

Die Beschreibung der geographischen Handlungsräume in *Abril rojo* (2006) erfolgt anhand ihrer Beschaffenheit, vornehmlich durch ihre Lagebeziehung in der andinen Abgeschiedenheit, die wiederum unterschiedlich skaliert werden kann. Je stärker die geographische Abgeschiedenheit des jeweiligen Raumes ausgeprägt ist, desto eklatanter ist die Gewalterfahrung der Bevölkerung und desto geringer ist die staatliche Handlungsfähigkeit. Deutlich wird, dass in Regionen, die mehrheitlich von der indigenen Bevölkerung bewohnt werden, die offiziell seit zwanzig Jahren beendete Bedrohung durch den Terror von Sendero Luminoso noch immer andauert. So wird das Panorama eines apokalyptischen Raumes gezeichnet, dessen Bewohner*innen vom Terror derart beeinflusst werden, dass sie sich aus dem öffentlichen Raum zurückziehen. Die räumliche Verortung der Handlung in der Andenprovinz ermöglicht Übertragungspotentiale zu vergleichbaren apokalyptischen Räumen des Terrors. Eine weitere Dimension räumlicher Strukturen in *Abril rojo* (2006) bezieht sich auf die Aufhebung der Trennung zwischen einem mit Leid verbundenen irdischen Lebens, was durch den Tod und die Auferstehung beendet wird. So wird der Eindruck unendlicher Handlungszirkularität des Lebens in Ayacucho als ewige Abfolge von Gewalt und Elend erzeugt.

3.4 *Patria* (2016): ETA Terror, Erinnern und Vergeben im Baskenland

Zahlreiche Romane des spanischen Autors Fernando Aramburu sind in viele Sprachen übersetzt worden, unter ihnen *Fuegos con limón* (1996), *Años lentos* (2012) und *Ávidas pretensiones* (2014). In *Años lentos* (2012), ausgezeichnet mit dem Premio Tusquets, widmet sich Aramburu der baskischen Gesellschaft während des Franquismus und der Entwicklung des bewaffneten Kampfes der ETA. In *Patria* (2016) werden der Terrorismus der baskischen ETA und seine langjährigen Folgen, deren Wurzeln eine lange historische Vergangenheit aufweisen, vertieft. Der Roman ist vielfach prämiert, unter anderem wurde er mit dem Premio de la Crítica (2016), dem Premio Nacional de Narrativa (2017) und dem Premio Francisco Umbral (2017) ausgezeichnet. Laut Jury verdient *Patria* (2016) den renommierten Premio Nacional de Narrativa »por la profundidad psicológica de los personajes, la tensión narrativa y la integración de los puntos de vista, así como por la voluntad de escribir una novela global sobre unos años convulsos en el País Vasco« (el Diario cultura 2017⁹⁹). 2020 ist der bislang erfolgreichste Roman Aramburus unter der Regie von Aitor Gabilondo verfilmt worden. Zum Erfolg von *Patria* (2016) trägt sicherlich auch der Zeitpunkt der Publikation, wenige Jahre nach der 2011 verkündeten endgültigen

99 Der Artikel »Fernando Aramburu, Premio Nacional de Narrativa 2017 por ›Patria‹« erschien am 17.10.2017.

Waffenruhe der ETA, bei. Aramburu selbst betont die Einflüsse dieser Nachricht auf seinen Schreibprozess.

»Podría haber escrito otros libros pero no ›Patria‹, porque el cese me coloca en una situación narrativa especial, la del escritor que tiene la sensación de que algo atroz ha terminado y se encuentra en un momento propicio para evocar y relatar, sabiendo que no va a haber durante su trabajo un nuevo atentado que le obligue recapacitar y a añadir matices sobre lo escrito.« (Aramburu in Hevia 2016¹⁰⁰)

Im Fokus des Romans stehen die Familien von Miren und Bittori, deren Verhältnis sich durch die Radikalisierung von Mirens Sohn Joxe Mari zum Aktivisten der ETA schlagartig verändert. Während Miren sich mit dem bewaffneten Kampf für die baskische Unabhängigkeit und vor allem mit ihrem Sohn solidarisiert, erhält Bittoris Ehemann Txato Schutzgeldforderungen der ETA und seine Familie ist im Dorf massiven Repressionen ausgesetzt. Joxe Mari ermordet Txato schließlich direkt vor seinem Haus. Auch nach Txatos Tod werden die Repressionen gegen seine Familie fortgesetzt, was Bittori notgedrungen veranlasst, ihr Heimatdorf zu verlassen. Nach der offiziellen Verkündigung der endgültigen Waffenruhe kehrt Bittori in ihr Heimatdorf zurück, wo sie mit ihrer ehemaligen Freundin und Nachbarin Miren konfrontiert wird, deren Sohn Joxe Mari als Aktivist der ETA und Mörder ihres Mannes inhaftiert ist. Aus unterschiedlichen Perspektiven werden die Folgen des baskischen Terrorismus für die Bevölkerung gezeigt. Neben der Witwe Bittori, die um ihren Mann trauert, verliert Miren ihren Sohn an die ETA.

Die Ursachen für die bewaffnete Konfrontation der ETA mit dem spanischen Staat reichen lange Zeit zurück und zielen auf die Unabhängigkeit eines sozialistisch ausgerichteten baskischen Staates ab, der französische und spanische Territorialgebiete umfasst (vgl. Bernecker 2010). Beiträge zur Radikalisierung erkennt Niebel (2020)¹⁰¹ in der ab 1937 aufgehobenen Verwaltungsautonomie des Baskenlandes und dem Verbot der baskischen Sprache, die wichtige Maßnahmen zur Zentralisierung des franquistischen Spaniens markieren (vgl. Niebel 2020). 1958 gegründet, entwickelt sich im Umfeld der später als Terrororganisation gelisteten Euskadi Ta Askatasuna (ETA) ein Spannungsfeld um die Legitimation von militärischer Gewalt zur Durchsetzung politischer Ziele.¹⁰²

100 Elena Hevias Interview mit Fernando Aramburu ist am 20.09.2016 in *El Periódico* veröffentlicht worden.

101 Ausgehend von der Erklärung der Niederlegung der Waffen seitens der ETA widmet sich Dirk Niebel in seinem Beitrag »Baskenland« (26.08.2020) den Ursachen und dem Verlauf der bürgerkriegsähnlichen Zustände, die die Bundeszentrale für politische Bildung in einer Reihe von Beiträgen zu innerstaatlichen Konflikten veröffentlicht.

102 Die 1978 gegründete Partei Herri Batasuna repräsentiert die politischen Ideale der ETA und ist wegen ihrer Nähe zur Terrororganisation 2003 verboten worden (vgl. Niebel 2020).

In den 1990er Jahren eskaliert die Gewalt und die Terrorakte der ETA nehmen zu. Die Anschläge zielen immer auf eine Provokation des spanischen Staates ab, der wiederum mit einer Verschärfung repressiver Maßnahmen gegenüber der Zivilbevölkerung reagiert. Das führt innerhalb der Bevölkerung zu einer gesteigerten Solidarisierung mit der ETA (vgl. Bernecker 2010). Bis zur Verkündung der endgültigen Niederlegung der Waffen 2011, mit der die ETA ihre Selbstauflösung 2018 vorbereitet, scheitern unzählige internationale Vermittlungsversuche (vgl. Niebel 2020). Bei zahlreichen Attentaten auf staatliche Institutionen und Industrie tötet die ETA rund 830 Menschen; Niebel (2020) beziffert die Gesamtzahl der Todesopfer auf beiden Seiten auf 1300 Personen. Der ehemalige spanische Ministerpräsident Mariano Rajoy (2011-2018) kündigt bei seiner Rede zur Selbstauflösung der ETA an, die strafrechtliche Aufarbeitung der terroristischen Verbrechen weiter zu forcieren und erklärte eine Amnestie inhaftierter Etxarras¹⁰³ für undenkbar (vgl. Rajoy 2018¹⁰⁴).

José-Carlos Mainer (2016), der *Patria* (2016) als »gran y mediata novela« bezeichnet, betont das gesellschaftskritische Potential des Romans. »Aramburu ha retratado las dos caras de una sociedad arcaica y patriarcal que ha preservado los valores de unidad familiar [...] y donde la cuadrilla es el instrumento de socialización de adolescentes y jóvenes« (Mainer 2016). In *Patria* (2016) ist es gelungen, die traumatischen und omnipräsenten Folgen der terroristischen Gewalt der ETA aufzuzeigen und so ein Panorama der zerrissenen baskischen Gesellschaft zu zeichnen. Dazu nimmt Aramburu selbst Stellung:

»Yo no he escrito ›Patria‹ para juzgar a nadie. No opero con personajes que son meros recipientes de idea. Quiero entender por qué un muchacho que nace puro e inocente, se educa y crece en un entorno social determinado, poco a poco junto con otros de su edad entra en una organización armada y comete ciertos actos.« (Aramburu in Hevia 2016)

Dabei wird das Spannungsfeld des gesellschaftlichen Diskurses zwischen Aufarbeitung und Verdrängung anhand der Einzelschicksale zweier Familien ebenso auf-

103 Noch im Jahr 2020 waren 236 Etxarras in spanischen Gefängnissen inhaftiert, häufig weit entfernt vom Baskenland und unter besonderen Sicherheitsvorkehrungen (vgl. Niebel 2020). ETXERAT, die Organisation der Angehörigen inhaftierter Etxarras, distanziert sich deutlich von der terroristischen Gewalt der ETA, klagt zugleich aber die Dispersion der (ehemaligen) Etxarras in Gefängnissen in ganz Spanien als Instrumentalisierung und Druckmittel gegenüber der ETA an (vgl. <https://bit.ly/3qbTrvO>).

104 In seiner Regierungserklärung vom 04.05.2018 zur Selbstauflösung der ETA macht Mariano Rajoy deutlich, dass er für eine unerbittliche Verurteilung der ETA eintritt und er keinen gesellschaftlichen Diskurs zur Aufarbeitung oder gar eine Untersuchung der staatlichen Gewalt im Kampf gegen den Terrorismus anstrebt (vgl. <https://bit.ly/34uY49Z>).

gegriffen wie der persönliche Umgang mit Schmerz, Trauer und die Frage nach Vergebung.

3.4.1 Tod als Auslöser eines Traumas

Der Tod, der in *Patria* (2016) als Mord und somit eng verbunden mit massiver physischer Gewalt dargestellt wird, strukturiert als zentrales Ereignis und Ausgangspunkt die Handlung. Der Mord an Txato markiert einen Wendepunkt im Leben seiner Hinterbliebenen sowie der gesamten Dorfgemeinschaft und ist zugleich Höhepunkt der Eskalation einer zunehmend gewalttätigen Konfrontation.

»Todos los hechos de su vida [la de Xabier] han ocurrido a una determinada distancia temporal del asesinato de su padre. Terminó la carrera siete años antes de, participó en aquel congreso de cirugía cardiovascular en Múnich nueve años después de. Igual que los hechos históricos en relación con el nacimiento de Jesucristo.« (*Patria* 2016: 296)

Die Etablierung einer neuen Zeitrechnung, deren Beginn Txatos Tod markiert, zeugt von der Ereignishaftigkeit des Mordes und lässt die anschließende Traumatisierung seiner Kinder und Ehefrau erahnen, die fortan in ihren Erinnerungen gefangen sind. Wegen der permanenten Konfrontation mit ihren traumatischen Erinnerungen und den anhaltenden Repressionen, raten Nerea und Xabier ihrer Mutter Bittori, das Dorf zu verlassen (vgl. *Patria* 2016: 30). Es wird allerdings deutlich, dass der Umzug nach San Sebastián als Flucht vor den schmerzhaften Erinnerungen an den Mord ihres Mannes zugleich den Bruch mit Bittoris bisherigem Leben zur Folge hat, der einer Entwurzelung gleicht. Auch Xabiers wiederkehrende Erinnerungen an den Augenblick, in dem er vom Tod seines Vaters erfuhr, zeugen von einer tiefen Traumatisierung. »Rojo. Xabier, Xabier, tienes que ir a tu casa, a tu padre le ha pasado algo. Se entendía que algo malo. Y esas palabras, le ha pasado algo, se quedaron resonando dentro de él en un presente interminable, bruscamente despedido de influir del tiempo.« (*Patria* 2016: 48) Für Bittori verschwimmt bisweilen gar die Grenze zwischen den lebhaften Erinnerungen an ihren Ehemann und der Akzeptanz seines Todes. Sie spricht noch immer mit ihm, als sei er am Leben und wirft ihm dabei vor, eine Mitschuld an seiner Ermordung zu tragen. »Hoy podrías estar vivo, pero fuiste cabezota. Podrías haber pagado. Y, si no, podrías haberte llevado los camiones de marras a otra parte como tanto decías pero nunca hiciste, y más sabiendo que yo te habría seguido.« (*Patria* 2016: 210) Nerea, die sich zunächst ihrer Trauer nicht stellt und nach Frankfurt reist, wird dort gleichermaßen von ihren Erinnerungen eingeholt.

»Se retiró al punto y, sin embargo, demasiado tarde, pues ya había visto lo que no debió ver, la imagen física de la muerte, el cuerpo inerte, tapado con una manta

que dejaba al descubierto los pies, junto al tranvía parado, junto a los sanitarios que nada hacían porque ya no había nada que hacer. El plano de Fráncfort, sin el cual ella no podía encontrar el hotel, le temblaba en las manos. *Aita, aita*. [Herv. i. O.]« (*Patria* 2016: 406)

Nereas Flashback in Frankfurt macht deutlich, dass die Betroffenen ihrer traumatischen Vergangenheit nicht durch einen Ortswechsel entgehen können. Im Gegensatz dazu sorgt Txatos Ermordung im Dorf zwar zunächst für große Aufregung, jedoch setzt sich das Schweigen angesichts der Repressionen auch über sein Ableben hinaus fort.

»Un camionero trajo a media tarde la noticia. Más exactamente un retazo de noticia que acaban de escuchar en la radio mientras conducía. Suceso, hora, lugar. ¿Pormenores? Pocos y vagos. Lo único seguro: que hacia las cuatro de la tarde una persona había sido abatida a tiros en una calle céntrica del pueblo. No estaba claro si la víctima había fallecido.« (*Patria* 2016: 231)

Nachdem sich die Nachricht eines Mordes im Dorf verbreitet, ist es Miren, die als erste ausspricht, dass es sich bei dem Toten um Txato handelt. »Miren no le dio tiempo de llevar el paraguas a la bañera. Se lo soltó de sopetón. –Ha muerto el Txato.« (*Patria* 2016: 232) Die Teilnahmslosigkeit, mit der die Dorfbewohner*innen auf die Todesnachricht reagieren, ist umso erschütternder, da Txato und seine Familie lange Teil der Gemeinschaft waren.

Bezogen auf die zeitliche Kontextualisierung des Todesmotivs in *Patria* (2016) sind zwei Achsen der Erzählung zu unterscheiden. Erstens die mit Bittoris Rückkehr ins Dorf einsetzende Gegenwart der erzählten Zeit, die thematisch von der Bewältigung der Trauer, verbunden mit der Enthüllung der genauen Todesumstände von Txato bestimmt ist. Dabei muss auch darauf hingewiesen werden, dass Bittoris Rückkehr ins Dorf maßgeblich von ihrer Krebsdiagnose und damit vom Tod als zukünftige Bedrohung motiviert ist. Sie möchte endlich mit den Ereignissen abschließen und herausfinden, ob der rechtskräftig verurteilte Joxe Mari tatsächlich den Mord an ihrem Mann begangen hat. Darüber hinaus wünscht sie sich, gemeinsam mit Txato im Dorf beerdigt zu werden. »Si veis que dentro de un año o dos o los que sean, la situación política se calma, que de verdad se ha acabado el terrorismo, nos lleváis a los dos al cementerio del pueblo.« (*Patria* 2016: 611) Hier wird auf die Bedeutung des Grabes angespielt, auf die ich im Laufe des Kapitels noch zurückkomme. Die zweite Zeitebene der Repräsentation von Tod in *Patria* (2016) bezieht sich auf die in Form von Analepsen erzählten Erinnerungen an die Eskalation der Gewalt im Baskenland, die sich über Jahrzehnte anbahnt. In den Erinnerungen wird der Tod als zukünftiges Bedrohungsszenario repräsentiert, was insbesondere anhand der Repressionen gegen Txato eindrücklich wird. Neben der Schutzgelderpressung bedrohen die Angehörigen und Sympathisant*innen der

ETA auch Txatos Familie und hetzen in Parolen an Häuserwänden gegen ihn. Der Unternehmer entwickelt daraufhin zunehmend Angst vor körperlichen Übergriffen, die sein Leben und das seiner Familie in Gefahr bringen. »Toda la vida le había gustado al Txato ir andando al trabajo, lo mismo si llovía como si no. [...] Desde el domingo en que le hicieron las pintadas ya sólo se desplazaba en su viejo Renault 21.« (*Patria* 2016: 212) Die Bedrohung, Opfer eines Anschlags zu werden, wirkt auf ihn so beängstigend, dass er über Jahrzehnte etablierte Routinen verändert und weitere Vorsichtsmaßnahmen ergreift; gleichzeitig steigert sich auch die Intensität der Bedrohungen.

»Más tarde se le ocurrió colocar chapas de madera alrededor del vehículo, unidas de tal manera por medio de unos cordeles que si alguien tras lograr acceder al garaje, cosa difícil, las hubiera movido, aunque sólo fuera unos milímetros, él se habría dado cuenta.« (*Patria* 2016: 212)

Trotz seiner Schutzvorkehrungen scheint Txato bisweilen gar trotzig den Tod als einzige Form des Widerstandes gegenüber der ETA in Kauf zu nehmen. »Que me peguen un tiro y me quedo en paz. Muerto, pero en paz. En la carta mencionan a Nerea y el sitio donde estudia y otros detalles.« (*Patria* 2016: 61) Durch die Beschreibung von Txatos Vorsichtsmaßnahmen aus der Sicht einer heterodiegetischen Erzählinstanz erhält der implizite Leser keinen direkten Einblick in sein Innenleben, gleichzeitig wird eine möglicherweise einseitige Perspektive auf die Lebenssituation im Dorf verhindert.

Dem impliziten Autor gelingt es, mit Txatos Ermordung fiktional eines der 829 Schicksale der Opfer des ETA-Terrors subjektiv und als Einzelfall zu vermitteln.¹⁰⁵ Dabei wird auf die binäre Kontrastierung zwischen Tätern und Opfern verzichtet, vielmehr bietet auf diegetischer Ebene der Tod Anlass und Artikulationsmöglichkeit für eine weitere, literarisch selten thematisierte Sichtweise der Täter, die von derselben heterodiegetischen Erzählinstanz vermittelt wird wie die Position der Opfer. »Llegó a la esquina a tiempo de ver al Txato volver al coche y entrar en el garaje. El plan: a la salida iría a su encuentro y lo ejecutaría. Un tiro se le figuraba poco. Mejor ir a lo seguro por si la víctima lo reconoce y sobrevive.« (*Patria* 2016: 456)

Der Tod wird in *Patria* (2016) exklusiv mit dem krisenhaft erlebten Dualismus zwischen Angehörigen und Sympathisant*innen der ETA und der restlichen Bevölkerung verknüpft. Alle Todesfälle gehen auf die Entwicklung und Eskalation dieser Konfrontation zurück. Zum einen wird so die Allgegenwärtigkeit des Todes in Form

105 Die baskische Regierung hat in Informe sobre la situación procesal de los atentados perpetrados por organizaciones terroristas con resultado de muerte entre 1960 y 2014 Caso vasco einen detaillierten Bericht über die Opferzahlen des ETA-Terrors vorgelegt (vgl. <https://bit.ly/2L19HBC>).

von Anschlägen und Bedrohungen seitens der ETA deutlich, von denen auch Zufallsopfer betroffen sind. So entgehen Guillermo und Endika, Ehemann und Sohn von Arantxa, nur knapp einem Anschlag. »Un jueves que nunca olvidarán, que les pudo haber costado la vida al padre y al hijo. No habrían sido los primeros ni serían los últimos.« (*Patria* 2016: 427) Zum anderen wird die anhaltende Traumatisierung der Hinterbliebenen offengelegt, die mit den Sympathisant*innen der ETA in engstem Kontakt leben. »Pongo por caso que la herida deje de supurar. Una cicatriz quedará siempre. Pero una cicatriz ya es una forma de curación.« (*Patria* 2016: 130) Der Wunde, die der Tod im Leben der Angehörigen hinterlässt, wird die Praxis des Mordens der ETA gegenübergestellt, die den Tod als Mittel zur Implementation übergeordneter politischer Ziele selbstverständlich vorsieht. »El tipo le daba igual. A mí me mandan que ejecute a Fulano y lo ejecuto sea quien sea. Su misión no era pensar ni sentir, sino cumplir órdenes.« (*Patria* 2016: 279) Diese Kaltblütigkeit wird wiederum von Joxe Maris Reaktion relativiert, der die Anweisung erhält, Txato umzubringen. Neben dem Opfer und den Hinterbliebenen bekommt so auch der verurteilte Täter, der die Tat nach wie vor leugnet, eine menschliche Stimme. Dabei spielt es eine große Rolle, dass er sein späteres Opfer seit seiner Geburt kennt und beide Familien eng befreundet waren.

Bei der Analyse des Todesmotivs in *Patria* (2016) ist augenfällig, dass der Beerdigung und dem Friedhof eine tragende Bedeutung beigemessen werden. Ich gehe von der Annahme aus, dass die Beerdigung die letzte Schnittstelle zwischen Leben und Tod eines Menschen markiert und so für die Hinterbliebenen von besonderer Relevanz ist, bei der das Grab gleichsam Leben und Tod symbolisiert. Verweigert ein Geistlicher die Beerdigung eines Verstorbenen auf einem Friedhof, wie Don Serapio, schließt er diesen auch nach seinem Ableben aus der kollektiven Gemeinschaft aus und enturzelt ihn seiner Heimat. »Mataron al Txato, una tarde de lluvia, a pocos metros del portal de su casa. Y el cura, menudo pájaro, le insistía a Bittori para que el funeral se celebrara en San Sebastián.«¹⁰⁶ (*Patria* 2016: 83) Die Abwesenheit der Angestellten und der restlichen Dorfbewohner*innen bringt ihre Missachtung gegenüber Txato und seiner Familie zum Ausdruck. »Ninguno asistió al funeral. Al entierro en San Sebastián asistieron dos.« (*Patria* 2016: 153) Auch Nerea nimmt nicht an der Beerdigung ihres Vaters teil; zum einen, um sich ihrer Trauer nicht stellen zu müssen und zum anderen, um einer Stigmatisierung als Hinterbliebene eines Opfers der ETA zu entgehen. Kontrastiv zu Txatos Beerdigung, die mehr an ein Verstecken des Leichnams erinnert, wird Jokins ideologisch und symbolisch stark aufgeladene Beisetzung beschrieben, an der unzählige Menschen teilnehmen, die so ihren Zusammenhalt demonstrieren.

106 Auf die Rolle der katholischen Kirche bei der Eskalation der bürgerkriegsähnlichen Lage im Baskenland gehe ich in Kapitel 3.4.5 ausführlich ein.

»Y luego, una larga fila de paraguas subió al cementerio. Se cantó el *Eusko Guadarrak* [Herv. i. O.] ante la tumba, se lanzaron goras a ETA y promesas de venganza, y al final desfilaron todos hacia la salida y atrás quedaron las coronas de flores y el silencio de las cruces bajo la lluvia.« (*Patria* 2016: 228)

Interessant ist, dass die Beerdigung und noch deutlicher das Grab, gleichzeitig auch den Beginn einer erneuten Annäherung der Familien von Bittori und Miren markieren. So bringt Arantxa mit ihrer Teilnahme an Txatos Beerdigung Respekt, aber auch Kritik am Vorgehen der ETA und vor allem an der Gleichgültigkeit der Dorfbewohner*innen zum Ausdruck. »He venido a decirle adiós a tu padre y en protesta contra el terrorismo. Si este fuera un país decente, el cementerio estaría ahora abarrotado.« (*Patria* 2016: 375) Von besonderer symbolischer Relevanz ist der gemeinsame Besuch von Joxian und Bittori an Txatos Grab, um den sie den Freund ihres Mannes nach ihrer Rückkehr ins Dorf bittet.

»Quieta en el camino, la mano en visera para proteger sus ojos de los rayos del sol, observaba a Joxian parado ante la tumba de su marido, la extraña y un tanto cómica figura que componía el pobre hombre en la hilera de losas y lápidas y cruces con su colorido indumento de ciclista y con su bicicleta, a la que trata con idéntico mimo a como trataba el Txato a la suya.« (*Patria* 2016: 576f.)

Der Friedhof fungiert hier als symbolischer Ort, der einerseits erahnen lässt, wie unüberwindbar die Spaltung der beiden ehemals befreundeten Familien durch Txatos Tod und Joxe Maris Verurteilung als Mörder wirkt, andererseits birgt der gemeinsame Besuch am Grab durchaus das Potential einer vorsichtigen Annäherung der beiden Familien.

In *Patria* (2016) fungiert der Tod, der untrennbar mit Gewalt und Traumatisierung der Hinterbliebenen des Opfers verbunden ist, als Ausdruck der Eskalation der politisch-gesellschaftlichen Krise im Baskenland. So wird der Tod zum entscheidenden Ereignis, das den Bruch zweier Familien markiert, deren Schicksal stellvertretend für die tiefe Spaltung der baskischen Gesellschaft steht. Die Unumkehrbarkeit des Todes macht schmerzhaft deutlich, dass eine Wiedergutmachung der Tat nicht möglich ist und trotzdem erwächst aus dem Tod die Möglichkeit einer reflexiven Aufarbeitung der Krise. Daher klassifiziere ich den Tod als ambivalent konnotiertes Motiv, das kausal aus der Krise resultiert und zugleich als Motivator des Versuchs einer Bewältigung verstanden werden kann, dessen Potential und Impulswirkung zur Annäherung von den Figuren allerdings erst mit zeitlichem Abstand ausgeschöpft werden kann.

3.4.2 Figuren als Opfer staatlicher und terroristischer Gewalt

In *Patria* (2016) wird die Geschichte zweier miteinander befreundeter baskischer Familien erzählt, deren Verhältnis sich durch die zunehmende Radikalisierung der ETA in den 1980er Jahren wandelt. Die Entwicklung der Familien von Miren und Joxian mit ihren Kindern Joxe Mari und Arantxa und den Eheleuten Bittori und Txato mit ihren Kindern Nerea und Xabier wird bis in die 2010er Jahre verfolgt. Dabei implizieren die hochgradig subjektiven Erfahrungen stets kollektive Dimensionen, denn die Modellierung der Figuren steht in direktem Zusammenhang mit den radikalen Unabhängigkeitsbestrebungen der ETA. Es fällt auf, dass die Wirkungsdimensionen von Terrorismus auf die Figuren anhand zahlreicher inner- und interfiguraler Konflikte offengelegt werden.

Die Kategorisierung der Figuren erfolgt zunächst anhand ihrer familiären Zugehörigkeit, die durch Joxe Maris Radikalisierung und den Mord an Txato um die zwangsläufige Zweiteilung in Täter und Opfer ergänzt wird. Sparsam eingesetzte äußere Beschreibungen der Figuren, von denen nur die Vornamen¹⁰⁷ und wenige Details zum sozio-ökonomischen Status bekannt sind, verstärken ihre Repräsentativität für die politisch-gesellschaftliche Krise im Baskenland. Die Zuordnung in die dichotomen Kategorien Täter und Opfer erfolgt von den Figuren selbst, sie resultiert aus ihren Beziehungen und wird auch seitens des impliziten Lesers vorgenommen. Trotz dieser strukturellen Einteilung stimme ich Miglierina (2018) zu, der die Täter-Opfer-Klassifikation kritisch hinterfragt. »La novela no se trata de una víctima y un asesino particulares, se trata de mostrar que cualquiera [...] podía verse envuelto y terminar siendo una víctima o un culpable, pero en ambos casos con el sufrimiento a cuestas«. Ich gehe davon aus, dass der Opferbegriff, der sich auf diverse thematische Aspekte bezieht und bisweilen auch medial selten thematisierte Ausprägungen impliziert, in *Patria* (2016) kontrovers verhandelt wird. So werden gesellschaftlich-politische Diskurse ergänzt, die außerliterarisch auch nach der Auflösung der ETA vorrangig durch binäre Polarisierungen charakterisiert sind.¹⁰⁸ Dabei gelingt es, die verschiedenen figuralen Ausprägungen des Opferstatus darzustellen, ohne das Leiden der Opfer terroristischer Gewalt zu relativieren oder die Etxarras zu heroisieren. Um meinen Vorschlag einer Interpretation aller Figuren als Opfer weiter zu fundieren, grenze ich mich zunächst von

107 In seinem Aufsatz »Antroponimia en la novela *Patria* de Fernando Aramburu« (2019) analysiert Karlos Cid Abasolo die Herkunft und Relevanz der Vornamen der Figuren und unterscheidet dabei unterschiedliche baskische Namen, ihre sozio-politische Bedeutung und Herkunft.

108 In seiner Regierungserklärung vom 04.05.2018 macht Mariano Rajoy unmissverständlich deutlich, dass der offizielle und öffentliche Fokus ausschließlich auf den Opfern der terroristischen Gewalt liegt (vgl. [bit.ly/2RdzRly](https://www.inilbra.com/de/page/agh)).

Alonso Rey (2019) ab, die die Figuren in *Patria* (2016) als Leidtragende, aber nicht grundsätzlich als Opfer bezeichnet. »Ahora bien, no todos los que sufren son víctimas.« (Alonso Rey 2019: 4) Stattdessen differenziere ich die Figuren spezifischer und schlage dazu die Unterscheidung von direkten und indirekten Opfern vor.

Bei der Klassifikation der direkten Opfer setze ich die unmittelbare Betroffenheit der Figuren von Repressionen der ETA voraus, was sich in *Patria* (2016) entsprechend auf Txato und seine Familie bezieht. Dabei wird auch deutlich, dass Txato die Anerkennung als Opfer auch über seinen Tod hinaus verwehrt bleibt, denn er wird nicht in seinem Dorf beigesetzt, sondern in Polloe, unweit von San Sebastián. »En la lápida figuran el nombre y los apellidos del difunto, la fecha de su nacimiento y la del día en que lo mataron, el mote, no.« (*Patria* 2016: 22) Nach Txatos Tod sind seine Angehörigen weiterhin Anfeindungen ausgesetzt und von sozialer Stigmatisierung betroffen, die Xabier und Nerea motivieren, den Auszug ihrer Mutter aus dem Dorf zu organisieren. Diese negativen Erfahrungen erklären Xabiers Unverständnis gegenüber Bittoris Entschluss, in ihr Heimatdorf zurückzukehren. »No te voy a preguntar por tus intenciones. Es tu pueblo, tu casa. Pero en el supuesto de que te propongas revivir historias del pasado, te agradecería que me mantuvieras al corriente.« (*Patria* 2016: 49) Alonso Rey (2019) schreibt Bittori eine doppelte Opferrolle zu. »Bittori es una víctima de la violencia institucional. Su doble victimización la convierte en el remedio literario de esas víctimas que colectiva o individualmente impulsan acciones para investigar asesinatos irresueltos.« (Alonso Rey 2019: 8) So wird auf die Viktimisierung von Betroffenen hingewiesen, die sich vorrangig als Fremdzuschreibung des Opferstatus manifestiert, der wiederum mit Stigmatisierungen und Stereotypisierung einhergeht. Dass Bittori sich aus dieser statischen Opferrolle befreit, zeugt von ihrer hochgradig komplex-dynamischen Modellierung. Eindrücklich wird der doppelte Opferstatus auch bei Nerea, die durch räumliche Entfernung versucht, sich von den traumatischen Erinnerungen an die Ermordung ihres Vaters und der daraus resultierenden Stigmatisierung als Opfer zu befreien. »Nadie en Zaragoza me identifica con el *aita*. [Herv. i. O.] Ni siquiera mis profesores. Eso me permitirá vivir aquí tranquila. No quiero que nadie en la facultad murmure: mira, es la hija del que mataron.« (*Patria* 2016: 52)

Die Kategorie der indirekten Opfer ist weitaus schwieriger zu bestimmen und impliziert jede Form von Opfern, die kausal aus den erweiterten Folgen von Terrorismus resultieren. Folglich impliziert diese Ausprägung auch Mirens bisweilen diffus anmutende Selbst-Viktimisierung.¹⁰⁹ Für Miren ergibt sich die Selbstwahrnehmung als Opfer des spanischen Staates aus ihren subjektiv als demütigend erlebten Erfahrungen. So mussten sie und ihre Familie über Stunden im Treppenhaus ausharren, während Spezialeinsatzkräfte die Wohnung durchsuchten. »Jo-

109 Auf eine dritte Ausprägung der Opferrolle komme ich bei der Analyse der Darstellung der ETA zurück, die sich vorrangig auf Joxe Mari bezieht.

xian tiritaba. Gorka tiritaba. Padre e hijo se repartieron las mantas. Arantxa dijo que no necesitaba taparse. A Miren no le preguntes: el enfado/odio la calentaba.« (*Patria* 2016: 300) Dieser gezielt aufgebaute Druck gegen potentielle Etxarras und ihre Angehörigen und Sympathisant*innen verstärkt Mirens ablehnende Haltung gegenüber dem spanischen Staat und rechtfertigt aus ihrer Perspektive die weitere Radikalisierung. »Por culpa de los GAL¹¹⁰, a los militantes no les queda más remedio que extremar las precauciones.« (*Patria* 2016: 308) Die Konfrontation mit Bittori erzeugt bei Miren indes das Gefühl einer Konkurrenz um den Opferstatus:

»Ahora es hablar de proceso de paz y de que hay que pedir perdón a las víctimas. Perdón ni leches. ¿O es que nosotros no somos víctimas? Cada vez contamos menos, nos han dejado solos. Y si abres la boca, vienen y te llevan por apología del terrorismo.« (*Patria* 2016: 454)

Das Gefühl der Demütigung und der ungerechten Behandlung seitens des spanischen Staates verstärkt sich bei Miren durch die Inhaftierung ihres Sohnes Joxe Mari in Andalusien. »Luego Joxe Mari, en Puerto de Santa María I. Hasta allí abajo nos hacen ir. Cabrones.« (*Patria* 2016: 26) So wird auf ein außerliterarisches Problemfeld hingewiesen, dass Mariano Rajoy 2018 in seiner Regierungserklärung, in der er die ausschließliche Fokussierung auf die direkten Opfer der ETA begrenzt, vollkommen außer Acht lässt. Dem impliziten Autor gelingt es so, Figuren eine Artikulationsmöglichkeit zu geben, die außerliterarisch kaum über derartige Möglichkeiten verfügen. Bei Miren erfolgt die Identifikation mit der Opferrolle derart deutlich, dass eine Reflexion kaum möglich scheint. Ein Perspektivwechsel wird erst durch ihre Tochter Arantxa angeregt, die ihrer Mutter ihre Haltung vorwirft: »Pues vete a casa de las víctimas de tu hijo y, hala explícales. A ver si te atreves a mirarles a los ojos.« (*Patria* 2016: 438)

Der Kontrast zwischen Miren als Mutter eines Etxarras und Bittori als Witwe eines direkten Opfers der ETA ist besonders eindrücklich, da beide Frauen sich ausgehend von einer gemeinsam erlebten Jugend gegensätzlich entwickeln. »Por aquella época, Bittori y ella eran ¿amigas? Más, hermanas. Todo lo que se diga es poco. Casi se van juntas de monjas, pero apareció Joxian, pero apareció Txato, pareja de mus en el bar, amigos cenantes.« (*Patria* 2016: 40) Trotz zahlreicher Parallelen, wie der zeitgleichen Hochzeit 1963 (vgl. *Patria* 2016: 40) und den jeweils ähnlichen Familienstrukturen mit zwei Kindern, unterscheiden sich die Ehepaare hinsichtlich ihres sozio-ökonomischen Status, wobei diese Unterscheidung erst durch Txatos Schutzgelderpressung an Relevanz gewinnt. Im Verhältnis der beiden Frauen markiert die Verbreitung separatistischer Ideen, die zuvor in ihren Leben

110 Die *Grupos Antiterroristas de Liberación* sind eine staatlich-paramilitärische Sondereinheit, deren Einsatzgebiet die Bekämpfung terroristischer Bedrohungen der ETA ist.

keine Rolle spielten, einen ersten Wendepunkt. »Decían San Sebastián como decían Donostia. No eran estrictas. ¿San Sebastián? Pues San Sebastián. ¿Donostia? Pues Donostia. Se arrancaban a conversar en euskera, pasaban al castellano, vuelto al euskera y así toda la tarde.« (*Patria* 2016: 67) Die zunächst unpolitische Haltung der Frauen verändert sich durch Joxe Maris politische Radikalisierung. In Bittori Familie, die im Dorf plötzlich Anfeindungen ausgesetzt ist, werden die Verbrechen der ETA verschwiegen. »[Bittori y su familia] dejaban pasar los crímenes de ETA sin comentarlos, como si se hubieran comprometido en un acuerdo tácito de guardar silencio.« (*Patria* 2016: 549) Zugleich setzt sich Miren, motiviert von der Solidarisierung mit ihrem Sohn Joxe Mari, immer aktiver für die Separationsbestrebungen ein. Auch nach offizieller Waffenniederlegung seitens der ETA hält sie an ihrer ideologischen Position fest, was als Hinweis auf eine strukturell statisch angelegte Figur verstanden werden kann. Während ehemalige Mitstreiter*innen ihres Sohnes das Ende des bewaffneten Kampfes der ETA zum Anlass für eine kritische Reflexion nutzen, verurteilt Miren sie als Feiglinge. »Dejan la lucha a cambio de qué. ¿Se han olvidado de la liberación de Euskal Herria? Y los presos que se pudran en la cárcel. Cobardes. Hay que acabar lo que se empieza.« (*Patria* 2016: 26) Mirens Reaktion bei ihrem Treffen mit Bittori auf dem Dorfplatz macht dennoch deutlich, dass sie tatsächlich als dynamische Figur modelliert ist, die zumindest in Ansätzen zu einer persönlichen Entwicklung fähig zu sein scheint.

Im Gegensatz zu Miren entwickelt sich Bittori weitaus passiver und nicht aus eigenem Antrieb, sondern vornehmlich motiviert von der Ermordung ihres Mannes. Erst mit der Rückkehr in ihr Dorf wandelt sie ihr Trauma und die daraus resultierende Passivität in Aktivität um.

»Es la máscara que usa desde que enviudó. Finge fortaleza. Pero si te hubieras fijado bien, como yo me he fijado mientras tú hablabas y hablabas, a veces con una especie de euforia que me ha llamado negativamente la atención, habrías visto en la frente de la *ama* [Herv. i. O.], en sus ojos, que cada una de tus palabras le estaban sentando como una pedrada.« (*Patria* 2016: 134)

Deutlich wird, dass auch eine strafrechtliche Verurteilung der Täter und eine Anerkennung des Opferstatus die Traumata der Hinterbliebenen nicht zu heilen vermögen. Während Bittori und Miren die Handlung dominieren, sind Txato und Joxian strukturell passive Figuren. Bei Txato ergibt sich dieser Eindruck aus seiner physischen Abwesenheit. Zu Lebzeiten ist er ein erfolgreicher Unternehmer, der sich engagiert in die Dorfgemeinschaft einbringt. »Txato era rápido discurrendo, tenía ideas. En eso estaba el mundo de acuerdo. Le aplicaban el viejo elogio: más listo que el hambre.« (*Patria* 2016: 59) Auf die Forderungen nach Schutzgeld reagiert er zunächst ungläubig, später wandelt sich seine Reaktion in trotzigem Widerstand (vgl. *Patria* 2016: 61). Trotz seiner physischen Abwesenheit wendet sich Bittori in Monologen an ihn, was zeigt, dass Txato auch nach seinem Tod im Leben seiner

Hinterbliebenen präsent ist. Bei Joxian resultiert der passive Eindruck aus seiner Handlungsunfähigkeit, die anhand seiner Ignoranz in Bezug auf die Diffamierungen seines Freundes Txato eindrücklich wird, wie Casas Olcoz (2019) betont. »Joxian se perfila como uno de los personajes incapaces de superar el silencio y que responde a las pintadas de ETA con el aislamiento social del Txato.« (Casas Olcoz 2019: 147) Lange leugnet Joxian auch die Radikalisierung seines Sohnes. »Joxe Mari no es de ETA, ¿eh? ¡Qué va a ser! Además está fuera. ¿Dónde? Pues no sabemos. Joxe Mari es un tontolaba y un gandul.« (*Patria* 2016: 62) Zwar verurteilt er im Privaten die Gewalt der Etxarras und kündigt an, sich von seinem Sohn zu distanzieren, sollte dieser tatsächlich Teil des bewaffneten Flügels der ETA sein, jedoch vertritt er diese Haltung nicht öffentlich und unterliegt innerhalb der Familie der Argumentation seiner Ehefrau (vgl. *Patria* 2016: 311).

»—Un vasco, uno del pueblo como tú y como yo. Si *dirías* [Herv. i. O.] un policía, pero ¡el Txato! Yo no lo tengo por mala persona.

—No se trata de buenas o malas personas. Está en juego la vida de un pueblo. ¿Somos *abertzales* [Herv. i. O.] o qué somos? Y no se te olvide que tienes un hijo en la lucha.« (*Patria* 2016: 232)

Aus dem Gespräch der Eheleute ergeben sich zwei konträre Positionen; einerseits die radikale Ansicht Mirens, die Opfer als menschliche Kollateralschäden für ein übergeordnetes Ziel in Kauf nimmt, und andererseits Joxian, der die Anwendung von Gewalt gegenüber seinem Freund Txato nicht billigend in Kauf nehmen will, Gewalt jedoch nicht grundsätzlich ablehnt. Auch nach Bittoris Rückkehr ins Dorf scheint Joxian seine Haltung nicht reflektiert zu haben, stattdessen interpretiert er Txatos Tod als logische und vermeidbare Folge des Widerstands gegen die ETA. Das lässt darauf schließen, dass er den Terror der ETA stillschweigend akzeptiert und sich damit abgefunden hat.

»—Siempre fui su amigo.

—pero dejaste de saludarle y de venir a nuestra casa.

—¿Qué tiene que ver una cosa con otra?

[...]

—Hicisteis mal. Os teníais que haber marchado del pueblo. Un año, dos, los que sean.« (*Patria* 2016: 237)

Trotz der weithin sichtbaren Diffamierungen in Wandschmierereien und direkten Beschimpfungen, die in der dörflichen Umgebung besonders einschneidende Wirkungen entfalten, ergreift keiner seiner Freunde Partei für Txato. »Ninguno de sus compañeros hizo ademán de defenderlo. Ninguno expresó un comentario, una reprobación, una réplica al insulto.« (*Patria* 2016: 159) Diese sozialen Dynamiken zeugen von der zweifachen Viktimisierung der direkten Opfer der ETA, die seitens der Zivilbevölkerung aus Angst, selbst Opfer von Repressionen oder sozialen

Stigmata zu werden, gemieden werden. Das Verstummen angesichts der omnipräsenten Bedrohung »es el tributo que se paga para vivir con tranquilidad en el país de los callados.« (*Patria* 2016: 462)

Die Radikalisierung innerhalb der Dorfgemeinschaft und die Ablehnung der Familie wird von Don Serapio als moralische Instanz verstärkt. Der Pfarrer trägt auch Jahrzehnte später aktiv zu einer fortdauernden Viktimisierung von Txatos Hinterbliebenen bei.

»El cura avanzó con intenciones abrazantes, decidido a rozar mejillas. Siempre abrigó afición al afecto dérmico este hombre [...]

—Está bien, Bittori. Yo no sé si has caído en la cuenta de que tu presencia en el pueblo causa cierta inquietud.« (*Patria* 2016: 118f.)

Ferner verteidigt und rechtfertigt der Pfarrer im Gespräch mit Miren die Notwendigkeit des gemeinsamen Kampfes für die baskische Unabhängigkeit. »Esta lucha nuestra, la mía en mi parroquia, la tuya en tu casa, sirviendo la familia, y la de Joxe Mari donde quiera que esté, es la lucha justa de un pueblo en su legítima a decir su destino.« (*Patria* 2016: 313)

Eine zweite Ausprägung der vorgeschlagenen Erweiterung des Opferbegriffs über die direkten Opfer der ETA hinaus bezieht sich auf die Rolle von Joxe Mari als Etxarra. Anknüpfend an Casas Olcoz (2019) gehe ich davon aus, dass die alltägliche Konfrontation mit Gewalt zu einer Normalisierung und daraus resultierend ihrer Legitimation als Mittel zur Durchsetzung politischer Ideologien führt (vgl. Casas Olcoz 2019: 143). Daher ordne ich auch Joxe Mari als Opfer ein. Diese Interpretation lässt in ihrem erweiterten Sinne auch die Anwendung des Opferstatus in Bezug auf die Rolle der baskischen Zivilgesellschaft zu, distanziert sich jedoch deutlich von einer binären Täter-Opfer-Dichotomie. »Aramburu aborda así un tema sensible: la tortura y violencia injustificables ejercidas en la lucha contra el terrorismo, abusos que incluso fueron denunciados por organismos externos como Amnistía Internacional.« (Casas Olcoz 2019: 147) Der spätere Terrorist und Täter Joxe Mari wird als typischer spanischer Jugendlicher der 1980er Jahre vorgestellt. »Entró, grande, diecinueve años, la melena hasta los hombros y el maldito pendiente. Joxe Mari, niño sano, robusto, comilón, había crecido hasta convertirse en un mozo alto y ancho.« (*Patria* 2016: 42) Seine Radikalisierung setzt ohne explizites politisches Bewusstsein mit der Beteiligung an Steine werfenden Protesten anderer Jugendlicher ein (vgl. *Patria* 2016: 41). Schnell steigt er in der ETA-Hierarchie auf, was ihm und seiner Familie die Bewunderung und Anerkennung, aber auch die Furcht der Dorfgemeinschaft einbringt. Die ETA wird als Organisation maschinenähnlich und emotionslos beschrieben, was sich auch anhand der entmenschlichten Inszenierung der Nachricht ihrer Waffenruhe zeigt. »Vio en la pantalla a las tres encapuchados con boina, sentados a una mesa, estética de Ku Klux Klan, mantel blanco, telas patrióticas, un micrófono.« (*Patria* 2016: 20) Entgegen dieser Darstellung erfährt der

implizite Leser von der Einsamkeit des jugendlichen Joxe Mari im Untergrund und seiner Unfähigkeit, den Freund seines Vaters zu töten: »Es que era el Txato, joder. Sus ojos, sus orejas, la sonrisa. Y Joxe Mari se dio la vuelta y se marchó, no corriendo, eso no, pero a paso vivo.« (*Patria* 2016: 457) Die zweifelsfreie und eindimensionale Interpretation von Joxe Mari als Täter muss vom impliziten Leser insbesondere angesichts seiner Foltererfahrungen durch Strafvollzugsbeamten, die strafrechtlich nicht verfolgt werden, aktualisiert und revidiert werden. »De repente le llovieron seis, siete, ocho golpes seguidos en la cabeza. Alguien le vociferaba cerca del oído. Sólo entendía palabras sueltas: paciencia, niegas, cansando, colaborar.« (*Patria* 2016: 506) Aus staatlicher Perspektive begründet Joxe Maris Mitgliedschaft in der ETA Haftbedingungen nach höchsten Sicherheitsbestimmungen. Seine zukünftige Resozialisierung ist indes nicht intendiert, während Folter gebilligt wird. So werden in Bezug auf den Inhaftierten Joxe Mari Fragen nach Haftbedingungen (ehemaliger) Ettarras thematisiert, die ich auch als Opfer staatlicher Gewalt einordne, da ihre Dehumanisierung als menschliche Mittel zur Durchsetzung übergeordneter Ziele innerhalb der ETA so von staatlicher Seite fortgesetzt wird. Es wäre irreführend, Joxe Mari ausschließlich als hilflos verführten Unschuldigen zu charakterisieren, jedoch erkennt er nach 17 Jahren Haft, dass sein Engagement keine Veränderung herbeigeführt hat, was ihn frustriert und sich auf den impliziten Leser als Eindruck des Scheiterns auswirkt.

»Y también a Joxe Mari le habían preguntado hacía cosa de un año, y no era la primera vez, si firmaba la carta aquella donde los cuarenta y cinco abajo firmantes rechazamos la violencia y pedimos perdón a las víctimas. Como niños arrepentidos de haber cometido una travesura [...] Esos lo que quieren es volver a casa. Traidores. Blandos. Egoístas. Haberse sacrificado para esto. Para nada. Para absolutamente nada. Ya lo venía pensando desde hace un tiempo. En realidad, desde hace años y cada vez que ve a su madre envejecida, desmejorada, en el locutorio o cuando supo lo de su hermana, o cuando piensa en sus sobrinos y se da cuenta de que no los conoce y no puede jugar con ellos, cuando se entera de que su aita se ha convertido en un guiñapo podrido de tristeza.« (*Patria* 2016: 524f.)

Neben Don Serapio, den Ettarras und ihren Sympathisant*innen innerhalb der Zivilbevölkerung repräsentiert auch Joxe Maris Bruder Gorka die baskischen Separationsbestrebungen. Gorka verlässt als introvertierter Jugendlicher kaum das Haus und vertieft sich stattdessen in Literatur, ein Interesse, das seine Schwester Arantxa weckt und ihn so vom gewalttätigen Kampf fernhält. »Tú lee todo lo que puedas. Reúne cultura. Cuanta más, mejor. Para que no te caigas al agujero en el que están cayendo muchos en este país.« (*Patria* 2016: 183) Die Distanzierung Gorkas vom militanten Kampf seines Bruders verweist auf Richtungskämpfe innerhalb der ETA, die sich vor allem auf die Frage nach der Legitimation von Gewaltanwendung beziehen.

Die kontroverse und komplexe literarische Aushandlung der Dichotomie von Tätern und Opfern in *Patria* (2016), erweitert das außerliterarisch dominierende Narrativ von Terrorist*innen, staatlichen Akteuren und direkten Opfern. Die unterschiedlichen Ausprägungen des Opferstatus zeigen deutlich, dass den multidimensionalen negativen Auswirkungen der Gewaltspirale aus Terror der ETA und staatlichen Gegenmaßnahmen durch die binäre Einordnung in Täter und Opfer nicht angemessen Rechnung getragen wird. Ohne die subjektiven Erfahrungen und Gefühle des Leidens und der Opfer in Konkurrenz zu setzen oder sie gar miteinander zu relativieren, gelingt es dem impliziten Autor, die unterschiedlichen Opfer-Erfahrungen derart zusammenzustellen, dass ein vielstimmiges und multidimensionales Panorama der schmerzhaften Auswirkungen von Terrorismus entsteht. Dabei wirkt die Umarmung der beiden Frauen in der Schlusszene wie ein prognostisches Signal für die außerliterarischen Entwicklungen im Baskenland, die auch Jahre nach dem Ende der bewaffneten Konfrontation als krisenhaft zu bezeichnen sind. Trotz der Annäherung wird allerdings auch deutlich, dass radikale Positionen mit der Auflösung der ETA keinesfalls verschwinden, so rechtfertigt Miren gegenüber ihrer Enkelin Ainhoa weiterhin die Notwendigkeit der Gewalt seitens der Etxarras. »Las bombas son para defender los derechos de nuestro pueblo y se las ponen al enemigo. A los mismos que torturan al *osaba* Joxe Mari y que todavía la torturan en la cárcel.« (*Patria* 2016: 93)

3.4.3 Quälendes Erzählen

Im Fokus der beiden Handlungsstränge, die in *Patria* (2016) in 125 kurzen Kapiteln miteinander verflochten werden, steht die Zeitwahrnehmung der Mitglieder zweier baskischer Familien, die als hochgradig subjektiv einzuordnen ist. Neben den Zeitbehandlungsverfahren der Anordnung, Dauer und Frequenz auf der Ebene des *discours* geht von Zeit als diachrone Achse auf der Ebene der *histoire* große Relevanz aus, da so die Beziehung der Familien eines Opfers der ETA und eines Etxarras eindrücklich beschrieben wird. Die achronologisch und ohne erkennbares Muster angeordneten Kapitel können erst anhand biographisch-zeitlicher Bezüge wie Altersangaben und durch Verweise auf außerliterarisch verortete Ereignisse in ihrer Chronologie rekonstruiert werden. Dabei dient der historische Kontext in *Patria* (2016) nicht ausschließlich der temporalen Verortung, sondern ist zugleich selbst Gegenstand der Handlung. Die von beiden Familien erlebten und geschilderten Ereignisse stehen alle in kausalem Zusammenhang zu der Radikalisierung und Eskalation der Separationsbestrebungen der ETA im Baskenland von den 1960er Jahren bis zur Ankündigung eines endgültigen Waffenstillstands 2011.

»Esto da cuenta de la intención totalizadora en la selección del marco temporal: se decide abarcar la historia completa de ETA, desde su conformación en el 1959

hasta el anuncio del cese definitivo de la violencia en el 2011, así como en el primer año que sigue a la disolución.» (Casas Olcoz 2019: 145)

Die Analyse und Interpretation der Zeitstruktur in *Patria* (2016) orientiert sich an drei Interpretationsansätzen, mit denen nachgewiesen werden soll, dass die Zeitbehandlungsverfahren auf den impliziten Leser eine quälende Wirkung entfalten. Aus den sparsam eingesetzten punktuellen temporalen Konkretisierungen in Form von Jahreszahlen schlussfolgere ich, dass die kollektiv-historische, außerliterarisch referenzialisierbare Zeit zugunsten des subjektiven Zeitempfindens der Figuren in den Hintergrund rückt. Dabei repräsentieren die Familiengeschichten auch die diachrone Entwicklung der Situation im Baskenland. Zweitens wird aufgezeigt, dass sich die beiden Familien von Miren und Bittori im Lauf der Zeit zunehmend konträr entwickeln. So leidet einerseits die Familie von Txato im Dorf unter Stigmatisierung und Isolation, deren Höhepunkt der Anschlag auf Txato markiert, andererseits wird die zunehmende Radikalisierung von Joxe Mari und Mirens Solidarisierung mit seinen separatistischen Idealen dargestellt. Dabei ist es nicht immer möglich, die geschilderten Ereignisse auf der Ebene der *histoire* explizit chronologisch zu rekonstruieren. Stattdessen schlage ich vor, die Rekonstruktion der Chronologie anhand der zeitlichen Einordnung in Bezug auf Txatos Tod vorzunehmen, auf den repetitiv Bezug genommen wird. Drittens fungiert die Zeit, genauer der wachsende zeitliche Abstand, auf diegetischer Ebene als Auslöser von Reflexionen, die bei den Figuren eine kritische Distanzierung von etablierten Handlungs- und Denkmustern anregt.

In *Patria* (2016) wird fortlaufend auf faktisch verortete Ereignisse verwiesen, die sich thematisch in drei Ausprägungen kategorisieren lassen: Die in Nachrichten¹¹¹ vermittelten Informationen zum historischen Kontext, beispielsweise über das Radio; Anspielungen auf Anschläge der ETA und die Erwähnung von Schlüsselfiguren der Terrororganisation. Bei allen drei Formen wird nicht die Darstellung historischer Fakten fokussiert, sondern die Wahrnehmung und Deutung dieser Ereignisse seitens der Figuren. Erstaunlicherweise bestreitet Ana María Casas Olcoz in »Tratamiento ficcional de un suceso histórico. El caso de *Patria* [Herv. i. O.], de Fernando Aramburu« (2019) eine intendierte außerliterarische Referenz des Romans, obgleich sie alle Verweise auf historische Ereignisse kategorisiert. »Es sintomático el deseo de Aramburu de omitir cualquier tipo de referencia directa al periodo temporal en el que se desarrolla la novela.« (Casas Olcoz 2019: 145) Ich widerlege diese Annahme im Folgenden anhand der Analyse und Kategorisierung der außerliterarischen Verweise. Grundlegend dafür ist Martínez (2019) Vorschlag einer Erweiterung der Bestimmung dieser Referenzialisierungen auf Ereignisse, die nicht

111 Die Vermittlung von Informationen über Nachrichten wird zunächst nicht thematisiert, sondern in der Analyse der frequenziellen Zeitbehandlungsverfahren vertiefend behandelt.

zwingend anhand konkreter Jahreszahlen datiert sein müssen, sondern auch die Erwähnung von Namen oder symbolischen Orten umfasst, da sie tief im kollektiven Gedächtnis der baskischen Bevölkerung verankert sind (vgl. Martínez 2019: 15). Vor allem in fünf Kapiteln wird auf Anschläge und im weitesten Sinne mit der ETA in Bezug stehende Todesfälle verwiesen. In *Jornada de huelga* wird der Mord an Josu Muguruza 1989 mit einem Streik in Txatos Firma in Verbindung gebracht. »Había sido asesinado en un hotel de Madrid, a la hora de la cena, el diputado electo de Herri Batasuna Josu Muguruza, de treinta y un años. Conque huelga general.« (*Patria* 2016: 214) So verknüpft die heterodiegetische Erzählinstanz kollektive Entwicklungen mit dem subjektiven Erfahrungsbereich einzelner Figuren. Andere Verweise dieser thematischen Ausprägung dienen der historischen Kontextualisierung und Erklärung von Joxe Maris Radikalisierung.

»A Gorka, ahora que lo piensa, le parece que Joxe Mari entró en el terreno del odio puro y duro y de un fanatismo por demás agresivo cuando encontraron en el río Bidasoa el cadáver esposado de aquel conductor de autobuses de Donostia.

—¿Zabalza?

—Ese.« (*Patria* 2016: 242)

Angespielt wird auf den Tod von Mikel Zabalza, der 1985 wegen des Verdachts der Zugehörigkeit zur ETA verhaftet wurde und aus ungeklärten Umständen aus der Haft verschwand. Die Leiche des 32-jährigen Busfahrers wurde Wochen später im Fluss Bidasoa aufgefunden. In *El enemigo en casa* wird der 1987 bei einem Verkehrsunfall in Algerien verstorbene Domingo Iturbe Abasolo erwähnt, der einer der Unterhändler der ETA bei Verhandlungen mit Abgesandten der spanischen Regierung war.

»Nerea viajó a Arrasate (Bittori decía Mondragón) en marzo del 87. Se enteró de la noticia en la Arrano Taberna.

—¿Qué dicen esos?

—Que ha muerto Txomin Iturbe.

—¿Cómo?

—En un accidente de tráfico en Argelia.

—¿Seguro?

—Seguro no hay nada.« (*Patria* 2016: 254)

In *La caída* erfährt Joxe Mari von der Verhaftung der Führungsmitglieder der ETA in Bidart (vgl. *Patria* 2016: 499), was auf die dortige Festnahme von Francisco Múgica Garmendia, José Luis Álvarez Santacristina und Joseba Arregi Erostarbe im Jahr 1992 verweist. Besonders eindrücklich wird die Wahrnehmung der Figuren mit außerliterarischen Ereignissen verknüpft, als Guillermo und Endika auf dem Weg zum Bäcker Zeugen eines Anschlags auf Manolo Zamarreño werden.

»¿Y Manolo?

Ahí. ¿Dónde? Entre dos coches, tendido sobre su propia sangre, mucha sangre.«
(*Patria* 2016: 429)

Manuel Zamarreño Villoria wurde 1998 in Rentería von ETA-Terrorist*innen ermordet. Erwähnt wird in diesem Zusammenhang auch José Caso Cortines, der 1997 einem ETA-Anschlag zum Opfer fiel. »Es que mataron en diciembre a su amigo [de Manuel Zamarreño] José Luis en un bar de Irún y él le temó el relevo.« (*Patria* 2016: 428) Die dritte thematische Ausprägung der außerliterarischen Verweise bezieht sich auf hochrangige ETA-Mitglieder. In *El roce de la medusa* werden Francisco Mujika Garmendia alias Pakito, María Dolores González Catarain, bekannt als Yoyes, und Eduardo Moreno Bergaretxe, alias Pertur (vgl. *Patria* 2016: 383) erwähnt und in *En la reserva* Santiago Arróspide Sarasola, der 1997 in Frankreich verhaftet wurde (vgl. *Patria* 2016: 378).¹¹²

Einerseits erfordert die Identifikation der außerliterarischen Verweise ein profundes Wissen über den historischen Kontext, andererseits wird dieses Wissen des impliziten Lesers nicht zwangsläufig vorausgesetzt, um die Wahrnehmungen und Deutungen dieser Ereignisse seitens der fiktionalen Figuren nachzuvollziehen. Die Vermittlung der Verweise selbst erfolgt stets durch einen heterodiegetischen Erzähler, wohingegen die im Fokus stehenden Reaktionen in direkter Figurenrede beschrieben werden. Zwar sind die außerliterarischen Verweise ausgeprägt explizit und detailliert, jedoch werden überwiegend keine punktuellen temporalen Konkretisierungen eingesetzt. Daher sind diese Verweise für die umfassende Rekonstruktion der Chronologie auf Ebene der *histoire* nicht ausreichend. Die Aktzeit des Romans erstreckt sich von 1963 bis in die Zeit nach Verkündung des endgültigen Waffenstillstands der ETA 2011. Durch den sparsamen Einsatz punktuell-temporaler Marker muss die Frage aufgeworfen werden, ob es zielführend oder gar möglich ist, überhaupt eine genau datierbare Chronologie der Handlung in *Patria* (2016) zu rekonstruieren oder, ob in Teilen achronisch erzählt wird. Jedoch ist eine Einordnung als vor- oder nachzeitig bezogen auf den Mord an Txato immer möglich.

Der achronologische Aufbau, dessen fragmentarische Struktur von wechselnden Erzählinstanzen verstärkt wird, entfaltet dabei die Wirkung von authentischer und unvermittelter Subjektivität der einzelnen Erzähler und ihrer Gedanken. Casas Olcoz (2019) interpretiert die Struktur des Romans auch in Bezug auf die In-

112 Francisco Mujika Garmendia war von 1987 bis 1992 Führungsmitglied der ETA. María Dolores González Catarain wurde nach ihrem Austritt aus der ETA 1986 ermordet und Eduardo Moreno Bergarete verschwand 1976 in Frankreich, nachdem er sich an internen Macht- und Ausrichtungskämpfen der ETA beteiligt hat, die sich vorrangig zwischen dem politischen und dem militärischen Flügel entwickelten. Einen vertiefenden Überblick über die diachrone Entwicklung der ETA bieten Ingo Niebel in *Das Baskenland. Geschichte und Gegenwart eines politischen Konflikts* (2009) und Carlos Collado Seidel in *Die Basken. Ein historisches Portrait* (2010).

haltsebene. »La idea de ruptura y fragmentación ejerce de símbolo de los efectos irreparables del terrorismo, y establece una relación entre ambos conceptos que va enriqueciendo su semanticidad a fuerza de la repetición.« (Casas Olcoz 2019: 150) Die Erzählung setzt in *Tacones sobre el parque* zeitlich deutlich nach Txatos Tod und dem anschließenden Umzug von Bittori nach San Sebastián ein. Der stetige Wechsel der Zeitebene geht einher mit einem Wechsel der Handlungsebene. Diese Zeitüberlagerung verweist einerseits auf die enge Verknüpfung der Familien von Miren und Bittori, andererseits wird so meine Interpretation des überwiegend schwach achronischen Erzählens gestützt, bei dem die historische Zeit zugunsten des figuralen Zeitempfindens in den Hintergrund rückt. Während die Zeit im Großteil der Erzählung in unbestimmtem Tempo zu verrinnen scheint, markiert Txatos Tod einen deutlichen Wendepunkt. Dieses Schlüsselereignis, auf das kausal alle später ablaufenden Ereignisse in Bezug zu setzen sind, entfaltet auf diegetischer Ebene die Wirkung einer Zeitenwende, die zu einer Einteilung aller Ereignisse als vor- oder nachzeitig führt (vgl. *Patria* 2016: 17).

Trotz unterschiedlicher Verarbeitungsstrategien gelingt es den Figuren nicht, die Erinnerungen an die Vergangenheit zu verdrängen, die durch Bittoris unerwartete Rückkehr ins Dorf wieder präsent werden. Der fragmentarische Charakter dieser Erinnerungen wird durch Zeitsprünge eindrücklich. So wird die Erzählgegenwart der 2010er Jahre in *Un lejano episodio* unvermittelt verlassen. »Entró, grande, diecinueve años, la melena hasta los hombros y el maldito pendiente. Joxe Mari, niño sano, robusto, comilón, había crecido hasta convertirse en un mozo alto y ancho.« (*Patria* 2016: 42) Aus Joxe Maris Biographie lässt sich rekonstruieren, dass diese Beschreibung in die frühen 1980er Jahre einzuordnen ist. Daran schließen sich die Erinnerungen des erwachsenen Xabiers an die Überbringung der Nachricht vom Tod seines Vaters an (vgl. *Patria* 2016: 48), um anschließend erneut Bittoris Rückkehr ins Dorf in den 2010er Jahren zu thematisieren.

Ereignisse, die entweder auf struktureller Ebene für die Handlung bedeutungstragend oder für einzelne Figuren besonders relevant sind, werden in *Patria* (2016) repetitiv erzählt. Die wiederholt erzählten Episoden stehen dabei immer in Bezug zu den zwei entscheidenden Wendepunkten der Handlung: Txatos Tod, dem als Oberbegriff auch Joxe Maris Inhaftierung als kausale Folge untergeordnet wird, und Bittoris Rückkehr ins Dorf, zusammen mit der zeitgleichen Nachricht vom Waffenstillstand der ETA, die mehrere Figuren erwähnen. »El telediario empezó con la noticia que Miren había oído de víspera en la radio. Cese definitivo de la lucha armada.« (*Patria* 2016: 25) Auf die Nachricht reagieren Miren und Bittori unabhängig voneinander reserviert und zweifeln an ihrer Nachhaltigkeit, was aus Mirens Schilderung gegenüber ihrer Tochter Arantxa deutlich wird. »Has oído? Paran otra vez. Ya veremos hasta cuándo.« (*Patria* 2016: 25) Bittori entzieht sich gar der Konfrontation und schaltet den Fernseher aus. »Sentía viva repugnancia por aquellas imágenes que además le estaban removiendo las tripas. Incapaz de soportarlas,

apagó el televisor.« (*Patria* 2016: 20) Das repetitive Erwähnen des Waffenstillstands verweist auf die Bedeutung des Ereignisses und offenbart so neben der subjektiven auch eine kollektive Dimension. Repetitives Erzählen wird auch in Bezug auf Bittoris Rückkehr ins Dorf eingesetzt, die zunächst über die iterativ erzählten Besuche angebahnt wird. »Y, sí, le dio por ir al pueblo de la manera más discreta posible, con frecuencia en días desapacibles de lluvia y viento, cuando es más probable que las calles estén vacías, también cuando sus hijos estaban ocupados o de viaje.« (*Patria* 2016: 32) Das repetitive Beschreiben ihrer Rückkehr setzt sich aus den Reaktionen ihrer Kinder, der übrigen Dorfbewohner*innen und insbesondere von Miren und Joxian zusammen. Im Dorf, wo sie sofort als »La de Txato« (*Patria* 2016: 33) erkannt wird, evoziert ihre Anwesenheit Aufregung, wie an Mirens Kommentaren und am Besuch von Don Serapio bei Bittori deutlich wird, der ihr rät, das Dorf wieder zu verlassen, »para no entorpecer el proceso de paz.« (*Patria* 2016: 120) Auch Xabier und Nerea reagieren irritiert auf Bittoris Entscheidung; während sich Xabier kategorisch dagegen ausspricht und eine Wiederbelebung schmerzhaft mit dem Dorf verbundener Erinnerungen befürchtet (vgl. *Patria* 2016:49), zeigt Nerea für den Wunsch ihrer Mutter Verständnis. »Imagino que tú también andarás buscando algo.« (*Patria* 2016: 132) Als zentrales Ereignis wird Txatos Tod quantitativ am häufigsten erwähnt und erzeugt so

»una línea isotópica común, la de un cierto clima intimidante, hilvana los distintos fragmentos del relato: pues la muerte del Txato, anunciada ya desde las primeras líneas, será replicada en distintos momentos y desde el recuerdo y la conciencia de diferentes actores [...] como icónico telón de fondo de la violencia omnipresente en el mundo narrado.« (Martínez 2019: 14)¹¹³

Auffällig ist, dass sich die Erinnerungen der unterschiedlichen Figuren an Txato deutlich unterscheiden. Dennoch wird deutlich, dass das gedankliche Kreisen Erinnernde und impliziten Leser gleichermaßen quält. »Cada uno de los nueve personajes principales del relato [...] vive su presente y recuerda su pasado mediante analepsis que exploran los acontecimientos relacionados con el antes y el después del asesinato terrorista.« (Alonso-Rey 2019: 11f.) Für meine These einer thematischen Bindung repetitiven Erzählens an krisenhaft erlebte Ereignisse, die so in ihrer quälenden Wirkung verstärkt werden, sprechen auch an die wiederholten Schilderungen von Arantxas Abtreibung 1985. Dabei wird nicht ausschließlich Arantxas Schicksal fokussiert, sondern zugleich darauf hingewiesen, dass sich im franquistisch geprägten Spanien ein regelrechter Abtreibungstourismus nach England etabliert hat (vgl. *Patria* 2016: 200). Eine weitere thematische Ausprägung

113 Ich klassifiziere Txatos Tod als Handlungssequenz, sodass alle Ereignisse, die mit seinem Tod verknüpft sind, sich als Folge an dieses Ereignis anschließen, den Mord erklären oder ihn symbolisieren, als Repräsentation von Txatos Tod zusammengefasst werden.

repetitiven Erzählens stellt Joxe Maris Inhaftierung dar. »Luego Joxe Mari, en Puerto de Santa Maria I. Hasta allí abajo nos hacen ir. Cabrones.« (*Patria* 2016: 26) So wird ein außerliterarisch kontrovers diskutiertes Thema aufgegriffen, das ich im Folgenden mit dem Terminus *Gefangenenfrage*¹¹⁴ bezeichne. Trotz ihrer physischen Abwesenheit sind die inhaftierten Etxarras in *Patria* (2016) omnipräsent, was sich an den aufgestellten Spendendosen in Bars (vgl. *Patria* 2018: 73) und auch an Transparenten zeigt, auf denen Joxe Maris Freilassung gefordert wird: »JOXE MARI ASKATU [Herv. i. O.]« (*Patria* 2016: 469). Die Bedeutung der Inhaftierung von Joxe Mari, die Verehrung der Etxarras seitens der Dorfbewohner*innen und die Situation der Angehörigen des Inhaftierten bilden Facetten der repetitiven Thematisierung der Gefangenenfrage ab, deren Kontroversität durch verschiedene Perspektiven und Aspekte Rechnung getragen wird. In Bezug auf die Klassifizierung der repetitiv erzählten Handlungssegmente ist deutlich geworden, dass sie alle von den Figuren als persönliche Krisen erlebt werden, die nicht aufgearbeitet sind, was durch wiederholtes Erzählen markiert wird.

In *Patria* (2016) entfalten sich die quälenden Wirkungspotentiale aus einem Zusammenspiel der anordnungsbezogenen, frequenziellen und durativen Zeitbehandlungsverfahren. Achronisches und achronologisches, besonders analeptisches Erzählen und das mehrmalige Wiederholen eines Ereignisses auf der Ebene des *discours* erzeugen den Eindruck einer schmerzhaft langsam vergehenden Zeit. Da die Aktzeit von Beginn der 1960er Jahre bis in die 2010er Jahre reicht, werden Zeitsprünge und zeitraffendes Erzählen eingesetzt, um die Handlung zu kontextualisieren und so auf den Mord an Txato zulaufen zu lassen. Mittels zeitdehnenden Erzählens werden ausgewählte Handlungssegmente in ihrer Relevanz betont, die vorrangig negativ konnotiert sind und folglich quälende Effekte auf den impliziten Leser entfalten. Das wird anhand der Beschreibung der Situation deutlich, in der Nerea im Fernsehen vom Tod ihres Vaters erfährt.

»No bien dejaron de hablarle volvió la mirada hacia el televisor. Vio en la pantalla a personas a las que no podía oír por causa del bullicio del bar. Personas que hablan ante micrófonos. A un señor con bata blanca, al *lehendakari* [Herv. i. O.] Ardanza con

114 Seit 1989 werden inhaftierte Etxarras gezielt auf Haftanstalten in ganz Spanien verteilt, um den Aufbau von Netzwerkstrukturen zu verhindern. Diese Politik der Dispersion der Gefangenen wird auch nach der Auflösung der ETA 2018 weiterhin angewendet und wirkt sich auch auf ihre Angehörigen aus, die weite Reisen in Kauf nehmen müssen, um die Inhaftierten zu besuchen. Den gesellschaftlichen Auswirkungen der Gefangenen dispersion widmet sich Hans-Günter Kellner (2015) in seinem Artikel »Streit um ETA-Häftlinge«. In seiner Videobotschaft anlässlich der Auflösung der ETA 2018 verteidigt der damalige spanische Ministerpräsident Mariano Rajoy sein Vorgehen gegen die ETA, deren Einstufung als Terrororganisation ihm weitreichende Befugnisse gegen (ehemalige) Mitglieder ermöglicht (vgl. <https://bit.ly/34uY49Z>).

gesto serio. Y por último vio una calle y una fachada que no le costó reconocer.«
(*Patria* 2016: 144)

Der heterodiegetische Erzähler dehnt seine Beschreibung der Situation mittels minutiöser Beschreibungen aus, was die schmerzhafteste Inhaltsebene der Nachricht noch verstärkt. Diese quälende Wirkung zeitdehnenden Erzählens manifestiert sich auch in den Beschreibungen von Joxe Mari im Gefängnis.

»Te preguntas: ¿ha merecido la pena? Y por toda respuesta uno se encuentra con el silencio en estas paredes, la cara cada vez más vieja en el espejo, la ventana con su cacho de cielo que le recuerda que hay vida y pájaros y colores ahí fuera, para los otros. Y si se pregunta qué hizo mal, responde: nada. Se sacrificó por Euskal Herria. Muy bien, chavalote. Y si se lo vuelve a preguntar, responde: no fui listo, me manipularon.« (*Patria* 2016: 269)

Es fällt auf, dass der historische Kontext und die diachronen Veränderungen, von denen die Figuren direkt betroffen sind, vornehmlich zeitraffend vermittelt werden. Unterbrochen wird das von zeitdeckendem Erzählen in kurzen Dialogen. Darüber hinaus ist festgestellt worden, dass zeitdehnend-quälendes Erzählen vorrangig in Segmenten eingesetzt wird, die sich auf die Zeit nach Txatos Tod beziehen.

Neben den Zeitbehandlungsverfahren kommt in *Patria* (2016) besonders die Wirkung der Zeit als Faktor für Veränderungen zum Tragen, die in zwei Ebenen differenziert werden können und sich entweder vorrangig auf subjektiv oder kollektiv erlebte Ausprägungen beziehen. Das namentlich nicht benannte baskische Dorf wird zum repräsentativen Symbol des gesellschaftlichen Wandels im Baskenland, der maßgeblich auf die Eskalation der separatistischen Bestrebungen zurückzuführen ist. Konkret hat das zur Folge, dass bis dahin angesehene Dorfbewohner*innen von der Gemeinschaft ausgeschlossen werden. »De la noche a la mañana mucha gente del pueblo empezó a negarles el saludo. ¿El saludo? Eso es mucho pedir. Hasta la mirada les negaban. Amigos de toda la vida, también algunos niños.« (*Patria* 2016: 82) Als Bittori Jahrzehnte später ins Dorf zurückkehrt, ist die Stimmung im Dorf umgeschlagen und die Dorfbewohner*innen gehen auf sie zu. »Te hemos visto en la iglesia y nos ha dado una gran alegría. Y entonces yo le he dicho a este: vamos a esperarla. Nosotros te apreciamos mucho. Siempre te hemos apreciado.« (*Patria* 2016: 125) Diese gesellschaftliche Transformation mündet in der Umarmung von Bittori und Miren (vgl. *Patria* 2016: 642). Einerseits wird so eine starke Symbolwirkung entfaltet, andererseits erscheint die Überwindung der gesellschaftlichen Spaltung stark vereinfacht. Entscheidend für Bittoris Rückkehr ins Dorf und Anlass ihrer Suche nach der Wahrheit über den Tod ihres Mannes ist ihre tödliche Krebsdiagnose (vgl. *Patria* 2016: 558). Sie fordert eine Entschuldigung des Täters und wendet sich daher an Joxe Mari, der für den Mord rechtskräftig verurteilt wurde. »Necesito ese perdón. Lo quiero y lo exijo, y hasta que no lo consigna

no me pienso morir.« (*Patria* 2016: 611) Die Rekonstruktion der Tatumstände und die Bitte um eine Entschuldigung sind vor dem Hintergrund einer tödlichen Erkrankung Zeugnis einer emotional-reflexiven Distanz, auf die der Zeitfaktor einen maßgeblichen Einfluss hat. Die subjektive Wirkung von Zeit als Faktor für Veränderungen wird auch anhand der Entwicklung von Joxe Mari entfaltet. Nach 17 Jahren Haft hinterfragt er zunehmend seine politisch-ideologischen Überzeugungen und distanziert sich von ihnen.

»Solo en su celda, Joxe Mari, 43 años, diecisiete de ellas en prisión, abandonó ETA. Un día de tantos, antes de acostarse, lanzó una mirada a una foto que le había mandado su hermana y dijo para su coeto: hasta aquí. Así de simple. Nadie se enteró porque a nadie comunicó su decisión. Ni a sus compañeros ni a su familia. A nadie. Y eso, medio año antes del anuncio, por parte de la organización, del cese definitivo de la actividad armada.« (*Patria* 2016: 624)

Der Erzähler stärkt das reflexive Potential in Joxe Maris Gedanken durch die zeitliche Verortung vor dem offiziellen Waffenstillstand. Nun ließe sich argumentieren, dass Joxe Mari sich nur zum Anschein von der ETA distanziert, beispielsweise um gelockerte Haftbedingungen zu erwirken. Jedoch zeugt seine Entscheidung, die er nicht publik macht, von innerer Überzeugung.

Zweifelsohne trägt auf außerliterarischer Ebene der Zeitpunkt der Publikation des Romans im Jahr 2016, nach der 2011 einsetzenden Selbstauflösung der ETA, zum kommerziellen Erfolg bei. Der Roman schreibt sich so in einen neuen literarisch-gesellschaftlichen Diskurs ein, der sich von binären Täter-Opfer Zuschreibungen vergangener Jahrzehnte löst und stattdessen diverse Formen der literarischen Thematisierung der ETA-Vergangenheit fokussiert.¹¹⁵

3.4.4 Vielstimmigkeit als Ausdruck von Mehrdeutigkeit

Die Komplexität der Erzählsituation in *Patria* (2016) resultiert vor allem aus der engen Verflechtung von Figuren- und Erzählerrede. Daher reicht die Bestimmung der

115 Die entsprechenden literarischen Werke nehmen kontroverse Standpunkte ein und greifen unterschiedliche thematische Aspekte auf. So thematisiert Fernando Aramburu in seinem Roman *Años lentos* (2012) die Entstehung der ETA in den 1960er Jahren und *Ojos que no ven* (José Ángel González Sainz, 2010) widmet sich dem aufkeimenden Nationalismus im Baskenland und verknüpft ihn mit einer mehrgenerationalen Fremdheitserfahrung einer Familie nach einer Migration. Interessant ist auch der Versuch einer Remodellierung der baskischen Unabhängigkeitsbestrebungen mittels Umdeutung in *La patria de todos los vascos* (Iban Zaldúa, 2009). In *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia* (2016) widmet sich Edurne Portela in Essayform der eskalierenden Gewalt im Baskenland und flicht dabei autobiographischen Elementen und Erinnerungen ein.

Erzählinstanz nicht aus, um diese Komplexität angemessen analysieren und interpretieren zu können. Stattdessen stellt sich fortwährend die Frage nach dem Verhältnis und der Stellung des Erzählers zu den Figuren und den von ihnen vertretenen Haltungen. Ausgehend von der Differenzierung der Handlung in zwei Stränge, die sich auf die ehemals befreundeten Familien von Miren und Bittori – später Angehörige eines Ettarras und seines Opfers – beziehen, werden in zahlreichen Episoden die subjektiven Wahrnehmungen der Ereignisse geschildert. Fernando Aramburu selbst beschreibt in *Patria en el taller* (2017) die fragmentartige Erzählstruktur seines Romans und vergleicht sie mit einem Puzzle. »La idea, pues, consistía en formar un dibujo general llamado *Patria* [Herv. i. O.] uniendo piezas narrativas por zonas espaciales y temporales al modo de un puzle.« (Aramburu 2017: 183) Um dieses Geflecht an Stimmen und subjektiven Perspektiven einordnen und interpretieren zu können, muss auf die Gegenüberstellung von zwei unvereinbaren ideologischen Perspektiven hingewiesen werden, die sich in *Patria* (2016) als Bruch auf die Freundschaft von Miren und Bittori, ihre Familien und später auf das gesamte Dorf auswirken. Dabei beanspruchen sowohl die ETA-Sympathisant*innen als auch die staatliche Gegenposition jeweils die uneingeschränkte Deutungshoheit der Situation für sich. Die Einstufung der ETA als Terrororganisation hat jedoch zur Folge, dass die entsprechende weltanschauliche Haltung normativ nicht anerkannt ist. Diese Hierarchisierung wirkt auch nach der Selbstauflösung der ETA fort, so kündigte Mariano Rajoy in seiner Regierungserklärung 2018 einen ausschließlich auf die Opferperspektive fokussierten politischen Diskurs an. So verpasste er die Möglichkeit eines Austausches unterschiedlicher Wahrnehmungen, die Potential zur Auflösung der ideologischen Lagerbildung geboten hätte. Vor diesem Hintergrund muss ein besonderer Fokus auf die literarischen Darstellungsmodi dieser ideologischen Perspektiven gelegt werden, um abschließend beurteilen zu können, wie sich *Patria* (2016) im literarischen Diskurs zu den bürgerkriegsähnlichen Zuständen im Baskenland positioniert.

Statt die beiden ideologisch-normativen Positionen isoliert voneinander gegenüberzustellen, gelingt es dem impliziten Autor, die Sichtweisen durch einen extra-heterodiegetischen Erzähler so zu vermitteln, dass ein gleichwertiges Miteinander der unterschiedlichen hochgradig subjektiven Erfahrungen entsteht. Diese Wirkung wird maßgeblich durch das Verhältnis zwischen Erzähler- und Figurenrede bestimmt. Casas Olcoz (2019) betont neben der Vielzahl der figuralen Standpunkte zum Terror im Baskenland die übergeordnete Rolle des Erzählers.

»En *Patria* [Herv. i. O.] se inserta una multiplicidad de puntos de vista ideológicos o evaluativos con respecto al terrorismo: desde la defensa acérrima de la militancia por parte de Miren al rechazo total a la violencia de Arantxa pasando por el hartazgo y repugnancia experimentados por Gorka. Sin embargo, la evaluación ideológica de *Patria* [Herv. i. O.] se lleva a cabo desde un único y dominante punto

de vista que subordina a todos los demás en la obra. Se trataría del punto de vista de un narrador [...] que se opone a la violencia de ETA.» (Casas Olcoz 2019: 156)

Im Gegensatz zu Casas Olcoz (2019) gehe ich davon aus, dass der Erzähler die figuralen Wahrnehmungen und ideologischen Standpunkte jedoch nicht bewertet oder diese gar moralisierend hierarchisiert, stattdessen wird diese Rolle auf den impliziten Leser übertragen. Dabei geht von der Vielzahl der Figurenstimmen, die sich unterbrechen, ergänzen und einander widersprechen – und bisweilen auch vom Erzähler selbst kommentiert werden – große Relevanz aus. In *Patria* (2016) kommt der Perspektivbegriff auf unterschiedlichen Ebenen zum Tragen: Als ideologisch-sweltanschauliche Haltung zu den Ereignissen, die sich in der Unterscheidung von Figuren- und Erzählerrede manifestiert, und in Bezug auf die übergeordnete Perspektive, die der Roman selbst gegenüber den außerliterarischen Ereignissen einnimmt.

Die Darstellung eines Ereignisses aus mehreren Figurenperspektiven mit variablen internen Fokalisierungen fungiert in *Patria* (2016) als narratives Strukturprinzip. Das ist eindrücklich an den Handlungssequenzen nachweisbar, in denen der Mord an Txato und Bittoris Rückkehr ins Dorf¹¹⁶ beschrieben werden. Bereits der Titel des Kapitels *Con esos o con nosotros* spielt auf die unüberwindbare Trennung der beiden Familien an und setzt mit den Beschreibungen des heterodiegetischen Erzählers ein, der in interner Fokalisierung schildert, dass Bittori die Kirche im Dorf betritt:

»Y al entrar en la iglesia tuvo el impulso de sentarse en la primera fila como en aquella tarde lejana del funeral; pero le pareció demasiada provocación. Conque eligió el extremo del último banco de los del bloque de la derecha, por ser un sitio desde el que se abarcan con la vista todo el espacio de la iglesia, lo que le permitiría observar a su salvo a los circunstantes.« (*Patria* 2016: 122f.)

Durch einen abrupten Wechsel der internen Fokalisierung wird deutlich, dass sich auch Miren in der Kirche befindet.

»Sin haberla visto, Miren averiguó que Bittori estaba en la iglesia. Había entrado con su hija poco antes de las siete [...] y ella se acomodó en su lugar de costumbre, Arantxa a su lado [...] Miren sacudió discretamente la cabeza dándose por ente-

116 Die Einordnung beider Ereignisse als Handlungssequenzen hat zur Folge, dass neben den Vorbereitungen des Anschlags von Joxe Mari auch die Überbringung der Todesnachricht an Xabier, die Trauer seiner Witwe und die Rekapitulation der Tat von Joxe Mari im Gefängnis als Repräsentation von Txatos Tod gelten. Unter der Rückkehr von Bittori in ihr Heimatdorf subsumiere ich ihren Entscheidungsprozess und die Reaktionen ihrer Kinder und der übrigen Dorfbewohner*innen.

rada, y no volvió la cara hacia la derecha ni entonces ni mientras duró la misa.« (*Patria* 2016: 123)

Die unterschiedlichen Wahrnehmungen vermittelt der Erzähler ohne eigene Einschätzung der Situation, zusätzliche Distanz wird durch die nachträgliche Erzählung, markiert durch die Verwendung des *indefinido/imperfecto*, erzeugt.

In *Pan comido* werden durch interne Fokalisierung Joxe Maris Radikalisierung, der Txato zum Opfer fällt, und seine Bluttaufe als Etarra beschrieben. »El tipo le daba igual [...] su misión no era pensar ni sentir, sino cumplir órdenes.« (*Patria* 2016: 279) In *Rojo* berichtet der heterodiegetische Erzähler, wie Xabier vom Tod seines Vaters erfährt. »Entre el garaje y la casa de sus padres, Xabier vio la mancha de sangre mezclada con el agua de la lluvia que la arrastraba poco a poco hacia el badillo de la acera.« (*Patria* 2016: 48) In *Mudanza a oscuras* wird Bittoris Flucht nach San Sebastián beschrieben, mit der sie sich vor der ständigen Konfrontation mit dem Tod ihres Mannes zu distanzieren versucht.

»A las pocas semanas de enviudar, Bittori se fue a pasar unos días a San Sebastián. Más que nada para perder de vista la acera donde mataron a su marido y para no seguir aguantando las miradas de los vecinos, tantos años amables y luego, de repente, lo contrario; ni tener que pasar cada día por delante de las pintadas en las paredes y ver aquella en el quiosco de la plaza.« (*Patria* 2016: 30)

Dabei beziehen sich die variablen internen Fokalisierungen gleichermaßen auf die Angehörigen des Opfers wie auf den Etarra Joxe Mari im Gefängnis. »Y pasó un año, pasaron dos, cuatro, seis, cada uno de ellos con sus navidades, con sus fiestas del pueblo que se celebraron sin él. De hecho ya todo ocurre sin él.« (*Patria* 2016: 161) Durch diese Perspektivierungen erhält der implizite Leser einen Einblick in die Gedankenwelt der Figuren, jedoch machen die konträren Figurenwahrnehmungen die konstante Identifikationen des impliziten Lesers mit einer Figur unmöglich. Der Erzähler selbst scheint sich hinter den Figurenperspektiven zu verbergen, sodass der Eindruck entsteht, er gebe den Schmerz und die Trauer der Hinterbliebenen von Txato mit der gleichen scheinbar unbeteiligten Haltung wieder wie die von Joxe Mari zum Ausdruck gebrachte Legitimation von Gewalt. Tatsächlich darf jedoch das Fehlen einer direkten Bewertung der Ereignisse und der figuralen Wahrnehmungen seitens des Erzählers nicht mit seiner vollkommenen Abwesenheit verwechselt werden.

Ein stilistisch auffälliges Merkmal der Erzählerrede ist der häufige Gebrauch von Schrägstrichen als Schriftzeichen, durch die mindestens zwei Worte getrennt werden, die miteinander in inhaltlicher Beziehung stehen. Arribas (2018) interpretiert die Wirkung dieser Struktur als lexikalischen Ausdruck der Vielfalt und Komplexität der unterschiedlichen Formen der Redewiedergabe. »Aramburu hace un uso muy personal de este signo, sin espacio antes ni después de la barra y

entre palabras no exactamente sinónimas [...]» (Arribas 2018: 305) So beschreibt der Erzähler, wie Joxe Mari als Jugendlicher mit Verletzungen nach Hause kommt und sein Bruder Gorka das Zimmer betritt: »Conque salíó a toda prisa de la cocina, los ojos achinados, los labios hacia fuera, toda la cara deformada por un gesto de llanto contenido que todavía le duraba cuando entró/interrumpió en el cuarto Gorka.« (Patria 2016: 43) Diese Textstelle zeigt die kommentierend-erklärende Funktion der durch Schrägstriche abgetrennten Ausdrücke, da *entró* sich deutlich neutraler auf die Anwesenheit des Bruders bezieht, die mit *interrumpió* als störend markiert wird. Eine ähnliche Wirkung zeigt sich unter anderem auch bei der Beschreibung von Xabiers Reaktion, nachdem Arantxa ihm ein Armband zurückgibt, das sie als Kind von seinem Vater Txato geschenkt bekommen hat (vgl. Patria 2016: 101). Ein vergleichbarer Effekt wird durch die Markierung einzelner Wörter oder Halbsätze in Klammern erzeugt. »Hizo sus cálculos. Personas de Zaragoza (facultad, vecindario, amistades) que superan que ella era hija de la última, pronto la penúltima, pronto la antepenúltima víctima de ETA.« (Patria 2016: 52) In diesem Fall spezifizieren die Substantive in Klammern die generalisierende Angabe *personas de Zaragoza*. Darüber hinaus entfaltet die Kombination mehrerer Ausdrücke eine verstärkende Wirkung. »Joxian fue directo del trabajo a casa a llevarle la noticia a su mujer [...] Lamentaciones, gemidos, rabia/pena, dolor/dolor.« (Patria 2016: 227) Nachdem Koldos Vater Joxian mitteilt, sein Sohn sei mittlerweile nach Mexiko emigriert, ist Joxian innerlich aufgewühlt, da er weiterhin nichts über den Aufenthaltsort seines Sohnes weiß, der sich mit anderen Etxarras in den Untergrund zurückgezogen hat. Mit *pena/rabia* markiert der Erzähler die zerrissenen und ambivalenten Gefühle des Vaters und durch die Wiederholung *dolor/dolor* verstärkt er sprachlich den Schmerz, den Joxian und Miren empfinden. Aus Sicht des impliziten Lesers erzeugt diese Struktur eine irritierende Wirkung, die unter Umständen den Eindruck einer Selektionsmöglichkeit erzeugt, tatsächlich jedoch greift der Erzähler so die Mehrdeutigkeit der Ereignisse und ihrer Wahrnehmungen auch auf lexikalischer Ebene auf. Ich interpretiere die Zusammenstellung dieser Ausdrücke durch Schrägstriche als eine indirekte Kommentierung der Ereignisse seitens der heterodiegetischen Erzählinstanz, aus deren Kombination eine erklärende und verstärkende Wirkung der Inhaltsebene resultiert.

Die Tendenz des heterodiegetischen Erzählers, seine Präsenz zu verbergen, zeigt sich eindrücklich angesichts der vielfältigen Formen der Wiedergabe von Figurenrede, insbesondere in vielen im *discurso directo regido*¹¹⁷ vermittelten frag-

117 Grundlegend ist Mario Rojas' Modell zur Redewiedergabe in literarischen Erzähltexten, das er in »Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo« (1980/81) darlegt. Rojas differenziert bei seinem Modell zwischen den Merkmalen *regido* — *libre*, mit oder ohne Einleitungsworte, und *oblicuo* — *no oblicuo*, als Transponierung der deiktischen Angaben oder ihrer Unveränderlichkeit in der direkten Rede. Entsprechend ergeben sich zwei Ausprägungen der

mentartigen Gesprächen. In *Txato, entzun* tauschen sich mehrere Dorfbewohnerinnen über die Rückkehr von Bittori aus, die sich demonstrativ in der Öffentlichkeit zeigt.

- »En susurros:
 —La del abrigo oscuro.
 —¿Quién es?
 —No me digas que no la reconoces.
 —Sólo le veo la espalda.
 —La de Txato.
 —¿El que mataron? ¡Qué mayor está!
 —Los años pasan. ¿Qué te crees?« (*Patria* 2016: 33)

Durch den fast vollständigen Rückzug der Erzählinstanz wird den Figuren die Deutungshoheit über die Ereignisse überlassen und der implizite Leser erhält den Eindruck ungefilterter Authentizität, von Genette (1972) als *l'illusion de mimésis* bezeichnet (vgl. Genette 2007: 166). Arribas (2018) erklärt den vermeintlichen Rückzug des Erzählers zu Gunsten der Figurenperspektiven mit der Unmöglichkeit einer einseitigen Bewertung der komplexen Folgen des Terrorismus der ETA. »En mi opinión la elección de la polifonía reticular de Aramburu puede tener mucho que ver con la imposibilidad de encontrar responsabilidades monolíticas en las muertes causadas por el terrorismo etarra.« (Arribas 2018: 316) In Bezug auf das Verhältnis von Erzähler- und Figurenrede weist Martínez (2019) auf die Bedeutung der internen Fokalisierung der Erzählerrede hin.

- »Así, cuando el narrador principal focaliza su atención en la conciencia del personaje central de un capítulo intercala frecuentemente en el mismo párrafo frases en primera persona – las de su discurrir mental –, en medio de una secuencia narrativa en tercera.« (Martínez 2019: 16)

So leitet die Erzählerrede die Schilderungen der Figuren selbst ein und rahmt sie indirekt, was sich deutlich in *En casa de esos* zeigt. Nach einer kurzen Beschreibung des Erzählers artikuliert Miren ihre Deutung der Ereignisse im *discurso directo regido*.

- »Las nueve de la noche. En la cocina, la ventana abierta para que saliera a la calle el olor del pescado frito. El telediario empezó con la noticia que Miren había oído de víspera en la radio. Cese definitivo de la lucha armada [...] Y se volvió hacia su hija:
 —¿Has oído? Paran otra vez. Ya veremos hasta cuándo.« (*Patria* 2016: 25)

direkten Figurenrede, *discurso directo regido* und *discurso directo libre*, und zwei Arten der indirekten Figurenrede, *discurso indirecto regido* und *discurso indirecto libre* (vgl. Rojas 1980/81).

Diese Struktur wiederholt sich zum Ende des Kapitels:

»Entonces Joxian se inclinó para besar la frente de su hija y le dio las buenas noches [...] Y casi había salido de la habitación cuando se dio la vuelta y dijo:
—Al venir del Pagoeta he visto luz en casa de esos.« (*Patria* 2016: 28f.)

In *Patria* (2016) ist eine eindeutige Zuordnung der unterschiedlichen Figurenstimmen bisweilen schwierig, was mit ihrer Vielzahl und den besonderen Formen der Redewiedergabe erklärt werden kann, worauf Arribas (2018) hinweist.

»Aramburu dispone esa polifonía, uno de cuyos rasgos más destacados es que la voz narrante da paso a todas las demás muy a menudo a través de discursos referidos que carecen de las estructuras de transición tradicionales, especialmente en estilo indirecto libre.« (Arribas 2018: 293)

Die Redewiedergabe im *discurso indirecto libre*, auch erlebte Rede genannt, scheint die Distanz zwischen Erzähler und Figuren durch die Verschmelzung mit ihren Gedanken aufzuheben, was Rojas (1980/81) als charakteristisches Wirkungspotential benennt (vgl. Rojas 1980/81: 50). In *Patria* (2016) erfolgt die figurale Redewiedergabe mittels erlebter Rede unabhängig von der Zugehörigkeit der jeweiligen Figur zu den Angehörigen eines Opfers der ETA oder zu den Verwandten des Täters. So beschreibt der Erzähler in *Páginas mentales* Joxe Mari in seinem sechsten Jahr in Haft: »La melena le llegaba a Joxe Mari hasta los hombros cuando lo detuvieron. ¿Qué fue de aquellos rizos, del cosquilleo del pelo en la frente y también aquí, en el arranque de la espalda?« (*Patria* 2016: 161) Dabei ist es Joxe Mari selbst, der sich die Frage nach seinem veränderten Aussehen stellt, wiedergegeben im *discurso indirecto libre*. In *Un paseo* schildert der Erzähler die schwierige Lage von Bittori im Dorf, wo sie zunehmenden Anfeindungen ausgesetzt ist. »Pues la última persona de esa familia a la que Bittori desearía un mal es a ella [Arantxa]. Bajaba un día por la calle. ¿Estaba ya casada con el chico de Rentería? Sí, pero aún no tenía hijos.« (*Patria* 2016: 82) Der Erzähler vermittelt, dass Bittori keine Ablehnung gegenüber Arantxa hegt, aber es ist Bittori selbst, die sich in erlebter Rede fragt, ob Arantxa bereits verheiratet ist. Ein ähnlicher Einsatz des *discurso indirecto libre* ist an zahlreichen weiteren Textstellen nachweisbar, was ich als Hinweis für meine These deute, dass der Erzähler sich nicht direkt zu den Figuren positioniert, sondern sich vielmehr mit den unterschiedlichen Figuren identifiziert und mit ihnen zu verschmelzen scheint (vgl. Rojas 1980/81: 50).

Einen ähnlichen Effekt erzeugt die Verschachtelung unterschiedlicher Stimmen in *Patria* (2016), die vor allem aus der übergangslosen Kombination unterschiedlicher Formen der Redewiedergabe resultiert. Wegen ihrer gehäuften Anwendung kann die Analyse dieser Kombinationen nur exemplarisch erfolgen, immer fokussiert auf wiederkehrende narrative Strukturen und ihre Wirkungen auf den impliziten Leser. Das Kapitel *Tacones sobre el parque* setzt mit einem inneren

Monolog von Bittori ein, die ihre Tochter Nerea von ihrem Wohnungsfenster aus beobachtet. »Ahí va la pobre a romperse en él. Lo mismo que se rompe una ola en las rocas. Un poco de espuma y adiós. ¿No ve que ni siquiera se toma la molestia de abrirle la puerta? [...]« (*Patria* 2016: 13) An den inneren Monolog schließt sich die Beschreibung des heterodiegetischen Erzählers an, wie Nerea in das wartende Auto steigt und zum Fenster ihrer Mutter aufblickt.

»En el momento de subir al coche, Nerea dirigió la vista hacia la ventana tras cuyos visillos supuso que su madre, como de costumbre, estaría observándola. Y sí, aunque ella no pudiese verla desde la calle, Bittori la estaba mirando con pena y con el entrecejo arrugado.« (*Patria* 2016: 13)

Erst im Anschluss an die Beschreibung markiert der Erzähler Bittoris inneren Monolog – »Y hablaba a solas y susurró diciendo« (*Patria* 2016: 13) –, um ohne jede Markierung durch Interpunktion aus seiner Perspektive auf den inneren Monolog Bezug zu nehmen: »ahí va la pobre, de adorno de ese vanidoso a quien nunca se le ha pasado por cabeza hacer feliz a nadie ¿No se da cuenta de que una mujer ha de estar muy desesperada para tratar de seducir su marido después de doce años de matrimonio? En el fondo es mejor que no hayan tenido descendencia.« (*Patria* 2016:13)

Eine ähnlich komplexe und irritierende Kombination von Erzähler- und Figurenrede wird in *Patria* (2016) überaus häufig eingesetzt, so auch in *Si a la brasa le da el viento*. Auf dem Weg zu einer Veranstaltung der Opfervereinigung *Colectivo de Víctimas del Terrorismo en el País Vasco* versucht Xabier seine Nervosität mit Alkohol zu betäuben. Die Beschreibung setzt mit dem typographisch nicht durch Interpunktion und auch ohne Einleitungsworte markierten *discurso directo libre* ein und geht ohne Übergang in die Erzählerrede über. »Los pies decidieron por mí y Xabier, corazón palpitante, se tomó un coñac y enseguida otro en el bar Tángier, allí cerca.« (*Patria* 2016: 550)

»Estilísticamente la novela acierta al emplear una voz narradora incisiva, camaleónica, que se camufla en una tercera persona compleja y novedosa. Parece a ratos omnisciente, pero también a veces ajena, como quien ve los hechos desde fuera, para ser en otras ocasiones como una prolongación de las voces múltiples del relato, de ahí la intromisión de la primera persona o el uso del estilo indirecto libre, que implica al narrador como testigo, o el uso de las interrogaciones. Ese tránsito brusco de la tercera a la primera persona es muy eficaz.« (Bernal Salgado 2016: CXXI)

Die stetige Verknüpfung von Erzähler- und Figurenrede spricht für meine These eines Erzählers, der das Feld den Figuren überlässt, sich hinter ihnen verbirgt und Wertungen nur aus den Figurenperspektiven vornimmt. So gelingt es dem Erzähler, die vermeintlich unüberwindbaren Trennlinien der Perspektiven derart zu ver-

schieben, dass eine Einteilung in ideologische Lager zunehmend schwierig wird, was auch der Komplexität der außerliterarischen Situation näher kommt als binäre Deutungsmuster. Dabei entspricht die komplex-irritierende Erzählstruktur einem narrativen Puzzle, das erst durch alle einzelnen Fragmente und Stimmen ein gesellschaftliches Panorama des Baskenlandes ergibt und als Ansatz der literarischen Überwindung der außerliterarisch dominierenden Konfrontation zweier unvereinbarer Haltungen eingeordnet werden kann. Auf diese übergeordnete Sinnintention spielt im Roman direkt die Figur eines Schriftstellers an, der an der Vortragsreihe einer Vereinigung der Opfer der terroristischen Gewalt im Baskenland teilnimmt und sich über seinen jüngst publizierten Roman äußert, was das folgende Zitat aus dem Vortrag zeigt:

»Asimismo escribí en contra del crimen perpetrado con excusa política, en nombre de una patria donde un puñado de gente armada, con el vergonzoso apoyo de un sector de la sociedad, decide quién pertenece a dicha patria y quién debe abandonarla o desaparecer. Escribí sin odio contra el lenguaje del odio, en contra de la desmemoria y el olvido tramado por quienes tratan de inventarse una historia a servicio de su proyecto y sus convicciones totalitarias.« (*Patria* 2016: 552)

Die Perspektive der literarischen Praxis, auf die im Roman angespielt wird, zielt auf die Aufarbeitung der gesellschaftlichen Spaltung durch Hass und Terror ab und offenbart zugleich einen starken autofiktionalen Gehalt, den Fernando Aramburu selbst in *Patria en el taller* (2017) bekräftigt.

»A *Patria* [Herv. i. O.] la precede, pues, una experiencia personal del autor sin la cual la novela no habría sido posible, aun cuando los episodios narrados en ella no constituyan un testimonio directo o, si se prefiere, literal de la experiencia referida. La novela no cuenta hechos de mi vida; pero la vida, mi vida, me ha impuesto una perspectiva que es tanto como una idea de los asuntos humanos, y desde la cual escribo mejor o peor mis libros. El fenómeno del terrorismo de ETA me ha acompañado desde la niñez. Me es tan próximo que me cuesta verlo como un objeto al que sólo puedo llegar por vía informativa o documental.« (Aramburu 2017: 184f.)

Aramburu beschreibt, dass die Gewalt der ETA und sich entwickelnde Gruppendynamiken in ihm als jugendlicher widersprüchliche Gefühle evoziert haben, die von der teils unwissentlichen Bekundung der Sympathie und Freude über das Attentat der ETA an dem ehemaligen spanischen Ministerpräsidenten Luis Carrero Blanco bis über die aus seiner christlich geprägten Erziehung resultierende Ablehnung jeglicher Gewalt reichen (vgl. Aramburu 2017: 185f.).

In *Patria* (2016) erfolgt die literarische Aufarbeitung des Terrors mit einer deutlichen Verurteilung der Gewalt seitens der ETA, im Fokus steht allerdings die Abkehr von vereinfachten binären Deutungsschemata, wie der fiktive Schriftsteller im

Roman zum Ausdruck bringt: »... procurando trazar el panorama representativo de una sociedad sometida al terror. Quizá exagerado, pero tengo el firme convencimiento de que también está en marcha la derrota literaria de ETA.« (*Patria* 2016: 553) Der Anspruch einer *derrota literaria de ETA* wird in *Patria* (2016) über die Vielzahl der Stimmen, Erfahrungen und Deutungen der traumatischen Ereignisse umgesetzt, die nicht durch einen dominanten Erzähler als moralische Instanz hierarchisiert werden. So wird die vom Terrorismus der ETA erzeugte Polarisierung innerhalb der baskischen Gesellschaft sukzessiv abgeschwächt.

3.4.5 Heimat: Mikrokosmos Baskenland

Die Beschreibung der Handlungsorte in *Patria* (2016) erfolgt vorrangig über ihre geographische Lage und regionale Zugehörigkeit zum spanischen Baskenland. Folglich ergibt sich ein geographisch modellierter Mikrokosmos, dessen Mittelpunkt ein namentlich nicht benanntes Dorf ist, aus dem alle Figuren stammen.

»La historia se desarrolla en un pueblo cercano a San Sebastián del que no se brindan mayores referencias, con la intención de asimilarlo a cualquiera de los muchos pueblos des Euskal Herria, es relativamente pequeño, pues los vecinos se conocen unos a otras, y la única precisión que se brinda es que está ubicado a corta distancia de la capital guipuzcoana.« (Martínez 2018: 15)

Die geographische Konkretisierung in der Region unweit von San Sebastián erfolgt in den ersten Kapiteln, die hinsichtlich der räumlichen Strukturen in *Patria* (2016) eine expositorische Funktion erfüllen. Dabei wird nicht so sehr die Beschaffenheit der Region fokussiert, sondern vielmehr die multiplen Konnotationen des geographischen Raumes, die insbesondere in Bezug auf das repräsentativ modellierte Dorf zum Tragen kommen. Von dem geographischen Handlungsraum geht für die Figuren eine identitätsstiftende Wirkung aus. Auf den impliziten Leser birgt die ungenaue, nicht referenzialisierbare geographische Verortung der Handlung vielseitige Anschlussmöglichkeiten, auf die Casas Olcoz (2019) verweist.

»La ausencia deliberada de una localización específica fomenta la referencialidad múltiple, que de nuevo persigue una mayor identificación del lector [implícito] con la novela en tanto que puede extrapolar la realidad representada literariamente a su propia circunstancia vital.« (Casas Olcoz 2019: 146)

Die Analyse und Interpretation der räumlichen Strukturen in *Patria* (2016) werden von meinem Vorschlag geleitet, den geographisch begrenzten Mikrokosmos der Handlungsorte vorrangig anhand seiner Bedeutung für die Figuren als Heimat zu untersuchen. Zusätzlich sollen die Funktionen dieses spezifischen Heimatraums herausgearbeitet werden, der in unterschiedlichen Ausprägungen als Spaltungs-, Bedrohungs- und Begegnungsraum wirkt. Große Relevanz geht von der politisch-

ideologischen Aufladung und Instrumentalisierung des Georaums aus. So wird ein baskisches Dorf zum Austragungsort von Diskursen über Zugehörigkeit und Abgrenzung. Dieser mikrokosmisch angelegte Handlungsraum ist in besonderer Ausprägung als geschlossen zu bezeichnen, wobei aus der geographischen Begrenzung auch soziale Folgen resultieren. Konkret wirkt sich das für die Bewohner*innen des Dorfes als binäre Einteilung in patriotische ETA-Sympathisant*innen und ihre Gegner aus, was die Zugehörigkeit bis dahin fest in die Gemeinschaft integrierter Bewohner*innen in Frage stellt.

Alonso-Rey (2019) fokussiert in ihrer Analyse der räumlichen Strukturen in *Patria* (2016) temporale Aspekte und schlägt überzeugend vor, von der Konstituierung eines neuen Raumes ab dem Jahr 2011 auszugehen. »El 20 de octubre de 2011, ETA anunció el cese definitivo de la actividad armada. Tal fecha es una frontera que separa el viejo tiempo de la violencia del nuevo.« (Alonso-Rey 2019: 3) Dieser neue sozial-kommunikative Raum konstituiert sich aus seiner temporalen Markierung und wird erst durch die Niederlegung der Waffen möglich. Bereits der Titel *Patria* liefert einen deutlichen Hinweis auf die Bedeutung und Verknüpfung psychischer und geographischer Raumkonzepte, auf die Miglierina (2018) in seiner Rezension des Romans hinweist, bei der er auf die semantische Bedeutung des Terminus *Patria* rekurriert. Sowohl Miglierina (2018) als auch Alonso-Rey (2019) verknüpfen raumzeitliche Aspekte miteinander, widmen sich allerdings nur peripher den Wahrnehmungen des geographischen Handlungsraumes seitens der Figuren. Diese Analyse ist allerdings nötig, um über die Differenzierung von Georaum und individuell-emotionaler Wahrnehmung einzelner Figuren hinaus, die Funktionen der Handlungsorte und ihre Wirkungen auf das Figurenhandeln zu erschließen. So können die Spezifika des Diskurses über Herkunft und Heimat in *Patria* (2016) herausgearbeitet werden.

Die stark ausgeprägte kollektive Identifikation der Bewohner*innen mit dem Baskenland als geographischer Lebensraum, resultiert aus dem historisch verankerten Spannungsfeld zwischen Unabhängigkeitsbestrebungen und Unterdrückungsmechanismen. Voraussetzung der Zugehörigkeit zur Dorfgemeinschaft ist die Identifikation der Figuren als Basken. Der plötzliche Ausschluss aus dieser Gemeinschaft erschüttert folglich auch das identitäre Selbstbild der Betroffenen, was anhand von Txatos Versuch der Rechtfertigung seiner Zugehörigkeit anschaulich wird. »Los del pueblo me conocen. Soy de aquí, hablo euskera, no me meto en líos de política, doy trabajo. Cada vez que se hace una colecta para fiestas, para el equipo de fútbol o para lo que sea.« (*Patria* 2016: 150) Die wachsende Polarisierung der territorialen Zugehörigkeit erleben Txato und sein Sohn Xabier beim Besuch eines Fußballspiels in Zaragoza. Während sie im Dorf wegen vermeintlich unpatriotischen Verhaltens ausgeschlossen werden, genügt außerhalb des Baskenlandes die Identifikation mit einem baskischen Fußballverein, um als Baske verunglimpft zu werden. Erklärt werden kann das mit einer Gleichsetzung

von emotionaler Verbundenheit mit dem Baskenland und der terroristischen Gewalt der ETA.

»El padre y el hijo ocuparon mientras tanto su localidad de pie en una curva del estadio, mezclados con la peña donostiarra. Y aún no habían salido los jugadores al campo cuando, desde el graderío contiguo, empezaron a lloverles los insultos: etarras, vascos de mierda, vascos asesinos y así. Ellos respondían cantando y agitando *ikurriñas* [Herv. i. O.] y banderas blanquiazules, y se decían los unos a los otros.« (*Patria* 2016: 411)

Die steigende Relevanz des Georaums für die Figuren setzt mit der Verbreitung der politisch-ideologischen Ziele der ETA ein, die vornehmlich durch die Radikalisierung Joxe Maris veranschaulicht wird. Seine ersten Kontakte zur ETA macht der Jugendliche bei der Teilnahme an Demonstrationen in San Sebastián (vgl. *Patria* 2016: 258ff.), die sich schnell bis zu einer Beteiligung an Straßenkämpfen ausweiten (vgl. *Patria* 2016: 168f.). Als Folge zieht er sich immer stärker aus der Öffentlichkeit zurück und begrenzt seine sozialen Kontakte ausschließlich auf andere Earras. Sein Rückzug aus dem zivilen Leben gipfelt in seinem Auszug aus der elterlichen Wohnung.

Die räumliche Dominanz der ETA im Dorf vollzieht sich sukzessiv und wirkt sich als spaltende Komponente auf die Gemeinschaft aus. Zugleich steigern Spezialeinheiten und Polizist*innen ihre Präsenz in der Region, sodass sich die Earras in den französischen Untergrund zurückziehen, wo sie jedoch fast gänzlich unbehelligt von ihren Angehörigen besucht werden können. »Hace unos años podías pasar al otro lado a verlos y a llevarles ropa o lo que *haría* [Herv. i. O.] falta.« (*Patria* 2016: 68) Der erzwungene Rückzug in den Untergrund zeigt, dass die staatliche Exekutivmacht den öffentlichen Raum dominiert. Die Dominanz versucht die ETA durch zahlreiche Anschläge umzukehren. Im Alltag der Dorfbewohner*innen geht das einher mit einer Verschiebung der Artikulationsmöglichkeiten zu Gunsten der Earras, was die Schmierereien zeigen, die Txato im Dorf weithin sichtbar verunglimpfen. »Chivato, opresor, traidor. Le habían escrito de todo, en euskera y en castellano, en su calle, en las adyacentes, en la plaza.« (*Patria* 2016: 159) Nach und nach wird der öffentliche Raum zum Krisenraum, aus dem sich Txato als Reaktion auf die Anfeindungen und die stumme Ignoranz der Dorfbewohner*innen immer stärker zurückzieht. »Lo aislaron al mismo tiempo que él se aisló. Ni iba a jugar a cartas al Pagoeta ni a cenar los sábados en la sociedad gastronómica.« (*Patria* 2016: 211) Die Rückkehr von Joxe Mari in sein Dorf markiert eine Steigerung der Präsenz der ETA und gipfelt in der Aufteilung geographischer Hoheitsgebiete in *taldes*. »Esta es vuestra zona. Aquí, lo que queráis. Policías, guardias civiles, *ertzainas* [Herv. i. O.], lo que se os ponga por delante.« (*Patria* 2016: 385) Der Wandel des Dorfes zum Krisenort gipfelt im Mord an Txato und impliziert eine stetige Bedrohungslage, die Nerea und Xabier dazu veranlasst, ihrer Mutter den Auszug aus dem Dorf nahezu-

legen. »Nerea y Xabier acordaron sacarla del pueblo a toda costa, de su pueblo de siempre, donde ella había nacido, donde la bautizaron y se casó, y dificultarle después el regreso, incluso impedirselo con suavidad.« (*Patria* 2016: 30) Bittori verlässt ihre Heimat nicht freiwillig, sondern als einzig mögliche Reaktion auf die Bedrohungen, was einer Entwurzelung gleicht. Auch Jahre nach ihrem Umzug versucht sie, ihre physische Anwesenheit im Dorf zu verheimlichen. »Y sí, le dio por ir al pueblo de la manera más discreta posible, con frecuencia en días desapacibles de lluvia y viento, cuando es más probable que las calles están vacías.« (*Patria* 2016: 32) Bestärkt von der Nachricht der Niederlegung der Waffen seitens der ETA, steigert sie die Frequenz ihrer Besuche im Dorf und zeigt sich auch demonstrativ an öffentlichen und besonders repräsentativen Orten des Dorfes.¹¹⁸ Die Inszenierung ihrer Rückkehr bezieht sich maßgeblich auch auf die Signalwirkung ihrer Anwesenheit auf Miren.

»Dieron las doce. No te impacientes. Ya verás como viene. Y vino, claro que vino, casi a las doce y media. Se detuvo apenas un instante a la luz de la farda, mirando a la ventana ni con incredulidad ni con sorpresa, sino más bien con las cejas enfadadas, y enseguida volvió por donde había venido.« (*Patria* 2016: 37)

Die Funktion von Orten als Begegnungsraum setzt ab dem offiziellen Waffenstillstand ein und bezieht sich auf öffentliche und besonders symbolisch aufgeladene Orte, an denen sich eine Annäherung der Angehörigen von Tätern und Opfern räumlich manifestiert. Die symbolische Bedeutung der Orte leitet sich zum einen über den hohen ideellen Wert für die Figuren ab und zum anderen resultiert er aus ihrer deutlichen Sichtbarkeit und der kollektiven Bedeutung für die Dorfgemeinschaft. Die erste Ausprägung lässt sich an Txatos Grab auf dem Friedhof von Polloe und an Joxians Gartenhaus veranschaulichen, wo Bittori Joxian ohne Mirens Wissen besucht. Diese beiden persönlichen Rückzugsorte von Bittori und Joxian sind von den öffentlichen Orten der Begegnung zu unterscheiden. Die weithin sichtbare Demonstration ihrer Anwesenheit im Dorf inszeniert Bittori bewusst in der Bar Pagoeta, auf dem Dorfplatz und in der Kirche. So besucht Bittori kurze Zeit nach ihrer Ankunft im Dorf die Bar.

»No ha cambiado apenas nada, te lo juro. Las mesas donde jugabais a cartas los hombres siguen en su sitio, pegadas a los listones de la pared. El comedor, al fondo. Los servicios, bajando la escalera. No hay fútbol ni una máquina de las bolas como aquella que hacía tanto ruido, pero sí una tragaperras. De lo poco nuevo

118 Die symbolische Protestwirkung der physischen Anwesenheit einer Figur an einem Ort zeigt auch Anrantxas Teilnahme an Txatos Beerdigung, von der besondere Symbolwirkung ausgeht, da sie die Schwester seines verurteilten Mörders ist (vgl. *Patria* 2016: 375).

que he visto. Ah, y la hucha para los presos encima de la barra. Carteles de fútbol y trainers en lugar de los antiguos de toros.» (*Patria* 2016: 72)

Einerseits wird die Gaststätte zum Symbol der generationalen Veränderungen im Dorf und andererseits zum Ausdruck der Stagnation. Besondere symbolische Relevanz geht von der Konfrontation der Witwe eines ermordeten Opfers mit der Spendose für die Terrorist*innen aus, der sich Bittori offensichtlich demonstrativ aussetzt. Neben der gesteigerten Frequenz der anfänglich heimlichen Besuche in ihrem Dorf steigert sie auch die Intensität und Sichtbarkeit ihrer Anwesenheit und scheint damit eine Provokation und Demonstration ihrer Zugehörigkeit zu intendieren. In *Encuentros en la plaza* werden die regelmäßigen Treffen von Bittori und Arantxa beschrieben. »La gente del pueblo conocía de sobra estos encuentros matinales de Bittori y Arantxa. Se murmuraba que como la paralítica no puede resistir ni echar a correr, la otra se aprovecha.« (*Patria* 2016: 539) Da die über Jahrzehnte gewachsenen Dualismen und Reduktionen der Figuren auf die Einordnung in Täter und Opfer so tief verankert sind, scheint ein freiwilliges Treffen unmöglich, daher wird rechtfertigend auf Arantxas eingeschränkte Mobilität hingewiesen. Der Dorfplatz nimmt als öffentlicher Raum eine besondere Rolle ein, da auch die Schlusszene dort lokalisierbar ist, in der sich Miren und Bittori begegnen.

»Avanzaban en línea recta la una hacia la otra. Y la numerosa gente que estaba en la plaza se percató. Los niños, no. Los niños siguieron correteando y dando voces. Entre los adultos se formó un rápido orillo de bisbiseos. Mira, mira. Tan amigas que fueron. El encuentro se produjo a la altura del quiosco de música. Fue un abrazo breve. Las dos se miraron un instante a los ojos antes de separarse. ¿Se dijeron algo? Nada. No se dijeron nada.« (*Patria* 2016: 642)

Die beiden Frauen nähern sich aus gegensätzlichen Richtungen kommend, gehen sich nicht aus dem Weg und treffen weithin sichtbar auf dem Dorfplatz aufeinander. Die Erwachsenen, die die Freundschaft und Entzweiung der beiden Frauen miterlebt haben, erwarten gespannt ihre Reaktionen. Die Umarmung inszeniert dabei nicht ausschließlich die Annäherung der beiden Frauen, sondern fungiert auch als wegweisendes prognostisches Signal für den Umgang der Dorfgemeinschaft mit Bittori. Durch die repräsentative Modellierung des namenlosen Dorfes lassen sich auch Bezüge auf die außerliterarische Wirklichkeit herstellen, in der weite Teile der Bevölkerung durch fehlendes Aufbegehren zu Sympathisant*innen der ETA wurden. Bittoris Anwesenheit in der Kirche ist besonders deshalb als Provokation zu verstehen, weil die Kirche bei ihrem Ausschluss aus der Dorfgemeinschaft eine tragende Rolle spielte und als Institution auch die Eskalation der Gewalt im Baskenland beeinflusste und so maßgeblich zur Radikalisierung und Unterstüt-

zung der E arras in der Zivilbevölkerung beitrug.¹¹⁹ Insgesamt wirkt sich Bittoris demonstrative Präsenz im Dorf auch als Befreiung Ende aus ihrer Viktimisierung aus. Ihren Besitzanspruch an den geographischen und sozialen Raum markiert sie in Form einer weithin sichtbaren Geranie (vgl. *Patria* 2016: 111).

Kontrastiv zu der geographisch-regionalen Geschlossenheit der Handlungsorte werden einige Handlungsorte außerhalb des Baskenlandes beschrieben, die sich in unterschiedlichen Ausprägungen differenzieren lassen. Die erste Erscheinungsform bezieht sich auf Reisen, die die Figuren unternehmen. Keiner der so erschlossenen Orte wird anhand seiner Beschaffenheit beschrieben. Neben einer Urlaubsreise von Xabier und Arantzú nach Rom (vgl. *Patria* 2016: 284) fährt Arantxa nach Mallorca, um der Konfrontation mit ihrem Ehemann Guillermo zu entgehen, der sie betrügt. »Lo importante, para Arantxa, era perder de vista a Guillermo. Se habría ido sola a cualquier sitio, pero le remordía la conciencia dejar a los niños a merced de su padre.« (*Patria* 2016: 86) Während ihrer Reise erleidet Arantxa einen Schlaganfall und verbringt danach mehrere Wochen in einem mallorquinischen Krankenhaus, in dem Miren ihre Tochter besucht. In *El asunto de Londres* wird die Reise von Nerea und Arantxa »con treinta o cuarenta mujeres de toda España que iban a Londres a lo mismo que ella« (*Patria* 2016: 200) beschrieben, um dort eine Abtreibung vornehmen zu lassen, was im franquistischen Spanien nicht möglich und gesellschaftlich geächtet ist. In Zaragoza lernt Nerea den deutschen Studenten Klaus-Dieter kennen, den sie nach seiner Rückkehr in Deutschland mit einem

119 Die Kirche spielt bei der Eskalation der Unabhängigkeitsbestrebungen im spanischen Baskenland eine tragende Rolle, die sich von der Rekrutierung neuer Mitglieder der ETA über eine Vermittlerrolle zwischen im Untergrund lebenden E arras und ihren Familien bis zum Transport von Waffen und dem Abhalten von Versammlungen der ETA in Konventen und Klöstern erstreckt. In seinem Aufsatz »Mitgliederstruktur, Sozialisationsmedien und gesellschaftlicher Rückhalt der baskischen ETA« (1981) analysiert Peter Waldmann die Rolle der katholischen Kirche im Baskenland und ihre ideologische Nähe zur ETA, die er maßgeblich auf zwei Ursachen zurückführt. Demnach seien die katholischen Priester im Baskenland schon immer sehr eng mit der Bevölkerung verbunden und so in gesellschaftlich-ideologische Diskurse eingebunden (vgl. Waldmann 1981: 53). Als zweiten Grund der aktiven Beteiligung der katholischen Geistlichen an den Unabhängigkeitsbestrebungen nennt er die Repressionen der Guardia Civil gegenüber der baskischen Bevölkerung und die zentralistischen Strukturen während des Franquismus, die sich seitens der Priester als Aversionen gegen staatliche Repräsentant*innen auswirkt. Die Rolle der Priester als Mittelsmänner der Informations- und Kontaktüberbringung und das Verstecken von E arras wird erleichtert durch Sonderrechte der Geistlichen, die nur begrenzt überwacht werden und deren Verhalten seltener staatlich sanktioniert wird (vgl. Waldmann 1981: 55). Zudem haben die Priester im Rahmen ihrer Gemeinde- und Jugendarbeit ein enges Vertrauensverhältnis zur Zivilbevölkerung. Insbesondere in dörflichen Gebieten erfüllen die Priester auch eine geistig-moralische Vorbildfunktion und tragen so zur Verbreitung der Ideologien der ETA bei. Zugleich erhöhen sie den gesellschaftlichen Druck bei politischen Gegnern und forcieren so eine Spaltung der Dorfgemeinschaften.

Besuch überrascht. Als sie jedoch erfährt, dass er eine deutsche Freundin hat, berweist Nerea einige deutsche Städte, die lediglich mit ihren Namen benannt, aber nicht weiter beschrieben werden.

Alle Orte, die von den Figuren über Reisen erschlossen werden, erzeugen einen Kontrasteffekt in Bezug auf das Baskenland. Zu dieser Wirkung trägt auch die Entfernung von der im Baskenland omnipräsenten Stigmatisierung in Patriot*innen und Verräter*innen, später in Täter und Opfer bei. Nur durch die geographische Entfernung können sich die Figuren unabhängig von diesen Rollenzuschreibungen frei und selbstbestimmt entfalten. Eine ähnliche Wirkung erzielt auch die zweite Ausprägung von außerhalb des Baskenlandes gelegenen geographischen Räumen, die sich auf die Studienaufenthalte von Nerea und Xabier bezieht. Als sich die Drohungen gegen Txato auf seine Kinder ausweiten und sich die Bedrohungslage zuspitzt, schickt Txato seine Tochter Nerea zum Studium nach Zaragoza. »Y ella, en Zaragoza, pensaba que la mandó a estudiar fuera para mantenerla al margen del acoso a que lo estaban sometiendo.« (*Patria* 2016: 141) Durch den Umzug seiner Tochter versucht Txato, räumliche Distanz zur Bedrohung im Dorf zu schaffen. In Zaragoza kann Nerea unbeschwert studieren und findet schnell Anschluss (vgl. *Patria* 2016: 140). Das neue Umfeld, in dem niemand Kenntnis über die Anfeindungen gegen ihre Familie hat, ermöglicht ihr einen unbelasteten Neuanfang und die Freiheit, in der Masse der übrigen Studierenden unterzutauchen. Der Aufenthalt der Figuren an außerhalb des Baskenlandes lokalisierbaren Orten gleicht immer auch einer Flucht vor den krisenhaft erlebten Ereignissen, die eng an das Dorf angebunden sind. Dabei erfolgt die von unterschiedlichen Figuren intendierte Abgrenzung auf geographischer und emotionaler Ebene. Besonders augenfällig ist, dass die Opfer der Repressionen ihre Heimat verlassen und folglich die Deutungshoheit über das Dorf und das Baskenland weiterhin der ETA und ihren Sympathisant*innen obliegt. Seitens der Opfer wird das Baskenland als unsicherer Raum der Begrenzung wahrgenommen.¹²⁰

Bezüglich der geographisch außerhalb des Baskenlandes gelegenen Handlungsorte ist herausgearbeitet worden, dass sie für die Figuren als Versuch eines Neuanfangs fungieren, jedoch kehren alle Figuren in ihre geographische Heimat zurück, was immer sozial-integrative oder -exkludierende Mechanismen erzeugt. Ungeachtet einer möglichen geographischen Entfernung der Figuren von ihrem

120 Eine zusätzliche Kategorie außerliterarischer Referenzorte bezieht sich auf Verweise, die sich thematisch auf Anschläge der ETA und auf die Verhaftung der Führungsmitglieder der ETA in Bidart beziehen (vgl. *Patria* 2016: 499). Da an diesen Orten keine der Figuren agiert oder physisch anwesend ist, klassifiziere ich sie als projizierte Orte, die eine ausschließlich kontextualisierende Wirkung erzielen. Auf die Bedeutungen dieser außerliterarischen Verweise ist vertieft bereits im Rahmen der Analyse und Interpretation der zeitlichen Strukturen in *Patria* (2016) hingewiesen worden.

baskischen Heimatdorf zeigt sich, dass die emotionale und identitätsstiftende Verbindung aller Figuren zum Dorf über die Zugehörigkeit zu diesem Georaum aufgebaut wird, der zugleich den Dualismus und die Spaltung der Bevölkerung räumlich sichtbar macht. In diesem Zusammenhang muss auch auf die Inhaftierung von Joxe Mari im Süden Spaniens hingewiesen werden. Die Entfernung der inhaftierten Etrras zum Baskenland stellt eine Strategie der spanischen Regierung im Antiterrorkampf dar, die an Brisanz gewinnt, weil die Gefangenen bei ihrem vermeintlich patriotischen Kampf für ihre regionale Heimat alles ihrem übergeordneten Ziel eines unabhängigen Baskenlandes unterordnen. Zugleich wirkt sich diese Strategie auch auf die Familien aus, die ihre inhaftierten Angehörigen nur selten besuchen können. »Miren hubiese viajado a Andalucía para visitar a Joxe Mari.« (*Patria* 2016: 194) Die politisch gezielt erzwungene geographische Distanzierung ihres Sohnes zu seiner Heimat evoziert bei Miren das Gefühl der Ungerechtigkeit, die sich als Auto-Viktimisierung ausprägt (vgl. *Patria* 2016: 26).

Die antagonistische Rolle des Georaums in *Patria* (2016) prägt sich einerseits als archetypisch-repräsentative Modellierung und kontextualisierende Kulisse aus, andererseits entwickeln sich alle Konflikte, Emotionen, Beziehungen der Figuren und die Ausbildung ihrer Identität auf einer Skala zwischen den Polen der Zugehörigkeit und Abgrenzung von dieser Heimat. Diese multikausalen und -dimensionalen Wirkungspotentiale der räumlichen Strukturen erzeugen das Bild eines Mikrokosmos, der das Figurenhandeln lenkt und erklärt.

