

## Reales und Imaginäres (Llamazares)

Als der Roman *Escenas de cine mudo* 1994 erschien, umfasste das bis dato veröffentlichte literarische Werk seines Autors neben lyrischen und essayistischen Arbeiten zwei Romane (*Luna de lobos* (1985) und *La lluvia amarilla* (1988)), die sowohl bei der Kritik als auch beim Publikum auffallenden Erfolg errungen hatten. Auffallend ist auch die Rekurrenz eines Themas in der Literatur der achtziger und neunziger Jahre: Die spanischen Romanciers interessierten sich für eine Eigenart der menschlichen Wahrnehmung, genauer: für die Durchlässigkeit der Grenze zwischen dem, was unser Bewusstsein als real, und dem, was es als imaginär identifiziert. Der Einbruch des Imaginären in das reale Leben, das Verschwimmen einer Grenze, die das Alltagsbewusstsein souverän zu beherrschen vermeint, ist ein thematischer Faden, der den jüngsten Roman von Julio Llamazares mit seiner literarhistorischen Umgebung verbindet.

### 1.

Die Erinnerungen des Erzählers an seine Kindheit werden ausgelöst von ca. 30 Fotos, die seine Mutter bis zu ihrem Tod aufbewahrt hat; daher auch der Titel des Romans: *Escenas de cine mudo*. Ort und Zeit der Diegese sind – von einigen Prolepsen abgesehen – die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts in einem abgelegenen Bergarbeiterdorf im Norden Spaniens, in León. Dank entsprechender Angaben lässt sich das Erinnerte innerhalb der intratextuellen wie auch in der extratextuellen Welt zeitlich einordnen.<sup>1</sup> Auch wenn die Chronologie hin und wieder, in mehr oder weniger markantem Grad, durchbrochen wird, hat die Diegese ein erkennbares chronologisches Gerüst.

---

1 Als Beispiel sei der folgende Passus zitiert: »Entre el verano de 1964 ..... Pero, a partir de ese año, que fue cuando yo cumplí nueve, .....« (Julio Llamazares: *Escenas de cine mudo*. Barcelona: Seix Barral 1994, 180f.). Belege, die sich auf den Roman von Llamazares beziehen, beginnen im Folgenden mit dem Kürzel EC. – Angesichts dieser und ähnlicher Textstellen erstaunt die Behauptung von Caridad Ravenet Kenna: »Pero no hay fechas específicas para facilitarlas a los lectores un cronotopo preciso, .....« (Caridad Ravenet Kenna: »Con la cámara en la novela, o el enfoque de Julio Llamazares«, in: *Revista Hispánica Moderna* 50 (1997), 190–204, hier 193).

Insgesamt handelt es sich um eine Montage von Erinnerungsfragmenten. Die im engeren Sinn autobiografischen Erinnerungen des Ich-Erzählers werden komplexer durch die Verflechtung mit Fakten, Bildern und Geschichten aus den Bereichen Sozial-, Wirtschafts- und Alltagsgeschichte. Im ›Vorspann‹ («Mientras pasan los títulos de crédito») werden Stationen der kommerziellen Erschließung der Bodenschätze des Tals, Eisenerz und Kohle, resümiert. Als Fragmente der soziopolitischen Geschichte können die Hinweise auf den Maquis aus den Jahren unmittelbar nach dem Ende des Bürgerkriegs wie auch der Bericht über den Streik der Bergarbeiter vom Herbst 1964 gelten.<sup>2</sup> Beides, der Selbstmord des in die Hände der *Guardia Civil* gefallenen Untergrundkämpfers wie auch der Verrat der Streikpläne durch einen Spitzel, lösen bei historisch informierten Lesern die Erinnerung an Fakten und Zusammenhänge des Widerstands gegen die Franco-Diktatur aus. Solche Einzelheiten färben den Ton und steuern die Rezeption des Romans: Es geht weder um das nostalgische Versinken in der Erinnerung an ein Kindheitsidyll noch um die Flucht in eine idealisierte Epoche der Vergangenheit.

Beispiele für die Präsenz der Alltagsgeschichte sind die Schilderung der Ankunft des ersten Fernsehgeräts im Jahr 1963, die Erinnerungen an die Prügelstrafe in Grundschule und Gymnasium oder auch die Beschreibung einer zeitgenössischen medizinischen Therapie im Falle kindlicher Anämie.<sup>3</sup>

Auffällig erscheint mir eine thematische Konstante: das Zusammenspiel von Realem und Imaginärem bildet so etwas wie den roten Faden des Textes. Immer wieder erwähnt werden das leidenschaftliche Interesse des Jungen an den Spielfilmen, die er sich regelmäßig im Dorfkino anschaut, und seine Bewunderung für manche der darin agierenden Schauspieler und Schauspielerinnen. Die Erfahrung einer alltäglichen, konkreten Umwelt wird in der Psyche des Jungen überwölbt von Fiktionen, die einerseits eine Fortsetzung des Realen mit anderen Mitteln darstellen und andererseits einen Kontrast zu ihm bilden, eine Kompensation für reale Mängel und Entbehrungen mittels des Kontakts zu einem Imaginären, dessen wandelbare Ausprägungen auf ein diffuses Begehren verweisen.<sup>4</sup>

2 Vgl. EC, Kapitel 8 und 26 sowie 20 und 21.

3 Vgl. EC, Kapitel 14, 20, 25 und 17.

4 Vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, insbesondere 370ff. zum Begriff des Imaginären und 49f., 381 und 409 zum Zusammenspiel von Fiktivem und Imaginärem.

Dass dieses Imaginäre seinerseits auf das sichtbare Verhalten des Jungen zurückwirkt, zeigt eine Erinnerung aus dem zweiten Kapitel: Sonntags, vor dem Kinobesuch, zieht der junge Julio sich immer eine lange Hose an, um in den Augen der Frauen, die ihn auf der Leinwand erwarten, reifer und damit begehrenswerter zu erscheinen (vgl. EC, 26).

Die Reibungsflächen zwischen unterschiedlichen Ausprägungen des Imaginären und der Erfahrung des Jungen werden in Kapitel 18 und 21 deutlich. Kapitel 18 schildert sein langes, gespanntes Warten, inmitten einer großen Menschenmenge, auf Franco, der im Verlauf einer Reise eine Kreuzung in der Nähe des Dorfs passiert. Der Höhepunkt des Ereignisses fällt zusammen mit einer blitzartigen Enttäuschung: Der geduldig Erwartete fährt mit seiner Wagenkolonne in vollem Tempo an der Menge vorbei, ohne anzuhalten, ohne auch nur kurz zu grüßen. Die Vorstellung eines fürsorglichen, seinen Untertanen zugewandten und sie beschützenden Herrschers, die paternalistische Imago des Landesvaters, die im Kopf des Jungen durch Darstellungen in Lehrbüchern und Wochenschauen entstanden ist, wird durch eine unerwartete und widersprechende Erfahrung entwertet.

Um die Liquidierung einer Imago geht es auch in Kapitel 21, das von Judas, dem Buhmann und Außenseiter des Dorfs, handelt. Die Behauptung, er entführe Kinder, um ihnen das Fett auszusaugen, verbindet die Figur mit einer Geschichte, die offenkundig die Funktion hat, die Ablehnung des Alkoholikers durch die Mitmenschen zu legitimieren und den Stigmatisierten in eine marginale Position zu drängen, die ihn dazu prädestiniert, die Rolle des Sündenbocks zu spielen: Er wird in betrunkenem Zustand gegen eine Strohfigur ausgetauscht, die, einem religiösen Brauch zufolge, den biblischen Judas darstellt und an jedem Ostermorgen gesteinigt wird. Wie Anthropologie und Sozialpsychologie wissen, dient die rituelle Schändung des Sündenbocks dazu, durch Projektion motivierte innergesellschaftliche Aggressionen einer kathartischen Entladung zuzuführen und die am Ritual Teilhabenden von Schuldgefühlen zu befreien. Die Annäherung des Protagonisten an den Buhmann ermöglicht ihm die Einsicht in die Differenz zwischen kollektivem Phantasma einerseits und existenzieller Realität andererseits.

2.

Nach der syntagmatischen Lektüre nun eine paradigmatische, die den Text von Llamazares in Beziehung zu anderen Texten setzt.<sup>5</sup> Dabei interessieren hier nicht die Bezüge zu individuellen Prätexten, sondern die zu Diskursen. Der Begriff »Diskurs« soll als Ordnung zweiten Grades zwischen *langue* und *parole* verstanden werden, als eine institutionalisierte Gesamtheit von Regeln, die gesellschaftlich wirksame Denk- und Verhaltensmuster bereitstellen und die – auf der Basis der Regeln einer natürlichen Sprache – die Generierung individueller Texte ermöglichen.<sup>6</sup> Die Intertextualitätstheorie bezeichnet den Bezug eines literarischen Texts zu solchen Regeln als Systemreferenz – im Gegensatz zur Einzeltextreferenz.<sup>7</sup>

Die Analyse von Systemreferenzen, also von interdiskursiven Bezügen des vorliegenden Romans, ist eine Aufgabe der folgenden Überlegungen. Die Analyse hat ein literatursoziologisches Interesse, insofern sie zu zeigen hofft, dass wesentliche Bedingungen für die Produktion und die Rezeption eines literarischen Texts nicht in der individuellen Sphäre von Autor und Leser zu suchen sind, sondern in diskursiven Spuren, die dem einzelnen Text vorangehen und als soziohistorischer Gedächtnisraum sowohl dessen Entstehung als auch seine Lektüre und Deutung erkennbar beeinflussen.<sup>8</sup>

In einer Vorbemerkung des Autors heißt es: »Cualquier parecido con la realidad no es, por tanto, mera coincidencia.« (EC, 7) Llamazares betont die Referentialität, also die historiografische Ebene seines Texts und fordert damit den Vergleich mit der offiziellen Geschichtsschreibung und

---

5 Zu den Begriffen der syntagmatischen und der paradigmatischen Lektüre vgl. Andrea Rössler: *Imitation und Differenz*. Berlin: Tranvía 1996, 32.

6 Vgl. Kurt Röttgers: »Diskursive Sinnstabilisation durch Macht«, in: Jürgen Fohrmann / Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 114–133, hier 125f. und 130f., sowie Peter Schöttler: »Sozialgeschichtliches Paradigma und historische Diskursanalyse«, in: Fohrmann / Müller (Hg.): *Diskurstheorien*, 159–199, hier 164.

7 Vgl. Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität*. Tübingen: Niemeyer 1985, 48ff. und 53. Der Begriff »Systemreferenz« kann auch den Bezug auf eine literarische *Gattung* meinen, ein Fall, den Gérard Genette als »architextualité« bezeichnet (vgl. Broich / Pfister: *Intertextualität*, 49 Anm. 3).

8 Vgl. Michel Pêcheux: »Über die Rolle des Gedächtnisses als interdiskursives Material. Ein Forschungsprojekt im Rahmen der Diskursanalyse und Archivlektüre«, in: Manfred Geier / Harald Woetzel (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses*. Argument Sonderband 98, Berlin: Argument 1983, 50–58, hier 53.

dem Selbstbild der Franco-Diktatur heraus.<sup>9</sup> Zentrale Ideologeme dieses Diskurses werden im Text erwähnt oder sind wenigstens als Konnotation im Bewusstsein des impliziten Lesers präsent.

*De Franco, en realidad, yo apenas había oído hablar hasta ese año. [...] Empecé de verdad a oír hablar de él aquel verano. Al menos, fue por entonces cuando empecé a prestarle atención y a interesarme por él más allá de lo que decían los libros y los partes de noticias de la radio. Antes, cuando lo mencionaban (mi padre lo hacía a veces en la escuela, nunca en casa, pero don Aniceto, que era el vecino y a cuya escuela comencé a ir cuando cumplí ocho años, nos hacía rezar por él cada día), pensaba que era alguien como el Cid, sólo que mucho más bajo. A esa suposición contribuyó seguramente el dibujo con que se abría la enciclopedia, que era el único libro que estudiábamos y en el que Franco aparecía mirando el cielo, con una capa blanca sobre los hombros, una armadura de hierro y una espada gigantesca entre las manos. (EC, 155)*

*Cuando [Franco, H. R.] pasó por el cruce, fue cuando empecé a enterarme. Desde que se supo aquello, en Olleros no se hablaba de otra cosa y en la escuela los maestros repetían cada día la lección con la que comenzaba la enciclopedia, y que era en la que venía la ilustración, hasta que consiguieron que la aprendiéramos de memoria. En síntesis, lo que decía es que Franco era muy bueno, que había ganado una guerra y que había salvado a España y que, gracias a él, los españoles podíamos vivir tranquilos y sentirnos orgullosos de haber nacido en España. (EC, 156)*

Der Propaganda-Apparat des Regimes (Massenmedien, offizielle Historiografie, Pädagogik) versuchte, in der Tradition des Cid-Mythos den Diktator zum Gegenstand massenhafter Identifikation zu machen, indem er ihn als Retter und Beschützer Spaniens sowie als aktuellen Träger einer unterstellten glorreichen und religiös motivierten Sonderrolle des Landes innerhalb der europäischen Geschichte darstellte.<sup>10</sup> Die Berührungspunk-

9 Zur Kritik an der Historiografie des Franquismus in *Luna de lobos*, dem ersten Roman von Llamazares, vgl. Inge Beisel: »Zur Relevanz von Gedächtnis und Vergessen: Thesen und ihre Illustration am Beispiel des narrativen Werks von Julio Llamazares«, in: *Fenster* 5/6 (1995–1997), 7–47, hier 34.

10 Die Franquisten stilisierten den von ihnen begonnenen Bürgerkrieg als »cruzada«, als christlich motivierten »Kreuzzug« gegen die Ungläubigen, und den von ihnen schließlich beherrschten Nationalstaat als spirituelle Orientierungsmacht im Kräftespiel der Staaten Europas. Vgl. dazu das aufschlussreiche Plakat, das in Ricardo de la Cierva / Sergio Vilar: *Pro y contra Franco. Franquismo y antifranquismo*. Barcelona: Planeta 1985, auf S. 131 abgebildet ist. – Zum franquistischen Umgang mit der spanischen Geschichte und zur Destruktion des Franco-Mythos in *Escenas de cine mudo* vgl. den Aufsatz von Ravenet Kenna: »Con la cámara...« (Anm. 1), 191f. und 199, der sich jedoch hauptsächlich mit den Parallelen zwischen dem genannten Roman und den fotografietheoretischen Schriften von Roland Barthes und Susan Sontag befasst.

te zwischen diesen Ideologemen und einem kollektiven Imaginären werden in den Stichwörtern »Schutz« und »Stolz« sichtbar.

Die Gegenposition wird markiert von einer säkularen Maxime, an die der Ich-Erzähler sich gleich am Anfang des Romans erinnert: »La pregunta no es si hay vida después de la muerte; la pregunta es si hay vida antes de la muerte.« (EC, 11) Das damit anklingende Motiv wird später aufgegriffen, wenn im Bewusstsein des erzählten Ich, also des jungen Julio, die vom Diskurs der Herrschenden geweckten Erwartungen mit der persönlichen Erfahrung kollidieren. Diese Kollision bricht den Diskurs auf und verdeutlicht, dass es nicht seine Aufgabe war, den Fakten Rechnung zu tragen und reale Verhältnisse zu schildern. Der Kontrast zwischen den Ideologemen der Bürgerkriegssieger und dem vom Ich-Erzähler erinnerten materiellen und geistigen Elend des Bergarbeitermilieus verweist darüber hinaus darauf, dass – abgesehen von der Legitimation von Herrschaft und der Stiftung sozialen Zusammenhalts unter den Franco-Anhängern – die Funktion jenes Diskurses darin bestand, die realen Frustrationen weiter Bevölkerungskreise, die die Folge mangelhafter ökonomischer Bedingungen und strenger sozialer Hierarchie und Kontrolle darstellten, imaginär zu kompensieren. Der Text von Llamazares unterminiert diesen Diskurs, indem er die Selektivität seiner Wahrnehmung bewusst macht, konträre Erfahrungen schildert und damit ein Identitätsprofil, das alle »echten« Spanier zu repräsentieren beanspruchte, in Frage stellt. Insofern der Roman delegitimierende Erinnerungen zur Sprache bringt, ist er ein Beispiel für die subversive Kraft des Erinnerens.

Im Fall Francos hat eine Figur der Diegese einen realen Referenten. Da die Figuren aus der näheren Umgebung des Protagonisten jedoch keine bedeutenden öffentlichen oder politischen Funktionen haben – im Gegensatz etwa zu etlichen Personen aus dem Roman *Autobiografía de Federico Sánchez* von Jorge Semprún –, kann der Leser bei ihnen kaum überprüfen, wo und inwieweit reale Referenten vorliegen. Das tut der referentiellen Ebene des Romans und der entsprechenden Lektüre-Ebene jedoch keinen Abbruch, da es in diesem Kontext nicht um das Verhalten und die politische Verantwortung Einzelner geht, sondern um die Schilderung schichtenspezifischer Verhältnisse und soziokultureller Strukturen und Praktiken.<sup>11</sup>

---

11 In ihrem Beitrag »Escenas de cine mudo: un álbum de fotos sin rostro« (in: *Cuadernos de Narrativa* 3 (1998), 135–149) äußert Inés D’Ors ihr Erstaunen darüber, dass der Ich-Erzähler die Physiognomie der Personen des Romans nur selten und knapp beschreibt.

Kritik kennzeichnet auch einen zweiten interdiskursiven Bezug, der kurz erwähnt werden soll: den zum Leitdiskurs unserer Gegenwart. Während dieser Werte wie Individualismus, Wettbewerb und Erfolg und die Figur des Siegers akzentuiert, thematisiert Llamazares in seinem Roman Herrschaft und Unterdrückung sowie das Scheitern vieler Menschen in der Gesellschaft der Franco-Zeit und verweist damit indirekt auf die Präsenz ähnlicher Phänomene in der heutigen Gesellschaft Spaniens.<sup>12</sup> Mit Hilfe der beiden Systemreferenzen (franquistischer Diskurs und Leitdiskurs der Gegenwart) zeigt der Autor, dass die jeweils auf der Basis eines dieser Diskurse generierten Texte ganze Bereiche der gesellschaftlichen Realität ausblenden und die Grenzlinie zwischen allgemein Bekanntem und Nicht-Bekanntem, zwischen öffentlich Bewusstem und Nicht-Bewusstem normativ festzulegen versuchen.

Zwei Hinweise verbinden *Escenas de cine mudo* mit der Gattung der Autobiografie. Einer besteht in der Identität des Namens des Autors mit dem des Erzählers und dem des Protagonisten, eine Identität, die Philippe Lejeune zufolge ein einfaches, aber unerlässliches Kriterium für die Definition der Autobiografie (bzw. intimer Literatur) darstellt.<sup>13</sup> Im vorliegenden Fall beschränkt sich die Namensgleichheit auf den Vornamen des Verfassers (Julio), da weder der Familienname des Erzählers noch der der Hauptfigur im Text erwähnt wird. Dieser autobiografische Erzählansatz dient der Beglaubigung des Erzählten und unterstreicht seinerseits die referentielle Ebene des Texts. Der zweite Hinweis ist im Paratext platziert: Im Vorwort bezieht sich Llamazares auf die Autobiografie, um seinen Text davon abzugrenzen, indem er ihn als Roman bezeichnet: »Esta novela, que no otra cosa es ...« (EC, 7) Damit lenkt er die Aufmerksamkeit der Leser auf die Divergenzen.<sup>14</sup> Er arbeitet mit Erinnerungsfragmenten, die seine Kindheit betreffen und die er – in einzelnen Fällen und auf

---

Dieser Tatbestand kann m. E. jedoch nur dann als Manko erscheinen, wenn der Interpret bzw. die Interpretin ihre Erwartungen und Interessen nur auf individuelle Aspekte der Figuren richten und den sozialgeschichtlichen und kritischen Impetus sowie die entsprechende Isotopie des Textes vernachlässigen.

- 12 Eine ähnliche Einschätzung der interdiskursiven Position der früheren Werke von Llamazares findet sich bei José María Izquierdo: »Julio Llamazares: Un discurso neorromántico en la narrativa española de los ochenta«, in: *Iberoromania* 41 (1995), 55–67, hier 56.
- 13 Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, 15 und 25.
- 14 Den Prozess der »autoficcionalización«, also der Restrukturierung autobiografischer Elemente mit Hilfe der Fiktion, analysiert – in Bezug auf andere spanische Erzähler der

dem Wege der Assoziation – mit der Erinnerung an Ereignisse seines Erwachsenenlebens verknüpft. Wie man sich leicht vorstellen kann, lässt diese Methode keine kontinuierliche Diegese entstehen, sondern ein Netz aus Assoziationsfäden und Erinnerungsknoten, eine Struktur, zu deren Konstitution wesentlich die Lücken gehören. Anders gesagt: In *Escenas de cine mudo* geht es nicht um die Darstellung der Entwicklung einer Persönlichkeit oder die Herausbildung einer Identität. Wesentliche Kennzeichen einer Autobiografie – eine Geschichte mit Anfang, Entwicklung und Ziel, also Kontinuität und Finalität der Diegese – fehlen dem Text. Hinzu kommt, dass der Erzähler oft nur Zeuge des Geschehens und nicht Protagonist der Ereignisse, nur Beobachter und nicht eigentlich der Betroffene ist.<sup>15</sup>

Nun lässt sich einwenden, dass eine ganze Reihe *literarischer* Autobiografien des 20. Jahrhunderts diesem traditionellen Modell widerspricht. Zwar hat Jean-Paul Sartre noch 1964 in seiner Kindheitsautobiografie *Les mots* die Schlüssigkeit einer Entwicklung vom vaterlosen Einzelkind und von der Schwerelosigkeit der ersten Jahre über die kindliche Erfindung einer Schriftstellerbiografie bis hin zu seiner »subjektiven Neurose«, also seiner realen Schriftstellerexistenz und seinem politischen Engagement nachgezeichnet, aber in den autobiografischen Texten von Autoren wie Michel Leiris oder Roland Barthes geht es nicht mehr um folgerichtige Entwicklung oder Wahl, sondern um plurale Identitäten, um die Brüchigkeit des Subjekts und seiner Welt. Der Bezug zur Autobiografie als Genus muss folglich präzisiert werden: In *Escenas de cine mudo* geht es weder um den Bezug zum traditionellen noch zum neuen autobiografischen Diskurs, sondern um das hinter den variablen Ausprägungen stehende Begehren, das sich darauf richtet, dem Verfließen der Zeit, dem Vergessen und dem Verlust das Aufbewahren und die Dauer entgegenzustellen. Im Hinblick auf die Geschichte eines Lebens ließe sich das Begehren etwas genauer umschreiben als die Kontinuität einer individuellen Entwicklung und deren Notwendigkeit – entweder im Sinne der Entfaltung gegebener Anlagen oder im Sinne der Wahl und bewussten Verwirklichung eines Ziels –, und zwar unabhängig davon, ob das Begehren im konkreten Fall

---

Gegenwart – die Monografie von Alicia Molero de la Iglesia: *La autoficción en España*. Bern u. a.: Lang 2000.

- 15 Vgl.: »Eso debió de ser hacia 1966 y yo, como en la foto, pasaba simplemente por delante. Tengo la sensación, ahora que pienso en ello, de que fue lo único que hice durante todos aquellos años.« (EC, 101)

als verwirklicht und erfüllt dargestellt oder als unerfüllbar beklagt wird. Die von Rainer Warning verwendete Formulierung von der »euphorischen Erfahrung einer in der Innerlichkeit sedimentierten und die Kontinuität einer Lebensgeschichte garantierenden Zeit«<sup>16</sup> beschreibt nicht nur eine Konzeption Prousts, sondern die Wunschvorstellung vieler Verfasser (und Leser) von Autobiografien. Llamazares beleuchtet die Auswirkungen dieses Begehrens, indem er die Verlässlichkeit und die Funktionen seines eigenen Gedächtnisses beobachtet und mit jenem Begehren kritisch vergleicht.

Eine grundlegende und im Verlauf des Texts mehrfach angesprochene Beobachtung ist die Lückenhaftigkeit der Erinnerung des Ich-Erzählers.

*Entre cada recuerdo – como entre cada fotografía –, quedan siempre unas zonas en sombra bajo las que se nos ocultan trozos de nuestra propia vida. (EC, 59)*  
*Es lo mismo que pasa con los recuerdos. A veces – la mayoría –, no son más que carteleras, escenas de una película que se quedó reducida a cuatro o cinco momentos y a la que sólo puede dar vida el foco distorsionado de la máquina del tiempo. (EC, 39)<sup>17</sup>*

Das stimmt überein mit Ergebnissen der kultur- wie auch der naturwissenschaftlichen Forschung, die die Fragmentarität bzw. Diskontinuität des Erinnerns hervorheben. Zu einer absolut vollständigen und chronologisch korrekten Rekonstruktion mehr oder weniger vergangener Ereignisse sind die Menschen nicht in der Lage; über eine »mémoire brute«, wie Paul Valéry das genannt hat, verfügen wir nicht. Da das neurophysiologische Substrat der Erinnerung, das Gedächtnis, sowohl rekonstruktive als auch dekonstruktive Funktionen hat, ist Erinnern notwendig an Vergessen gebunden.<sup>18</sup>

16 Rainer Warning: »Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la recherche du temps perdu*«, in: Anselm Haverkamp / Renate Lachmann (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Poetik und Hermeneutik Bd. 15, München: Fink 1993, 160–194, hier 193.

17 Llamazares verwendet Begriffe aus Film und Fotografie bzw. aus dem Bergbau als Metaphern zur Beschreibung spezifischer Charakteristika der Erinnerung.

18 Vgl. Jean-Yves und Marc Tadié: *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard 1999, 82ff. und 168, sowie Siegfried J. Schmidt: »Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven«, in: ders. (Hg.): *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, 9–55. – Auf Valérys Überlegungen zum menschlichen Gedächtnis geht Harald Weinrich ein in: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck 1997, 180ff., hier insbesondere 185. – Zur Polyvalenz von Erinnern und Vergessen in *La lluvia amarilla* sowie zum Widerstand des literarisch gestützten kollektiven Gedächtnisses gegen das ideologisch motivierte Vergessen in *Luna de lobos* vgl. Inge Beisel: »La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares«,

Nicht weniger wichtig ist eine zweite Erfahrung des Erzählers: Erinnerungen kommen spontan, ungerufen, und man wird sie, wenn sie einem lästig sind, nicht einfach wieder los, sie lassen sich nicht ohne weiteres abschütteln; Erinnerungen sind unverfügbar.<sup>19</sup>

*Es lo mismo que pasa con los recuerdos. A veces – la mayoría –, no son más que carteleras, escenas de una película que se quedó reducida a cuatro o cinco momentos. [...] Sólo que los recuerdos no pueden pararse, ni borrarse, [...] cuando uno quiere. (EC, 39, Hervorhebungen von mir, H. R.)*

*La música de esa foto (y la de todas las fotos de aquellos años) tardé aún algún tiempo en recobrarla. Como la fotografía, dormía el sueño del tiempo en lo más hondo de mi memoria, pero no empezó a sonar hasta tres años más tarde, también de noche y en un hotel, aunque a muchos kilómetros de distancia. (EC, 83)*

*Basta una fotografía, un fotograma perdido, para que la memoria se ponga en marcha y me llene el corazón – esa pantalla vacía – de imágenes congeladas y de recuerdos que son como perros perdidos. (EC, 63, Hervorhebungen von mir, H.R.)*

Deutlich wird diese Eigenschaft in der widersprüchlichen Funktion, die die Fotografien bei der Vermittlung vergangener Wirklichkeit haben: Einerseits ergänzen sie die Erinnerung des Erzählers, fügen sich in seine *recuerdos* ein und machen sie vollständiger, andererseits zeigen sie deren unveränderbare, von willentlichen Anstrengungen kaum zu beeinflussende Lücken. Das Verhältnis der Fotos zur Erinnerung des Erzählers ist also sowohl das der Komplementierung als auch das der Divergenz. Der Autor zeigt, dass die Erinnerung des Subjekts technischer Verfügung sich nicht beugt. Anders gesagt: Der Prozess des Erinnerns ist keiner des widerstandslosen Hinübergleitens aus der Erzählergegenwart in die Vergangenheit, sondern der einer Kollision der Erinnerungsabsicht mit den tatsächlich im Bewusstsein auftauchenden Bruchstücken der Vergangenheit.

Während jenes Begehren also Kontinuität und zielgerichtete Kohärenz fordert, verbergen sich hinter der Stetigkeit der Diegese, die viele autobiografische Texte auszeichnet, zahlreiche unaufhebbare Lücken der Erinnerung und hinter ihrer Kohärenz Episoden, deren Bewusstwerden diese

---

in: Alfonso de Toro / Dieter Ingenschay (Hg.): *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger 1995, 193–229.

19 Vgl. Karlheinz Stierle: »Die Unverfügbarkeit der Erinnerung und das Gedächtnis der Schrift – Über den Ursprung des Romans bei Chrétien de Troyes«, in: Haverkamp / Lachmann (Hg.): *Memoria* (Anm. 16), 117-159, hier 117.

Einheitlichkeit möglicherweise Lügen strafen und zu Fall bringen würde.<sup>20</sup>

Wie geht jemand, der sich möglichst genau an seine Vergangenheit erinnern will, mit den Lücken seines Gedächtnisses um?

*La mémoire nous permet d'avoir une identité personnelle: c'est elle qui fait le lien entre toute la succession des moi qui ont existé depuis notre conception jusqu'à l'instant présent. [...] Mais ces souvenirs sont discontinus [...]. Si nous voulons recréer cette continuité, il nous faut combler les vides, relier les images entre elles, nous devons imaginer des fragments de souvenirs.*<sup>21</sup>

*Imaginer* meint hier zunächst nur den Impuls zum Wiederaufbau von Brücken zwischen erhaltenen Elementen der Erinnerung, Brücken, die früher im Gedächtnis des Betreffenden in Form von Synapsen existierten, jedoch verlorengegangen sind und deren Rekonstruktion – manchmal – mit Hilfe des Anstoßes durch die Imagination eingeleitet werden kann.

*La neuroanatomie nous donne une explication plausible: les souvenirs sont engrammés dans des réseaux de neurones, classés par cartes ou catégories; le déclenchement de l'excitation d'un réseau, produisant un souvenir, va se transmettre aux réseaux voisins par transmission synaptique, expliquant qu'un souvenir en rappelle d'autres liés les uns aux autres par association (de faits, d'idées, de sentiments, de connaissances, de temps...). Parfois la connexion ne se fait pas spontanément. Si nous voulons absolument la retrouver, établir ce lien qui manque, par exemple si nous écrivons notre autobiographie, nous induirons, du fait de cette très forte volonté, la création de nouveaux prolongements neuronaux, allant se connecter au fragment suivant du souvenir; l'imagination primaire, c'est recréer des liens, des synapses, reposant sur de nouveaux prolongements neuronaux, là où l'oubli avait fait son travail: c'est là le support imagitatif.*<sup>22</sup>

Imagination bedeutet jedoch nicht nur Rekonstruktion, sondern auch Innovation; sie impliziert auch das Hinzufügen von Neuem, womit ein weiteres fundamentales Strukturmerkmal in den Blick kommt: Erinnerung ist ein Prozess, der immer auf der Basis der Gegenwart des Sich-Erinnerns abläuft; diese Abhängigkeit zeigt sich u. a. darin, dass der Zurückblickende die wiederbelebten Spuren seiner Vergangenheit, ausgehend von

---

20 Vgl. dazu noch einmal EC, 59: »Entre cada recuerdo – como entre cada fotografía –, quedan siempre unas zonas en sombra bajo las que se nos ocultan trozos de nuestra propia vida; trozos de vida a veces tan importantes, o tan significativos, como los que recordamos o como los que viviremos todavía.« (Hervorhebungen von mir, H. R.)

21 Tadié: *Le sens de la mémoire* (Anm. 18), 316.

22 Tadié: *Le sens de la mémoire* (Anm. 18), 317.

den je aktuellen Bedingungen seiner Persönlichkeit, aus dem Blickwinkel gegenwärtiger Affekte und Motive emotional einfärbt.

Darüber hinaus machen neue Verknüpfungen zwischen den Inseln der Erinnerung den konstruktiven Charakter der hier in Frage stehenden Prozesse deutlich. Der Ich-Erzähler in *Escenas de cine mudo* verbindet chronologisch teilweise weit voneinander entfernte Beobachtungen und Szenen miteinander und verleiht ihnen dadurch eine neue semantische Farbe, neue Konnotationen.<sup>23</sup> Schließlich kommt die Gegenwart mit ihren Bedürfnissen und Interessen auch zur Geltung, wenn Gedächtnislücken mit Fantasien ausgefüllt werden oder der faktische Inhalt des in der Erinnerung Auftauchenden mehr oder weniger gravierend verändert wird, Vorgänge, die dem Rückblickenden oft nicht klar ins Bewusstsein treten und über die er sich keineswegs immer Rechenschaft ablegt.<sup>24</sup>

Je aktuell bedingte emotionale Einfärbung, neue Verknüpfungen und imaginative Komplementierung bzw. Transformation sind Phänomene, die Llamazares dazu veranlasst haben dürften, die Grenze zwischen Imagination bzw. Traum einerseits und Wirklichkeit andererseits, zwischen *recordar* und *inventar* verschwimmen zu lassen.

*[...] una imagen que ya creía perdida bajo el manto de la nieve acumulada en mi memoria por los años: la de los mineros que volvían del trabajo antes del amanecer, con todo el pueblo nevado, y cuyas figuras negras me cruzaba por la calle cuando, para ir a Sabero, salía de madrugada, sin saber nunca muy bien si eran hombres o fantasmas. Que es lo mismo que ahora pienso, sólo que también de mí, al ver de nuevo estas fotos que el destino me devuelve para hacerme recordar – ¿o inventar? – aquellos años.* (EC, 16)

*De todos modos, es un recuerdo tan vago que ni siquiera sé ya si aquella tarde existió realmente (hay veces en que los sueños, a fuerza de repetirse, nos poseen con tal fuerza que terminan convirtiéndose en recuerdos).* (EC, 107)<sup>25</sup>

23 Vgl. beispielsweise EC, Kapitel 5 und 9.

24 Hier ist auf die in den USA geführte Debatte über die Zuverlässigkeit bzw. die Fehlleistungen des Gedächtnisses hinzuweisen, in der, was ihre wissenschaftliche Ebene betrifft, Vertreter der Psychotherapie solchen der kognitiven Psychologie gegenüberstehen. Vgl. dazu Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 1999, 265ff.

25 Einen entsprechenden Passus aus *La lluvia amarilla*, wo die Differenzierung zwischen Erinnerung und Traum ebenfalls angezweifelt wird, zitiert Sonja Herpoel: »Entre la memoria y la historia: la narrativa de Julio Llamazares«, in: Patrick Collard (Hg.): *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*. Genève: Droz 1997, 99–110, hier 108.

Llamazares macht also in seinem Roman deutlich – und darin wird er von der wissenschaftlichen Literatur zum Thema unterstützt –, dass Erinnerungen kein unproblematischer Akt der spontanen und faktentreuen Rekonstruktion von Eindrücken der Vergangenheit sind, sondern eine Intervention der Gegenwart in die Vergangenheit implizieren und folglich ein reaktives Konstrukt darstellen.

Hier, in diesem Konstrukt-Charakter, liegt ein wichtiger Berührungspunkt zwischen den komplexen Vorgängen des Erinnerns und dem erwähnten Begehren. Llamazares' kritische Beobachtungen zur autobiografischen Erinnerung weiterdenkend, gelangt der Leser zu der Erkenntnis, dass Kontinuität, Kohärenz und Zielgerichtetheit nicht notwendigerweise und vermutlich nur selten objektive Qualitäten des Gegenstands der Autobiografie, des Lebens des jeweiligen Verfassers sind, sondern eher Konsequenzen der Anwendung eines bestimmten Diskurses bei der sprachlichen Darstellung dieses Lebens – eines Diskurses, der im Laufe einer langen Überlieferung literarischer und nicht-literarischer Autobiografien entstanden ist und von dieser umfangreichen Tradition genährt und – in je spezifischen historischen Kontexten – erneuert wird. Der Sinn, das, was die Attraktivität einer Autobiografie für Leser wie Autoren ausmacht, ist nicht das, was der Verfasser aus den individuellen Bedingungen, Ereignissen, Entscheidungen, Leistungen und Niederlagen seines Lebens, also aus der »Sache« herausdestilliert, sondern vor allem das Ergebnis einer Beschreibungstechnik, weshalb Pierre Bourdieu in diesem Zusammenhang von einer »rhetorischen Illusion« spricht.<sup>26</sup> Nicht die Fakten bestimmen den Sinn, sondern das Begehren lenkt die Auswahl der Ereignisse sowie die Art ihrer Beschreibung und Verknüpfung.<sup>27</sup> Das Subjekt einer Autobiografie ist ein sprachlich-textuelles Konstrukt, das nur partiell und bedingt referentielle Qualitäten aufweist.

---

26 Vgl. Pierre Bourdieu: »L'illusion biographique«, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 62/63 (1986), 69–72.

27 Vgl. Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 13), 274 und 278, sowie Paul de Man: »Autobiographie als Maskenspiel«, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Christoph Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 131–146, hier insbesondere 132f.

## 3.

Analytisch gesehen setzt der Text von Llamazares als autobiografische Erzählung an, in die Elemente des franquistischen Geschichtsbildes eingefügt sind, wodurch er den Charakter der Gegendarstellung eines Zeitzeu- gens erhält. Die Schicht des Autobiografischen überschreitet der Autor jedoch, indem er Reflexionen über die psychologischen Voraussetzungen seiner Erzählung, über die mentalen Vorgänge des Erinnerns hinzufügt und damit eine weitere Meta-Ebene konstituiert, die es ihm ermöglicht, seine Erinnerungen seinerseits kritisch zu betrachten. Der Text umfasst also drei Materialschichten, die durch Kritik aufeinander bezogen sind: die Zitate des franquistischen Diskurses, die autobiografische Zeugenaussage und die essayistischen Reflexionen.

Wenn Llamazares in der Vorbemerkung erwähnt, er habe die autobiografischen, quasi dokumentarischen Grundlagen seines Werks fiktional überarbeitet<sup>28</sup>, dann macht er darauf aufmerksam, dass es in der Kommunikationsstruktur seines narrativen Texts oberhalb des Ich-Erzählers den abstrakten Autor gibt.<sup>29</sup> Folgerichtig bezeichnet er, an demselben paratextuellen Ort, sein Werk als »novela« und macht damit den Romanpakt dominant gegenüber dem autobiografischen Pakt.<sup>30</sup> Mit Hilfe der Genusbezeichnung *novela* befreit er sich von den Anforderungen des autobiografischen Diskurses und den korrespondierenden Erwartungen der Leser und eröffnet sich so die Möglichkeit, stattdessen anhand eines real-fiktiven Falls das Imaginäre im Diskurs der Autobiografie zu beleuchten.

Die oben angesprochene Schichtenstruktur des Materials erlaubt es, in den intertextuell einbezogenen Diskursen die Präsenz des Imaginären bewusst zu machen. In einer Annäherungsformulierung könnte man von der Figur des beschützenden Vaters im Fall des Franquismus, von der des Gewinners im Leitdiskurs der Gegenwart und von der Figur der zielgerichteten Einheit des Lebens in der Autobiografie sprechen. *Escenas de cine mudo* erzählt von der Kollision zwischen diesen imaginären Diskursfiguren und den Erfahrungen eines Individuums. Der Roman zeigt, dass an der beweglichen, verschiebbaren Grenze zwischen Realem und

---

28 »Aunque los nombres no son los mismos, salvo excepciones, ni las historias que allí ocurrieron son exactamente éstas, ...«. (EC, 7)

29 Zu den Ebenen der Kommunikation in narrativen Texten vgl. Wolf Schmid: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München: Fink 1973, 14 und 23–30.

30 Zu den zuletzt genannten Termini vgl. Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 13), 30.

Imaginärem unser Weltbild entsteht, dass an dieser Berührungslinie das empirisch Vorhandene zugerichtet und sinn-fähig gemacht wird. Der Roman von Llamazares ist keine Denunzierung des Imaginären, sondern ein klärender Hinweis auf ein schwer fassbares, für unser Bewusstsein immer nur partiell sichtbares Phänomen, das zu sehr unterschiedlichen Zwecken verwendet bzw. missbraucht werden kann.

