

Fiktionen: Zur Modellierung von Realem und Imaginärem (Marsé; Tusquets; Cercas)

1.

Traditionelle Theorien haben versucht, literarische Fiktion zu verstehen, indem sie sich auf den Gegensatz von Wirklichkeit und Fiktion konzentrierten. Demgegenüber konzipieren neuere Theorien fiktionale Literatur als eine Form der künstlerischen Wirklichkeitsmodellierung, in der es nicht um diese zweistellige, sondern um eine dreistellige Relation geht: um die Beziehung von Fiktivem, Realem und Imaginärem.¹ In diesem Sinn versuchen die folgenden Überlegungen an drei spanischen Romanen der jüngeren Vergangenheit genauer zu zeigen, inwiefern fiktionale Literatur einen Prozess inszeniert, der die Konstellation von Realem und Imaginärem umkreist und sie in Bewegung versetzt.

Meine Überlegungen basieren auf der methodischen Differenzierung zwischen zwei Ebenen der Modellierung eines narrativ-fiktionalen Textes: Die erste Ebene unterscheidet – bezogen auf Eigenschaften des Dargestellten – zwischen »real« und »fiktiv« (Ebene der Fiktivität); die zweite Ebene befasst sich – bezogen auf Eigenschaften der Darstellung – mit der Differenzierung zwischen »imaginär« und »fiktional« (Ebene der Fiktionalität).²

Während im Alltagsverständnis »Realität« die außertextuelle Welt als Anhäufung von zahllosen Gegenständen, Lebewesen und deren Eigenschaften meint, bezieht sich der Begriff »real« im Kontext einer am Konstruktivismus³ orientierten Fiktionstheorie nicht auf konkrete Einzelheiten, sondern auf abstrakte, kognitive Strukturen, die Modellcharakter ha-

1 Vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, 18 und 23, sowie Karlheinz Stierle: »Fiktion«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2. Stuttgart: Metzler 2001/2010, 380–428, hier: 380.

2 Vgl. Andreas Kablitz: »Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler«, in: Irina O. Rajewsky / Ulrike Schneider (Hg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Stuttgart: Steiner 2008, 13–44, hier 15, und Peter Blume: *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Schmidt 2004, 79.

3 Zur konstruktivistischen Fiktionstheorie vgl. Lorenzo Bonoli: »Fiction et connaissance. De la représentation à la construction«, in: *Poétique* 31 (2000), 485–501, hier insbesondere 498.

ben, im menschlichen Langzeitgedächtnis gespeichert sind und die Welt mental repräsentieren. Ungeachtet der Veränderung dieser Strukturen im Laufe der Geschichte ist davon auszugehen, dass in einer gegebenen historischen Zeitphase je spezifische Strukturen als kollektiv verbindliche, sozusagen selbstverständliche Weltversion gelten. Grundbestandteile dieses Konstrukts sind – so die These – (a) Diskurse und (b) kognitive Schemata. Diskurse, verstanden als komplexe, kollektive Denk- und Verhaltensmuster, spielen in den folgenden Analysen allerdings nur eine untergeordnete Rolle; im Vordergrund stehen weniger komplexe Elemente der Diskurse, die kognitiven Schemata. Es handelt sich um »generalisierte Erfahrungs- und Handlungsmuster in zu Stereotypen gewordenen Standardsituationen«⁴, die zu den Ausschnitten aus der jeweiligen Weltversion der Leser und Leserinnen gehören, die in einem fiktionalen Erzähltext aktiviert werden.

Diesen realitätsaffirmierenden Informationen gegenüber stehen die fiktiven Textkomponenten, die erfunden sind und denen in der Realität der Status des Nichtseins zukommt.⁵ Fiktive Elemente eines literarisch-fiktionalen Texts zeichnen sich nun charakteristischerweise dadurch aus, dass ihnen zwar einerseits ein direkter referentieller Bezug auf die außertextuelle Welt im Sinne der Denotation fehlt, sie aber andererseits auf den Bezug zum Realem nicht völlig verzichten können. Insofern fiktionale Texte fiktive mit nicht-fiktiven Elementen kombinieren,⁶ zeichnen sie sich grundsätzlich durch eine Grenzüberschreitung aus. Zu deren genauem Erfassen sind drei Konzepte entwickelt worden, die auch in den folgenden Überlegungen wichtig sein werden. Die Fiktionstheorie unterscheidet zwischen *immigrant objects*, *native objects* und *surrogate objects*. *Immigrant objects* sind Textelemente, die auf mentale Bestandteile des je historischen Weltwissens verweisen; *native objects* sind originär fiktive, also erfundene Textbausteine; und *surrogate objects* solche, die dem je gegebenen Weltwissen zwar entnommen, jedoch im literarischen Produktionsprozess signifikant verändert worden sind.⁷ Das Zusammenspiel der drei Kategorien verweist auf die oben erwähnte Grenzüberschreitung oder

4 Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler 2000, 231.

5 Vgl. Blume: *Fiktion und Weltwissen* (Anm. 2), 141.

6 Vgl. Blume: *Fiktion und Weltwissen* (Anm. 2), 23.

7 Vgl. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt 2001, 97f., sowie Thomas G. Pavel: *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1986, 29.

genauer: auf einen semiotischen Doppelbezug. Fiktionale Texte sind nur unter Inanspruchnahme eines historisch je gegebenen Weltwissens und dazugehöriger kognitiver Schemata verständlich und werden vor dem Hintergrund dieses Wissens rezipiert; gleichzeitig jedoch gehen sie über dieses Weltwissen hinaus.⁸

Den zweiten Pol dieses Doppelbezugs stellt das Imaginäre dar.⁹ Aus der umfangreichen wissenschaftlichen Literatur zum Imaginären scheinen mir die folgenden Gesichtspunkte für diese Untersuchung hilfreich: (a) Das Imaginäre ist die Vorstellung von etwas Nicht-Existierendem; (b) als Vorstellung zeichnet es sich zunächst, d. h. außerhalb textueller Bearbeitung, durch Nicht-Bestimmtheit aus; es hat weder die sinnliche Deutlichkeit einer Wahrnehmung noch die semantische Bestimmtheit eines Begriffs; (c) es verändert sich in Abhängigkeit vom Wandel des Realen; (d) es ist häufig mit Strukturen libidinösen Begehrens verknüpft, wodurch es eine spezifische Energie gewinnt; und (e) es impliziert eine Negation, einen Eingriff in gegebene kognitive Schemata.

Der literarische Text konkretisiert das Imaginäre; aus einer unbestimmten Wunschvorstellung wird eine bestimmte, prägnante Gestalt.¹⁰ Dadurch verbündet sich die literarische Fiktion – versuchsweise – mit dem, was in der gegebenen Weltversion nicht gilt, und überführt das Imaginäre gleichzeitig in eine Konstellation mit dem Realen. Die oben angesprochene zweifache Modellierung schließt also sowohl die Überführung der lebensweltlichen Bestimmtheit eines Realen als auch die Transformation der Nicht-Bestimmtheit eines Imaginären in die zeichenhafte Bestimm-

8 Vgl. Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* (Anm. 7), 79.

9 Vgl. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre* (Anm. 1), 292–425; ders.: »Akte des Fingierens«, in: Dieter Henrich / Wolfgang Iser (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Fink 1983, 121–151; ders.: »Das Imaginäre: kein isolierbares Phänomen«, in: ebd., 479–486; Eckhard Lobsien: *Imaginationswelten. Modellierungen der Imagination und Textualisierungen der Welt in der englischen Literatur 1580–1750*. Heidelberg: Winter 2003; Rainer Warning: »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault«, in: ders.: *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink 1999, 313–345; Rudolf Behrens (Hg.): *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*. Hamburg: Meiner 2002; K. Ludwig Pfeiffer: *Fiktion und Tatsächlichkeit. Momente und Modelle funktionaler Textgeschichte*. Hamburg: Shoebox House 2015.

10 Vgl. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre* (Anm. 1), 45 (Iser geht allerdings von einem anderen theoretischen Hintergrund aus als meine Ausführungen): »Wenn das Fiktive im fiktionalen Text Grenzen markiert, um sie zu überschreiten, damit dem Imaginären die zureichende Konkretheit gesichert werden kann, die es zu seiner Wirksamkeit braucht, dann entsteht im Rezipienten die Notwendigkeit, das ereignishaftes Erfahren des Imaginären zu bewältigen.«

heit der Fiktion ein. In diesem Sinn kann man sagen, dass literarisch-fiktionale Texte ihre Relevanz aus der Bearbeitung einer je historisch gegebenen Weltversion gewinnen. Dabei ist sowohl die inhaltliche als auch die formale Seite der Modellierung zu berücksichtigen. Meine Untersuchung konzentriert sich demgemäß (a) auf die Beschreibung verschiedener, in den Romanen enthaltener Konstellationen von Realem und Imaginärem und (b) – insofern die fiktionale Bearbeitung einer Weltversion nur zugänglich wird, wenn auch ihre formale Codierung in den Blick gerät – auf die Erläuterung literarischer Verfahren, d. h. rhetorisch-diskursiver Strategien auf Satz- und Textebene, die diese Konstellationen hervorbringen und ihnen Dynamik verleihen.¹¹

2.

Der Roman *Últimas tardes con Teresa* (1965) von Juan Marsé¹² erzählt von der Liebesgeschichte zwischen einer Studentin aus großbürgerlichem Elternhaus und einem (Sub-)Proletarier und verknüpft dabei die fiktiven Protagonisten und ihre Lebenswelten mit der realen Stadtgeografie von Barcelona in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts. Die Studentin wohnt in einer Villa im Nobelviertel San Gervasio bzw. in der Sommerresidenz ihrer Familie im Badeort Blanes; der Proletarier, aus dem Süden zugezogen und ohne Arbeit, hat einen behelfsmäßigen Wohnsitz auf dem Monte Carmelo in der Hütte seines Bruders. Die soziale Dichotomie des städtischen Raums spiegelt sich somit in den unterschiedlichen Lebenswelten der beiden Protagonisten. Diese Kombination von *immigrant* und *native objects* bewirkt, dass der fiktionale Text als Reales ein mentales Schema aufruft, das eine typische Konstellation erfasst, in der es im vorliegenden Fall um die Differenzierung der spanischen Gesellschaft nach Klassen bzw. Schichten und damit verbundene Verhaltensimpulse geht.

Diesem Realen stehen imaginäre Vorstellungen als Negation gegenüber. Die Beziehung der beiden Protagonisten, Teresa und Manolo, hat einen doppelten, imaginären Boden: Der Eros ist verknüpft mit der Vorstellung vom Ausbrechen aus der strengen gesellschaftlichen Stratifikati-

11 Zum Zusammenhang von literarischem Text und Weltwissen vgl. Thomas Klinkert: *Fiktion, Wissen, Gedächtnis*. Baden-Baden: Rombach 2020, 161f.

12 Der Text wird nach der folgenden Ausgabe zitiert: Juan Marsé: *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral 1990; Kürzel: UT.

on. Wie das folgende Gespräch Teresas mit Luis Trías, einem ebenfalls aus wohlhabendem Haus stammenden Kommilitonen, zeigt, beruht das politische Engagement der jungen Frau auf der Vorstellung von der Solidarisierung der Intellektuellen mit dem Proletariat.

– Sí, Tere, preciosa, estoy de acuerdo – decía él, casi irritado – en que la situación actual del socialismo con respecto al capitalismo ha cambiado en todo el mundo, pero es un cambio cua-li-ta-ti-vo, no cuantitativo, ¿lo entiendes? Además, ¿por qué te empeñas en querer hablar ahora de eso?

– ¿Quién, yo? ¡Vaya! Sólo quiero que sepas que lo entiendo perfectamente, señorito sabelotodo, y que por eso en octubre fui de las primeras en lanzarme a la calle... Alcázame la botella, por favor. Lo entiendo, sí, y por eso he hecho yo más visitas a la fábrica de tu padre que todos vosotros juntos, aunque hayan servido de poco, y por eso pedía más reuniones, más contactos, más unión, en fin. Y por eso estoy ahora aquí contigo hablando de todo eso... (UT, 112)

Im Hinblick auf die Herkunft der politischen Rhetorik der beiden Studierenden lassen sich zwei zeitgenössische Quellen ausmachen: einerseits der antifranquistische Diskurs der fünfziger Jahre, insbesondere innerhalb der Universitätskrise des Jahres 1956, in der u. a. von der Solidarität der Studierenden mit den Arbeiterkämpfen die Rede war,¹³ und andererseits, als fiktionaler Intertext, die zeitgenössische *novela social*, in deren Mittelpunkt der »valor documental« sowie »la exigencia de una transformación social o política«¹⁴ stand, oder genauer: deren typischer Chronotopos die Perspektivlosigkeit der Unterschichten mit der emanzipatorischen Absicht der Autoren verknüpfte.

Manolo will die Klassengrenze in umgekehrter Richtung überwinden: Er träumt von einem sozialen Aufstieg in das (Groß-)Bürgertum. Wohlstand, Schönheit und Eleganz bilden für ihn ein imaginäres Konglomerat, das konkretisiert wird durch Teresa und ihren Habitus sowie durch die Villa der Familie Serrat in Blanes und ihr Interieur. Diese »bildlich stabilisierte[n] Besetzungen psychischer Energien«¹⁵ stellen die Motivation seines Verhaltens dar; erotisches Engagement und Liebe sollen die Mittel der Verwirklichung des Imaginären sein. Auf dessen Herkunft verweist

13 Vgl. Josep Fontana / Ramón Villares (Hg.): *Historia de España*, Bd. 9: Borja de Riquer: *La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons 2010, 393: »Los estudiantes más activos pasaron a potenciar la creación de órganos clandestinos más estables que desbancasen al desprestigiado SEU y participasen en las campañas de protesta contra la represión y de solidaridad con las luchas obreras.«

14 Santos Sanz Villanueva: *Historia de la novela social española (1942–1975)*, Bd. 1, Madrid: Alhambra 1980, 107.

15 Behrens: *Ordnungen des Imaginären* (Anm. 9), V.

der Text selbst. Auf dem Nachttisch des Dienstmädchens der Serrats findet Manolo »una novelita de amor de las de a duro« (UT, 45). Inwieweit diese Liebesromane die Vorstellungen des jungen Mannes beeinflussen, zeigt sich in seinen Wachträumen. Sie sind die auf Identifizierung beruhenden Wiederholungen typischer Narrative der *novela rosa*: Rettung der Tochter einer wohlhabenden Familie aus einem Sturm (UT, 38) oder Rettung Teresas aus einer Feuersbrunst bzw. einem Erdbeben (UT, 88f.). In jedem Fall imaginiert Manolo eine großzügige Tat, die – wie er hofft – gesellschaftliche Anerkennung nach sich ziehen würde. Damit folgt er einem meritokratischen Diskurs, der zur Charakteristik der *novela rosa* gehört, insofern er eine privilegierte gesellschaftliche Position an eine zuvor zu erbringende Leistung bindet und damit legitimiert.¹⁶

Dank der unterschiedlichen Ausgangslage und der dadurch bedingten Perspektive der beiden Protagonisten bekommt der Eros verschiedene Funktionen beim Versuch, eine gesellschaftliche Grenze zu durchbrechen. Während Manolo glaubt, mit Hilfe des Eros das Reale – also generalisierte Handlungsmuster in einer streng stratifizierten Gesellschaft – vorübergehend außer Kraft setzen zu können, will Teresa sich – in Übereinstimmung mit ihren politischen Vorstellungen – zwar die Möglichkeit offenhalten, ein sexuelles Abenteuer jenseits der Grenzen ihrer Schicht zu erleben, jedoch ohne eine »responsabilidad moral« (UT, 184) zu übernehmen, d. h. ohne Heiratspflichten einzugehen und ohne die bürgerliche Norm einer späteren, standesgemäßen Ehe zu gefährden. Das aber heißt: Nicht nur das individuelle, auf die Kraft des Eros vertrauende Projekt Manolos, auch das politische Projekt Teresas und seine erotischen Begleitumstände lassen das Reale unangetastet. Die damit in Erinnerung gerufene Wirklichkeit des mentalen Schemas lässt die dekonstruktiven Absichten des Autors erahnen.

Das fundamentale literarische Verfahren dieser Dekonstruktion ist die Ironie. Manolos Vorhaben, auf erotischem Weg materielles Kapital zu erwerben, wird schon bald nach dem Beginn der Romanhandlung konterkariert. Er, der bisher Teresa nur kurz begegnet ist, glaubt, sie in einem

16 Vgl. den folgenden inneren Monolog Manolos: »Fíjate, no hay más que acariciar una sola vez esta bonita melena de oro, estas soleadas rodillas de seda, no hay más que albergar una sola vez en la palma de la mano este doble universo de fresa y nácar para comprender que ellos son los lujosos hijos de algún esfuerzo social y que hay que merecerlos con un esfuerzo semejante, y que no basta con extender tus temblorosas garras y tomarlos...« (UT, 257f.).

nächtlichen Handstreich erobern zu können. Er dringt in die Villa der Familie in Blanes ein und findet sich in einem Zimmer wieder, in dem eine junge Frau schläft. In der Annahme, es handele sich um die Tochter des Hauses, legt er sich zu ihr ins Bett, muss allerdings am nächsten Morgen zu seiner großen Enttäuschung feststellen, dass es sich bei seiner Gefährtin keineswegs um Teresa, sondern um das Dienstmädchen der Familie handelt (UT, 44). Die erhoffte fulminante soziale Anbindung »nach oben« ist in Wirklichkeit die Begegnung mit einem Mädchen seiner Schicht. Der diese Szene dominierende Kontrast zwischen dem Erhofften und dem Tatsächlichen verweist auf die narrative Ironie¹⁷. Der Erzähler schwankt zwischen der Empathie mit seiner Figur einerseits und der auf seinem Weltwissen beruhenden kritischen Distanz zum Bewusstsein Manolos andererseits. Diese die Ironie konstituierende Dialektik von Identifikation und Distanzierung hat eine vorausdeutende Funktion. Je weiter die Geschichte voranschreitet, desto mehr verstärkt sich bei Manolo – und auch beim Leser – der Eindruck, dass das Projekt von Beginn an zum Scheitern verurteilt war. Eine Station dieser fortschreitenden Desillusionierung ist der Besuch, den Teresa und Manolo dem Ehepaar Bori abstatten. Obwohl die Gastgeber – auf Initiative Teresas – versprochen haben, Manolo eine Arbeitsstelle zu vermitteln, tauchen in ihm sehr schnell Zweifel auf: »Y al rato de estar allí pensó oscuramente: ›Chaval, esa gente no moverá un dedo por ti.« (UT, 281) An der vorletzten Station dieses Scheiterns erfahren die Eltern Teresas von der Beziehung der beiden Protagonisten und reagieren mit dem Befehl, ihre Tochter solle den Rest des Sommers in der Villa am Meer, abgeschottet von sämtlichen Freunden, verbringen. Der Schlusspunkt ist schließlich erreicht, als der Antiheld wegen eines Motorrad Diebstahls festgenommen und inhaftiert wird und Teresa daraufhin den Kontakt endgültig abbricht und in den Schoß der Familie und ihrer sozialen Schicht zurückkehrt.

Der ironische Bezug zur *novela rosa* dürfte deutlich sein. Während es – wie José María Díez Borque ausführt¹⁸ – im typischen Kolportageroman um die stereotype Beziehung einer in prekären Verhältnissen lebenden Frau zu einem wohlhabenden Mann mit retardierenden Momenten und abschließendem *happy end* geht, invertiert Marsé nicht nur die Figuren-

17 Zum Begriff der narrativen Ironie vgl. Wolfgang Matzat: *Perspektiven des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft*. Stuttgart: Metzler 2014, 78f.

18 Vgl. José María Díez Borque: *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*. Madrid: Al-Borak 1972, 160 und 182f.

konstellation (armer Mann – wohlhabende Frau), sondern ersetzt auch die retardierenden, die Spannung steigernden Momente durch flagrante, subjektive Fehleinschätzungen und das *happy end* durch das Scheitern der Pläne. Der Kompensation unerfüllter, kollektiver Wünsche steht bei Marsé die Subversion dieser Kompensation und die Verweigerung der Bestätigung von Mythen gegenüber.

Die Ironie in der Präsentation der Figur Manolos setzt sich bei Teresa fort. Die folgenden Ausführungen des Erzählers verdeutlichen einen wiederholten Impuls bei der Wirklichkeitswahrnehmung der jungen Frau.

Cuando meses después en Barcelona, en invierno, quiso la suerte que Teresa pudiera ver de cerca al guapo murciano y cambiar con él unas palabras a través de la verja del jardín, aquella arrogante idea que ya un día en la playa se había hecho del joven obrero, al interrogar a Maruja, se instaló en su mente con la fuerza de un dogma. [...] Luis Trías no quiso crearla cuando ella le contó su maravilloso descubrimiento, por cierto con gran riqueza de detalles (adornó su versión con atrayentes elementos de un supuesto obrerismo activo que habría asombrado a la pobre Maruja) y para asegurarse, el prestigioso estudiante, que en estas cuestiones de identidad alardeaba de una grave responsabilidad tout à fait comité central, que impresionaba grandemente a Teresa, quiso hacerle nuevas preguntas a la criadita, la cual en esta ocasión dio una prueba definitiva, si no de su inteligencia, sí de ese instinto de conservación que caracteriza – fue lo que pensó Teresa – a los miembros disciplinados de las sociedades secretas: había hecho como que no entendía el sentido político de las preguntas. ¡Sin duda su novio le había prohibido hablar a nadie de sus actividades por razones de seguridad! ¿Quería Luis una prueba mejor que ésta? (UT, 130f.)

Anstatt die auf Erfahrung beruhenden Informationen Marujas, des oben erwähnten Dienstmädchens, mit dem Manolo sich vorübergehend anfreundete, ernst zu nehmen, überschreibt Teresa sie mit der Vorstellung eines Manolo als eines klassenbewussten, in einer proletarischen Untergrundorganisation engagierten Arbeiters. Wie zu erwarten, kollidiert dieses imaginäre Bild früher oder später mit widersprechenden Erfahrungen. Das ist beispielsweise der Fall beim Besuch eines Tanzlokals, das hauptsächlich von jungen, aus Andalusien stammenden Arbeitern und Arbeiterinnen frequentiert wird. Die sinnliche Präsenz und das konkrete Verhalten der jungen Leute unterhöhlen die Vorstellungen Teresas, die von der proletarischen Jugend emanzipierte Umgangsformen erwartet hat (UT, 252f.). Beides, das Verkennen Manolos als Individuum und das Verkennen der kulturellen Realität seiner Schicht, lässt sich schlecht mit dem Projekt einer solidarischen Unterstützung vereinbaren. Solidarität, also die Bereitschaft, eigene Belange zugunsten der Durchsetzung fremder Interessen zurückzustellen, würde realistische Kenntnisse über die Zielgrup-

pe voraussetzen. In der Praxis jedoch erweist sich Teresa nicht als Helferin, sondern als das handelnde und entscheidende Subjekt, das die wenigen Figuren aus dem Proletariat, die sie kennt, vor allem Manolo, den persönlichen Zielen unterwirft. Ihr Verhalten verweist nicht auf Gemeinsinn, sondern auf Paternalismus.

Diese Spaltung zwischen Rhetorik und Praxis wiederholt sich beim Thema Sexualität. Obwohl Teresa sich als Vertreterin einer sexuellen Liberalisierung versteht, hält sie in der Beziehung zu Manolo strikt an den entsprechenden bürgerlichen Normen fest (UT, 201). Sie befindet sich gleichzeitig außerhalb und innerhalb bürgerlicher Normen; sie oszilliert zwischen rhetorischer Überschreitung und praktischer Beharrung.

Beide Versuche einer Realisierung des Imaginären misslingen. Manolos Versuch scheitert, da er auf einem Irrtum beruht; er verkennt die Heiratsregeln des Großbürgertums und verfehlt das Ziel seiner Anstrengungen, da materielles Kapital aus der Perspektive der Gegenseite nicht die Folge, sondern die Voraussetzung einer Ehe ist. Während der Andalusier die Wirkmächtigkeit der konstitutiven Grenze durch Akte der Ausgrenzung erfährt, erlebt Teresa sie durch einen Akt der Reintegration. Ihre angebliche Solidarisierung mit dem Proletariat beruht auf Selbsttäuschung, insofern sie sich als ein Vorhaben erweist, das der Selbstprofilierung gegenüber ihrem bürgerlichen Freundeskreis, also dem Erwerb kulturellen Kapitals, dient und folgerichtig mit der Bestätigung ihrer sozialen Zugehörigkeit endet.

Die Dekonstruktion des Imaginären auf der Ebene der *historia* mittels der Figurenzeichnung und der chronologischen Ereignisfolge wird ergänzt durch literarische Verfahren auf der Ebene des *discurso*. Abgesehen von ironischen Kommentaren des Erzählers (beispielsweise in Bezug auf Teresa: »una universitaria moderna, de las del 56, dialéctica y objetiva, experta en la captación de la realidad« (UT, 179)) ist dabei vor allem an den Beginn des Romans zu denken, an die Szene, welche die melancholische Stimmung am Ende einer *verbena* hervorhebt und gleichzeitig die Semantik von Liebe (»el perdidamente enamorado acompañante de la bella desconocida«) und Abschluss (»todo ha terminado«) miteinander verknüpft (UT, 11). Diese Kombinationen machen die Szene zu einer *mise-en-abîme*, welche die Geschichte des Romans sozusagen zusammenfassend vorwegnimmt und damit den Leser auf die Negation der Negation vorbereitet.

3.

Bei dem Roman von Esther Tusquets (*El mismo mar de todos los veranos*, 1978)¹⁹ handelt es sich ebenfalls um eine Liebesgeschichte, diesmal jedoch zwischen einer Studentin und einer älteren Universitätsdozentin in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, also in der spanischen *Transición*. Auch dieser Roman verknüpft *native* mit *immigrant objects*: die fiktiven Figuren mit realen Orten und Strukturen innerhalb einer großbürgerlichen Familie. Die Lebenswelt der Figuren ist dezidiert räumlich gegliedert, wobei sich drei Räume unterscheiden lassen. Zum ersten Raum gehört die Familie der Ich-Erzählerin Ariadna, d. h. ihre Mutter, ihr Ehemann Julio sowie ihre Tochter Guiomar. Die Wertschätzung materiellen Besitzes, Zweckorientierung, ausgeprägt narzisstische Persönlichkeitsmerkmale, aber auch die Bereitschaft der Frauen, sich einer von Männern bestimmten Ordnung anzupassen, bilden die Voraussetzung für die funktionale Integration in diesen Raum. Das Reale in diesem fiktionalen Text ist also ein mentales, dominant männlich konnotiertes Verhaltensschema und damit verknüpfte Kommunikationsstrukturen innerhalb einer großbürgerlichen Familie. Demgegenüber lässt sich die Rolle, welche die Ich-Erzählerin in dieser Familie spielt, mit dem Begriff »Marginalisierung« umreißen. Ariadnas Verhältnis zu ihrer Mutter, die sich – aus der Perspektive der Tochter – durch »racionalismo olímpico« und »esteticismo cuadrículado y perfecto« auszeichnet, ist ambivalent; sie ist mit einem Mann verheiratet, den sie nicht liebt, und hat ihrerseits eine Tochter, eine Mathematikerin, die das leidenschaftliche Interesse der Mutter an Literatur nicht nachvollziehen kann (MM, 26 und 128). Das Fehlen einer befriedigenden emotionalen Bindung an die Mitglieder ihrer Familie führt zur Flucht in einen zweiten Raum, die frühere Wohnung ihrer Eltern in Barcelona bzw. das Haus der Großmutter am Meer.

Creo que la casa vieja y la niña oscura [d. h. die Ich-Erzählerin, H. R.] sellamos un pacto en las tinieblas. Inventamos extraños mitos órficos, secretos ritos subterráneos, para escapar así de la diosa de la luz, Atenea tonante, introducimos tenaces el desorden, la angustia, lo ambiguo y mutilado en un universo que se creía o al menos se quería perfecto. (MM, 28)

Das Zitat verdeutlicht den Gegensatz zwischen den beiden Räumen: Der Sicherheit und Eindeutigkeit im Raum der Familie stehen Ambiguität

19 Der Text wird nach der folgenden Ausgabe zitiert: Esther Tusquets: *Trilogía del mar: El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Ediciones B 2011; Kürzel: MM.

und Angst gegenüber; das Rationelle des ersten Raums wird im zweiten ersetzt durch eine starke Emotionalität, die zur Erfahrung einer Verstörung wird: Die Ich-Erzählerin ist gespalten zwischen dem halbherzigen, wenn nicht widerwilligen Funktionieren innerhalb vorgegebener Rollen einerseits und der Phantasie eines Gegenraums, der die Erfüllung alter Wünsche und die Überwindung von Marginalisierung und Trauer verspricht.

Der dritte Raum, das in einen Ort der Liebe verwandelte Haus der Großmutter, repräsentiert die Konkretisierung des Imaginären der Ich-Erzählerin, ihre Liebe zur Studentin Clara. Diese Konkretisierung zeichnet sich durch drei Charakteristika aus.

[...] porque cuando alguien siente de veras »mi soledad empieza a dos pasos de ti, entonces no queda otra salida que esperar que un espeso muro, una selva impenetrable, crezcan alrededor de las dos soledades mágicamente fundidas en una sola compañía, sólo cabe esperar que empiece ya, ahora mismo, la eternidad.

Y mientras Clara anula con su empeño constante y apasionado la realidad exterior – si es que existe una realidad, si existe acaso algo exterior –, mientras mantiene alejado este supuesto mundo que subsiste ajeno a nosotras [...]. (MM 165)

[...] mientras [Clara, H. R.] hace todo esto, va construyendo entretanto a base de palabras otra realidad distinta, situada en no se sabe bien qué lugar del tiempo y del espacio, va erigiendo – al otro lado del capullo de seda en que me envuelve: porque esto es lo que está haciendo Clara, tejer en torno a mí un capullo de seda –, [...]. (MM, 166)

[...] porque la casa, Clara, mi infancia, son de repente una misma cosa temblorosa y cálida, tan entrañablemente mías, tan para siempre y desde siempre mías, que tengo todo lo que me queda de vida para lentamente desvelarlas y poseerlas, y estaría fuera de lugar cualquier impaciencia, y no se trata por otra parte – acabo también de descubrirlo – de posesión: no quiero poseerlas, quiero hundirme en ellas, quiero perderme en ellas, quiero sumergirme en ellas como en un mar quieto y templado, y que no exista ya posibilidad de retroceso o de retorno[...]. (MM, 139f.)

Isolation von der Umwelt, Stillstellen der Zeit und Symbiose der Liebenden erscheinen als die Kernbestandteile dieser Erfahrung. Sie korrespondieren mit der Sprache des Romans, einer paradigmatischen Schreibweise, die das syntaktische Gerüst der Sätze zerdehnt.²⁰ Diese Parenthesen, die formal aus einer Anhäufung von Attributen, adverbialen Ergänzungen, Appositionen, Nebensätzen und dergleichen bestehen, dehnen die Erzählzeit; sie schieben die Chronologie der erzählten Zeit in den Hintergrund und akzentuieren stattdessen die Dauer intensiven Erlebens, das Fehlen

20 Zum Begriff der »écriture paradigmaticque« vgl. Pierre V. Zima: *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. Frankfurt a. M.: Lang 1988, 233–241.

von Zielgerichtetheit und das Vermeiden semantischer Festlegungen und damit die Distanzierung von den spezifischen Merkmalen des ersten Raums.

Abgesehen von dieser stilistischen Besonderheit fällt auf der Ebene des *discurso* ein zweites literarisches Verfahren auf: die häufigen intertextuellen Bezüge. Sie zerfallen in zwei Gruppen: Einerseits bezieht die Erzählerin sich häufig auf Märchen, andererseits auf Mythen. Während sich die Gruppe der Märchen wie *Hänsel und Gretel*, *Frau Holle*, *Aschenputtel*, *Rapunzel* etc. durch das regelmäßige *happy end* auszeichnet, haben die Mythen wie *Orpheus und Eurydike*, *Tristan und Isolde* oder *Theseus und Ariadne* einen tragischen Ausgang. Der Verwirklichung des Glücks dort steht das Verfehlen von Liebe und Glück hier gegenüber.

Die Sinnkonstitution des Romans von Tusquets ist – aus intertextueller Perspektive – zu verstehen als ein Prozess der Überschreibung, die dem Prinzip der Metonymie, der konzeptuellen Nähe zwischen einem Element der *historia* des Romans und einem Element aus Mythos oder Märchen, folgt.²¹ Dieser Bezug zu einer Fiktionsebene zweiten Grades erlaubt es der Ich-Erzählerin, sich von der eigenen Geschichte vorübergehend etwas zu distanzieren, um Emotionen zu akzentuieren oder zu differenzieren bzw. um sich Verhaltens- und Lösungsmodelle zu vergegenwärtigen.²² Dabei dient insbesondere der Ariadne-Theseus-Mythos dazu, das Schwanken der Protagonistin zwischen den archaischen, vom Minotaurus repräsentierten Antrieben einerseits und den rationalen, von Theseus vertretenen Strategien andererseits zu veranschaulichen, ein Schwanken, das auf die beiden Liebeserfahrungen der Ich-Erzählerin verweist.²³ Während bei Clara (Raum 3a) Sinnlichkeit und Emotionalität, die weltabgewandte Seite der

21 Vgl. Renate Lachmann: »Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die »fremden« Texte«, in: *Poetica* 15 (1983), 66–107, hier: 72: »Das heißt, der Text selbst konstituiert sich durch einen intertextuellen Prozeß, der die Sinnmuster der anderen Texte absorbiert und verarbeitet und eine Kommunikation ermöglicht, die niemals einsinniges Einverständnis verlangt.« Zur Metonymie vgl. Elisabeth Zima: *Einführung in die gebrauchsbasierte Kognitive Linguistik*. Berlin/Boston: de Gruyter 2021, 94f.

22 Vgl. MM, 171: »Empiezo para Clara la Historia de Jorge como se empiezan casi todos los cuentos – como si así, bajo el disfraz de un cuento, pudiera doler quizás un poco menos: Éranse una vez un rey y una reina...«

23 Zur Erinnerung ein kurzes Resümee des Mythos: Athen schickt dem kretischen König Minos als jährlichen Tribut eine Anzahl von Jugendlichen, die dem in einem Labyrinth hausenden Ungeheuer Minotaurus geopfert werden. Um Athen von dieser Pflicht zu befreien, fährt Theseus, der Sohn des athenischen Königs, nach Kreta und erschlägt den Minotaurus. Ariadne, die Tochter des kretischen Königs, die in Theseus verliebt ist, hat ihn dabei mit einem Wollknäuel ausgestattet, das ihm hilft, den Weg aus

Liebe im Vordergrund steht, beruhte die zur Vergangenheit gehörende Liebe zu dem Jugendfreund Jorge (Raum 3b) auf der kognitiv-ethischen, also weltzugewandten Haltung des jungen Mannes. Jorge vertrat ein aufgeklärtes Ethos, orientiert an *razón* und *justicia*, womit er sich von der Oberflächlichkeit und Konsumorientierung des Raums der Familie der Erzählerin abgrenzte. Letztlich scheitern beide Konkretisierungen des Imaginären: Jorge begeht Selbstmord und hinterlässt nicht einmal einen Abschiedsbrief. Das Glück mit Clara scheint demgegenüber zwar auf Dauer angelegt, aber je länger es anhält, desto deutlicher werden Symptome der Unzufriedenheit. Obwohl die Ich-Erzählerin die Liebessymbiose als berauschte Erfahrung erlebt, beendet sie die Beziehung schließlich aufgrund des Gefühls eines Mangels, eines fast bedrohlichen Defizits. Das eine Mal befindet sie sich in der Position der mythischen Ariadne, das andere Mal übernimmt sie die Rolle des Theseus. Am Ende des Romans kehrt sie in den Raum des Realen zurück und unterwirft sich erneut den damit verbundenen Regeln.

El mismo mar de todos los veranos stellt zwei zentrale Verhaltensschemata, die sowohl in der Franco-Diktatur als auch in der *Transición* zur Realität des Alltagslebens gehörten, in Frage: die Subordination der Frau unter den Mann und die Ausschließlichkeit der heterosexuellen Liebe. Diese Position gibt Anlass zu einer kurzen Anmerkung zum diskursiven Kontext des Romans. Dem in der Diktatur konsolidierten Habitus folgend, wurden Frauen in Spanien meist nur in der Rolle als Ehefrau und Mutter oder als Nonne respektiert. Demgegenüber meldete sich ab der zweiten Hälfte der siebziger Jahre der Feminismus zu Wort, der in der Sekundärliteratur oft in zwei unterschiedliche Tendenzen aufgeteilt wird: in einen »feminismo de la igualdad« und einen »feminismo de la diferencia«. Die erste Tendenz plädierte für die Emanzipation im Sinn der rechtlichen und sozialen Gleichstellung von Mann und Frau, die zweite ging darüber hinaus und befürwortete die Suche nach einer neuen, bisher verkannten Identität der Frau.²⁴ Auf diesen im doppelten Sinn spannungsgeladenen Kontext verweist der Roman von Esther Tusquets, ihn versucht er mit

dem Labyrinth zurückzufinden. Theseus entführt Ariadne, verlässt sie jedoch später auf Naxos ...

24 Vgl. Amparo Moreno Sardá: »La réplica de las mujeres al franquismo«, in: Pilar Folguera (Hg.): *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias 1988, 85–110, hier 109; vgl. auch Pilar Folguera: »De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975–1988«, in: ebd., 111–131, hier 118–123.

Hilfe spezifischer literarischer Verfahren zum Ausdruck zu bringen. Dabei bleibt die doppelte Ambivalenz der Protagonistin, ihr Schwanken zwischen dem mit dem dritten Raum assoziierten Imaginären einerseits und dem realen Verhaltensschema des ersten Raums andererseits, wie auch – innerhalb des Imaginären – zwischen der opaken Emotionalität und der aufgeklärten Vernunft, unangetastet.²⁵ Diese Besonderheit des Romans ließe sich mit dem Begriff seines interrogativen Charakters umschreiben.

4.

Im letzten der hier zu behandelnden Texte geht es nicht um eine Liebesbeziehung, sondern um Bedingungen der sozialen Integration in einer gespaltenen Gesellschaft. Wie der Hinweis des Autors auf ausgedehnte dokumentarische Studien (SdS, 13)²⁶ vermuten lässt, gehört *Soldados de Salamina* (2001) von Javier Cercas – im Unterschied zu den beiden Romanen von Juan Marsé und Esther Tusquets – zur *docuficción*, einer hybriden Prosaform, in der Dokumentation und Fiktion zusammenwirken.

Auch 60 Jahre nach dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs (1936–1939) blieb die historische Spaltung des Landes noch spürbar. So stieß eine seit den neunziger Jahren aktive Bürgerbewegung, die sich für die Anerkennung der republikanischen Opfer des Kriegs und der nachfolgenden Diktatur engagierte, nicht nur auf Zustimmung – wie man im Interesse eines Ausgleichs zwischen den verfeindeten Gruppen hätte hoffen können –, sondern in Teilen der Bevölkerung und der konservativen Parteien, aus unterschiedlichen Gründen, auch auf entschiedene Ablehnung, was den Gedanken an eine *reconciliación nacional*, die diesen Namen verdienen würde, in weite Ferne rückte. Hinzu kam die in Teilen der jüngeren Generation zu beobachtende Indifferenz gegenüber dieser Problematik.²⁷ Dementsprechend geht *Soldados de Salamina* von einem mentalen Schema aus, das kognitive Muster umfasst, die gegensätzliche und

25 Vgl. Robert C. Manteiga: »El triunfo del Minotauro: ambigüedad y razón en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets«, in: *Letras Femeninas* 14 (1988), 22–31, hier 26–27.

26 Zitierte Ausgabe: Javier Cercas: *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets 2002; Kürzel: SdS.

27 Vgl. Sören Brinkmann: »El final de la reconciliación: la politización del pasado reciente en España«, in: *Estudios ibero-americanos* 35 (2009), 7–24, hier 7–10.

ressentimentgeladene politische Positionen und Haltungen repräsentieren und in der Praxis als Leiterorientierungen fungieren.

Das Imaginäre des Romans unterläuft dieses mentale Schema, eine Negation, die zwei implizite Voraussetzungen hat: erstens den zeitlichen Hiatus zwischen dem Bürgerkrieg und der Diktatur einerseits und der Erzählergegenwart im Roman andererseits und zweitens das Vermeiden einer Reinszenierung des historischen Konflikts und der dazugehörigen Formen von Dogmatismus und stattdessen das Akzentuieren einer neuen, nicht habitualisierten Haltung. Das Unterlaufen des Schemas geschieht in mehreren Schritten. Als Ansatzpunkt wählt der Autor eine Szene aus dem Bürgerkrieg.²⁸ Im Chaos des zu Ende gehenden Kriegs gelingt es einem führenden Mitglied der *Falange española*, Rafael Sánchez Mazas, kurz vor seiner Erschießung aus einem Gefangenenlager der Republikaner zu entfliehen. Ein ihn verfolgender republikanischer Soldat entdeckt ihn in seinem Versteck, tötet ihn jedoch erstaunlicherweise nicht, sondern wendet sich ab und lässt ihn am Leben. Diese Verschonung wird in den dokumentarisch fundierten Passagen des Romans von mehreren Seiten bestätigt: u. a. vom Schriftsteller Rafael Sánchez Ferlosio, dem Sohn des Verschonten, der den Vorfall aus den Erzählungen seines Vaters kennt, vom Essayisten Andrés Trapiello, dem Schriftsteller Roberto Bolaño und einigen Zeitzeugen. Den Bestätigungen zufolge handelt es sich um eine faktische Szene. Es lohnt sich, deren Wiedergabe im Roman genauer zu betrachten.

[...] *Sánchez Mazas continúa oyendo gritos y ladridos y disparos, hasta que en algún momento siente que algo se remueve a su espalda y se vuelve con una urgencia de alimaña acosada.*

Entonces lo ve. Está de pie junto a la hoya, alto y corpulento y recortado contra el verde oscuro de los pinos y el azul oscuro de las nubes, jadeando un poco, las manos grandes aferradas al fusil terciado y el uniforme de campaña profuso de hebillas y raído de intemperie. [...] Lo reconoce o cree reconocerlo, pero no le alivia la idea de que vaya a ser él y no un agente del SIM quien lo redima de la agonía inacabable del miedo, y lo humilla como una injuria añadida a las injurias de esos años de prófugo no haber muerto junto a sus compañeros de cárcel o no haber sabido hacerlo a campo

28 Vgl. Christian von Tschilschke: »Docuficción biográfica: *Las esquinas del aire* (2000), de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas«, in: Christian von Tschilschke / Dagmar Schmelzer (Hg.): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt a. M.: Vervuert 2010, 181–199, hier 184: »La novela gira en torno a la anécdota – corroborada históricamente – del asombroso y doble salvamiento de Sánchez Mazas«.

abierto y a pleno sol y peleando con un coraje del que carece, en vez de ir a hacerlo ahora y allí [...].

El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos [...] este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la boya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo:

-¡Aquí no hay nadie!

Luego da media vuelta y se va. (SdS, 102–104)

Zwei Ebenen dieses Textes lassen sich unterscheiden: (a) der faktische Rahmen der Szene, das dokumentierte Verhalten der beiden beteiligten Personen: die Entdeckung des Entflohenen durch den Milizionär, dessen Verzicht auf Aggression und sein Rückzug, und (b) die literarische Ausfüllung dieses Rahmens. Der Erzähler, der selbstverständlich nicht Zeuge der Ereignisse war, geht ausführlich auf die Gefühle der Beteiligten ein: auf die Scham des Falangisten, nicht im Gefängnis oder an einer der Kriegsfrenten zusammen mit seinen Parteifreunden den Tod gefunden zu haben, und auf die Freude des republikanischen Soldaten, die gegen Rationalität einerseits und Instinkt andererseits abgegrenzt wird, die also als etwas Irrationales erscheint, das dennoch mit Bewusstsein verbunden ist. Abgesehen von diesem Einsatz eines »allwissenden«, also eines heterodiegetischen Erzählers mit Nullfokalisierung fallen als literarische Stilmittel der Detailreichtum sowie die Vergleiche zur Präzisierung der Freude des Soldaten auf. Mit anderen Worten: Die literarische Bearbeitung der Szene macht aus einem *immigrant object* ein *surrogate object*. *Historia* und *discurso* dieser Textpassage, die Handlung und ihre Präsentation mittels literarischer Verfahren, rücken die militärische Leitorientierung des historischen Kontexts in den Hintergrund; sie lösen die Szene aus dem Bürgerkriegsschema (zwei sich bekämpfende Parteien mit der Leitorientierung auf einen durch Gewalt zu erreichenden Sieg einer der Parteien) heraus, damit etwas sichtbar werden kann, das nicht zu den Strukturelementen des Schemas gehört – ein Verfahren, das an Walter Benjamins Idee einer alternativen Geschichtsschreibung erinnert.²⁹

29 Vgl. Jo Labanyi: »History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period«, in: Joan Ramon Resina: *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish*

In seinem zweiten Teil enthält der Roman von Cercas »una biografía auténtica de Rafael Sánchez Mazas«³⁰, die mehrere Phasen unterscheidet. Zunächst ist von Sánchez Mazas im Kontext der Zweiten Republik und des Bürgerkriegs die Rede. Er wird als Mitarbeiter von José Antonio Primo de Rivera, dem Gründer der *Falange Española*, vorgestellt, als einflussreicher Theoretiker des spanischen Faschismus, der zum Wiederaufbau der Hierarchien des *Antiguo Régimen* und eines imperialen Katholizismus aufrief, und schließlich als Mitglied der Parteiführung der *Falange*. Dem wird eine zweite Phase entgegengestellt, die sein Leben am Ende des Bürgerkriegs und in der Diktatur umfasst. Wie erwähnt befand sich Sánchez Mazas gegen Ende des Kriegs in republikanischer Gefangenschaft, konnte jedoch durch einen glücklichen Zufall der Erschießung entkommen. Überleben konnte er nach seiner Flucht allerdings nur, weil er von republikanischen Bauern versteckt gehalten und mit Lebensmitteln versorgt wurde. Als Dank für diese unverhoffte und lebensgefährliche Geste stellte er beim Eintreffen der Truppen der Sieger seinen Helfern einen Schutzbrief aus, der sie vor politischer Verfolgung in der beginnenden Diktatur bewahren sollte (SdS, 61f.), und verhalf später – in der Position eines Ministers ohne Portefeuille im ersten Kabinett Franco – Angehörigen seiner republikanischen Helfer, die aus politischen Gründen inhaftiert worden waren, zur Freilassung (SdS, 60, 77f., 125). Diese Verhaltensweisen könnte man auf den folgenden Satz verkürzen: Republikaner beschützen einen von militärischer Gewaltanwendung bedrohten, exponierten Franco-Anhänger, und dieser Franquist bemüht sich später, anderen Republikanern die Bestrafung durch den Franco-Staat zu ersparen. Die Verkürzung lässt die latente Überbrückung ideologisch motivierter Gegensätze zugunsten von Kooperation deutlich werden. Schließlich vervollständigt der Erzähler die Biografie von Sánchez Mazas mit einer dritten Phase. In den letzten Jahren seines Lebens, noch während der Diktatur, verabschiedete sich der Falangist von seinen politischen Aktivitäten und ersetzte sie – so folgert der Erzähler aus den bekannten Fakten

Transition to Democracy. Amsterdam-Atlanta: Rodopi 2000, 65–82, hier 70: »Benjamin's cultural historian is a topographer, but one who defamiliarizes the maps made by official surveyors (whose function is to put everything in its »proper place«) in order to create an alternative, fantasmagorical topography that can recover, not just things, but the dreams and desires attached to them which did not find realization as »fact«: that is, popular history.«

30 Tschilschke: »Docuficción biográfica: *Las esquinas del aire* (2000), de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas« (Anm. 28), 188.

– durch die Wertschätzung einer der Literatur gewidmeten, friedlichen Schriftstellerexistenz. Dieser Bericht unterstreicht die Verschiebung des Fokus vom militärisch-ideologischen Konflikt auf das Alltagsleben der Figuren.

Auf diese Dekonstruktion³¹ der historischen Leiterorientierung folgt als weiterer Schritt eine Substitution. Dazu gehört eine Szene, von der Sánchez Mazas seinen republikanischen Helfern erzählt haben soll und die im Kloster Santa María del Collell spielt, wo er inhaftiert war. In ihrem Zentrum steht einer der republikanischen Wächter.

Que en vez de quedarse sentado en el banco, tarareando por lo bajo como siempre, aquella tarde [el soldado, H. R.] se puso a cantar Suspiros de España en voz alta, y sonriendo y como dejándose arrastrar por una fuerza invisible se levantó y empezó a bailar por el jardín con los ojos cerrados, abrazando el fusil como si fuera una mujer, de la misma forma y con la misma delicadeza, y yo y mis compañeros y los demás soldados que nos vigilaban y hasta los carabineros nos quedamos mirándolo, tristes o atónitos o burlones pero todos en silencio mientras él arrastraba sus fuertes botas militares por la gravilla sembrada de colillas y de restos de comida igual que si fueran zapatos de bailarín por una pista impoluta, y entonces, antes de que acabara de bailar la canción, alguien dijo su nombre y lo insultó afectuosamente y entonces fue como si se rompiera el hechizo, muchos se echaron a reír o sonrieron, nos echamos a reír, prisioneros y vigilantes, todos, creo que era la primera vez que me reía en mucho tiempo. (SdS, 122)

Es bleibt unklar, ob diese Szene als faktual oder fiktional einzustufen ist. Vielleicht sollte man sie als *surrogate object* betrachten in Analogie zur Verschonungsszene, zu der im Roman eine explizite Verbindung hergestellt wird: Sánchez Mazas glaubt, in dem Soldaten, der ihm in der Verschonungsszene das Leben schenkt, denjenigen wiederzuerkennen, der einige Tage zuvor die Hauptfigur der zitierten Tanzszene war. In beiden Fällen handelt es sich um ein Ausbrechen aus dem kognitiven Schema des Kriegs und in dieser Szene darüber hinaus um eine Substitution. Alle, die Wächter ebenso wie die Gefangenen, müssen lachen, als sie den Milizionär mit dem Gewehr im Arm einen Paso doble tanzen sehen. Sowohl die Reaktion der Zuschauer als auch ihre Motivation verweisen auf Vitalität. Cercas wählt einen Tanz, also ein latent libidinös besetztes Element, das im Kontext eines Kriegs als exzentrisch gelten muss, und als Reaktion der Zuschauer das Lachen, ein anthropologisch spezifisches Merkmal der

31 Zur Strategie der Dekonstruktion gehört auch die im Roman erwähnte Tatsache, dass Sánchez Mazas sowohl mit dem PSOE-Politiker Indalecio Prieto als auch dem Kommunisten José Bergamín befreundet war (SdS, 81 bzw. 133).

Emotionalität des Menschen, um einen neuen Kontext zu evozieren. Er ersetzt mit Hilfe von Leitmotiven die militärische Konfrontation verfeindeter Parteien bzw. den ideologisch-politischen Konflikt zwischen Siegern und Besiegten durch eine von Lebensfreude und Vitalität gekennzeichnete Gemeinsamkeit.

Die leitmotivische Strukturierung der *historia* lässt zwei Prozesse erkennen: den Prozess der Dekonstruktion des historischen Verhaltensschemas und den der Substitution durch ein als wünschenswert konnotiertes neues Verhalten. Im ersten Fall geht es um das Leitmotiv des friedlichen Zusammenlebens, im zweiten um das der Lebensfreude. Beide Leitmotive werden im dritten Teil des Romans aufgegriffen, der zwei lange Gespräche zwischen dem fiktiven Erzähler und dem ebenso fiktiven Veteranen Antoni Miralles enthält, Gespräche, in denen es um die erfundene Biografie des Mannes geht, der Sánchez Mazas den kriegsbedingten Tod ersparte. Dieser Teil des Romans ist mit einer raum-zeitlichen Verschiebung verbunden, vom Spanien des Bürgerkriegs und der Diktatur zum Nachbarland Frankreich, vom militärisch-ideologischen Konflikt zum friedlichen, von bescheidenen Glücksmomenten begleiteten Zusammenleben in einer Seniorenresidenz.

Die von Cercas eingesetzten Leitmotive könnten im Leser den Eindruck einer grundsätzlichen Entpolitisierung hervorrufen, insofern sie die soziale und politische Wirklichkeit von Bürgerkrieg und Diktatur verdecken. Dem begegnet der Text sowohl mit einer politischen und moralischen Distanzierung des Erzählers vom Franco-Regime und seinen Wegbereitern (SdS, 84ff.) als auch – im dritten Kapitel – mit einer pathetischen Reflexion über die Rettung der Zivilisation durch einfache Soldaten, die – wie Miralles – im Spanischen Bürgerkrieg und im Zweiten Weltkrieg für Freiheit und Demokratie gekämpft haben (SdS, 158ff., 195f.). Mit dieser semiotischen Aufladung der fiktiven Figur des republikanischen Soldaten wird ein Imaginäres konkretisiert, das politische Grundwerte der Moderne mit der Wertschätzung des zivilen Alltagslebens verknüpft.

Auch in diesem Fall ein kurzer Hinweis auf Affinitäten bzw. Differenzen zwischen dem Roman und thematisch verwandten Diskursen. Eine *reconciliación nacional* war Mitte der fünfziger Jahre ein programmatischer Schwerpunkt des *Partido Comunista de España*. Das belegt eine Erklärung

der Partei vom Juni 1956³² wie auch die Veröffentlichung eines Textes von Dolores Ibárruri aus demselben Jahr, ein Text, der sich auf drei Kernpunkte konzentrierte: (a) »¡Basta ya de guerra civil, basta ya de división de España en rojos y azules!«, (b) »terminar con el franquismo« und (c) »un acuerdo de las fuerzas de derecha y de izquierda, sobre la base de la reconciliación nacional y del restablecimiento pacífico de las libertades«.³³ Trotz der Berührungspunkte fällt die Differenz der Positionen ins Auge: Während sich Ibárruri ausschließlich mit der Ebene der politischen Systeme befasst, hebt der Text von Cercas die Ebene der Lebenswelt hervor – allerdings unter der Voraussetzung der inzwischen vollzogenen fundamentalen Veränderungen im politischen System.

Was den *discurso* betrifft, fallen drei spezifische Erzählverfahren auf. Der Text geht von einem aus der nationalen Vergangenheit »geerbten« Verhaltensschema aus und versucht mit Hilfe eines Komplexes narrativer Episoden eine Art Emanzipation von diesem Schema zu inszenieren.³⁴ Die Basis dieses Projekts bildet ein auf der Zeitebene der Erzählergegenwart gültiger, neuer politischer Kontext, der konkretisiert wird durch die explizite Abwertung des Franco-Regimes und die deutliche Wertschätzung von Demokratie und Freiheit. Diese Distanzierung findet auf der Ebene des *discurso* ihren Ausdruck in einem besonderen Sprachstil. Es handelt sich um eine dezidiert »nicht-literarische« Schreibweise, die auch als »degré zéro de l'écriture« bzw. als »écriture blanche« bezeichnet wird und sich durch Schlichtheit und Sachlichkeit auszeichnet.³⁵ Cercas setzt diesen Stil als bewussten Kontrast zu einer Sprache ein, die eine Vielzahl von Tropen und rhetorischen Formen verwendet. Die Wahl dieses Stils hat einen ästhetischen und einen politischen Hintergrund. Es handelt sich nicht nur

32 Vgl. Carme Molinero: »La política de reconciliación nacional. Su contenido durante el franquismo, su lectura en la Transición«, in: *Ayer* 66 (2007), 201–225, hier 202 und 207.

33 Dolores Ibárruri: *Por la reconciliación de los españoles. Hacia la democratización de España*. Paris: Parti Communiste Français 1956, 63, 64 und 70.

34 Vgl. Jochen Mecke: »Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001)«, in: Dagmar Schmelzer u. a. (Hg.): *Wegmarken der spanischen Literatur des 21. Jahrhunderts*. Berlin: Schmidt 2022, 13–24, hier 20: »*Soldados de Salamina* ist in dieser Hinsicht als Versuch zu deuten, jenen Bürgerkrieg auch in den Köpfen zu beenden, der leider in Spanien immer wieder in der Radikalisierung politischer Debatten fröhliche Urstände feiert.«

35 Vgl. Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil 1953, 108–111, sowie Mecke: »Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001)« (Anm. 34), 19: »Der französische Literaturtheoretiker Roland Barthes hat diese Schreibweise in einem bekannten Aufsatz als »Nullgrad der Schrift« bezeichnet. Damit ist eine dezidiert »nicht-literarische« Schreibweise gemeint, die sich um eine dem journalistischen Schreiben verwandte Form von Transparenz bemüht.«

um eine Abgrenzung gegenüber der Schreibweise der falangistischen Literaten, sondern auch um einen Protest gegen die ideologischen Positionen dieser Autoren (Verherrlichung von Gewalt und Militarismus).³⁶ Diese politische Positionierung kombiniert der Text mit dem Überschreiben des habitualisierten Verhaltenschemas durch einen wünschenswerten und folglich imaginären, neuen Verhaltensimpuls. Auf der Geschichtsebene ist dieser Impuls präsent in der Verschonungsszene, der Tanzszenen, der Darstellung von Solidarität etc. Es handelt sich um Erzähleinheiten, die eine bewusste Entscheidung zwischen Alternativen implizieren und die das inhaltliche Motiv der Vitalität und Lebensfreude leitmotivisch aufgreifen.

Das dritte Spezifikum des Erzählverfahrens, die *docuficción*, schließt eine im herkömmlichen »Fiktionsvertrag« mit dem Romanleser nicht vorgesehene Textebene ein, auf der der Erzähler von der Entstehung seines Romans berichtet, also im vorliegenden Fall von historischen Recherchen und von Überlegungen zur Konstruktion des Textes, zur Kombination von Realem und Imaginärem. Diese metafiktionale Überlegungen dienen der Transparenz und dem Zusammenhalt eines Textes, dessen Imaginäres aus einer politisch-systemischen Komponente besteht, die bereits Wirklichkeit geworden ist, und einer lebensweltlichen, die den Lesern und Leserinnen als Möglichkeit vor Augen geführt werden soll.

5.

Die obigen Überlegungen haben drei narrative fiktionale Texte unter dem Gesichtspunkt des Prozesses der Wirklichkeitsmodellierung vorgestellt, einer Modellierung, die einerseits eine mit imaginären Motiven verknüpfte Geschichte erzählt und andererseits diese Geschichte mit Hilfe der Differenzierung von *historia* und *discurso* kritisch verhandelt.

Der Roman von Marsé verfolgt das im Gegensatz zum mentalen Schema der gesellschaftlichen Stratifikation stehende Imaginäre der beiden Protagonisten, ohne es wirklich zu konkretisieren, und desavouiert es

36 Vgl. Jochen Mecke: »La mentira de las verdades: una crítica de la docuficción«, in: Tschiltschke / Schmelzer (Hg.): *Docuficción* (Anm. 28), 201-220, hier 211f. Mecke weist in diesem Zusammenhang auf die Parallelen zwischen der Ästhetik von Cercas und Walter Benjamins Projekt einer Politisierung der Ästhetik im Gegensatz zum faschistischen Projekt der Ästhetisierung der Politik.

letztlich mit Hilfe von Ironie. Im Roman von Esther Tusquets wird das an feministische Forderungen angelehnte Imaginäre der Ich-Erzählerin in einem gespaltenen Raum (Beziehung zu Jorge, Beziehung zu Clara) konkretisiert und dank der durchgehenden Ambivalenz, die u. a. auf intertextuellen Bezügen beruht, zugleich relativiert. Ausgehend von dem verfestigten mentalen Schema der ideologischen Spaltung der spanischen Gesellschaft versucht der Text von Cercas eine neue, versöhnliche Perspektivierung. Die zeitliche Distanz zu Bürgerkrieg und Diktatur begünstigt das Entdecken historischer Fakten, die jenes Schema in Frage stellen und in Kombination mit Fiktivem zu Szenen verarbeitet werden, die als Leit-motive der Stabilisierung des Imaginären dienen.