

SCHMELZER / JUNKERJÜRGEN /
MECKE / PÖPPEL (Hg.)

Wegmarken der spanischen Literatur des 21. Jahrhunderts

<i>Javier Cercas</i>	<i>Rosa Ribas</i>
<i>Carlos Ruiz Zafón</i>	<i>Sabine Hofmann</i>
<i>Matilde Asensi</i>	<i>Núria León de Santiago</i>
<i>Jaume Cabré</i>	<i>Antonio Muñoz Molina</i>
<i>Manuel Rivas</i>	<i>Milena Busquets</i>
<i>David Trueba</i>	<i>Fernando Aramburu</i>
<i>Eduardo Mendoza</i>	<i>Javier Marías</i>
<i>Harkaitz Cano</i>	<i>Cristina Morales</i>
<i>Clara Usón</i>	<i>Soledad Puértolas</i>
<i>Rafael Chirbes</i>	<i>Andrea Abreu</i>

Wegmarken der spanischen Literatur des 21. Jahrhunderts

Herausgegeben von
Dagmar Schmelzer, Ralf Junkerjürgen,
Jochen Mecke und Hubert Pöppel

ERICH SCHMIDT VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über [http:// dnb.d-nb.de](http://dnb.d-nb.de)
abrufbar.

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet
unter ESV.info/978-3-503-20994-1

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des
Forschungszentrums Spanien der Universität Regensburg



Gedrucktes Werk: ISBN 978-3-503-20994-1
eBook: ISBN 978-3-503-20995-8

Alle Rechte vorbehalten
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2022
www.ESV.info

Druck und Bindung: docupoint, Barleben

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
<i>Jochen Mecke</i> Javier Cercas: <i>Soldados de Salamina</i> (2001)	13
<i>Mirjam Leuzinger</i> Carlos Ruiz Zafón: <i>La sombra del viento</i> (2001)	25
<i>Guido Rings</i> Matilde Asensi: <i>El origen perdido</i> (2003)	35
<i>Dagmar Schmelzer</i> Jaume Cabré: <i>Les veus del Pamano</i> (2004)	45
<i>Teresa Hiergeist</i> Manuel Rivas: <i>Os libros arden mal</i> (2006)	55
<i>Ralf Junkerjürgen</i> David Trueba: <i>Saber perder</i> (2008)	65
<i>Albrecht Buschmann</i> Eduardo Mendoza: <i>La ballena</i> (2009)	75
<i>Patrick Eser</i> Harkaitz Cano: <i>Twist</i> (2011)	85
<i>Marco Kunz</i> Clara Usón: <i>La hija del Este</i> (2012)	93
<i>Claudia Jünke</i> Rafael Chirbes: <i>En la orilla</i> (2013)	103
<i>Hubert Pöppel</i> Rosa Ribas / Sabine Hofmann: <i>Don de lenguas</i> (2013) / <i>Das Flüstern der Stadt</i> (2014)	113

Inhaltsverzeichnis

<i>Marina Ortrud M. Hertrampf</i> Núria León de Santiago: <i>El ángel de Mahler</i> (2014)	123
<i>Sabine Friedrich</i> Antonio Muñoz Molina: <i>Como la sombra que se va</i> (2014)	133
<i>Anne-Sophie Donnarieix</i> Milena Busquets: <i>También esto pasará</i> (2015)	143
<i>Christian von Tschiltschke</i> Fernando Aramburu: <i>Patria</i> (2016)	153
<i>Sabine Schmitz</i> Javier Marías: <i>Berta Isla</i> (2017)	163
<i>Annette Paatz</i> Cristina Morales: <i>Lectura fácil</i> (2018)	173
<i>Susanne Zepp</i> Soledad Puértolas: <i>Música de ópera</i> (2019)	183
<i>Minerva Peinador</i> Andrea Abreu: <i>Panza de burro</i> (2020)	193
<i>Javier Gómez-Montero</i> Zwanzig Jahre Lyrik in Spanien (2001–2021)	203
<i>Cerstin Bauer-Funke</i> Tendenzen des spanischen Theaters seit der Jahrtausendwende	219
<i>Marco Thomas Bosshard / Fernando García Naharro</i> Wandel und Kontinuität auf dem spanischen Buchmarkt: von „La hora de España“ (1991) zu „España, creatividad desbordante“ (2022)	235
Zu den Autorinnen und Autoren	245

Einleitung

Im Herbst 2022 wird Spanien zum zweiten Mal nach 1991 von der Frankfurter Buchmesse als Ehrengast begrüßt.¹ Eigentlich ist dies jedoch bereits die dritte Einladung als Gastland, denn 2007 hatten auch die Regionen des katalanischen Sprachkreises die Gelegenheit, ihre Literatur und Kultur auf der Buchmesse zu präsentieren. Die deutschsprachige Hispanistik bzw. Katalanistik nahm dies jeweils zum Anlass, um aus ihrer Sicht dem deutschen Lesepublikum eine erste Bestandsaufnahme der spanischen bzw. katalanischen Gegenwartsliteraturen zu bieten. An die Tradition der in diesem Kontext entstandenen Bände *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975* sowie *Narrative Neuanfänge. Der katalanische Roman der Gegenwart*² knüpfen die hier vorliegenden Einzelinterpretationen zu wegweisenden spanischen Romanen seit der Jahrtausendwende sowie die drei Überblicksartikel zur spanischen Lyrik, zum Theater und dem Buchmarkt an.

Für diese neue Bestandsaufnahme wurde überwiegend auf die bewährte Form der Vorstellung einzelner markanter literarischer Werke zurückgegriffen, die in ihrer Zusammenschau möglichst repräsentativ das Gesamtspektrum abbilden. Einzeldarstellungen ermöglichen es, nach einem kurzen Blick auf Autor bzw. Autorin den Text in seiner thematischen Anlage, seinen Ausdrucksmöglichkeiten und in seiner Bedeutung für die gegenwärtige spanische Literatur exemplarisch auszuloten und zugleich ganz konkret einen spannenden Eindruck in mögliche Lektüren zu geben.³ Dass dabei insbesondere Romane im Vordergrund stehen, ist vorrangig der Bedeutung dieser narrativen Gattung für die Leserinnen und Leser und damit für den Buchmarkt geschuldet. Die Frontstellung des Romans bzw. der Narrativik gilt auch für die Übersetzungen spanischer Literatur ins Deutsche, während die

¹ Wegen der Coronapandemie findet der Gastlandauftritt Spaniens ein Jahr später als ursprünglich geplant statt. Zu der Bedeutung dieses Ereignisses für den spanischen Buchmarkt siehe den Beitrag von Marco Thomas Bosshard und Fernando García Naharro in diesem Band.

² Dieter Ingenschay / Hans-Jörg Neuschäfer (Hrsg.): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin: edition tranvía, 1991; Pilar Arnau y Segarra et al. (Hrsg.): *Narrative Neuanfänge. Der katalanische Roman der Gegenwart*, Berlin: tranvía, 2007.

³ Über die aus Anlass der Buchmessen entstandenen Bände hinaus gibt es deutschsprachige Sammlungen von Einzelinterpretationen, die breiter angelegt sind. Vgl. z. B. die epochenübergreifenden Bände von Harald Wentzlaff-Eggebert und Volker Roloff zum spanischen Roman und Theater aus den späten 1980er Jahren, die von Manfred Tietz zur Lyrik von den Anfängen bis in die Gegenwart (1990, 1997, 2011) oder auch die von Ralf Junkerjürgen betreuten Bände zum Roman des 20. Jahrhunderts (2010), zum spanischen Film (2012) und zu den Meisterwerken der spanischen Malerei (2018, mit Helmut C. Jacobs).

Einleitung

zeitgenössische Lyrik eher ein Nischendasein in Spezialverlagen fristet und Theaterstücke sowie die in Spanien durchaus erfolg- und einflussreichen Essays kaum Interesse finden.

Das Jahr 2000 als Ausgangspunkt für diesen Band wurde nicht nur wegen der runden Zahl und dem Beginn des neuen Jahrtausends gewählt, sondern hat tatsächlich eine besondere Bedeutung für das Land. Ein Vierteljahrhundert nach dem Ende der Franco-Diktatur (1975) hatte sich Spanien als ein aufstrebendes Industrie- und Dienstleistungsland innerhalb der Europäischen Union etabliert. Während der Regierungszeit von Ministerpräsident José María Aznar (1996–2004) entwickelte es sich sogar zum wirtschaftlichen Zugpferd Europas. Durch die Beteiligung an den Militäreinsätzen sowohl in Afghanistan (2001) als auch gegen den Irak (2003) meldete sich Spanien überdies verstärkt in der Weltpolitik zurück.

Für die gesellschaftlichen Diskurse, die sich in den literarischen Werken jener Zeit bzw. seit jener Zeit niederschlugen, war aber zunächst die Frage der Erinnerung wichtiger. Nach dem Tod Francos hatten sich die politischen Eliten mehr oder weniger explizit darauf geeinigt, in erster Linie die Demokratisierung und die wirtschaftliche Stabilisierung des Landes in Angriff zu nehmen und dafür die Frage nach der historischen oder gar juristischen Aufarbeitung des Bürgerkriegs hintanzustellen – der sogenannte *Pacto del olvido* oder, wohl angemessener, *del silencio*, der Pakt des Vergessens oder Verschweigens. Gegen dieses Stillhalteabkommen bezüglich der Verbrechen des Kriegs und der Diktatur hatten bereits in den Jahren zuvor viele Autorinnen und Autoren angeschrieben, seien es Historiker, Intellektuelle oder Schriftsteller. Doch zum gesamtgesellschaftlichen Anliegen und gleichzeitig zur Quelle von heftigen Debatten und Polemiken wurde die Erinnerung an die jüngere spanische Vergangenheit erst in den Jahren um die Jahrtausendwende. Und obwohl 2007 ein entsprechendes Gesetz über die *memoria histórica*, die historische Erinnerung, verabschiedet werden konnte, ist die Frage der jüngeren Geschichte Spaniens bis heute eine noch unbewältigte Aufgabe und Stein des Anstoßes geblieben. Es ist daher kein Wunder, dass sich nur wenige der im vorliegenden Band besprochenen Texte diesem Diskurs und damit den Themengebieten des Bürgerkriegs, der Kriegsverbrechen, des Lebens unter der Diktatur, aber auch des Übergangs zur Demokratie oder des Umgangs mit der Vergangenheit im Allgemeinen entziehen konnten oder wollten.

Während dieses Thema in Spanien also zum Dauerbrenner wurde, erschütterte in den letzten zwanzig Jahren eine ganze Reihe von Krisen das Land, das um die Jahrtausendwende von einer ununterbrochen positiven wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklung geträumt hatte. Die außenpolitische Neuausrichtung Aznars und das Vertrauen in die militärische Stärke Spaniens an der Seite der USA und Großbritanniens fanden durch die furchtbaren Terroranschläge am 11. März 2004 auf den Bahnhof Atocha in Madrid ihr Ende. Vier Jahre später, im Gefolge der Weltfinanzkrise, endete die ein Jahrzehnt andauernde Phase eines für Spanien außergewöhnlich starken wirtschaftlichen Aufschwungs.

Doch diese folgenschwere Rezession geriet nicht zu einer bloßen Wirtschaftskrise, wie sie das Land schon viele durchgemacht hatte. Die Krise von 2008 war anders. Sie lieferte zum einen die Erkenntnis, dass der vorausgehende Aufschwung

mit dem alles bestimmenden Bauboom sprichwörtlich auf Sand gebaut und von einer grassierenden Korruption angefeuert worden war. Zum anderen läutete der massive Abschwung ein Jahrzehnt der Dauerkrisen ein: die Verschuldungskrise, eine hausgemachte Bankenkrise, Massenarbeitslosigkeit (vor allem eine extrem hohe Jugendarbeitslosigkeit), Emigrationswellen, diverse Krisen der politischen Institutionen (vom Königshaus über die Regierungen und Parteien bis hin zum Justizsystem) und nicht zuletzt auch die krisenhaften Ereignisse um die umstrittene Abspaltung Kataloniens von Spanien.

Einer der wenigen Lichtblicke im krisengeschüttelten zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts war – neben den Erfolgen des spanischen Fußballs bzw. des spanischen Sports allgemein – der von der baskischen Terrororganisation ETA verkündete Waffenstillstand und ihre Selbstaflösung 2018. Bei diesem kurzen Blick auf das Spanien seit der Jahrtausendwende darf auch nicht vergessen werden, dass sich unter der Oberfläche des Wirtschaftsbooms fundamentale gesellschaftliche Veränderungen abgespielt haben. Insbesondere betrifft dies die europaweit wohl einmalige Zunahme der Immigration. Vom Beginn der Regierungszeit Aznars 1998 bis zum Ausbruch der Krise 2008 verzeichnete Spanien einen Anstieg der ausländischen Bevölkerung von gut einer halben Million auf etwa 5,5 Millionen, sprich: eine Verzehnfachung in zehn Jahren. Spanien, das traditionelle Auswanderungsland, war zum Einwanderungsland geworden, nur um in der Krise mitansehen zu müssen, wie die eigene Jugend wieder zu Auswanderern wurde.

Die spanische Literatur der letzten beiden Jahrzehnte hat einige der hier angesprochenen gesellschaftlichen Entwicklungen aufgenommen – ohne sich jedoch darin zu erschöpfen. In besonderer Weise gilt dies, wie bereits angesprochen, für die *memoria histórica*, die Erinnerungskultur. Wie sehr die Behandlung dieses Themas vor allem in Romanen zu einer Konstante der spanischen Literaturproduktion wurde, belegen die vielen inzwischen dazu erschienenen Studien und Sammelbände.⁴ Doch dies gilt auch für die sogenannte *literatura de la crisis*, die aus Anlass der Wirtschaftskrise oder mit den nachfolgenden weiteren Krisen entstandene spanische Literatur. Ob dieser bislang kurze Boom⁵ – im vorliegenden Band

⁴ Vgl. u. a. David Becerra Mayor: *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid: Clave Intelectual, 2015; Sarah Leggott: *Memory, War, and Dictatorship in Recent Spanish Fiction by Women*, Lewisburg: Bucknell, 2015; Elizabeth Amann et al. (Hrsg.): *Con el franquismo en el retrovisor. Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975–2018)*, Madrid: Iberoamericana, 2020; Violeta Ros Ferrer: *La memoria de los otros: relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*, Madrid: Iberoamericana, 2020; Anthony Nuckols: *Asumir la ausencia: poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid: Iberoamericana, 2020.

⁵ Vgl. u. a. Olga Bezhanova: *Literature of Crisis*, Lewisburg: Bucknell, 2017; Jochen Mecke et al. (Hrsg.): *Discursos de la crisis*, Madrid: Iberoamericana, 2017; Christian Claesson (Hrsg.): *Narrativas precarias*, Gijón: Hoja de Lata, 2019; Jochen Mecke et al. (Hrsg.): „La crisis española diez años después“, in: *Estudios Culturales Hispánicos* 1 (2020), S. 7–324.

vor allem am Roman *En la orilla* von Rafael Chirbes greifbar – weitergeführt wird und zu einer auch romanästhetisch klarer definierbaren Form führt, bleibt ebenso abzuwarten wie die Antwort auf die Frage, wie die bislang letzte Krise, nämlich die der Coronapandemie, in näherer Zukunft Niederschlag in der spanischen Literatur finden wird.

Der vorliegende Band kann selbstredend nicht das gesamte Themenspektrum der spanischen Gegenwartsliteratur abdecken. Das Baskenland, Katalonien und Galicien mit ihren je spezifischen Problemlagen, Fragestellungen und ihren eigensprachlichen Traditionen rückten daher, um nur ein Beispiel zu nennen, stärker in den Fokus als andere, hier nicht oder weniger berücksichtigte spanische Regionen. Gleichfalls nicht ganz ausgewogen ist die biografische Herkunft der Verfasserinnen und Verfasser, von denen hier ein Werk besprochen wird. Es sind ja inzwischen nicht nur wie in früheren Jahren Immigrantinnen und Immigranten aus Lateinamerika, sondern zunehmend auch solche aus anderen Kulturkreisen und deren Nachkommen, die zusammen mit in Spanien geborenen Autorinnen und Autoren an der Tradition der spanischen Literatur mitschreiben.⁶ Wobei andererseits in Spanien geboren zu sein nicht die Debatte darüber verhindert, ob diejenigen wirklich spanische Literatur schreiben (wollen), die ihre Werke zunächst in galicischer, baskischer oder katalanischer Sprache publizieren. Etwas abgewandelt gilt dies auch für das Beispiel der Roma-Autorin Núria León de Santiago. Für diesen Band gelten die Genannten jedoch alle als Teil der spanischen Literatur. Um diese in ihrer ganzen Vielfalt zu zeigen, war es ein weiteres Anliegen, die zunehmende Bedeutung von Autorinnen abzubilden, was sich allerdings nur in Ansätzen in der eigentlich wünschenswerten Weise realisieren ließ. Auf der anderen Seite wurden bewusst auch Werke populärerem Zuschnitts als Repräsentanten der spanischen Gegenwartsliteratur aufgenommen.

Was dieser Band in Bezug auf die Auswahl der Romane bietet, ist insofern eine Bestandsaufnahme der spanischen Narrativik der Gegenwart aus der Sicht der deutschsprachigen Hispanistik bzw. aus der Sicht der beteiligten Kolleginnen und Kollegen mit ihren Vorlieben, Leseerfahrungen und auch ihren Forschungsinteressen – in gewisser Weise die Momentaufnahme eines immer unvollständigen, immer zu revidierenden und immer zu hinterfragenden Kanons der spanischen Literatur aus einer spezifischen, von außen kommenden Perspektive.

Die einzelnen Beiträge stellen zunächst Autorin oder Autor und das Werk vor, fassen die Handlung zusammen und präsentieren dann die formalen und inhaltlichen Besonderheiten, würdigen Bedeutung und/oder Rezeption und gehen auf Interpretationsansätze und Bewertungen ein. Die Zitate aus dem analysierten Roman werden im Fließtext mit einfacher Seitenangabe im kastilischen, katalanischen oder galicischen Original nachgewiesen;⁷ die Übersetzung in den Fußnoten

⁶ Vgl. Jorge Morla: „La literatura híbrida se abre camino“, in: *El País. Babelia*, 01.02.2020 (https://elpais.com/cultura/2020/01/28/babelia/1580223553_062070.html?event_log=oklogin).

⁷ Eine Ausnahme stellt der Beitrag zu Harkaitz Cano dar; hier werden die baskischen Originalzitate durch die der spanisch-kastilischen Version ersetzt.

Einleitung

folgt der jeweiligen deutschen Ausgabe. Bei den Romanen und Texten, zu denen noch keine deutsche Fassung auf dem Markt ist, stammen die Übersetzungen von den jeweiligen Verantwortlichen der Beiträge, ohne dass dies jeweils vermerkt wird.

Um die Lesbarkeit zu erhöhen, haben die Verfasserinnen und Verfasser auf einen umfangreichen Anmerkungs- und Bibliografieapparat verzichtet⁸ und sich darum bemüht, die einzelnen Werke in einer allgemeinverständlichen Sprache vorzustellen, die als Einführung neugierig macht auf die Romane sowie selbstverständlich auch auf die Gedichte und Theaterstücke. Die Herausgebenden hoffen, dass dies gelungen ist, möchten den beteiligten Kolleginnen und Kollegen ganz herzlich danken und wünschen den geneigten Leserinnen und Lesern eine interessante und vergnügliche Lektüre.

Dagmar Schmelzer, Ralf Junkerjürgen, Jochen Mecke, Hubert Pöppel

Regensburg im Januar 2022

⁸ Entsprechend war es den Verantwortlichen der Beiträge freigestellt, in den Anmerkungen ergänzende Zitate aus anderen Schriften der Autorinnen und Autoren oder der Sekundärliteratur im Original zu belassen oder auf Deutsch wiederzugeben. Nur in Ausnahmefällen finden sich beide Versionen.

Jochen Mecke

Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001)

Autor und Werk

Mit seinen neun Romanen, zahlreichen Essays und Artikeln in spanischen Tageszeitungen zählt Javier Cercas zu den bekanntesten spanischen Schriftstellern der Gegenwart. Seine Bücher werden hochgelobt von der Kritik und von seinen Lesern geschätzt. Dies hängt nicht allein mit der literarischen Qualität seines Werkes zusammen, sondern hat auch mit den Themen zu tun, die sich intensiv mit der spanischen Gesellschaft der Gegenwart auseinandersetzen. 1966 in Ibañeta, einem kleinen Ort in der Extremadura geboren, zieht Cercas bereits im Alter von vier Jahren mit seiner Familie nach Gerona in Katalonien um, wo er bis heute lebt. Im Anschluss an ein Literaturstudium promoviert er an der Autónoma-Universität in Barcelona. 1989 beginnt er, an der Universität Gerona Literatur zu unterrichten und regelmäßig Artikel für die Presse zu schreiben, unter anderem für *El País*. Seine Erzählungen und Romane bleiben zunächst vom großen Publikum weitgehend unbemerkt. Dies ändert sich jedoch 2001 mit der Veröffentlichung seines Romans *Soldados de Salamina* (*Soldaten von Salamis*), der exzellente Kritiken bekommt und ein internationaler Bestseller wird. 2019 erhält er den *Premio Planeta*, den höchst dotierten spanischen Literaturpreis für seinen Roman *Terra Alta*. Javier Cercas ist ein engagierter Intellektueller, der sich zu vielen Themen der spanischen Gegenwart geäußert hat, am profiliertesten in den letzten Jahren mit seiner Kritik an der katalanischen Unabhängigkeitsbewegung, die ihm die Feindschaft ihrer Anhänger und eine von seinen Gegnern orchestrierte Fake-News-Kampagne einträgt.

Der Anfang seiner literarischen Laufbahn steht hingegen ganz im Zeichen postmoderner Ästhetik. Er veröffentlicht mit *El móvil* (1987) zunächst eine Sammlung von Erzählungen, unter denen die Titelgeschichte besonders herausragt, in der er mit der Technik der *mise en abyme* arbeitet. Es geht um einen Schriftsteller, der an einem Roman arbeitet, wobei Realität und Fiktion sich vermischen. Die Dekonstruktion von Realität und Fiktion findet sich auch im Roman *El Inquilino* (1989) wieder, in dem es um das Spiel zwischen Realität und Wahrnehmung bei einem in Austin lehrenden, möglicherweise unter Wahnvorstellungen leidenden Universitätsdozenten geht. Der nächste Roman, *El vientre de la ballena* (1997), handelt von einem an der Universität tätigen Literaturdozenten, seinem beruflichen Scheitern, der Trennung von seiner Frau und seinen diversen Liebesbeziehungen.

Mit dem auto- und dokufunktionalen Roman *Soldados de Salamina* beginnt Cercas einen neuen Abschnitt seines Schaffens. Von nun an widmet er sich in sei-

nen Büchern explizit den wichtigsten Ereignissen der unmittelbaren Gegenwartsgeschichte. So beschäftigt sich *La velocidad de la luz* (2005) mit den Folgen des Vietnamkriegs, *Anatomía de un instante* (2009) arbeitet den Tejero-Staatsstreich von 1981 auf, *Las leyes de la frontera* (2012) befasst sich mit jugendlichen Delinquenten im Gerona der 1970er Jahre, *El Impostor* (2014) erzählt die Geschichte des Hochstaplers und Betrügers Enric Marco, der vorgab, Insasse eines Konzentrationslagers gewesen zu sein, und *El monarca de las sombras* (2017) handelt von Cercas' eigenem Großonkel, der im Bürgerkrieg auf frankistischer Seite gekämpft hat, und dem Umgang der Familie damit. Während die meisten dieser Werke bis dahin autofiktional sind, vollzieht der Autor mit dem Roman *Terra Alta* (2019) erneut eine Wendung hin zu diesmal rein fiktionalen Werken, in denen es u. a. um die katalanische Unabhängigkeitsbewegung, die jihadistischen Attentate in Barcelona und Cambrils, aber auch um den Spanischen Bürgerkrieg und seine Folgen geht. Auch das neueste Werk, *Independencia* (2020), thematisiert die gegenwärtige katalanische Gesellschaft und Politik, diesmal allerdings aus einer Zukunftsperspektive, denn der Roman spielt im Jahr 2025.

Erzählung einer Erforschung der Geschichte(n) des Bürgerkriegs

Soldados de Salamina ist mithin das erste einer Reihe von Werken über Geschichte und Gegenwart Spaniens, in denen der Autor selbst sich in der Figur des Erzählers in die Geschichte einbringt. Die Erzählung handelt von dem erfolglosen Schriftsteller Javier Cercas, der seinen Lebensunterhalt als Journalist verdient, dann aber beschließt, den Job an den Nagel zu hängen, um sich ganz der Schriftstellerei zu widmen – mit der Folge, dass er drei Romane anfängt und nicht beendet, deshalb in eine Depression verfällt, zwei Monate im Sessel vor dem Fernseher verbringt, von seiner Frau verlassen wird und daraufhin beschließt, die Literatur aufzugeben und wieder als Journalist zu arbeiten. In einem Interview mit dem bekannten spanischen Schriftsteller Rafael Sánchez Ferlosio erzählt der nie auf seine Fragen antwortende Autor eine Geschichte über seinen Vater, den Schriftsteller und Begründer der Falange Sánchez Mazas. Von den Republikanern gefangen gehalten, wird er gegen Ende des Bürgerkriegs unter einem Vorwand mit anderen Gefangenen in einen Wald in der Nähe von El Collell geführt. Dort findet eine Massenerschießung statt. Sánchez Mazas kann zwar fliehen, wird jedoch von einem jungen republikanischen Soldaten entdeckt, der ihm das Leben schenkt. Fortan kreisen die Gedanken des Erzählers um die möglichen Motive des jungen Soldaten.

Der erste, „Los amigos del bosque“ betitelte Teil des Romans erzählt die Geschichte des Versuchs, diese Frage zu klären. Nach und nach entdeckt Cercas einige Zeitzeugen, unter anderem eine Gruppe von Menschen, die Sánchez Mazas damals, obwohl auf der republikanischen Seite stehend, geholfen haben sich zu verstecken und die am Ende des Krieges desertiert sind, die „amigos del bosque“ Pedro und Joaquim Figueras und deren Freund Daniel Angelats. Die drei ermöglichen es ihm, die Erlebnisse des Falangemitbegründers zu rekonstruieren. Cercas ersucht nun in der Redaktion um Urlaub, um die Geschichte von Sánchez Mazas

zu schreiben, die dann im zweiten Teil, „Soldados de Salamina“, erzählt wird, angefangen von der Kindheit und Jugend in Bilbao, über seine Freundschaft mit José Antonio Primo de Rivera und die Gründung der Falange, seine Gefangenschaft, die Massenexekution, seine Rettung, das Leben im Wald mit den drei Freunden bis zu seinem weiteren Schicksal als Minister ohne Portefeuille, seiner Entlassung und seinem Tod im Jahr 1966. Im dritten Teil, „Cita en Stockton“, berichtet Cercas, dass er mit seiner Erzählung *Soldados de Salamina* nicht zufrieden ist, er hat den Eindruck, dass irgendetwas fehlt, ohne dass er wüsste, um was es sich handelt. In einem Gespräch mit dem chilenischen Schriftsteller Roberto Bolaño erzählt dieser ihm die Geschichte von Antoni Miralles, der als junger Mann im Bürgerkrieg auf republikanischer Seite kämpfte, dann bei der Fremdenlegion für Frankreich in Afrika diente, in Dijon heiratete und nun dort lebt. Bolaño hatte ihn während seiner Urlaube auf einem Campingplatz in Castelldefels kennengelernt, wo er ihn eines Nachts beim Tanzen des Pasodoble zu *Suspiros de España* beobachtet hat, den auch der junge Soldat, der Sánchez Mazas das Leben geschenkt hat, eines Tages vor den Wärtern und Gefangenen gesungen hatte. Cercas macht sich auf die Suche, da er glaubt, dass Miralles jener Soldat ist. Nach langen Recherchen gelingt es ihm, Miralles in einem Altersheim in Dijon ausfindig zu machen. Er trifft ihn tatsächlich; dieser verneint allerdings, besagter Soldat gewesen zu sein. Cercas hat jedoch Zweifel an seiner Antwort. Und die letzten Worte, die Miralles an ihn richtet, gehen im Lärm des abfahrenden Taxis unter. War er es vielleicht doch? Der Roman lässt die Frage offen.

Warum spielt die großzügige Geste des jungen republikanischen Soldaten eine so große Rolle für den Erzähler? Der enigmatische Titel des Romans spielt darauf an. Er bezieht sich auf einen Satz, den José Antonio Primo de Rivera, der Gründer der Falange, oft zitiert hat: „A última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización“ (38).¹ Der Oswald Spengler zugeschriebene Aphorismus bezieht sich auf die griechischen Soldaten, die bei der Schlacht von Salamis die (europäische) Zivilisation vor dem Ansturm der (persischen) Barbaren gerettet haben. Die historische Pointe besteht nun darin, dass die jungen Anhänger der Falange, die Spanien in die Barbarei des Krieges stürzen wollten, ausgerechnet sich selbst für jene Soldaten hielten, die Spanien vor der angeblichen Barbarei des Sozialismus und des Kommunismus bewahrten (86). Von hier aus erschließt sich der Sinn der Suche nach dem jungen Soldaten, denn für Cercas ist er jener Soldat, der die Zivilisation symbolisch rettet, da er mitten in der Barbarei des Bürgerkriegs, des wechselseitigen Abschlachtens, der Hinrichtungen und Massenexekutionen eine menschliche Heldentat begeht.

Zwar leugnet Miralles, dass er es war, doch die Übereinstimmungen zwischen beiden Figuren sind beträchtlich: Er war zur fraglichen Zeit in El Collell, hat die gegnerischen Gefangenen bewacht und er war wahrscheinlich auch bei der Massenexekution zugegen. Er gibt überdies zu, dass er damals in einem der von ihm bewachten Gefangenen den Gründer der Falange erkannt hatte. Miralles leugnet

¹ „In letzter Instanz ist die Zivilisation immer von einem Trupp Soldaten verteidigt worden“ (36).

seine Tat möglicherweise aus einem Grund, der sich indirekt aus dem Dialog zwischen Miralles und Cercas erschließt, in dem er Cercas vorwirft, eine Person gesucht zu haben, die seinen überzogenen Vorstellungen von einem Helden entspreche und dass dies Unsinn sei: „Así que lo que andaba buscando era un héroe. Y ese héroe soy yo. ¿no? ¡Hay que joderse!“ (199).² Die Äußerung lässt vermuten, dass es Miralles weniger um bloße Fakten geht als um eine Zurückweisung ihrer Interpretation als heroische Tat. Für diese Hypothese spricht auch, dass Miralles Cercas kurze Zeit später fragt, warum er unbedingt den Soldaten treffen wollte, der Sánchez Mazas das Leben gerettet hat. Als Cercas antwortet, dass er erfahren wollte, was der Soldat dachte, gibt Miralles die Antwort spontan selbst: „¿Por qué iba a matarlo?“ (202),³ was den Verdacht aufkommen lässt, dass er es doch gewesen sein könnte. Kurz bevor er in sein Taxi zum Bahnhof steigt, stellt Cercas die Frage noch einmal, und Miralles antwortet wie selbstverständlich, dass der Soldat an nichts gedacht habe (203). Auch diese Antwort weist jegliche Form des Heroismus zurück und lässt erneut die Vermutung aufkommen, dass er es war und dass seine Tat so selbstverständlich für ihn war, dass er sich nichts dabei gedacht hatte.

Damit leistet der Roman jedoch zweierlei: Zum einen entwickelt er eine Gegengeschichtsschreibung des Krieges, eine Geschichte, die die wahren Helden zeigt, in der die wahren Soldaten von Salamis und wirklichen Bewahrer der Zivilisation zu ihrem Recht kommen; nicht die Soldaten, die getötet haben, sondern diejenigen, die selbst einem so verachtungswürdigen Faschisten und Kriegstreiber wie Sánchez Mazas das Leben geschenkt haben. Zum anderen lässt der Roman den Verlierern Gerechtigkeit widerfahren und darüber hinaus der Masse der anonymen Soldaten, die im Bürgerkrieg gekämpft haben, ohne dass ihrer jemals gedacht wurde.

Die Ethik literarischer Ästhetik

Der Roman spielt auf zwei unterschiedlichen Zeitebenen, in der Vergangenheit der Jahre vor, während und nach dem Bürgerkrieg sowie in der Gegenwart der Recherchen des Erzählers. Beide Ebenen sind auf originelle Weise miteinander verknüpft, denn der Roman enthält eigentlich zwei Geschichten: die des Bürgerkriegs und die seiner Erforschung. Die Erzählung ist wie ein Kriminalroman aufgebaut, der die Aufklärung der Geschichte, d. h. der rätselhaften Tat des Soldaten, mit der Geschichte ihrer Aufklärung durch Javier Cercas koppelt. Dadurch erreicht der Roman zweierlei: Zum einen schafft er einen Spannungsbogen, der bis zum Ende anhält, denn Cercas sucht wie ein Detektiv nach Indizien, Beweisen und Zeugenaussagen, um herauszubekommen, warum der junge republikanische Soldat dem Faschisten und ideologischen Vorbereiter des Bürgerkriegs das Leben geschenkt hat. Darüber hinaus löst die dem Kriminalroman entlehnte narrative Technik ein Problem, das sich für die Enkelgeneration der Bürgerkriegsteilnehmer oder -zeu-

² „Sie haben also einen Helden gesucht, was? Und dieser Held bin ich, oder? Scheiße [...]“ (211).

³ „Warum hätte er ihn töten sollen?“ (215).

gen stellt: Sie beantwortet die Frage, wie die dritte Generation legitimerweise über einen Bürgerkrieg schreiben kann, den sie doch nur aus zweiter oder dritter Hand kennt. Mit einem geschickten narrativen Schachzug verwandelt Cercas die Schwäche mangelnder direkter Kenntnis in eine Stärke, indem er das Problem der fehlenden Erfahrung, Unkenntnis und Unwissenheit in dessen Lösung verwandelt und die Ungewissheit, den Zweifel und den dadurch notwendig gewordenen Prozess der Klärung im Roman selbst darstellt. Die Geschichte des Bürgerkriegs wird zur Geschichte seiner Erforschung. Während Javier Cercas die ‚natürliche‘ Legitimität eines Kriegsteilnehmers und Zeitzeugen fehlt, hat er jedoch die Legitimität desjenigen, der den Bürgerkrieg erforschen will und nach Antworten auf seine Fragen sucht. Außerdem unterstreicht die autobiografische Perspektive die Subjektivität der Sichtweise und relativiert damit alle Ansprüche auf absolute Wahrheit. Hier geht es jedoch um weit mehr als eine bloße narrative Technik, denn dadurch entzieht der Roman jeglicher Apodiktik die Grundlage.

Damit lässt es Cercas allerdings nicht bewenden. Von Anfang an betreibt er zusätzlich die Subversion der Stellung des Erzählers in einer Art karnevalesker Herabwürdigung. Der am Romananfang geschilderte, mehr oder weniger gescheiterte Schriftsteller Cercas ist ein menschliches Wrack, der an der eigenen Unfähigkeit zu schreiben bereits verzweifelt ist und in Tränen ausbricht, wenn der in Dauerbetrieb befindliche Fernseher ausgeschaltet wird. Überdies bezieht sich der Erzähler gleich in den ersten Zeilen einer Lüge, und zwar nicht bezogen auf das erzählte Ich, sondern auf das erzählende Ich und den Vorgang des Erzählens selbst. „Miento“, ich lüge (9), sagt der Verfasser über das, was er soeben geschrieben hat, und erschüttert damit gleich am Anfang die eigene Glaubwürdigkeit. Die karnevaleske Erniedrigung der Figur des allwissenden und allmächtigen Erzählers zu Beginn des Romans ist weit mehr als eine bloße *captatio benevolentiae*, sie dient der Selbstrelativierung und ist damit auch ein Statement gegen jede Form des Dogmatismus.

In diese Haltung fügt sich ein weiteres wichtiges Merkmal der Erzähltechnik ein: Auch wenn Cercas Miralles letztlich findet und einiges dafürspricht, dass dieser seine eigene Rolle bei der Verschonung von Sánchez Mazas leugnet, hat die Geschichte dennoch ein offenes Ende. Weder Cercas noch der Leser können wissen, ob Miralles der republikanische Soldat war, der das Leben seines Gegners verschonte. Und selbst im Fall einer solchen Gewissheit, könnte doch niemand das Motiv des Soldaten nennen. Um in der Metapher des Kriminalromans zu bleiben: Wir haben es mit einer Ermittlung zu tun, in der die Tat nicht aufgeklärt wird. Die karnevaleske Erniedrigung des Erzählers (und Autors), die Subjektivität und Begrenztheit der autobiografischen Perspektive, die Struktur einer Rätselgeschichte ohne Lösung, all diese Techniken ergeben zusammen eine bestimmte Wirkung: Sie erzeugen Zweifel, verunsichern, lassen andere Hypothesen gelten und unterminieren dadurch jegliche Form apodiktischer Behauptungen. Damit suggeriert Cercas jedoch eine bestimmte Haltung, die gerade jene Intoleranz im Keim erstickt, von der in *Soldados de Salamina* die Rede ist und die zum abgrundtiefen Hass auf die Anderen geführt hat, für ein unglaubliches Potenzial an Gewalt sorgte, das sich letztlich in einem brutalen Bürgerkrieg entlud. Die verschiedenen narrativen Tech-

niken schaffen eine Haltung der Skepsis und der Toleranz, die unmittelbar aus der Poetik und Ästhetik des Romans resultiert. Cercas konfiguriert mithin durch seine Erzählung eine bestimmte ethische Einstellung, die sich aus ihrer Form ergibt. Er modelliert eine Ethik der Ästhetik, die man als eine Fortsetzung des Kampfes gegen den Bürgerkrieg mit anderen Mitteln bezeichnen könnte, indem dessen epistemologische, ethische und ästhetische Voraussetzungen widerlegt werden.

Der schöne Schein faschistischer Ästhetik und die Ästhetik einer nicht mehr schönen Literatur

Hierbei spielt auch die besondere Schreibweise des Romans eine wichtige Rolle. Sie wird gleich in den ersten Sätzen des Romans deutlich:

Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento. La verdad es que, de esas tres cosas, las dos primeras son exactas, exactísimas; no así la tercera. En realidad, mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que difícilmente podía abandonarla. Más justo sería decir que la había abandonado apenas iniciada (17).⁴

Der Textabschnitt ist exemplarisch für Cercas' Stil, er stellt eine Art Einführung in seine Ästhetik dar. Die Passage ist einfach gehalten, die Ereignisse und Fakten werden schnörkellos geschildert. Die Sätze sind kurz, es überwiegt die Parataxe, überdies scheut sich der Erzähler auch nicht vor Aufzählungen und Wiederholungen. Warum dieser Verzicht auf literarische Formen in einem Text, der doch den Anspruch erhebt, Literatur zu sein?

Durch die Aufgabe literarischen Schmucks im Sinne der ‚schönen‘ Literatur oder Belletristik nimmt der Text eine Gegenposition zu einem Teil jener Poetik und Ästhetik der literarischen Moderne ein, welche die automatische Rezeption von Texten zunächst unterbricht und die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Literatur selbst lenkt. Die russischen Formalisten⁵ haben dieses ästhetische Prinzip mit

⁴ „Vor über sechs Jahren, im Sommer 1994, hörte ich zum ersten Mal von der Erschießung Rafael Sánchez Mazas'. Damals hatten sich gerade drei Dinge in meinem Leben ereignet: Mein Vater war gestorben, meine Frau hatte mich verlassen, und ich hatte meine Karriere als Schriftsteller aufgegeben. Falsch. Die Wahrheit ist, dass von diesen drei Dingen die ersten beiden stimmen, unbestreitbar; nicht so jedoch das dritte: In Wirklichkeit hatte meine Schriftstellerkarriere überhaupt nie angefangen, so dass ich sie schwerlich aufgeben konnte. Richtiger wäre es wohl, zu sagen, dass ich sie aufgab, kaum dass sie begonnen hatte“ (13).

⁵ Vgl. Viktor Sklovskij: „Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hrsg.): *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink, 1971, S. 4–35, hier S. 25 ff.

dem Begriff der Deautomatisation oder Verfremdung beschrieben. Die moderne Kunst und Literatur – denken wir an die abstrakte Malerei, die Bilder Wassili Kandinskys, die Lyrik der Avantgarde oder aber die Romane von James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust und anderer – verweigern sich zunächst einmal dem direkten Zugang, erscheinen unverständlich und rätselhaft. Der Leser weiß unmittelbar weder was sie darstellen noch was sie bedeuten, sie verschließen sich dem primären, menschlichen Verständnis, geben den Blick nicht unmittelbar auf eine menschliche Realität frei, sondern lenken ihn auf das bildliche oder literarische Zeichen, auf die literarische Form selbst.⁶ Cercas' Art zu schreiben ist das genaue Gegenteil. Sie ist transparent und scheint den Blick unmittelbar auf die geschilderte Wirklichkeit freizugeben. 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.⁷ Bei Cercas hat die Transparenz des Stils eine ähnliche Wirkung, denn auch sie gibt den Blick unmittelbar auf die geschilderten Ereignisse frei.

Darüber hinaus ruft der Text den Eindruck hervor, nicht das Ergebnis einer sorgfältigen Überarbeitung, sondern eines spontanen *stream of writing* zu sein, d. h. eines Schreibstroms, der der Technik des Bewusstseinsstroms der Figuren des modernen Romans ähnlich ist. Nur so kann man die Selbstkorrekturen des Autors bzw. Erzählers erklären und auch den im Präsens verfassten Selbstkommentar „Miento“, der den vorigen Satz widerruft. Das Präsens bezieht sich in diesem Fall nicht auf die Vergangenheit einer Geschichte, sondern auf die Gegenwart des Schreibens selbst. Neben dem Eindruck der Spontaneität bringt diese besondere Schreibweise einen weiteren Effekt mit sich: Sie wirkt glaubwürdig und unterstreicht die Authentizität der Darstellung.

Über diese Funktionen hinaus hat der besondere, transparente und – mit wenigen Ausnahmen – nüchterne Stil jedoch eine ganz besondere Funktion, die genuin etwas mit dem Zusammenhang von Krieg und Ästhetik zu tun hat:

[...] Sánchez Mazas, que estuvo siempre al lado de José Antonio y desde ese lugar de privilegio supo urdir *una violenta poesía patriótica de sacrificio y yugos y flechas y gritos de rigor que inflamó la imaginación de centenares de miles de jóvenes y acabó mandándolos al matadero*, es más responsable de la victoria de las armas

⁶ In einem berühmten Essay hat José Ortega y Gasset dieses poetische Prinzip der Moderne als „deshumanización del arte“, als Entmenschlichung der Kunst bezeichnet; vgl. José Ortega y Gasset: „La deshumanización del arte“, in: ders.: *Obras Completas*, Tomo III (1917–1928), Madrid: Revista de Occidente, 1966, S. 353–386.

⁷ Barthes denkt dabei auch an den besonderen Stil der existenzialistischen Romane etwa eines Albert Camus, bei dem die Transparenz des Schreibens den Blick unmittelbar auf die Dichte der Existenz freigeben sollte; vgl. Roland Barthes: „Le degré zéro de l'écriture“, in: ders.: *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris: Seuil, 1972, S. 7–66, hier S. 60.

franquistas que todas las ineptas maniobras militares de aquel general decimonónico que fue Francisco Franco (51; Hervorhebung J. M.).⁸

Cercas' besondere und mit Ausnahme des Schlusses meist eingehaltene Schreibweise der Nüchternheit, Sachlichkeit und Transparenz erklärt sich aus der Opposition gegen die patriotische, flammende und zu Hass, Opferbereitschaft und letztlich zum Krieg aufrufende Literatur, deren Ästhetik auf emotionale Beteiligung und Gewaltbereitschaft abzielt. Es ist die Ästhetik der Gewalt der Falange gegen die Cercas durch seine Poetik der Sachlichkeit und Transparenz Position bezieht. Dies geschieht aus dem Bewusstsein, dass Literatur vor und im Bürgerkrieg längst ihre Unschuld verloren hat und dass Dichter eben nicht immer die Guten sind, die den Krieg verlieren, sondern sich durchaus auch auf Seiten der Kriegstreiber befinden können, die den Krieg mit ästhetischen Mitteln vorbereiten und führen. Es ist die Opposition gegen eine faschistische Ästhetik, aus der sich Cercas' Schreibweise in diesem Roman zusätzlich speist. Eine solche Haltung dürfte gerade bei deutschen Lesern auf Verständnis stoßen. Von Walter Benjamin stammt die in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* vertretene These, dass der Faschismus die Politik ästhetisiert habe.⁹ Man möchte hinzufügen, nicht nur die Politik, sondern – wie Peter Reichel in *Der schöne Schein des Dritten Reiches* in eindrucksvoller Weise belegt hat – auch den gesamten Alltag.¹⁰ Walter Benjamins These von der Ästhetisierung der Politik durch den Faschismus enthält bekanntlich den berühmten Nachsatz, dass die linken Gegner des Faschismus die Ästhetisierung der Politik mit einer Politisierung der Ästhetik beantworten würden. Der Nachsatz lässt sich auch in dem Sinne verstehen, dass die Ästhetik eine politische bzw. ethische Dimension hat, dass die Ästhetik die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln sein kann. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Schreibweise von Cercas die Fortsetzung des Kampfes gegen den Krieg mit anderen Mitteln. *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.

Diesen Stil gibt Cercas allerdings am Schluss des Romans auf, als er in der Figur des Miralles den wahren Helden des Bürgerkriegs und eine Kultur der Erinnerung feiert, die die Verliererseite aus dem Schatten der Erinnerung einer Geschichte holt, die bekanntlich von den Siegern geschrieben wird. Man könnte

⁸ „[...] und darum trug Sánchez Mazas, der immer an der Seite von Primo de Rivera stand und von diesem privilegierten Platz aus eine gewalttätige patriotische Poesie des Opfers, des Jochs und der Pfeile und bewegender Hymnen schuf, eine Poesie, die den Geist Hunderttausender junger Männer entzündete und sie dazu brachte, sich auf den Schlachtfeldern verheizen zu lassen, eine größere Verantwortung für den Sieg der franquistischen Waffen als all die unfähigen Schlachtenmanöver jenes anachronistischen Generals namens Francisco Franco“ (50).

⁹ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963, S. 48–51.

¹⁰ Vgl. Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches: Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus*, München: Hanser, 1991.

diese Seite von Cercas' Ästhetik und deren spezifische Ethik mit einem von Walter Benjamin in den *Geschichtsphilosophischen Thesen* formulierten Aphorismus erklären: „Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird.“¹¹ Und diesen Anspruch auf Erlösung will *Soldados de Salamina* zumindest im Sinne eines Gedenkens an die Verlierer auf republikanischer Seite einlösen. Insofern führt Cercas vor Augen, dass die Leiden und das Heldentum der Verlierer durch den Pakt des Vergessens oder besser Verschweigens ausgeblendet wurden. Mit seiner literarischen Lüge der Suggestion einer realen Existenz des Antoni Miralles – die Namensgleichheit von Autor, Erzähler und Figur des Javier Cercas lässt den Leser an einen referenziellen Pakt und damit an die reale Existenz der Figur glauben – enthüllt der Autor Cercas tatsächlich eine höhere Wahrheit. Die Leichtgläubigkeit, mit der fast ausnahmslos alle Leser und Kritiker auf diese ‚Lüge‘ hereingefallen sind, zeigt darüber hinaus an, wie groß das Bedürfnis der spanischen Gesellschaft der Gegenwart tatsächlich war, endlich diese Vergangenheit aufzuarbeiten und den Anspruch der Verliererseite auf ihre erinnerungskulturelle ‚Erlösung‘ einzulösen.

Es gilt nun allerdings einen Einwand gegen Cercas' Erfindung von Miralles zu diskutieren. Und dieser betrifft nicht die Tatsache der Lüge im Sinne der Suggestion der realen Existenz einer erfundenen Figur, sondern den Vorwurf einer Lüge im ästhetischen Sinne. Die Frage ist in diesem Falle, ob Cercas mit seiner Figur und der Geschichte von Miralles nicht ein völlig falsches und sentimentales Bild des Heldentums der Verliererseite gezeichnet hat, das auf eine oberflächliche Weise das echte Bedürfnis der spanischen Gesellschaft nach Bewältigung der Vergangenheit mit dessen Ersatzbefriedigung durch eine kitschige Version abgespeist hat.¹² Kitsch, so schreibt Hermann Broch, ist das „Böse im Wertesystem der Kunst“.¹³ Und auch Javier Cercas hätte sich einer solchen ethisch fragwürdigen „Ästhetik des Bösen“ schuldig gemacht, falls er ein solch falsches und kitschiges Bild der republikanischen Seite gezeichnet hätte, ein Bild der republikanischen Verlierer als Helden, denen eine sentimentale Verehrung zuteilwird. Allerdings ist das vom erfundenen Miralles gezeichnete Porträt bei allem Erinnerungspathos der Schlusszene das genaue Gegenteil von Erinnerungskitsch, denn Miralles weist das Bild, das Cercas auf ihn projiziert, mehrfach zurück. Er verneint, der junge republikanische Soldat gewesen zu sein, dem Sánchez Mazas sein Leben verdankt, und stellt die Vermutung an, dass der Soldat sich einfach nichts dabei dachte, als

¹¹ Walter Benjamin: „Über den Begriff Geschichte“, in: ders.: *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 251–261, hier S. 251.

¹² Zum Heldentum des Bürgerkriegs vgl. Albrecht Buschmann: „Held – Gedächtnis – Nation“, in: Isabella von Treskow et al. (Hrsg.): *Bürgerkrieg: Erfahrung und Repräsentation*, Berlin: Trafo, 2005, S. 103–125; Marlene Kuch: „Helden der Versöhnung in zeitgenössischen Erzählungen über den Spanischen Bürgerkrieg von Javier Cercas, Alberto Méndez und Ramiro Pinilla“, in: *helden. heroes. héros* 1/1 (2013), S. 64–76.

¹³ Hermann Broch: „Zum Problem des Kitsches“, in: ders.: *Die Idee ist ewig. Essays und Briefe*, München: dtv, 1968, S. 117–132, hier S. 128.

er einen bekannten Faschisten und Kriegstreiber verschonte, sondern dass es vielmehr ein spontaner und unreflektierter Akt gewesen sei, während Helden ihr Leben ja für ein von ihnen verehrtes Ideal lassen. Mithin stellt Cercas mit seinem Roman eine Art Gegenprogramm zu einer Erinnerungskultur dar, die versucht eine tatsächliche Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg durch die Befriedigung eines sentimental Bedürfnisses zu ersetzen.

Der Roman als Signum einer Epoche der spanischen Gesellschaft und ihrer Literatur

Wie lässt sich der außergewöhnliche Erfolg des Romans bei Kritik und Publikum erklären? Warum wurde *Soldados de Salamina* zu einem Bestseller? Zu Beginn des neuen Jahrtausends, genauer gesagt im Dezember 2000, ließ Emilio Silva Faba in Priaranza del Bierzo (Provinz León) ein Massengrab ausgraben, da er seinen im Bürgerkrieg von Falangisten ermordeten Großvater finden und würdig begraben wollte. Kurze Zeit später wurde der Verein *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* gegründet, der sich das Ziel gesetzt hatte, nach verschwundenen, zumeist von den Falangisten getöteten und anonym begrabenen Opfern des Bürgerkriegs zu suchen, Massengräber zu exhumieren und die Toten zu identifizieren. Sieben Jahre später verabschiedete das spanische Parlament die *Ley de Memoria Histórica*, ein Gesetz, das u. a. die Anerkennung der Opfer politischer, religiöser und ideologischer Gewalt auf beiden Seiten des Spanischen Bürgerkriegs und des Franco-Regimes gewährleisten sollte. Verein und Gesetz sind ein Indiz für einen Wandel der Einstellung eines Teils der spanischen Gesellschaft zu ihrer Vergangenheit und für die Bereitschaft, sich mit ihr auseinanderzusetzen und den lange währenden, stillschweigend geschlossenen *Pacto del olvido*, den Pakt des Vergessens aufzukündigen, der eigentlich eher ein Pakt des Verschweigens war. Denn vergessen hatte die spanische Gesellschaft der *Transición*, d. h. des friedlichen Übergangs zur Demokratie, weder Bürgerkrieg noch Diktatur, aber sie zog es vor, nicht öffentlich darüber zu reden.

Zur Durchbrechung dieses Schweigens hat die Literatur einen wesentlichen Beitrag geleistet. Fast gleichzeitig mit der Ausgrabung der ersten Massengräber erschien mit *Soldados de Salamina* ein Roman, der genau diese, von der Generation der Enkel getragene, neue Kultur der öffentlichen Erinnerung, vor allem an die republikanischen Opfer des Bürgerkriegs und der Diktatur zum Thema machte und dieses Thema in einer innovativen und wirkungsvollen ästhetischen Form behandelte. Natürlich war der Bürgerkrieg bereits vorher in den Literaturen der Welt und in Spanien thematisiert worden. Man denke nur an die Romane von André Malraux (*L'Espoir*, 1937), George Orwell (*Homage to Catalonia*, 1938), Georges Bernanos (*Les grands cimetières sous la lune*, 1938), Ernest Hemingway (*For Whom the Bell Tolls*, 1940), Stefan Andres (*Wir sind Utopia*, 1942) oder Hermann Kesten (*Die Kinder von Gernika*, 1948), um nur einige zu nennen. In der spanischen Literatur selbst beginnt die literarische Darstellung noch während des Bür-

gerkriegs durch Autoren, die selbst als Erwachsene Zeugen oder Teilnehmer des Krieges waren. Die Romane von Concha Espina (*Retaguardia*, 1937), Max Aub (*El laberinto mágico*, 1946–1968), Arturo Barea (*La llama*, 1946), Ramón Sender (*Réquiem por un campesino español*, 1953), José María Gironella (*Un millón de muertos*, 1961) oder Ángel María de Lera (*Las últimas banderas*, 1967) wurden von Autoren geschrieben, die den Bürgerkrieg aus eigener Erfahrung kannten.

Dies gilt auch noch für die Generation der Kinder, die den Krieg zumeist aus dem begrenzten Blick des Kindes wahrnahmen und aus dieser Perspektive einen narrativen Effekt gewinnen konnten, wie dies etwa bei Juan Goytisolo in *Duelo en el paraíso* (1955) oder Luis de Castresana in *El otro árbol de Guernica* (1967) der Fall ist. Andere Autoren nutzen die größere zeitliche Distanz zur Schaffung neuer, experimenteller Formen, wie etwa Juan Benet in seinem die *nueva novela* begründenden Roman *Volverás a Región* (1967). In dieser Generation findet sich auch eine besondere Form der Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg, die gleichfalls aus der häufigen Unwissenheit der Kindergeneration resultiert. So verknüpft Ignacio Martínez de Pisón in *Enterrar a los muertos* (2005) die Geschichte der Ermordung von José Robles, des Übersetzers und Freundes von John Dos Passos, mit der Geschichte der Aufklärung dieses Verbrechens. Das gleiche ist der Fall in *Muertes paralelas* (2006), einer Erzählung, in der Fernando Sánchez Dragó die Umstände der Ermordung seines Vaters aufzuklären sucht.

Soldados de Salamina ist ein Roman der Enkelgeneration des Krieges, der für eine Strömung der Bürgerkriegsliteratur exemplarisch und prägend ist, die in die vergangene(n) Geschichte(n) des Bürgerkriegs die Erzählung der gegenwärtigen Erinnerungen oder Recherchen eines Protagonisten, oftmals des Erzählers, einflechten. Dies ist etwa bei Manuel Rivas Roman *El lápiz del carpintero* (1998) der Fall, in dem ein Journalist den Arzt Da Barca besucht, dessen Geschichte dann allerdings von dem Gefängniswärter Herbal der Prostituierten María da Visitação erzählt wird. Isaac Rosa erzählt in *La mala memoria* (1998), wie der Journalist Julián Santos den Auftrag erhält, eine Biografie des verstorbenen Politikers Gonzalo Mariñas zu schreiben und bei seinen Recherchen auf dessen Wirken im Bürgerkrieg stößt. Jorge M. Reverte und sein Bruder Javier Reverte geben die Erinnerungen ihres Vaters unter dem Titel *Soldado de poca fortuna* (2001) heraus, versehen diese aber mit zwei Darstellungen aus ihrer eigenen Perspektive. In *El corazón helado* (2007) erzählt Almudena Grandes die Geschichte von Álvaro Carrión Otero, der die dunklen Seiten in der Vergangenheit seines Vaters aufarbeitet, der während der Franco-Herrschaft durch die Plünderung des Vermögens einer im Bürgerkrieg nach Frankreich geflohenen republikanischen Familie zu Reichtum gekommen ist. *Soldados de Salamina* ist in diesem Kontext der emblematische Roman der Enkelgeneration, da er eine neue literarische Form der Behandlung des Bürgerkriegs begründet.

Ausgaben

Javier Cercas: *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets, 2001.

Javier Cercas: *Soldaten von Salamis*, Berlin: BvT, 2004 (Übersetzung von Willi Zurbrüggen; zuerst Berlin: Berlin Verlag, 2002).

Mirjam Leuzinger

Carlos Ruiz Zafón: *La sombra del viento* (2001)

Leben und Schaffen zwischen Barcelona und Los Angeles

Carlos Ruiz Zafón, Autor des Weltbestsellers *La sombra del viento* (*Der Schatten des Windes*), ist nach Cervantes der meistgelesene Schriftsteller Spaniens. Umso erstaunlicher erscheint es, dass vom Leben dieser Ausnahmeerscheinung nur wenig bekannt ist. Geboren am 25. September 1964, wuchs Ruiz Zafón in einer mittelständischen Familie in Barcelona auf. Nach seiner Schulzeit studierte er Informationswissenschaft, brach die Ausbildung jedoch ab und erklomm stattdessen die Karriereleiter in der Werbebranche.¹

Schriftstellerisch betätigte sich Ruiz Zafón bereits in Jugendjahren. Für das letztlich unveröffentlichte Manuskript des 600-seitigen Romans *El laberinto de los arlequines* bekam er seinerzeit ermutigende Worte von Francisco Porrúa, der sich mit dem Verlegen lateinamerikanischer Größen wie Gabriel García Márquez einen Namen gemacht hatte.² Dass Ruiz Zafón sich 1992 entschied, alles auf das Schreiben zu setzen, kam angesichts dessen wenig überraschend. Ein Jahr darauf veröffentlichte der damals 29-Jährige seinen ersten Roman, *El príncipe de la niebla*, für welchen er den Jugendliteraturpreis des Edebé-Verlags gewann. Mit dem Preisgeld zog er nach Los Angeles, um in der Traumfabrik als Drehbuchautor Fuß zu fassen.³

Der Erfolg in Hollywood blieb ihm indes verwehrt. Dahingegen nahm sein literarisches Schaffen an Fahrt auf: Auf das Erstlingswerk folgten 1994 und 1995 die Schauerromane *El palacio de la medianoche* und *Las luces de septiembre*. *Marina* kam 1999 hinzu. Dieser Roman wird oft als Übergangswerk vom Jugendbuch- zum weltbekannten Erwachsenenbuchautor gelesen.⁴ Denn Ruiz Zafón

¹ Vgl. Carles Geli: „Entrevista: Carlos Ruiz Zafón“, in: *El País*, 30.05.2008 (https://elpais.com/diario/2008/05/30/cultura/1212098416_850215.html); Elena Pita: „Carlos Ruiz Zafón ‚El éxito no es una cuestión de ingredientes, como los flanes‘“, in: *El Mundo*, 23.04.2006 (<https://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/343/1145638782.html>); Sergio Vila-Sanjuán: „Palabra de Carlos Ruiz Zafón“, in: *La Vanguardia*, 20.06.2020 (<https://www.lavanguardia.com/libros/20200620/481862064199/zafon-entrevistas-palabras-muerte.html>).

² Vgl. Vila-Sanjuán, Anm. 1.

³ Vgl. Sergi Doria: „Quince años después de *La sombra del viento*“, in: *La revista del Foment* 2148 (2016), S. 64–67, hier S. 64; Vila-Sanjuán, Anm. 1; Geli, Anm. 1.

⁴ Vgl. Xavier Aldana Reyes: „Ruiz Zafón, ‚escritor de lectores‘: las claves de un éxito“, in: *La Vanguardia*, 27.06.2020 (<https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20200627/481949695131/carlos-ruiz-zafon.html>).