</sup> Heute können Barcelona und Katalonien als das Zentrum der Kriminalromanszene in Spanien bezeichnet werden.<sup>4</sup>

Der internationale Durchbruch ist dem katalanischsprachigen Kriminalroman aber nicht gelungen. Die Kombination «Barcelona und Kriminalroman» wird verkörpert von einer Person: dem «Übervater» Manuel Vázquez Montalbán.<sup>5</sup> In der Rangfolge der Bekanntheit folgt nach diesem Andreu Martín; doch die Übersetzung seiner Werke aus dem Spanischen ins Deutsche muß teilweise bereits vom Spanischen Kulturministerium unterstützt werde. Dem führenden Vertreter des katalanischsprachigen Kriminalromans, Jaume Fuster, blieb die internationale Anerkennung bislang verwehrt.

Ganz anders stellt sich die Lage bei Maria Antònia Oliver dar, 1946 auf Mallorca geboren, in Barcelona lebend, erfolgreiche Schriftstellerin innerhalb Kataloniens, Drehbuchautorin, Übersetzerin und seit 1969 mit Jaume Fuster verheiratet. Sie profitierte ganz offensichtlich von einem doppelten Publikums- und Verlegerinteresse der 80er und 90er Jahre: dem Interesse an Kriminalromanen und dem Interesse an Frauenliteratur. Die

Roman (*El chaqué de la democràcia*, 1984) ursprünglich auf katalanisch erschienen war (*El jaqué de la democràcia*, 1972).

<sup>3</sup> Zu finden im Vorwort von Fuster, *Mica*, 1997, S. 10-11; diese Ausgabe des Romans wurde übrigens durch das Vorwort und den Anhang speziell für Jugendliche aufgearbeitet; zur Untergattung des Kriminalromans für Jugendliche in Katalonien (zu der auch Fuster mit seinem Detektiv Arquer speziell für diese Zielgruppe verfaßte Beiträge lieferte, z.B. *Ana i el detectiu* von 1993), vgl. Valriu, 1995.

<sup>4</sup> Dieser Meinung ist auch der Autor des allerdings sehr knappen und USA-orientierten Beitrages über Spanien in Nina Kings *Crimes of the Scene*, 1997; zwei wichtige Veröffentlichungen der letzten Jahre zum spanischen Kriminalroman äußern sich zu dieser Frage ambivalent: Colmeiro (1994) schließt den katalanischen Kriminalroman praktisch aus seiner Untersuchung aus und formuliert nur kurz (S. 170, Anm. 5) das Desiderat einer eigenständigen Monographie (Martín und Vázquez Montalbán nehmen aber bei ihm einen breiten Raum ein); wesentlich stärkere Beachtung findet der katalanischsprachige Kriminalroman bei Valles Calatrava (1991), wobei die Suche nach Zusammenhängen in der durch Datenfülle gekennzeichneten Studie schwer fällt; auch er fordert, angesichts des «papel clave jugado por los autores catalanes» (S. 130), eine eigenständige Monographie.

<sup>5</sup> Vielleicht gilt diese Ausnahmestellung in Spanien selbst noch mehr als in Deutschland, den USA oder anderen Ländern, denn welcher Autor außer ihm kann darauf verweisen, daß ein Verlag wie Planeta seinem Helden eine eigene Reihe eingeräumt hat, oder daß inzwischen Biographien über die Personen seiner Romane erscheinen, abgesehen von der schon nicht mehr überschaubaren Menge an wissenschaftlicher Sekundärliteratur.

Konjunktur dieser beiden Interessen war wohl der entscheidende Impuls, daß weder die Bücher ihres Mannes noch ihre eigenen nichtkriminellen Romane, sondern ihre Kriminalromane beinahe gleichzeitig Ende der 80er Jahre ins Englische, ins Spanische und ins Deutsche übersetzt wurden. Diese These wird gestützt durch die Tatsache, daß ihr Roman *Joana E.* von 1992 bis heute nicht in einer deutschen Ausgabe greifbar ist, während der dritte Band der Reihe um die Privatdetektivin Lònia Guiu von 1994 bereits zu Beginn des Jahres 1996 übersetzt vorlag. Eine Modeerscheinung wie der Frauenkrimi führt leider allzu häufig dazu, daß ohne Rücksicht auf Qualität beinahe alles publiziert und übersetzt wird, was auf dem Markt zu bekommen ist — ein aufmerksamer Blick in eine beliebige der vielen Reihen deutscher Verlage zum Thema belegt dies.<sup>6</sup> Mit Maria Antònia Oliver jedoch wählte der Eichborn Verlag eine katalanische Kriminalschriftstellerin aus, die auch hohen Qualitätsansprüchen an ihre Werke mühelos genügt.

Vor der Analyse einiger wichtiger Punkte, die dies belegen können, und vor einigen Überlegungen zum Begriff des Frauenkrimis, möchte ich zunächst ihre drei Lònia-Guiu-Romane kurz vorstellen.

#### *Estudi en lila* (1985)

Die Privatdetektivin Apol·lònia Guiu, genannt Lònia, bekommt eines morgens zwei Aufträge. Sie soll ein fünfzehnjähriges Mädchen suchen, das aus Mallorca verschwunden ist; und sie soll für eine Kunsthändlerin unter einem offensichtlichen Vorwand drei Männer aufspüren. Kurz nachdem sie und ihr Assistent Quim den ersten Mann finden, stirbt er an den Folgen eines Autounfalls. Sebastiana, das Mädchen aus Mallorca, holt Lònia aus einer heruntergekommenen Pension. Sie ist nach einer Vergewaltigung schwanger, kommt mit dem Konflikt um eine Abtreibung nicht zurecht

<sup>6</sup> Wenn der Blick von den Reihen selbst auf die Diskussion über sie in den Literaturbeilagen und Feuilletons der Tageszeitungen und Zeitschriften weiterreicht, so lassen sich einige markante Punkte herausstreichen: Frauenkriminalromanreihen waren und sind wichtig, um guten Kriminalromanen eine Chance zu geben; neben deutschen sind es vor allem Romane aus dem englischsprachigen Bereich, die publiziert werden, die Romania spielt auf dem Übersetzungsmarkt leider eine untergeordnete Rolle (auch in Katalonien gibt es mit M.A. Capmany, Assumpta Margenat, Margarida Aritzeta und anderen noch Kriminalschriftstellerinnen, die würdig sind, übersetzt zu werden); der Begriff Frauenkrimi ist in diesen Publikationen nicht geklärt, und es sind die Frauen selbst, die am heftigsten über die Kategorie diskutieren (vgl. u.a. Uta-Maria Heim in *Spiegel special*, 10/1995; Sabine Deitmer in *SZ, Krimi Spezial*, 23.11.1996; *Brigitte* 8/96).

und begeht Selbstmord. Lònia ermittelt die Identität des zweiten Mannes, wird dabei verprügelt, verliert ihr Auto, und ihr Büro wird zerstört. Kurz nachdem sie die Kunsthändlerin informiert, stirbt auch der zweite Mann. Trotz ihres Verdachtes gegen die Auftraggeberin gibt sie den Fall nicht auf. Bei den weiteren Untersuchungen entdeckt sie die Verbindungen der beiden toten Männer zu Frauenhandel und Schmuggel mit chemischen Waffen, und sie trifft auf den dritten Mann, der ebenfalls stirbt, ohne daß sie dies verhindern kann. Von der Kunsthändlerin erfährt sie, daß die drei Männer sie vergewaltigt hatten, und daß sie sich an ihnen rächen wollte, indem sie sie kastrierte, nicht aber ermordete. In allen drei Fällen gab es die Gelegenheit, ein Verbluten der Männer zu verhindern, doch diese – oder deren einflußreiche Familien – bevorzugten den Tod. Am Ende übergibt Lònia den Schmuggelfall zur weiteren Verwertung an den großen Privatdetektiv Lluís Arquer, gegen die Zusicherung seines Schweigens im Fall der toten Männer und gegen ein Flugticket nach Australien.

*Antípodes* (1988)

In Australien lebt Lònia einige Monate bei alten Freunden aus Barcelona und bei verschiedenen Liebhabern, bis sie ein junges Mädchen wiedertrifft, das sie auf dem Flug kennengelernt hatte und das in Schwierigkeiten geraten ist. Sie beginnt zu ermitteln, stößt auf einen brutalen Rauschgift- und Mädchenhändlering, übergibt den australischen Teil des Falles einem Kollegen vor Ort und fliegt auf ihre Heimatinsel Mallorca, um die Hintergründe aufzudecken. In kurzer Zeit gelingt es ihr, die Verbindungen zwischen der ehemals reichen Familie des Mädchens, einem dubiosen Reiseunternehmen, der Tourismusbranche auf Mallorca und einer ökologischen Gruppe zu durchschauen. Die Familie hatte das Mädchen über den Mädchenhändlering nach Australien abgeschoben, weil sie fürchtete, daß die Tochter sich für den Schutz einer kleinen, in ihrem Besitz befindlichen Baleareninsel vor touristischer Ausbeutung einsetzen würde. Um Beweise dafür zu finden, läßt sich Lònia als Dienstmädchen für den Fünften Kontinent anwerben und landet als Aufseherin in einem Bordell. Sie bekommt die Beweise, wird aber wieder grausam verprügelt. Ihr Assistent Quim befreit sie, und diesmal nimmt sie, zusammen mit einem befreundeten Journalisten, die juristische und publizistische Abrechnung selbst in die Hand.

*El sol que fa l'ànec* (1994)

Während sie gerade mit einem Fall im Milieu der Prostituierten von Barcelona beschäftigt ist, bekommt Lònia den Auftrag, ein verschwundenes Mädchen zu finden. Die Spur führt über Deutschland nach Mallorca, wo sie, wieder einmal, auch mit ihrer eigenen Vergangenheit konfrontiert wird. Bei ihren Nachforschungen trifft sie immer wieder auf ein seltsames, keinen Sinn ergebendes katalanisches Gedicht<sup>7</sup> – und auf Kinder. Langsam kann sie ihre Untersuchungen auf ein großes Anwesen konzentrieren, doch gleichzeitig baut sich vor ihr eine Mauer des Schweigens auf. Beim Versuch, sie zu überwinden, wird sie das Opfer einer versuchten Vergewaltigung, eines Mordanschlages, bei dem sie ihr Auto verliert, und ihr wird ein Finger gebrochen. Erst als sie die Leiche des gesuchten Mädchens findet, werden ihr alle Zusammenhänge klar. Mit Hilfe eines alten Freundes bei der Polizei entlarvt sie einen Päderastenclub, die dahinterstehende Organisation von Kinderhändlern und die mit ihnen zusammenarbeitende lokale Polizei.

Das Einschreiben in Traditionen

Jeder Kriminalroman schreibt sich unweigerlich in einen bestimmten Traditionsstrang – normalerweise sogar in mehrere – dieser vieltausendfach genutzten und variierten Gattung ein. Maria Antònia Oliver tut dies mit dem Titel ihres ersten Kriminalromans ganz bewußt und programmatisch. *Estudi en lila* zitiert *A Study in Scarlet*, den ersten Fall von Sherlock Holmes. Sicherlich wäre es möglich, einige inhaltliche Parallelen zwischen den beiden Texten zu finden, z.B. die Rache an Männern, die sich über das (sexuelle) Selbstbestimmungsrecht einer Frau hinwegsetzten und sie damit letztendlich umbrachten, sowie die Überantwortung des Rächers an eine andere als die weltliche Justiz, mit dem darin zum Ausdruck kommenden Verständnis für die «Morde». Die Wahl des Titels scheint jedoch noch stärker von drei anderen Punkten motiviert zu sein: von der Verneigung vor dem großen Meister, vom Brückenschlag über ziemlich genau 100 Jahre der Ausdifferenzierung der Gattung und von der Möglichkeit des Spiels mit

<sup>7</sup> «Va anar a fer cuieres / lo mico i el raio / el sol que fa l'ànec / les flores de maio». Erst gegen Ende des Bandes kann Lònia das Rätsel dieser Verse auflösen – dank der Hilfe einer Freundin: Maria Antònia Oliver. Es handelt sich um die Nachdichtung, falsche Übersetzung, phonetische Nachahmung des spanischen Liedes «Benéfico hieres / lumínico rayo / el sol que engalanas / las flores de mayo».

den Farben im Titel. «No has vist mai cap pintada color lila d'aquelles que diuen contra violació castració?» (*Estudi*, S. 191), fragt Lònia ihren Kollegen, als sie ihm die endgültige Abwicklung des Falles anträgt. Genau diese Stelle, die den Wechsel von rot zu lila erstmals explizit begründet, macht aber auch deutlich, daß Maria Antònia Oliver keineswegs gewillt ist, eine voraussetzungslose neue Gattungstradition zu präbendieren, die auf der Frauenfarbe lila basiert.<sup>8</sup> Das, was als Konstitutionselement des Frauenkrimis interpretiert werden könnte, wird durch die Einbindung in das Gespräch mit dem Kollegen relativiert.

Mit der Einführung der Figur des Privatdetektivs Lluís Arquer und seines Kollegen Carvalho (*Estudi*, S. 69f) greift Oliver nämlich in ein Spiel der wechselseitigen Verweisungen und Abhängigkeiten im neueren katalanisch-spanischsprachigen Kriminalroman Kataloniens ein, das um das Jahr 1972 mit dem Auftreten Carvalhos (Vázquez Montalbán: *Yo maté a Kennedy*) und dem ersten Kriminalroman Jaume Fusters (*De mica en mica s'omple la pica*) begann. Fuster widmete sein Buch u.a. Dashiell Hammett als dem besten seines Fachs, den katalanischsprachigen Kriminalautoren vor ihm, und Maria Antònia Oliver als seiner ersten Kritikerin. Vázquez Montalbán stellt bald darauf seinem nun zum Privatdetektiv avancierten Carvalho einen Freund für einsame Stunden und für lange und ausgiebige Freßorgien zur Seite: Enric Fuster, dessen Name wie eine Verbindung von Autor und Held (Enric Vidal) von Jaume Fusters Roman klingt.<sup>9</sup> Als Jaume Fusters neue Hauptfigur, der Privatdetektiv Lluís Arquer,<sup>10</sup> seine ersten Fälle löst, kennt er bereits eine Kollegin in Barcelona, die Lònia Guiu heißt,<sup>11</sup> und in dem 1986 erschienenen *Sota el signe de Sagitari* bekommt er von dieser einen Brief aus Australien (S. 105).

Außer diesen expliziten intertextuellen Beziehungen, die über Fuster und Vázquez Montalbán tendenziell auf die nordamerikanische Schule des Kriminalromans verweisen, schreibt Maria Antònia Oliver ihre Lònia Guiu

auch über ihre typischen Gewohnheiten und spleens in die Tradition ein.<sup>12</sup> Ein Carvalho zehrt langsam aber sicher seinen Bücherbestand aus alten Zeiten auf, indem er die Bände zum Anzünden seines Kamins verwendet. Sein Zynismus und sein Streben nach einem ausreichend dicken Bankkonto für das Alter verdeckt nur schwer sein Mitgefühl für die Opfer. Die Vergangenheit als Kommunist unter Franco holt ihn nicht nur immer wieder ein, sie umgibt ihn auch personifiziert in seinem Freund/ Diener/ Koch Biscuter, der, zusammen mit Enric Fuster, seine gastronomische Leidenschaft nach Kräften unterstützt. Seine Freundin Charo schließlich ist eine Prostituierte. Diese (und weitere) Konstanten in den Romanen Vázquez Montalbáns nun finden ihre strukturellen – positiven oder negativen – Entsprechungen in Dorothy Sayers' Serie um Lord Peter Wimsey aus den 20er und 30er Jahren. Der reiche, snobistisch-zynische Lord frönt seinem Hobby Detektivspiel nicht nur, um der Gesellschaft nützlich zu sein, sondern auch, um den Opfern Gerechtigkeit zu verschaffen. Sein ehemaliger Kamerad, der Butler Bunter, kümmert sich rührend um ihn, wenn ihn die traumatischen Kriegserlebnisse einholen. Auch wenn Lord Peter nicht selbst kocht, ist er doch ein Gourmet und Kenner der besten Weine. Seine zweite Leidenschaft nach dem Lösen schwieriger Kriminalfälle ist das Sammeln von Inkunabeln. Seine Freundin und zukünftige Frau schließlich wird von der guten Gesellschaft geschnitten, weil sie mit einem Mann in wilder Ehe gelebt hatte.

Als Lònia sich an ihre erste Begegnung mit Arquer und Carvalho erinnert, steht Kulinarisches im Mittelpunkt: «Quan jo m'hi vaig acostar amb dues copes de xampany ell va dir que aquell semi-sec tebi semblava pixats de cavall» (*Estudi*, S. 69). Gegen die beiden Eßfetischisten (und ihre jeweiligen Erfinder) setzt Oliver eine Vegetarierin, allerdings eine, die immer wieder gegen ihre eigenen Prinzipien verstößt. Was die Personenkonstellation angeht, so gibt es in den Lònia-Guiu-Romanen zwar Unterschiede zu den beschriebenen Serien, doch die Parallelen sind unverkennbar. Mit ihrer Tante

<sup>8</sup> In *Antípodes* parodiert Oliver die programmatischen Farben, als sie den von ihrem homosexuellen Assistenten Quim rosa gestrichenen Wagen sieht: «És com si la Mercè es fes pintar els estris de ginecòloga de color lila perquè és feminista», S. 119.

<sup>9</sup> Wie sehr sich Jaume Fuster und Manuel Vázquez Montalbán in Sachen Küche, Essen und Trinken ähneln, wird im nicht zufällig längsten Kapitel ihres Gesprächs von 1985 deutlich (S. 59-89).

<sup>10</sup> Mit explizitem Dank an Ross MacDonald und seinen Lew Archer.

<sup>11</sup> Fuster, *Les Claus de Vidre* (1984); er kennt sie, denn Lònia suchte bereits 1983 in der Erzählung «On ets, Mònica» des Sammelbandes *Negra i consentida* (Dracs, 1983) eine verschwundene Frau.

<sup>12</sup> Auf ein weiteres Verfahren kann ich hier leider nicht näher eingehen: Es handelt sich um die Einbeziehung der Autorin in das Romangeschehen. In *El sol* führt Lònia ihren steigenden Bekanntheitsgrad in Barcelona auf die bislang zwei erschienenen Geschichten der Maria Antònia Oliver über sie zurück (S. 21, 66), bindet sie in die Untersuchung ein (S. 135) und reflektiert über die guten Ratschläge, die sie ihr gibt (S. 73, 134). Dabei macht speziell der Absatz S. 73 mit der kurzen Reflexion über Wahrheit und Fiktionalität deutlich, daß wir es mit einer abgewandelten, die Parodie parodisierende Form des im klassischen Kriminalroman rekurrent auftretenden, meist vom Detektiv ausgesprochenen Satzes zu tun haben: «Die Wirklichkeit ist anders als die der Kriminalromane, die Sie gelesen haben.»

auf Mallorca hat die Detektivin eine Vertraute, die symbolisch für ihre Kindheit und die traumatischen Jugenderlebnisse — sowie deren Aufarbeitung im Laufe der Zeit — steht. Die Rolle des aus sexuellen Gründen Marginalisierten in ihrer Umgebung nimmt Quim ein, ihr homosexueller Assistent. Der aufgesetzte Zynismus und das Überlegenheitsgefühl ihrer männlichen Kollegen, seien diese Engländer oder Katalanen,<sup>13</sup> ist Olivers Detektivin fremd, doch sie teilt mit ihnen ein tiefgreifendes Gefühl für Gerechtigkeit und ein fundamentales Mitgefühl für die Opfer der Verbrechen — also für die Opfer der Gesellschaft —, das in ihrem Fall sogar noch weiter geht als bei Carvalho, Lord Peter, Arquer und den anderen. Interessant ist schließlich der Tick, den Oliver ihrer Heldin mit auf den Weg gegeben hat. An die Stelle des Büchersammelns und des Bücherverbrennens setzt sie das Sammeln von Lippenstiften. Im Kontext der Geschichte des Kriminalromans könnte man schon das Verbrennen der Bücher bei Vázquez Montalbán als einen symbolischen Nachvollzug der Ablösung der reinen Rationalität der Detektive (an ihrer Spitze Auguste Dupin) durch deren Tatkraft, Erfahrung und durch ihre Anwendung von Gewalt interpretieren; eine Ablösung allerdings, die im Prinzip so alt wie die Geschichte des Kriminalromans selbst ist, spätestens mit Chandler und Hammett vor 70 Jahren ihre immer wieder zitierten Repräsentanten fand und in Reinform doch nie so stattgefunden hat. Vor diesem Hintergrund kann man die Lippenstifte zwar als die Weiterführung der Bücherverbrennung und als Einführung des weiblichen Prinzips in die Kriminalliteratur sehen, doch gleichzeitig verweist Maria Antònia Oliver ein übertriebenes Insistieren auf diesem Punkt in die Schranken, indem sie selbst konsequent übertreibt und dadurch einen gehörigen Anteil an Selbstironisierung einführt: «Una bossa del Corte Inglés plena de pintallavis. Collons quina mania Lònia!» (*Estudi*, S. 105).

Lònia Guiu ist also keine Figur, die, vom Himmel gefallen, dem Kriminalroman ein neues Fundament gibt. Wie bei allen Entwicklungen der Gattung in den letzten 100 Jahren handelt es sich auch beim Frauenkrimi darum, das bekannte Schema oder die verschiedenen Schemata in eine bestimmte Richtung zu variieren.

<sup>13</sup> «El Carvalho va insinuar un somriure que va pareixer una ganyota. Però no es va dignar a motar», *Estudi*, S. 69.

### Das Leiden der Detektivin

Die Detektive aus Barcelona — darin gleichen sie ihren nordamerikanischen Detektiven aus der Vorkriegszeit — lösen ihre Fälle nicht vom Schreibtisch aus oder in der angenehmen Atmosphäre eines englischen Pfarr- oder Herrenhauses.<sup>14</sup> Ihre gewohnte Umgebung ist die Rambla. Von dort aus bewegen sie sich zu den Orten und zu den Situationen, wo es im wahren Sinne des Wortes weh tut. Ob Lluís Arquer, Pepe Carvalho oder Lònia Guiu, sie alle erleiden während der Klärung ihrer Aufträge psychische und physische Schmerzen.

Was Maria Antònia Olivers Privatdetektivin von ihren männlichen Kollegen unterscheidet ist, daß sich ihre ganz unterschiedlichen Leidenserfahrungen und ihre Reflexionen darüber zu einer Konstante in ihrer Existenz als Detektivin verbinden. Auch Carvalho und Arquer werden verprügelt, sie tragen Verletzungen davon, überstehen Mordanschläge, sind verbittert, bisweilen verzweifelt ob der Tatsache, daß sie einem Verbrechen machtlos gegenüberstehen, ja können sogar den Tränen nahesein ob des Leidens von Unschuldigen, doch sie verdrängen solche Erfahrungen häufig wieder und verstecken sie hinter einer Maske von Härte und Professionalität — und hinter ihren je eigenen Vorlieben: dem Essen und der klassischen Musik.

Bei Lònia Guiu nimmt das Mitleiden mit den Opfern dagegen stetig zu und gewinnt insbesondere in den beiden letzten Romanen die Oberhand. Da sie grundsätzlich keine Waffen trägt, verläßt sie sich in ihrem Beruf vor allem auf zwei Fertigkeiten: Sie kann sehr gut Autofahren, und sie beherrscht Karate. Genau dort setzen auch ihre Niederlagen an. In *Estudi* verursacht sie bei der Verfolgung eines der Männer einen Unfall, und verliert später ihr Auto. In Australien kommt sie mit dem Linksverkehr nicht zurecht. Bei der Suche nach der Kinderschänderbande auf Mallorca schließlich wird ihr Auto manipuliert und sie überlebt nur knapp, mit einem verletzten Knöchel, aber «en arribar al cotxe ja no em feia mal. El que em va fer mal va ser l'ànima» (*El sol*, S. 159). Es ist nicht so sehr der Verlust des Autos, der sie schmerzt, sondern die Erkenntnis, auf ihrem Spezialgebiet getroffen worden zu sein. Ganz ähnliche Gefühle durchlebt sie bei ihren tätlichen Auseinandersetzungen. Aus etwa 50% aller Kämpfe geht sie dank der Schläge, die Quim

<sup>14</sup> Wobei es, natürlich, auch wieder Ausnahmen gibt. In *El Balneario* (1986) versetzte Vázquez Montalbán seinen Carvalho in ein Ambiente, in dem sich auch ein Hercule Poirot wohlgefühlt hätte.

ihr beigebracht hat, als Siegerin hervor. Die verlorenen Gefechte jedoch bringen sie nicht nur in Gefahr, sie fügen ihr auch sukzessive immer schwere und schließlich sogar bleibende Verletzungen zu:<sup>15</sup> von einer Beule und einigen blauen Flecken in *Estudi* hin zu gebrochenen Rippen und einem geplatzten Trommelfell in *Antípodes*, das noch in *El sol* schmerzt, zusätzlich zu all den anderen Brüchen und Blessuren, die sie aus dem letzten Fall aus Mallorca nach Barcelona zurückbringt. Die Reaktion Lònias ist immer die gleiche. Sie weint Tränen vor Schmerz und Wut. Wut, weil sie diese Situationen, meist zurecht, als Folge eines Fehlers ansieht, den sie gemacht hat, und weil sie dadurch in ihrem Selbstbewußtsein als professionelle Privatdetektivin getroffen wird.

Diese auf der Hand liegende Interpretation nun weitet Oliver durch verschiedene semantische und erzähltechnische Verfahren aus. Als Lònia das schwangere Mädchen tot in ihrer Wohnung findet, bei der Konfrontation mit den Toten in Australien, als sie das tote Mädchen in Mallorca ausgräbt, das die Kinderschänderbande verraten wollte, bei all diesen und vielen anderen Gelegenheiten weint sie Tränen vor Schmerz und Wut: Wut, weil sie sich die Schuld daran gibt, das Verbrechen nicht verhindert zu haben, und Schmerz, weil sie tatsächlich körperlichen Schmerz spürt. Ihre Sympathie für die Opfer schlägt um in ein körperliches Mitleiden, sowohl in der Form von akuten psychosomatischen Reaktionen als auch, im Verlauf der Romane, durch ihre eigenen Verletzungen, die sie quasi als Sühne für ihr Versagen auf sich nehmen muß.

Gleichzeitig zu Schmerz, Wut, Trauer, Tränen und anderen körperlichen Reaktionen kommen bei Lònia in den Extremsituationen bei ihren Nachforschungen immer wieder bruchstückhaft Szenen aus ihrer Jugend und Kindheit zutage, sei es in Träumen, sei es in konkreten, durch Orte oder Personen vermittelten Erinnerungen. Die Ordensschwester in der Schule, die sie geschlagen haben, Religion als Unterdrückungsinstrument, der unfähige Vater, das traumatische Erlebnis mit der Hexe, die ebenso traumatische und nie verwundene Trennung von der Mutter, der Rückhalt bei der

<sup>15</sup> Dieses Detail der bleibenden Stigmatisierung als Erinnerung an ihre Niederlagen taucht in der Geschichte des Kriminalromans selten auf. Zu einem Erkennungszeichen seines Detektivs Lestrade — der Gegenspieler Sherlock Holmes' von Scotland Yard — hat es M.J. Trow ausgeweitet. Doch in seiner Romanserie hat es eindeutig parodistische Funktion, während Oliver ihre parodistischen und selbstironischen Elemente an anderen Stellen einsetzt. Zwischen diesen beiden ist wohl, in Bezug auf Verletzungen und ihre Funktion in der Serie, der Mexikaner Héctor Belascoarán anzusetzen, den Paco Ignacio Taibo II unter die großen Privatdetektive der Literaturgeschichte einzureihen vermochte.

Tante, die letzten, immer noch brutalen Jahre der Franco-Diktatur. All diese Elemente verursachen bei Lònia — und erklären sie den Leserinnen und Lesern — eine weitere Form von Leiden: die immerwährende Infragestellung ihrer Identität von außen oder durch sich selbst. Die Flucht aus ihrem Namen Apol·lònia und den Spitznamen ihrer Kindheit, die Flucht vor der Mutter und deren Vorstellungen über ihre Zukunft, die Flucht von Mallorca nach Barcelona und schließlich die Flucht von Barcelona nach Australien helfen ihr letztendlich nichts. Die Vergangenheit und damit Mallorca holt sie immer wieder ein. «Hi havia mumare que me renyava, i jo que li contestava, i ella me renyava més, i més» (*El sol*, S. 145). Dieser Urkonflikt und das Leiden an der eigenen Vergangenheit werden zwar einerseits zum Motor für all ihre Aktivitäten, andererseits aber säen sie in ihr beständig den Samen des Selbstzweifels, den sie bisweilen durch übertrieben selbstbewußtes Auftreten überspielen kann — wie ihre männlichen Kollegen —, der aber in allen drei bislang vorliegenden Romanen dazu führt, daß sie am Ende die Hilfe von Männern in Anspruch nimmt oder nehmen muß, um den Fall zum Abschluß zu bringen.<sup>16</sup>

#### Die spezifische Rolle der Sexualität

Im Zentrum der Fälle, die Lònia aufklärt, steht die Sexualität. Alle anderen Themen, die nebenbei auftauchen, ob Kunsthandel, Waffen- oder Drogenschmuggel, ob Korruption der Polizei oder die Franco-Zeit, ob Naturschutz oder Tourismus auf Mallorca, sind erzähltechnisch notwendige Erweiterungen, die Motive oder Hintergründe abdecken, doch sie berühren nicht das Entscheidende. Ebenso wie die psychischen und physischen Schmerzen, die Lònia bei ihren Aufträgen auszuhalten hat, so steht auch ihr eigener Umgang mit Sexualität in direktem Zusammenhang mit den Anlässen ihrer Nachforschungen.

*Estudi* läßt ihr kaum Gelegenheit, auch nur über eine normale Beziehung nachzudenken. Die beiden Vergewaltigungen und ihre Konsequenzen nehmen sie ganz in Anspruch. Die schwangere Sebastiana aus

<sup>16</sup> Neben diesem Grund liegt dies auch daran, daß sie es in allen Fällen mit kriminellen Organisationen zu tun hat, so daß Oliver berechtigterweise die alte und durchaus realitätsfremde Formel Mann gegen Mann (hier natürlich Frau gegen Mann) verabschiedete, um Lònia von einem in diesem Milieu erfahrenen Kollegen oder von den nicht korrupten Teilen des Polizeiapparates unter die Arme greifen zu lassen, aber erst, nachdem sie alle Fakten und Beweismittel gesammelt hat.

Mallorca wartet auf ihren Rat bezüglich der Abtreibung, doch Lònia steht zwischen den Fronten einer Freundin aus Mallorca, die gegen den Abbruch ist, ihrer feministischen Frauenärztin und Freundin aus Barcelona, die ihn vornehmen würde, und ihrer eigenen Überzeugung, daß das Mädchen selbst die Entscheidung treffen muß. Noch nicht reif für diese Konfliktsituation, und von den gesellschaftlichen Zwängen auf der Insel — die Lònia selbst nur zu gut kennt und von denen sie sich noch immer freizumachen sucht — nicht vorbereitet auf alles, was Sexualität betrifft, ganz zu schweigen von einer Vergewaltigung, zerbricht Sebastiana unter dem Druck von allen Seiten. Die elegante, reiche, weltgewandte Frau Gaudí deckt das andere Extrem der Reaktion auf eine Vergewaltigung ab. Sie läßt die Vergewaltiger suchen, setzt sich mit ihnen in Verbindung, betäubt und kastriert sie, und ruft dann die Familie oder den Rettungsdienst an. Was Wunder, daß Lònia selbst eine ihrer verlorenen Schlägereien und den Tag der Gefangenschaft bei einem der Männer als versuchte Vergewaltigungen interpretiert.

Na Sebastiana dormia en un llit de llençols vermells estampats amb roses de vòmits. A mi m'havien intentat violar dues vegades a can Gòmara. A la Gaudí li ho havien fet tres vegades seguides. — Pot escapar per la finestra de la sala — vaig dir. (*Estudi*, S. 182)

Ihre Fahrt nach Australien wird auf diese Weise auch zu einer Flucht vor dieser pervertierten Sexualität. Doch neben zwei, drei gescheiterten «normalen» Beziehungen mit Männern sieht sie sich sehr bald mit der Frage der Prostitution konfrontiert:

—Són putas de luxe, vet-ho aquí— en Jem. —Això també ja ho sé. Però ho són per gust o per obligació? —Ets beneïta o què, Lònia? Hi ha cap puta que ho sigui per gust? (*Antípodes*, S. 36f)<sup>17</sup>

Exakt diesen Konflikt muß sie selbst einige Zeit später durchstehen, als sie sich von der Organisation, hinter der sie den Mädchenhandel nach Australien vermutet, anheuern läßt. Sie wird als Aufseherin in ein illegales Bordell geschickt, und dort bedient sie schließlich auch, halb gezwungen, halb

freiwillig, um an wichtige Informationen heranzukommen, einen Kunden — einen korrupten Polizisten, dem diese Begegnung zum Verhängnis wird.

Die Parallelisierung von Leiden der Opfer und Leiden der Detektivin bis hinein in den Bereich der Sexualität gestaltet sich beim dritten Themenbereich der Serie um Lònia Guiu, dem sexuellen Mißbrauch von Kindern, sehr viel schwieriger. Das nicht konfliktfreie Wiedersehen mit einer Jugendliebe, ein brutaler Vergewaltigungsversuch und die Einführung der Figur einer Wahrsagerin bilden den Rahmen dafür. Maria Antònia Oliver unterlegt die gesamten Ermittlungen von Lònia in diesem Fall mit Andeutungen, Bruchstücken und Traumsequenzen aus einer unaufgearbeiteten Erinnerung an ein traumatisches Kindheitserlebnis, denn, so sagt die Detektivin, «[...] de llavors ençà jo ja no havia estimat mumare [...]» (*El sol*, S. 33). Nachdem die Wahrsagerin etwas über Kinder aus ihren Träumen erzählt, die mit dem gesuchten Mädchen spielen, und kurz bevor Lònia in Deutschland bei ihren Ermittlungen auf Kinderfotos trifft, aber nichts damit anfangen kann, zu einem Zeitpunkt also, da aufmerksame Leserinnen und Leser bereits hellhörig werden, erfahren wir die ganze Geschichte. Mit neun Jahren hatte ihre Mutter sie zu einer Gesundbeterin und Hexe gebracht, die sie, neben anderen Praktiken, rituell vergewaltigt hatte: «I aleshores em va fer obrir les cames ben obertes i em va tapar els forats del cony i del cul amb unes branquetes embolicades amb no sé què [...]» (*El sol*, S. 60).

Maria Antònia Oliver führt also für den Bereich der Sexualität auf etwas subtilere Weise die Sympathie, im Sinne von Mitleiden, ihrer Heldin mit den Opfern fort. Dieses Verfahren kann nun zumindest in drei Richtungen gedeutet werden, wobei sicherlich Anteile aller drei zusammenfließen. Zum einen als grundsätzliche Kritik der Autorin an einer gewalttätigen Gesellschaft, deren schwächste Glieder, Kinder, junge Mädchen und Frauen, in besonderer Weise sexuell ausgebeutet werden. Die beständigen Rückverweise auf die Vergangenheit und auf Mallorca zeigen dabei, daß die Kritik sich nicht allein gegen die moderne Stadtgesellschaft Barcelonas richtet, sondern mindestens ebenso stark auf die vormoderne, katholisch-franquistische, alles Körperliche tabuisierende Gesellschaft der Insel. Die zweite Richtung weist eher auf die Rolle und auf das Selbstverständnis der Frau. Lònia, die Detektivin, unterscheidet sich von ihren männlichen Kollegen nicht grundsätzlich, wenn sie sich voll und ganz in ihre Fälle einbringt, sehr wohl aber graduell, da sie nicht oder nur in sehr viel geringerem Maße als diese über Selbstschutzmechanismen wie Zynismus, Zurschaustellung von Professionalität etc. verfügt, die sie weniger verletzlich, aber auch weniger sympathisch im etymologischen Sinne machen würden. Die dritte Richtung

<sup>17</sup> Das Verfahren, ihre aus der Provinz nach Barcelona verpflanzte Detektivin in Fragen der Sexualität naïv dastehen zu lassen, wendet Oliver noch ein zweites Mal in diesem Buch an, als sie sich endlich die Homosexualität ihres Assistenten Quim erkennen läßt, *Antípodes*, S. 118f.

schließlich verweist wieder auf die Tradition des Kriminalromans. Ein Blick in die Liste der berühmten Detektive, nicht nur der katalanisch-spanischen oder der nordamerikanischen vom Schläge eines Sam Spade oder Philip Marlowe zeigt, daß sexuelle Erfüllung oder privates Glück im bürgerlichen Sinne für sie kaum zu erreichen sind, und von ihren Schöpfern, eingedenk der alten Regel aus den 20er Jahren, meist auch nicht angestrebt wird.<sup>18</sup>

#### Katalanische Frauenkrimis?

Die vorliegende Lektüre der drei Romane war darauf ausgerichtet, sie im Kontext der Geschichte und der gegenwärtigen Entwicklungen im Kriminalroman zu sehen. Ziel dieses Vorgehens war es, eine auf der Hand liegende und dennoch vorschnelle Klassifizierung, wie sie «katalanische Frauenkrimis» darstellt, unter Bezug auf die Gattungstradition zu relativieren.<sup>19</sup>

Der einfachere der beiden zur Diskussion stehenden Begriffe ist der des «katalanischen» Kriminalromans. Der Vergleich mit den Werken von Manuel Vázquez Montalbán, die in Bezug auf Lokalkolorit, Milieustudien, historische Aufarbeitung etc. ähnliche Anliegen aufzuweisen haben, zeigt dabei, daß die Wahl der Sprache tendenziell (sprach-) politische und (markt-) strategische Bedeutung hat. Erstaunlicherweise ist die Wahl der Literatursprache in den erwähnten Gesprächen zwischen Vázquez Montalbán und Fuster kein Streitpunkt. Beide, und Maria Antònia Oliver, haben ganz offensichtlich das gemeinsame Ziel der Pflege der katalanischen Identität. Sie unterscheiden sich jedoch darin, daß das Ehepaar Oliver-Fuster auf die Präsenz auf dem spanischen Markt primär verzichtet, um umso stärker nach innen wirken zu können — beständige Verweise Lònias auf die Sprachenfrage und, als singuläres aber in diesem Kontext entscheidendes Beispiel, das

<sup>18</sup> Einer der ersten, der gegen die Regel: Du sollst nicht heiraten, verstoßen hat, Lord Peter Wimsey, erkaufte dies mit dem Ende seiner Karriere als Romandetektiv; einer der wenigen Seriendetektive, der eine einigermaßen glückliche Beziehung hat, ist Kernelmans Rabbi David Small. Selbst Carvalhos immer schwierige Beziehung zu Charo scheint in den letzten Bänden, insbesondere nach ihrem Umzug nach Andorra, noch brüchiger zu werden.

<sup>19</sup> Aus diesem Grund wurde auch darauf verzichtet, die bislang veröffentlichte, noch recht schmale Sekundärliteratur zu Maria Antònia Oliver in die Diskussion einzubeziehen, da sie zu den Kriminalromanen, wenn sie überhaupt behandelt werden, nicht viel mehr als kurze Inhaltsangaben bieten (außer den bei Pérez, 1994, aufgeführten Artikeln siehe Brilke, 1992, Horst, 1995, und Pérez, 1995/96), oder sie in einem anderen Kontext untersuchen, wie dies Schaefer-Rodríguez, 1990, tut.

Gedicht in *El sol* belegen dies. Maria Antònia Olivers Kriminalromane sind katalanische Kriminalromane, doch dies ist nur ein Aspekt.

Ebenso sind sie Frauenkriminalromane, oder können als solche bezeichnet werden. Die Definition jedoch, was darunter zu verstehen ist, gestaltet sich ungleich schwieriger. Angesichts der international ausufernden Literatur zu weiblichem Schreiben im allgemeinen und zu *Feminism in Women's Detective Fiction* (Irons, 1995), zu *Sisters in Crime* (Reddy, 1988) oder zur *Ótica feminina no romance policial* (Coutinho, 1994) im besonderen, um nur einige wenige Schlagworte und Publikationen zu nennen,<sup>20</sup> möchte ich mich auf einige zusammenfassende Reflexionen beschränken, die stärker von persönlichen Leseerfahrungen geprägt sind als von dem unklaren Stand der Diskussion.

In *Estudi* steht Maria Antònia Oliver in der Gefahr, den Kriminalroman mit Hilfe von Abschnitten im Stile eines Besinnungsaufsatzes zum Übermittler frauenpolitischer Stellungnahmen zu mißbrauchen. Sie entgeht der Falle des didaktischen Zeigefingers, indem sie die unterschiedlichen Positionen der Diskussion auf mehrere Figuren verteilt, wobei die Rolle der überzeugten Feministin der Frauenärztin Mercè zugeschrieben wird. Dies ermöglicht es ihr, ihrer Hauptperson Lònia — in ihrem ersten Roman noch wenige, später zunehmend häufiger auftretende — parodistische Seitenhiebe auf eben diese extremfeministischen Positionen austeilten zu lassen. Über *Antípodes* hin zu *El sol* wird der Anteil längerer Exhortationen, sei es in Dialogform, sei es im inneren Monolog der Ich-Erzählerin, immer geringer, während gleichzeitig die erzähltechnische Komplexität (Analepsen und Prolepsen, Traumsequenzen, die Suche nach dem Ursprung des Gedichtes, Ausstreuen von unterschiedlichen Spuren für die Leserinnen und Leser, Selbstironie, parodistische Elemente etc.) zunimmt. Dieser Prozeß weg von einer expliziten, breit angelegten Präsentation von Frauenthemen außerhalb des Handlungskontextes ist ein Zeichen für den zunehmend souveränen Umgang Olivers mit der Gattung Kriminalroman, denn diese erträgt erstaunlicherweise seitenlange Beschreibungen der Kochkünste eines Carvalho oder hochkomplizierte mittelalterlich-theologische Debatten wie im Falle Umberto Ecos als ausgleichendes Element für von Aktion oder Spannung

<sup>20</sup> Die, dies kommt erschwerend hinzu, zumeist in Verbindung stehen mit dem Begriff der Postmoderne, was einer Klärung der verwendeten Konzepte — und damit einer Auseinandersetzung mit ihnen — in aller Regel nicht zuträglich ist. Vgl. auch die Anmerkung über Frauenkriminalromanreihen in Deutschland.



geprägte Sequenzen, nicht jedoch ähnlich extensive Diskussionen über gesellschaftspolitische Streitthemen.<sup>21</sup>

Man muß dem Eichborn Verlag ein Kompliment machen, wie er diese Veränderungen auf der Umschlagpräsentation nachvollzogen hat. Wurde *Drei Männer* noch als «Ein schwarzer Frauenkrimi – nichts für schwache Männernerven!» und als «feministischer Krimi» angepriesen, gilt *Miese Kerle* noch als «wahrhaft inspirierter Frauenkrimi» und Lònia als «emanzipierte Privatdetektivin», so wandelt sich die Heldin in der Verlagsmeinung in *Mallorca Mord inbegriffen* zu einer cleveren und charmanten Privatdetektivin mit der Spezialität, «verlorene Mädchen zu finden».<sup>22</sup>

Der Wandel in der Verlagspropaganda enthebt uns jedoch nicht der Frage, was der Begriff Frauenkrimi, außer den bekannten und schwer zu fassenden Schlagworten wie Dekonstruktion, Gegentradition, Bruch mit der konventionell definierten Autorität, Verwendung einer dialogischen Form, Offenlegung der konservativen Grundstruktur des traditionellen Kriminalromans etc., zum besseren Verständnis der Gattung beitragen kann.

Es verbleiben noch einige offensichtliche, aber nicht unproblematische Faktoren: Die Autorin ist eine Frau; die Detektivin ist eine Frau; die Opfer sind meist Frauen; sie werden Opfer von Verbrechen, die üblicherweise nur Frauen angetan werden; die Täter sind – und dies ist schon nicht mehr so sicher – Männer. Welcher dieser Aspekte soll nun entscheidend sein für den Begriff? Nicht alle von Frauen geschriebenen Krimis gelten als Frauenkrimis; es gibt auch männliche Autoren, die eine Detektivin erfinden; gleiches gilt für die Opfer- und Täterrolle und die zugrundeliegenden Verbrechen. Keiner dieser Faktoren alleine kann also zu einer Klärung führen, und die Notwendigkeit eines Zusammentreffens vieler oder aller Aspekte zu postulieren hieße, den Begriff viel zu stark zu reduzieren.

Sinnvoller erscheint mir der Ansatz bei Elementen, die im Verlaufe der vorliegenden Arbeit untersucht wurden, also z.B. die Frage der Gewaltanwendung, die Frage der Angewiesenheit auf Hilfe von anderen, die Frage des Mitleidens mit den Opfern, die Frage nach der Selbstsicherheit oder der

<sup>21</sup> Dies erkannte bereits Dorothy Sayers, die ihre christlich-moralischen Anliegen eher am Rande in kurzen, witzigen Dialogen unterbrachte oder in Lord Peters' Nervenkrise verarbeitet, und die es auch in *Gaudy Night* verstand, die frauenpolitischen Fragen in einer Weise abzuhandeln, die die Handlung des Romans voranbringt und für sie konstitutiv ist, und sie nicht als explikativer Block aufhält.

<sup>22</sup> Die katalanischen Ausgaben schweigen sich über eine spezifische Gattungsbenennung aus, der dritte Kriminalroman hat sogar ein besonderes Lob des Verlages parat: «En definitiva, una novel·la de la Maria Antònia Oliver».

Stigmatisierung der Detektivin. Bei jedem einzelnen dieser Elemente handelt es sich um graduelle und individuelle Abstufungen. Lònia ist weniger gewalttätig als ihre männlichen Kollegen, die eine Waffe tragen und sie benutzen, aber gewalttätiger als ein Rabbi Small. Es ist sehr zweifelhaft, ob viele ihrer männlichen Kollegen selbstsicherer sind als sie, doch Oliver reflektiert dies stärker, als die Autoren, mit denen ich sie verglichen habe.

Die Kategorie Frauenkrimi erscheint mir deshalb nicht definierbar im strengen Sinne. Ihre Verwendung ist daher nur sinnvoll unter zwei Voraussetzungen. Es muß einmal sichergestellt sein, daß Frauenkrimi nicht als absolute Beschreibungskategorie, sondern als relative eingeführt wird. Denn nur der dadurch notwendige, konkrete Vergleich mit anderen Kriminalromanen füllt dann den Begriff in einer kritisierbaren Form. Die zweite Voraussetzung ist, daß neben der Relativität des Begriffs Frauenkrimis auch noch die Tatsache mitbedacht wird, daß dieser Begriff alleine nicht hinreicht für die Beschreibung eines Romans. Maria Antònia Olivers Reihe um die Privatdetektivin Lònia Guiu ist eben nicht nur eine Reihe von Frauenkrimis. Ein Aspekt, der die drei Romane mindestens ebenso prägt wie die Frauenfrage, ist, wie gesehen, das Bestreben Olivers, katalanische (katalanischsprachige) Kriminalromane zu schreiben. Doch auch die Kombination dieser beiden Begriffe genügt nicht. Maria Antònia Oliver schreibt ihre Romane zusätzlich in ganz bestimmte Traditionen der Geschichte der Gattung ein, die, je nachdem ob sie von der Handlungsebene, der gesellschaftlichen Hintergründe, der Personenkonstellation, der Darstellung der Personen, der intertextuellen Verweisungen etc. gesehen werden, ganz unterschiedliche Bezeichnungen erlauben, sei dies nun hard-boiled-Kriminalroman, oder sozialkritischer, oder psychologischer, oder parodistischer Kriminalroman.

#### Bibliographie

- Brilke, Elisabeth: «Mythos und Phantasie. Die Kritik des Patriarchats in den Romanen Maria Antònia Olivers», in: Bierbach, Christiane / Andrea Rössler (Hrsg.): *Nicht Muse, nicht Heldin*, Berlin: Tranvía, 1992, S. 129-144.
- Colmeiro, José F.: *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos, 1994.
- Coutinho, Sonia: *Rainhas do crime. Ótica feminina no romance policial*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- Dracs, Ofèlia (Autorenkollektiv): *Negra i consentida*, Barcelona: Laia, 1983.

- Fonseca, Rubem: *Romance negro e outras histórias*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Fuster, Jaume: *De mica en mica s'omple la pica*, [erw. Neuauflage, Vorwort: Montserrat Estruch i Brichs], Barcelona: Edicions 62, 1997 [1972].
- Irons, Glenwood (Hrsg.): *Feminism in Women's Detective Fiction*, Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- Hart, Patricia: *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*, London / Toronto: Associated University Press / Fairleigh Dickinson Press, 1987.
- Horst, Hina: «La imatge de l'home en l'actual literatura femenina catalana: l'ésser masculí vist per Maria Antònia Oliver, Montserrat Roig i Carme Riera», in: Schönberger, Axel / Tilbert Dídac Stegmann (Hrsg.): *Actes del desè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Abadia de Montserrat: Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, Bd. 1, S. 121-135.
- King, Nina / Robin Wink et al.: *Crimes of the Scene. A Mystery Novel Guide for the International Traveller*, New York: St Martin's Press, 1997.
- Monographic Review / Revista Monogràfica*, Bd. 3, Nr. 1-2, 1987.
- Oliver, Maria Antònia: *Estudi en lila*, Barcelona: Edicions de la Magrana (La Negra 5), <sup>12</sup>1995 [<sup>1</sup>1985], dt.: *Drei Männer*, Frankfurt am Main: Eichborn, 1989.
- Oliver, Maria Antònia: *Antípodes*, Barcelona: Edicions de la Magrana (La Negra 18), <sup>5</sup>1993 (<sup>1</sup>1988), dt.: *Miese Kerle*, Frankfurt am Main: Eichborn, 1990.
- Oliver, Maria Antònia: *El sol que fa l'ànec*, Barcelona: Edicions de la Magrana (La Negra 58), 1994, dt.: *Mallorca Mord inbegriffen*, Frankfurt am Main: Eichborn, 1996.
- Pérez, Genaro: «La poética feminista del género noire: Pottecher, Ortiz y Capmany», in: *Explicación de Textos Literarios*, Bd. 24, Nr. 1-2, 1995/96, S. 149-158.
- Pérez, Janet: «Oliver i Cabrer, Maria Antònia», in: McNerney, Kathleen / Cristina Enríquez de Salamanca: *Double Minorities of Spain*, New York: MLA, 1994, S. 266-269.
- Reddy, Maureen T.: *Sisters in Crime. Feminism and the Crime Novel*, New York: Continuum, 1988.
- Schaefer-Rodríguez, Claudia: «On the Waterfront: Realism Meets the Postmodern in Post-Franco Spain's Novela Negra», in: *Hispanic Journal*, Bd. 11, Nr. 1, 1990, S. 133-146.

- Valles Calatrava, José R.: *La novela criminal española*, Granada: Universidad de Granada, 1991.
- Valriu, Caterina: «Tendències actuals en la novel·la juvenil catalana», in: Schönberger, Axel / Tilbert Dídac Stegmann (Hrsg.): *Actes del desè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Abadia de Montserrat: Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, Bd. 1, S. 405-419.
- Vázquez Montalbán, Manuel / Jaume Fuster: *Diàlegs a Barcelona. Conversa transcrita per Xavier Febrés*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Laia, 1985.