

Perturbationen der Macht (López Pacheco; Delibes; J. Goytisolo)

1.

Im Folgenden geht es um die Reaktion literarischer Werke, die in verschiedener Hinsicht mit den Bedingungen der Franco-Diktatur zu tun haben, auf Phänomene der Macht. Die Überlegungen beziehen sich auf drei Romane: auf *Central eléctrica* (1956) von Jesús López-Pacheco, *Cinco horas con Mario* (1966) von Miguel Delibes und *Reivindicación del Conde don Julián* (1970)¹ von Juan Goytisolo. Die Analyse wird sich an den folgenden Fragen orientieren:

- (1) Mit welchen literarischen Verfahren arbeitet der jeweilige Text?
- (2) Welche Position im Textfeld nimmt er ein? und
- (3) Welchen metakulturellen Funktionen lassen sich die drei Romane zuordnen?

Das methodische Vorgehen der Analyse wird sowohl formal als auch historisch sein. Während sich das erste Kapitel intratextuellen Kategorien (Figuren, Raum, Zeit, thematische Konzepte etc.) widmet, zielt das zweite auf intertextuelle Strukturen: Die Romane werden als Elemente in einem Feld synchroner und diachroner Texte aufgefasst, die Materialien darstellen, auf die der literarische Text reagiert. Die kontextuellen Anschlussmöglichkeiten umfassen dabei sowohl das Aufgreifen als auch das Umformen oder Abwehren. Die Überlegungen des zweiten Kapitels gehen von der Annahme aus, dass die historisch-kulturelle Bedeutung eines Textes wesentlich durch Äquivalenzen, Differenzen oder Oppositionen zu einem Korpus anderer Texte konstituiert wird.² Es geht also um *kulturge-schichtliche Konstellationen*, um Resonanzen, die die Präsenz der Welt im literarischen Text wie auch die Präsenz des literarischen Texts in der Welt

1 In der Ausgabe von 2004 ist der Romantitel verkürzt auf *Don Julián*.

2 Vgl. dazu Moritz Baßler: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, 11–13. – Vgl. ebenso Roland Barthes: »La mort de l’auteur«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2. Paris: Seuil 1994, 491–495, hier 495.

verdeutlichen. Auf den in diesem Zusammenhang wichtigen Begriff des Diskurses wird weiter unten einzugehen sein.³

Der Übergang vom zweiten zum dritten Kapitel entspricht dem Wechsel von einem literatursoziologischen zu einem eher kulturwissenschaftlichen Zugriff. Kultur soll in diesem Zusammenhang verstanden werden als ein Konglomerat von Konzepten, die den praktischen Umgang mit der natürlichen und der sozialen Umwelt regulieren, indem sie einen Raum von Möglichkeiten eröffnen, den sie gleichzeitig gegen einen Bereich der Verbote abgrenzen.⁴ Macht lässt sich dann verstehen als eine konkrete Form des Mediums Kultur. Die Überlegungen versuchen, die historisch spezifische, metakulturelle Funktion der drei Romane zu erfassen, indem sie zeigen, wie die literarischen Texte die machtgestützte Dichotomie von akzeptierten und abgelehnten Verhaltensmöglichkeiten durch die Einführung von Differenzen durchkreuzen und damit einen Spielraum von Optionen eröffnen.

Eine Bemerkung zur Forschungslage: Die Romane von Juan Goytisolo und Miguel Delibes sind in zahlreichen Arbeiten kommentiert worden; zum Werk von Jesús López-Pacheco liegen demgegenüber nur relativ wenige Beiträge vor. Dementsprechend ist die Analyse der in *Don Julián* und *Cinco horas* eingesetzten literarischen Verfahren weit fortgeschritten. Anders verhält es sich bei der Beschreibung der intertextuellen Beziehungen: Während die Untersuchungen zu *Don Julián* auch in diesem Punkt als aussagekräftig gelten können, beschränken sich die entsprechenden Kommentare zu den beiden anderen Romanen auf mehr oder weniger pauschale Hinweise. Ähnliches gilt für die Analyse der metakulturellen Funktion.

1.1.

Die Handlung des Romans *Central eléctrica* beginnt in einem wirtschaftlich und kulturell zurückgebliebenen Dorf (Aldeaseca) in der Provinz Salamanca. Eines Tages werden das Dorf und die umliegenden Felder, ohne

3 Der wissenssoziologische Diskursbegriff ist vom narratologischen zu unterscheiden. Für den ersten verwende ich den deutschen Terminus (»Diskurs«), für den zweiten den spanischen (»discurso«).

4 Zu diesem Begriff von Kultur und zum Ineinandergreifen von Literatur- und Kulturwissenschaft vgl. Stephen Greenblatt: »Kultur«, in: Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt a. M.: Fischer 1995, 48–59.

dass die Betroffenen je befragt worden wären, für den Bau eines Stausees geflutet, und die Bauern sehen sich – nach langem Zögern und schweren Herzens – gezwungen, als Hilfsarbeiter auf der Baustelle zu arbeiten. Es kommt zu zahlreichen tödlichen Unfällen. Als die Talsperre und das zugehörige Elektrizitätswerk fertig gestellt sind, verlieren die meisten *peones*, die mit ihren Familien jetzt in den neuen Häusern von Nueva Aldeaseca wohnen, ihren Arbeitsplatz, ohne vor Ort eine Alternative für ihren Lebensunterhalt zu haben, da die ihnen zugewiesenen Ländereien kaum kultivierbar sind.⁵

Dem Autor zufolge spielt die Handlung kurz vor Beginn des Spanischen Bürgerkriegs.⁶ Nichtsdestoweniger glaube ich deutliche Bezüge des Textes zur wirtschaftlichen und soziopolitischen Lage des Landes in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts zeigen zu können.

Der Raum des Romans ist gespalten: einerseits das archaische, ökonomisch und moralisch zurückgebliebene Dorf Aldeaseca, andererseits die technische Innovationen und damit Fortschritt repräsentierende Baustelle. Während das alte Dorf keine soziale Stratifikation kennt, gliedern sich die mit der Baustelle verbundenen Figuren – nur wenige sind psychologisch individualisiert – in drei hierarchisch geordnete Gruppen: die ehemaligen Bauern und jetzigen *peones*, die Techniker und die Ingenieure. Im Gegensatz zur privilegierten Minderheit der Ingenieure, die als inkompetent, müßig und dunkelhaft dargestellt werden, zeichnen sich die Techniker, »ingenieros sin título«, durch Kompetenz, Fleiß und Pflichtbewusstsein aus. Die *peones* schließlich sind im Grunde Fremdkörper auf der Baustelle, insofern sie einer vorindustriellen Kultur angehören und keine technischen Qualifikationen besitzen, weshalb sie sich der Missachtung durch Chefs und Ingenieure ausgesetzt sehen.

Der Roman verfolgt den erzwungenen Übergang eines Teils seines Personals vom ersten Teilraum zum zweiten. Die Frage, ob bzw. inwieweit mit diesem Übergang eine kulturelle Grenze überschritten wird, lässt sich mit Hilfe des Fortschrittskonzepts klären. Ein Fall von Lynchjustiz, der

5 Ich beziehe mich im Folgenden auf die Ausgabe: Jesús López-Pacheco: *Central eléctrica*. Destino/Bd. 184, Barcelona: Destino 1982; Kürzel im Folgenden: CE. Aus der Sekundärliteratur sei verwiesen auf: Monique Joly / Ignacio Soldevila / Jean Tena: *Panorama du roman espagnol contemporain (1939–1975)*. Montpellier: Centre d'Etudes Sociocritiques 1979, 82–85; Santos Sanz Villanueva: *Historia de la novela social española (1942–1975)*. Madrid: Alhambra 1980, 486–509; Mercedes F. Durán de Cogan: »Conversación con Jesús López Pacheco«, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 10 (1985), 33–42.

6 Vgl. das Nachwort von López-Pacheco in: CE, 349.

kollektive Mord an Cholo, einem für zahlreiche Raube, Vergewaltigungen und schließlich auch den Tod seiner Frau verantwortlichen Bewohner des Dorfs, kann als Hinweis auf die – in diesem Fall moralische – Rückständigkeit der Dörfler gelten. Insofern scheint der Fortschritt notwendig und geboten. Aber was heißt Fortschritt? Und wer hat Interesse an dem hier dargestellten Fortschritt? Wie ein Gespräch mit dem Chefingenieur deutlich macht, haben die Repräsentanten des Bauunternehmens (in Übereinstimmung mit den beteiligten staatlichen Organen) keinen Respekt vor der Arbeit und den Interessen der Bauern. Das zeigt sich daran, dass die Anwohner des geplanten Stausees nicht hinreichend über das Bauvorhaben informiert, geschweige denn in die Entscheidungen einbezogen werden, und letztlich wird die Talsperre geflutet, bevor die *campesinos* ihre letzte Ernte eingebracht haben.⁷ Eine Verständigung über die Ausgangslage, die Ziele der Veränderung, die unterschiedlichen Interessen der Beteiligten und die emotionalen Reaktionen der Betroffenen kommt den Entscheidungsträgern nicht in den Sinn: Kommunikatives Handeln wird grundsätzlich ausgeschlossen. Die Pläne und ihre Konsequenzen werden nirgendwo einer kritischen Prüfung unterzogen; das Vorgehen wird ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Sachzwänge wahrgenommen, und hinter diesen Sachzwängen verbergen sich – wie der Roman insinuiert – die Interessen der Aktionäre, deren Gesellschaft das Projekt finanziert.⁸

Es handelt sich also um technischen, von finanziellen Interessen gelenkten Fortschritt, der losgelöst ist von anderen Aspekten gesellschaftlicher Entwicklung. Der Grundschullehrer erreicht Nueva Aldeaseca erst, als die Bauarbeiten fast beendet sind, und die gegen Ende des Romans eingefügte Episode des rücksichtslosen Zusammenstoßes der Militärkolonne mit der Karawane der Arbeiter und Techniker, die zur nächsten Baustelle weiterziehen, macht deutlich, dass auch die in technisch fortgeschrittenen Zusammenhängen Arbeitenden mit unangetasteten autoritären Strukturen konfrontiert werden.⁹ Der im Roman geschilderte Fortschritt impli-

7 Vgl. CE, 105.

8 Ein Vertreter des Verwaltungsrats der Aktiengesellschaft bemerkt nach einem schweren Unfall auf der Baustelle: »De todas formas, está aún demasiado reciente la catástrofe. Podría perjudicar a la sociedad más de lo que ya le ha perjudicado. La inauguración debe adelantarse todo lo que se pueda. Mientras tanto, convendría hacer algo, algún acto que atrajera a la prensa... ¿comprenden? En el Consejo hemos hablado de esto. Ya sabrán que nuestras acciones tuvieron una baja peligrosa.« (CE, 256f.)

9 Vgl. CE, 312ff.

ziert für die Bauern weder eine kulturelle noch eine politische Ebene. Die Berührungssängste und Defizite der Menschen in Nueva Aldeaseca sind die, die sie von ihrem Leben im alten Dorf geerbt haben.¹⁰

Worin bestehen die »Kosten« dieses Fortschritts? Die alte bäuerliche Kultur, ein im Laufe von Generationen aufgebautes Zusammenspiel von Natur, Arbeit und sozialer Organisation wird zerstört. An ihre Stelle tritt die abrupte Konfrontation mit neuen, ungewohnten zivilisatorischen Anforderungen.

Ahora, Juan, lo mismo que Higinio, Gervasio, Emilio y casi todos los del pueblo, trabajaban en la central. Tocaba la sirena y entraban a trabajar. Volvía a tocar, y salían. Las mujeres les traían la comida desde el pueblo y la comían con ellas, sobre la tierra, sin tiempo casi para terminar. La sirena volvía a tocar y entraban de nuevo. Anochecido ya, la sirena tocaba por cuarta vez, y entonces podían irse al pueblo. Sus mujeres tenían que venir al Salto a comprar las cosas para la comida. Vivían en medio de un vértigo de acontecimientos que sus abuelos, y aun sus padres, no hubieran podido sospechar. Tantas cosas extrañas y trágicas, tantos cambios en las costumbres, en sus vidas, les parecían todavía una pesadilla. No habían tenido tiempo de preguntarse qué era el nuevo orden de cosas en el que los habían metido. Más que haberlos trasladado del pueblo viejo que quedó bajo el agua al nuevo, lo que habían hecho con ellos era trasplantarlos de una época a otra, de la piedra al hierro, del arado al alternador. Realmente su situación era la misma que la de un clan prehistórico viviendo en medio de la civilización técnica. (CE, 137)

Der von den Bauern zu bewältigende Zeitsprung impliziert den Übergang von einer Wirtschaft der Selbstversorger zur Geldwirtschaft und von einer an natürlichen Zyklen orientierten Zeiteinteilung zu einer Arbeitsorganisation, die betriebswirtschaftlichen Gesichtspunkten folgt. Die Dörfler werden konfrontiert mit profitorientiertem Handeln, gesellschaftlicher Schichtung, Prestigedenken, Konkurrenzkampf und Ausbeutung, also mit Phänomenen, die eine tiefe Verunsicherung bedeuten.¹¹ Wie Andrés Ruiz, ein junger Ingenieur und kritischer Beobachter der Ereignisse, berichtet, werden nach der Beendigung der Bauarbeiten die meisten *campesinos* entlassen und in einen agrarischen Kontext zurückversetzt, dem jedoch die natürliche Grundlage, der fruchtbare Boden, fehlt – mit anderen Worten: in dem jenes alte Gefüge von Natur, Arbeit und sozialer Organisation nicht mehr gegeben ist.

Les hundieron su verdadero pueblo y sus verdaderas tierras, y a cambio les dieron trabajo en la presa. Pero el trabajo ha durado ocho años y ya no tienen pueblo

10 Vgl. CE, 336f.

11 Vgl. CE, 136 und 177f.

ni tierras. El pueblo blanco que les construimos no les vale, no es el »suyo«. Y las tierras son incultivables. [...] No sé, pero me parece que esto no es exactamente la civilización. Falta algo. (CE, 294)

Mehrfach erwähnt und ausführlich dargestellt wird ein weiterer Aspekt der »Kosten«: die hohe Zahl von Unfällen und Todesopfern. Mangels einer realen Alternative sind die Dörfler gezwungen, sich auf der Baustelle als *peones* zu verdingen. Da sie jedoch über keine hinreichende Ausbildung verfügen und unzureichende Sicherheitsvorkehrungen vorherrschen, werden viele von ihnen Opfer von Arbeitsunfällen. Das Fehlen regulärer Arbeitsverträge hat schließlich zur Folge, dass niemand im Fall von Verletzung oder Tod entschädigt wird.¹² Trotz allem hält der implizite Autor an der Notwendigkeit und den Versprechen des Fortschritts fest.¹³ Er verschweigt allerdings nicht die inhaltlichen und sozialen Defizite, die insbesondere den von autoritären Systemen initiierten Fortschritt kennzeichnen. Die Mutter des verunglückten Arbeiters Gervasio bilanziert die Verluste der Bauern mit den Worten: »Ya se han olvidado de los hombres que están presos – dice –, de que nos hundieron nuestro pueblo, y nuestras tierras, y no tenemos de qué vivir.« (CE, 335)

Kehren wir zu der oben gestellten Frage, ob in *Central eléctrica* eine kulturelle Grenze überschritten wird, und damit zur Semiotik des Raums zurück. Die Titel der beiden ersten Teile, »Aldeaseca« und »Saltos de Aldeaseca«, repräsentieren den angesprochenen Kontrast zwischen einer archaisch-agrarischen und einer dynamisch-industriellen Kultur. Der dritte Teil, »Nueva Aldeaseca«, löst – wie deutlich geworden sein sollte – die Dichotomie des Raums jedoch nicht im Sinne einer Entwicklung von der alten zur neuen Stufe der Kultur auf, sondern zeigt die Implantierung technischen Fortschritts bei gleichzeitiger kultureller Deprivation.

Die zentralen Konzepte des Texts bestimmen die Auswahl und die Anordnung der Ereignisse im *discurso*, einer im Prinzip chronologischen, wenn auch von Analepsen durchbrochenen Erzählung, die von einem heterodiegetischen Erzähler präsentiert wird.¹⁴ Der *discurso* enthält expli-

12 Vgl. CE, 42: »Además, esta mano de obra resulta más barata. No hay necesidad de seguros ni de contratos, ni ningún lío.« Vgl. auch CE, 86: »Pero eso es lo bueno de haber conseguido mano de obra en estos pueblos – añadió el administrador –. Imagíñese los líos de los seguros. Y una presa como ésta siempre se lleva más de medio centenar de hombres.«

13 Vgl. CE, 188 und 244.

14 Der narratologische Begriff »discurso« bezeichnet den Text der Geschichte mit seiner spezifischen Erzählperspektive, Zeitstruktur und sprachlich-stilistischen Realisierung.

zite und implizite kausale Verknüpfungen sowie folgerichtige Handlungsabläufe und lässt somit eine konsistente fiktionale Welt entstehen, die durch den *effet de réel*, die »naturalisierende« Wirkung gewöhnlicher Kookkurenzen gekennzeichnet ist. Die spezifische Integration der drei auf den Fortschrittsbegriff bezogenen Fragen (Welche Art von Fortschritt wird dargestellt? Was kostet der Fortschritt? Für wen wird er realisiert?) ergibt einen dominanten semiotischen Gestus, den ich als *differenzierende Information* und *latentes Infragestellen* bezeichnen würde. Mehr dazu in Kapitel 2.

1.2.

*Cinco horas con Mario*¹⁵ beginnt mit der Anzeige des Todes des Studienrats und Schriftstellers Mario Díez Collado, gefolgt von einem Prolog, der die Kondolenzbesuche der Freunde und Bekannten schildert. Den Hauptteil nimmt der *monodílogo* von Carmen ein, der am Bett des Verstorbenen Totenwache haltenden Ehefrau. Auslöser ihres Wortschwallds sind die von Mario unterstrichenen Passagen in seiner Bibel. Sie geben Carmen Gelegenheit, das postkonziliare, durch starke soziale bis sozialistische Komponenten geprägte Weltbild ihres Mannes zu attackieren und ihm ihre konservativen Anschauungen entgegenzustellen. Auch im Epilog, der die Handlung des Prologs fortführt, stößt Carmen auf einen »Dissidenten«; auf ihren für Offenheit und gegen Manichäismus plädierenden ältesten Sohn.

Carmens Bewusstsein ist geprägt von starren, klischeehaften Vorstellungen und Obsessionen, die sich in Stichworten auflisten lassen: Beharren auf gegebenen Klassenunterschieden, Statusdenken, Befürworten rigoroser Autorität, Verherrlichung des Katholizismus, Respektierung der spanischen Amtskirche und ihrer Rituale, Festhalten am traditionellen Rollenverständnis der Frau sowie Misstrauen gegenüber der politischen Linken und gegenüber Intellektuellen.

Mario, cariño, lo que pasa es que ahora os ha dado la monomanía de la cultura y andáis revolviendo cielo y tierra para que los pobres estudien, otra equivocación, que a

15 Ich beziehe mich auf die folgende Ausgabe: Miguel Delibes: *Obras completas*, Bd. 3: *El novelista, III* (1966–1978), bajo la dirección de Ramón García Domínguez, prólogo de Víctor García de la Concha. Barcelona: Destino / Círculo de Lectores 2007; Kürzel im Folgenden: CH.

los pobres les sacas de su centro y no te sirven ni para finos ni para bastos, les echáis a perder, convéncete, enseguida quieren ser señores y eso no puede ser, cada uno debe arreglárselas dentro de su clase como se hizo siempre, [...]. (CH, 55)

En sustancia, lo que te he dicho mil veces, que vosotros os creéis que esto es un circo donde cada cual puede hacer lo que le dé la gana y estáis muy equivocados, aquí igual que en casa, la misma cosa, con la salvedad de que en lugar de los padres es la autoridad, pero siempre debe haber uno que diga esto se hace y esto no se hace y ahora todo el mundo a callar y a obedecer, únicamente así pueden marchar las cosas. (CH, 108)

Dieser Katalog weist Carmen als typische Frau der spanischen *clase media* der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts aus. Im Prozess ihrer Sozialisation sind ihr Normen eingeprägt worden, die in den autoritären Stimmen des Vaters, der Mutter und des franquistischen Staats verkörpert sind und an denen zu rütteln sie weder die intellektuellen Fähigkeiten noch den nötigen Mut hat. Carmen bewegt sich auf der Ebene einer konventionellen Moral, die tradierte Normen als natürlich und damit unveränderlich wahrnimmt. Ein Kernpunkt dieses Maßstabs für die Beurteilung fremden und eigenen Verhaltens ist der Gehorsam gegenüber Vorgesetzten und die Erwartung der Gefügigkeit der Untergebenen. Diese Assimilation an die Macht stellt Carmen in die literarische Tradition der Doña Perfecta von Pérez Galdós und der Bernarda Alba von García Lorca. Das zweite obsessive Thema in Carmens Rede betrifft die Sexualität. Schon auf der ersten Seite ihres *monodílogo* spielt sie auf Marios Versagen in der Hochzeitsnacht an, und die Thematik kulminiert in ihrem Geständnis eines Beinahe-Ehebruchs.

Beide Themen, die sexuelle Frustration wie auch die Sorge um die gesellschaftliche Hierarchie und das Ansehen, spiegeln eine lange Tradition von Machtstrukturen in der spanischen Gesellschaft: den Einfluss des katholischen Klerus und das Gesetz der *limpieza de sangre*, also die Privilegierung der Altchristen auf der Basis der Diskriminierung von Juden und Mauren seit dem 16. Jahrhundert. Besonders deutlich werden die Quellen von Carmens Bewusstsein in den folgenden Zitaten:

No me vengas con filigranas y métetelo en la cabeza, Mario, únicamente el miedo a la perdición eterna es lo que nos frena, que así ha sido siempre y así será, cariño, [...]. (CH, 53)

Mario, algún día España salvará al mundo, que no sería la primera vez. (CH, 71)

Der Hinweis auf das Jüngste Gericht und die Notwendigkeit der Angst zur Korrektur des sündenanklagigen Menschen verweist auf die katholi-

sche Anthropologie; das geschichtliche Sendungsbewusstsein auf den Diskurs des Franquismus (vgl. Kapitel 2).

Der aus bescheidenen Verhältnissen stammende Ehemann Carmens, Mario, zeichnet sich durch unabhängiges Denken und komplexere Werte aus. Soziale Gerechtigkeit, Chancengleichheit für jedermann, Meinungs- und Religionsfreiheit, Respekt vor den Leistungen von Kunst und Wissenschaft und Offenheit für die von anderen Nationen ausgehenden Impulse sind die Prinzipien, die den Gegensatz zu seiner Frau kennzeichnen.¹⁶ Begleitet werden diese Wertvorstellungen – wie unter den Bedingungen der Franco-Diktatur nicht anders zu erwarten – von Gefühlen der Angst und der Isolation. Die Figur Marios, die durch die Kommentare der Freunde im Prolog differenziert wird, würde allerdings missverstanden, hielte man sie für das ideale Gegenbild zu seiner Frau.¹⁷ Auch Mario hat fragwürdige Seiten: Die prinzipielle Unterordnung der Pragmatik des Lebens unter seine weltanschaulichen Grundsätze dürfte für seine Familie nicht immer unproblematisch gewesen sein.

Zusammenfassen lässt sich das Verhältnis der Eheleute durch binäre Oppositionen: Während Mario soziale Gleichheit postuliert, fordert Carmen Respekt vor der gesellschaftlichen Hierarchie. Während sie auf den Gehorsam gegenüber der Autorität in Familie und Staat Wert legt, setzt er auf Freiheit und Selbstbestimmung. Im Zentrum seiner Vorstellung von Liebe steht die christliche Nächstenliebe; für sie bedeutet *amor* Sexualität wie auch Eigenliebe.

Die Sprache der Protagonistin verdient eine genauere Betrachtung. Carmen überschreibt die mit den Bibelziten verbundenen Tatsachenbehauptungen, Werturteile und Forderungen Marios durch eigene Sprechakte.¹⁸ Dabei fällt ihre Neigung auf, verschiedene Signifikanten mit ein und demselben Signifikat, nämlich *ihrer* Deutung der Sachverhalte, zu verknüpfen und die sprachlich angezeigten semantischen Differenzen zu

16 Vgl. dazu Gonzalo Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prensa Española ²1975, 190.

17 Vgl. dazu Hans-Jörg Neuschäfer: »Miguel Delibes: *Cinco horas con Mario*«, in: Volker Roloff / Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 1995, 407–422, hier 418.

18 Zur Sprache Carmens vgl. auch Hans Jörg Neuschäfer: »Miguel Delibes, »Cinco horas con Mario«, in: *Hispanorama* 60 (März 1992), 51, und ders.: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976)*. Stuttgart: Metzler 1991, 94, sowie Vanda Durante: *Brillos de heroísmo cotidiano. Miguel Delibes y Cinco horas con Mario, por temas*. Fasano: Schena 2000, 43ff.

annullieren. (Sie hält beispielsweise die Signifikanten *guerra civil* und *cruzada* für bedeutungsgleich.) Sie versucht, die kritischen und differenzierenden Kompetenzen der Sprache stillzustellen. Anstatt Bedeutungsalternativen zu bedenken, hält sie am bereits »Gewussten« fest. Diese Strategie wird in einem zweiten Schritt konsequent fortgeführt: Carmen versucht sich gegen kritische Einwände zu immunisieren, indem sie ihr Signifikat mit dem Referenten identifiziert, also die von ihr vertretene Weltdeutung mit der Realität gleichsetzt. So kann es nicht verwundern, dass sie die Meinungen, mit denen sie Mario widerspricht, für natürlich hält und damit einen Grundakt ideologischen Denkens expliziert: die Verwandlung von Geschichte in Natur.¹⁹ Anstatt die Sprache im Sinne der Signifikation zu verwenden, um Perspektivenwechsel, Kritik und Dialogisierung zu ermöglichen, setzt Carmen auf Designation im Interesse der Monologisierung und der Bestätigung feststehender Signifikate.²⁰ Dieser rigorose Sprachgebrauch bleibt allerdings nicht ungebrochen. Anakoluthe und gedankliche Inkohärenzen kennzeichnen die Schwachstellen ihrer Rede, und die Wiederholung, die obsessive Rückkehr zu denselben Formulierungen verweist auf den unbewussten Versuch, das Fehlen überzeugender Argumente zu kompensieren.

Der implizite Autor distanziert sich von seiner Hauptfigur mit Hilfe der Ironie, indem er vor allem zwei Kontraste markiert: den Kontrast zwischen der wörtlichen Bedeutung der Bibelzitate und dem Kommentar Carmens (gespiegelt im sprachlichen Gefälle zwischen der *escritura superior* und der *expresión coloquial*) sowie die Diskrepanz zwischen ihren Normen und Teilen ihrer Praxis. Verbal besteht Carmen auf der Respektierung der Klassenschränken, bewundert jedoch insgeheim ihren Jugendfreund Paco Alvarez, dem der Aufstieg vom Arbeiter zum Unternehmer gelungen ist. Sie verachtet die Lockerung der Anstandsregeln und andere Anzeichen einer dem Tourismus zu verdankenden Liberalisierung der Umgangsformen; hinter ihrer Ranküne kommt aber der Neid zum Vorschein. Und schließlich hält sie sich viel auf ihre eheliche Treue zugute,

19 Vgl. Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, 123. Mein Befund stimmt mit dem von Melissa Dinverno überein, die darauf hinweist, dass Carmen von der Fähigkeit der Macht, Differenzen zu homogenisieren, fasziniert ist. Vgl. Melissa Dinverno: »Dictating Fictions: Power, Resistance and the Construction of Identity in *Cinco horas con Mario*«, in: *Bulletin of Spanish Studies* 81 (2004), 49–76, hier 64.

20 Zu den Begriffen »Signifikation« und »Designation« vgl. Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler 2000, 148.

ist aber – wie die Affäre mit Paco zeigt – nicht unempfindlich für Verführungsversuche. Dass es nicht zum Ehebruch kommt, ist im Übrigen nicht der Prinzipienfestigkeit Carmens zu verdanken, sondern der Angst des Partners vor gesellschaftlichen Komplikationen. Carmens materielle und sexuelle Sehnsüchte liegen mit ihren kleinbürgerlichen Normen erheblich stärker im Konflikt, als sie sich selbst eingestehen kann.²¹ Ihr Körper bewirkt die latente Subversion der von ihr vertretenen politisch-moralischen Prinzipien. An seiner Figur zeigt Delibes die mangelnde Kohäsion von Konzept und Praxis; Carmen verwickelt sich in den Selbstwiderspruch zwischen dem obstinaten Festhalten an überkommenen Wertvorstellungen und dem uneingestandenem, Scham und Schuldgefühle mit sich bringenden Bedürfnis nach einer Veränderung.²² Entgegen ihrer bewussten Hochachtung vor der Tradition verweisen die von Carmen missachteten und marginalisierten Werte Marios, allen voran Freiheit und Selbstbestimmung, auf die Ansprüche, die sie in ihrer Biografie nicht verwirklichen konnte und die sie nun, im Widerspruch zu sich selbst und mit sinkendem Mut, einklagt. Damit aber vertritt Carmen im Gegensatz zu ihrer Selbsteinschätzung keine Moral, sondern gehorcht einem Ressentiment. Ihr Verhalten beruht nicht auf guten Gründen, sondern auf der Furcht, über den vertrauten und begrenzten Horizont hinauszugehen, auf einem energischen Affekt, der sich gegen Erfahrungen und Argumente immunisiert hat.

Während in *Central eléctrica* Anklänge an den traditionellen Roman – wie die Instanz eines (mehr oder weniger) allwissenden Erzählers – vorherrschen, grenzt sich *Cinco horas con Mario* davon ab durch die Aufgabe des Prinzips der linearen Erzählung und die Verwendung des inneren Monologs im Hauptteil des Textes. Auch Delibes entwirft eine umfassende fiktionale Welt, aber aufgrund der Dominanz des *monodílogo* werden die Anschauungen und Werturteile Carmens nicht von außen in Frage gestellt; sie zeigen von sich aus im Monolog ihre Risse und Inkonsistenzen. Im Verlauf der Rede Carmens verändert sich die rhetorische und die emotionale Position der Kontrahenten. Die selbstsichere und eloquente Anklage der Protagonistin geht über in eine zwar ebenfalls beredte, aber

21 Vgl. Neuschäfer: *Macht und Ohnmacht der Zensur* (Anm. 18), 95, sowie Ramón Buckley: *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI de España 1996, 182.

22 Vgl. Alfonso Rey: *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago de Compostela: Universidad 1975, 182.

gebrochene und schuldbewusste Defensive. Die durch Carmens Haltung und Sprache zunächst insinuierte Hierarchie der Kontrahenten wird zwar nicht invertiert, aber sie verändert ihr Aussehen. Die *Dekonstruktion* wird zum dominanten semiotischen Gestus.

1.3.

Der Titel des Romans *Reivindicación del Conde don Julián* erinnert an den Mythos um den Grafen Don Julián, der angeblich im Jahr 711 durch Verrat den maurischen Heerscharen des Tariq die Invasion der Iberischen Halbinsel ermöglichte, um sich am Westgotenkönig Rodrigo, der Juliáns Tochter Florinda vergewaltigt hatte, zu rächen.²³ Parallel zu diesem Mythos und mittels der Identifikation mit Don Julián vollzieht der im Exil lebende Erzähler eine mentale Invasion seines Heimatlandes, indem er in seiner Rede mehrere Jahrhunderte spanischer Kultur durchquert, auf legendäre oder tatsächliche Ereignisse anspielt sowie Schlagwörter, Phrasen und Texte zitiert und paraphrasiert. Auf der Basis der Respektierung der klassischen drei Einheiten – die um den Erzähler zentrierte Handlung spielt an einem einzigen Tag im nordmarrokanischen Tanger – durchbricht der Text die Grenzen von Zeit und Raum. Während sein neuer Wohnsitz Alterität konnotiert, sieht der Erzähler jenseits seines Fensters die Küste des Landes, das sich – aus seiner Perspektive – durch Unbeweglichkeit und Starrheit auszeichnet. Das semiotische Raummodell des Romans besteht folglich aus zwei einander entgegengesetzten Territorien. Der Erzähler nutzt die arabophile Heterotopie als Basis, um dominante Konzepte und Wertvorstellungen seiner Herkunftswelt, die als Antwort auf die Bedrohung und die Versuchung durch die islamische Welt entstanden sind, zu attackieren.²⁴

Der erste Satz des Romans steht in der ersten Person Singular; danach herrscht die zweite Person vor. Dieses *tú*, das sich normalerweise an einen Gesprächspartner wendet, richtet sich hier an den Erzähler selbst, der damit gleichzeitig zum Sprecher und Hörer seiner Rede wird und sich

23 Vgl. dazu Linda Gould Levine: »Introducción a la edición de 1985«, in: Juan Goytisolo: *Don Julián*, edición de Linda Gould Levine. Madrid: Cátedra 2004, 17f. Ich beziehe mich im Folgenden mit dem Kürzel DJ auf diese Ausgabe des Romans.

24 Vgl. Rainer Vollath: *Herkunftswelt und Heterotopien. Dekonstruktion und Konstruktion literarischer Räume im Werk Juan Goytisolos*. Frankfurt a. M.: Lang 2001, 75ff.

in ein vergangenes und ein aktuelles Ich aufspaltet: Der Romantext ist ein *monólogo interior dialogado*.²⁵ Neben dem Erzähler in seiner aktuellen Gestalt (Don Julián) tritt Don Alvaro Peranzules auf, eine Figur, die die traditionellen Werte der spanischen Kultur repräsentiert und in die Rollen des *caballero cristiano*, eines Rechtsanwalts, eines Zuhälters, des lateinischen Schriftstellers Seneca und des Diktators Franco schlüpft, um die kritischen Absichten des Autors herauszufordern. Im Hinblick auf alle Figuren, Haupt- wie Nebenfiguren, gilt: Auch wenn jene Aufspaltung des Erzählers den Kampf mit dem Ich seiner Kindheit spiegelt, verweist die Grammatikalisierung der Figuren (*yo, tú, él*) auf die Tendenz zur Entpsychologisierung. Die Figuren sind nicht als (mehr oder weniger) kohärente Identitäten, sondern als *mise-en-discours* konzipiert: Sie sind Funktionen mentaler, mythischer oder ideologischer Inhalte.

Ein vergleichender Blick auf die drei Romane und die Konstellation, die sich aus ihren narrativen Merkmalen ergibt, ist aufschlussreich. In *Central eléctrica* trifft der Leser auf eine konsistente fiktionale Welt, die von einem heterodiegetischen Erzähler vermittelt wird. Auch *Cinco horas con Mario* entwirft eine vollständige fiktionale Illusion, stellt jedoch in den Hauptteil die Rede Carmens, also die Rede einer in die fiktionale Welt integrierten Figur. *Don Julián* schließlich verzichtet weitgehend auf fiktionale Konsistenz. Die Mythen, Klischees und Zitate, die – vom Erzähler verarbeitet – in den literarischen Text hineinragen, sind nur locker und abstrakt mit dem fiktionalen Rahmen verknüpft. Intertextuelle wie auch intratextuelle Bezüge haben den Vorrang vor einer fiktionalen Lebenswelt, die nur noch intermittierend und rudimentär erkennbar ist.²⁶

Welches sind nun die Gegenstände, auf die sich der kritische Blick und die Attacken des Erzählers richten? Es handelt sich einerseits um Phänomene aus dem Umkreis des Mythos der *España Sagrada* und andererseits um konkretere, soziokulturelle Phänomene des Franquismus. Zur ersten Gruppe gehören der lateinische Schriftsteller Seneca als Verkörperung des angeblich jedem echten Spanier angeborenen Stoizismus, der Apostel Santiago als Vorkämpfer der Christianisierung des Landes, Isabel la Católica,

25 Zur detaillierten Analyse der kommunikativen Struktur des Romans vgl. José Manuel Martín Morán: »La palabra creadora. Estructura comunicativa de *Reivindicación del Conde don Julián*«, in: Juan Goytisolo: *Reivindicación del Conde don Julián*. Madrid: Cátedra 1985, 309–352.

26 Zum Zurückdrängen der Fabel und zur Verzerrung der Mimesis vgl. José Luis Angeles: *Narraciones imposibles. Juan Goytisolo: Narrativa (1966–1975)*. New York: Lang 2006, 43ff.

insofern sie nationale Einheit und spirituelle Mentalität repräsentiert, und schließlich der Typus des *caballero cristiano*, der die von den großen Vorbildern verkörperten Tugenden im Modell einer soldatisch-katholischen Lebensführung zusammenfasst. Darüber hinaus zielen die Angriffe auf die im *drama de honor* des *Siglo de Oro* gepriesene Bindung der Ehre des Mannes an die Jungfräulichkeit bzw. die Treue der Frau, die im Gesetz der *limpieza de sangre* festgeschriebene nationale Selbstdefinition durch rassistische Feindbilder sowie die Postulate des Idealismus und des Sinns für Hierarchien und Vertikalität, die angeblich ebenfalls den spanischen Nationalcharakter prägen sollen.²⁷ Die meisten der genannten Wertvorstellungen wurden in die Ideologie des spanischen Faschismus wie auch des *nacional-catolicismo* integriert. Die zweite Gruppe der Angriffsziele bilden die ikonische Allgegenwart des Generals Franco in Form von Standbildern, Fotos und Gemälden, die endlos wiederholte Legitimierung seiner Herrschaft durch den Verweis auf die göttliche Vorsehung und schließlich die von Mitgliedern des katholischen Laienordens *Opus Dei* vorangetriebene wirtschaftlich-technische Modernisierung des Landes und die dadurch bedingte Kommerzialisierung des Lebens.²⁸

Schon die aufmerksame Lektüre dieses Katalogs reicht aus, um metaphysische Voraussetzungen, unhaltbare Behauptungen, Widersprüche und fragwürdige Normen spürbar werden zu lassen. Auf diese Risse und Inkonsistenzen zielt die Kritik Goytisolos. Er verwendet zwei literarische Verfahren, um sie in Szene zu setzen: die Kontaminierung durch Ironie und die Korruption durch Parodie. Ironie wie auch Parodie sind diskursive Strategien, die auf einem Bedeutungskonflikt, auf der Kollision zweier einander diametral entgegengesetzter semantischer Richtungen beruhen. Formaler ausgedrückt: Die wörtliche Bedeutung einer Aussage (SA₁) wird im Fall ironischer oder parodistischer Aussageabsichten eines Sprechers »gestört« durch semantische Elemente, die die Konsistenz von SA₁ in Frage stellen. Dieser Widerspruch veranlasst im Rezipienten die Konstruktion von SA₂, einer zweiten Bedeutung, die mittels einer antinomischen Transformation aus SA₁ generiert wird.²⁹ Einige wenige Beispiele sollen dieses Verfahren verdeutlichen.

27 Vgl. DJ, beispielsweise 215, 241ff., 243f., 248f. und 298ff.

28 Vgl. DJ, beispielsweise 182 und 281.

29 Zur Theorie der Ironie und Parodie vgl. Pere Ballart: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema 1994, 268 und 422ff.

Ein Ziel der Ironie ist der *senequismo español*, die Verehrung des Stoikers, der als Träger unvergänglicher Ideale der spanischen Kultur gilt.

[E]l método evolutivo y paciente de influir sobre la realidad repugna a vuestro Séneca, que quiere ahora mismo y sin más tardar, por el solo imperio de su voluntad y poder, que el mal desaparezca y todo se sujete a la fórmula contundente de sus palabras: la materia, el cuerpo, los cuerpos están o deben estar a las órdenes del espíritu: si se niegan a obedecer a éste es preciso obligarles por la violencia, la penitencia o el castigo sobre sí mismo y sobre los demás (DJ, 220).

Die Formulierung Goytisolos unterstreicht sowohl die Kooperation von Idealismus und Macht als auch den Widerspruch zwischen dem Postulat der Suprematie der geistigen Werte und – im Fall des Auftretens von Problemen – dem Rückgriff auf die Zwänge des Körpers.

Eine andere Attacke richtet sich gegen die Rhetorik der franquistischen Presse und insbesondere des *Opus Dei*.

[D]ecididamente la situación no puede prolongarse: los técnicos mejorarán las estructuras: nuestra vocación es europea y la encíclica nos indica el camino: dialoguemos mezzo voce para instruir al pueblo: los ordenadores eliminarán con sus cálculos las aparentes contradicciones de clase (DJ, 281).

Was auffällt, ist die Diskrepanz zwischen dem Anspruch des Dialogs und dem Ausdruck »instruir al pueblo«, einer Formulierung, die Unterweisung und Belehrung von Unmündigen, nicht aber den Dialog unter Gleichberechtigten benennt. Darüber hinaus konfrontiert der Text das Vertrauen des *Opus Dei* auf technologische Hilfsmittel (»ordenadores«) mit einem vorgeblichen Ziel, zu dessen Verwirklichung derartige Mittel kaum ausreichen dürften: der Aufhebung von Klassegegensätzen.

Der Beginn des vierten Teils des Romans spielt auf die Informationspolitik des Franco-Staats und den Minister des einschlägigen Ressorts, Manuel Fraga Iribarne, an.³⁰ Die Ironie basiert auf dem Gegensatz zwischen dem auf Italienisch zitierten Kernsatz der wissenschaftlichen Informationstheorie, demzufolge der Informationsgehalt einer Mitteilung umgekehrt proportional zur Wahrscheinlichkeit ihres Auftretens ist, und der Praxis der Institutionen und Organe des Franco-Staats und den Prinzipien der Zensur.

Die Parodie bezieht sich – im Unterschied zur Ironie – auf ein von einer spezifischen kulturellen Tradition institutionalisiertes Element, das sie einer imaginären Transformation, einer Verfremdung unterzieht. Zen-

30 Vgl. DJ, 297f.

trale Beispiele in *Don Julián* sind der vom Erzähler bei der Defäkation beobachtete Seneca, der nach vollzogenem Akt halb bedauernd, halb frohlockend erklärt, er sei – wie auch die Kirchenväter – diesen »impe- riosas necesidades naturales« unterworfen, habe allerdings in dergleichen Augenblicken einige seiner besten Briefe an Lucilius verfasst; des Weiteren die Sexualisierung der als sittenstreng verherrlichten Königin Isabel la Católica sowie die Vermischung der religiösen Prozessionen der *Semana Santa* mit dem kubanischen Karneval, die ihre Fortsetzung gegen Ende des Romans in der Phantasie einer orgiastischen, in einer katholischen Kirche sich abspielenden Szene findet.³¹

Die Funktion dieser literarischen Verfahren beschreibt Goytisolo in einem Eigenkommentar:

*La destrucción de los viejos mitos de la derecha tendría que partir de un análisis y denuncia de su lenguaje. Impugnando las palabras sagradas impugnaría simultáneamente los valores que se expresan en ellas.*³²

Wozu Ambiguität, Konnotation und semantische Verzerrung dienen, macht auch ein Vergleich mit dem Sprachgebrauch Carmens in *Cinco horas con Mario* deutlich. Während Carmen zentrale Signifikate starr mit der Wirklichkeit identifiziert und unterschiedliche Signifikanten indifferent über diese »gewussten« Inhalte gleiten lässt, führt in *Don Julián* das Spiel der Signifikanten zur Lockerung und Auflösung gesellschaftlich und historisch vorgegebener Signifikate. Die mobilen Signifikanten eröffnen alternative Bedeutungen, neue Perspektiven auf die Wirklichkeit. Der Lähmung des Bewusstseins stellt Goytisolo die Entfaltung der Phantasie entgegen.

Es dürfte klar geworden sein, was die »Invasion« Spaniens durch die Krieger Don Juliáns und Tariqs bedeutet: Sie ist eine sprachliche Attacke auf die traditionelle Prosa, ein Angriff auf die autoritäre, repressive Mentalität, die mit dem Nimbus gesellschaftlicher Verbindlichkeit auftritt. Dabei wagt Goytisolo den Schritt von der differenzierenden Information (*Central eléctrica*) und der Dekonstruktion (*Cinco horas con Mario*) zur – imaginären – Zerstörung. Er provoziert seine Leser mit der Vorstellung,

31 Vgl. DJ, 251f., 259ff., 276ff. und 320ff. Die genannten Beispiele lassen auch an die Grafiken Goyas und die Filme Buñuels denken.

32 Juan Goytisolo: »Examen de conciencia«, in: ders.: *Los ensayos*. Barcelona: Península 2005, 200 Anm. 4. Vgl. auch Stanley Black: *Juan Goytisolo and the Poetics of Contagion. The Evolution of a Radical Aesthetic in the Later Novels*. Liverpool: University Press 2001, 22.

das heilige Spanien mit dem Tollwutvirus zu infizieren und durch den Biss einer Schlange zu vergiften.³³

Der Roman ist nun allerdings kein rein negatives Unternehmen. Die Subversion von Traditionen und Ordnungsvorstellungen impliziert auch Texte, die Goytisolo zustimmend rezipiert und auf die er sein Vorhaben stützt. Dazu gehören die barocke Lexik und Syntax Góngoras sowie dessen auf die Signifikanten zentrierte Aufmerksamkeit, der *Don Quijote*, der – wie *Don Julián* – gleichzeitig Fiktionstext und Metatext darstellt, und sicher auch Fernando de Rojas, der Verfasser der *Celestina*, für dessen Subversion geltender moralischer Normen sich Goytisolo in mehreren Veröffentlichungen interessiert hat. Als Agenten des Widerstands gegen soziale Exklusion und Werte hierarchie, wie er in *Don Julián* literarisch gestaltet wird, wählt der Autor arabische Figuren.

*Sus árabes mitificados, por no ser adaptados ni, al parecer, jamás adaptables a este mundo, funcionan como elemento trastornador de falsos valores.*³⁴

Sie sind jedoch keine Abbilder einer realen Kultur, sondern Masken, die traditionelle Vorurteile gegenüber der arabischen Welt ins Bewusstsein rufen.³⁵ Sie verkörpern Bedrohung, aber auch Versuchung, denn sie zeigen die Wendung vom bürgerlichen Individuum zum Körper, von moralischen Zwängen zur Lust. Die Heterotopie erscheint als Ort einer fruchtbaren Unordnung, der die Befreiung von Unterdrückung, von den Diskursen der Macht ermöglichen soll.³⁶

33 Vgl. DJ, 231ff. bzw. 243f. Vgl. auch Black: *Juan Goytisolo and the Poetics of Contagion* (Anm. 32), 99, und Michael Ugarte: *Trilogy of Treason. An Intertextual Study of Juan Goytisolo*. Columbia u. a.: Univ. of Missouri 1982, 96, sowie Brigitte Adriaensen: »Conflicting Ironies in Juan Goytisolo's Novels«, in: Stanley Black (Hg.): *Juan Goytisolo: Territories of Life and Writing*. Bern: Lang 2007, 185: »So although the idea of an unequivocal transitivity between literature and reality is rejected [...], *Don Julián* still implies a strong commitment with historical and social reality, which is reinforced by the ironic references to the normative and discursive systems that underlie this reality.«

34 Sylvia Truxa: »El 'mito árabe' en las últimas novelas de Juan Goytisolo«, in: *Iberoromania* 11 N. F. (1980), 96–112, hier 109f.

35 Vgl. Linda Gould Levine: »Introducción a la edición de 2004«, in: Goytisolo: *Don Julián* (Anm. 23), 61–93, hier 77, sowie Marco Kunz: »Juan Goytisolo: *Don Julián* (1970)«, in: Ralf Junkerjürgen (Hg.): *Spanische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Schmidt 2010, 182–196, hier 182f.

36 Zu den nicht unerheblichen Unterschieden zwischen dieser Konzeption im Werk Goytisolos und den Resultaten soziologisch-politologischer Forschung über die arabische Welt vgl. Inger Enkvist / Angel Sahuquillo: *Los múltiples yos de Juan Goytisolo. Un estudio interdisciplinar*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses 2000, 137ff.

Zum Abschluss dieses Kapitels ein Vergleich des dominanten semiotischen Gestus der drei Romane: *Central eléctrica* bietet dem Leser eine differenzierende Information über ein wichtiges Thema der spanischen Gesellschaft in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts sowie ein noch latentes Infragestellen des offiziellen Diskurses. In *Cinco horas con Mario* steht der franquistische Diskurs der fünfziger und sechziger Jahre im Vordergrund, wird jedoch nicht von außen angegriffen, sondern durch die Widersprüche und Inkohärenzen der Protagonistin dekonstruiert. *Don Julián* schließlich ist der Versuch einer literarisch-sprachlichen Destruktion dieses Diskurses und seiner traditionalistischen Reminiszenzen. Die Ironie als Indikator der Distanz des Erzählers zu den in Spanien herrschenden Verhältnissen und die Substitution einer kohärenten, abgeschlossenen Fiktion durch das Einbeziehen virulenter gesellschaftlicher Redehalte und deren parodistische Verformung verleihen dem Roman einen mit dem demonstrativen Gestus der beiden vorhergehenden Werke kontrastierenden performativen Akzent. Der semiotische Gestus geht über vom Zeigen (*Central eléctrica*) und Offenbaren (*Cinco horas con Mario*) zum imaginären Eingreifen (*Don Julián*).

2.

Die Aufgabe dieses Kapitels ist es, die drei Romane im Textfeld zu positionieren. Es geht um die in Kapitel 1 analysierten thematischen Konzepte und ihre Beziehung zum textuellen Umfeld. Dabei lege ich Wert auf den Diskursbegriff, insofern er einerseits zur Sichtung und Strukturierung des vielfältigen Textmaterials beiträgt und andererseits ein Verständnis der literarischen Texte als Verarbeitung von Diskursen erlaubt.³⁷ Der Begriff soll hier verstanden werden als ein System des Denkens und Argumentierens, das von einem Textkorpus abstrahiert ist und sich durch einen gemeinsamen Redegegenstand, bestimmte Regularitäten der Rede sowie durch seine Relationen zu anderen Diskursen auszeichnet.³⁸ Dieser Definition gemäß werden Texte ausgewählt und zitiert, die auf umfangreiche

37 Vgl. dazu Baßler: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *New Historicism* (Anm. 4), 7–28, hier 14, sowie Winfried Fluck: »Die ›Amerikanisierung‹ der Geschichte im *New Historicism*«, in: Baßler (Hg.): *New Historicism* (Anm. 4), 229–250, hier 236f.

38 Vgl. Horst Weich: »Subversion des Patriarchats? Zum Geschlechterdiskurs im *Quijote*«, in: Christoph Strosetzki (Hg.): *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*. Berlin: Schmidt 2005, 43–57, hier 47 Anm. 11.

Textkorpora verweisen, mit den Romanen bestimmte Themen teilen und sie in so spezifischer Weise konzeptualisieren, dass Äquivalenzen, Kontinuitäten oder Oppositionen erkennbar werden. Die Strategie wird – so hoffe ich – das kulturelle Kräfte- und Spannungsfeld verdeutlichen, in dem die Funktion der Romane erkennbar wird.

2.1.

Vor dem Hintergrund der Resultate aus Kapitel 1.3. sollen nun einige charakteristische Texte des Franquismus analysiert werden. Es handelt sich zunächst um Ausschnitte aus zwei Reden des Diktators: Die erste hielt er auf dem Kongress der Veteranen des Bürgerkriegs am 19.10.1952 in Segovia, die zweite anlässlich des Centenario de la Boda de los Reyes Católicos am 18.10.1969 in Valladolid.

*A través de los años transcurridos se percibe de una manera clara que la Cruzada española no constituyó un episodio más de nuestra vida política contemporánea, un suceso más revolucionario de esos que se pierden entre los episodios de la Historia, sino un verdadero acontecimiento [...] al constituir la primera batalla victoriosa que se libró en el mundo contra el comunismo.*³⁹

Hoy celebramos un acontecimiento trascendental en la vida de la nación: el V centenario del matrimonio de los Reyes Católicos. Aquello fue un esfuerzo de la unidad de España, que forma un jalón importantísimo, que nos ha dado luego toda la unidad de los Reyes Católicos. Ese matrimonio celebrado aquí nos trajo los días de gloria de la nación: el Descubrimiento de América, la transformación de España en una unidad y en una disciplina.

*El Movimiento Nacional, con sus sacrificios, nos trajo esta otra unidad de los españoles, la unidad de las tierras y de los hombres de España, la unidad en el resurgimiento.*⁴⁰

Im zweiten Ausschnitt werden die Reyes Católicos als Begründer einer glorreichen Epoche der nationalen Geschichte und als Protagonisten der territorialen und politischen Einheit des Landes erinnert, ein Tatbestand, den Franco in Parallele setzt zum Sieg der *nacionales* über die republikanische Seite des Bürgerkriegs. Nicht direkt angesprochen, aber im kollektiven Gedächtnis präsent ist die Rolle jenes Königspaares beim Sieg der Christen über die islamischen Herrscher, eine Konnotation, die der erste

39 Agustín del Río Cisneros (Hg.): *Pensamiento político de Franco*, Bd. 1. Madrid: Edición del Movimiento 1975, 54.

40 Del Río Cisneros (Hg.): *Pensamiento político* (Anm. 39), 193.

Text durch das Lexem *cruzada* aufruft. Auch hier konstruiert Franco eine Parallele: Er bezeichnet seinen Sieg im Bürgerkrieg als weltgeschichtlich ersten Sieg über den Kommunismus, wobei der Begriff *comunismo* in seinem Sprachgebrauch auch Antikatholizismus bzw. Atheismus konnotierte.⁴¹ Mit Hilfe der Lexeme *unidad* und *cruzada* evoziert Franco den Mythos der *España Sagrada*, den er immer wieder heranzog, um seine Herrschaft und die des *Movimiento Nacional* zu legitimieren.⁴² Inhaltlich implizierte er das Postulat der essentiellen Katholizität des Landes sowie – als Konsequenz – das Leugnen bzw. Verdrängen der arabisch-islamischen und jüdischen Anteile der spanischen Kultur.

Im Diskurs des Franquismus lassen sich zahlreiche Belege für diesen Essentialismus finden. Besonders prägnant kann man ihn in der *Idea de la Hispanidad* von Manuel García Morente antreffen:

*La nación española, teniendo que forjar su ser, su más propia e íntima esencia, en la continua lucha contra una convicción religiosa ajena, contraria, exótica e imposible, hubo de acentuar cada día más amorosamente, en el seno de su profunda intimidad, el sentimiento cristiano de la vida. El cristianismo desde entonces es algo consubstancial con la idea misma de la hispanidad.*⁴³

Das von García Morente aus diesen metaphysisch-irrationalen, von jeder Art empirischer Belege weit entfernten Essenzen abgeleitete Ideal des hispanischen Menschen, der *caballero cristiano*, auf den sich Juan Goytisolo in seinem Roman explizit bezieht, hat neben religiösen auch charakteristische politische Implikationen:

Al caballero cristiano le es, en el fondo de su alma, profundamente antipático todo socialismo, o sea la tendencia a vaciar en moldes de relación y vida públicas lo que por esencia constituye el producto más granado de la persona particular, real y viviente. [...] La hostilidad profunda del caballero español a todo formalismo falso

41 Vgl. dazu Michael Scotti-Rosin: *Die Sprache der Falange und des Salazarismus. Eine vergleichende Untersuchung zur politischen Lexikologie des Spanischen und Portugiesischen*. Frankfurt a. M.: Lang 1982, 201: »Comunismo gilt schon nach kurzer Zeit als ›pars pro toto‹ für den politischen Feind überhaupt und wird zum Synonym für Chaos, Republik, Protestantismus, Judentum, Freimaurertum und Antikatholizismus und tritt daher von allen Negativbegriffen am häufigsten auf.« (Der Verfasser bezieht sich auf den Zeitraum von ca. 1928 bis 1940).

42 Vgl. auch das Gebet Francos auf dem Eucharistischen Weltkongress in Barcelona vom 01.06.1952, zitiert in: María-Carmen García-Nieto / Javier María Donézar (Hg.): *Bases documentales de la España contemporánea*, Bd. 11: *La España de Franco 1939–1973*. Madrid: Gaudiana 1975, 292.

43 Manuel García Morente: *Idea de la hispanidad*. Madrid: Espasa-Calpe 1961, 18.

*se compadece mal, claro está, con eso que se ha llamado democracia y con la ridícula farsa del parlamentarismo. [...] El caballero cristiano no podrá jamás comprender la idea del contrato social ni la lista de los derechos del hombre y del ciudadano.*⁴⁴

Im Kontext dieser Konzeption bedeutete *unidad* also nicht nur das Ausschließen religiöser, sondern auch politischer und weltanschaulicher Alternativen wie Demokratie oder Sozialismus. Die Ideologen des Franquismus wollten die Vorstellung des Landes als eines politisch-kulturellen Monolithen in den Köpfen der Bevölkerung verankern. Um politischen Pluralismus zu bekämpfen und gesellschaftliche Homogenität herzustellen, bedurfte es nicht nur des Rückgriffs auf die Vergangenheit, der Konstruktion einer spezifischen Tradition, sondern auch – und darin wird der Herrschaftsanspruch der Bürgerkriegssieger deutlich – der Verlängerung der Strukturen des Franco-Staats in die Zukunft: daher die hohe Kookkurrenz der Lexeme *unidad* und *continuidad*.⁴⁵

Dieses diskursive Konzept zusammenfassend könnte man sagen: Die Ideologen des Systems postulierten eine auf der katholischen Religion beruhende kulturelle Homogenität und eine mit einem historischen Sonderweg verknüpfte politische Kontinuität Spaniens.

Genau diese Sicht greift Juan Goytisolo an: Der Unbeweglichkeit und Starrheit, wie sie in der offiziellen Historiografie und im kulturellen Kanon des Franquismus deutlich werden, stellt er nicht nur Bewegung und Veränderung, sondern schließlich den bewussten Bruch gegenüber.⁴⁶ Er zitiert verpönte und vergessene Elemente und Zusammenhänge der spanischen Geschichte, erinnert an die islamischen Anteile der Kultur und stellt der behaupteten katholischen Homogenität der *hispanidad* Heterogenität und Pluralität entgegen. Und indem er die dominanten Mythen und Ideologeme mit den Mitteln der Ironie und Parodie aufweicht und verzerrt, durchbricht er die herrschende diskursive Ordnung, stellt sich auf den Boden eines arabophilen Gegenmythos und rückt das ins Zentrum, was bislang als marginal galt.

44 García Morente: *Idea de la hispanidad* (Anm. 43), 86f.

45 Vgl. beispielsweise die Rede Francos vor der *Casa Sindical* in Puertollano / Ciudad Real vom 06.06.1966, in: del Río Cisneros (Hg.): *Pensamiento político*, Bd. 2 (Anm. 39), 688, und García Morente: *Idea de la hispanidad* (Anm. 43), 39.

46 Zum Bruch als Biografem und ästhetischem Prinzip bei Goytisolo vgl. Kunz: »Juan Goytisolo: *Don Julián* (1970)« (Anm. 35), 183ff.

Verbunden mit den erwähnten diskursiven Konzepten ist im franquistischen Spanien die Betonung des Spirituellen:

Nuestro Movimiento [...] llegó desde los primeros días a la conclusión de que poco se lograría si solamente se atendía a difundir lo patriótico y lo social y se olvidaban los principios espirituales, sin los cuales la sociedad se corrompe y se desmorona. Así, el Movimiento español proclamó su tesis de fundir lo nacional con lo social, bajo el imperio de lo espiritual.⁴⁷

El Movimiento Nacional ha venido a unir lo nacional en peligro con lo social, pero bajo el imperio de lo espiritual, de la ley de Dios.⁴⁸

Der von Franco behauptete Idealismus des *Movimiento Nacional*, die – theoretische – Unterordnung aller weltlichen Phänomene unter religiöse Normen, verwandelte sich in den Äußerungen des systemkonformen Kleins in eine Tabuisierung, wenn es um Körperlichkeit und Sexualität ging. Enrique Miret Magdalena hat zahlreiche Belege für die Sexualfeindlichkeit der pastoral-pädagogischen Leitfäden und Katechismen der spanischen Nachkriegszeit gesammelt:

Sería interminable la colección de datos negativos que contribuyen a formar nuestra psicología erótica tan anormalmente reprimida.

Se partía de que el pecado sexual era el culpable de la condenación eterna de casi todos: »De este mandamiento (el sexto) dicen los Santos que están, por causa de él, en el Infierno el 99 por 100 de los condenados«.

Nuestros arzobispos metropolitanos contribuyeron a codificar los peligros sexuales patrios en 1957 diciendo, entre otras cosas, que era necesario »evitar los peligros que suponen los baños simultáneos de personas de diferente sexo«. [...]

Se daban, un año después, consejos estrictos a los católicos que eran novios, advirtiéndoles de los peligros tremendos del noviazgo, y poniendo barreras constantes al trato, incluso más honesto, de las parejas. Se decía por eso que »tampoco el trato prenupcial ha de ser muy frecuente«.⁴⁹

Diese Zitate sprechen zunächst für sich; auf die Tabuisierung des Erotisch-Sexuellen wird weiter unten zurückzukommen sein.

47 Rede Francos vor dem *Consejo Nacional* am 17.07.1945, in: del Río Cisneros (Hg.): *Pensamiento político*, Bd. 1 (Anm. 39), 223.

48 Rede Francos in Sevilla vom 03.05.1961, in: del Río Cisneros (Hg.): *Pensamiento político*, Bd. 1 (Anm. 39), 240.

49 Enrique Miret Magdalena: »La educación nacional-católica en nuestra posguerra«, in: *Tiempo de Historia* 16 (1976), 15. Die im Text Miret Magdalenas enthaltenen Zitate stammen aus C. Sánchez Aliseda: *Devocionario del Campesino*. Edición Católica Toledana 1953.

2.2.

Im Zusammenhang mit *Cinco horas con Mario* ist ein Text aufschlussreich, der in exemplarischer Weise die Ideologeme zum Ausdruck bringt, die auch für die Protagonistin des Romans charakteristisch sind. Er wurde am 14.05.1948 in *La Hora*, der Zeitschrift des offiziellen Studentenverbandes des Regimes, publiziert, stammt also aus der Zeit, als die primäre und sekundäre Sozialisation der fiktiven Carmen stattfand.

Que sea español nuestro amigo y nuestro criado y nuestra novia, que sean españoles nuestros hijos. Que no haya sobre la bendita tierra de España otras costumbres que las nuestras. Y si esto es un feroz nacionalismo, pues mejor. Y si el que defiende esto es un absurdo retrógrado, pues mucho mejor. No queremos el progreso, el romántico y liberal, capitalista y burgués, judío, protestante, ateo y masón progreso yanqui. Preferimos el atraso de España, nuestro atraso, el que nos lleva a considerar que ante unos valores fundamentales deben sacrificarse los intereses materiales.[...] Bendito nuestro atraso [...] que nos lleva a considerar la familia como una sociedad jerarquizada en que los padres tienen el deber de educar a sus hijos al servicio de Dios y de la Patria, y los hijos no tienen derecho a vivir su vida, sino a que su vida sirva para algo.⁵⁰

Vier Gesichtspunkte werden angesprochen und vehement verteidigt: Nationalismus, Dualismus, Werte-Idealismus und Autoritarismus.

Die Herkunft und den Kontext der spezifischen Überzeugungen, wie sie in der Delibes'schen Figur der Carmen zum Ausdruck kommen, belegen auch die folgenden Quellen. Der Dualismus in politischen und religiösen Fragen, die Ausnahmestellung Spaniens wurde – in Übereinstimmung mit den Interessen des Franco-Regimes – auch in Veröffentlichungen der katholischen Kirche, die erheblichen Einfluss im Erziehungswesen hatten, zustimmend hervorgehoben.

Entre todos los catecismos más expresivos del nacional-catolicismo que reinaba entonces, se lleva la palma el editado en Salamanca por el padre dominico Menéndez Reigada [...]. Era el llamado «Catecismo Patriótico Español», que tuvo tanta importancia en la educación del final de nuestra guerra, y comienzos de la postguerra, porque fue «declarado texto para las escuelas por Orden del Ministerio de Educación Nacional de 1 de marzo de 1939». Allí se dice que los enemigos de España son, entre otros, «el liberalismo, la democracia, el judaísmo».⁵¹

50 Zitiert in: Carmen Martín Gaité: *Usos amorosos en la postguerra española*. Barcelona: Anagrama 1987, 29.

51 Miret Magdalena: «La educación nacional-católica en nuestra posguerra» (Anm. 49), 11.

Historische und linguistische Untersuchungen belegen die Dominanz autoritärer Denkweisen im Diskurs des Franquismus.⁵² Vor diesem Hintergrund sind die Äußerungen Carmens zu sehen, wenn sie absoluten Gehorsam von den Kindern fordert und auf der rigorosen Verfolgung von Straftaten sowie der gewissenhaften Respektierung sozialer Hierarchien besteht. Schließlich leiten sich auch die Vorstellungen der Witwe in Fragen der Sexualmoral aus diesem Diskurs (genauer: aus dem Subdiskurs des *nacional-catolicismo*) ab, wie er beispielsweise in den Äußerungen eines Bischofs deutlich wird:

*Ante la aparición de modas exóticas e inmorales, traídas por extranjeros con indumentarias que no osamos describir porque no hallaríamos manera de hacerlo sin ofender vuestra modestia, vuestro prelado se ve en la obligación de poner a los feligreses en guardia frente a personas cuya conducta es doquiera gravemente pecaminosa, a juicio de cualquier moralista por laxo que sea y, entre nosotros, además, pecado de escándalo y ofensa e insulto al pudor cristiano de nuestro pueblo.*⁵³

In Interviews hat Delibes darauf hingewiesen, dass die Zensur insofern Einfluss auf die Gestaltung seines Romans gehabt habe, als er die ursprüngliche Absicht, Mario in den Mittelpunkt zu stellen, aufzugeben und den Fokus auf Carmen umgelenkt habe, da deren Urteile dank ihrer offiziellen Plausibilität, also ihrer Nähe zum Diskurs der Herrschenden, nicht auf den Einspruch der Zensurbehörde stoßen würden.⁵⁴ Der positive Bescheid des Zensors muss dennoch erstaunen, insbesondere die folgende Formulierung:

*Predomina el humorismo crítico en labios de una mujer española corriente, que tiene buen sentido y que no es o no sabe ser corrosiva.*⁵⁵

Diese Einschätzung, auf der das Plazet des Zensors beruht, ist in mehrfacher Hinsicht fragwürdig: Sie übergeht Marios Kritik am Diskurs der Herrschenden und blendet den Rechtfertigungscharakter der Rede Carmens aus, den Widerspruch zwischen den von ihr absorbierten Konzepten des *nacional-catolicismo* und den u. a. von der wirtschaftlichen Entwicklung geweckten Bedürfnissen sowie die tiefe Verunsicherung, die ihr den

52 Vgl. Scotti-Rosin: *Die Sprache der Falange und des Salazarismus* (Anm. 41), 108f.

53 Diese pastorale Ermahnung des Bischofs Modrego Casaus wurde am 24.08.1950 in *La Vanguardia* veröffentlicht; zitiert in: Rafael Abella: *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Temas de Hoy 1996, 181f.

54 Vgl. Javier Goñi: *Cinco horas con Miguel Delibes*. Madrid: Anjana 1985, 49.

55 Zensurdokument abgedruckt in: Neuschäfer: *Macht und Ohnmacht der Zensur* (Anm. 18), 305.

vom Zensor gepriesenen Humor keineswegs gestattet. Es lässt sich heute kaum noch entscheiden, ob der Zensor dem Autor tatsächlich auf den Leim gegangen ist oder ob er sich nur unwissend gestellt hat, um ihm zu helfen. Jedenfalls folgt er der einfältigen Rede der Protagonistin und lässt so eine sekundär konkulturelle Lesart entstehen: Da er sowohl die kritischen Konzepte des Textes als auch seine spezifischen literarischen Verfahren ausblendet, verkürzt er die Wahrnehmung der Gesamtkonstruktion.⁵⁶

Zum Abschluss will ich einen neuen Typus der Rezeption von *Cinco horas con Mario* erwähnen, wie er beispielsweise in einigen Beiträgen des Kongressberichts *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector* zum Ausdruck kommt. Antonio Vilanova »rehabilitiert« die Figur der Carmen, indem er ihre menschlichen Qualitäten und den Verzicht, den sie in ihrer Ehe erbringen musste, hervorhebt.⁵⁷ In dieselbe Richtung geht die Deutung von Miguel García-Posada:

*Miguel Delibes ha sabido trascender la osamenta ideológica de su criatura inyectándole tanta vida que consigue hacer olvidar a la reaccionaria que habita en Carmen para que el lector se quede sólo con su palpitación existencial.*⁵⁸

Angesichts der Überwindung der Diktatur und der Etablierung einer stabilen parlamentarischen Demokratie interessiert in Spanien im Jahr 1991 weder der franquistische Diskurs Carmens noch der christlich-humanistische Sozialismus Marios, sondern psychologisch-existenzielle Aspekte des Textes treten in den Vordergrund, und der Roman wird mit feministischen Fragen konfrontiert. Der neue politisch-kulturelle Kontext verändert den Blickwinkel, schiebt früher dominierende Komponenten in den Hintergrund und lässt andere hervortreten.

56 Zum Begriff der sekundären Konkulturalität vgl. Jürgen Link / Ursula Link-Heer: *Literatursoziologisches Propädeutikum*. München: Fink 1980, 174.

57 Vgl. Antonio Vilanova: »Cinco horas con Mario o el arte de entender las razones del otro«, in: Cristóbal Cuevas García (Hg.): *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos 1992, 131ff.

58 Miguel García-Posada: »Cinco horas con Mario: una revisión«, in: Cuevas García (Hg.): *Miguel Delibes* (Anm. 57), 127f. Vgl. auch María Isabel Vázquez Fernández: *Miguel Delibes, el camino de sus héroes*. Madrid: Pliegos 2008, 310f. und 317ff.

2.3.

Gehen wir zurück in die fünfziger Jahre. Angesichts der internationalen Situation bemühten sich die Eliten des Regimes, die Fassade des *Movimiento* schrittweise zu defaschisieren. Dieser Impuls reagierte nicht nur auf den Druck aus dem Ausland, sondern auch auf virulente interne Probleme: die Inflation und das Defizit der Handelsbilanz. Im Februar 1957 war die Lage schließlich so prekär geworden, dass das Franco-Regime, wollte es seinem baldigen Untergang entgehen, mit einer qualitativen Veränderung antworten musste. Sie lässt sich mit den Stichwörtern »Technokratie« und »wirtschaftliche Liberalisierung« zusammenfassen.⁵⁹ In dem Maße, wie dieser Fortschritt zahlreiche Institutionen durchdrang, wurden alte Legitimationskonzepte in den Hintergrund gedrängt oder wenigstens punktuell durch neue ersetzt: Die Steigerung des Lebensstandards weiterer Teile der Bevölkerung wurde zur neuen Grundlage der Legitimation der politischen Herrschaft. Bei genauerer Betrachtung erkennt man jedoch schnell das Janusgesicht des Wandels: Der angestrebten Dynamik im technisch-ökonomischen Bereich (Modernisierung der Produktivkräfte, Öffnung für Investitionen aus dem Ausland, Konkurrenzfähigkeit der nationalen Wirtschaft etc.) stand die von Franco 1958 erlassene *Ley de Principios Fundamentales del Movimiento* zur Seite, wo schon im ersten Artikel von unveränderlichen Grundsätzen die Rede ist.

*La permanencia e inalterabilidad exigida por el artículo 1º de la Ley que promulgaba los Principios, la exigencia de que estos fuesen objeto de juramento para acceder a cargos públicos, denotaban, en realidad, un espíritu de cierre en el bloque dominante y un evidente temor ante el porvenir. En el fondo, como ha señalado Solé-Tura, se trataba simplemente de »mantener intacto el depósito de la tradición y de los valores dominantes, al tiempo que modernizaba las estructuras económicas y administrativas sin poner en peligro la estabilidad global del sistema«.*⁶⁰

Das System setzte auf technokratischen Fortschritt, unterband jedoch jede politische Liberalisierung und damit jede Form der demokratischen Beteiligung der Bevölkerung an den Entscheidungen. Kurz gesagt: Die wirtschaftliche Dynamik sollte an politische Paralyse gekoppelt werden.

59 Zu diesem Prozess vgl. Stanley G. Payne: *Franco y José Antonio. El extraño caso del fascismo español*, traducción de Joaquín Adsuar. Barcelona: Planeta 1998, 631f.

60 José Antonio Biescas / Manuel Tuñón de Lara: *España bajo la dictadura franquista (1939–1975)*. Barcelona: Labor 1982, 483.

Auf dieses Projekt antwortete der Roman *Central eléctrica*, indem er die Unvollständigkeit eines solchen Progresses zeigte.

Industrialisierung impliziert hohen Energiebedarf. Schon 1952 konnte sich der *caudillo* rühmen, in den 13 Jahren seiner Herrschaft seien 32 Stauseen fertiggestellt worden und 38 weitere ständen kurz vor der Vollendung.⁶¹ Und vier Jahre später sagte er:

*Hemos venido de nuevo a las tierras del Guadiana y hemos inaugurado la grandiosa presa del Cijara, presa que constituyó la esperanza de varias generaciones, la ilusión de toda una provincia, la redención de los hijos de esta tierra. Toda esta obra, toda esta importante obra en estos años iniciada, que lleva un ritmo fijo y que en plazos marcados va a estar terminada, se debe al Movimiento Nacional, al espíritu del Movimiento Nacional, a ese movimiento político al que venís sirviendo en la vanguardia, y que, tras la Victoria, va implantando en España con paso firme y seguro, el pan y la justicia.*⁶²

Auf den letzten Satz dieser an die Massen gerichteten Erfolgssuggestion lässt sich – wiederum in Form einer Infragestellung – der Roman von López-Pacheco beziehen. Dem Terminus *justicia* stellt er das völlige Übergehen der Anliegen der Bauern zugunsten der Pläne und Interessen des Staats und der Aktionäre sowie die hohe Zahl tödlicher Unfälle ohne Klärung der Verantwortung entgegen. Und den Begriff *pan* konfrontiert er mit der Tatsache, dass der Bau der Talsperre den meisten Bauern nur vorübergehend einen Arbeitsplatz verschafft und sie sich nach dessen Verlust Ländereien gegenübersehen, deren Kultivierung die Anstrengung mehrerer Generationen in Anspruch nehmen wird.

Diese »Einwände« des Romans verdeutlichen, dass er u. a. eine Funktion zu erfüllen versuchte, die in demokratischen Gesellschaften vor allem kritischen Presseorganen zukommt. In den 1950er Jahren sah sich in Spanien eine ganze literarische Gattung der Aufgabe verpflichtet, die unzureichende und parteiische Information der Öffentlichkeit zu kompensieren: die *novela social*. Folgerichtig führte Juan Goytisolo den Realismus und das Engagement dieser Romane auf die der Zensur zu verdankenden Defizite zurück:

[L]a novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad

61 Vgl. del Río Cisneros (Hg.): *Pensamiento político*, Bd. 2 (Anm. 39), 576.

62 Rede vom 09.10.1956 in Badajoz; in: del Río Cisneros (Hg.): *Pensamiento político*, Bd. 2 (Anm. 39), 580.

*española deberá apelar a ella si quiere reconstruir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios.*⁶³

Wie im spanischen Kontext der Zeit nicht anders zu erwarten, wurden die Autoren der *novela social*, die sich in der Tradition des Schelmenromans auf genaue Beobachtung und das Ethos sozialer Gerechtigkeit beriefen, mit harschen Vorwürfen aus dem Lager derer konfrontiert, die dem Franco-Staat nahestanden. Man beschuldigte sie, die Ideale der nationalen Geschichte zu untergraben.

*El entendimiento de la novela como receptor y vehículo de vulgaridades y mediocridades entraña en sí un concepto que atenta al ser caballeresco de Occidente, amenaza a la substancia de lo heroico, clara vena que ha regado los mejores instantes de Europa. ¿Es que estamos buscando, en España, premiar el »antiquijote«? ¿Sustituir la lucha por el ideal e instalar la simple existencia sobre soportes mediocres? Se está creando una corriente peligrosa, consagrando la música, el verso, la epopeya, no a los gestos gallardos, sino a las actitudes sin heroísmo.*⁶⁴

3.

Die hier untersuchten Romane antworten mit verschiedenen Bedeutungen je nachdem, welche Frageperspektive der Interpret wählt und welche kontextuellen Anschlussmöglichkeiten er prüft. Meine Perspektive bezog sich auf den literarischen Umgang mit Macht innerhalb einer historisch spezifischen Diskurslandschaft. Macht bedeutete dabei das Vermögen, (1) mit weit reichenden Konsequenzen in die Realität einzugreifen, (2) spezifische Normen im kollektiven Bewusstsein zu verankern und (3) eine nationale Identität zu behaupten und im Bewusstsein weiter Teile der Bevölkerung zu konsolidieren.

Während López-Pacheco und Delibes den Diskurs des Franquismus mit einer ebenfalls im literarischen Text »abgebildeten« Wirklichkeit vergleichen und mit Hilfe von Differenzierung und Dekonstruktion auf die Welt reagieren, transformiert Goytisolo die Tatsachenbehauptungen, Werturteile, Forderungen und Symbole jenes Diskurses und versucht so in die Welt

63 Zitiert in: Gonzalo Sobejano: *Novela española contemporánea 1940–1995*. Madrid: Mare Nostrum 2003, 108.

64 Kommentar von Rafael Manzano anlässlich der Verleihung des *Premio de la Crítica* für *El Jarama* an Rafael Sánchez Ferlosio; zitiert in: Juan Goytisolo: *Obras completas*, Bd. 1: *Novelas y ensayo (1954–1959)*, edición del autor al cuidado de Antoni Munné, prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2005, 892.

eingzugreifen. Mit anderen Worten: Die literarische Strategie von *Central eléctrica* und *Cinco horas con Mario* ist realistisch und kognitiv, die von *Don Julián* intertextuell und performativ. Jeder der Romane setzt Differenzen und verwendet sie als Instrument, um spezifische Implikationen einer historischen Form von Macht in Frage zu stellen. Er konfrontiert gesellschaftspolitische Leitbegriffe mit deren praktischer Umsetzung, er bricht ein durch Sozialisation tradiertes, autoritäres Bewusstsein und das entsprechende Normenkorsett durch den Verweis auf legitime Bedürfnisse auf, oder er sprengt die Vorstellung einer essentiellen nationalen Identität mittels Deformation.

Die Funktion der drei Romane, ihr Umgang mit Macht als einer kulturellen Form innerhalb des franquistischen Systems lässt sich abschließend durch einen kurzen Vergleich mit der Situation im Postfranquismus verdeutlichen. Die franquistische Gesellschaft verfügte über einen dominanten Diskurs, auf den sich die Werke von López-Pacheco, Delibes und Juan Goytisolo kritisch beziehen. In dieser Referenz liegt ein wesentlicher Teil ihres Wirkungspotentials. Dank der Abschaffung der Zensur und der Etablierung einer parlamentarischen Demokratie hat sich die Funktion der Literatur in der Gesellschaft des Postfranquismus grundlegend verändert. Jetzt sieht sie sich einer Pluralität von Diskursen gegenüber, die sich ohne klare Dominanz um einige Kernthemen wie Multikulturalität, Ökologie, Regionalismus, Feminismus etc. herum bilden. Die fiktionale Literatur, deren Position nun mit dem Begriff einer relativen Autonomie beschrieben werden kann, bezieht sich auf dieses horizontale, jedoch konfliktgeladene Nebeneinander der Diskurse in teils indifferenter, teils stabilisierender, teils kritischer Weise. Begleitet wird ihre neue Lage von einer Dezentrierung der Machtthematik.

