

DE GRUYTER

Dieter Ingenschay

EINE ANDERE GESCHICHTE DER SPANISCHEN LITERATUR

VON CERVANTES BIS ZUR GEGENWART



DE
G

Dieter Ingenschay

Eine andere Geschichte der spanischen Literatur

Dieter Ingenschay

Eine andere Geschichte der spanischen Literatur



Von Cervantes bis zur Gegenwart

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-074716-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-074717-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-074740-9
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110747171>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2022930451

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 Dieter Ingenschay, Vorwort © Susanne Zepp, publiziert von Walter De Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Coverabbildung: parema/iStock/Getty Images Plus
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

In seiner Einleitung würdigt Dieter Ingenschay das bestehende Angebot von spanischen Literaturgeschichten zu Recht als reichhaltig und gehaltvoll. Doch keine andere Literaturgeschichte auf dem deutschsprachigen Buchmarkt bietet solch einen durchdachten biographisch-reflexiven Ansatz wie diese. So werden nicht nur die Kriterien für die behandelten Texte offengelegt, sondern ihre Auswahl als Ergebnis der Analyse eigener Lern-, Lese- und Lehrerfahrungen als Hispanist nachgezeichnet. Eben weil die Vermittlung eines traditionellen Kanons der spanischen Literatur als zu wenig divers empfunden wurde, ist diese neue Literaturgeschichte der Vielgestaltigkeit der spanischsprachigen Literaturen gewidmet. Diese Entscheidung ist von hohem epistemischem Wert. Denn so wird diese Literaturgeschichte als eine behutsame, lebendige, im Ton stets bescheidene, aber deshalb nicht weniger folgenreiche Intervention lesbar, die ein erweitertes Verständnis der konstitutiven Elemente der spanischen Literatur- und Kulturgeschichte aus der Perspektive ihrer historischen kulturellen Vielfalt ermöglicht.

Dies geschieht ohne je zu belehren, die Kapitel sind fesselnd erzählt und stets absolut lesefreundlich. Die Freude an der Darstellung der Geschichte der spanischen Literaturen, die in jedem Kapitel zu spüren ist, erinnert an den Umstand, dass im Wort der „Philologie“ die Liebe zur Sprache und ihren kulturellen Zusammenhängen zum Ausdruck kommt. Dabei bildet der zuvor nicht in dieser Weise unternommene integrative Zugriff eine entscheidende Rolle. Denn auch wenn die Beschäftigung mit feministischen, intersektionalen, LGBTQ+- und postkolonialen Ansätzen als Forderung besteht, wird diese nicht immer in gleicher Weise realisiert. Dies ist in dieser Literaturgeschichte anders. Dabei erfolgt die Umsetzung dieser Zugriffe über Auswahl und Situierung des literarischen Materials, nicht über das Referat von Thesen der internationalen, transdisziplinären Geschlechterforschung. Dies führt zu innovativen, faszinierenden Darstellungen, die die Logik eines linearen chronologischen Erzählens zugunsten klug ausgewählter thematischer Schwerpunktsetzungen zurückstellen. Dass dabei normative Konzepte „spanischer Identität“ und essentialistische Narrative als solche erkennbar werden, ist ein wesentlicher Effekt dieser Literaturgeschichte, die kulturelle Zugehörigkeit und Geschlecht jenseits des bisher Tradierten zur spanischen Literatur neu und dabei höchst zeitgemäß zu fassen vermag.

So kann diese Literaturgeschichte Diversität und Vielfalt immer wieder aufs Neue als Charakteristika der spanischen Literaturen verdeutlichen: Etwa mit den mittelalterlichen *jarchas*, romanischen Schlussstrophen hebräisch- oder arabischsprachiger Gedichte, die als frühes literarisches Dokument des Miteinanders arabischer, jüdischer und christlicher Kultur auf der Iberischen Halbin-

sel eingeführt werden. Oder mit den Reflexionen über das undogmatische, zutiefst humanistische Werk von Miguel de Cervantes, dessen Texte Ingenschay als Ausdruck der Offenheit für kulturelle Vielfalt deutet. Aber auch die reichhaltigen Kapitel über die Madrid-Literatur, die spanisch-jüdischen Literaturen, die Darstellung und Reflexion des Spanischen Bürgerkriegs und Texte, die der historischen Erfahrung von LGBTQ+ gewidmet sind – kurzum: aus der Gesamtanlage entsteht eine plurale, integrierte Geschichte der spanischen Literaturen, wie wir sie so noch nicht gelesen haben.

Dass uns diese Literaturgeschichte im Jahre 2022 erreicht, dem Jahr, in dem Spanien Gastland der Frankfurter Buchmesse sein wird, ist bemerkenswert. Denn vor gut dreißig Jahren, 1991, war Spanien zuletzt Gastland der Buchmesse. Dieter Ingenschays Engagement, stets im wertschätzenden Dialog mit Autor*innen und den mit dem Büchermachen verbundenen Akteur*innen, hat damals und seitdem zu einem veritablen Schub in der Wahrnehmung der spanischen Literaturen geführt. Dass nun in diesem Jahr der erneuten Präsenz Spaniens in Frankfurt am Main Dieter Ingenschays Literaturgeschichte erscheint, ist ein Geschenk dieses Hispanisten aus Passion an seine Leser*innen.

Susanne Zepp
Berlin, im Januar 2022

Inhaltsverzeichnis

Vorwort — V

Einleitung — 1

- 1 Ein Land voller Poesie. Lyrik vor und nach und während der „Generation von 1927“ — 17**
 - Der Ursprung der spanischen Dichtung (und was skandalös daran sein könnte) — 18
 - Spannende Lyrik in schlechten Zeiten: Die Generation von 1927 — 23
 - Süchtig nach Gott und Sprache: Barockdichtung — 31
 - Offene Opposition und linientreue Lyrik – die spanische Dichtung der Mitte des 20. Jahrhunderts — 37
 - Pathos mit Stil: Rosalía de Castro und die Überwindung der spanischen Romantik — 45
 - Die Lyrik der „Generation von 1898“: Antonio Machado — 48
 - Neueste, Allerneueste und noch Neuere. Von den *novísimos* über die *posnovísimos* zur Dichtung im Internet — 54

- 2 Cervantes und die Transgressionen — 69**
 - Don Quijote*, ein Klassiker der Weltliteratur aus der spanischen Provinz — 69
 - Gender trouble im *Don Quijote* — 77
 - Soziale Transgressionen in den *Exemplarischen Novellen* — 92
 - Von weiteren exotisch-wilden Werken und ungespielten Dramen Cervantes' — 97

- 3 Krisen und Chancen: von 1898 zu 2010 — 106**
 - 1898 – ein Neubeginn Spaniens? — 107
 - Eine Gruppe von Individualisten: Azorín, Unamuno, Baroja — 110
 - Krisenerfahrungen vor und nach dem Jahrtausendwechsel — 117
 - 11-M: Ein Attentat löscht das Vertrauen in den politischen Diskurs – und warum dennoch der 11-M kein 9/11 wurde — 123
 - Luis Mateo Díez, *La Piedra en el corazón* (2006, „Der Stein im Herzen“): Roman und Trauma-Narrativ — 126
 - Die politische Sprache als Sprache der Lüge: der 11-M in Ricardo Menéndez Salmón, *El corrector* — 128
 - Der Fall der Lehman-Bank und die lebhaftige „Literatur der Krise“ in Spanien — 132

Rafael Chirbes: von der Immobilienkrise zur Krise schlechthin, oder von *Krematorium* zu *Am Ufer* — 133

Eine eigenwillige Konfrontation mit der Krise: Isaac Rosa, *La habitación oscura* — 136

Almudena Grandes: Das Leiden der einfachen Leute in *Kleine Helden* — 138

4 Der Bürgerkrieg und seine Traumata. Historisches Gedächtnis und Erinnerungspraxis — 141

Phase 1 der Bürgerkriegsliteratur: Romane der Bürgerkriegs-Ära — 142

Trauer in der Ferne, Verzweiflung im Land. Exil und ‚inneres Exil‘ in der 2. Phase der Bürgerkriegsliteratur — 148

Der zurechtgestutzte Krieg: Romanschreiben und Bürgerkriegsthematik unter Bedingungen der franquistischen Zensur — 155

„Noch ein paar verdammte Romane über den Bürgerkrieg“ – Genealogie einer Bewusstwerdung und Entdeckung eines Bestseller-Themas in der 3. Phase der Bürgerkriegsliteratur — 159

5 Von Madrid zum Himmel? Madrid-Literatur zwischen *madrileñismo* und Gesellschaftskritik (Pérez Galdós, Cela, Grandes) — 183

Die semiotische Erfassung Madrids durch Pérez Galdós — 185

Ein Höhepunkt des *madrileñismo*: Don Ramón Gómez de la Serna — 198

Der ‚Nullpunkt‘ der modernen Aneignung Madrids in Camilo José Celas *Der Bienenkorb* — 201

Kreative Kritik am franquistischen Madrid in Luis Martín-Santos‘ *Schweigen über Madrid* — 207

Die postfranquistische Stadt und ihr neues Faszinationspotenzial: Madrid bei Antonio Muñoz Molina, José Ángel Mañas und Francisco Umbral — 210

Madrid global: Die Stadt in migrantischer Perspektive und im Zeichen postmoderner Verschwörungstheorien — 224

Madrid-Aneignung und die Schatten des Bürgerkriegs: Almudena Grandes — 232

Madrid auf der Bühne — 237

- 6 Begehren und Aufbegehren. Literarische Dokumente des Transgressiven — 247**
 Die Novelle im 17. Jahrhundert – moralischer Anspruch und schlüpfrige Thematik — 247
 Dürfen Frauen Männer schön finden? Emilia Pardo Bazás ‚realistische‘ Antwort — 253
 Ana Díaz oder Carmen de Burgos auf den verschlungenen Pfaden ‚käuflicher Liebe‘ — 256
 Pornos über Frauen, für Männer, von Frauen und von Frauen und für alle? Almudena Grandes und ihr *Lulú*-Roman — 259
 Kulturkontakt und -konflikt in Najat El Hachmi, *Der letzte Patriarch* — 263
 Rosa Montero, *La carne*: weibliche Lust am männlichen Körper — 267
- 7 Lorca und die Missverständnisse — 273**
 Lorcas Dramen — 275
 Lorca in deutscher Sprache — 286
 Lorcas Lyrik — 287
 Lorca, eine schwule Ikone der spanischen Literaturgeschichte? — 299
- 8 Verunsicherte Geschlechterordnung und zweifelhafte (Mannes)-Ehre im Barockdrama (Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina) — 310**
 Der fremde und der nahe Calderón — 310
 Die Laute, die Dumme und die Unerträgliche –und die laute, dumme und unerträgliche Typisierung der Frau durch Lope de Vega — 321
 Die clevere Frau und der halbstarke Held: Ehre bei Tirso de Molina — 328
- 9 Literatur aus und in den autonomen Regionen – zur Diversität der spanischen Literatur und zur Frage nach dem Ort jüdisch-spanischen Schreibens heute — 333**
 Offiziell, ko-offiziell, inoffiziell. Mehrsprachiges Spanien — 333
 Die drei Blütezeiten der katalanischen Literatur — 335
 Von der *Renaixença* bis zum spanischen Bürgerkrieg — 338
 Das Aufleben der katalanischen Literatur seit Francos Tod — 340
 Nicht spanisch, nicht portugiesisch, sondern selbstbewusst galizisch — 346

Baskisch – eine sperrige Literatursprache? — **350**
Das Erbe von Sepharad. Jüdisches in der spanischen Literatur
heute — **357**

10 LGBTQ+-Themen in der spanischen Literatur — 370

LGBTIQ-WAS? — **370**

Das Entstehen einer schwul-lesbischen Literatur im Zeichen des
Dekadentismus — **374**

Schwule unter Franco — **381**

Schwul wider Willen? – Juan Goytisolo — **384**

Die Reise zum Vogel Simurgh und *Carajicomedia* – Goytisolos andere
AIDS-Romane — **388**

Postfranquismus: Queer um jeden Preis! Vom *underground* zum
mainstream, oder: Franco ist tot, es lebe die *movida*! — **395**

Eine schwul-lesbische Generation der Jahrhundertmitte — **400**

Lesbisches Begehren im Roman — **401**

Álvaro Pombo und die Furcht vor unserer modernen schwulen
Lebenswelt — **405**

Ein Chronist des schwulen Lebens seit der *transición*: Eduardo
Mendicutti — **409**

Der Kritiker als Autor und Dandy: Luis Antonio de Villena — **414**

Terenci Moix und die *movida* in Barcelona — **418**

Queeres Schreiben im 21. Jahrhundert — **419**

Luisgé Martín und die Inszenierung der „Normalisierung“ — **423**

Queere Anthologien — **425**

Literaturverzeichnis — 429

Namensregister — 457

Einleitung

Braucht das deutsche Lesepublikum, brauchen die ‚interessierten Laien‘, die Kulturbeflissenen, die Studierenden der Hispanistik an deutschsprachigen Hochschulen in diesen Zeiten eine neue spanische Literaturgeschichte? Angesichts der vielen nützlichen, guten und auch ausgezeichneten Darstellungen, die auf dem Markt sind, würde ich keinen Moment zögern, diese Frage zu verneinen. Diese Lage ist nicht neu. „Ein literaturhistorisches Kompendium für Hispanistik-Studenten hatte ich zunächst schreiben wollen“, erklärt Hans-Ulrich Gumbrecht auf den einleitenden Seiten seiner Literaturgeschichte, „aber die Zahl solcher Kompendien hatte den Grenzwert des studententechnisch Notwendigen schon lange überschritten, bevor ich mit meinem Buch begann“ (Gumbrecht 1990, S. 10). Und die Zahl ist seither noch einmal stark angestiegen. 1992 fragt David Perkins noch programmatischer *Is Literary History Possible?* (Perkins 1992) und drückt damit eine Skepsis aus, die seitdem einerseits ihre Berechtigung nicht verloren hat, andererseits das nahezu inflationäre Entstehen neuer literaturhistorischer Handbücher nicht hat stoppen können. So möchte ich zur Beantwortung der oben gestellten Frage erst einmal eine Reihe von Rückfragen stellen: Was leistet eine ‚spanische‘, also eine national orientierte Literaturgeschichte, im heutigen Kontext globalisierter Kulturen, innerhalb und außerhalb der hispanistischen Literaturwissenschaft? Was ist ihr fachgeschichtlicher, was ihr kulturgeschichtlicher Ort, zum Beispiel im Blick auf die Frankfurter Buchmesse von 2022? Wen interessiert sie? Und auch: Wo liegen ihre Grenzen? Was muss, darf oder kann sie auslassen? Und: gibt es grundlegend andere relevante Formen und Vorgehensweisen, die es plausibilisieren, sich heute wieder einmal, noch einmal der Geschichte der spanischen Literatur anzunähern?

Eine solche neue Literaturgeschichte wird sich – wie die große Zahl ihrer Vorgängerinnen seit der ersten deutschsprachigen Literaturgeschichte Spaniens von Friedrich Bouterwek aus dem Jahre 1804 – auf *Spanien* konzentrieren und nicht auf die spanischsprachigen Literaturen. Sie würde also die – falls es sie so gibt – über zwanzig lateinamerikanischen Nationalliteraturen in spanischer Sprache weglassen, und sie wird auch all das, was sonstwo in der Welt auf Spanisch geschrieben wird, ausblenden. Spanischsprachige Literatur entsteht auch in der früheren Kolonie Äquatorialguinea (wobei der bekannteste aus diesem Land stammende Autor, Donato Ndongo, schon vor einem halben Jahrhundert nach Spanien kam). Angesichts der globalen Tendenzen in Lebens- und Editionspraxis gibt es gute Gründe, den Sinn einer Unterscheidung zwischen lateinamerikanischer und ‚halbinsel-spanischer‘ Literatur zu bezweifeln.

Um es anschaulich zu machen: den vermutlich größten lateinamerikanischen Autoren der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts, Roberto Bolaño, *nur* als Teil der chilenischen Literatur zu betrachten, macht keinen Sinn, denn er hat – zum Beispiel – von Barcelona aus Einfluss auf so ‚typisch spanische‘ Literaten wie Javier Cercas genommen. Heute leben noch mehr schreibende Lateinamerikaner*innen in Barcelona als zu Bolaños Zeiten. Sind die Teil einer katalanischen, spanischen oder einer argentinischen oder peruanischen Literatur und so weiter? Ist diese Frage überhaupt sinnvoll?

Nein, sie ist es nicht. Wenn ein Roman über die Stadt Madrid aus der Perspektive eines Immigranten einen südamerikanischen Verfasser hat (ich denke konkret an Sergio Galarza, s. Kap. 5), werde ich ihn hier trotzdem im Kontext der Madrid-Literatur behandeln, weil es ein in der spanischen Hauptstadt entstandener, sie thematisierender und dort verlegtes Werk ist. Es gibt allerdings auch sehr gute Gründe, das Spezifische der spanischen Kulturproduktion gerade in ihrer historischen Bedingtheit, im Erbe des spanischen Imperiums sowie in der Verarbeitung der Franco-Zeit zu suchen und den Eigenheiten nachzugehen, die von denjenigen Lateinamerikas deutlich unterschiedlich sein können. Eine solche Literaturgeschichte wird der Tatsache Rechnung tragen, dass Spanien seit der postfranquistischen Verfassung von 1978 neben dem Spanischen (Kastilischen) das Katalanische, Galizische und Baskische als – wie der unglückliche Terminus lautet – „ko-offizielle“ Sprachen anerkannt hat, in denen – in unterschiedlichem Ausmaß – Literatur nicht erst seit diesem Datum verfasst wird. Und zu den neuartigen Eigenheiten der Halbinsel zählen die Öffnung nach Europa, die schon während der Franco-Zeit begann, aber durch die Europäisierung der letzten Jahrzehnte, durch Studierendenaustausch und Mobilität auf dem Arbeitsmarkt (gerade nach der Krise von 2008/2010) zuvor ungeahnte Dimensionen erreicht hat, ferner die Intensivierung der Interaktion mit den ehemaligen Kolonien in Lateinamerika samt der Einbürgerung, die seit 2015 regelt, dass spanischstämmige Lateinamerikaner*innen ebenso wie die sephardischen Jüdinnen und Juden einfacher als zuvor die *ciudadanía española*, die spanische Staatsangehörigkeit erlangen können. Die enorm wichtige Rolle, welche die von der Renaissance bis zur Romantik außerhalb Spaniens entstandenen sephardisch-jüdischen Literaturen spielten, nahm über das 20. Jahrhundert ab, doch tritt sie in jüngerer Zeit – auch unter dem Einfluss einer neuen multikulturellen Selbstauffassung des Landes – erneut in den Fokus (auch wenn sie nicht die Präsenz lateinamerikanischer Einflüsse hat). Zur Zeit leben allein im Großraum Madrid (*Comunidad de Madrid*) über 600.000 in Lateinamerika geborene Menschen, mehr als die Hälfte davon mit spanischem Pass. Spanien ist multikulturell geworden, die Literatur auch. Dazu haben auch die Migrationsbewegungen aus Afrika beigetragen. Und letztlich tritt der gesellschaftli-

che Wandel besonders augenscheinlich in einer Öffnung für Genderfragen generell und für sexuelle Minderheiten speziell zutage, die sich vom unmittelbaren Postfranquismus bis hin zur Verabschiedung eines Gesetzes über „die Gleichheit und Nicht-Diskriminierung aus sexuellen Gründen“ (Gesetz 3/2007) verstärkt hat und die heute aus Spanien eines der in dieser Hinsicht progressivsten Länder macht, trotz des traditionellen *machismo*, der paradoxerweise den Alltag durchaus weiterhin bestimmt. All dies war überhaupt nicht vorherzusehen, als das Gros der Literaturgeschichten, die auf dem Markt sind, publiziert wurde.

Eine nur auf die iberische Halbinsel fokussierte Literaturgeschichte wird dazu verdammt sein, „Mut zur Lücke“ zu beweisen und sich dieser Lücken bewusst zu sein. Daher möchte ich das hier Dargebotene als ein *work in progress* definieren, das die Leser*innen selbst fortzuführen und zu vertiefen eingeladen sind. Es lässt sich angesichts der uneingeschränkten Präsenz digitaler und virtueller Verfügbarkeit von (textuellen) Informationen nicht mehr verschweigen oder leugnen, dass jede wie auch immer geartete Literaturgeschichte die Summe des in Spanien Geschriebenen nur unvollständig zu erfassen und auszuwerten in der Lage ist. Dies gilt auch in Bezug auf die Gegenstandsbereiche dieser *anderen* Geschichte, *meiner* Geschichte, einer nach subjektiven Kriterien ausgewählten und vorgestellten Literatur, die keine Repräsentativität beanspruchen kann, wohl aber Interesse zu wecken und andere, neuartige und interessante Informationen zu liefern beabsichtigt. Die gewählte Leitlinie meiner Darstellung ist die, den Schwerpunkt nicht allein auf die Empirie der Literaturproduktion zu legen, sondern den Aspekt der *Transgression herkömmlicher Sichtweisen* zu applizieren, ihn wie ein Raster auf die Fülle des in Spanien Geschriebenen zu legen und jene Paradigmen eingehender zu behandeln, die eine *andere* Sicht auf die spanische Literaturgeschichte in ihrer thematischen Breite und historischen Tiefe eröffnen können. Sicherlich: je stärker eine Darstellung der spanischen Literaturen auf spezielle Aspekte fokussiert ist, desto mehr wird sie in der Lage sein, den Interessenslagen bestimmter potentieller Leser*innen zu entsprechen. Dies erklärt die Konjunktur von Übersichten über die Literatur von Frauen (oder die *Lyrik* von Frauen oder die Literatur des Postfranquismus aus weiblicher Feder – um solche Beispiele zu konstruieren). Gleichzeitig nimmt die Präsenz (und wohl auch die Wertschätzung) der ‚großen‘, klassischen, chronologisch orientierten und nach Gattungen aufgeteilten literaturgeschichtlichen Kompendien spürbar ab. Dass trotz ihres hohen funktionalen und heuristischen Wertes deren Verfallsdatum naht, ist unübersehbar. So kann man zum Beispiel eine bestimmte der wichtigen deutschsprachigen Geschichten der spanischen Literatur in der e-book-Version beim Verlag für rund 200.- € erwerben oder das Buch auf Papier gedruckt bei Amazon gebraucht für unter 10.- € kaufen, – sicher ein Indiz dafür, dass die ‚klas-

sischen‘ Literaturgeschichten eben doch Texte für Spezialist*innen sind, Bücher überdies, deren Halbwertszeit zunehmend zu schwinden scheint.

Die Einschränkung, dass das Modell der traditionellen, seit dem 19. Jahrhundert allenthalben in den Kulturräumen der westlichen Welt entstehenden Literaturgeschichten der Komplexität der Literaturproduktion niemals entsprechen kann, ist nicht neu, und dies zu beklagen ist fast ein Gemeinplatz. Hans-Robert Jauß eröffnete seine Programmschrift über die *Literaturgeschichte als Provokation* 1970 mit der Überlegung, „die Literatur, ihre Geschichte und ihr Studium“ seien „in jüngster Zeit mehr und mehr in Diskredit gefallen“ (Jauß 1970, S. 7); sie scheinen sich davon gut erholt zu haben, wie die Vielzahl der danach geschriebenen Literaturgeschichten belegt. Die „Konstanzer Schule“ um Jauß hatte dann für das, was diese Kompendien behandeln, den Namen „Höhenkamm-Literatur“ geprägt und in ihnen nichts als den überlieferten Kanon fest- und aufgeschrieben gesehen. Und zwar mit Recht, denn selbstverständlich sind diese Geschichten, auf Spanien bezogen, vornehmlich die Darstellung einer Geschichte der Werke von heterosexuellen, weißen, katholischen Personen; ich werde darauf zurückkommen. Nun hat aber zusätzlich in den letzten Jahrzehnten der Anspruch auf Vollständigkeit, ohne den eine klassische Literaturgeschichte keinen Sinn macht, eine grundsätzliche Infragestellung erlebt, die sie im Kern ins Absurde kippen lässt: Die Digitalisierung klassischer und moderner Literaturen, in Spanien exemplarisch vorangetrieben vor allem durch die kollektive Bemühung der hoch gesponserten Plattform *cervantesvirtual*, befindet sich mitten in einem explosionsartigen Prozess. Immer mehr literarische und theoretische Texte sind im Netz verfügbar und lassen damit den in einer Literaturgeschichte zu erfassenden, zu beschreibenden und zu bewertenden Gegenstandsbereich in Dimensionen steigen, die die Kapazität einzelner Personen ganz sicher übertreffen. Daher zeichnete sich schon länger die Tendenz ab, Literaturgeschichtsschreibung als Team-Arbeit zu betrachten.

Hans Flasches dreibändige *Geschichte der spanischen Literatur*, die zwischen 1977 und 1989 erschien, war das Projekt eines einzelnen. Auch Martin Franzbach legte noch 2002 einen (allerdings erheblich schmaleren, aus einer ideologisch entgegengesetzten Perspektive konzipierten) literaturgeschichtlichen Überblick vor (Franzbach 2002). Dagegen entschloss sich Hans-Jörg Neuschäfer, für die Arbeit an seiner *Spanischen Literaturgeschichte* (1997, 4. Aufl. 2011) vier weitere Kolleg*innen als Ko-Autor*innen zu verpflichten. Christoph Strosetzki brachte die von ihm koordinierte *Geschichte der spanischen Literatur* (1991) direkt als Sammelband heraus, mit je eigenen Verfasser*innen für jedes Kapitel. Darstellungen einzelner Autor*innen waren oft auf eine begrenzte Zeitspanne beschränkt (Niedermeyer 1964, Kreutzer 1982) oder hatten den Charakter von Anthologien oder Studienführern (Wittschier 1963, Rivero Iglesias 2014). Arno Gimbers *Kultur-*

wissenschaft Spanien kann als wertvolle Ergänzung zu allen literaturzentrierten Standardwerken gelten (Gimber 2003). Dann ist natürlich auf Hans-Ulrich Gumbrechts zweibändige *Geschichte der spanischen Literatur* einzugehen (1990; Band 2 besteht aus den Anmerkungen und der Bibliographie). Auch Gumbrechts Opus, das den Boom spanischer Literaturgeschichten der 1990er und 2000er Jahre einläutet, ist die Arbeit eines ‚Einzelkämpfers‘. Schon der Blick auf das Inhaltsverzeichnis belegt, dass seine Systematik vom üblichen Schema abweicht, weil der zu behandelnde Stoff nicht mehr nach Jahrhunderten und innerhalb dieser nach der Goethe’schen Gattungstrias von Epik, Lyrik und Dramatik organisiert wird, sondern weil literarische Ereignisse und Tendenzen vor der Folie politischer sowie kultur- und sozialhistorischer Daten verortet werden. Bedenkt man, dass es kaum Autor*innen gibt, die nur *einem* Jahrhundert angehören und nur in *einer* Gattungsform geschrieben haben, sieht man schnell die Grenzen und Schwächen des klassischen Aufbauschemas, und es ist gut, dass Gumbrecht gezeigt hat, dass und wie es auch anders geht. Er selbst räumt ein, er habe gelegentlich polemisch auf die Systematik seiner Vorgänger reagiert, weil diese – als deutsche *Romanisten* – in aller Regel die Strukturschemata der *französischen* Literaturgeschichtsschreibung nach Spanien übertragen hätten (S. 11). Mit seiner neuartigen „funktionsgeschichtlichen“ Perspektive erscheint sein Überblick weniger ‚streng historisch‘ als viele vorausgehende, vielleicht auch weniger ‚faktenreich‘, aber dennoch erreicht Gumbrecht auf Seiten der Leser*innen durchgängig ein ganz besonderes, auch ein besonders überzeugendes Faszinationspotential. „Faszination“ ist dabei zugleich ein Stichwort, das Gumbrecht gelegentlich neben das Hauptkonzept „Funktion“ setzt (S. 12), jenen damals allgegenwärtigen Aufhänger des Interesses wie auch der Methodik: Gumbrechts eigener Blick auf die spanische Literaturgeschichte liefert eine *Funktionsgeschichte*, aber zumindest ebenso deutlich ist sie auch Teil einer *Kulturgeschichte*. Vor allem aber legt ihr Verfasser großen Wert darauf, dass das erste Wort des Titels in Kursivschrift erscheint: „*Eine* Geschichte der spanischen Literatur“ wolle er vorlegen, womit er zu insinuieren beabsichtigt, dass neben seiner noch parallele, konträre, komplementäre oder wie auch immer geartete *andere* Literaturgeschichten bestanden, bestehen und entstehen werden. Diese ist eine davon. Dass Gumbrecht sein Werk als *eine* Annäherung verstanden hat, hat ihn nicht davon abgehalten, sich der Plausibilität seiner Thesen grundsätzlich rückzuversichern; er besprach einzelne (Unter-)Kapitel mit Spezialist*innen aus seinem Umfeld, die über je bestimmte Themen eingehender gearbeitet hatten. (Ich selbst bekam auch ein Kapitel zur Vorlektüre, – ausgerechnet eines, in dem meine Kompetenzen damals weit geringer waren, als Gumbrecht, Zweitgutachter meiner Dissertation, es sich hatte träumen lassen können!). Dennoch handelt es sich bei Gumbrechts *einer* Geschichte gerade *nicht* um ein kollektives Werk, das, um den notwendigen, zunehmend

komplex gewordenen Sachverstand aufzuweisen, mehrerer Verfasser*innen bedarf, sondern um eine eigene und – in Maßen – subjektive Darstellung, die aber zugleich deutlich bemüht ist, sich dem Verdacht auf willkürliche Subjektivität zu entziehen. In diesem Kontext wendet Gumbrecht sich daher ausdrücklich „gegen den hochtrabenden Legitimations-Diskurs vieler literaturwissenschaftlicher Publikationen“ (S. 15) und reklamiert zugleich eine Sphäre der Privatheit, die er zu respektieren auffordert (– und dem komme ich hier auch nach). Der Anspruch auf Qualität und Originalität seines Ansatzes kippt gelegentlich in den Ausdruck von *Überlegenheit* gegenüber den Darstellungen von Kolleg*innen, die nicht nur zwischen den Zeilen und in Paratexten wie Verlagsankündigungen deutlich wird (– mit welchem Recht, kann und will ich hier nicht diskutieren).

Mehrere Aspekte verbindet zunächst diese *andere* (Geschichte der) spanische(n) Literatur mit der so viel umfangreicheren, vollständigeren Gumbrechts, die er in seinem Vorwort mehrfach als „*meine* Geschichte“ apostrophiert (S. 16, 21): neben dem Verzicht auf eine Organisation nach Jahrhunderten und Gattungen vor allem das Bekenntnis zu einer kulturhistorischen Rahmung und zu einer subjektiven Aneignung der Literatur selbst. Allerdings folgt Gumbrecht in seinem Abriss nicht nur streng der Chronologie, die vom Mittelalter über alle bekannten Stationen wie Goldenes Zeitalter, Aufklärung und Generation von 1898 bis in den Postfranquismus führt, sondern er macht diese sogar zum einzig plausiblen Dreh- und Angelpunkt seiner sozial-, funktions-, mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Argumentationsgänge (s. dazu die Zusammenfassung der historischen Entwicklung, S. 23–28). Noch stärker privilegiert die von David T. Gies koordinierte *Cambridge History of Spanish Literature* das trockene Gerüst historischer Fakten, wenn dort tabellenartig über zehn Seiten hinweg die Chronologie des Geschichtsverlaufs vorab dargeboten wird (S. xxiv – xxxiv).

Wenn ich indes hier bewusst auf eine chronologische Anordnung der Kapitel verzichte, so geschieht dies erstens in der Hoffnung, vertraute Schemata aufzubrechen. Ferner habe ich dabei die Erkenntnis des Historikers Hayden White im Sinn, dass die Geschichte nicht eine sinnhaltige Abfolge von Ereignissen – Kriegs- und Friedensperioden, guten und schlechten Regierenden, friedlichen und ekligen Monarch*innen – spiegelt. Übertragen auf die Literaturgeschichte bedeutet dies, dass auch sie kein systematisch gegliedertes Archiv bildet, das die Geschehnisse als mehr oder weniger logische Reihung textueller Manifestationen erklären könnte. Auch auf den historischen Nachhilfeunterricht verzichte ich, dass zum Beispiel die spanische Aufklärung – bzw. das, was es davon gab – zwischen Barock und Romantik anzusiedeln ist, selbst wenn es so ist. Mit dem Verzicht auf eine chronologische Anlage gebe ich zugleich noch ein weiteres Charakteristikum auf, das die bisherigen Versuche von Flasche bis Gumbrecht grundsätzlich eint: ihren

enzyklopädischen Anspruch, also das Ansinnen, alles ‚objektiv Wichtige‘ benannt und behandelt zu haben. Und die *Objektivität* scheint mindestens ebenso konstitutiv für die traditionelle Literaturgeschichte zu sein wie der enzyklopädische Charakter. Hans-Jörg Neuschäfer betont gleich im Vorwort seiner Literaturgeschichte, „die *Bemühung* um Objektivität“ (S. VII) halte er nicht nur für erstrebenswert, sondern auch für möglich. Neben dieser Bemühung steht bei ihm zugleich auch diejenige, die „aktuelle Literatur“ – jedenfalls in der 4. Auflage – einzubeziehen, auch wenn dies „weder lückenlos noch interessefrei sein kann“ (S. XI), was sich in der Tat von selbst versteht. Im Gegensatz dazu besteht für mich der Sinn des vorliegenden Buches darin, der Subjektivität *Priorität* einzuräumen, ja sie geradezu zu thematisieren und den (uneinlösbaren) Anspruch auf Vollständigkeit den Vorgänger*innen und Nachfolger*innen zu überlassen. Daher überlegte ich in einem frühen Stadium, im Titel auf den Begriff der *Literaturgeschichte* zu verzichten und meinen Leser*innen einfach meine *andere* spanische Literatur anzubieten. Doch ist der Terminus *Geschichte* und seine Äquivalente in vielen Sprachen doppeldeutig, und so kann ich dieses Buch einerseits tatsächlich als meine *Geschichte* der spanischen Literatur verstehen, als Summe dessen, was mich in diesem Feld fasziniert hat, und zugleich als ein Konvolut von *Geschichten* aus und zu dieser Literatur, in denen neben ihrem transgressiven Charakter dem persönlich Erlebten eine konstitutive Rolle und der Anekdote eine Kommentarfunktion zukommt. Schon vor Jahren hatte José Carlos Mainer behauptet, die spanische Literaturgeschichte müsse *erfunden* werden (Mainer 1994), und ich füge hinzu, selbst auf den Verdacht, damit eine Binsenweisheit zu bemühen: sie muss *erzählt* werden.

Dies berührt auch jenes Feld, das man in der klassischen Literaturwissenschaft als *Methode* problematisierte, eine Fragestellung, die in der Frühphase meines Studiums, in den 1970er Jahren, sehr nachdrücklich gestellt wurde, etwa von dem Romanisten Leo Pollmann, der zwischen „Methoden mit der Grundorientierung auf überindividuelle Aspekte der Literatur“, solche „mit der Grundorientierung auf das Werk“ und eine dritte Gruppe „mit der Grundorientierung auf werktranszendente Aspekte“ unterschied (s. Pollmann 1973). Angesichts der Kapitel dieser *anderen* Literaturgeschichte hätte ich große Probleme, für eine dieser Optionen zu votieren. Detaillierter werden andere Überblickswerke zur literaturwissenschaftlichen Methodologie, etwa das Handbuch von Baasner/Zens (Baasner/Zens 2001). Dort findet man, historisch organisiert, zehn verschiedene Verfahren der Annäherung katalogisiert und erklärt, von der Hermeneutik über die psychologische und die soziologische Literaturbetrachtung bis zum Marxismus, zur Diskursanalyse und zur Feministischen Literaturwissenschaft/Gendertheorie. Auch die Einflüsse der Kritischen Theorie und der Sozialgeschichte, des *New Historicism* und der Kulturanthropologie werden in

gesonderten Kapiteln diskutiert. Dies lässt sich weiter ergänzen durch postmoderne, postkoloniale oder postdiktatorische Untersuchungsrichtungen, und in romanistischen Zusammenhängen ist gerade die französische Spielart des Strukturalismus und dann des Poststrukturalismus ein sich aufdrängender methodischer Bezugspunkt. In den Jahrzehnten meiner universitären Lehre war die Methodendiskussion stets Thema der literaturwissenschaftlichen Einführungskurse, wobei der Drill auf eine dieser Methoden, das Einschwören auf eine einzelne Betrachtungsweise, immer stärker verloren ging, auch angesichts einer gewachsenen kritischen Kompetenz der Studierenden, die nicht mehr gewillt waren, sich auf *eine* Sichtweise festzulegen und das messianische Selbstbewusstsein verloren hatten, das früher die Literaturwissenschaft kennzeichnete, als einerseits das Diktum galt: „Der Herr bewahre dieses Haus vor Roland Barthes und Lévi-Strauss“, und andererseits, bei meinem ersten USA-Aufenthalt 1979 an der University of California/Irvine, ein junger Kollege eine Landkarte mit allen US-amerikanischen Hochschulen an der Wand hängen hatte, auf der alle schon dekonstruktivistisch beherrschten Romanischen Seminare mit einem Stecknadelfähnchen gekennzeichnet waren. – Zuerst hatte mich die Rezeptionsästhetik – meiner universitären Herkunft und Ausbildung gemäß – stark geprägt, auch die Hermeneutik, die französischen Strukturalisten und Poststrukturalisten, deren Vorteil es wahrscheinlich ist, kaum noch kohärente literaturwissenschaftliche „Rezepte“ verfügbar zu halten. Stärker noch als die „Sozialgeschichte der Literatur“, wie Gumbrecht sie auf den Punkt gebracht und länger verfolgt hatte, beeinflussten mich die Grundsätze der *Gender Studies*, die in sich wieder eine besonders breite Methodenvielfalt (von psychoanalytischen bis zu sozialgeschichtlichen Herangehensweisen) zulassen. Nun möchte ich keine nur sozialgeschichtliche, keine ausschließlich schwule oder primär postdiktatoriale Literaturgeschichte vorlegen, sondern ein Gesamtbild erstellen, das in all seiner Lückenhaftigkeit eine hohe Diversität methodischer Ansätze als Gewinn sieht. Ergebnis ist ein heterogenes Vorgehen im Blick auf die Gesamtheit der einzelnen Kapitel, hinter denen der durchgängige Ansatz sich erst durch eingehende Lektüre erschließt. So erscheinen autorenzentrierte Kapitel (zu Cervantes oder Lorca) neben gattungsorientierten Teilen (zur Lyrik in Spanien als einem „Land voller Poesie“), gender-spezifische (wie die Betrachtungen zur Schwulenliteratur oder zu den „Texten des [Auf]-Behehens“) neben primär sozialgeschichtlichen (etwa die Kapitel über die Bürgerkriegsliteratur oder über die Krisen).

Diese Vielfalt der Ansätze und diese Spezifik der einzelnen Kapitel bieten den Vorteil, eine nicht-chronologische, ‚springende‘ Lektüre zu erlauben. Diese mag auch zu der Frage führen, ob es sich nun bei diesem Buch tatsächlich um meine *Geschichte* oder um meine *Geschichten* handle; – anders gefragt: sind zwischen den Deckeln dieses Buches nicht einfach verschiedene Essays zusammengewürfelt, eine Auswahl aus den Früchten eines langen der Hispanistik

geltenden Lebens sozusagen? Auch das hätte eine Berechtigung, wäre aber ein anderes Werk. Dass es sich hier nicht um eine Aufsatzsammlung handelt, zeigt sich zunächst in der programmatischen Verwobenheit dieser Kapitel, die aufeinander bezogen und ohne Ausnahme für diese *andere* Geschichte neu geschrieben wurden (auch wenn sie gelegentlich an vorausgehende Arbeiten anknüpfen). Zwischen ihnen gibt es konsistente Linien, durchgängige Weisen der Annäherung und Betrachtung, die sich, wie angedeutet, nicht entlang der Definition einer literaturgeschichtlichen Methode erschließen (und dadurch einen systematischen Rigorismus vermeiden möchten). Die allgemeinste Formel, welche die Kapitel eint, ist die der *Transgression*, einer Transgression, die oft von einer Lektüre ‚gegen den Strich‘ ausgeht, nicht nur gegen den Strich des literarischen Höhenkamms, sondern insgesamt gegen den Strich herkömmlicher Betrachtungsweisen der spanischen Literatur. Dieser Versuch, an und in der Literaturgeschichte die Transgressionen überkommener Erfahrungsmodelle aufzuzeigen, weist eine Nähe zu Jochen Hörischs 2007 vorgestelltem Konzept des „Wissens der Literatur“ auf, das er als ein „dissidentes Wissen“ definiert, welches nicht auf der wahr/falsch-Dichotomie der Naturwissenschaften, sondern gemäß dem Algorithmus stimmig/nicht-stimmig operiert und gerade dadurch andere Erkenntnisse ans Licht bringen kann als etwa wissenschaftliche Wissensspeicher (s. Hörisch 2007). Zugleich knüpfen diese Überlegungen an ein generelleres Konzept an, das Ottmar Ette in seinen Überlegungen zur Literatur als „Lebenswissen“ entwickelt hat, wenn er schreibt: „Mit der Einführung der Begriffsprägung ‚Lebenswissen‘ verbindet sich der Versuch, mit Hilfe dieses Horizontbegriffs die in der Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst und Literatur beobachtbaren Wissensbestände und Logiken von Lebensvorgängen verstärkt in den Fokus literatur- und kulturwissenschaftlicher Analysen zu bringen“ (Ette 2010, S. 16/7).

Im Rahmen dieser Wissensbestände dient mir dabei, über das Transgressive hinaus, das Anekdotische als eine Ergänzung des Subjektiven. Es soll vor allem das Interesse der Leser*innen für dissidente Sachverhalte wecken. Dahinter steht letztlich ein verändertes Verständnis von Zielen und Möglichkeiten einer Literaturgeschichte, nachdem die gewachsene und weiter wachsende Präsenz des Virtuellen den enzyklopädischen Anspruch ebenso wie das Ziel der Objektivität meiner Meinung nach ins Obsolete hat gleiten lassen. Da Vollständigkeit eben kein Kriterium für die Berechtigung einer solchen Darstellung mehr ist, dürfen hier sehr wichtige Autor*innen fehlen (und: bitte, liebe Leserin, lieber Leser, erstellen Sie gern eine Liste!). Konzeptuell und theoretisch muss diesem Verzicht aber noch ein weiterer Schritt folgen: diese *andere* Literaturgeschichte basiert zugleich auf einer Überzeugung, die den Verlust des Glaubens an *eine* verbindliche Lesart des ästhetischen Artefakts ins Positive wendet.

Sie gibt Zeugnis von *meinen* Formen der Lektüre und artikuliert *Vorschläge* für eigene Sicht- und Leseweisen, die Widerspruch zulassen, ja hervorrufen möchten, zum Weiterlesen und Weiterdenken anregen und durch die anekdotischen Verweise am Rande die Attraktivität der spanischen Literatur, wie ich sie empfinde, veranschaulichen sollen.

Was wird durch diese neuen Prinzipien – Suche nach transgressivem Potential, Aufgabe einer chronologischen Sortierung, Verzicht auf den Objektivitätsanspruch und auf eine privilegierte Methode, Infragestellung des Kanonischen, Integration des Anekdotischen – gewonnen? Es kann natürlich nicht darum gehen, historische Achsen oder Entwicklungslinien zu leugnen, sondern darum, unentdeckte Bezüge aufzuzeigen, subjektive Sichtweisen vorzuschlagen und *andere Prioritäten*, alternative Verbindungslinien als die des chronologischen Verlaufs zu unterstreichen, etwa die der transgressiven Artikulation ästhetischer Sachverhalte, die zentrale Rolle der Fragen von Gender und Macht, oder die Interdependenz von Politik und literarischem Diskurs. Es geht um ein Schreiben nicht gegen, aber *ohne* die Priorität jenes Kanons, der die Literatur aus der Feder weißer, heterosexueller, katholischer, oft den Regierenden nahe stehender Männer fokussiert hat. (Das ist im Übrigen meistens nicht einmal falsch, denn die Mehrheit der Schreibenden und Lesenden in Spanien ist weiß, eine starke Minderheit ist männlich und nicht ganz wenige sind katholisch). Statt des Kanons also sollen Prozesse sichtbar werden, die aus der Literatur ein transgressives, subversives, radikal innovatives Handeln machen, in denen Gendergrenzen und Herrschaftsformen, religiöse Vorgaben und Gesellschaftsnormen hinterfragt, konterkariert und überschritten werden.

Ein entferntes Vorbild für diese Herangehensweise mag man im Modell des Rhizoms sehen, wie es Deleuze/Guattari (im 2. Band von *Capitalisme et schizophrénie*) aus der Naturwissenschaft auf die Kulturtheorie übertragen haben, – ein Modell also, das Vielheit statt Einheit setzt und sie in Prozessen der Wanderung, Wucherung und Ausdehnung ansiedelt. Solche Verkettung von Verschiedenem, die Verbindbarkeit eines jeden Punktes mit anderen, steht Pate bei der hier vorgeschlagenen Schau dieser *anderen* spanischen Literatur, die Hoffnung also, dass die Leser*innen der Einladung zum ‚Springen‘ durch diese Kapitel folgen mögen, ohne dass hier, nach Manier des Hüpfspiels in Julio Cortázers Roman *Rayuela*, eine Spielanleitung vorgegeben würde, die dann mit Absicht trotzdem nicht funktionieren kann. Ein Beispiel: Statt die durch den Verlust der letzten Kolonien 1898 hervorgerufene große Krise in ihrer Wirkung auf den Roman von Unamuno bis Valle-Inclán zu analysieren, wie es allenthalben geschehen ist, möchte ich diese Krise auf einige der vielen anderen Krisen Spaniens perspektivieren: auf den franquistischen Überfall von 1936 und den folgenden Bürgerkrieg, auf den versuchten Staatsstreich vom 23. Februar 1981, auf die At-

tentate von Atocha-Bahnhof am 11. März 2004 oder auf die Folgen der Wirtschaftskrise von 2008, die Spanien besonders schlimm traf. Auch diese Krisen gaben Anlass zu literarischen Auseinandersetzungen, und nicht nur der Verlust der Kolonien 1898! – Häufig sind auf den folgenden Seiten Personen und Themen, die für die spanische Literatur-/Kulturgeschichte eine ganz zentrale Rolle spielen, ‚heruntergekocht‘. Beispiele aus dem Bereich des Romans sind, dass der größte Realist des Landes, Benito Pérez Galdós, ebenso wie der letzte Nobelpreisträger, Camilo José Cela – ‚nur‘ im Kontext des Kapitels zur Stadtliteratur vorkommen; Juan Goytisolo, den ich besonders schätze, wird im Kontext des Bürgerkriegsromans und des Schwulenromans behandelt. Auf einen der vier spanischen Nobelpreisträger, nämlich auf den Dramatiker Jacinto Benavente, gehe ich gar nicht ein (auch wenn seine Position innerhalb einer schwulen oder queeren Literaturgeschichte durchaus relevante Aspekte aufweist ...). Sämtliche Dichter*innen der Generation von 1927 finden sich ‚nur‘ in dem Kapitel zur Lyrik wieder, während ein langer eigener Abschnitt Lorca gewidmet ist. Lediglich zwei Autoren haben ein eigenes Kapitel erhalten; (nicht dass nicht viele andere auch ein solches ‚verdient‘ hätten, aber diese beiden ragen für mich so weit heraus, dass ich ihnen dieses Privileg zukommen lassen wollte): Cervantes und Lorca. Was im Falle Lorcás nicht überrascht, die Fokussierung auf seine Literarisierung gleichgeschlechtlichen Begehrens, mag im Kontext Cervantes‘ sehr wohl unerwartet sein. Aber an dieser Stelle verrate ich nicht, wo genau ich die Leser*innen dieses Buches überraschen möchte. Manche mögen verwundert sein über meinen Umgang mit den in den offiziellen Sprachen schreibenden Autor*innen. Diese hätten sicherlich eine intensivere Darstellung verdient, als mein vom Madrider Zentralismus (zu) stark geprägter Blick sie liefern kann. Sie wenigstens in einem gesonderten Kapitel zentral zu behandeln, ist eine Art Hilfskonstruktion, über deren Schwäche ich mir bewusst bin.

Und dann: Wer sollen meine Leser*innen sein, an welche Zielgruppe richtet sich also diese *andere* Geschichte? Auch wenn es ein Gemeinplatz ist, zähle ich sowohl auf die hinreichend offenen Personen „vom Fach“ als auch auf „interessierte Laien“, auf Literaturfans, die sich in diese persönliche und zugleich literaturwissenschaftliche Annäherung an die spanische Literatur einbinden zu lassen bereit sind. Schon vor dreißig Jahren hat Gumbrecht die Frage gestellt, „ob es für eine Literaturgeschichte [...] überhaupt noch Leser gibt, welche weder Fach-Studenten noch Fach-Spezialisten sind“ (S. 11), und in seiner weit ausgreifenden Antwort gelangt er zu der bereits kurz erwähnten Kategorie der Faszination. Andere Literaturhistoriker haben es sich mit dieser Frage viel einfacher gemacht: „Vorliegende Literaturgeschichte wendet sich an alle, die sich mit der spanischen Literatur als interessierte Laien, Studenten oder Fachkolle-

gen beschäftigen“ heißt es lakonisch zu Beginn der Strosetzki'schen Literaturgeschichte („Vorwort“, o. S.). Auch ich setze immer noch auf eine Faszination, die hoffentlich von dieser Geschichte ausgeht, möchte aber auch den möglichen Nutzen und Frommen für Laien und Hispanist*innen kommentieren. Die Kolleg*innen und die Studierenden literaturwissenschaftlicher Master-Studiengänge oder geradewegs der Hispanistik werden hier, so hoffe ich, neben vielem Bekannten auch zahlreiche Details finden, die sie überraschen und die ihnen Denkanstöße vermitteln; ihre Kritik, für die ich offen und dankbar bin, zu hören, ist *ein* Ziel. Die „Laien“ anzustecken mit meiner Begeisterung für die spanische Literatur, ohne dabei in den Gestus des oberflächlichen, unkritischen Lobens (oder Verdammens) zu verfallen, das ist ein zweites, durchaus nicht nachgeordnetes Ziel. Dass der verschobene Schwerpunkt der Frankfurter Buchmesse vielleicht eine besondere Gelegenheit bietet, diese „Laien“ zu erreichen, ist mehr als ein Nebengedanke, es ist meine erklärte Absicht. Und wenn ich „Laien“ in Anführung setze, geschieht das im Bewusstsein, dass jede Person, die dieses Buch in die Hand nimmt, offensichtlich einem Kreis von Interessierten angehört, der eben möglichst viele Nicht-Fachleute einschließen sollte. Literatur widme sich seiner Meinung nach den Träumen und den Traumata der Menschen, sagte Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier in einem Dialog mit dem Literaturnobelpreisträger Mario Vargas Llosa in Berlin am 10. September 2020. Für die spanische Literatur gilt dies in sinnfälliger Weise: die Traumata kommen in diesem Buch nicht nur, aber vor allem in den Kapiteln zur Krisenliteratur und zum Bürgerkrieg zum Ausdruck, die Träume am meisten, doch nicht ausschließlich, im barocken Kontext, mit der tief-sinnigen Calderón'schen Tautologie „Los sueños, sueños son“ – „Träume sind Schäume“, wie es übersetzt wurde, doch heißt es nichts anderes als „Träume sind Träume“ ...

Technisch ist mir das Schreiben für eine derart heterogene Gruppe von Rezipient*innen nicht leicht gefallen. Ich habe mich einerseits entschieden, auf Fuß- oder Endnoten zu verzichten (so schwer das für mich war, der ich einst herzlich über Karl Maurers humorigen Vorschlag lachte, eine „Poetik der Anmerkung“ vorzulegen). Hauptgrund dafür ist, dass solche Nebentexte permanent eine Lektüre „auf zwei Ebenen“ einfordern, auch wenn „professionelle“ Leser*innen das verinnerlicht haben. Andererseits verbietet es die wissenschaftliche Grundlage dieses Buches, Literaturverweise einfach wegzulassen. Und ein mir in Jahrzehnten anerzogenes ‚Berufsethos‘ gebietet es mir, die geistigen Mütter und Väter der eingeflossenen Gedanken zu honorieren und sie zu benennen. Es widerstrebt mir, Ansätze zu Verständnis und Interpretation eines literarischen Sachverhalts zu benutzen, ohne darauf zu verweisen, von wem sie stammen, oder auch, seltener, Positionen zu beziehen, ohne zu verdeutlichen, gegen wen oder was sie sich richten. Doch ist Polemik überhaupt

nicht das Ziel dieses Buches. Es gibt also Kurzreferenzen im laufenden Text, die sich auf das Literaturverzeichnis am Ende beziehen. Ich habe aber in jedem einzelnen Fall sehr darauf geachtet, dass a) der *Lesefluss* durch die in die Artikel eingefügten Klammerzusätze nicht gestört wird und dass b) das Verständnis des gegebenen *argumentativen Kontexts* nie von diesen Verweisen abhängt. Daraus folgt: wer mag, kann getrost und ohne Verlust die Literaturangaben im Lauftext wie deren Gesamtheit am Ende ignorieren! Und den Leser*innen, welche die Literaturangaben benutzen möchten, sei gesagt, dass auch hier bewusst auf Vollständigkeit verzichtet wird und dass Subjektivität und eigene Einschätzung Vorrang haben vor dem Rekurs auf den fachwissenschaftlichen *mainstream*. Anders gesagt: auch der Umgang mit Sekundärliteratur ist bestimmt vom Primat des Subjektiven: in keinem Kapitel habe ich angestrebt, eine auch nur annähernd vollständige Auflistung der wichtigsten wissenschaftlichen Titel zu den angerissenen Fragen zu liefern. Dann hätte ich nur die Bibliographien der zahlreichen existierenden Kompendien abschreiben und ergänzen müssen. Vielmehr habe ich mich darauf beschränkt, die für mich relevanten bzw. die von mir benutzten kritischen Texte anzugeben.

Unmöglich schien es mir, diese *andere* Geschichte der spanischen Literatur allein auf der Basis der ins Deutsche übertragenden Romane, Gedichte und Theaterstücke zu schreiben, doch habe ich in deutscher Übersetzung vorliegende Werke vorrangig berücksichtigt. Wann immer die literarischen Zitate in einer veröffentlichten deutschen Version vorlagen, habe ich diese benutzt; dann erscheint der übertragene Titel mit Nennung des Namens der Übersetzerin oder des Übersetzers im Literaturverzeichnis. Liegt keine öffentlich zugängliche Übersetzung vor, stammt die deutsche Version im Text stets von mir, ohne dass dies eigens angegeben wäre; dann gibt es entsprechend in der Bibliografie auch keinen Eintrag zu einer Übersetzung. In dem Kapitel zur Literatur aus und in den autonomen Regionen habe ich auf das Zitieren aus baskischen Originalen verzichtet, weil ich – leider – diese Sprache nicht einmal rudimentär beherrsche, und statt dessen die spanische Version benutzt habe.

Im Zusammenhang von Vermarktung und Übersetzung kommt der Frankfurter Buchmesse, die 2021 Spanien als Sondergast eingeladen hatte und dies dann durch die Corona-Krise auf 2022 verschieben musste, eine besondere Bedeutung zu. Schließlich hat das jeweils eingeladene Land den Trumpf in der Hand, die *publicity* sowie die Aktivitäten am Rande, die aus dieser Messe den bedeutendsten Markt für Verlagsrechte, Übersetzungen und Weiterverwendungen weltweit machen, konsequent zum eigenen Vorteil auszunutzen. Das gelingt in manchen Fällen besser als in anderen, aber es bringt stets eine gewaltige Herausforderung mit sich. Ich erinnere mich sehr gut an das Jahr 1991, als Spanien zum ersten Mal Schwerpunktthema war. Ich war kurz zuvor

an die Universität München berufen worden und erhielt sofort zahlreiche Einladungen, Titel der spanischen Literatur für Presse und Rundfunk zu besprechen oder Gesprächsrunden zu moderieren. Jetzt, bei der Arbeit an diesem Buch, ist mir aufgefallen, wie viele zentrale Titel der spanischen Literaturgeschichte im Umfeld dieser Messe in deutscher Übersetzung erschienen sind, von „Klassikern“ wie Cervantes über die Klassiker der Moderne wie Baroja, Cela oder Martín-Santos bis zu den (damals) jungen Autoren Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares oder Luis Landero. Dasselbe Schema, das ich mit dem Begriff „Kollateralnutzen“ charakterisieren möchte, war auch anlässlich der Schwerpunkte von 1992 (Mexiko), 2007 (Katalonien) und 2010 (Argentinien) zu registrieren. Gerade das von Cristina Fernández de Kirchner geführte Argentinien hatte sich das Ziel gesetzt, Übersetzungen aus dem argentinischen Spanisch ins Deutsche in einem bis dahin nicht bekannten Ausmaß zu unterstützen – und tat dies. Dagegen standen die Vorbereitungen für 2021 eher unter schlechten Vorzeichen: eine Regierungskrise, die Spanien im Kalenderjahr 2019 über längere Zeiträume lähmte, verhinderte die frühe Implementierung spezifischer Übersetzungsprogramme. Kaum eingerichtet, erschwerte dann die Corona-Krise eine zielführende Realisierung der Förderlinien, so dass die Aufschiebung eine willkommene Phase der neuen Planung erlaubte.

Überhaupt: Was berechtigt und befähigt mich dazu, so selbstbewusst meine *andere* spanische Literatur aufzuschreiben? Die Jahrzehnte engagierter Lehr- und Forschungstätigkeit an der Ruhr-Universität, in München und vor allem an der Humboldt-Universität zu Berlin sind ein nicht geringer Teil meiner Motivation. Dann tritt neben die professionelle Beschäftigung mit der spanischen Literatur eine emotionelle Bindung an ihre so vielfältigen, spannenden und sehr oft kontroversen Hervorbringungen. 1971 kam ich das erste Mal nach Spanien, reiste im Auto durch den Norden. In Madrid, jener vom Spätfranquismus spürbar gezeichneten Kapitale, die eher einer Provinzhauptstadt glich, blieb ich hängen. Sie war zwar nicht so provinziell wie die Städte der westlichen Bundesrepublik, die ich am besten kannte, doch auch nicht so grandios wie Paris, das mich seit meinem ersten Besuch dort in den frühen 1960er Jahren in seinen Bann gezogen hatte. Madrid war anders; ich empfand es damals vor allem als exotisch. Am Abend musste man sich Zutritt zu seiner Bleibe verschaffen, indem man nach dem *sereno* klatschte, dem Nachtwächter, der nicht nur über einen beeindruckenden Schlüsselbund verfügte, sondern auch über die Kenntnis all dessen, was hinter den Portalen vor sich ging. Ich war in der calle de la Princesa untergekommen, mitten im alten Madrid, nahe der Plaza Santa Ana. Es gab schüchterne Demonstrationen linker Studierender, und ich hatte als Ausländer (trotz der legendären Deutschfreundlichkeit der meisten Spanier*innen) Angst vor Problemen und hielt mich zurück. Die Innenstadt Madrids, wie sie heute in ihrer strahlenden

(Post-)Modernität und ihrer weltläufigen Hektik erscheint, steht in krassestem Gegensatz zu dem damaligen Zentrum, als es keine unterirdischen Parkhäuser und keine Fußgängerzonen gab und sich die Taxis, meist Seat 124 mit einem Mercedes-Diesel-Motor, den Weg durch die Innenstadt bahnten. Als zwei Jahrzehnte später, Mitte der 1990er Jahre, nach dem Tod meiner Eltern ein bescheidenes Erbe an mich fiel, kaufte ich eine Wohnung mitten in Madrid, in der calle Hortaleza, wo der Romancier Benito Pérez Galdós gleich mehrere der Protagonist*innen seines Madrider Roman-Universums angesiedelt hatte. Die nächste Querstraße war nach eben diesem Autoren, dem größten Romancier seiner Zeit, benannt: calle Pérez Galdós. Durch eine Reihe von Zufällen, denen der Zeitgeist der *Post-movida* half, entwickelte sich meine Madrider Bleibe in den Semesterferien, wenn ich stets dort war, zu einem literarischen Salon. Der baskische Sänger Imanol, mit dunkler Sonnenbrille auf der Nase und der Gitarre in der Hand, stimmte uns ein. Autorinnen wie Fanny Rubio, Rosa Montero und Almudena Grandes mit ihrem Mann Luis García Montero waren oft zu Gast, und unter den zahlreichen schwulen Gästen seien Luis Antonio de Villena und Eduardo Mendicutti erwähnt. Auch wichtige Personen aus dem Feld der Literaturvermittlung beehrten mich, wie Michi Strausfeld und Cecilia Dreytmüller, aus der Hochschule meine geschätzten Kollegen Arno Gimber, Hans Neuschäfer mit Mercedes Neuschäfer-Carlón, John Kronik, den ich aus den USA kannte, und sehr viele meiner Studierenden, Doktorand*innen, Gäste und Kolleg*innen aus Spanien, Deutschland und Lateinamerika ...

Diese *andere* Geschichte (mit) der spanischen Literatur zu schreiben, bedeutet, den eigenen Schwerpunkten in Forschung und Lehre und nicht zuletzt den Vorlieben im Feld der privaten Lektüren ausdrücklich und nachdrücklich zu erlauben, hier Niederschlag zu finden. Auf Autor*innen einzugehen, die mich besonders beeindruckt haben, die aber nicht unbedingt dem *mainstream* zugehören. Gender-Aspekte zu privilegieren, auch manche politischen Ansichten eindeutiger zu artikulieren als es in diesem Genre üblich ist. Und Bücher auszulassen, die eigentlich, wie Gebildete wissen, „in keiner Geschichte der spanischen Literatur fehlen dürfen“. Dieses Unterfangen wurde realisiert im Dialog mit vielen Freund*innen, die mich in diesem Vorhaben unterstützt haben, aber auch vor offener Kritik nicht zurückgeschreckt sind; allen voran möchte ich meinem Mann Torben Lohmüller danken, dem Weggefährten meiner Madrider Jahre, wie ich seine Jahre in der spanischen Hauptstadt begleitete, dann Clemens Goldberg für seine wohlwollende und kritische Lektüre aus der Perspektive eines sehr kompetenten Laien, sowie Cecilia Dreytmüller für vielfachen fachfräulichen Rat, und letztlich meinem alten Gefährten Peter Sarazin. Es ist nicht deren Schuld, wenn manchen Leser*innen das hier Angebotene zu elitär, zu wenig katholisch und viel zu schwul ist; das liegt in der Natur dieses Projekts meiner *anderen* Geschichte der spanischen Literatur. Letztlich gilt mein

Dank den Kolleg*innen der Fakultät für Spanische Literaturen und Bibliographie Madrider Universidad Complutense, die mich für zwei Jahre in ihr Gastwissenschaftler-Programm aufgenommen haben, was mir in Corona-Zeiten den Zugang zu den virtuellen Quellen der dortigen Bibliotheken ermöglichte. Und jetzt wünsche ich allen eine angenehme Lektüre.

Kloster Lehnin, im Herbst 2021

1 Ein Land voller Poesie. Lyrik vor und nach und während der „Generation von 1927“

Dass die Goethe'sche Dreiteilung der Literatur in Epik, Lyrik und Dramatik einer eurozentristischen und nicht einer universalen Kategorisierung entspricht, wird aufgrund des pragmatischen Nutzens dieser Einteilung oft vergessen, verdrängt oder verschwiegen. Dass sich auch und gerade in der spanischen Literatur lyrische Partien in performierter Literatur, im Theater vor allem, finden, lässt sich mit Evidenz bei Lorca aufzeigen. Im Wissen um die Überschneidungen zwischen lyrischen und nicht-lyrischen Verfasstheiten literarischer Texte richtet dieses Kapitel den Blick auf Spanien als ein Land von Dichterinnen und Dichtern. Beim Durchstöbern der Buchhandlungen im Madrid der 1990er Jahre war mir aufgefallen, dass dort nicht nur die Lyrik-Sektionen in den Läden größer sind als anderswo, sondern dass auch eigene, angesehene Verlagshäuser bestehen, die durchaus nicht nur ‚Nischen‘ bedienen, sondern Lyrik als *Mainstream*-Literatur an die Leser*innen bringen, insbesondere die Verlage Hiperión und Visor, die beide auch Buchhandlungen betreiben. Außerdem lernte ich den Chef eines dieser Verlage bei einer Einladung im Hause eines Freundes und Dichters kennen. Ich traf einen älteren, zurückhaltenden, sympathischen Herrn, etwa in meinem Alter, mit sehr lebhaften Augen in einem fröhlichen Gesicht, dem die Spuren des Lebens eingeschrieben waren. Er ging zwischendurch weg, und wenn er wiederkam, roch er nach Zigarettenrauch. Chus, so nannten ihn alle, begab sich gelegentlich auch ins Zimmer nebenan, um im Fernsehen zu verfolgen, wie Atlético Madrid spielte. Es stellte sich heraus, dass es sich um Chus Visor (eigentlich Jesús García Sánchez) handelte, den Eigentümer des Visor-Verlags, eine Legende in der spanischen Lyrik-Szene. Sein Haus verlegt längst nicht mehr nur Lyrik, aber sie macht (mit rund 850 Titeln) noch immer fast die Hälfte des Programms aus. Neben den beiden genannten Institutionen gibt es im Sektor der Poesie seit Jahrzehnten eine große Zahl von Kleinverlagen. Zahlreiche mit der spanischen Literatur befasste Hochschullehrer*innen vom Baskenland bis Andalusien haben einen Arbeitsschwerpunkt in der Lyrik, und zwar vom Mittelalter bis zu der zeitgenössischen, in Internetportalen wuchernden Dichtungsproduktion. Und viele sind, wie in den USA, aber anders als in Deutschland, neben der Tätigkeit in Forschung und Lehre auch praktizierende Dichter*innen. Dies alles zeigt die Bedeutung, die in Spanien der Lyrik unter den verschiedenen Literaturformen zukommt.

Der Ursprung der spanischen Dichtung (und was skandalös daran sein könnte)

In der Geschichte der europäischen Lyrik des Mittelalters ist die auf der Iberischen Halbinsel entstandene Dichtung des 11. und 12. Jahrhunderts vermutlich die älteste des Kontinents, gibt es doch Sprachzeugnisse, die sich auf ein Datum vor der Mitte des 11. Jahrhunderts festlegen lassen. Damit sind sie ein halbes Jahrhundert älter als die provenzalische oder altfranzösische Trobadorlyrik. Dass man, trotz der Blüte philologischer Arbeiten im 19. und bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein, erst 1948 zu dieser Erkenntnis gelangt ist, liegt an einer Besonderheit dieser Versdichtung. Die *Jarchas* (manchmal „Chardschas“ einge-deutscht), so nennt man diese vierzeiligen Texte aus Sechs- oder Achtsilblern, die den Abschluss einer komplexeren Form, der sogenannten Muwaschschah-Gedichte, bilden, entstehen nämlich zu Beginn des 11. Jahrhunderts im Schoße der synkretistischen Kultur von Al-Andalus, also während der Zeit der arabischen Besiedlung des größten Teils der Iberischen Halbinsel, die, so ist die vorherrschende Einschätzung, als Epoche der weitgehend friedlichen Koexistenz von arabischer, jüdischer und christlicher Kultur betrachtet werden kann. Die *Jarchas* sind in mozarabischer Sprache verfasst, das heißt in einer nur spärlich überlieferten Sprachvariante in arabischer oder hebräischer Graphie, welche keine Vokale notiert, so dass die faktische Rekonstruktion dieser Verse schwierig ist. 1919 hält der Philologe Ramón Menéndez Pidal im Madrider Ateneo einen Vortrag über die ‚primitive‘ (d. h. ursprüngliche) spanische Dichtung und verweist dabei auf die arabisch-andalusische Tradition. Doch die konkrete Kenntnis der *Jarchas* verdankt man erst Samuel Miklos Stern (1920–1969), dem in Palästina geborenen Spross einer jüdisch-ungarischen Familie, der Romanist und zugleich auch des Arabischen wie des Hebräischen mächtig war. In einem Artikel aus dem Jahr 1948 stellt er 24 solcher Gedichte vor, die in der Genisa einer Synagoge in Kairo gefunden worden waren, vermutlich ohne abzusehen, was er dadurch lostreten würde. Herausgeber der Zeitschrift, in der er seinen Fund publizierte (sie heißt *Al-Andalus*), war der berühmte spanische Arabist Emilio García Gómez (1905–1995), der dem Hochadel entstammte und viele Jahrzehnte neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit die Funktion des spanischen Botschafters in arabischen Ländern innehatte. In einem Buch aus dem Jahr 1965 ergänzt García Gómez die *Jarchas* um den gesamten Kontext der Muwaschschah-Gedichte und fügt zum Teil „Nachdichtungen“ hinzu, um die Atmosphäre dieser Lyrik aufleben zu lassen. Doch britische Arabisten zeigen sich wenig erfreut über seine Publikation und zeihen ihn unwissenschaftlichen Vorgehens. Daraufhin wirft García Gómez in einer Veröffentlichung, in deren reißerischem Titel er vom „Oxford-Skandal“ spricht, der britischen Arabistik ein

fehlendes persönliches Engagement für die *Jarchas* vor; diese Gedichte wären für Nicht-Spanier wohl so etwas wie Haikus oder wie der altfranzösische *Roman de la Rose*, nicht aber ein Stück der eigenen Vergangenheit, – eine Argumentationsfigur, die verschiedentlich aus der spanischen Hispanistik kam (und selbst von Américo Castro gegenüber Ernst Robert Curtius benutzt wurde). Allerdings haben sich Hispanist*innen aus aller Welt an der Entzifferung dieser Urform beteiligt, unter ihnen zwei in Deutschland geborene und von den Nazis ins Exil getriebene jüdische Wissenschaftler*innen: Leo Spitzer und Margit Frenk. Freilich geschah dies in vorglobalen Zeiten; heute gönnen wir hoffentlich in Deutschland auch nicht-europäischen oder nicht-deutschen Autor*innen, über Hildegard von Bingen oder Walther von der Vogelweide zu forschen und sich auch, bei Bedarf, Lust oder Laune, mit ihnen zu identifizieren.

Spezialisten der arabisch-andalusischen Dichtung, zu denen ich nicht gehöre, weisen darauf hin, dass eine wiederholt auftauchende Figur dieser Vierzeiler der Geliebte ist (*habib*), so dass Georg Bossong, einer dieser Spezialisten, daraus schließt, dass hier das angebliche Skandalon einer weiblichen und zugleich erotischen Perspektive vorliege, da diese Verse „ausschließlich von der weiblichen Sehnsucht, vom Begehren der Frau nach dem Liebhaber“ (Bossong 1997, S. 47) bestimmt seien. Im gleichen Abschnitt freilich spricht Bossong von Zeus und Ganymed als thematische Komponenten späterer Lyrik, so dass dies darauf hindeuten mag, dass im Grunde die Beschränkung auf *weibliche* Sprecherschaft nichts anderes als eine Hypothese ist. Da die *Jarchas* in all ihrer Kürze oft auf Liebeskonstellationen verweisen, welche soziale Klassen übergreifen, könnte man in ihnen noch weitere Freiheiten, etwa ein homosexuelles Begehren für den *habib*, erkennen. Schauen wir konkret auf die 15. *Jarcha*, in der Transkription von Menéndez Pidal und der deutschen Übersetzung durch Theodor Frings:

1 Sag, was soll ich tun?
 2 wie soll ich leben?
 3 Auf diesen Freund hoffe ich, für ihn will ich sterben.
 (Frings 1951)

1 Gar ¿qué farey(o)?
 2 ¿Cómo vivreyo?
 3 Est' alḥabib ešpero, por él morreyo.

(Menéndez Pidal 1965; beide aus *Antología de Jarchas*, repr. 2020)

Andere Übersetzer haben, etwas mutiger, statt „Freund“ direkt „Geliebter“ übersetzt, was anscheinend im Begriff des *habib* mitschwingt. Ob der Geliebte einen weiblichen oder männlichen Gegenpart hat, wird nie und nirgends ausgeführt. Dass durchaus

ein von einem Mann an einen anderen gerichtetes Liebesgedicht denkbar ist, geht aus der Schilderung der Toleranz in Bezug auf (homo-)sexuelle Verhaltensweisen in Al-Andalús hervor, die Daniel Eisenberg festgestellt hat: „Es gab eine solche Toleranz und so viel Hedonismus, dass es mich nicht überraschen würde, wenn künftig gegenwärtige Homosexuelle [...] die andalusische Kultur für sich reklamieren würden“ („Hubo tanta tolerancia y tanto hedonismo que no me sorprendería una futura reivindicación de la cultura andalusí de parte de los homosexuales [...] actuales“, Eisenberg 1996, S. 54). Ein Indiz dafür, dass Eisenbergs Aussage zutrifft, kommt auch aus einer anderen, eher homophoben Ecke: der Historiker Claudio Sánchez-Albornoz, einer der führenden Politiker der Zweiten Republik und lange Präsident der spanisch-republikanischen Exilregierung in Mexiko, handelt in seinem Buch über das islamische Andalusien die gleichgeschlechtlichen Praktiken in Al-Andalús unter dem Schlagwort „Perversión“ ab und verdichtet seine These zum homophoben Mythos vom „perversen Araber“, gegen den sich die *Reconquista*, die „Rückeroberung“, wendet (s. Sánchez-Albornoz 1983).

In derselben Genisa in Kairo, in der die von Samuel Miklos Stern ausgewerteten *Jarchas* entdeckt worden waren, befanden sich Briefe, die den Tod des ersten namentlich bekannten Autoren solcher Gedichte bestätigten, des Sepharden Yehuda Halevy (1074–1141). Geboren in Tudela am Ebro, einer der 15 Städte aus dem Netzwerk des *camino de Sepharad*, der Route von Orten mit Gedenkstätten an jüdisches Leben in Spanien, gilt er als der bedeutendste Dichter, Theologe und Philosoph aus dieser Phase von Al-Andalús, und, nach Georg Bossongs Urteil, als „der erste namentlich bekannte Dichter in spanischer Sprache“ (Bossong 2008, S. 31), obwohl seine insgesamt nicht weniger als 800 erhaltenen Gedichte in der Regel auf Hebräisch verfasst sind. Unter ihnen sind neben zahlreichen *Pijutim*, anlässlich jüdischer Feiertage verfasster Gedichte, eben auch *Jarchas* mit altspanischen Endversen.

Die volkstümlichen Dichtungsformen des Hoch- und Spätmittelalters, *cantigas de amigo* und *villancicos*, die bis ins 17. Jahrhundert hinein entstehen und die zahlreiche Parallelen zu den provenzalischen, französischen oder auch deutschen Gedichten ihrer Zeit aufweisen, sind eher für einschlägig Interessierte von Relevanz; dies gilt auch für die unter den Aspekten der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte spannenden spanischen und katalanischen Ritterepen, allen voran für das knapp 4000 Verse starke spanische „National-epos“, den *Cantar de Mio Cid*, (verfasst in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts), in dessen Zentrum der Kampf um die persönliche Ehre des Feudalherrn Rodrigo Díaz, genannt *El Cid*, gegen die Mauren im Zuge der sogenannten Wiedereroberung (*Reconquista*) steht und das meist in 14 oder 16silbigen Versen verfasst ist. Der gelehrte Franziskaner Ramon Llull (1232–1315) war hauptsächlich Philosoph, Priester und Missionstheoretiker (mit dem Ziel der Bekehrung jüdischer

und islamischer Personen), und er gilt mit Recht als Begründer der Literatur in katalanischer Sprache, die meist an die Jungfrau gerichtete Gedichte umfasst, jedoch auch den (erst mit siebzig Jahren geschriebenen) autobiographisch inspirierten *Cant de Ramon* („Ramons Gesang“) einschließt. Er ist heute Namenspatron des katalanischen Kulturinstituts.

Auf einen außergewöhnlichen Text, für den die Kombination mehrerer lyrischer Formen konstitutiv ist, möchte ich im Kontext dieser *anderen* Geschichte eingehender verweisen, auf das hochmittelalterliche *Libro de buen amor* (ca. 1330 entstanden, dt. „Das Buch von der guten Liebe“) des Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (des Erzpriesters aus der Stadt Hita). Dieses Buch, das bis zum 18. Jahrhundert nur in Abschriften zirkulierte, gibt bis heute Anlass zu Diskussionen und divergierenden Einschätzungen. Neben zahlreichen religiösen Themen, die vor allem auf jüdische und islamische Referenztexte des ‚multikulturellen‘ Al-Andalus rekurrieren, tauchen in ihm weltliche, volkstümliche Dichtungsformen des Spätmittelalters wie *pastorela* und *serenilla* auf. Die Bibel ist einer der charakteristischen Intertexte, aber vor allem Ovids *Ars amandi*, ernst wie auch parodistisch benutzt, sowie europäische Vorformen des Autobiographischen (Guillaume de Machauts *Dit* oder der österreichische Minnesänger Ulrich von Liechtenstein). In der Geschichte der Hispanistik beherrscht, vereinfachend gesagt, folgender Konflikt die Forschung: Ist das „Buch der guten Liebe“ eher ein didaktischer Text über rechte und gottgerechte Verhaltensweisen im Umgang mit Frauen, oder ist es eher ein humorvolles Kompendium zur Optimierung männlicher Verführungskunst? Oder steht eine parodistische Behandlung der Frauen im Zentrum, samt satirischen Hieben auf diejenigen unter ihnen, die ihre ‚Fleischeslust‘ zu leben wagen? Schließlich hat Misogynie einen lange angestammten Platz in hispanischer Literatur.

Nicht ganz unwichtig ist dabei, dass in der Editionsgeschichte schon früh mehrere der als allzu schlüpfrig geltenden Szenen ausgelassen wurden, wobei der erste Herausgeber, Tomás Antonio Sánchez, so clever oder so ehrlich war, seine Kürzungen zu kennzeichnen. Dumm nur, dass zahlreiche Ausgaben bis heute einige dieser Passagen immer noch weglassen, fallen unter ihnen doch gerade solche auf, in denen Frauen Sex genussvoll erleben oder gar als Verführerinnen auftreten. Daniel Eisenberg hat – unter explizitem Einbezug dieser Passagen – eine Neusituierung des *Libro de buen amor* vorgenommen, die so interessant ist, dass ich sie wiedergeben möchte (Eisenberg 1996). Nicht die Liebe zu den Frauen im Verhältnis zur Gottesliebe stehe im Zentrum, behauptet er, sondern die konkrete Anweisung zu erfolgreicher Sexualpraxis, mit einem ausschließlichen Fokus auf die Frau (und zwar auf die ‚verfügbare‘ Frau, nicht auf die Jungfrau oder die verheiratete Gattin) und auf ihre sexuellen Bedürfnisse. Durch eine Optimierung dieser sexuellen Relationen ziele der Autor, nach Eisenbergs eigenwilliger Interpretation, auf das Vermeiden der schlimmsten Sünde, des *pecado nefando*, also des ‚nicht zu benennenden‘ Vergehens der Homosexualität.

Demgegenüber seien die lockeren Sitten in Klöstern und Kirchen sekundär. Dazu will er ein neues Verständnis der Begrifflichkeiten von *buen amor* („gute Liebe“) und *amor loco* („wilde“ oder „verrückte Liebe“) einführen, und zwar in dem Sinne, dass nicht mehr die erstere die göttliche und die letztere die menschliche/leibliche/weibliche Liebe bezeichnen, weil der Text mit seinen Uneindeutigkeiten dies nicht erlaube. Vielmehr schlägt er eine andere Definition der beiden kontrastierten Formen von Liebe vor: die ‚verrückte Liebe‘ nämlich sei die männlich-homosexuelle, diejenige zu *mozos, garzones o donceles* (S. 50, also zu Angestellten, Jünglingen und Knappen), welche nicht nur unter den arabischen Andalusiern eine „Praxis der Könige“ gewesen sei, sondern unter allen ethnischen Gruppen Südspaniens, einschließlich der jüdischen Bevölkerung. Die „gute“ Liebe dagegen sei die heterosexuelle Frauenliebe. Zahlreiche Belege und Untersuchungen führt Eisenberg für die These an, dass homosexuelle Praktiken im multikulturellen Al-Andalus absolut alltäglich gewesen seien. Durch die Verbrennung sämtlichen Archivmaterials aus diesen Zeiten durch Kardinal Cisneros sei die Beweislage dafür schwierig, aber mit einer stattlichen Liste von Referenztexten belegt er die Lebhaftigkeit gleichgeschlechtlicher Praktiken unter den Kalifen und im gesamten arabisch-jüdisch-andalusischen Lebensraum, unter anderem auch mit der Vielzahl von Liebesgedichten an (junge) Männer, zum Beispiel solche aus der Feder des in Sevilla herrschenden Y-usuf III. In der Tat ist die Gleichsetzung von arabischer und homosexueller Lebenspraxis ein Topos der späteren, antiislamischen und antijüdischen Ideologie Spaniens nach der *Reconquista* („Rückeroberung“) und der systematischen Judenvertreibung von 1492 (und von dort wird es auf den nächsten prototypischen Anderen projiziert: auf die ethnische Gruppe der indigenen Bevölkerung während und nach der Eroberung Amerikas). Auch bei Cervantes taucht der Topos von Knaben liebenden Nordafrikanern auf (s. Kap. 2).

Zurück zum *Buch der guten Liebe*: Im frühen 15. Jahrhundert gehe es also aus christlicher Perspektive darum, so Eisenberg, das Streben nach der *dueña garrida*, der „stattlichen Frau“ als Form der „guten“, christlichen Liebe den bösen, „verrückten“ schwulen Spielchen gegenüberzustellen. Die Männer, die wenigstens in diesem Text einmal eine bloß untergeordnete Rolle spielen, sollen also durch dieses Sexual-Handbuch von homosexuellen Praktiken abgehalten und zu heterosexueller Stromlinienförmigkeit angehalten werden, denn „der Kampf gegen die hispano-musulmanische und hispano-jüdische Homosexualität“ war, laut Eisenberg, „fundamental für die Christen“ („La lucha contra la homosexualidad hispanomusulmana e hispanojudía era algo fundamental para los cristianos“). Daher werde Ovid, der die Liebe zwischen Mann und Frau besingt, als Kronzeuge berufen, und nicht Vergil, der die Knabenliebe lobpreist. Der *buen amor*, die gute (heterosexuelle) Liebe, wie sie in der Geschichte des Erzpriesters vorgeschlagen wird, wird in Eisenbergs deutlich dissidenter Lesart also zu einer „Waffe gegen die schlechte Liebe der [iberischen] Halbinsel“

(„arma contra el mal amor peninsular“), also gegen die schwule Liebe, im Sinne jener angstvollen, wenn auch unrealistischen Spekulation des Historikers Claudio Sánchez-Albornoz, der befürchtet, dass „ohne die Rückeroberungsfeldzüge die Homosexualität, die so verbreitet war im maurischen Spanien, triumphiert hätte“ („sin la reconquista habría triunfado la homosexualidad, tan practicada en la España mora“, Sánchez-Albornoz 1983, S. 38). Freilich: man fragt sich, wie das rein technisch hätte geschehen können

Dass innerhalb der frühneuzeitlichen spanischen Dichtung auch zahlreiche Frauen eine Rolle spielten, zeigt eine sehr interessante Anthologie, welche vor über 30 Jahren erschien und 2016 erneut aufgelegt wurde, *Las primeras poetisas en lengua castellana* („Die ersten Dichterinnen in kastilischer Sprache“), ausgewählt und eingeleitet von der wunderbaren Lyrikerin Clara Janés (Janés 2016), auf die ich später zurückkomme. Die Dichterinnen, deren Texte sie vorstellt, entstammen zum größten Teil dem 16. und 17. Jahrhundert, der Renaissance und dem Barock also. Doch bevor ich auf die reiche dichterische Produktion des Barock schaue, möchte ich auf jene Periode der spanischen Lyrik eingehen, die als die vielfältigste und reichhaltigste im Feld der Dichtung gilt: auf die sogenannte Generation von 1927. Wer von spanischer Dichtung spricht, denkt im Allgemeinen an Lorca, Alberti, Cernuda und die Gruppe der 27er.

Spannende Lyrik in schlechten Zeiten: Die Generation von 1927

Als sich 1927 der Todestag des Barockdichters Luis de Góngora (1561–1627) zum 300. Mal jährt, laden einige spanische Dichter zu einem Treffen nach Sevilla, um an diesen Lyriker, dem in den Jahrzehnten vor diesem Ereignis mehr Kritik als Bewunderung zuteil geworden war, zu erinnern. Man hält ein Tribunal über Publikationen ab, die sich Góngora gegenüber feindlich geäußert haben, verbrennt in einer halb-ernsten Geste aber statt der Bücher nur ein Zigarettenpapier, und es erscheint eine Anthologie zu Ehren des in den vorausgehenden Jahrzehnten stark gescholtenen Barockdichters. Die zeitgenössische Literaturwissenschaft steht eben noch unter dem Einfluss des Großmeisters Marcelino Menéndez Pelayo (1956–1912), der Góngoras exaltierte Wort- und Satzreaktionen, seine gekünstelten Sprachkaskaden und seine opulente Bilderflut für völlig abwegig und affektiert und den Dichter selbst für ein wenig speziell – oder, direkter gesagt: für geisteskrank – hält, ein Hölderlin’sches Schicksal also. In einem sehr erhellenden Aufsatz fragt Hans-Ulrich Gumbrecht, warum gerade dieser gescholtene Góngora zum Ideal der jungen Dichter zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird, und seine komplexe Antwort verweist zunächst auf die „Übersetzungen“ einiger Textpassagen Góngoras in eine ‚verständliche Spra-

che‘ durch Dámaso Alonso, den ‚reifsten‘ unter den 27ern, sowie auf eine knappe Neufassung Gongorinischer Dichtung von Gerardo Diego (Gumbrecht 1982, S. 169). Zu den anderen Faktoren, welche die Góngora-Renaissance unterstützen, gehöre neben der programmatischen Abwendung von einer Philologie im Sinne Menéndez Pelayos auch eine neue Verortung in der Folge des *Modernismo* sowie die Rezeption eines Ansatzes, den der lange Zeit in Deutschland sozialisierte Kulturphilosoph José Ortega y Gasset in die Diskussion geworfen hatte: das Konzept der *Deshumanización del arte* (wörtlich, aber missverständlich: „Entmenschlichung der Kunst“, eher: Entpersönlichung, Antisentimentalismus, Versachlichung). In seinem Essay dieses Titels beschäftigt sich Ortega mit dem *Modernismo*, also mit jener ästhetizistischen, antirealistischen, auf Klanggestalt und Form zentrierten Lyrik, die von dem Nikaraguenser Rubén Darío Ende des 19. Jahrhunderts konzipiert, komponiert und nach Europa gebracht wurde und die bis zum Ersten Weltkrieg in Spanien weite Teile der Dichtung beherrscht und zahlreiche Schulen – eben all die „-ismen“ (*culteranismo*, *ultraismo* usw.) – hatte entstehen lassen. Diese Gruppen, so Ortega, hätten allein die „reine Form“ privilegiert und das „Menschliche, allzu Menschliche“ außen vor gelassen. Wenn Ortega dann noch die Metapher als ein mögliches Verfahren der Realitätsflucht bewertet, wird klar, dass sich eine Sprachverfahren und außersprachliche Welt vereine Dichtungsschule wie die Generation von 1927 damit auseinandersetzen *muss*.

Zu den schon früh kanonisierten Mitgliedern dieser Generation, unter denen auffällig viele Andalusier sind, zählen: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre und Emilio Prados. Männer allesamt, Frauen werden erst später hinzukommen. Ihre ästhetischen Konzepte divergieren, auch wenn sich einige gemeinsame Aspekte herauskristallisieren, etwa eine Betonung idiosynkratischer Erneuerungen, eine hermetische, realistischen und romantischen Konzepten entgegengesetzte Ästhetik und manchmal eine Nähe zu den Bild- und Traumwelten des Surrealismus. In formaler Hinsicht findet man neben freien Versen auch kreative Modifikationen etablierter Formen und stets ein Feiern der Metapher. Salinas, Guillén, Alonso oder Diego entsprechen eher dem Typus des *poeta doctus*, andere, der Lorca des *Romancero Gitano* allen voran, greifen auf der Oberfläche volkstümliche Traditionen auf. Alle sind wenig religiöse ‚liberale‘ Dichter (nicht nur im Feld der Sexualität) mit universitärer Ausbildung, die einen spielerischen Umgang mit dem geschriebenen Wort pflegen, am Rande einer *l’art pour l’art*-Konzeption, was einem politischen Engagement mehrerer von ihnen auf Seiten einer politischen Linken (Alberti) nicht im Wege steht und auch nicht verhindert, dass Gerardo Diego später in profranquistischen Zeitschriften publizieren und u. a. einen Sonettzyklus auf den Falange-Gründer José Antonio Primo de Rivera verfassen wird. Viele von ihnen sind aus dem Kreis der Madrider *Residencia de*

estudiantes hervorgegangen (s. Kapitel 7). Für alle ist der prototypische Modernist Juan Ramón Jiménez (1881–1958), Nobelpreisträger des Jahres 1956, eine Idealfigur und mehr als nur ein vager Bezugspunkt. Ihm war es gelungen, seine modernistischen Dichtungsprinzipien so zu modifizieren, dass er sie als ‚reine Dichtung‘ (*poesía pura*) aktualisieren und in die 1920er Jahre hinüber retten konnte. Alle, am deutlichsten Alberti und seine Sammlung *Cal y canto* (1926/27; s. dazu Neuschäfer 2011 a) stehen unter dem Einfluss des germanophilen Philosophen Ortega y Gasset. So stark wie ihre jeweiligen ästhetischen Grundsätze variieren, schwanken auch die sexuellen Vorlieben, die vom offen schwulen Luis Cernuda über den seine Homosexualität problematisierenden Lorca bis zu dem Nobelpreisträger Vicente Aleixandre reichen, der das homosexuelle Begehren, das den größten Teil seines Lebens beherrscht, recht systematisch verschwiegen hat, obwohl es ein offenes Geheimnis war (s. dazu Calderón 2016; de Villena 2016), bis zu dem Schwulenfeind Dámaso Alonso, der sich indes, in gut spanischer *macho*-Tradition, seiner Bordellbesuche rühmte, wenn ich das (mit de Villena, 2016) über einen ehemaligen Direktor der *Real Academia* („Königlichen Akademie“) und Cervantes-Preisträger berichten darf.

In diesem Kapitel der *anderen* Literaturgeschichte werde ich zwei auf sehr verschiedene Weise *queer* schreibende Personen vorstellen: aus dem ‚harten Kern‘ der Gruppe Luis Cernuda (1904–1963), und danach die Katalanin Ana María Martínez Sagi (1907–2000). Der aus Andalusien stammende Kosmopolit Cernuda – man hat ihn als den am wenigsten ‚spanischen‘ Vertreter der Generation von 1927 bezeichnet –, ist insofern ein ganz purer Vertreter dieser Dichterguppe, als er Góngora eine schier unermessliche Verehrung entgegenbringt und ihn für die herausragendste Persönlichkeit der spanischen Dichtungstradition hält, wie er in einem Essay über den Barockdichter aus dem Jahr 1937 ausführt. Einer der späteren schwulen Dichter, auf den Cernuda großen Einfluss ausgeübt hat, Jaime Gil de Biedma, hat Cernudas Lyrik sehr treffend durch die Spannung von Anachronismus und Aktualität beschrieben und im Übrigen betont, dieser so lyrisch verrätselte Cernuda gehe von den pragmatischen Gegebenheiten aus, – auch von seiner Lage als homosexueller Dichter. Anders gesagt: Cernuda ist weder ein bekennender oder ein – *avant la lettre* – schwulenbewegter Poet, aber noch weniger gehört er zu der großen Schar der verklemmten oder mit Strategien der Verstellung operierenden Dichter. Zumindest seit den Bänden *Los placeres prohibidos* (1931, „Die verbotenen Lüste“) und *La realidad y el deseo* (1936, „Die Wirklichkeit und das Begehren“) nämlich hat er seine sexuelle Orientierung nicht versteckt, verdeckt oder verbogen, sondern immer wieder vielfältig zum Thema seines Dichtens gemacht, auch wenn dies – wie der mexikanische Kulturkritiker Carlos Monsiváis es plastisch diagnostiziert hat – im Umfeld der 1930er Jahre einem „sozialen Selbstmord“ gleichkam. Früh konnte daher die Forschung

die Arbeit an seinen Texten mit biographischen Daten abgleichen, und so kennt man Details, die zum Beispiel für das Verständnis des folgenden Gedichts mit seinem progressiven und transgressiven Potenzial wesentlich sind:

Wohin ergossen sich

Wohin ergossen sich all diese Wasserfälle,
die vielen Küsse der Geliebten, welche die bleiche Geschichte
mit giftigen Zeichen dem Wanderer darbietet
durch die Wüste, wie ein Handschuh,
der, verlassen, nach seiner Hand fragt?

Du weißt es, Korsar,
Der Du genießt, auf warmen Felsenriffen,
Schreiende Körper unter dem Körper, der sie besucht,
und die nur ans Liebkosen denken,
nur an das Begehren,
wie ein Block Leben,
den die Kälte des Todes langsam zum Schmelzen bringt.

Andere Körper, Korsar, die wissen nichts.
Lass sie doch.
Ergieße, ergieße dich über mein Begehren,
erhänge dich in meinen so jungen Armen,
und mit dem erstickten Blick
des letzten Atems, der noch von meinen Lippen quillt,
werd ich dir bitter sagen, dass ich dich liebe.

Adónde fueron despeñadas

¿Adónde fueron despeñadas aquellas cataratas,
tantos besos de amantes, que la pálida historia
con signos venenosos presenta luego al peregrino
sobre el desierto, como un guante
que olvidado pregunta por su mano?
Tú lo sabes, Corsario;
Corsario que se goza en tibios arrecifes,
cuerpos gritando bajo el cuerpo que les visita,
y sólo piensan en la caricia,
sólo piensan en el deseo,
como bloque de vida,
derretido lentamente por el frío de la muerte.

Otros cuerpos, Corsario, nada saben;
déjalos pues.
Vierte, viértete sobre mis deseos,
ahórcate en mis brazos tan jóvenes,

que con la vista ahogada,
con la voz última que aún broten mis labios,
diré amargamente cómo te amo.

Der angeredete „Korsar“, der die aufs Lieblosen versessenen Körper besucht, heißt Serafín Fernández Ferro und ist ein junger Stricher, der als Heranwachsender seiner nordspanischen Heimat den Rücken gekehrt und sich nach Madrid durchgeschlagen hatte. Dass er von Lorca und Alberti mit einem Brief ausgestattet, förmlich an Cernuda weitergereicht wurde, mag von einer gewissen Pikanterie sein. Wichtiger ist, dass Cernuda offensichtlich dem hübschen Jüngling vollkommen verfallen war, dessen Interesse freilich allein auf Finanzielles beschränkt blieb. So viel zum Hintergrund. Mit einer gewissen Abgeklärtheit nimmt das lyrische Ich dieses Gedichts zur Kenntnis, dass jene „anderen Körper“, die nur vom Begehren getrieben werden, unter dem Körper des Geliebten vor Lust schreien; seiner bis in den Tod des Geliebten während der Liebe dagegen misst er eine ganz andere Qualität bei; das Sterben des jungen Mannes mag an den Tod Orpheus' in den Armen der Bacchantinnen erinnern. Man hat spekuliert, ob die Anrede des „Korsars“ allein auf dessen Virilität anspielt (also eine Variante aller der begehrten Matrosen und Soldaten ist), oder ob er auf Corsaire Sanglot, den Protagonisten eines Werks von Robert Desnos (*La liberté ou l'amour*) verweist (Details zu Cernuda als homosexuellem Dichter zuletzt bei Cazorla Castellón 2018).

Neben der sexuellen Metaphernreihe der Ergüsse und des Ergießens fällt die wiederholte explizite Thematisierung von Begehren auf, die Erwähnung von Blicken und Küssen und die Einmündung des Themas in eine Todesvision, die als Moment der Artikulation von Liebe und Begehren mit dem traditionellen Topos der Liebesvereinigung im Tod inszeniert ist. Anders als die Tradition, thematisiert Cernuda aber Körperlichkeit in einer ‚unverblühten‘ Klarheit und radikalisiert damit eine Tendenz der Lyrik der Generation von 1927. Mit dem Wissen um die biographische Dimension dieser Strophen erschließt sie sich erst in ihrer wegbereitenden Bedeutung sowohl für den Dichter selbst als auch für die Behandlung homosexueller Lebenspraxis in der spanischen Dichtung, denn eine vergleichbar wenig verschlüsselte Homoerotik liefern allenfalls noch Lorcas „Sonette der dunklen Liebe“. Es gelingt Cernuda, seine Faszination, vor allem aber auch seine Verbitterung in Ausdrücke von enormer Kraft zu kleiden, die surrealistische Bilder des Fließens einschließen. Während Cernuda in anderen Texten dichterische Traditionen zitiert (etwa, wie Horst Weich dargestellt hat, die „schwule Überschreibung der petrarkistischen *innamoramento*-Situation“ in einem anderen Gedicht von *Los placeres prohibidos*, s. Weich 2002 a, S. 179), beherrscht eine trockene, verzweifelte Pragmatik und eine durch harte Eleganz gekennzeichnete Sprache dieses Liebesgedicht.

Frauen, so schrieb ich oben, haben nicht dem harten Kern der Generation von 1927 angehört, jedenfalls waren keine an den diversen Gründungsakten beteiligt. Das heißt jedoch nicht, dass nicht aus der Rückschau mehrere Dichterinnen dem Umfeld dieser Gruppe zugerechnet werden können (s. auch Merlo 2010). Wer sind diese Künstlerinnen? Seit einigen Jahren spricht man gern von der Gruppe der „Hutlosen“ („Las Sinsombrero“). Ursprung dieser seltsamen Bezeichnung ist, dass es die beiden Malerinnen Margarita Manso und Maruja Mallo, begleitet von Lorca und Dalí, bei einem Spaziergang über die Puerta del Sol in Madrid Mitte der 1920er Jahre plötzlich überkam, sich ihrer Hüte zu entledigen, was im Umfeld der konservativen Gesellschaft zu Primo de Riveras Zeiten tatsächlich einen Skandal auszulösen vermochte, über den selbst ein Borges in argentinischen Kulturzeitschriften berichtete. Tània Ballós Buch *Las sinsombrero* sowie ein im Fernsehen gesendeter Dokumentarfilm über dieses Ereignis aus dem Jahr 2015 zeigt all dies sehr anschaulich. Zu den Hutlosen gehören nicht in erster Linie Dichterinnen, sondern Malerinnen. Doch für die Verbindung zu den 27ern werden auch die Namen verschiedener Lyrikerinnen genannt (und meist schnell wieder verworfen): Ernestina de Champourcin, die aber aufgrund ihrer stark mystischen Ausrichtung anders schreibt als der Kern der Gruppe, Rosa Chacel, die Berlin bereist hat und Nietzsche bewundert, aber vor allem Prosa verfasst, Lucía Sánchez Saornil, die ihre von lesbischem Begehren angefeuerten Gedichte unter männlichem Pseudonym veröffentlicht, die später sehr bekannte Carmen Conde, die den ersten der über ein Dutzend Lyrikbände ihres Lebens, *Brocal*, schon 1929 publiziert, und dann auch die erheblich weniger bekannte Ana María Martínez Sagi (1907–2000), eine Kämpferin für die republikanische Sache und auch (obwohl sie das Gros ihres Werkes in kastilischer Sprache schreibt), für ein unabhängiges Katalonien – eine absolut ungewöhnliche Frau. Sie ist die Geliebte der – trotz des Namens: *spanischen* – Literatin Elisabeth Mulder, welche 1927 den Lyrikband *Sinfonía en rojo* veröffentlicht hatte. Doch Martínez Sagi ist nicht nur Dichterin und Journalistin, sondern auch Sportlerin und Sportmanagerin. Ihre Biographie ist derart interessant, dass sie den Romancier Juan Manuel de Prada zu dem Roman *Las esquinas del aire* (2000, dt. *In den Winkeln der Lüfte*, 2002) inspiriert hat. Hoch betagt, hatte Martínez Sagi ihrem Schriftstellerfreund de Prada einen Karton mit persönlichen Aufzeichnungen übergeben und ihn gebeten, diese aus Rücksicht auf die Familie Mulders erst nach einem Zeitraum von 15 oder 20 Jahren zu publizieren. Zwar lenkt er schon kurz nach dem Tod der sportlichen Dichterin durch den erwähnten Roman die Aufmerksamkeit auf sie, doch sind die vertraulichen Unterlagen nicht in diese Fiktion eingeflossen; vielmehr kommen diese erst 2019 ans Licht der Öffentlichkeit, als de Prada den über 600 Seiten starken Essay- und Lyrikband *La voz sola* (2019, „Allein die Stimme“) mit dem Inhalt der Privatschatulle und einigen älteren Werken vorlegt (und dazu selbst ein erhellendes Vorwort schreibt). Dort finden wir das

Gedicht „La Despedida“ („Der Abschied“) ursprünglich aus dem Band *Inquietud* (1932, „Unruhe“):

DER ABSCHIED

Die Felder lagen bleich im Mondschein,
 und die Nacht war traurig und schweigsam.
 Du und Ich auf hellem Pfad, zwei weiße Schatten,
 verloren in der Nacht der hoffnungslosen Träume.
 Wie lang der Weg, und wie kalt Deine hellgrünen Pupillen!
 Pupillen, in denen ich das Feuer Deiner geheimen Begierde brennen sah.
 Wie lang war der Weg, und welche Folter Dein geschlossener Mund,
 und meine besiegte Stirn, so bleich!
 Agonie des Schweigens
 und zweier verstümmelter Leben.
 Agonie des Fleisches, das vorher bebte:
 Quell ewigen Begehrens, das aus den Flammen kam!
 Nein. Ich wurde nicht ohnmächtig ...
 Eine geheimnisvolle Kraft hat mich ermutigt.
 Stumm, stumm und teilnahmslos, wie eine Statue,
 ohne einen Schrei, und ohne Klage,
 und ohne eine einzige Träne!
 Danach: Ein Abschied. Deine Hand, zwischen meinen Händen, zitterte.
 Und auf der Straße, unsere Schatten, für immer auseinander!

LA DESPEDIDA

Los campos estaban lívidos de luna clara,
 y la noche era triste y callada.
 Tú y Yo en el albo sendero, dos sombras blancas,
 perdidas en la noche de los sueños sin esperanza.
 ¡Qué largo el camino y qué frías tus pupilas glaucas!
 Pupilas donde he visto arder el fuego de tus secretas ansias. ¡Qué largo fue el camino,
 y qué tortura la de tu boca cerrada, y la de mi frente hundida,
 tan pálida!
 Agonía de silencios
 y de dos vidas truncadas.
 Agonía de la carne que antes vibrara:
 ¡fuente de deseo eterno que nacía entre llamas!
 No. No desmayé ... Una fuerza misteriosa me alentaba. Muda, muda e impasible, como
 una estatua,
 sin un grito, ni una queja,
 ¡y sin una sola lágrima!
 Después: un adiós. Tu mano, entre mis manos, temblaba.
 ¡Y en la ruta, para siempre, nuestras sombras separadas!

(Martínez Sagi 2019, S. 24)

Auch hier, wie im Falle Cernudas, erschließt sich die Situation der lyrischen Sprecherin aus dem Lebensweg der Autorin. Die autobiografische Dimension dieses Gedichts wird vollends erst klar, wenn man es in der neuen Ausgabe von 2019 liest, denn dort hat Juan Manuel de Prada zwei Anmerkungen mit abgedruckt, welche er in Ana María Martínez Sagis Originalmanuskript vorgefunden hat: einmal den Satz „In Wirklichkeit schrie ich und beklagte mich“ („En realidad, grité y me quejé“) als Erläuterung zu dem Vers „und ohne eine einzige Träne“, sowie eine weitere Anmerkung ganz am Ende: „So war es. Ein obsessives Thema, logischerweise in jedem Buch wiederholt, in unendlich vielen Gedichten“ („Así fue. Tema obsesivo, lógicamente repetido en cada libro, en ininidad de poemas“, S. 24). Offensichtlich widersprechen sich die beiden Behauptungen. Wenn in der Anmerkung betont wird, die Aussage des Gedichttext „ohne einen Schrei und ohne Klage“ sei ‚falsch‘ (im Sinne des faktisch Geschehenen), bestätigt die zweite Feststellung die Persistenz des Themas der enttäuschten Liebe als tatsächliche Obsession und als durchgängiger Gegenstand ihrer Lyrik. Das Gedicht kombiniert lebenspraktische Erfahrung mit dichterischer Konzeptualität. Letztere ist eine Poetik, die mit ihren freien Versen, ihren Metaphernketten des Bleichen, Kalten und Nächtlichen und des Verstummens einen krassen Gegensatz zu dem mit Liebe verbundenen inneren Feuer aufbaut und mit ihrem Fokus auf Details des Körpers (von der Pupille zur Hand), sich in typischer Weise einer lyrischen Gestualität der Generation von 1927 bedient (und dabei zugleich auf surrealistische Elemente – vom Feuer bis zu den „weißen Schatten“ – verweist). Martínez Sagi findet hier ausdrucksstarke Metaphern für die Nachdrücklichkeit und Wildheit ihres Begehrens. Ferner richtet sich, schon durch die Großschreibung von „Du und Ich“ in Vers 3, der Fokus auf die beiden beteiligten Personen, der von jenem Du mit ‚kaltem‘ Blick und geschlossenen Lippen auf das Ich übergeht, das, dem Leiden zum Trotz, im Gedicht ‚Haltung‘ bewahrt, während das Ereignis des Abschieds in den Vordergrund tritt. Zur ‚Entschlüsselung‘ der autobiographischen Dimension gehört natürlich auch das Wissen um die Art der Liebesbeziehung, die Martínez Sagi mit Elisabeth Mulder verband, welche – anders als hier – in zahlreichen Gedichten als Adressatin, Bezugsperson oder bloß Quelle der Texte konkret benannt ist. Mulder, die sehr gutaussehende, zum Zeitpunkt der lesbischen Romanze bereits recht bekannte Schriftstellerin, wurde früh Witwe und hatte einen kleinen Sohn aus ihrer Ehe. Sie war, nach der Interpretation de Pradas, die intime Beziehung zu Martínez Sagi nicht unwillig eingegangen, doch wurde ihr die Intensität derselben und das öffentliche Zelebrieren dieser Liebe immer wieder zu viel. Auf den Schwarz-Weiß-Fotos der Zeit übrigens erkennt man sehr genau ihre ‚kalten‘ hell(grün)en Augen ... – Es freut mich, dass in Spanien die Zeit endgültig vorbei zu sein scheint, in der eine Dichterin vom literaturkritischen *mainstream* marginalisiert oder gar vollkommen totgeschwie-

gen werden kann, weil eine lesbische Liebe Gegenstand und Inspirationsquelle ihrer Arbeit ist.

Süchtig nach Gott und Sprache: Barockdichtung

Von der Generation von 1927 aus gilt es zurückzuschauen auf das Jahr 1627 mit dem Ereignis des Todes Góngoras, an das diese Gruppe erinnern will. Was ist eigentlich dran an diesem Dichter, der vor knapp hundert Jahren die Schar der progressiven Poeten zum Entzücken gebracht hat, an Luis de Góngora y Argote (1561–1627)? Sicher soviel: er ist schon unter seinen Zeitgenossen unzweifelhaft der Meister der Stilfiguren, besonders der Metapher, und des Hyperbatons, also der Nachahmung lateinischer Satzkonstruktion auf syntaktischer Ebene. Als die mexikanische Nonne Sor Juana Inés de la Cruz 1692 ihr knapp tausend Verse langes Gedicht *Primero Sueño* („Erster Traum“) veröffentlicht – eine mythengetränkte und zugleich voraufklärerische Dichtung über den Flug der Seele auf der Suche nach Erkenntnis während eines Traumes – hängt sie der Überschrift die Zeile „*imitando a Góngora*“, „Góngora nachahmend“ an. Auch wenn ihr „Traum“ meiner Meinung nach den meisten Gongorinischen Kreationen haushoch überlegen ist, konnte dieser Zusatz öffentlichkeitswirksam das Prestige einfordern, das dieser Verweis impliziert. Dass dies in der Rezeptionsgeschichte nicht so bleiben sollte, zeigt die Ablehnung, die dem Barockdichter in seinem eigenen Land von der Romantik bis in die 1920er Jahre immer wieder entgegenschlug. Die Góngora-Begeisterung, die mit der Generation von 1927 neu entsteht, wird so schnell nicht vergehen; über einen Abschnitt seines Gedichtbandes *Las personas del verbo* (1982) wird auch der Barceloneser Dichter Jaime Gil de Biedma den Hinweis *en imitación de Góngora* setzen, auch Ana Rossetti flocht gegen Ende des 20. Jahrhunderts Verweise auf den Meister der komplizierten Sprache in ihre Texte ein. – Innerhalb der spanischen Barocklyrik, die insgesamt durch sprachliche Komplikation, durch Spitzfindigkeit in der Verwendung von Stilfiguren, und inhaltlich durch mythologische und philosophische Themen bestimmt ist, unterscheidet man gemeinhin zwei Haupttendenzen, die jeweils mit den herausragenden Figuren des jeweiligen Lyriktyps verbunden werden: den sogenannten „Kulteranismus“ (*culteranismo*) und den „Konzeptismus“ (*conceptismo*). Religiöse Dichtung, die sich in beiden Stilrichtungen artikulieren kann, muss als ein übergeordneter Zweig hinzugefügt werden. Vertreter des Kulteranismus ist eben Góngora, der eine Welt der Schönheit und der Gelehrsamkeit heraufberuft, sein Gegenpart im ‚konzeptistischen‘ Paradigma ist Francisco de Quevedo y Villegas (1580–1645), welcher der Idee Primat einräumt und mit wenigen Worten viel zu sagen versucht, aber dies durchaus auch im Gestus der reich ausgeschmückten Barocksprache. Nun

sind Kulteranismus und Konzeptismus nicht nur konträre Positionen in der Dichtung, auch die beiden Hauptvertreter sind sich nicht grün, und da in diesem Streit immer wieder Vorwürfe der Homosexualität laut werden, wollen wir uns dies (und eben *nur* dies) näher ansehen.

Góngora, der Meister einer dunklen, am Rande der Verstehbarkeit funktionierenden Dichtung, hat sich mehrfach über Themen ausgelassen, die wir heute als schwul bezeichnen würden, und dabei in die homophobe Kerbe seiner Zeitgenossen gehauen. Dabei ist grundsätzlich festzuhalten, dass in Renaissance und Barock Sexualität unter Männern vor allem in den derben, satirischen Formen volkstümlicher Dichtung direkt und in stark homophober Weise thematisiert wird. Andererseits gibt es aber neben dieser ‚Volkslyrik‘ mythologisch inspirierte Texte, die auf Ganymed, Narziss oder Adonis verweisen, in denen also so etwas wie homosexuelles Begehren in ‚höheren‘ Formen des Literarischen erscheint (s. dazu Martin 2002 und 2008). Zum grundsätzlichen Verständnis der Zänkereien zwischen den beiden barocken Dichtern muss man sich vor Augen führen, wie sehr spezifische Codes den lyrischen Diskurs jener Zeit bestimmten, wie sehr alltagsweltliche Anspielungen die volkstümlichen Gedichte beherrschten bzw. welche subtile Bezüge die literarisch gebildeten Zeitgenossen in der hohen Dichtung zu antiker und zeitgenössischer Gelehrsamkeit, zu klassischer Philosophie, jüdischer Kabbala und zur Sufi-Mystik herzustellen vermochten. (Dies gilt insbesondere auch für die Vielschichtigkeit der Dimensionen religiöser Dichtung, etwa des im Folgenden diskutierten Johannes vom Kreuz, des San Juan de la Cruz.) – Zurück zu Góngora: In einer formal sehr hübschen „Letrilla“, einem satirischen Gedicht, preist ein lyrisches Ich, das alle einengenden Ketten gesprengt hat, seine neue Freiheit, die es zu genießen gelte. Dazu sagt sich der Sprecher nicht nur von allen möglichen Damen los, die ihm nachstellen, sondern auch von einigen Herren der Schöpfung, nämlich von den ‚janusköpfigen Unzuverlässigen‘, und auch von einem ‚parfümierten Schönling‘ („galán perfumado“), den er den Feuern der Inquisition anheimgeben möchte, einer für „Sodomiten“ notorischen Todesform. Góngora antizipiert hier (und in anderen Gedichten) also eine gegen die jugendlichen ‚Lustknaben‘ polemisierende Position, wie wir sie im Lorca-Kapitel anhand der „Ode an Walt Whitman“ feststellen können (s. Kap. 7). Natürlich muss man dies auch bei Góngora und auch zu jener Zeit – nach dem Kenntnisstand und in der Terminologie unserer Zeit – als eine homophobe Äußerung werten, denn auch für satirische Genres gilt wohl, dass Geschmack gewiss Schmacksache ist. In jüngerer Zeit haben Kollegen wie Paul Julian Smith und Bernhard Teuber die Perspektive auf die Konstruktion von Männlichkeit bei Góngora gelenkt (Smith 1989, S. 51–60, Teuber 2000, S. 644–648) und dabei verschiedene Zeugnisse eines *gender trouble* entdeckt, der auf Elemente gleichgeschlechtlichen Begehrens verweist. Dies setzt eine höchst subtile Lektüre und eine fundamentale Kenntnis der klassischen Intertexte voraus. Spuren finden sich in einigen Sonetten (wie „A Jupiter“, „An Jupi-

ter“), aber auch in Góngoras poetischem Hauptwerk, den *Soledades* („Einsamkeiten“), einem rund 2000 Verse starken, im flexiblen Metrum der *silva* verfassten Zyklus. Zwei Szenen aus dem ersten Teil dieser Dichtung sind zu erwähnen: zunächst direkt zu Beginn, wenn der auf einer einsamen Insel gestrandete *peregrino*, der Wanderer, der aus Liebeskummer aufgebrochen war, über sich am Himmel das Sternbild des *taurus*, des Stieres erkennt und in einem naheliegenden mythologischen Rückgriff an den Raub Europas durch den Stier denkt. Er selbst bezeichnet sich sofort – in Fortführung der mythologischen Vergleiche – als einer, der besser als Ganymed dem Zeus den Becher reichen könnte. Damit steht, wie Paul Julian Smith anmerkt, das gesamte Langgedicht unter dem Vorzeichen einer „reference to the most common of homosexual myths“ und der *peregrino* selbst erscheint als „hardly compatible with the hero of an epic“ (Smith 1989, S. 52). Die zweite Passage am Ende des ersten Teils der *Soledades* betrifft die hochgradig erotisierte Schilderung eines Zweikampfes zwischen zwei Männern, in der Frederick de Armas ein homoerotisches Begehren kodiert sieht, auch wenn der Kampf primär für weibliche Zuschauerinnen ausgeführt wird (de Armas 2002). Unter den „tapferen nackten Landarbeitern“ („valientes desnudos labradores“, v. 962) zeigen zwei kräftige Kämpfer ihre Muskeln (und weniger das weiße Leinenhemd als die dunkle Körperbehaarung: „hicieron dos robustos luchadores/ de sus músculos, menos defendidos/ del blanco lino que del vello obscuro“, v. 965–7). Dass und wie das Thema weitergeführt wird, kann man bei de Armas nachlesen und sich darüber wundern, wie konstant Figuren des Begehrens sein können.

Dass sowohl Alberti als auch Lorca Dichtungen verfassen, die sich auf die *Soledades* beziehen bzw. diese weiterschreiben, zeigt den Vorbildcharakter gerade dieser gelehrten Dichtungen für die Generation von 1927. (Dass hingegen auch Antonio Machados erster Lyrikband den gongorinischen Titel aufgreift, ist eine andere Sache und bezeichnet eine vollkommen unterschiedliche Erfahrung!) Kann man dem kreativen feingeistigen Góngora eine leise Neigung zu jungen Männern attestieren? Eine müßige Frage, die aber der Dichter Jaime Gil de Biedma nicht zurückwies, als man ihm genau diese stellte. Mit dem Verweis auf ‚gewisse Vibrationen‘, die er beim Lesen Góngoras verspüre, hält er dies für durchaus wahrscheinlich, und außerdem glaubt er anscheinend, dass die permanenten Anschuldigen Quevedos, die in diese Richtung deuten, irgendwie begründet sein müssen. (s. Swansey/Enríquez 1978, S. 206–207).

Góngora und Quevedo waren Erzfeinde, sowohl im literarischen Umfeld als auch im Privaten. Sie sind vollkommen entgegengesetzte Typen – Góngora sei arm an Ideen, aber reich an Bildern, postulierte Menéndez y Pelayo, Quevedo dagegen von einer nicht zu übertreffenden Geistesschärfe, die ständig zum Umkippen ins Boshafte neige. Der Bestseller-Romancier Arturo Pérez-Reverte, Spezialist für historische Themen, lässt in *El caballero del jubón amarillo* (2003,

„Der Ritter mit dem gelben Wams“) die beiden dann auch mit großer Heftigkeit aufeinander prallen, was sich tatsächlich in der absichtsvoll bösartigen Anklage Quevedos gegen den angeblich schwulen Widersacher niedergeschlagen hat. Ausgerechnet der hässliche, durch seine dicke Brille zum „Mann mit vier Augen“ mutierte Quevedo kann es nicht lassen, seinen Zeitgenossen herabzusetzen, wenn er in dem Gedicht „Auf eine Nase“ („A una nariz“) Góngora seine jüdische Herkunft vorwirft, indem er seine Nase mit einem Elefantenrüssel vergleicht und sie „zwölfer Judenstämme Nasenschar“ (so übersetzt es Wilhelm Muster; „las doce tribus de narices era“) nennt; – schon lange vor den piktografischen Geschmacklosigkeiten des nationalsozialistischen *Stürmer* galt eine große Nase als Hinweis auf jüdische Herkunft. Der andere Vorwurf zielt auf die tatsächliche oder vermeintliche Homosexualität Góngoras ab, wenn er ihn lautstark als Schwulendichter bloßstellt: „Dichter der warmen Brüder/ und Sirene der Schwänze/ denn Arschaugen/ sind all deine Werke“ („Poeta de bujarrones/ y sirena de los rabos/ pues son ojos de culo / todas tus obras“). Dabei findet der scharfsinnige Quevedo für die „Sodomiten“ ein an Negativität kaum zu überbietendes Bild: in einem seiner Sonette („Túmulo“) vergleicht er Schwule mit den Lutheranern, die so verabscheuungswürdig seien, dass sogar die Würmer deren Leichnam verschmähten. Mitunter wird Quevedo in seinen Vorwürfen noch viel konkreter: in einer seiner *Décimas* (*Décima* 781) wirft er, mit Bezug auf eine Satire Góngoras, deren Verfasser vor:

Du, der du Strophen komponierst [...]
 Von dir sagen hier
 Apoll und seine ganze Schar
 Dass du ein verdammter Dichter bist
 Da du die Ärsche so besingst ...

Vos que coplas componeis (...)
 De vos dicen por ahí
 Apolo y todo su bando
 que sois poeta nefando
 pues cantáis culos así ...

nefando, das muss in diesem Kontext erläutert werden, heißt eigentlich „unaussprechlich“, und *el pecado nefando* bezeichnet jene Sünde, die nicht zu benennen ist, oder eben jene „Liebe, die ihren Namen nicht auszusprechen wagt“, also die ‚Sünde‘ der Homosexualität, die Quevedo in derart verächtlichen Termini Góngora vorwirft (zu Quevedos Obszönitäten s. Savelsberg 2016). In mehreren seiner *Epitafios* wettet Quevedo gegen ‚verweichlichte‘ oder ‚weibische‘ Männer, daneben auch gegen ‚Andere‘ jedwedens Typs – Juden oder Italiener zum Beispiel. Man fragt sich, was im Spanien des 17. Jahrhunderts ein schlimmerer Vorwurf ge-

wesen sein mag, jüdischer Herkunft oder gleichgeschlechtlicher Orientierung zu sein ...

Jüdischer Herkunft war die spanische Heilige schlechthin, die Ordensstifterin und mystische Dichterin Teresa de Cepeda y Ahumada (1515–1582), bekannter als Teresa de Ávila (oft auch Teresa de Jesús genannt), die 1617 zur Patronin Spaniens erklärt und 1622 heiliggesprochen wurde. Ihre Vorfahren waren sephardische Juden. Als 1492 das Alhambra-Edikt alle jüdischen Spanier*innen wahlweise zur Konversion zum Christentum oder zur Emigration verpflichtete, hatten sich ihre Vorfahren zwangschristianisieren lassen; neben einer profunden Vertrautheit mit jüdischer Lehre mag also auch die Übererfüllung christlicher Prinzipien Triebfeder ihrer Frömmigkeit gewesen sein. Teresa de Ávila spürt sehr früh das Bedürfnis, ihr Leben Gott zu weihen; bereits als Siebenjährige flieht sie mit ihrem Bruder von zu Hause, um dem Herrn zu dienen. Mit zwanzig Jahren erleidet sie einen Schlaganfall, der in eine Lähmung übergeht, die sie mit Gebeten, büßerischer Meditation und Askese bekämpft. Gemeinsam mit dem großen männlichen Mystiker unter den Zeitgenossen, Johannes vom Kreuz (San Juan de la Cruz; unten mehr), gründet sie zahlreiche Klöster, die dem Orden der unbeschuheten, also leidensfähigen und -willigen Karmeliter*innen (*carmelitas descalzas*) geweiht sind. Und außerdem schreibt sie: Am bekanntesten unter ihren literarischen Werken sind jene mystische Anleitungen, die den Nonnen den Weg zur *unio mystica*, zur mystischen Vereinigung mit dem *Amado*, dem geliebten Gott, aufzeigen. Es sind dies die Programmschriften *Camino de perfección* (1566/7, dt. *Weg der Vollkommenheit*), sowie *Castillo interior, o las moradas* (1577, dt. *Wohnungen der inneren Burg*, 2005), ein Buch, das den Weg zur ‚Vereinigung‘ mit dem Herrn in der Metapher eines Hauses mit sieben Zimmern beschreibt, die durchmessen werden. Daneben verfasst sie schlichte, aber ergreifende kurze religiöse Gedichte und Lieder.

Ihr Lebensrückblick *Libro de su vida* (1562, „Das Buch ihres Lebens“) gilt als die erste neuzeitliche Autobiografie in Spanien; sie erinnert sich dort an ihre Mutter Beatriz de Ahumado, die eine begeisterte Leserin von Ritterromanen gewesen sei und diese Vorliebe ihren Kindern übertragen habe, so dass die junge Teresa, lange vor ihrem Ordenseintritt, gemeinsam mit ihrem Bruder Rodrigo sich im Schreiben einer so weltlichen Dichtung wie eines Ritterromans versuchte (s. Mérida 2008). Bekannt, ja geradezu notorisch wurde Teresa de Ávila aber durch spektakuläre Erlebnisse wie Gotteserscheinungen, Höllenvisionen, lange Levitationen und eine geistige Eheschließung – Erlebnisse allesamt, die ihr die Aufmerksamkeit ihrer Ordensschwwestern, mancher Theologen und großer Teile der Nachwelt beschert hat. Die Verbreitung ihrer Strategien der Annäherung an Gott und ihr christliches Rezeptwissen in allen Fragen mystischer Gottergebenheit haben ihr eine solche Popularität beschieden, dass die französische Comic-Zeichnerin Claire Brétécher ihren rastlosen Einsatz im Dienste des Höchsten in dem

Band *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, deutsch viel knapper und schöner: *Die eilige Heilige* (Rowohlt 1982) festhielt. Wer sich für eine Interpretation ihres bekanntesten Anthologie-Gedichts „Vivo sin vivir en mí“ („Ich lebe, doch nicht mehr in mir“) interessiert, kann die in Manfred Tietz' Sammelband *Die spanische Lyik* (Tietz 1997, S. 271–286) nachlesen.

Kaum sachlicher gestaltet sich die mystische Gottessuche des 27 Jahre jüngeren Mitstreiters der Teresa de Jesús, des Johannes vom Kreuz (San Juan de la Cruz, 1542–1591). Sein bekanntestes Gedicht trägt den einprägsamen Namen „En una noche oscura ...“ („In einer dunklen Nacht ...“) und schildert jene Nacht, in der sich das (grammatisch weibliche) lyrische Ich auf den Weg macht, um Gott, den Herrn – oder in der am Hohenlied Salomons inspirierten Diktion des Poems – den „Geliebten“ zu suchen. Zwei der acht Strophen (*liras*) seien zitiert:

In einer dunklen Nacht,
mit sehnsuchtsvollem Bangen in Liebe entflammt,
o glückliches Geschick!
ging ich hinaus, unbemerkt,
da mein Haus schon in Ruhe dalag.

[...]

O Nacht, die du führtest!
O Nacht, lieblicher als die Morgenröte!
O Nacht, die du vereintest
Geliebten mit Geliebter,
Geliebte in den Geliebten verwandelt!
[...] (deutsche Fassung aus Stoll 1997)

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada;

[...]

¡Oh noche que guíaste!;
¡oh noche amable más que la alborada!;
¡Oh noche que juntaste,
Amado con amada,
Amada en el Amado transformada!
[...]

Die *lira* ist eine aus der italienischen Dichtung nach Spanien gelangte, zur Zeit des Entstehens sehr moderne und gerade von Johannes vom Kreuz gepflegte Strophenform, in der Regel aus drei sieben- und zwei elfsilbigen Zeilen. Und hier gilt noch stärker, was ich oben im Kontext des Schlagabtauschs zwischen Góngora und Quevedo sagte: wir müssen bei den zeitgenössischen Leser*innen von einem hohen

Informationsstand bezüglich sämtlicher formalen und inhaltlichen Anspielungen ausgehen – um dieses reiche Netz auch nur annähernd abzuschätzen, schaue man in Teubers gelehrtes Buch über Johannes vom Kreuz (Teuber 2003) oder, für eine kürzere Lektüre, in André Stolls Interpretation des oben anzitierten Gedichts (Stoll 1997). Die *Noche oscura* ist in Spanien etwa so bekannt wie Goethes „Mignon“ oder der „Knabe im Moor“ bei uns und war in der nationalen Lyrik Anlass zu derart vielen Neufassungen, Gegenentwürfen und Fortsetzungen, dass meine Kollegin Fanny Rubio für ihr Habilitationsverfahren einen Dossier mit etwa 300 Reaktionen auf diesen Text zusammengestellt hatte (und es gab viel mehr, sogar eine Filmversion von Carlos Saura!). Es handelt sich also um ein höchst wirkmächtiges Gedicht, dessen erster Effekt der einer Verunsicherung sein mag, welche die gewagte Wildheit, die mögliche Transgressivität der hier besungenen Liebe hervorrufen mag. „Irritieren muß den auf starre geschlechtsspezifische und kulturelle Rollenmuster eingeschworenen Zeitgenossen Philipps II. jedoch zunächst schon das Faktum, daß der Autor dieses abenteuerlichen weiblichen Liebes-Subjekts ein Mann ist, und überdies noch ein Theologe und Ordensangehöriger“, stellt André Stoll in seiner Interpretation fest (Stoll 1997, S. 327). Allerdings geht Stoll nicht so weit wie Bernhard Teuber, welcher in seiner monumentalen Habilitationsschrift, die gerade an der Universität München eingereicht war, als ich von dort nach Berlin berufen wurde, die Fachwelt mit einer Neubewertung überraschte, nach der das Werk des Johannes vom Kreuz eine Lektüre erlaube, die religiöse Erfahrung (im Sinne einer *via divina*) unter die Vorzeichen eines profanen erotischen Begehrens setze (Teuber 2003). Eine der ungezählten Weiterschreibungen der *Noche oscura*, und zwar eine sehr originelle, die durchaus auf profane Erotik setzt, stammt aus der Feder Jaime Gil de Biedmas, eines der prominentesten Vertreter der sog. „Generation von 1950“ (*Generación del 50* oder *Generación de Medio Siglo*); mit dem Blick auf seine Version springen wir also rund 300 Jahre vorwärts in die Mitte des 20. Jahrhundert.

Offene Opposition und linientreue Lyrik – die spanische Dichtung der Mitte des 20. Jahrhunderts

Keine andere spanische Lyriker*in aus der Mitte des 20. Jahrhunderts vereint in sich so manifeste Kontraste wie Jaime Gil de Biedma (1929–1990). Spross einer großbürgerlichen Barceloneser Kaufmannsfamilie, deren gewinnträchtiges Privileg der Tabakhandel mit den Philippinen war, war er nicht allein in seinen Essays und Gedichten ein engagierter Dichter (*poeta comprometido*), sondern er beantragte 1965 die Aufnahme in die Kommunistische Partei Kataloniens, die ihm verwehrt wurde; – ob dafür eher seine unproletarischen Lebensumstände oder seine flamboyante Homosexualität verantwortlich waren, sei dahin ge-

stellt. Weitere biographische Details könnte man einer filmischen Sicht auf sein Leben, Sigfrid Monleóns Biopic *El Cónsul de Sodoma* (2010, „Der Konsul von Sodom“) entnehmen, wenn dieses nicht so extrem unzuverlässig wäre.

Schon während der Franco-Jahre war seine Homosexualität bekannt. Acht Jahre vor seinem Tod hatte er das Dichten eingestellt, was er schon vorher programmatisch in seinem Band *Poemas póstumos* (1968, „Posthume Gedichte“) reflektiert hatte. 1990 starb er an AIDS, an der Seite seines Partners, des Schauspielers Josep Madern. Sein Werk umfasst mehr als 12 Lyrikbände, darunter *Las personas del verbo* (1975/1982 „Die Personen des Wortes“) sowie literaturhistorische und -theoretische Essays, die seine umfassende Belesenheit und seine ästhetische Kompetenz unter Beweis stellen. Und er übersetzte Christopher Isherwoods Roman *Goodbye to Berlin* ins Spanische. Seine Poetik impliziert, trotz der Bewunderung etwa für Cernuda und Alberti, eine Abwendung von jenen Prinzipien der Generation von 1927, die dem Surrealismus nahe standen. Stattdessen bemüht er sich um eine klare, gleichsam ‚klassische‘ Rationalität, die Elemente des Gesprochenen ebenso einschließt wie mythologische Themen oder Aspekte der jüngeren Geschichte (etwa in dem Gedicht „Las ruinas del Tercer Reich“ [„Die Ruinen des Dritten Reiches“], in dem er eine heruntergekommene, von Krieg und Tod gezeichnete Lili Marleen auftreten lässt) und – gelegentlich – der sogenannten Spanien-Problematik.

Aus den zahlreichen Gedichten Gil de Biedmas habe ich, um an Johannes vom Kreuz anzuschließen, seine Version der *Noche oscura* gewählt, eine Parodie des Poems des Mystikers, ein eher unbekannter und wenig verbreiteter Text, den Gil de Biedma in keinen seiner Sammelbände aufgenommen hat. Dennoch kann man ihn als eine Art Gründungstext eines *camp*-Diskurses betrachten, der durch sein religiöses *framing* und durch seine (neo)-barocke Diktion später in postfranquistischen Zeiten zum Markenzeichen einer parodistischen spanischen Schwulenästhetik werden und der einen Höhepunkt bei Eduardo Mendicutti finden wird (s. dazu Kapitel 10). Gil de Biedma verkürzt das Gedicht um eine der *liras* auf sieben und erzählt darin statt der nächtlichen Gottessuche die Geschichte eines femininen Schwulen („*alocada*“, von *loca*, Schwuchtel), der nachts mit einigen Freunden durch die einschlägigen Bezirke Madrids zieht, um nach Liebesabenteuern zu suchen, aber von einer Gruppe der *Guardia civil*, der schwarz gekleideten paramilitärischen Polizeitruppe, aufgegriffen wird. Schauen wir uns die Eingangsstrophe sowie zusätzlich die vorletzte *lira* in der parodistischen Modifikation Gil de Biedmas an; (zum Vergleich mit der sanjuanistische Fassung bitte ich die Leser*innen zurückzublättern):

In einer dunklen Nacht,
mit sehnsuchtsvollem Bangen in Glut entflammt,
auf der Suche nach Abenteuern

ging ich hinaus, ganz angeschwult,
 und ließ mein friedlich's Heim zurück.
 [...]
 O Schutzmann, der du mich verhaftetest!
 O du, der Kräftigste in der Brigade!
 O Schutzmann, der du verwechseltest
 Geliebte mit Geliebtem,
 in schwarzen Stoff gehüllt!
 [...]

En una noche oscura,
 con ansias, en ardores inflamada,
 en busca de aventura
 salí, toda alocada,
 dejando atrás mi celda sosegada;
 [...]
 ¡Oh Guardia que me arrestaste!
 ¡Guardia el menos sutil de la Brigada!
 ¡Guardia que equivocaste
 amado con amada,
 en pardas estameñas drapeada!
 [...]

Von tiefem Begehren, von erotischer Spannung oder gar von einer ekstatischen Liebesvereinigung erzählt Jaime Gil de Biedma in seiner „Dunklen Nacht“ nichts (wohl aber in anderen Gedichten!). Die Parodie wäre dafür auch die falsche Textform, denn „[p]arody is an erotic turn-off“, wie Leo Bersani feststellt, „and all gay men know this. Much campy talk is parodistic, and while that may be fun at a dinner party, if you're out to make someone you turn off the camp“ (Bersani 2010, S. 14). Gil de Biedma hat eine leichte Parodie verfasst, die auf die Ambiguität des Basistexts verzichtet und daher nie dessen (auch erotische) Spannung erreicht. Dafür hatte sie das Zeug dazu, der tuntig-schwulen neobarocken und (pseudo)-religiösen Selbstinszenierung, die wir in den Provokationen der spanischen und katalanischen *movida* bei vielen schwulen Künstlern (von Almodóvar bis Nazario, von Terenci Moix bis Ocaña und Mendicutti) antreffen, einen Prototypen zu liefern.

Die allerletzte Verszeile beider Gedichte ist identisch: „y todos mis sentidos supendía“ („und alle meine Sinne ausgesetzt“). Bei San Juan bezieht sich dies auf die Ohnmacht der Sprecherin nach der (lt. Teuber in den Allegorien des Windhauchs, des Streichens durch das Haar und der Verletzung am Hals beschworenen) körperlichen Vereinigung der Liebenden; Teuber wertet diese als wichtigen Umschlagspunkt des Geschilderten, als Wende zum folgenden „leerem *dejamiento*“ (Teuber 2003, S. 187). In Gil de Biedmas Parodie geht dieser

Zeile nichts als das peinliche Polizeiverhör voraus; das Schwinden des Bewusstseins erscheint als eine hyperbolische (also: übertriebene) Reaktion auf den Anblick des gut aussehenden *comisario*, der dem sprechenden Ich die Sinne raubt. Dieser Polizist wird deshalb zur Ikone des Begehrens, weil er der ‚am wenigsten feine‘ (*el menos sutil*) unter den Uniformierten, also derjenige mit der virilsten Ausstrahlung ist. Literarische Formen des spanischen Schwulendiskurses im Spät- und Postfrankismus – verwiesen sei etwa auf die Romane Eduardo Mendicuttis – bestätigen, was Soziologen wie Óscar Guasch postulieren, dass im Spanien jener Jahre der ‚feminine‘ Homosexuelle zwar den Diskurs bestimmt, dass sich dessen Begehren zugleich aber auf den maskulinen (heterosexuell imaginierten) Mann richtet. Für ihn steht – unter anderen – der Uniformträger (in den verschiedenen Varianten, und die Tunte in Mendicuttis programmatischem Roman *Una mala noche la tiene cualquiera* [„Eine schlechte Nacht hat jeder mal“] erklärt, dass durchaus eine Abstufung zwischen – sagen wir – einem Marinesoldaten und einem Nachtwächter besteht; – der Polizist liegt wohl in der Mitte). Lesen wir also das parodistische Gedicht als launige Schilderung des nächtlichen Streifzugs einiger schwuler Männer durch die einschlägigen Viertel der Stadt mit dem Ziel der Anmache, so müssen wir feststellen, dass diese Tour zwar nicht tragisch endet, aber auch nicht von Erfolg gekrönt ist. Im Zeichen der (hier nicht thematisierten) Verfolgung Homosexueller im franquistischen Spanien (und vielen anderen auch westlichen Gesellschaften jener Jahrzehnte) verhaften die Polizisten die fröhlichen *gays*, was durch den *sex appeal* eines der Beamten mit ein wenig Lust geschildert werden kann, doch bedarf es des schnöden Mittels der Bestechung, um aus der Polizeistation entlassen zu werden In dieser beschränkten Eindimensionalität gibt der Hypertext nicht nur die religiöse Dimension des Paratexts in inhaltlicher Hinsicht auf, sondern auch dessen – nach Teuber – konstitutive Ambiguität. Dies bedeutet zugleich, dass die erotische Aufladung im Ausgangstext weit markierter, intensiver und präsenter ist als in jener Erzählung von der Stippvisite im Polizeikommissariat und ihrem harmlos-banalen Ausgang.

Immer wieder wurden und werden Rekurse auf (neo-)barocke Schreibweisen als Charakteristikum einer (homosexuell inspirierten) Ästhetik des *camp* interpretiert. Susan Sontag selbst hält homosexuelles Begehren zwar nicht für die Bedingung eines Schreibens unter den Vorzeichen von *camp*, doch für eine sehr gute Voraussetzung; eine (reichlich homophobe) Vorstudie zu ihren *Notes on Camp* stellt sie unter der Überschrift „Notes on Homosexuality“ (s. dazu Ingenschay 2021). Der Verweis auf die nordamerikanische Kulturkritikerin macht hier insbesondere deshalb Sinn, weil auch Gil de Biedma sich mit dem Begriff *camp* auseinandergesetzt hatte, nachdem 1966 die *Revista de Occidente* Susan Sontags bahnbrechenden Text auf Spanisch publizierte. In einem Interview, das in einem

der ersten Bände zur schwulen Kulturtheorie des Postfranquismus abgedruckt ist, versucht Gil de Biedma, *camp* in Relation zu dem spanischen Ausdruck *pluma/tener pluma* (wörtl.: „Federn“/„Federn haben“) zu setzen und betont dabei die politische Dimension des Tuntigen im spanischen Kontext (s. Swansey/Enríquez 1978). Freilich: im Augenblick des Verfassens seiner Kontrafaktur hat der Barceloneser Dichter die spätere Wirkung des darin entwickelten Tuntendiskurses nicht absehen können, auch wenn er zu den ersten spanischen Intellektuellen gehört, die Sontags Essay gelesen und kritisch kommentiert hatten. Die Versiertheit des Autors in der abendländischen Literaturgeschichte, sein höchst kreativer Umgang mit der Lyrik der Welt können zu der Frage führen, was die Bezeichnung der Serie, in die er diese spielerische Parodie einbettet, „*Divertimentos antiguos*“ („Alte *Divertimentos*“) zu bedeuten hat; das habe ich an anderer Stelle getan (s. Ingenschay 2019).

Das Transgressionspotential dieses Poems beruht also im Wesentlichen auf der Unerhörtheit, einen kardinalen Text des christlichen Kanons für einen neuartigen Tuntendiskurs zu recyceln. Dazu bedarf es keiner weiteren politischen Botschaft, und darin unterscheidet es sich von dem bei weitem größten Teil der während der Franco-Ära entstandenen Dichtung. Die Mehrzahl der im Laufe dieser Jahrzehnte literaturgeschichtlich kanonisierten Dichter*innen gehören nämlich dem antifranquistischen Lager an und betrachten ihre Kunst als eine Waffe gegen Diktatur und Unterdrückung, wie es programmatisch Gabriel Celaya (1911–1991) getan hat, als er in seinen *Cantos iberos* (1955) einen Text mit dem Titel „Das Gedicht ist eine mit Zukunft geladene Waffe“ („*La poesía es un arma cargada de futuro*“) überschrieb und darin die Diktatur verdammt. In der Tradition des 1942 verstorbenen engagierten Dichters schlechthin, Miguel Hernández (1910–1942), stehen diese durch und durch politischen Lyriker der Nach-Bürgerkriegszeit, deren Schaffen oft mit der Formel der Soziallyrik (*poesía social*) zu fassen versucht wird, parallel zum Sozialroman (*novela social*) jener Jahre. Breiter in thematischer und stilistischer Hinsicht erweist sich die Lyrik gegen Ende der Franco-Ära, als jene Dichter*innen an die Öffentlichkeit treten, die man gemeinhin der „Generation von 1950“ zurechnet: Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, Carmen Conde (welche man allerdings, da ihr erster Band schon 1929 erschien, auch noch den 27ern zurechnen kann) ...

Während die nicht mehr notwendiger Weise politische, aber meist stark existenzialphilosophisch ausgerichtete Dichtung der Generation von 1950 im literaturkritischen Diskurs innerhalb und außerhalb Spaniens sehr präsent war und ist, herrschte gleichzeitig die Tendenz vor, auch nach Ende des Franquismus die diktaturverherrlichende Lyrik totzuschweigen. Ausnahmen von dieser Regel sind die Publikationen einiger spanischer Kollegen (Rodríguez Puértolas 1986/7 oder Pérez Bowie 1983) sowie verschiedene von Mechthild Albert durch-

geführte oder angestoßene Forschungen. Hier möchte ich auf zwei profranquistische Dichter eingehen: auf Leopoldo Panero und José María Pemán. Den ersteren erwähne ich vor allem, um ihn mit seinem Sohn Leopoldo María zu kontrastieren, auf den ich später als Vertreter der sogenannten *novísimos* („Allerneueste“) zu sprechen komme, den zweiten aufgrund seines Schockpotenzials, das er auf mich ausgeübt hat.

Leopoldo Panero (1909–1962), der ursprünglich den experimentierfreudigen Strömungen aus dem Umfeld der Generation von 1927 nahesteht, tritt erst im Bürgerkrieg in die Falange ein. Schnell entwickelt er sich zu einem der Lieblingsdichter Francos; seine Mutter war eine Kusine der Frau des *caudillo*, Carmen Polo. Er ist nicht nur Dichter und Übersetzer (insbesondere englischer Romantiker) sowie Herausgeber von Anthologien, sondern auch Kulturattaché in Francos Diensten in London. Es folgt ein Sonett aus seiner Feder, das dem Gründer der faschistischen Falange-Bewegung, José Antonio Primo de Rivera, gewidmet ist.

Vollkommene Einsamkeit und feines Gold/ in der Novemberluft am frühen Morgen/ und die Gabe der Wahrheit in den Augen/ mit dem weiten Wunder des Weges.// Und Kerzen am kristallinen Himmel/ Spaniens, und in der wachen Nacht,/ mit brennendem Jasmin und frischem Schnee/ auf die Klarheit deines Schicksals.// Nicht sehen, aber zittern. Den Tod nicht sehen/ und in der Nacht sein Wirken spüren/ und den Duft der Erde Kastiliens.// Sprechen ohne das Wort, schauen ohne dich zu sehen,/ und dich zu suchen im Nebel der Anmut/ hin zum fernen Licht des Ufers.

Soledad absoluta y oro fino/ del aire de noviembre en la alborada,/ y el don de la verdad en la mirada/ con el vasto milagro del camino.// Y velas en el cielo cristalino/ de España, y en la noche desvelada,/ ardiente de jazmín, recién nevada/ sobre la claridad de tu destino.// No ver, pero temblar. No ver la muerte/ y sentir en la noche su eficacia/ y el olor de la tierra de Castilla.// Hablar sin la palabra, ver sin verte,/ y buscarte en la niebla de la gracia/ hacia la luz remota de la orilla. (Corona de sonetos S. 16)

Dieses Sonett erschien 1939 in der *Corona de Sonetos a José Antonio*, einem Sammelband mit Gedichten zu Ehren des Falange-Gründers, zu dem zahlreiche profranquistische Lyriker ihren Beitrag leisteten, so auch Panero. José Antonio Primo de Rivera, der schon früh als Chefideologe Francos mit Deutschland und Italien verhandelte, war ein Strippenzieher unter den um Franco gescharten Aufständischen, denen er seine Solidarität und die uneingeschränkte Unterstützung der ihm unterstehenden Falangistentruppe zugesagt hatte. In den ersten Monaten des Bürgerkriegs war er in Gefangenschaft geraten und von einem republikanischen Geschworenengericht wegen Landesverrats verurteilt worden; am frühen Morgen des 20. November 1936 wird das Todesurteil vollstreckt. Nach dem Sieg Francos gilt José Antonio als der „Erste“ unter den „für den Kreuzzug Gefallenen“, sein Name steht ganz oben auf den Gedenktafeln auf

Plätzen und in Kirchen. Man nennt ihn „El Ausente“, den Abwesenden und dennoch stets in Gedanken Anwesenden, oder auch den Märtyrer, und um ihn als Ikone der faschistischen Bewegung entwickelt sich ein enormer Personenkult, der in der Beisetzung seines Leichnams im Mausoleum des Valle de los Caídos nahe dem Escorial, dem profranquistischen Wallfahrtsort *par excellence*, an der Seite des *caudillo* mündet. Auch nach der Exhumierung des Diktators 2019 verbleibt Primo de Riveras Grab *con discreción*, „auf diskrete Weise“, wie verfügt wurde, in der kolossalen schaurig-kitschigen Mausoleumskathedrale. Ein Vorschlag zur Reformierung des „Gesetzes über das historische Gedächtnis“ (*Ley de la memoria histórica*) aus dem Jahre 2007, das die Regierung Pedro Sánchez‘ für 2022 ankündigt, soll angeblich die Rückgabe der sterblichen Reste Primo de Riveras an die Familie oder aber die Beisetzung an einem weniger prominenten Ort der Basilika vorsehen.– Paneros Sonett spielt auf einige konkrete Umstände des Todes von José Antonio an, etwa auf die frühwinterliche Jahreszeit. Wesentlicher aber ist, dass es den entstehenden Mythos um den Unsichtbaren zu konstruieren hilft („schauen, ohne dich zu sehen“), in einer parareligiösen Diktion, die vor allem mit der Erwähnung des spanischen Himmels und des Dufts Kastiliens von Patriotismus erfüllt ist, ohne zugleich viel Konkretes zur Erschießung des Verurteilten selbst sagen zu müssen. Die Diskursstrategien der profaschistischen Dichtung, die in zahlreichen der „José Antonio-Sonette“ wiederzufinden sind, hat Pérez Bowie untersucht und treffend beschrieben (Pérez Bowie 1983).

Auf der *homepage* der Franco-Stiftung finden sich heute noch (Stand Februar 2020) all diese Sonette, so dass man nicht dieses infame Buch durch Kauf fördern muss. Dort steht auch ein weiteres dieser Sonette aus der Feder von José María Pemán (1897–1981), das ich meinen Leser*innen erspare. Pemán galt Zeit seines Lebens als intellektuelle Kapazität innerhalb der extremen Rechten. Schon unter Primo de Riveras Diktatur hatte er diese verteidigt, in den 1930er Jahren führte er während der Zweiten Republik antirepublikanische umstürzlerische Gruppen an, und unter Franco avancierte er zu einem der einflussreichsten Autoren des Landes. Er leitete die rechtsextreme „Acción Española“, war Mitglied der „Asociación Católica Nacional de Propagandistas“ und hatte einen Sitz sowohl in der Königlichen Akademie als auch in der Akademie für Rechtsfragen (*Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*). Sein bekanntestes Gedicht kann ich hier nicht im Detail vorstellen, handelt es sich doch bei der „Dichtung von der Bestie und dem Engel“ (*El poema de la Bestia y el Ángel*) um ein weit ausholendes, umfassendes Epos, aus drei Teilen bestehend, das der Autor selbst in grober Selbstüberschätzung mit Goethes *Faust* vergleicht, in dem vom Kampf zwischen Gut und Böse aus der Sicht des apokalyptischen Engels berichtet wird. Man kann dieses Epos als Beispiel der für den spanischen Faschismus typischen ‚regressiven Utopien‘ verstehen. Pemán greift weit zu-

rück auf die Katholischen Könige, auf die vermeintliche Glanzzeit des spanischen Imperiums, um im Bürgerkriegsgeschehen des umkämpften Madrid den besagten Engel als asturianischen Soldaten darzustellen, der nackt und hilflos einem russischen Panzer gegenübertritt, welcher in Bildern von faschistoider Kitschigkeit als „Todeswagen“ („carro de muerte“) metonymisiert oder zum „Metalldrachen“ („dragón metálico“) metaphorisiert ist. Nur ein Detail möchte ich in dem Zusammenhang erwähnen, und zwar deshalb, weil immer wieder die unhaltbare These vorgetragen wird, der spanische Faschismus sei überhaupt nicht antisemitisch gewesen und Franco habe zu den Förderern des neuen Staates Israel gehört. Pemáns Opus sieht in der glorreichen Geschichte des spanischen Imperiums Juden und Freimaurer als den entscheidenden Störfaktor, denn die Vertreibung von 1492 habe das Land eben doch nicht ‚judenfrei‘ gemacht. Vielmehr bildeten „la Logia“ (die Freimaurerloge) und „la Sinagoga“ (die Synagoge) gemeinsam eine Verschwörung gegen das katholische Spanien, eine These, die er auf die in den 1930er Jahren in Spanien höchst erfolgreichen „Protokolle der Weisen von Zion“ (*Protocolos de los Sabios de Sión*) hin perspektiviert, ein antisemitisches und gegen Freimaurer gerichtetes Machwerk, das zu Jahrhundertbeginn in Russland entstand und 1932 zum ersten Mal auf Spanisch erschien. Schon in wenigen Jahren erlebte das Buch dort zahlreiche Auflagen, oft mit Kommentaren konservativ-katholischer Denker versehen (s. dazu Álvarez Chillida 2002, 302–308). So betet auch Pemán das widerwärtige Ensemble antisemitischer Stereotypen herunter, beginnend mit Floskeln wie

Und der Weise von Zion/ sprach auf diese Weise:/ Weil mein irrendes und heimatloses
Volk/ sie nicht besitzt,/ verurteile ich die Erde! Y el Sabio de Sión/ habló de esta manera:/
¡Porque mi pueblo errante y trotamundos/ no la posee/ maldigo yo la tierra!

und führt zur Verdammung von Roten, Atheisten und Juden, wie hier:

Es hilft nichts, Jude,/ Eiserne Kreuze werden deinen Scheiterhaufen verstärken!
Es inútil, judío,/ Cruces de hierro doblarán tu hoguera (S. 320)

Pemán und seine Rezeption sind für mich das Symbol für die Verweigerung jeglicher kritischen Aufarbeitung des Faschismus in weiten Kreisen der spanischen Bevölkerung. Er hat bis zu seinem Tod aus seiner Gesinnung nie ein Hehl gemacht und durch die ganze postdiktatorische Übergangszeit (*transición*) konsequent die Sache Francos vehement verteidigt, wobei ihm zahlreiche Verlage und Medien bereitwillig ein Forum boten. Es hat mich seltsam berührt, vor einigen Jahren bei einem Besuch der Kathedrale von Cádiz sein Grab unter der Krypta zu finden, neben dem des Musikers Manuel de Falla, und mehr noch, nicht weit entfernt von dem Gotteshaus, in der Grünanlage des Parque Genovés, seine Büste als Denkmal zu sehen, das ihm seine dankbare Heimatstadt

errichtet hat. Auch an seinem Geburtshaus hängt – immer noch – eine nicht mehr ganz frische Gedenktafel: „In diesem Haus wurde der berühmte Dichter José M^a. Pemán geboren, der erhabene Sänger der hispanischen Rasse. Die Stadtregierung von MCMXXXIX“ (*En esta casa nació el insigne poeta José M^a. Pemán, cantor excelso de la raza hispana. El ayuntamiento de MCMXXXIX*).

Pathos mit Stil: Rosalía de Castro und die Überwindung der spanischen Romantik

Während die englische Romantik, durch Wordsworth, Coleridge und Keats eingeleitet, sehr schnell zu höchster Perfektion geführt wird, verbreitet sich das Gedankengut, das wir mit Romantik assoziieren, in Spanien erst sehr spät und auf eine andere Weise. Verspätet, weil der erkonservative absolutistische König Fernando VII bis zu seinem Tod 1833 alles ‚Romantische‘ im Keim erstickt. Die Gattung, in der sich dann romantische Gedanken Bahn brechen, ist in Spanien nicht die Lyrik, sondern das Drama. Wenn wir Verdis Oper *Macht des Schicksals* (1862) als Inbegriff des Romantischen werten, müssen wir aus der hispanistischen Perspektive daran erinnern, dass das Libretto des Verdi'schen Erfolgswerks sehr nahe der Vorlage des ersten großen spanischen romantischen Dramas folgt, *Don Álvaro o La fuerza del sino* (1835, „Don Álvaro oder Die Macht des Schicksals“) des Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. Dem steht die romantische Fassung des ‚urspanischen‘, (vor)-barocken Don Juan-Stoffes in nichts nach, wie sie José Zorilla in seinem *Don Juan Tenorio* (1844) formuliert hat. In dieser romantischen Version des Mythos wird der Frauenverführer Don Juan weder von Gott noch von der *me-too*-Bewegung verdammt, sondern dank der Gretchen-gleichen Reinheit der Doña Inés letztlich erlöst. Und dieses Stück mit seinem Faustischen Abschluss wird im romantischen Ambiente gespenstischer Friedhof-Szenen präsentiert. Der versöhnlich endende, letztlich anständige Don Juan weicht also entscheidend ab von seiner Vorgänger-Figur aus dem weltberühmten Barockdrama *El burlador de Sevilla o el Convidado de Piedra* (1630, „Der Spötter von Sevilla oder Der steinerne Gast“, meist aber schlichter „Don Juan“ betitelt) von Tirso de Molina, in welchem der systematische Frauenverführer vom Blitz getroffen und lebendigen Leibes in die Hölle hinuntergezogen wird (s. dazu Kap. 8).

Der außerhalb der spanischen Schulen und Hochschulen weitgehend unbekanntes José de Espronceda (1808–1842) gilt als *der* romantische Lyriker Spaniens. Dass er auch ein politischer Dichter war, kann man in Hans-Jörg Neuschäfers Blick auf die „Klassischen Texte der spanischen Literatur nachlesen (Neuschäfer 2011 a, Kap. 13). Bei seinem Tod ist die Person, deren „Pathos mit Stil“ ich hier als

ein (spät)-romantisches anbieten möchte, gerade fünf Jahre alt, so dass man mit Recht fragen kann, ob Espronceda und Rosalía de Castro tatsächlich einer ‚Generation‘ oder ein und derselben lyrischen Richtung angehören. Und ich möchte das auch gleich beantworten: Ich halte es nicht für zielführend, aus den theoretischen Kriterien, die so etwas wie eine weltweite Romantik konstruiert haben – auf die Rekurrenz auf Traum, Tod, hoffnungslose Liebe und erhabene Natur – eine Länder und Kontinente übergreifende, im Wesentlichen über das 19. Jahrhundert verteilte Epoche (und weniger noch eine einheitliche Ästhetik) zu konstruieren. Die spanische Romantik ist sowohl in ihren dramatischen Manifestationen wie auch in der Lyrik sehr spezifisch und nur unter starkem Hinbiegen der Relevanzachsen mit der französischen, deutschen oder englischen Romantik zu vergleichen.

Lyrische Höhepunkte der Romantik finden wir in Spanien erst in ihrer Spätphase, in der zwei Personen auffallen, die beide den Einfluss Heinrich Heines nicht verleugnen: der in Sevilla geborene Gustavo Adolfo Bécquer (1836–1870) und die sehr eigene Stimme der galizischen Lyrikerin Rosalía de Castro (1837–1885). Ihre Außenseiterrolle wird bereits greifbar in der Herkunft als Tochter einer ledigen Adelligen und eines Priesters, dann durch die Besonderheiten ihrer Lebensumstände. Dabei ist weniger der Tatbestand von Relevanz, dass sie innerhalb von 25 ihres nur 48 Jahre dauernden Lebens sieben Kinder geboren und zehn Bücher publiziert hat, ihre „geistigen Kinder“, oder dass sie die Ehefrau des Dichters Manuel Murguía war, der ihren bekanntesten Band *En las orillas del Sar* (1884, *An den Ufern des Sar*) mit einem lobenden Vorwort versehen hatte, aber nach ihrem Tod ihre Briefe verbrannte. Neben dem entscheidenden Faktor, der sie zur bedeutendsten Dichterin der Iberischen Halbinsel im 19. Jahrhundert macht, ihrem dichterischen Talent, ihrem Pathos mit Stil, gehen zwei Aspekte in ihr spezifisches Profil ein: zum ersten ihr Selbstverständnis als schreibende Frau und die Wahl der galizischen Sprache für einen Teil ihres Schaffens. In einem Aufsatz, genauer: einem fingierten Brief einer Autorin an eine junge Kollegin, mit dem Titel „Las literatas. Carta a Eduarda“ (1866, „Die Literatinnen. Ein Brief an Eduarda“) vergleicht sie schreibende Frauen mit jenen Hunden aus dem 7. Kapitel des Markus-Evangeliums, welche die Brosamen verschlingen, die vom Tisch ihrer Herren fallen. So schmerzhaft war ihr bewusst, wie sehr das positivistische 19. Jahrhundert Autorinnen die Anerkennung verweigerte. Selbstbewusst artikuliert sie schon als Zwanzigjährige ihre Freiheit, Selbständigkeit und Zielstrebigkeit, so dass eine Kritikerin sie als „feminista en la sombra“, als „Feministin im Schatten“ bezeichnet hat. Ihre *Cantares gallegos* (1863 „Galizische Gesänge“) widmet sie Fernán Caballero, einer Person, die nur zum Schein ein Mann ist, weil sich hinter diesem Pseudonym Cecilia Böhl de Faber versteckt, eine junge Frau, die im Moment der Publikation ihres Romans *La Gaviota* (1849) diesem einen männlichen Verfasser unterstellt. So versucht Ro-

salía de Castro verzweifelt, so etwas wie eine weibliche Archäologie herzustellen und ein weibliches Schreiben zu postulieren. Der zweite Aspekt betrifft die Wahl des Galizischen als Schriftsprache, die erst möglich wird durch das Umfeld des *Rexurdimento*, der „Wiedergeburt“ des Galizischen als Literatursprache, als deren Beginn häufig die Veröffentlichung ihrer *Cantares Gallegos* gesehen wird. Und so gab es vor einigen Jahren eines der zahlreichen Mini-Skandalchen im dynamischen Feld der Diskussionen um die sog. ko-offiziellen Sprachen Spaniens, als die Xunta de Galicia, die Regionalregierung, die 150-Jahr-Feier des Erscheinens dieser „Gesänge“ ausgerechnet durch eine Literaturwissenschaftlerin eröffnen ließ, die sich mehrfach gegen die Methode der *inmersión lingüística*, des Eintauchens in die jeweilige „Regionalsprache“ ausgesprochen hatte, die in weiten Teilen der autonomen Regionen als die den größten Erfolg versprechende Methode der Sprachvermittlung gilt. Ich möchte hier ein Gedicht präsentieren, das aber weder einen feministischen noch einen galizischen Inhalt hat, das in den meisten Ausgaben mit der Nr. 48 aufgelistete kurze Gedicht aus ihrem letzten Band *En las orillas del Sar* (1884, *An den Ufern des Sar*, übersetzt von Fritz Vogelsang):

Nein, nicht im Leben, nicht in der Vielfalt seiner Wesen/
Solltet ihr nach dem Inbild ewiger Schönheit suchen;/
Nicht auf dem Grund der Lüste, in wonnesatten Schößen,/ Nicht
in Qualen und Nöten, die zum Dulden verfluchen.//
Mal ist sie Flimmerstäubchen, mal schreckensgroß, ein Brennen/
Himmelhohen Verlangens, stumme Wahrtraumgesichte:/
Der Geist kann sie erfassen, doch die Lippe nicht nennen./
In ihre Tiefen stürzend, wird der Verstand zunichte.

De la vida entre el múltiple conjunto de los seres,/ No, no busquéis la imagen de la eterna
belleza,/ Ni en el contento y harto seno de los placeres,/ Ni del dolor acerbo en la dura
aspereza.// Ya es átomo impalpable o inmensidad que asombra,/ Aspiración celeste, revelación
callada:/ La comprende el espíritu y el labio no la nombra,/ Y en sus hondos abis-
mos la mente se anonada. (de Castro 1987)

Das „Romantische“ dieses Gedichts besteht wohl darin, dass in ihm die Suche nach der ewigen Schönheit im Zentrum steht, die schon seit John Keats' „Ode on a Grecian Urn“ oder seit Shelleys Hymnen und bis zu Mörikes Lampengedicht einen der zentralen *topoi* romantischer Welteinstellung darstellt. Wenn Rosalía de Castro in diesem Gedicht nun vorschlägt, genau diese Suche nach Schönheit aufzugeben, wird damit klar, wie weit sie die Programmatik ur-romantischer Ästhetik hinter sich gelassen hat. Ein näherer Blick zeigt, wie radikal sie vorgeht: so, wie die Menschheit nicht ewige Schönheit vermitteln kann, gelingt dies auch nicht über den Weg der (fleischlichen) Genüsse, denen sich gefühlsbetonte Romantiker*innen bis in den Drogenrausch geöffnet hatten, auch nicht durch Flucht in einen (sadistisch oder masochistisch begründeten) Schmerz, der Teile romantischer Kreationen beflügelt.

Dennoch gipfelt das Gedicht nicht in der völligen Verwerfung der Erkenntnis von Schönheit, es verweist sie vielmehr in den Bereich einer außergewöhnlichen, nicht kalkulierbaren und nicht generalisierbaren Erfahrung, die sich spontan in diverssten Formen äußern kann, ohne dass sie aber in der lyrischen Sprache artikulierbar wäre. Wenn die Kritik in Rosalías Dichtung oft zwischen einer subjektiv-,innerlichen‘ und einer objektiv-äußerlichen Tendenz unterschieden hat, so treten in diesem dichtungstheoretischen wie lebensbezogenen Poem beide Aspekte zusammen. In ihm wird deutlich, was Javier Gómez-Montero mit den theoretischen Termini der „agonalen Subjektkonstituierung“ und der „Zerstreuung der poetischen Rede“ als Grundpfeiler der Ästhetik Rosalía de Castros benannt hat (Gómez-Montero 2018): die Problematik der Rede in Form der Lippe, die Schönheit nicht benennen kann, und das „agonale“ Subjekt als eines, das etwas sozusagen im Geistesblitz erfasst, das sich zugleich der rationalen Betrachtung entzieht. Dies ist nicht mehr der Gestus, der typisch romantisches Dichten beflügelt, es ist die eigene Stimme einer Dichterin, deren Konstitution als Subjekt den Themen von Natur, Landschaft und Heimat übergeordnet ist, so sehr sie auch für all diese Themenkomplexe vereinnahmt worden ist. Im Unterschied zu der im Zeichen der Generation von 1898 entstandenen Lyrik mit ihrer Weltzugewandtheit, von der in der Folge die Rede sein wird, geht aber die Reflexion des Selbst bei Rosalía de Castro durchaus noch auf die romantische Grundsatzfrage ein, ohne sie allerdings in eine im Sinne dieser Ästhetik befriedigende Antwort zu überführen.

Die Lyrik der „Generation von 1898“: Antonio Machado

Wir haben es gesehen: es kennzeichnet die spanische Kulturgeschichtsschreibung, literarische, insbesondere poetische Gruppen durch Jahreszahlen einzugrenzen. Vor der „Generation von 1950“ und der „Generation von 1927“ existiert die „Generation von 1898“. Sie ist der erste und modellbildende Typus für das generationelle Denken. Allerdings wird in jüngerer Zeit das Konzept von Generationen zunehmend hinterfragt; ich gehe darauf im Kontext der Generation von 1898 im Kapitel „Krisen“ näher ein (s. Kap. 3). Diese Zahl bezieht sich auf einen Zeitpunkt bedeutender politischer Veränderungen, weil es das Jahr ist, in dem die letzten bis dahin spanischen Kolonien Kuba und die Philippinen ihre Unabhängigkeit erlangen und damit das Jahrhunderte lang unhinterfragt propagierte spanische Imperium zu Ende geht. Für den Bereich der Lyrik ist die Trennlinie, die mit diesem Datum verbunden ist, vielleicht noch am leichtesten nachzuvollziehen, denn die Produktion der Brüder Manuel und Antonio Machado und die Miguels de Unamuno ist entweder so persönlich, dass sie der Kontextualisierung

durch das Generationenschema gar nicht bedarf, oder in ihrer nationalen Thematik so evident, dass diese Zuordnung nicht problematisch ist.

Der herausragende Vertreter der Lyrik der 98er ist Antonio Machado. Er wird 1875 in den Schoß einer bürgerlichen Familie in Sevilla geboren. Nach Übersiedlung der Familie nach Madrid werden die Brüder dort in der legendären, einer fortschrittlichen Pädagogik verpflichteten *Institución Libre de Enseñanza* erzogen. Dies impliziert zugleich, dass sie zwar getauft, aber nicht christlich erzogen werden. Vor der Jahrhundertwende führt der damals noch unbekannte Antonio ein bohèmehaftes Leben zwischen Spanien und Frankreich. 1907 erhält er eine begehrte Anstellung als Französischlehrer im kastilischen Soria. Dort heiratet er die 14-jährige Leonor; er reist mit ihr nach Paris, wo sie an Tuberkulose erkrankt. Kurz nach der Rückkehr des Paares nach Spanien im Jahr 1911 verstirbt sie. 1927 wird Antonio Machado zum Mitglied der *Real Academia* ernannt. Im April 1931, bei Ausrufung der Republik, schließt er sich der *Agrupación al servicio de la República* („Vereinigung im Dienst der Republik“) an. Er verliebt sich in die verheiratete Pilar de Valderrama y Alday, die in seiner Lyrik als „Guiomar“ erscheinen wird. Während des Bürgerkriegs hält er eine Rede zum 1. Mai vor den *Juventudes Socialistas Unificadas* („Vereinigte Sozialistische Jugend“), was seine politische Position verdeutlicht. Auf den Rat von Freunden zieht er von Madrid nach Rocafort bei València. Als 1938 die Situation in Katalonien immer problematischer wird, flieht er samt seiner Mutter über die französische Grenze, während sein Bruder Manuel, der unbestreitbare Sympathien für den Franquismus entwickelt hatte, in der faschistischen Zone verbleibt und ‚Guiomar‘ sich nach Portugal zurückgezogen hatte. Geschwächt, mittellos und verzweifelt stirbt Antonio Machado in der Grenzstadt Collioure am 22. Februar 1939, wenige Tage später folgt ihm seine Mutter. Sein Grab – stets mit Blumen geschmückt – ist bis heute ein Wallfahrtsort republikanisch gesinnter Literaturfreund*innen.

Wie im Falle fast jedes/r Deutschen meiner Generation, die/der Spanisch lernt, war ein Gedicht von Antonio Machado das erste spanischsprachige Poem, mit dem ich mich intensiv auseinandersetzen wollte oder musste: das bekannte *Retrato*, ein Selbstportrait, das seinen Band *Campos de Castilla* (1912, „Kastilische Felder“) eröffnet, eines der meist interpretierten Texte des Dichters. Unter den Interpretierten nenne ich exemplarisch Luis García Montero von spanischer und Hans Neuschäfer von deutscher Seite.

Meine Kindheit sind Bilder vom Patio in Sevilla./ Von einem lichten Garten voll reifender Zitronen;/ die Jugend: zwanzig Jahre in der Landschaft Castilla;/ meine Geschichten: Daten, die kein Erinnern lohnen. [...]

Es gibt in meinen Adern Tropfen von Jakobinerblut,/ doch meine Verse quellen aus ruhig-
klarem Grund,/ und ich bin – in dem guten Sinne des Wortes – gut,/ mehr als ein Mensch
der Norm mit fixer Doktrin im Mund. [...]

Und ich bleib euch nichts schuldig am Ende; was ich schrieb,/ schuldet ihr mir; ich zahle
mit der Arbeit, die ich tue,/ den Rock, der mich bedeckt, die Wohnstatt, die mir blieb,/
das Brot, das mich ernährt, das Bett, auf dem ich ruhe.

Und kommt er dann, der Tag der letzten Reise,/ ist das Schiff ohne Rückkehr klar zum letzten
Ade,/ findet ihr mich an Bord, in unbeschwerter Weise,/ leichten Gepäcks, fast nackt, wie die
Söhne der See. (Übers. Fritz Vogelsang)

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,/ y un huerto claro donde madura el
limonero;/ mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;/ mi historia, algunos casos que
recordar no quiero. [...]

Hay en mis venas gota de sangre jacobina,/pero mi verso brota de manantial sereno;/ y
más que un hombre al uso que sabe su doctrina,/ soy, en el bueno sentido de la palabra,
bueno. [...]

Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito./ A mi trabajo acudo, con mi dinero
pago/ el traje que me cubre y la mansión que habito,/ el pan que me alimenta y el lecho
en donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,/ y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,/
me encontraréis a bordo ligero de equipaje, casi desnudo, como los hijos del mar.

Ligero de equipaje – *leichten Gepäcks* – ein Vers, der in Machados Lyrik noch ein paar Mal wiederkehren wird – wirkt aus der Rückschau wie eine prophetische Vorausahnung, die sich 27 Jahre später, als er ins Exil aufbricht, bewahrheiten wird. Der Text des Gedichts impliziert seine programmatische Abkehr von der ästhetizistischen, mit Sprachspielen gespickten Praxis eines Rubén Darío und der Modernisten generell. Vielmehr verbindet Machado die ernste Reflexion der Gesellschaftskrise von 1898 mit höchst persönlicher Erfahrung, mit dem Bezug auf die Erfahrung des Verlusts der geliebten Frau, was eine Hinwendung zu dem impliziert, was er „Kontakt mit der Welt“ nennt. Diese Weltzugewandtheit Machados hat Hans-Jörg Neuschäfer in die Formel von der „Poesie der Alltäglichkeit“ überführt (Neuschäfer 2011 a). Antonio Machado, der auch Dramen verfasst hat, ist vor allem Lyriker; die Zahl seiner Gedichte beläuft sich auf fast 2000! In der Spätphase seines Schaffens tritt noch der reflexive Essay hinzu, für den er insbesondere auf die (aus Fernando Pessos Werk vertraute) Technik von Heteronymen recurriert.

Unter den spanischen Intellektuellen der Zeit gibt es eine germanophile Gruppe, mit der auch Machado sympathisiert. Sein Verhältnis zu deutschen Denkern ist häufig untersucht worden; er schätzt Kant und Hegel und auch Heidegger, und explizit nimmt er die deutsche Philosophie – vermutlich viel mehr, als sie es verdient, wenn man an Heidegger denkt – gegen den Vorwurf der

Nähe zum Nationalsozialismus in Schutz. Im Schnittfeld von Philosophie und Politik ziehen Marx' Ideen den gesellschaftlich engagierten Dichter an, aber erst in den letzten Jahren der Diktatur Primo de Riveras und in der 2. Republik definiert er seine politische Position als eine dezidiert linke. In der konfrontativen Lage des Bürgerkriegs mündet dies darin, dass er mit seinem Engagement für die republikanische Seite auch Partei der sie unterstützenden Sowjets und ihres Machthabers Stalin ergreift, etwa in dem Gedicht „A Rusia“, welches von Personen, denen die Kenntnis über die damalige historische Situation Spaniens fehlt, oft kritisiert wird:

Oh Rusia, noble Rusia, santa Rusia, Cien veces noble y santa! Desde que roto el báculo y el cetro, Empuñas el martillo y la guadaña [...]	Oh Russland, edles Russland, heiliges Russland, Hundertfach edel und heilig seit Du – Bischofsstab und Zepter gebrochen – zu Sichel und Hammer greifst! [...]
Oyes la voz de España?	Hörst Du die Stimme Spaniens?
Mientras la guerra truena	Während der Krieg donnert
De mar a mar, ella te grita: Hermana!	Schreit es von Meer zu Meer zu Dir: Schwester!

Dem Marxismus als Doktrin gegenüber hat er allerdings stets eine tiefe Skepsis bewahrt, u. a. weil sein idealistischer Humanismus schwer mit dem Vorrang einer ökonomisch bestimmten Theorie vereinbar ist.

Unter allen literarischen Gattungen hat es die Lyrik stets und überall am schwersten; – *übersetzte* Dichtung noch einmal mehr, und in Deutschland ist, trotz der beliebten Bezeichnung der Deutschen als Volk der Dichter und Denker, die Verbreitung von Dichtung aus dem Ausland eine wahre Herausforderung. Fragt man also nach der Rezeption Antonio Machados in Deutschland, so wird man sich über die geringe Präsenz dieses großen Dichters in Deutschland wundern. Nach zwei Einzelbänden, die der Insel-Verlag in den 1960er Jahren vorlegt, beginnt der Züricher Ammann-Verlag erst 1996 mit einer systematischen Präsentation Machados in deutscher Sprache und betraut den Übersetzer und Kritiker Fritz Vogelsang mit einer komplexen Werkausgabe, welche dieser in den Jahren bis 2010 in fünf Bänden realisiert (Machado 1996–2010). Der letzte Band, *Der Krieg (La guerra)*, öffnet mit jener Elegie, die Machado seinem von franquistischen Rebellen ermordeten Freund Federico García Lorca widmete, ein Text von Weltruhm, seit er 1937 in großen Lettern den (republikanischen!) spanischen Pavillon bei der Pariser Weltausstellung zierte (s. dazu Kapitel 7).

Wie stellt sich – im Vergleich zur Rezeption durch das breite lesende Publikum – die Präsenz Antonio Machados in der deutschen Literaturwissenschaft dar? Wiederum erheblich schwächer als verdient und erheblich weniger inten-

siv als erwartet. Interessant ist Winfried Englers Band *Hispanidad 1898. Die Erfindung des neuen Spanien* (2012), in dem Machado in dem ihm gewidmeten Kapitel zur Gründungsfigur eines folgenreichen Kastilien-Mythos stilisiert wird. Es ist ein Gemeinplatz der deutschen Hispanistik zu betonen, dass dieser *Andalusier* in und mit der rauen, kargen Landschaft *Kastiliens* seinen poetischen, poetologischen, nationalen und – wenn man so will: ideologischen Ort gefunden hat. Die Asystematik Machado'schen Denkens und Schreibens überführt Engler in eine lange Betrachtung zum eminent politischen Charakter der Lyrik Machados und zu einer These, die typisch für die deutsche Rezeption ist:

Machado träumt wie noch kein Achtundneunziger von einem Vaterland der Werktätigen. Dadurch wird *hispanidad* vorläufig nicht einsichtiger, weil je nach dem zugewiesenen Prädikat des Schiffbruchs oder des Aufbruchs zu neuen Horizonten das metaphorische Denken oszilliert. Die Forschung nimmt als Grund die gesuchte Regellosigkeit seines Philosophierens an, auf die er deswegen setzt, weil er Spruchdichtungen als epistemisches Arsenal schätzt. (Engler 2012, S. 123)

Unter den deutschsprachigen Gegenwartsauteuren, die sich an Machado inspiriert haben, möchte ich nur einen nennen: den eigenwilligen österreichischen Schriftsteller Peter Handke, dem 2019 das Nobel-Komitee die höchste in diesem Feld bekannte Ehrung mit der Begründung zukommen ließ, sein „einflussreiches Werk“ habe „mit sprachlichem Einfallsreichtum die Randbereiche und die Besonderheit der menschlichen Erfahrung erforscht“ (so *Spiegel online*). – Der umstrittene Nobelpreisträger ist in Spanien kein Unbekannter; sein Werk liegt zu großen Teilen auf Spanisch vor, und immer wieder – am nachhaltigsten in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* – ist Handke auf spanische Themen eingegangen, ohne allerdings selbst des Spanischen wirklich mächtig zu sein. Der Lyriker und Mensch Antonio Machado spielt eine Schlüsselrolle in Handkes gattungstheoretisch als „Erzählung“ kategorisierten *Versuch über die Jukebox*. Sie entstand in Spanien, wohin sich der Dichter im Winter 1989 zum ungestörten Schreiben zurückgezogen hatte. Von Burgos aus nimmt der Erzähler, in dem wir den Autoren selbst sehen dürfen, den Bus nach Soria, um dort seinen Gedanken über die kulturgeschichtliche und ästhetische Rolle der Jukebox zu reflektieren. Warum ausgerechnet in Soria, hat man sich gefragt, einer Kleinstadt, in der er nur eine einzige alte Wurlitzer-Jukebox sehen wird: nämlich im Kino „Rex“ in einem englischen Film aus den 60er Jahren ... Den entscheidenden Hinweis gibt Handke selbst schon auf der zweiten Seite seines *Versuchs*:

Diesmal aber sollte Soria als Soria vorkommen, und gleichermaßen Gegenstand der Erzählung sein wie die Jukebox. [...]

[...] in Soria habe Anfang des 20. Jahrhunderts, als Französischlehrer, dann junger Ehemann, dann gleich schon Witwer, die Gegend in vielen Einzeldingen mit seinen Versen erscheinen lassend, der Dichter Antonio Machado gelebt; Soria, über tausend Meter hoch gelegen, werde an seinen Sockeln umflossen von dem hier sehr langsamen Oberlauf des Duero, an dessen Ufern – vorbei an den von Machado, wegen der Nachtigallen, *ruiseñores*, in ihrem dichten Geäst, ‚tönend‘ genannten Pappeln (*álamos cantadores*) und zwischen den immer wieder sich zu Canyons verengenden Felswänden – [...] weite Wege hinaus in das Unberührte führen ...“
(Handke 1990, S. 10/11)

In Soria spaziert das lyrische/erzählerische Ich längs jenes Flusses, des Duero, und sein Erleben hat einen Prätext in dem bekannten, in Alexandrinern verfassten Anthologie-Gedicht „An den Ufern des Duero“ („A orillas del Duero“, Nr. XCVIII) des spanischen Dichters:

Der Duero durchbohrt das Herz aus Eichenholz/ Iberiens und Kastiliens. O Land, traurig und stolz,/ Land der Hochflächen und der Einöden voller Steine,/ der Flur ohne Pflug, ohne Rinnsale, ohne Haine,/ der verfallenen Städte, der Wege ohne Ruhestatt,/ der Tölpel ohne Tänze und Lieder, stier und platt,/ die der sterbenden Herdglut noch jetzt den Rücken kehren/ und wie deine Flüsse, Kastilien, drängen nach Meeren!

(Übers. F. Vogelsang)

El Duero cruza el corazón de roble/de Iberia y de Castilla. ¡Oh, tierra triste y noble,/la de los altos llanos y yermos y roqueadas,/ de campos sin arados, regatos ni arboledas;/ decrepitas ciudades, caminos sin mesones/ y atónitos palurdos sin danzas ni canciones/ que aún van, abandonando el mortecino hogar/ como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!

Machados wohl gesetzte Zeilen inspirieren Handke zu Passagen wie diesen:

Das stärkste Ortsgefühl hatte er unten an der Brücke über dem Fluss, weniger angesichts der Steinbögen und des dunkel dahinziehenden Winterwassers als des Schildes auf dem Brückenzenit: RIO DUERO. [...] Aus den Uferhängen, wo sie nicht nackter Fels waren, witterten aus der Erde rundgeschliffene Gletscherblöcke heraus, an den Resten der Stadtmauern, weit draußen in der Steppe, hatte der Wind der Jahrhunderte die gelben Sandsteine gerillt, gestriegelt, gekolkt, gemustert
(S. 125f.)

Dieser verhalten geschilderten, nicht feindlichen, doch auf keinen Fall einnehmenden Landschaft gelingt es, Handkes Erzähler Trost zu versprechen, und hierin finden wir den Literaturnobelpreisträger des Jahres 2019 in Übereinstimmung mit dem großen Dichter Kastiliens, Andalusiens, Spaniens. Eine wahrhaftige Jukebox wird Handke erst im andalusischen Linares finden, aber natürlich ist die ohnehin nur ein Vorwand für den Essay, der exemplarisch die Kraft der Inspiration zeigt, die von Machado immer noch ausgeht.

Neueste, Allerneueste und noch Neuere. Von den *novísimos* über die *posnovísimos* zur Dichtung im Internet

1970 erscheint unter dem Titel *Nueve novísimos poetas españoles* („Neun allerneueste spanische Dichter“) die meist beachtete unter den zahlreichen Lyrik-Anthologien des (Spät)-Franquismus mit Gedichten von neun verschiedenen Verfasser*innen (Castellet 1970). Grund der hohen Aufmerksamkeit ist die Abwendung von den Prinzipien einer im Gestus der Betroffenheit sozial engagierten Dichtung, die seit den 1950er Jahren die spanische Lyrik gekennzeichnet hatte, und die Hinwendung zu einer sprachspielerischen, medienbewussten ‚modernen‘ Dichtung. Die neun in die Sammlung Aufgenommenen sind: Félix de Azúa, Antonio Martínez, José María Álvarez, Manuel Vázquez Montalbán, Pere Gimferer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix und Leopoldo María Panero. Die beiden letztgenannten verstarben beide 2014, was mir nahe ging, da beide etwa so alt wie ich waren. Ana María Moix war mit ihrer Partnerin Rosa Sender am Rande eines Festakts für Rosa Chacel im Literarischen Colloquium Berlin bei uns zu Hause zu Gast gewesen, und danach hatten wir sie in Barcelona im Hause einer Freundin getroffen; sie war eine beeindruckende Frau. Auch einige der „allerneuesten“ Herren habe ich kennengelernt; Vázquez Montalbán auf dem Göttinger Hispanistentag 1992, als er längst nicht mehr als Dichter bekannt war, sondern als Kriminalautor (und Essayist), Molina Foix vor einigen Jahren im Hause von Freunden in Madrid, und Álvarez bei seinem Besuch in Berlin 2001.

Leider war es mir nicht vergönnt, den legendären Leopoldo María Panero zu treffen, der es vorzog, bis zu seinem Tod in der freiwilligen Einsamkeit einer psychiatrischen Klinik zu wohnen. Seinen Vater, Francos *poeta laureatus*, habe ich oben erwähnt. Ihn als Vater zu haben, muss für den Sohn, für einen offen schwulen Spanier des Jahrgangs 1948, ein schweres Erbe gewesen sein. Dies zeigt der Regisseur Jaime Chávarri, der 1976 Interviews mit der Familie Panero zu dem spannenden Dokumentarfilm *El Desencanto* („Die Ernüchterung“) verarbeitet hat und dem später, 1994, eine weitere Filmdokumentation von Ricardo Franco, *Después de tantos años* („Nach so vielen Jahren“) folgt. Panero zählt zu den *poetas de la contracultura*, den aufsässigen Pop-Poeten unter den *novísimos*, denen eine eher konservative Gruppe sogenannter *culturalistas* („Kulturbeflissenen“) gegenübersteht. Interessanter scheinen mir die erstgenannten, die „Gegenkulturellen“, die mit lyrisch-unlyrischen Texten auf die moderne Konsumwelt der 1970er Jahre anspielen und eine grenzenlose Freiheit des Individuums zelebrieren – so schreibt Panero 1980 mit „A Francisco“ ein ‚modernes‘, wenig ‚lyrisches‘ Liebesgedicht an einen Mann. Er belegt damit, dass die bis dato dominierende *poesía social*, die sozial engagierte Dichtung der Franco-

Ära, an ihr Ende gelangt war. Allerdings gab es auch schon vorher Dichter*innen, die Kritik am Massenkonsum und an einer ‚amerikanisierten‘ Alltagswelt geübt hatten. Mitten in der durchaus nicht sanften Endphase der Franco-Diktatur war die spanische Dichtung in der europäischen Welt, die gerade den Mai 1968 in Paris und ein wenig überall erlebt hatte, angekommen. Dies dokumentiert Leopoldo María Panero zum Beispiel in den Gedichten seines Bandes *Así se fundó Carnaby Street* (1970, „So wurde Carnaby Street gegründet“; die Carnaby Street in London war das Zentrum der damaligen Alternativ-Kultur und Mode), „eine Elegie an die Film- und Comicmythen der Kindheit“, in der „Che Guevara, King Kong, Emiliano Zapata, Bonny & Clyde“ (Delgado 1993, S. 200) zusammenreten. Leopoldo María Panero lehnt nicht nur die inhaltlich wie sprachlich faschistisch geprägte Dichtungsweise seines Vaters ab, sondern auch die sozial engagierte Schreibweise eines Gabriel Celaya und der gesamten Generation von 1950. Gegen Ende seines Lebens steigert Panero den Rhythmus seines Schreibens und gestaltet ein ganzes poetisches Universum von apokalyptischen Dimensionen; Referenzpunkte seiner Dichtungspraxis sind, neben den Franzosen, die generell den stärksten Einfluss in Spanien ausüben (in diesem Fall Lautréamont und Mallarmé), vor allem Benn, Rilke und Trakl. Aus der Frühphase des *novísimo* Panero möchte ich ein typisches Gedicht vorstellen:

Ich wär so gern eine Rothaut

*(Sitting Bull ist tot, die Trommeln
rufen es, ohne eine Antwort zu erwarten)*

Die unendliche Steppe spiegelt sich im Himmel.

Ich wär so gern eine Rothaut.

In die luftlosen Städte gelangt manchmal ohne Lärm

das Wiehern eines Wildesels oder der Trab eines Bisons.

Ich wär so gern eine Rothaut.

Sitting Bull ist tot: es gibt keine Trommeln,

die seine Ankunft in der Prärie verkünden.

Ich wär so gern eine Rothaut.

Das eiserne Pferd durchquert jetzt furchtlos

von Schweigen verbrannte Wüsten.

Ich wär so gern eine Rothaut.

Sitting Bull ist tot: es gibt keine Trommeln,

die ihn zurück in das Reich der Schatten bringen.

Ich wär so gern eine Rothaut.

Ein letzter Reiter durchkreuzte

die unendliche Steppe, ließ hinter sich

eitlen Staub, der sich sodann im Wind auflöste.

Ich wär so gern eine Rothaut.

Im Reservat nistet nicht die Klapperschlange,

sondern die Verlassenheit.

Deseo de ser piel roja

*(Sitting Bull ha muerto, los tambores
lo gritan sin esperar respuesta.)*

La llanura infinita y el cielo su reflejo.

Deseo de ser piel roja.

A las ciudades sin aire llega a veces sin ruido
el relincho de un onagro o el trotar de un bisonte.

Deseo de ser piel roja.

Sitting Bull ha muerto: no hay tambores
que anuncien su llegada a las Grandes Praderas.

Deseo de ser piel roja.

El caballo de hierro cruza ahora sin miedo
desiertos abrasados de silencio.

Deseo de ser piel roja.

Sitting Bull ha muerto y no hay tambores
para hacerlo volver desde el reino de las sombras.

Deseo de ser piel roja.

Cruzó un último jinete la infinita
llanura, dejó tras de sí vana
polvareda, que luego se deshizo en el viento.

Deseo de ser piel roja.

En la Reservación no anida
serpiente cascabel, sino abandono.

Arthur Penns Film *Little Big Man*, der 1970 in die Kinos kam, machte die ungewöhnliche Geschichte des Sioux-Häuptlings und Medizинmannes Sitting Bull weltweit bekannt (mit Dustin Hoffman und Fay Dunaway), wenn auch eher in einer verkitschten als in einer kolonialismuskritischen Version. Der „Indianerheld“, der den amerikanischen Truppen in der Schlacht von Little Bighorn 1876 eine schmerzhaftige Niederlage beibrachte, trat in den 1880er Jahren als Komparse in der Wildwest-Show „Buffalo Bill“ auf. Aufgrund seiner mangelnden Englisch-Kenntnisse verstand er allerdings nicht, worauf er sich eingelassen hatte, und so hielt er, im guten Glauben, lautstark emotionale Reden in seiner indigenen Sprache gegen die Invasoren. Diese tragische Figur des vergeblichen antkolonialen Kampfes der *native Americans* verflacht Panero anscheinend durch seinen naiven Wunsch der Identifizierung mit der „Rothaut“ als dem Edlen Wilden, der hier sechsmal wiederholt leitmotivisch das Gedicht durchzieht, als wäre sein Sprecher ein Kind, das sich für den Karneval rüstet. Doch kombiniert Panero hier mit der nahezu filmischen (nämlich Western-parodistischen) Momentaufnahme einer künstlichen Welt, die eher eine hohle Kulisse zu sein scheint als Wirklichkeit, den Verlust dessen, was einmal den Sehnsuchtsort „Wilder Westen“ ausgemacht hatte: auch die Staubwolke, die der letzte Reiter durch die Prärie hinterließ, hat

sich unwiederbringlich in nichts aufgelöst, so dass die gesamte Geschichte nur als falsche kitschige Filmepisode überlebt. Es bleibt nur die Erinnerung an die Utopie vom edlen Kampf der indigenen Bevölkerung. Ob die überhaupt das lyrische Ich als Person anrührt, bleibt im Originaltext offen, denn das grammatisch uneindeutige *deseo* kann – wie ich es übersetzt habe – die erste Person des Verbs „wünschen“ (*desear*), zugleich aber auch das Substantiv (*el deseo* = das Begehren) sein, wobei sich das Fehlen des Artikels in diversen Kontexten des Gedichts wiederholt. Vom freien Wilden Westen ist nur der trostlose Ort eines Reservats geblieben, und mit ihm die Hohlheit einer nur in der medialen Dimension existierenden Erfahrungswelt.

Clara Janés (*1940) ist gelegentlich den *novísimos* zugerechnet worden, obwohl sie nicht in der legendären Anthologie vertreten und vermutlich viel zu individualistisch ist, um sich einer Gruppe, so offen sie auch sei, anschließen zu können. Nach einem Studium der Komparatistik in Paris veröffentlicht sie schon 1964 unter Vermittlung von Gerardo Diego ihren ersten Gedichtband. Seither hat sie neben zahlreichen Übersetzungen und Anthologien mehr als 20 eigene Lyrikbände publiziert und sämtliche wichtigen Auszeichnungen erhalten; 2015 wird sie als zehnte Frau Mitglied der Königlichen Akademie (*Real Academia*), nachdem Carmen Conde 1979 die erste war. Noch zu Francos Zeiten, als der Eiserner Vorhang Europa teilt, hat sie Gedichte des Tschechen Vladimír Holan gelesen und sich dafür derart begeistern können, dass sie die tschechische Sprache erlernt und eine damals höchst abenteuerliche Reise nach Prag unternimmt, wo Holan – abgeklärt und vom politischen, künstlerischen und sozialen Leben enttäuscht – in vollkommener Zurückgezogenheit wohnt. Es gelingt ihr tatsächlich, ihn zu treffen, mit ihm zusammenzuarbeiten und ihn in Teilen der westlichen Welt bekannt zu machen. Trotz ihrer sporadischen Esoterik ist sie nämlich eine (auch im Feld des künstlerischen Schaffens) sehr kommunikative Person. Oft wird Janés' dichterisches Schaffen in eine ‚offene‘ Frühphase und eine von intimeren Themen bestimmte Spätphase aufgeteilt; stets sind ihre Texte feierlich, getragen, harmonisch ausgeglichen und dabei gewagt und innovativ, und oft sprengen sie die Grenzen der bloß sprachlichen Verfasstheit. So ist ihr Band *Orbes del sueño* (2013, „Erdkreise des Traumes“) mit Hochglanzfotos illustriert, die graue, minimalistische Strukturen abbilden. (Ob alle Bücher diese Fotos als Bilder eingeklebt haben, kann ich nicht sagen; in meinem Exemplar, das die Autorin mir schenkte, steht eine an mich gerichtete Widmung: „für DI diese kosmische Reise auf dem Weg der Erkenntnis, mit einer Warnung: ich habe die Bilder eingeklebt, weil sie nicht so waren wie sie sollten. Mit der Freundschaft von CJ ...“ [„Para DI este viaje cósmico en pos del conocimiento, con una advertencia: he pegado yo las imágenes porque no salieron como debían. Con la amistad de Clara Janés, Madrid, 24 de mayo de 2014“]). Auch zum Gesang hin öffnet sie ihr Dichten; bei einer Trauerfeier für

einen verstorbenen Kollegen hörte ich zwei von ihr gesungen vorgetragene Gedichte, ausdrucksstarke Rezitale, die nicht einer ausgebildeten Gesangsstimme bedurften, um zu wirken.

Besonders fruchtbar gestaltete sich die Zusammenarbeit Janés' mit dem Bildhauer Ignacio Chillida (1924–2002), der den Deutschen bekannt ist als Schöpfer jener Schwere und Transparenz vereinenden rostigen Stahlskulptur, die vor dem Berliner Bundeskanzleramt steht. Janés und Chillida kannten sich seit 1973, und das Werk des Bildhauers hat die Dichterin zu jenen 32 Gedichten inspiriert, die sie als Harmonieübungen empfindet und die in dem Band *La indetenible quietud* (1998; dt. in der zweisprachigen Ausgabe *Die unaufhaltsame Ruhe*, 2004) gemeinsam mit sechs Arbeiten Chillidas abgedruckt sind. In diesem Band steht das folgende Gedicht:

Der Morgen zerstreut Blüten des Lichts
 Der Morgen zerstreut Blüten des Lichts./ Unsichtbar/ vibriert Leere/ und ermutigt, sich zu orientieren./ Das Geheimnis der Stille/ offenbart seine Wurzeln:/ die bodenlose Ruhe nämlich/ der Liebe. (Übers. Gerhard Falkner)

El alba sopla pétalos de luz.
 El alba sopla pétalos de luz./ Vibra el vacío/ en invisible movimiento/ e invita a orientación./
 El secreto del silencio/ revela su ser secreto:/ la quietud sin fondo/ del amor.

Die Alba – das Morgengedicht – ist eine klassische, Epochen und Moden überdauernde Form in der Lyrik der romanischen Sprachen, besonders aber Spaniens (s. Partzsch 2001). Oft handelt es sich um umfangreiche Gedichte, nicht selten den Abschied von dem oder der Geliebten am Ende einer Liebesnacht besingend. So gipfelt auch dieses kurze, von Lexik und Phonetik her ausdrucksstarke Gedicht im Wort „Liebe“; – aber was geht voraus? Eigentlich nichts, denn Blütenblätter aus Licht gibt es nicht wirklich, die Leere kann nicht vibrieren, ein Augenblick ist stets unsichtbar, und das Schweigen kennt logischer Weise kein Geheimnis. Der Gedichtstext liefert also nur Elemente einer im wahrsten Wortsinne un(be)schreibbaren Situation, einer unerlebbaren Erfahrung, die aber dichterisch, und allein dichterisch, sehr wohl in Erscheinung treten kann – nämlich in Wohlklängen, im Spiel rekurrenter Laute und Silben, ja einzelner Phoneme, und sie bezeichnet dann das Herrschen jener bodenlosen Ruhe, die man Liebe nennt. – Es ist ein für Clara Janés sehr typisches Gedicht, das ich samt der deutschen Übersetzung nicht ohne einen Hintergedanken dem im Internet verfügbaren Archiv von lyrikonline.org entnommen habe. Ich glaube mich nämlich zu erinnern, dass Clara Janés 2005 auf Einladung der von Thomas Wohlfahrt geleiteten Poesie-Werkstatt (heute Haus für Poesie) in Berlin war und dass wir alle gemeinsam zur Frankfurter Buchmesse gereist sind, wo sie mit einem Gedichtvortrag den Startschuss zu dem großen on-

line-Archiv zeitgenössischer Dichtung gab. Meine Erinnerung wird dabei gestützt von einer alten Einladungskarte zu dieser von mir moderierten Veranstaltung. Sie stimmt allerdings nicht überein mit der Geschichte, wie Thomas Wohlfahrt sie nach dem Blick auf seine Unterlagen berichtet – und wer Recht hat, wird vermutlich stets ein Rätsel bleiben; es spielt ja auch keine Rolle. Jedes Mal, wenn ich Clara Janés treffe, fühle ich mich an den bekannten Vers Hölderlins erinnert, der Martin Heidegger inspiriert hat: „dichterisch wohnet der Mensch/ auf der Erde“, denn diese Dichterin führt wie keine andere Person, die ich getroffen habe, ein in jeder Phase ‚dichterisches‘ Leben!

Der Valencianer Dichter und Lyrikforscher Jenaro Talens hat anhand der oben erwähnten Anthologie der *novísimos* den Prozess der Kanonbildung innerhalb der spanischen Lyrik aufgezeigt (Talens 1989). Generell muss man in diesem Zusammenhang daran erinnern, welche enorme Rolle in Spanien den Anthologien für die Rezeption von Dichtung zukommt. Der mexikanische Kulturkritiker Alfonso Reyes, dem wir eine „Theorie der Anthologie“ verdanken, macht sich 1930 über die ‚honigsüße‘ Auswahl lustig, die er in den „klassischen“ spanischen Gedichtsammlungen findet (und damit bezieht er sich auf die vor den im Umfeld der Generation von 1927 entstandenen Anthologien). Gemessen an all den traditionellen Zusammenstellungen, stellt Castellets Band *Nueve novísimos* in der Tat eine revolutionär anmutende Auswahl dar, die entsprechend von Eingriffen der franquistischen Zensur nicht verschont blieb: auf 20 Seiten forderten die Zensoren Veränderungen oder Streichungen. Die Neuauflage der *Nueve novísimos*, die 2001 zum 30jährigen Erscheinungsjubiläum herauskam, enthält ein Beiheft, in dem neben zeitgenössischen Rezensionen sämtliche Zensureingriffe im Detail dokumentiert sind.

Direkt auf Castellets Sammlung und ihren Titel spielt eine weitere Anthologie an, die der *Postnovísimos* (1986, etwa: „Post-Aktuellen“), herausgegeben von Luis Antonio de Villena. In dem „Autorenporträt“ seiner Anthologie *Namenlose Liebe. Homoerotik in der spanischen Literatur des 20. Jahrhunderts* schreibt Horst Weich über de Villena: „Der beständigste, konsequenteste und produktivste Arbeiter auf dem weiten Feld schwuler Kultur ist im Spanien des 20. Jahrhunderts [...] ohne Zweifel der 1951 geborene Madrider Dichter, Erzähler, Übersetzer Literaturwissenschaftler, Kunst- und Kulturkritiker sowie Zeitungskolumnist Luis Antonio de Villena“ (Weich 2000, S. 175). Hinzufügen sollte man, dass er ferner als der aktivste und einflussreichste unter den neueren Anthologen gelten kann (s. dazu Ingenschay 2009). Der Titel *Postnovísimos* hat eine doppelte Konnotation: zum einen spielt er überdeutlich auf Castellets fulminante Sammlung der *novísimos* an, und zwar im Sinne einer Überwindung dieser einst ‚absolut neuen‘ (*novísimos*) Prinzipien, und zweitens gemahnt die Begrifflichkeit der *postnovísimos* an eine exemplarische Formel für die Kultur-

beschreibung am Ende des 20. Jahrhunderts, an die Postmoderne. In seinem Vorwort legt de Villena die poetologischen Konzepte dar, denen die Auswahl folgt, und er führt aus, dass die Postmoderne ein unklares Konzept sei, dass es die Ästhetik der Postmoderne nicht gebe, und gerade deshalb benenne er konkret die Koordinaten, in denen er die Gedichte seiner sieben ausgewählten Lyriker verortet: den Umbruch nämlich von jener ‚venezianischen‘ Tendenz der spanischen Lyrik, welche nach 1975 nur noch epigonale Produkte hervorgebracht habe, zu einer Erfahrungsdichtung (*poesía de la experiencia*). Damit prägt er einen für weitere Diskussionen folgenschweren, in sich freilich durchaus mehrdeutigen Terminus, der erst später (in seiner Einleitung zu der Anthologie *La lógica de Orfeo*, 2003, S. 13) auf seinen Ursprung bei dem britischen Dichter Robert Langbaum bezogen wird. Der Ursprung des Konzepts einer *poesía de la experiencia* wird bei dem oben erwähnten Gil de Biedma angesiedelt, und es wird sodann vor allem im Kontext der Dichtung Luis García Monteros, der in den *Postnovísimos* und in mehreren der Villena’schen Anthologien vertreten ist, zur Definition seiner Lyrik benutzt. Neben García Montero werden in der Anthologie (einschließlich de Villenas selbst, der dort unter einem Pseudonym erscheint) zehn weitere Dichter*innen zu lesen sein; einige von ihnen habe ich kennengelernt. Mit de Villena und García Montero war ich in meinen Madrider Jahren sehr häufig und in unvergessenen Momenten zusammen (beispielsweise am Tag der großen Demonstration nach den Attentaten von Atocha am 11. März 2004), und die Freundschaft mit Luis García Montero bedeutet mir bis heute sehr viel. Auch Julio Llamazares traf ich ein paar Mal in Berlin, Jorge Riechmann nur einmal in Madrid. 2001 hatte Michael Nerlich, damals mein Kollege an der Technischen Universität, sechs Dichter*innen zum Internationalen Literaturfestival nach Berlin eingeladen und mich dann gebeten, diese zu ‚übernehmen‘ und ihre Lesungen zu gestalten. Unter ihnen waren der *novísimo* José María Álvarez, ferner Francisco Brines, dem gerade seine Aufnahme in die *Real Academia* („Königliche Akademie“) mitgeteilt worden war, Luis Antonio de Villena und Luis García Montero sowie Ana Rossetti – auf diese drei gehe ich gleich näher ein.

Wenn Villena selbst darauf hinweist, dass die *postnovísimos* keine fest gefügte Gruppe, sondern eine „offene Generation“ („una generación abierta“, de Villena 1986, S. 29) seien, so weicht diese Bezeichnung das in den Köpfen seiner Leser*innen unauslöschlich herrschende Generationenschema im Ansatz auf. Positiv bestimmt er die *postnovísimos* durch ihre Abwendung vom Gestus des Aktuellen und Modernen, der den *novísimos* eigen war; sie schlossen sich nicht den *novísimos*, sondern deren Vätern – im unerbittlichen Generationenschema also der Generation von 1950 – etwa Gil de Biedma und Francisco Brines – an. Charakteristikum der *postnovísimos* sei die Kopräsenz verschiedener

Ästhetiken, so dass die ganze Anthologie einem „cajón se sastre“ („Sammelsurium“, eigentlich „Schneiderkasten“) gleiche, was ebenfalls ein Kennzeichen der Postmoderne sei. Für seine Auswahl gibt er dennoch das äußere Kriterium einer Generation an, nämlich ein bestimmtes Geburtsdatum: die hier vertretenen Autor*innen seien 1985, bei der Erstellung des Manuskripts, alle unter 30 Jahre gewesen, was für ihn selbst, der sich unter einem Pseudonym in diese Sammlung eingeschlichen hatte, allerdings nicht gilt (– er war damals 34). Eines seiner Gedichte aus dieser Lebensphase möchte ich näher erwähnen, das allerdings nicht der Anthologie der *postnovísimos* entstammt, sondern einem zuvor veröffentlichtem Band. Es ist ein Poem, das von seiner Thematik her Villenas kaum zu unterschätzenden Beitrag zu einer Archäologie der dichterischen Umgangs mit homosexuellem Begehren zu verdeutlichen hilft:

August von Platen zu Ehren

Da ist also wieder der Süden – sagte ich mir –, / Hitzegarben am Mittag / und das Meer,
das blau zwischen den ockerfarbenen / Bergen glitzert! Es blendet das klare Licht, / und,
gemächlich zwischen den Reben ausgestreckt, / spürst du die Sonne auf dir herabrinnen, /
als wäre sie dichtes und warmes Wasser. / Es wird Fallobst geben auf der blonden Erde, /
und in den üppigen Gärten wird am Nachmittag / ein süßer Duft die Luft erfüllen. / Und
wenn du auf den Strand blickst (und es wird schon Abend), / wirst du noch auf dem wei-
ten Sand / einen Jungen mit dunklem Schopf laufen sehen, / kupfern und feucht die Haut,
glänzend noch (Übers. Horst Weich)

Para honrar a August von Platen

¡He aquí de nuevo el sur – me dije –, / gavillas de calor a mediodía, / y el mar que brilla
azul entre ocres / montañas! Ciega la limpia luz, / y tumbado sin prisa entre las viñas, /
sientes en ti escurrir el sol, / como si fuese un agua densa y cálida. / Habrá frutas caídas
por la tierra rubia, / y en los tupidos huertos, por la tarde, / un perfume dulce rebosando
el aire. / Y si mires la playa (y ya atardece) / todavía verás sobre la larga arena, / correr
algún muchacho de melena oscura, / cobriza y húmeda la piel, aún brillante ...

Das August von Platen (1776–1835), dem Urvater einer homoerotischen Poesie in Deutschland, gewidmete Gedicht erschien zuerst 1979 in Villenas Band *Hymnica*; ich entnehme es samt der Übertragung ins Deutsche durch Horst Weich dessen Sammelband *Namenlose Liebe* (Weich 2000, S. 120/121). Wie aktuell Platens Lyrik für die Erfindung einer Sprache ist, welche die Liebe eines Mannes zu einem anderen fassen will, bezeugen seine 1834 erschienenen Gedichte – speziell jene Sonette, die der Männerschwarm-Verlag mit einem aufschlussreichen Nachwort von Werner Heck 2019 herausgebracht hat (von Platen 2019). Bekanntlich verbrachte Platen die letzten neun Jahre seines Lebens in Italien, dem Sehnsuchtsort sensibler Romantiker*innen schlechthin. Sicher war eines der schlimmen, entscheidenden Ereignisse zu seinen Lebzeiten der erbitterte und aus heutiger Sicht höchst geschmacklose Streit mit Heinrich Heine, jene

gegenseitigen Vorwürfe, jüdisch bzw. homosexuell zu sein. Wie gut Luis Antonio de Villena mit Platens Dichtung vertraut ist, lässt sich diesem Gedicht nicht entnehmen; es scheint eher einem ‚Einfühlen‘ in des Spätromantikers Erlebniswelt zu entspringen als einer Imitation seiner thematischen oder stilistischen Register, und die geschilderte Szene erinnert eher an eine Lebenspraxis, wie man sie aus den einige Jahrzehnte später entstandenen Knaben-Fotografien kennt, die Wilhelm von Gloeden in Italien angefertigt hat. Werten wir also das Gedicht als einen *hommage* an diesen Pionier weniger einer gleichgeschlechtlichen Lebensweise als an den Schöpfer einer subtilen Sprache des Begehrens, an den von Goethe hoch geschätzten Dichter, dessen meist dysphorische, nie ‚bekenkende‘ Texte (etwa nach dem mottohaften Gedichttitel: „Erforsche mein Geheimnis nie“) immerhin gelegentlich die begleitende Beobachtung eines jungen Mannes zulassen (etwa in „Fischerknabe“). So liegt der Schwerpunkt der Schilderung zunächst auch stärker bei dem prototypisch dargestellten Süden mit seiner idealisierten Natur, und erst gegen Ende taucht der ‚Junge mit dunklem Schlopf‘ und kupferfarbener feuchter Haut als mögliche Ikone des Begehrens auf. Der letzte Absatz des Gedichts enthält gehäuft Anreden an das Du, an den Geehrten, durch die das Widmungsgedicht seine persönliche Dimension und seinen Nachdruck gewinnt. Die Beschäftigung mit kanonischen Autoren homosexueller Literatur/Kultur und Geschichte von Petronius bis Konstantin Kavafis, von Ludwig II. von Bayern bis Jaime Gil de Biedma, von Julián del Casal bis William Burroughs, mit Gide, Retana und Hoyos y Vinent (s. dazu Kap. 10) vertieft Luis Antonio de Villena zu einer wahren Archäologie schwuler Kulturwelten. Er selbst bedient sich freizügig in diesem historischen Reservoir und verbindet es mit der Literarisierung seiner persönlichen Erfahrung und denen seiner – meiner – Generation.

Luis García Montero, der Villena an Bekanntheit nicht nachsteht, war beim Erscheinen der *Postnovísimos* 28 Jahre alt und hatte bereits mehrere Lyrikbände veröffentlicht; dass er der prominenteste aus dieser Gruppe werden würde, war damals nicht abzusehen – unabhängig davon, dass er durch seine Funktion als Direktor des Instituto Cervantes (seit August 2018) noch einmal stärker ins Licht der Öffentlichkeit getreten ist. Sein mit zahlreichen Preisen ausgezeichnetes Gesamtwerk umfasst allein im Feld der Lyrik rund 20 Bände, dazu einige Romane, zahlreiche dichtungstheoretische Essays und kritische Darstellungen. Als Professor der Universität Granada hat sein theoretisches Schaffen einen Schwerpunkt in der Lyrik, bei Lorca und nahezu allen Klassikern der spanischen Moderne. Unter den deutschsprachigen Untersuchungen ragt ein Aufsatz von Henriette Partzsch heraus, der den Dimensionen des Konzepts der „Erfahrungsdichtung“ bei García Montero nachgeht (Partzsch 2007). In einem seiner poetischen Manifeste der 1980er Jahre fordert García Montero zugleich eine *andere Sentimentalität*

ein. Sein politisches Engagement gipfelte in seiner (erfolgslosen) Kandidatur für die Vereinigte Linke bei der Madrider Kommunalwahl 2015. Wie den politischen, ist er auch seinen dichtungstheoretischen Prinzipien treu geblieben, und doch gesteht er gelegentliche Irrtümer ein, wie er unlängst in dem selbstkritischen Gedicht „Darwin“ verkündete, einem der Texte des in Vorbereitung befindlichen Bandes *No puede ser así*, („So kann es nicht sein“), das auf *youtube* anzuschauen ist. Aus der durch die Corona-Pandemie verursachten Abgeschlossenheit seiner Madrider Wohnung heraus präsentiert García Montero dies am „Tag des Buches“, dem 23. April (und er liest nicht „Cuarentena“ [„Quarantäne“] eines seiner frühen Gedichte, das thematisch geeignet gewesen wäre). Einmal mehr werden gewisse Prinzipien der *poesía de la experiencia* deutlich: die Einbettung der lyrischen Äußerung in den Alltag, die Rolle des Dichters als eines ‚normalen‘ Menschen, so fernab vom romantisierenden Geniekult wie von dem ruchlosen Charme der *poètes maudits*, der ‚verdammten‘, von der Gesellschaft verurteilten Dichter.

Beispiele seiner Erfahrungsdichtung stellen unter vielen anderen die meisten seiner Großstadtgedichte dar, die über zahlreiche seiner Lyrikbände hinweg ein konstantes Thema bilden. Exemplarisch wähle ich ein Gedicht, das zuerst in dem Band *Las flores del frío* (1991, „Die Blumen des Kalten“), dann wieder in *Poesía urbana* (2002, „Großstadtdichtung“) abgedruckt wurde.

Ein Lied ohne jemanden

Im 10. Stock Wohnung B/ dämmern weder Tage noch Nächte/ haben noch keinen Traum für Liebe oder Angst.

Niemand weiß etwas von der abwesenden Frau/ hinter den schmutzigen Scheiben./ Ihre Wände halten sie für verschwunden.

Eine abwesende Frau/ und der schwarze Schwan der Einsamkeit/ der sich niederlässt in einem See entmieteten Lichts.

Und niemand versteht nie./ Aber jemand, der unwissend vorbeigeht,/ denkt, dass der Wind weht und nach Abgeschlossenheit riecht.

Canción sin nadie

En el décimo B/ no amanecen los días y las noches/ ya no tienen un sueño para el amor o el miedo.

Tras las ventanas sucias/ de la mujer ausente nadie sabe./ Sus paredes la dan por desaparecida.

Una mujer ausente/ y el cisne negro de la soledad/ que se posa en un lago de luz desalquilada.

Ya nadie sabe nunca./ Pero alguien que pasa sin saber/ piensa que el viento flota con olor a cerrado.

(*Poesía urbana*, S. 128)

Dass die Großstadt einst Baudelaire inspirierte, lässt García Montero im Titel seines Bändchens aufscheinen, denn die „Blumen des Kalten“ (*Las flores del frío*) erinnern an Baudelaire's Titel der *Fleurs du Mal*, an die „Blumen des Bösen“. In der Ausgabe

von 1861 des Baudelaire'schen Zyklus sind als zweiter Teil jene 16 Gedichte enthalten, die unter dem Titel der *Tableaux parisiens* das „enorme Paris“ und insbesondere einige marginale Gestalten der Stadt – den Gaukler, den Blinden – zum Gegenstand haben. Auch in der Erfahrungsliryk García Monteros spielt die Stadt – Madrid, Granada, seltener Städte in Übersee – eine wichtige Rolle, wobei allerdings die Metropole nicht mehr der Ort schockhaften Erlebens ist, wie dies in den *Tableaux parisiens* oder auch in Lorcas *Der Dichter in New York (Poeta en Nueva York)* der Fall ist, sondern die essentielle Kulisse heutigen Alltagslebens. Hinter dem oben vorgestellten Gedicht, das mit der Opposition von „jemand“ und „niemand“ operiert, könnte man mit ein wenig Fantasie einen klassischen Flaneur als beobachtende Sprechinstanz erkennen, der die menschenlose, „entmietete“ Wohnung beobachtet. Auch der Verweis auf den schwarzen Schwan als emblematische Verkörperung der Einsamkeit bezieht sich auf Baudelaire, nämlich auf dessen kardinales Paris-Gedicht „Le Cygne“, mit der zentralen Aussage „Le vieux Paris n'est plus./ La forme d'une ville, hélas!./ change plus vite que le cœur d'un mortel“. Fand sich der Baudelaire'sche Schwan deplatziert auf einer Baustelle der großen Stadtreform des Baron Haussmann, so geht es bei García Montero nicht um einen epochalen Eingriff in die Stadtarchitektur, sondern um einen so alltäglichen, absolut banalen Vorgang wie die ‚Entmietung‘ einer Wohnung, deren Leerstand die frühere Bewohnerin zur Unbekannten gemacht hat, ihr zugleich aber auch durch die Wendung vom „schwarzen Schwan der Einsamkeit“ die Dignität einer lyrischen Behandlung angedeihen lässt. So ist dieses Gedicht typisch für die „Geste des Komplizenhaften“ (*gesto cómplice*) zwischen dem Dichter und seiner Alltagswelt, auf die er sich so „radikal“ einlässt, dass José Carlos Mainer in seinem Vorwort zu García Monteros Band *Casi cien poemas* (1997) hier eine „postmoderne Modulierung des Autobiographischen“ zu erkennen glaubt.

Einen Gegenpol zu dem schwulen Dandy Villena und zu dem in der Öffentlichkeit stark präsenten Luis García Montero bildet der ‚Ökosozialist‘ Jorge Riechmann (*1962), der seinen deutsch klingenden Namen seinem Großvater verdankt. Auch Riechmann, Autor von inzwischen mehr als 35 Gedichtbänden, gehört ursprünglich zum Umfeld der *postnovísimos*. So nachdrücklich er seine linke politische Überzeugung, die er mit García Montero teilt, in sein Schaffen einbringt, so konsequent entwickelt er sich zunehmend zu einem Umweltaktivisten, zu einem der profiliertesten Repräsentanten der spanischen Öko-Poesie. Das ökologische Engagement geht gelegentlich auch auf Kosten des Dichtens, wenn er – wie in dem Band *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos* (Madrid: Catarata 2015, „Konstruktion des Selbst. Die kulturelle Transformation, die wir brauchen“) – den Essay (oder auch den Aphorismus) der dichterischen Artikulation vorzieht. Als eine Kollegin ihn vor einigen Monaten zu einem Kongress nach Südamerika einladen wollte, sagte er ab mit der Bemerkung, angesichts des Klima-

wandels habe er die Benutzung des Flugzeugs bereits vor Jahren eingestellt. Riechmann gehörte zu den Spanier*innen, die in den Jahren des frühen Postfranquismus den Kontakt nicht zum Land der „Mallorca-Deutschen“ suchten, sondern zu der sich antifaschistisch verstehenden DDR. So studierte er einige Jahre vor dem Mauerfall an der Humboldt-Universität, wo er u. a. den Gedichtzyklus *Cuadernos de Berlín* („Berliner Hefte“) schrieb, aus dem neben der Faszination durchaus auch seine kritische Position zum ‚real existierenden‘ Sozialismus deutlich wird. Auch ein wenig aus Nostalgie möchte ich aus diesem Bändchen, einem der ersten seiner Karriere, auf den Text „Säulenmensa HUB“ eingehen. Die Säulenmensa war, vor dem Umbau des Hauptgebäudes der Humboldt-Universität vor einigen Jahren, der große studentische Speisesaal im Nordwestflügel, in dem ich zu Beginn meiner Berliner Zeit, rund zehn Jahre nach Riechmanns Aufenthalt dort, häufig das Mittagessen einnahm.

Säulenmensa HUB

Auf dem Tisch/ Kaffeetassen, ein Topf mit Alpenveilchen, offene Hefte./ Vier afrikanische Studenten/ und eine deutsche Studentin. Sie/ erklärt ihnen analytische Mathematik/ (außer einem notorisch zerstreuten)./ Auch mich bringt sie dazu die Stirn zu runzeln, /die affirmative Kunst. Aber in Berlin/ neunundvierzig Jahre und elf Monate / nach der / *Kristallnacht*

Säulenmensa HUB

Encima de la mesa / tazas de café, un tiesto con violetas, cuadernos abiertos. / Cuatro estudiantes africanos / y una estudiante alemana. Ella / les explica análisis matemático / (menos a uno, notoriamente distraído). / También a mí me hace fruncir el ceño / el arte afirmativo. Pero en Berlín / cuarenta y nueve años y once meses / después de la / *Kristallnacht*
(Riechmann 1989)

Dass der Sprecher, der hier zunächst aus der Beschaulichkeit einer DDR-internen Position spricht, der „affirmativen Kunst“ gegenüber skeptisch ist, kennzeichnet ihn – und andere Gedichte der Sammlung unterstreichen dies – als einen weder systemaffirmativen noch explizit oppositionellen Menschen. Doch gehen seine Gedanken von der beobachteten Alltagsszene unvermittelt zu einem übergeordneten Aspekt, wenn die mit *aber* eröffnete abschließende Satzellipse nichts anderes benennt als den zeitlichen Abstand zur Reichskristallnacht/Pogromnacht, eine Ellipse, denn was das „Aber“ kontrastiert, bleibt ungesagt. Damit wird die Gegenwart der DDR (zwei Jahre vor dem Mauerfall, wie wir danach wissen) allein durch die zeitliche, vor allem aber ideologische Distanz zum 9. November 1938 definiert, und damit wird zugleich auch deren Existenz durch die Verwerfung von Faschismus und Antisemitismus erklärt, – eine Grundüberzeugung der DDR-Intellektuellen. Riechmann war nicht die einzige Person, die von Madrid aus intensive Kontakte zu Ost-Berlin pflegte; auch die Germanist*innen Ana Pérez, Jaime Cerrolaza und Jos Sagüés gehörten zum Kreis derjenigen, die sich auf das sozialistische Deutschland einlassen woll-

ten. Jos Sagüés, Spezialist für DDR-Literatur, Übersetzer eines Teils der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, wurde, bei allen gelegentlichen Meinungsverschiedenheiten, einer meiner besten Freunde in Madrid; zu früh starb er an Lungenkrebs. Er hatte an der Humboldt-Universität seine erste Frau getroffen, die damals dort Romanistik studierte. Zu einigen der (system)-kritischen damaligen DDR-Intellektuellen hatten Sagüés und Riechmann Kontakt; ich nenne den Heiner-Müller-Spezialisten Frank Hörnigk, den auch ich über Jos Sagüés kennengelernt hatte und mit dem mich bis zu seinem Tod 2016 eine sehr anregende Freundschaft verband.

Die letzten fünf Jahrzehnte der spanischen Lyrik zeichnen sich durch wesentliche Impulse dichtender Frauen aus. Damit gilt für die Dichtung das, was Hans-Neuschäfer in der Einleitung zu unserem Band *Aufbrüche*, einem ersten Überblick über die Literaturproduktion der postfranquistischen Zeit, festgestellt hatte: „Am auffälligsten im Panorama der gegenwärtigen Literatur ist der hohe Anteil der Frauen. Die spanischen Autorinnen haben sich diesen nicht aufgrund einer ‚Quote‘ erstritten, sondern allein dank ihrer schriftstellerischen Kompetenz“ (Ingenschay/Neuschäfer 1991, S. 12). Wenig später geht Cecilia Dreytmüller in ihrer Untersuchung über spanische Lyrikerinnen der Jahre 1950–1990 diesem Phänomen nach (Dreytmüller 1996). Auch zuvor gab es innovative Dichterrinnen – oben erwähnte ich die *Sinsombreros* und das Umfeld der Generation von 1927 mit Carmen Conde sowie später Clara Janés –, so dass Dreytmüller in ihrer Übersicht über vier Generationen dichtender Frauen die Genealogie des „Booms“ weiblicher Lyrik anschaulich darlegen kann. Dabei stellt sie jedoch klar, so eine der Thesen der Arbeit, dass gerade in den Jahren der Diktatur Gedichte weiblicher Autorschaft oft als „Hausfrauenpoesie“ abqualifiziert wurden. Als Antwort auf diese Marginalisierung, erklärt Dreytmüller, habe sich weibliches Dichten in einem neuen, selbstbewussten Gestus artikuliert. Und dennoch: auch nach Francos Tod hatten Dichterrinnen in dem weiterhin vom *machismo* geprägten Kulturbetrieb keinen leichten Stand, – mit einer Ausnahme: ausgerechnet Ana Rossetti als Verfasserin einer hoch erotischen Lyrik eröffnete die neue Konjunktur, welche die von Frauen geschriebenen Gedichte bald erlebten. Ihr gelang es als Erste, innerhalb der Dichtung des Postfranquismus aufgrund ihrer skandalösen Inszenierung weiblicher (Hetero)-Sexualität prominent zu werden. Ich sah Ana Rossetti zum ersten Mal auf dem Hispanistentag in Bonn Anfang der 1990er Jahre. Horst Weich hatte sie in seine Lyrik-Sektion eingeladen, und es erschien eine wahre Diva. Ein paar Jahre später traf ich sie in Berlin. Sie hatte eine spontane, ich denke aufrichtige Sympathie zu mir gefasst, die sich darin zeigte, dass sie mich kaum je von ihrer Seite entließ. Dennoch ist daraus kein bleibender Kontakt entstanden. Ihre Lyrik, insbesondere ihre frühe Gedichtsammlung *Devocionario* (1986, „Gebetbuch“), war deshalb provokant, weil sie katholische Praxis und weibliche Sexualität in eine neuartige innige Beziehung setzte. Und in ihre Gedichte, denen Psalmen, Heiligenviten und Katechismen als Intertexte dienen, mi-

schen sich Formen der Popkultur sowie eines intensiven sexuellen Begehrens der Heranwachsenden, gipfelnd in der Figur des Rache-Engels (*ángel exterminador*), den sie als Boten der AIDS-Pandemie inszeniert. Dabei wird aus der weiblichen Optik nicht nur der nackte Körper des Gekreuzigten zum Objekt einer keineswegs keuschen Liebe, sondern – im Stil eines Luis Cernuda – alle Männerkörper, „die wie Blumen sind“ („Unos cuerpos son como flores“; deutschsprachige Interpretationen einiger ihrer Gedichte finden sich bei Mahler 2002).

Eingangs hatte ich hervorgehoben, wie viel lebendiger die Lyrik-Szene Spaniens im Verhältnis zur derjenigen Deutschlands ist, wie viel stärker Dichter*innen im öffentlichen Diskurs präsent sind und wie vielfältiger die auf Dichtung spezialisierten Publikationsorte. Auch wenn dies weiterhin uneingeschränkt gilt, habe ich doch die Erfahrung gemacht, dass immer häufiger statt der ‚herkömmlichen‘ Veröffentlichungsweise in Periodika, Anthologien oder Gedichtbänden das Internet als Verbreitungsort bevorzugt wird. Für den dritten, der Gegenwart gewidmeten Sammelband von Einzelinterpretationen, den Manfred Tietz zur Geschichte der Lyrik in Spanien vorgelegt hat, verfasste ich einen Aufsatz über den (in Irland geborenen, aber in frühester Kindheit nach Spanien gekommenen) Dichter Roger Woolfe (*1962; s. Ingenschay 2011 a). Woolfe, ein *poète maudit*, der im Stil des „schmutzigen Realismus“ – in Nachfolge eines Charles Bukowski etwa – schreibt, bringt seine Gedichte immer seltener durch Lyrikbände, sondern zunehmend über das Internet an seine Leser*innen. Dabei ist dies für ihn kein Notbehelf, auf den man zurückgreift, wenn man keinen Verleger findet, sondern der wirkungsvollste Weg, sich unter den angenommenen vier Milliarden von Usern des Internets eine Leserschaft aufzubauen, auch wenn die Anzahl Poesieaffiner unter ihnen im Promille-Bereich liegen dürfte. Immerhin kommt ein literarischer *blog* wie *Elbalconenfrente.blogspot.com* auf fast 100.000 Leser*innen! – In einem Interview mit der Zeitung *El Cultural* vom 15.02.2019 stellt Woolfe fest, dass das Internet Schluss gemacht habe mit der Missachtung von Poesie. Er begrüßt entsprechend die Vielfältigung der Publikationsmöglichkeit im weltweiten Netz und möchte es späteren Zeiten überlassen, ‚die Spreu vom Weizen zu trennen‘, wie er sagt. Da hat er wohl Recht. Dass er die Suche nach Leser*innen per Buch und Bildschirm gleichzeitig anstrebt, zeigt, dass er neben all seinen Internet-Aktivitäten seine letzte Anthologie (mit dem auf ein Gedicht Gabriel Celayas, s. o., anspielenden Titel *La poesía es un revolver apuntando al corazón*, „Lyrik ist ein auf das Herz gerichteter Revolver“) und seinen neuesten Essay-Band (*Todos los monos del mundo*, „Alle Affen dieser Welt“) in ‚herkömmlicher‘ Print-Form publiziert hat.

Inzwischen gibt es nicht nur eine höchst lebendige Szene, die sich ausschließlich im Netz artikuliert, sondern auch Entwürfe spezifischer Poetiken der Internet-Poesie. Einen interessanten Ansatz dazu, der zugleich viele praktische Beispiele für metapoetische Kreationen anführt, liefert Luis Bagué Quílez (2018).

Wenn die Großstadtpoesie eines Luis García Montero sich am Rhythmus einer Person auf ihrem Weg über Straßenkreuzungen und Zebrastreifen orientiere, sei es nur logisch, so schließt er, dass gegenwärtige Dichter*innen ihre Verse der haptischen Geschwindigkeit einer Whatsapp-Nachricht oder dem Augenschlag des Laptops anhängen (Bagué Quílez S. 335). Neben solchen Beispielen zeigt der nahezu als Mini-Anthologie des Aktuellen lesbare Beitrag, dass die Veröffentlichungsform von Lyrik im Internet inzwischen zum vollkommen normalen Alltagsgeschehen gegenwärtiger Dichter*innen gehört und dass die Offenheit, welche den virtuellen Foren eigen ist, sich positiv auf die sprachliche Kreation auswirkt. So schließe ich diesen Rückblick auf eine fast tausendjährige Praxis der Dichtung in Spanien mit einer positiven Bilanz der Gegenwart: *So viel Dichtung war noch nie!* Und die Bilanz erstreckt sich nicht nur auf die augenblickliche Produktion sowie auf die vergangener Epochen wie der 1920er/30er Jahre, des Mittelalters oder des Barock, und nicht nur auf immanente Entwicklungen der Ästhetik. Das Schreiben in den überdeterminierten, konnotationsreichen und besondere Aufmerksamkeit erfordernenden Sprachweisen der Lyrik, ihr Rekurs auf Metaphern, Metonymien und andere figurale Ausdrucksweisen scheint in spezifischer Weise dazu geeignet, durch seine Wildheit und sein diskursives Wuchern gerade transgressive und disidente Themen zu favorisieren.

2 Cervantes und die Transgressionen

***Don Quijote*, ein Klassiker der Weltliteratur aus der spanischen Provinz**

Vor vielen Jahren leistete ich mir die Schnurre, von einer Reise nach Istanbul als Souvenir den *Don Quijote* auf Türkisch mitzubringen, zweibändig, im Schuber. Ich hatte die feste Absicht, den ersten Satz („La Mancha’nın, adını hatramadım bir köyünde, fazla uzun zaman önce sayılmaz, evde mızrağı, eski deri kaıkını asılı asilzadelerin biri yaşardı ...“) auswendig zu lernen und damit bei gegebener Gelegenheit zu brillieren (Ludwig Braunfels übersetzt: „An einem Orte der Mancha, an dessen Namen ich mich nicht erinnern will, lebte vor nicht langer Zeit ein Junker ...“). Nicht nur unter den spanischsprachigen Autoren nämlich ist Miguel de Cervantes (1547–1616) der bedeutendste: eine Umfrage, die der Norwegische Buchclub 2002 unter 100 renommierten Schriftsteller*innen aus 54 Ländern durchführte mit der Frage, welches „das beste je geschriebene Buch der Welt“ sei, brachte – Sie haben es erwartet – Cervantes’ *Don Quijote* auf den ersten Platz. Man denkt automatisch an diesen Roman, wenn man den Namen Cervantes hört, egal, ob man hispanistisch gebildet ist oder nicht. Von ihm wurden all die vielen nachgeborenen Nachdichter, Nachahmer, Nachfolger inspiriert. Die Liste der durch den *Don Quijote* angeregten Romane und Essays ist schier unerschöpflich; eine provisorische Aufzählung geht von den Gebrüdern Schlegel und La Motte-Fouqué, Goethe und Schiller zu Heine und E.T.A. Hoffmann, von Benito Pérez Galdós zu Autoren des 20. Jahrhunderts wie Graham Greene und Chesterton, Kafka und Thomas Mann, Nabokov und Hugo Ball, Kathy Acker und Paul Auster, Jorge Luis Borges, Álvaro Mutis und Carlos Fuentes (– einige unter ihnen werden untersucht bei Ertler/Steckbauer 2007). Sie schließt auch Denker ein, etwa so moderne wie Freud, Foucault oder Carl Schmitt. Weltweit feiert man den „Tag des Buches“ am 23. April, zum Gedenken an seinen und zugleich Shakespeares Todestag im Jahr 1616. Allein Vladimir Nabokov relativiert in seinen *Vorlesungen über Don Quijote* die Bedeutung des Spaniers, indem er ihn weit hinter Shakespeare rangieren lässt und den Quijote zum Schildknappen des King Lear degradiert. Cervantes’ Roman verarbeiten zahlreiche Filme, er wird zum Kinderbuch umgeschrieben (Kästner), feinsinnig illustriert (Gustave Doré). Es gibt Statuen und Denkmäler des Ritters und seines Knappen in unzähligen Städten der Welt, auf der Madrider Plaza de España, in Alcalá de Henares oder auch in der kubanischen Hauptstadt Havanna. Man hat den *Don Quijote* zur Oper umgeformt (Jules Massenet 1910, und zuletzt Cristóbal Halffter 2000, und Hagedorn spürt gar seinem Einfluss auf den Jazz nach) oder zum Comic (herrlich: die Fassung von Bob Davis; und, um dies

abzukürzen, sei für Details zur Rezeption auf die Bände von Altenburg/Meyer-Min-nemann 2007 und Hagedorn 2009 und 2016 verwiesen).

Dieser komplexe Roman, dessen ersten Teil der für die damalige Zeit mit fast 60 Jahren schon betagte Autor 1605 veröffentlicht hatte, und mehr noch der erst 1616 folgende zweite Teil, haben sich im Laufe der Literatur- und Kulturgeschichte den verschiedensten Interpretationen geliehen. Schon von seiner verschachtelten Erzählsituation her ist er ein unbestrittenes Meisterwerk (und bis heute gefundenes Fressen für Narratologen, deren jüngste einschlägige Erkenntnis die der „metaleptischen Textstrategie“ [Leopold 2016] ist). Cervantes benutzt den alten Trick des vermeintlich aufgefundenen Manuskripts; in diesem Fall gibt er vor, auf einem Markt in Toledo auf das Konvolut des arabischen Gelehrten Cidi Hamete Benengeli gestoßen zu sein und es mit Hilfe eines Morisken, eines arabisch-stämmigen Spaniers also, entziffert und übersetzt zu haben, um die Erzählung einerseits zu beglaubigen und zugleich wieder in eine Distanz zu setzen, denn wer, im Spanien der Barockzeit, schenkte einem arabischen Historiker Glauben, und wer einem Morisken, nachdem diese gesamte ethnisch-religiöse Gruppe 1609 per Dekret aus dem Herrschaftsbereich der Katholischen Könige vertrieben worden war?! Ebenso genial scheint der literaturgeschichtliche Ort als Parodie des Ritterromans, einer schon verschwundenen Gattungsform, aus deren *recycling* dann ‚modernes‘ Erzählen generiert werden kann, ein Vorgang, für den Karlheinz Stierle den phantastisch schönen Titel „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit“ gefunden hatte (Stierle 1980). Mit der Lektüre von Stierles Aufsatz übrigens begann mein Interesse am *Don Quijote*. Stierle zeigt, wie der französische Ritterroman zum italienischen Romanzo mutierte, etwa zu Ariosts *Orlando Furioso* (*Der rasende Roland*), mit einem verrückten Protagonisten, dessen Verstand zeitweise auf den Mond gelangt war, während er hier unten – verzaubert – seiner geliebten Angelica nachstellt. Der Romanzo gehört demnach auch, neben den iberischen Ritterromanen wie *Tirant lo Blanch* („Tirant, der Weiße Ritter“) des Katalanen Joanot Martorell (1490) und der in verschiedenen Fassungen überlieferte *Amadis de Gaula* („Amadis von Gallien“, 14. Jh., vollständige Gesamtausgabe von Garci Rodríguez de Montalvo 1507) zu den Vorformen des *Don Quijote*. Cervantes greift wieder stärker auf die ‚Urform‘ des mittelalterlichen Romans Chrétien’scher Prägung zurück, der allerdings nur noch als Parodie funktionieren kann. Und das ruft schnell die Notwendigkeit einer schlüssigen Interpretation auf den Plan. Verschiedenste ideologische Richtungen – sowohl die Freunde als auch die Gegner des Franco-Faschismus etwa – haben ihn in ihrem Sinne zu interpretieren verstanden, wobei die Wegbereiter und Unterstützer der 2. Republik es leichter hatten, einige der bekannten Episoden des Romans im Sinne einer gerechteren, liberalen und weniger hierarchischen Gesellschaftsform zu interpretieren – man denke an die Befreiung der

Galeerensträflinge. In der Tat fristete die spanische Cervantes-Forschung die Jahrzehnte der Franco-Diktatur hindurch eher ein Dasein im Schlummerzustand. Daher hatte auch einer der ‚progressivsten‘ spanischen Interpreten des frühen 20. Jahrhunderts, Américo Castro, im Ausland ein stärkeres Echo als auf der iberischen Halbinsel. In seinen folgenreichen Untersuchungen, vor allem in *El pensamiento de Cervantes*, wertet er schon in den 1920er Jahren den *Quijote* als „Sozialroman *par excellence*“ (Castro 1980, p. 23). Hans-Jörg Neuschäfer betont in seiner Literaturgeschichte, dass Aspekte wie Erkenntniskritik und Sozialutopie die Rezeption im 20. Jahrhundert hauptsächlich bestimmt hätten (Neuschäfer 2006). Auch der französische Cervantes-Forscher Marcel Bataillon, der Ende der 1930er Jahre den Einfluss des ‚Reformatoren‘ Erasmus von Rotterdam auf Cervantes untersucht hat, liest dessen bekanntesten Roman im Sinne voraufklärerischer Positionen.

Die deutsche Rezeption Cervantes‘ und des *Quijote* weist deutliche Schwerpunkte im 19. Jahrhundert auf, von der Spätklassik bis zur Romantik, die den klugen Toren zum Genie schlechthin erklärt hat. Goethe schätzte Cervantes natürlich, Heine war ein *Quijote*-Fan (und die Spanier dankten es ihm mit höchster Achtung), Herder lobte den Roman als bedeutendes ‚komisches Epos‘, Friedrich Schlegel entwickelte an ihm seine Theorie der zwei Centra, der elliptischen Mittelpunkte, die konstitutiv für den modernen Roman seien. Daneben zeichnet sich auch die post-moderne Gegenwart durch ein *Quijote-revival* aus, durch Rezeptionsweisen, die vom metaliterarischen Spiel der Rahmenhandlung bis zu den philosophischen Bezügen auf Platon, von den leisen Verweisen auf religiöse Toleranz bis zur Anklage politischer Intoleranz eine Vielzahl aktueller Probleme durchdeklinieren kann. Der Wahnsinn des *Quijote* wird deutbar als Abkehr von der sokratisch-christlichen Ratio, die es im Zeichen (post)-moderner Erfahrungswelten zu überwinden gilt.

In dieser Hinsicht kann man *Don Quijote* als den ersten ‚Klassiker‘, ja als den Klassiker der spanischen Literatur schlechthin werten. Als solcher wurde er – von Spaniern wie Nicht-Spaniern – immer wieder als Identifikationsfigur einer philosophisch oder sozial begründeten Hispanität bemüht. Cervantes‘ Parodie des Ritterromans erlebte gerade während jener nationalen Selbstfindungsphase Konjunktur, als das ehemalige Großreich nach dem Verlust seiner Kolonien am Ende des 19. Jahrhunderts ernüchtert, enttäuscht und unsicher über einen Platz in einem neuen Typ von Gesellschaft nachdenken und darum auch ringen musste (s. dazu Kap. 3). Daher rührt der enorme Stellenwert, den die Denker der so genannten „Generation von 1898“ dem Cervantes‘-schen Roman einräumten: drei ihrer führenden Köpfe, Ramiro de Maeztu, Azorín und Pío Baroja, verfassten gemeinsam ein entsprechendes Manifest. Der stets umstrittene Miguel de Unamuno erhob den fiktiven Don Quijote samt seinem Knappen zu den Helden einer nationalen Biographie (*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1904, „Das Leben von Don Quijote

und Sancho“), bis Ortega y Gasset in seinen „Überlegungen zum Quijote“ (*Meditaciones del Quijote*, 1914) eine pointierte Gegenposition zu Unamunos *quijotismo* einnahm (weitere Details bei Ingenschay 2007 b). 1905 – zur Dreihundertjahrfeier des Erscheinens des ersten Teils des *Don Quijote* – hielt die Gründungsfigur der heutigen spanischen Literaturwissenschaft, Marcelino Menéndez y Pelayo, eine denkwürdige Rede, mit der zugleich auch die moderne Cervantes-Philologie begann. Die hohen moralischen und menschlichen Maßstäbe, denen der Ritter sich verpflichtet fühlte, machten – unabhängig von der tragischen Disposition des Helden – über lange Perioden der Rezeption das Kernstück des Romans aus. All dies spricht dafür, dass es sich bei diesem Werk um einen „Klassiker“ handelt. Von Gadamer's Definition des Klassischen als Instanz einer „ewigen Sagkraft“ blieb bei Ernst Robert Curtius immerhin noch eine „Kontinuität der Tradition“ übrig, die man in ungebrochener Linie aufzeigen kann und die bestimmte Handlungselemente als konstitutiv für den Quijote ausweisen; auch die modernen Verfilmungen oder Comic-Versionen werden bestimmte Spezifika dieses Geschehens aufgreifen (müssen). Jedenfalls ist der *Don Quijote* auch über Spanien hinaus der Klassiker *par excellence*, das Buch ist ein Stück ‚Weltliteratur‘, um Goethes Begriff ins Spiel zu bringen. Und so liegt es also nahe, Cervantes und den *Don Quijote* mit Fug und Recht als Klassiker der Weltliteratur zu bezeichnen.

Der erste, aus 52 Kapiteln bestehende Teil des *Don Quijote* schildert das Schicksal eines kauzigen *hidalgo*, eines verarmten Landadligen, der über der Lektüre der (spät-)mittelalterlichen Ritterromane seinen Verstand verloren hatte. In einem literaturhistorisch höchst aufschlussreichen Kapitel (I. 6) inspizieren zwei Kontrolleure – ein Barbier und natürlich ein Priester – die Bibliothek des armen Irren und sortieren dabei die guten und nützlichen Bücher (unter den Ritterromanen sind dies allein zwei: der *Amadís de Gaula* und *Tirant lo Blanch*) von den schlechten, die sie dem Feuer übergeben, ein nicht unzweifelhaftes Autodafé also. Dieser *hidalgo* hatte sich in eine Traumwelt geflüchtet, in der die längst obsolet gewordenen ritterlichen Tugenden Richtschnur des Handelns waren; dies ist der Grund, weshalb man ihn als „frühes Textualitäts- und Intertextualitätsoffer“ betrachten kann (Wertheimer 2005, S. 7). Den bäuerlichen Nachbarn Sancho Panza wählt er zum Knappen, ein grobes Dorfmädel aus der Nähe, das nach Schweiß und Knoblauch stinkt, erhebt er zu seiner angebeteten Dame Dulcinea, für die er, wie seine ritterlichen Vorbilder aus der Literatur, in den Kampf ziehen und Abenteuer bestehen will. Wie sehr ihn die Gesellschaft belächelt, wird vollends im 74 stärker mäandernde Kapitel umfassenden zweiten Teil deutlich, wenn etwa das Herzogpaar den Quijote samt Sancho über 27 Kapitel hinweg an ihrem Hof praktisch als Narren hält, sich an jener bezeichnenden Mischung von Wahn und Weisheit des vermeintlichen Ritters köstlich erfreut und ihn zu immer

neuen Fantasieaktionen anstachelt, bis es gar Sancho zum Gouverneur einer eigenen Insel macht, was so schlecht gar nicht ausgeht ... Während der erste Teil deutlicher dem Schema des Ritterromans mit dem Auszug des Helden und der Fokussierung auf gewisse Abenteuer folgt – hier lesen wir die bekannten Episoden des Kampfs gegen die für Riesen gehaltenen Windmühlenflügel (Kap. 8), die Befreiung der Galeerensträflinge (Kap. 22) oder das Aufstechen der Weinschläuche (Kap. 35) –, ist der zweite Teil noch fantastischer, aber vor allem stärker philosophisch. In ihm finden sich, vor des Protagonisten luziden Reflexionen über Sterben und Tod gegen Ende, auch die Ereignisse um seinen Abstieg in die Höhle des Montesinos, samt all den Bezügen zur abendländischen Philosophie seit Platon, die dem in der Rezeptionsgeschichte beigegeben wurden, oder die körperlichen oder geistigen Auseinandersetzungen mit anderen ‚Rittern‘, eine Heerschau der performativen Verfasstheit gesellschaftlicher Wirklichkeiten. – Nun ist es literatur- und kulturgeschichtlich relevant, dass zwischen dem Erscheinen des ersten und des zweiten Teils (zwischen 1605 und 1616 also) der parodistische Roman Cervantes’ eine solche Beliebtheit erreicht hatte, dass ein gewiefter Autor die Gunst der Stunde und das Interesse des Publikums nutzte, um auf die Quijote-Mode aufzuspringen und selbst einen vorgeblichen zweiten Teil zu verfassen, der dann als apokryphe Fortsetzung oder auch als anmaßende Fälschung erkannt oder verdammt und selten untersucht wurde. Dazu legte sich der anonyme Autor das Pseudonym Alonso Fernández de Avellaneda zu, und dessen literarische Piraterie wird Cervantes dann im 2. Teil, also in seiner eigenen, ‚echten‘ Fortsetzung kommentieren.

Das abenteuerliche, faktisch wohl weitgehend unglückliche Leben des Miguel de Cervantes fasziniert bis heute. Das Tourismusbüro der Region Castilla-La Mancha bietet Informationen über die einschlägigen Strecken und Dörfer an, die man mit einzelnen Handlungselementen des Romans in Verbindung bringen kann, und Touristen können in Madrid an Führungen durch die Stadt, durch den so genannten „Barrio de las Letras“ („Stadtviertel der Literaten“), auf den Spuren des kastilischen Klassikers teilnehmen, die an jenem Kloster der Trinitarierinnen enden, in dem man begründeter Weise die letzte Ruhestätte Cervantes’ vermutet. Der Schriftsteller ist natürlich auch Gegenstand einer stattlichen Anzahl von Biographien geworden; die bekannteste stammt von dem französischen Hispanisten Jean Canavaggio. Die letzte aus der Feder von Uwe Neumahr (Neumahr 2015) wurde sowohl gelobt (von Paul Ingendaay) als auch getadelt (von Eberhard Geisler). Und Cervantes wurde auch selbst zur Romanfigur. Den erfolgreichsten „historischen Roman“ über den *Ritter des Zufalls* (so der Titel, mit dem Untertitel *Tod und Leben des Miguel de Cervantes*) schrieb Stephen Marlowe, ein auch in der deutschen Taschenausgabe schweres, rund 700 Seiten starkes Buch, das zwar mit der vollmundigen Aussage des

Buchdeckels, gut recherchiert zu sein, einen nicht wirklich eingelösten Anspruch erhebt, das jedoch – und hier stimmt die Aussage des Klappentextes – sich dem ereignisreichen Leben des großen Autors mit Sympathie und Empathie nähert und neben den Tiefen im Leben Cervantes, seiner Gefangenschaft in Algier zum Beispiel, auch die positiven, ja humorvollen Erlebnisse darstellt. Marlowes Roman ist inspiriert von diesem ungewöhnlichen, rätselhaften Lebenslauf, der zu den wildesten Spekulationen eingeladen hat. Was man über die Lebensumstände dieses Mannes wissen muss, kann man auch aus biographisch orientierten Gesamtdarstellungen entnehmen (etwa Eisenberg 1993), oder man konsultiert schlicht Wikipedia, und dort findet man viele konkrete Angaben: seine frühe Übersiedlung oder Flucht nach Rom, seine Verpflichtung zum Militär, seine Teilnahme an der Seeschlacht von Lepanto (1571), in der die von Spanien angeführte „Heilige Liga“ über das Osmanische Reich siegte, aus der er aber dennoch als Verlierer hervorging. Er war nämlich im Gefecht so stark verletzt worden, dass seine linke Hand steif blieb, was ihm den Beinamen „der Einarmige von Lepanto“ (*el manco de Lepanto*) einbrachte. Auch seine weiteren Aktivitäten in der Marine standen unter keinem glücklichen Stern: von Korsaren gefangen genommen und nach Algier verschleppt, wurde er erst nach fünf Jahren durch den Trinitarier-Orden freigekauft. Sein Aufenthalt im Ambiente der nordafrikanischen Stadt hat deutliche Spuren in seinen Werk hinterlassen und sein Verhältnis zum Islam tief geprägt (wie Monika Walter überzeugend nachgewiesen hat). Auch in den diversen Anläufen, aus seinen administrativen Kompetenzen einen gelungenen Brotberuf werden zu lassen, war er wenig erfolgreich; er endete als unbeliebter Steuereintreiber. Erfolg war ihm, wie man weiß, allein als Schriftsteller beschert, auch wenn er sich dazu sehr tief vor seinen adligen Gönnern verbeugen musste Wer tiefer bohren möchte, kann sich in eine umfassende biographisch orientierte Forschung einarbeiten und wird dabei feststellen, dass die Biographen, je ehrlicher sie sind, desto mehr eigene Lücken oder Unsicherheiten eingestehen. Meine Erfahrung besagt, dass meistens auch die Kolleg*innen in der ‚klassischen‘ Literaturwissenschaft in der Regel jenen Cervantes für den ‚wahren‘ halten, der ihnen am nächsten liegt – den Freund der Unterdrückten, den Befürworter von Religionsfreiheit, den Verteidiger oder skeptischen Befrager des ‚wahren Glaubens‘, den Angreifer oder Verteidiger, je nachdem, des Adels, den heimlichen *converso*, dessen Vorfahren der starken jüdischen Bevölkerung Iberiens angehört hatten, den von Leid getroffenen Soldaten, vielleicht gar den von homosexuellen Erlebnissen in Nordafrika geprägten Mann

De facto weiß man so wenig, dass sich 2005, in jenem legendären Jahr des vierhundertsten Erscheinungsjahrs des ersten Teils des *Don Quijote*, zwei Dörfer in der kastilischen Provinz darum streiten konnten, in welchem der beiden der Schöpfer des Ritters von der traurigen Gestalt einst das Licht der Welt erblickt

habe; die – wenn man das wirklich so sagen kann – „siegreiche“ unter den beiden Örtlichkeiten war diejenige, die eine kulturwissenschaftlich begleitete Beweisführung hatte vorlegen können, – jenes Dorf nämlich, das die Studie finanziert hatte. Das Jahr 2005 – die Vierhundertjahrfeier, der „Cuarto Centenario“ – dieses alle Superlative gewinnenden Romans, sollte, so war es der erklärte Wille der spanischen Kulturpolitik, die größte und beeindruckendste literarische Gedenkfeier werden, die je zelebriert wurde. Die Fünfhundertjahrfeier der so genannten Entdeckung der Americas 1992, der „Quinto Centenario“, war zwar insgesamt noch üppiger an Festivitäten, allerdings war dies kein primär literarisches Ereignis. Und so waren der Roman und sein Autor 2005 endlich auf dem Höhepunkt ihres Ruhmes angekommen (an der *cumbre de la buena fortuna*, wie es der Lazarillo de Tormes, Protagonist des gleichnamigen Schelmenromans, einst mit verzweifelter Ironie von sich behauptete). Ein ganzes Jahr und noch viel mehr wurde Miguel de Cervantes gefeiert. Ein bekannter, wenn auch nicht allseits beliebter Literaturwissenschaftler, Mitglied der *Real Academia*, der Königlichen Akademie der Schönen Künste, *an dessen Namen ich mich nicht erinnern will* angesichts eines entsetzlichen Auftritts im Berliner Instituto Cervantes, stand einem Komitee vor, das die diversesten Aktivitäten koordinierte, – zu ihnen sollte auch das Nachstellen der Seeschlacht im Hafen von Barcelona gehören. Offensichtlich sind auch literarische Gedenkfeiern nicht vor geschmacklichen Entgleisungen sicher. Bei den Touristen lief für dieses eine Jahr die durch die Hochebene der Mancha führende „Ruta del Quijote“ jener anderen iberischen Piste den Rang ab, die sich ansonsten dem Gedächtnis aller europäischen Kulturbewussten bis hin zu Hape Kerkeling als ein *must* eingeschrieben hat: dem Pilgerweg nach Santiago. 2005 – die Große Krise und der spanische Bankenskandal zeichneten sich noch nicht ab – gab es ausreichende finanzielle Mittel für die nationale Inszenierung des international ausstrahlenden Klassikers. Und ebenfalls im Jahre 2005 erschien der mit dem modischen Titel *Das Cervantes Projekt* versehene 40-seitige Essay des Literaturwissenschaftlers Jürgen Wertheimer, eine der zahlreichen Studien von Nicht-Hispanist*innen, die der parodistische Text des Kastiliers zu vertiefter Beschäftigung inspiriert hatte. Wertheimer resümiert:

Clevere Mystifikation und narrativer Geniestreich – bei dieser Geschichte gibt es keine Eindeutigkeit und die höchste Kunst, ja Künstlichkeit führt mitten ins Leben. Von all den tausenden von ‚Rittergeschichten‘, die die Weltliteratur im Lauf der Jahrhunderte produzierte, ist allein die Geschichte dieses Unikats, dieses Sonderlings, Außenseiters, Antihelden und lebenden Anachronismus‘ im kollektiven Gedächtnis der Menschen geblieben.

(Wertheimer 2005, S. 5)

Wertheimer bewundert das Werk, den Autor und die Figur, diesen „Irrläufer und Normenzerstörer“, samt dem zwischen romantischem Idealismus und krunder Weltgebundenheit oszillierenden Sancho. Und dieser Bewunderung verleiht er Ausdruck in einem Netzwerk zeitgenössischer Referenzen und einem absolut modernen, *coolen* Sprachduktus, der die *Events* dieses subversiven *Easy Rider* feiernd in Szene setzt. So gelingt es ihm, einen ganz ungewohnten Blick auf den Klassiker zu werfen, ohne allerdings im Text neue Schichten zu entdecken, denn dass Cervantes als Dissident gelesen werden kann, hatte Daniel Eisenberg schon lange vorher festgestellt (Eisenberg 1993). Jedenfalls lotet Wertheimer erfrischend unkonventionell Wirkung und Charakter des Romans aus.

Die literaturkritischen Strategien Wertheimers antizipieren die kreativen Verfahren eines zeitgenössischen Schriftstellers: Salman Rushdie hat bekanntlich seinen vierzehnten Roman als Pastiche oder modernes *rewriting* des *Quijote* konzipiert (und dies auch gleich im Titel offengelegt; s. Rushdie 2019). Sein Protagonist Sam Duchamp ist ein modernisierter Quijote, der die Straßen des kastilischen Hochlandes gegen die amerikanischen Highways eingetauscht hat, und der statt gegen die für Riesen gehaltenen Windmühlen gegen die *fake news* einer pervertierten Medienwelt kämpft. Diese Figur weist vom Anliegen her deutliche Parallelen zu dem selbst ernannten Ritter aus Kastilien auf; statt der Dulcinea, die sich Quijote als Idealbild der höfischen Dame erfunden hat, schwärmt der amero-indische Sam von Salma, einer Bollywood-Schönheit, die eine zweitklassige Fernsehshow moderiert. Interessanter als diese inhaltlichen Details scheint mir, dass Rushdie auch das Spiel des Erzählrahmens aufgreift und dabei so weit geht, dass er seinen Protagonisten in den Briefen an Selma das Pseudonym „Quichotte“ wählen lässt.

Zum vierhundertsten Erscheinungsjubiläum des zweiten nachdenklicheren, behutsameren Teils des *Don Quijote*, 2016, hatte die Finanzkrise in Spanien die Durchführung großer publikumswirksamer Aktivitäten verunmöglicht, die zehn Jahre vorher den Jahrestag des ersten Teils zu einem Ankertermin nationaler Kulturinszenierung gemacht hatte. Cristina Conde de Beroldingen – Direktorin des Instituto Cervantes in Berlin – nahm damals Janett Reinstädlers und meinen Vorschlag sehr gern an, in ihrem Haus einen kleinen Kongress durchzuführen, der sich mit den vier Jahrhunderten des Nachlebens Cervantes' in kultureller Theorie und Praxis beschäftigte. Dem Treffen gaben wir den Titel „Cervantes – global genial intermedial virtuell“ (was in unserem spanischen Titel konsequent und schöner gereimt klang; „Cervantes – global genial intermedial virtual“). ‚Global‘ seien Charakter, Rezeption und der Bruch mit traditionellen Ästhetiken, ‚genial‘ sei Cervantes durch die Schöpfung hybrider Welten und transgressiver Ideen geworden, ‚intermedial‘ seien jene von Kunst und Musik gehobenen Schätze, die dem Cervantinischen Werk inhärierten, und ‚vir-

tuell‘ die Archive im Internet – *cervantes virtual* ist die größte Plattform für geisteswissenschaftliche Forschung in der spanischsprachigen Welt, und die Cervantes-Philologie ist heute eine der aktivsten in Bezug auf die Verfügbarkeit ihrer Ergebnisse und Positionen im weltweiten Netz. Für mich war dieses Symposium ein lehrreiches Schlüsselerlebnis. Nie zuvor war mir in so großem Umfang aufgegangen, wie breit Cervantes‘ Roman gewirkt hatte. Alles in und an Cervantes ist von Relevanz, von Interesse: Quijotes Wahnsinn und Cervantes‘ Prägung der Romangattung, Quijotes Psychologie und seine Kommentierung der Ordnung der Welt. Ich griff immer wieder zu dem Werk selbst sowie zu Kommentatoren wie Nabokov oder Foucault.

Gender trouble im *Don Quijote*

Zwischen dem 300. Jahrestag der Veröffentlichung des ersten *Quijote* 1905 und der Vierhundertjahrfeier 2005 hat die Literatur- und Kulturkritik neue und teils gewagte Blicke auf diesen klassischsten aller spanischen Autoren werfen und Fragen stellen können, die vorher zu stellen nicht denkbar gewesen war (s. Cruz/Johnson 1999). In diese Zeit fällt die Entwicklung und Verbreitung psychologischer/psychoanalytischer Theorien (Freud, Lacan) wie auch ihrer Kritik (Deleuze), der Diskursanalyse (Foucault), der Rezeptionstheorie, der Dekonstruktion und weiterer Modelle, die in die Cervantes-Forschung einfließen. Zu diesen innovativen Paradigmen zählen auch die feministische Literaturkritik und die *Gender-Studies*. In einer Sondernummer der Zeitschrift *Leer* zum *Cuarto Centenario* wird der Cervantes-Forscher Eduardo Urbina (University of Texas) nach dem innovativen Potenzial der aktuellen Quijote-Forschung befragt, und er antwortet pauschal: „in den USA gibt es eine ziemlich bedeutende feministische Kritik“ („hay una crítica feminista bastante importante en EEUU“, Urbina 2004/5, S. 172), mit Verweis auf die *cervantista* Ruth El Saffar und andere Forscher*innen (El Saffar 1984, Fuchs 1996, Cruz 1999). Dies war inzwischen sagbar geworden, doch verlief diese Entwicklung nicht so unkompliziert wie man es sich heute vorstellt. Horst Weich hat die späte Auflösung der starren patriarchalen Strukturen in der Cervantes-Kritik beklagt; er berichtet, dass vor rund sechs Jahrzehnten ein so bekannter und ‚fortschrittlicher‘ Hispanist wie Werner Krauss die feministischen (oder die ‚emanzipatorischen‘) Blicke auf Cervantes‘ Roman als „absurde und verworrene Fragestellungen“ abgewertet habe (Weich 2005, S. 57). Die Situation hat sich ohne Zweifel seitdem gewandelt, aber es ist auch heute nicht selbstverständlich, Gender-Themen im Werk Cervantes‘ zu untersuchen, gerade wenn dies mit Blick auf Erotik und Sexualität einhergeht. Voll Skepsis betrachtet

etwa José Montero Reguera eine solche feministisch beeinflusste zeitgenössische Rezeption:

Man ist also von einer Zeit, in der solche Themen gleichsam als Tabu galten, zu einer anderen übergegangen, in der sie nicht nur modern geworden sind, sondern zugleich Analysen des Cervantinischen Werks ermöglicht haben, die sich allzu weit vom Text selbst entfernen und die außerdem nicht immer hilfreich sind zum Verständnis dessen, was der Autor geschrieben hat.

Se ha pasado, pues, de un período en el que estos temas se consideraban casi como tabú, a otro en el que no solo se han puesto de moda, sino que han dado lugar a análisis o interpretaciones de la obra cervantina que se alejan demasiado del propio texto y, además, no siempre ayudan a entender lo escrito por el autor. (Montero Reguera 1997, S. 167)

Wenn ich in der Folge nun unter allen möglichen Aspekten der Cervantinischen Werke den des *gender trouble* ins Zentrum meiner Betrachtungen stelle, so bestreitet das nicht die Relevanz zahlreicher anderer Fragestellungen noch den Wert und das Interesse von so vielen der durchgängig und immer wieder neu behandelten philosophischen, philologischen oder entstehungsgeschichtlichen Aspekte. Es geschieht aber, um doch auch auf die zitierte Befürchtung des Kollegen Montero Reguera zu antworten, erstens: *mit den Texten* und nahe an ihnen, und zweitens: in der festen Überzeugung, dass Cervantes' Erzählungen eine bislang in der Regel unerkannte Gender-Sensibilität und einen nicht nur spielerischen Umgang mit Genderfragen pflegen. Und Montero Reguera möchte ich ferner zu bedenken geben, dass man durchaus die gesamte Geschichte der Cervantes-Philologie als eine Abfolge von Fehlinterpretationen, Verblendungen und (mehr oder weniger kreativen) *misreadings* lesen kann.

Das Konzept des *gender trouble* verlangt den Rückgriff auf das von Judith Butler entwickelte Konzept der Performativität von Geschlechtsidentität. Mit der Radikalisierung der in der *Histoire de la sexualité* formulierten Ideen Foucaults und der Einführung des Begriffs *gender trouble* hat Judith Butler sich konsequent von essentialistischen Geschlechtskonzepten abgewandt. Was die Textanalyse angeht, so wird man mit dem Fokus auf die Performativität zugleich auch auf bestimmte lebensweltliche oder persönliche Bezugsnetze verzichten, wie sie in der ‚biographisch‘ argumentierenden Kritik allenthalben anzutreffen waren (oder sind). So haben einige Forscher*innen auch im Kontext Cervantes der Frage nachgespürt, ob im Leben des Autors homosexuelle Praktiken zu seinem Erfahrungshorizont gehörten und ob sie eine Rolle spielten (in sehr unterschiedlicher Weise: Combet 1980, Rossi 1992 und 1997, Eisenberg 1999). Unter den Stimmen, welche die These von Cervantes' Bisexualität vertreten, ist diejenige von Rosa Rossi die prominenteste. Rossi spricht von den permissiven Räumen im Orient und Italien, die Cervantes frequentiert habe, und ihre These

gipfelt im Postulat einer möglichen homosexuellen Beziehung zwischen dem historischen Cervantes und Hasan Pacha, jenem Renegaten, den Cervantes in Algier kennengelernt und der deutliche Spuren in seinem Werk hinterlassen habe. Auf dieser Annahme baut Rossi ihre biographisierende Lektüre des „Berichts des Gefangenen“ („Relato del cautivo“), einer in die Kapitel 39 bis 41 des ersten Teils eingeschobenen Geschichte, auf (Rossi 1997). Aus der Sicht der *queer studies* (oder spezifischer der *gay studies*) wurde dieser Bericht auch von Paul Julian Smith untersucht. Der britische (inzwischen in den USA lehrende) Hispanist liest (mehr mit Hocquenghem als mit Deleuze) die Behandlung von Sex, Gender und Ethnie in diesem Bericht als Erzählung einer Deterritorialisierung (Smith 1993). Ich werde in der Folge ausschließlich über die fiktionalen Personen des *Don Quijote*, später der Novellen, sprechen, auf der Basis einer Position, die eng mit derjenigen Smiths verbunden ist, denn wie er möchte ich „zwischen den Zeilen“ die Aspekte des Sich-Verkleidens und die Artikulation eines ‚homosexuellen‘ Begehrens aufzeigen, wobei ich mir des anachronistischen Charakters dieser Terminologie bewusst bin. Aber kein Archäologe wird zur Rechenschaft für sein Vorgehen gezogen, wenn er moderne Verfahren zur Analyse seiner antiken Gegenstände heranzieht. Und nicht nur die *Gender Studies* trifft der Vorwurf einer angeblich unangemessen anachronistischen Herangehensweise, auch all jene Lektüren, die das Cervantinische Werk im Blick auf (post)-moderne Philosophie oder Theorie allgemein untersuchen, stehen unter diesem Bannstrahl (s. dazu Cruz/Johnson 1999). Doch wie arm wäre die Cervantes-Philologie, wenn sie sich (immer wieder aufs Neue) lediglich auf die historischen Literaturen (von Heliodor bis Jorge de Montemayor) und philosophischen Systeme (von Platon und den Sophistikern bis zur mittelalterlichen Scholastik) konzentrierte und etwa Marx und Heidegger, Freud und Foucault beiseite ließe!

Die Thematik des *gender trouble* wirft zwei Fragen auf: eine historische und eine systematische. In historischer Hinsicht fragt man sich, ob Cervantes das traditionelle Set der Gender-Stereotypen fortschreibt, oder ob man in seinen Protagonisten den Beginn einer nicht-essentiellen Geschlechterkonzeption *avant la lettre* findet. Die systematische Frage lautet: Lassen sich die Personen des *troubled gender* – wie z. B. die zahlreichen *marimachos*, *hombrunas*, *barbudas* (etwa: ‚Mannweiber‘ für die ersten beiden Termini, ‚bärtige Frauen‘ für den letzten) ohne Probleme in das soziale Umfeld integrieren, wird also die travestiierte Person ohne Vorbehalte akzeptiert, oder löst die Transgression der biologischen Geschlechtergrenzen in der repressiven Gesellschaft des spanischen Barock mit der einflussreichen Inquisition (s. dazu wieder Carrasco, Rossi) stets Skandale aus? Die erste Frage hat als Hintergrund das ganze Spektrum der verschiedenen Funktionen von Frauenfiguren in der Literatur des Goldenen Zeitalters Spaniens. Sie steht also in engem Zusammenhang mit der Überlegung, was eine feministische Lesart bzw.

eine Lektüre im Paradigma der *Gender Studies* für Texte aus dem spanischen Barock leisten kann (s. dazu Cruz 1989). Die zweite Frage ordnet sich in die große Anzahl der historisch-thematischen Studien über den Wandel der Geschlechter in der barocken Literatur ein, konkret zum Beispiel in die Tradition der Literatur zur ‚maskulinen‘, martialischen Frau (*mujer varonil*). Unter diesem Blickwinkel wurden die Frauen des Quijote schon häufiger analysiert (wen das interessiert, wird fündig bei Combet 1980, El Saffar 1984, Smith 1993, Fuchs 1996, Velasco 2000, Rubio 2005, Weich 2005, Ingenschay 2007 a). Manche dieser Arbeiten stützen sich auf ganz andere Theorien als auf den Butler’schen *gender trouble*, etwa auf solche der historischen Anthropologie. Huarte de San Juan, der bekannteste Mediziner des 16. Jahrhunderts in Spanien, erklärte anhand der Theorie der Körpersäfte (*humores*) und ihrer Mischung, wie die ‚gegenläufigen‘ äußeren Geschlechtsmerkmale, z. B. ‚die bärtige Frau‘, aus einer besonderen Mischung von Blut, Galle, Phlegma usw. heraus entstehen konnten (s. dazu Velasco 2000). Dies gipfelt in einer radikalen Konzeption von „pränatalen Transmutationen“, die nach Huartes Aussagen zu seiner Epoche nicht als ungewöhnlich galten. So konnte etwa durch unermüdliches Hüpfen der bei ‚Frauen‘ angeblich innen liegende Teil des ‚männlichen‘ Geschlechtsapparates herausgestülpt werden. Den heutigen Leser*innen mögen solche „Fallschilderungen“ wie Märchen klingen, sie favorisieren jedoch die Überwindung eines essentialistischen Geschlechterbegriffs und geben performativen Modellen von Geschlechtsidentität einen Raum. Dennoch darf der sanfte Ton Huartes nicht vergessen machen, dass das strikte Reglement von Gesellschaft und Kirche samt der Inquisition über einschlägige Mittel verfügte, um jeder durch das christliche Dogma stigmatisierten geschlechtlichen Transgression entgegenzutreten. Wieder ist ein Zusammenhang zwischen dem ersten Tabu der Travestie und seiner möglichen Begleiterscheinung oder Konsequenz zu vermuten: der Sodomie. Carrasco, der zahlreiche Sodomie-Prozesse jener Zeit dokumentiert hat, berichtet von einem Mann, der so feminin erschien, dass einige der Zeugen ihn für einen „hermofrodita“ (sic!) hielten – immerhin! (s. Carrasco, S. 148).

Auf den ersten Blick ist das, was den *gender trouble* bei Cervantes auslöst, nicht eine Frage der Identität, einen Begriff, den ich nie mochte, vielleicht weil ich als junger Assistent den Poetik-und-Hermeneutik-Band dieses Namens zu redigieren hatte, sondern bloße Verkleidung, Travestie, allerdings mit manifesten Ausflügen in den Bereich der Begehrenskonsellationen. In ihrer grundlegenden Studie über die Travestie in den westlichen Kulturen interpretiert Marjorie Garber die das biologische Geschlecht verfremdende Verkleidung in erster Linie als Ausdruck einer Krise, zum Beispiel des Infragestellens von sich im Umbruch befindlichen Werten – eine These, die *a priori* keinen Bezug zu Formen sexuellen Begehrens hat, diese aber auch nicht ausschließt (Garber 1992). Es ist sinnvoll und üblich, im Zeichen der im Barock ungebrochen herrschenden Geschlechterdichotomie zwi-

schen einem Frau-zu-Mann-Travestismus (*F to M*) und einem Mann-zu-Frau-Travestismus (*M to F*) zu unterscheiden. Da die *M to F*-Formel im Barock häufiger ist, nimmt Garber an, dass Männer sogar hier ihre vermeintliche Überlegenheit zu beweisen trachteten. Im *Don Quijote* jedoch scheint der *F to M*-Travestismus zu überwiegen, ebenfalls im Drama des Barock (s. dazu Kap. 8). Sicherlich erscheint das Gros der *F to Ms*, also der sich als Männer verkleidenden Frauen, als Symptom einer gesellschaftlichen Krise, nicht eines sexuellen Begehrens, – meist geht es schlicht darum, dass diese falschen Jünglinge auf diese Weise ihre falschen Liebhaber und echten Verführer suchen und manchmal, sozusagen als Beiprodukt, auch den leiblichen Vater, wie Rosaura in Calderóns *Das Leben, ein Traum* (*La vida es sueño*, 1635). Gelegentlich geht es auch um Macht, wie im Fall der *Tochter der Luft* (*La Hija del aire*, 1653), der Protagonistin des gleichnamigen Dramas desselben Autors, welche sich zunächst verkleidet, um den Königsthron und die damit verbundene Macht besitzen zu können. Aber schon die Reaktionen im Umfeld sprechen oft eine andere Sprache; sie spielen auf komplexere und breitere Formen des Diskurses und der Travestie im Werk Cervantes' an. Die Travestie ist dann weniger ‚unschuldig‘ als sie erscheint, und ein tabuisiertes, nämlich ein – modern gesprochen – homosexuelles Begehren scheint oft dahinter auf. Dabei muss man, um die Tragweite auszuloten, auf die enormen kollektiven Ängste hinweisen, welche die ‚Sodomie‘, das größte Tabu und die zentrale Obsession im spanischen Barock, auszulösen vermochte (Details dazu bei Carrasco, 1985). Combet seinerseits charakterisiert die *F to M*-Fälle als „tolerierbar“, die Travestie des Mannes zur Frau indes sei mit einem Skandalon verbunden und ziehe Verfolgung nach sich (Combet S. 289). Geht man davon aus, dass der Mann, der in die weibliche Rolle schlüpft, damit den gesamten Horizont der Sodomie abrufft, so scheint es nur allzu plausibel, dass die *M-to-F*-Travestie das größere ‚Problem‘ darstellte. In Cervantes' Roman kommt die Verkleidung der Frau, wie gesagt, häufiger vor: Dorotea, Claudia Gerónima, die Tochter des Diego de Llana und Ana Félix sind hierfür Beispiele; in der Folge gehe ich auf einige von ihnen ein. Sie alle variieren den klassischen Topos der Frau, die sich aufgrund äußerer Umstände verkleiden *muss*, weil ihr ihre weibliche Daseinsform bestimmte Möglichkeiten im öffentlichen Raum verschließt. Ihnen stehen die verkleideten Männer gegenüber: der Priester, der Sohn des Diego de Llana, Don Gaspar Gregorio.

Aus Sicht der *Gender* und *Queer Studies* war als erste eine Figur ins Zentrum des Interesses getreten, die gar nicht zu diesen travestierten Personen gehört und die dennoch eine Doppelidentität aufweist: Jenes vom Protagonisten Quijote auf den süß klingenden Namen Dulcinea getaufte Wesen, das er sich – ganz in der Tradition der höfischen Liebesdichtung – zu seiner angehimmelten Dame erkoren und die in jeder Lebenslage zu verteidigen er sich felsenfest vorgenommen hatte. Dass sie in Wirklichkeit ein Bauerntrompel war, vergessen Le-

ser*innen schnell, zumal ihre Auftritte und die Referenzen auf sie den ganzen Roman hindurch strategisch eingesetzt sind, d. h. man spricht über sie oder man spielt ihre Rolle, oder Quijote trifft sie unter völlig unrealistischen Umständen, nämlich bei seinem großen Teils geträumten Abstieg in die Höhle des Montesinos. In einem der ersten kritischen Bände zu homosexuellen Themen und Lektüren in der spanischsprachigen Literatur (Smith/Bergmann 1995) wird in einem der Beiträge ausgeführt, wie man das burschikose Bauernmädels Aldonsa, das sich hinter der quijotesken Fassade Dulcineas verbirgt, interpretieren kann: als *butch*, oder als *marimacho*, als ‚männliche Frau‘ (s. Gossy 1995). Wie sehr diese Person grobschlächtig wirkt, hat Mary Gossy nicht nur durch ihre Fähigkeiten im Lenken beladener Mistkarren erkannt, sondern mit Verweis auf ihre Arbeiten beim Schweineschlachten, was noch einmal als besonders markiert gelten kann, wenn man der (gut begründbaren!) These folgt, Cervantes sei ein *converso* gewesen, stamme also aus der im Zuge der Judenvertreibung von 1492 zwangsweise christianisierten früheren spanisch-jüdischen Bevölkerung. (Auf die in Spanien über Jahrzehnte intensiv und kontrovers behandelte Frage seiner jüdischen Herkunft kann ich hier nicht eingehen; verwiesen sei auf die Diskussion des Forschungsstandes in der Dissertation meines Doktoranden Manuel Parodi, s. Parodi Muñoz 2018).

Doch nun endlich zu den als Männer verkleideten Frauen. Zu Beginn des 28. Kapitels des ersten Teils sind der Priester und der Barbier aus Quijotes Heimatdorf dem Abenteurer gefolgt, um ihn von seinen wirren Ideen abzubringen. Auf ihrem Weg hören sie plötzlich ein lautes Jammern und Weinen. Sie nähern sich, um festzustellen, dass es Klagen eines „jungen Burschen in Bauernkleidern“ (S. 295) ist (de un „mozo vestido de labrador“, I, S. 344). Die Leser*innen des spanischen Textes waren an dieser Stelle, sofern sie aufmerksam waren, schon vorgewarnt, hatte sich doch der bäuerliche Jüngling kurz zuvor durch seinen unvorsichtigerweise laut vorgetragenen Monolog in der grammatikalisch weiblichen Form als Frau zu erkennen gegeben („Ay desdicha“ [I, S. 343] – eigentlich „Oh, ich Unglückliche“, aber Susanne Lange übersetzt schlichter und genderneutral „Oh Himmel!“, S. 294). Aber auch den weniger achtsam Lesenden wird die Enthüllung, dass dieses Wesen, das da am Bache sitzt und weint, mit seiner schlanken Figur, seinen zarten weißen Füßen und seinen goldenen Locken, *de facto* kein Mann ist, nicht überraschen, denn es kann „kein menschliches Wesen sein, nur ein göttliches“ (295; „no es persona humana, sino divina“, I, S. 343). Ein Engel also wohl, und die haben kein Geschlecht, sagt man. Ungeachtet der Geschlechtsidentität der Person richten der Priester und seine Begleiter einen ausgesprochen voyeuristischen Blick auf das Wesen, während es sorgfältig seine wie Alabaster scheinenden Füße im Wasser des Baches reinigt Kurz danach wird der größte Teil der Geschichte enthüllt: man erfährt, dass Dorotea – um die handelt es sich – ein weiteres Beispiel jener Frauen

ist, die sich als Opfer eines uneingelösten Eheversprechens Männerkleidung anlegen mussten, um sich auf die Suche nach dem wortbrüchigen Bösewicht zu begeben. In gewisser Hinsicht erinnert die Verkleidung der Dorotea an eine in der Öffentlichkeit fast gescheiterte, aber von dem ‚verrückten‘ Quijote bereitwillig akzeptierte Travestie: die des Pagen, der offensichtlich ohne jede schauspielerische Begabung in die Rolle der Dulcinea geschlüpft war. Freilich ist die pragmatische Ebene in beiden Fällen nicht vergleichbar: der Page *spielt* nur, doch Dorotea weiß sehr wohl um die Ungeheuerlichkeit ihrer Tat und darum, dass sie im Falle der Entdeckung ihrer weiblichen ‚Identität‘ der soziale Tod erwartet:

Damit in euren Augen aber meine Ehre nicht in Frage steht, weil ihr mich als Frau erkannt und als junges Mädchen gesehen habt, mutterseelenallein und in solch Gewand [...], muss ich euch erzählen, worüber ich am liebsten geschwiegen hätte.

(*Don Quijote*, übers. S. Lange, 297)

Pero, con todo esto, porque no ande vacilando mi honra en vuestras intenciones, habiéndome ya conocido por mujer y viéndome moza, sola y en este traje [...], os habré de decir lo quisiera callar, si pudiera.

(I, S. 346)

„Solch Gewand“ ist eben das eines Mannes, und die Sentenz des Deuteronomium besagt unzweideutig: „Ein Weib soll nicht Mannsgewand tragen, und ein Mann soll nicht Weiberkleider antun; denn wer solches tut, der ist dem Herrn, deinem Gott, ein Greuel“ (5. Mose 22, 5). Doch kann sodann der armen Dorothea geholfen werden: des Priesters Begleiter, der selbst an Liebeskummer verzweifende Cardenio, führt die junge Frau zu ihrem ‚wahren Herren‘, das heißt im Klartext: zu ihrem Vergewaltiger Fernando, dem Sohn eines Herzogs immerhin, zurück. Im Gegenzug dafür wird Dorotea dem Barbier und dem Priester helfen bei dem Versuch, Don Quijote zu ‚kurieren‘ bzw. ihn wenigstens zur Heimfahrt zu bewegen.

Drei Kapitel vorher hatten der Priester und der Barbier genau diesen Plan ausgeheckt, in weiblicher Verkleidung als jungfräuliche Prinzessin vor den Ritter von der traurigen Gestalt zu treten und ihn zur Rückkehr aufzufordern. Die Planung der Aktion nimmt viele Seiten und bis in köstliche Details hinein gewagte Schilderungen ein, doch nun wird Dorotea diesen Part übernehmen. Die ziemlich schlechte Travestie der Dorotea als Bauernbursch bedarf im Grunde keiner Kommentierung, weil sie sich in den Topos der Frau, die ihr Recht verfolgt, einfügt. Dagegen schreibt sich die Verkleidung des Priesters – denn er, nicht der Barbier, will zunächst in die Frauenrolle schlüpfen!– in eine andere Dimension ein: die Anproben und die Ansichten spielen zunächst einmal auf die Tradition des Theaters an, in dem das Spielen weiblicher Rollen durch Männer in Spanien zwar nicht so stringent durchgeführt wurde wie im elisabethanischen England, aber auch nicht vollkommen ungewöhnlich war. Es gibt dazu

eine intensive Diskussion in der hispanistischen Theatergeschichte, auf die ich hier nicht eingehen kann. Barbier und Priester diskutieren detailliert über Stoffe, Farben und sogar Schnittmuster der Frauenkleider, die der Priester anlegen will, um als Prinzessin aufzutreten. Schaut man genauer auf die Details des Textes, so wird klar, dass die Metapher des Theaters auf alle Fälle unzureichend ist, denn es werden ganz andere Dinge über diesen Priester verraten, der sich mit Hilfe der Wirtin so gut verkleidet, dass man kaum seinen Augen traut („que ni había más que ver“, I, 326). In seinem ‚Spiel‘ geht es nicht um Charakter, sondern um die alltägliche Performativität von Gender im Butler’schen Sinne. Und ein anderes Detail verlangt Aufmerksamkeit: Während er mit Freude aus dem Garderobenfundus der Wirtin Kleider und Unterkleider aus Samt und Seide aussucht, zieht er bei der Auswahl der Kopfbedeckung ein hübsches eigenes Objekt vor:

Schließlich putzte die Wirtin den Pfarrer aufs Schönste heraus. Sie zog ihm ein wollenes Kleid an, voll schwarzer handbreiter Samtschlitzte, und ein Mieder aus grünem Samt, gesäumt mit weißem Atlas [...]. Unter die Haube wollte sich der Pfarrer nicht bringen lassen, sondern setzte sich eine kleine gepolsterte Leinenmütze auf, die er als Schlafkappe bei sich trug, schlang sich ein breites Strumpfband aus schwarzem Taft um die Stirn und fertigte mit einem anderen einen Schleier an, mit dem er tadellos den Bart und das Gesicht verdeckte. Dann stülpte er sich seinen Hut auf, der so breitkrempig war, dass er ihm als Sonnenschutz dienen konnte, hüllte sich in seinen kurzen Priesterumhang und setzte sich im Damensitz auf sein Maultier. (S. 274)

En resolución, la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver: púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde, guarnecidos con unos ribetes de raso blanco [...]. No consintió el cura que le tocasen, sino púsose en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba para dormir de noche, y ciñóse por la frente una liga de tafetán negro, y con otra liga hizo un antifaz, con que se cubrió muy bien las barbas y el rostro. Encasquetóse su sombrero, que era tan grande que le podía servir de quitasol, y cubriéndose se herreruelo, subió en su mula a mujeriegas. (I, 326f.)

Sich als Frau zu verkleiden, einschließlic des sexy grün-samtenen Mieders, und im Damensitz („a mujeriegas“) davon zu reiten, fällt dem Priester, so müssen wir schlussfolgern, durchaus nicht schwer, sondern bereitet ihm offensichtlich Genuss. Die didaktische Intention, nämlich dem Quijote zur Genesung zu verhelfen, ist während dieser ganzen Passage in den Hintergrund gedrängt, so als hätten die beiden diese Absicht für eine ganze Weile vergessen. Lesen wir also die Passage doch so, dass der Priester in ihr beginnt, mit großem Gefallen seine eigenen Neigungen in Szene zu setzen. Dazu sind ihm auch eigene alltägliche Kleidungsstücke wie die hübsche Nachthaube dienlich. Doch schließlich holt ihn, recht spät, aber nicht zu spät, der heteronormative Imperativ wieder ein. Sobald er sich des möglichen Skandals inne wird, den ein als Frau verklei-

deter Priester auslösen kann, schlägt die lustvolle Selbstinszenierung in Reue um: Er erkennt „dass er schlecht daran getan habe, sich derart zu gewandt, weil sich so etwas für einen Diener Gottes gar nicht schicke“ (S. 275, „que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así“, I, S. 327). Deshalb soll dann der Barbier von diesem Moment an die Rolle der Prinzessin übernehmen. Dennoch entpuppt sich der Priester auch nach diesem internen Rollentausch als kompetent in allen Fragen, die sich auf das „schöne“ Geschlecht beziehen. Er ist es, der dem Barbier Unterricht über weibliches Benehmen erteilt. Gewiss, die Verkleidungspläne des Barbiers werden auch nicht umgesetzt, weil Dorotea auf der Bildfläche erscheint und – nach der Interpretation von Barbara Fuchs – das so wenig maskuline Paar vor einer in aller Öffentlichkeit vorgeführten Verweiblichung rettet (Fuchs 1996). Die Leser*innen des Romans aber sind nicht Teil dieser Öffentlichkeit, denn sie haben zuvor umfassende Informationen über die lustvolle Travestie des Priesters erhalten. Dorotea wird also von Cervantes als eine Art Alibi-Frau eingesetzt, deren Aufgabe es ist, die feminine Seite des Priesters abzufedern. Durch ihre Bereitschaft, die Rolle der Prinzessin zu übernehmen, setzt sie den Priester frei von jener Aufgabe, die er sich selbst zudedacht hatte. So erlaubt sie, dass der Priester – modern gesagt – eine ‚Klemmschwester‘, also ‚en el armario‘, *in the closet*, bleibt.

Der Priester schwankt also zwischen der Freude an der Verkleidung und dem Streben nach Anerkennung im Feld sozialer Normen, nach denen es unanständig sei (eine „cosa indecente“), dass sich ein Priester so verhielte („que un sacerdote se pusiese así“). Judith Butler unterstreicht in *Gender Trouble*, dass Performativität keineswegs ein freiwilliger und intentionaler Akt ist, sondern eine sich durch den Diskurs wiederholende Praxis: „performativity must be understood not as a singular or deliberate ‚act‘, but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names“ (Butler, 1993, S. 29). Der Priester erscheint wie das von Butler beschriebene Subjekt, das um die exklusive und entschiedene Macht der Heteronormativität im Prozess der Gender-Identifikation weiß. Um nicht sozial marginalisiert zu werden, zieht er sich von seiner detailliert geplanten Travestie zurück und flüchtet sich in die Rolle des Regisseurs. Dies erlaubt es ihm am Rande, von einem sichereren Terrain aus, am Spiel teilzunehmen. Hier wie auch in den später zu betrachtenden Parallelfällen ruft die Kluft zwischen den Wünschen und den Handlungen der Personen keine Kommentare seitens des Erzählers hervor. Es liegt das Beispiel einer speziellen Technik der Behandlung von Gender-Fragen vor, die ich als Variante der diskursiven Unschlüssigkeit lese, unter Verweis auf die fast deleuzianische Interpretation des *Quijote* durch Foucault, nach der die diskursive Unschlüssigkeit die Methode bezeichnet, mit welcher der Text die Suche des Protagonisten nach Ähnlichkeiten, die er nie findet, sowie das

Fehlen der Kohärenz und der Beziehung zwischen den Zeichen und der Welt reflektiert. Im Feld der Gender-Konstellation besteht diese darin, die generellen Konditionen des *gender trouble* im Detail zu beschreiben, ohne jedoch das Tabu explizit zu behandeln. Vor dem Hintergrund dieser diskursiven Unschlüssigkeit überrascht es nicht, dass Piester und Barbier, die beiden, die auszogen, um sich zu verkleiden, von ihrem Vorhaben, eine neue Gender-Identität auszuprobieren, zurücktreten, bevor sie es umgesetzt haben. Das rechtzeitige Nachdenken über die soziale Ordnung und die möglichen Sanktionen bewegen den Priester dazu, das bereits begonnene Projekt der Travestie abzubrechen. Dabei hilft ihm ausgerechnet jene Dorotea, deren Verkleidung als Mann völlig stümperhaft und unglaubwürdig war. Und es scheint dem Priester eine besondere Freude zu bereiten, die geschlechtliche Identität dieses armen klagenden Wesens so lange es irgend geht in Suspens zu halten, auch wenn alle textuell gelieferten Evidenzen dem widersprechen. Denn noch lange nachdem Dorotea dem Priester ihre Lage dargelegt hat – die Lage einer verlassenen *Frau* –, hält er an der unentschiedenen oder unentscheidbaren Gender-Identität des engelgleichen Wesens fest. Und wohl nicht ohne Vergnügen fragt er erneut: „Also, werde Dame oder werter Her oder was auch immer Ihr sein möchtet, vergesst den Schrecken, den unser Anblick Euch bereitet hat“ (S. 297 „Así que, señora mía, o señor mío, o lo que vos quisierdes ser, perded el sobresalto que nuestra vista os ha causado ...“ I, 345). Kann es sein, dass der Priester viel mehr über das Prisma von Abschattungen jenseits binärer Gender-Rollen wusste als die travestierte Dorotea?

Das paradigmatische Beispiel für zwei parallel verlaufende Gender-Verkleidungen findet sich im zweiten Teil des *Don Quijote*, als Sancho von den Herzögen in ihrem zweifelhaften Spiel der Lebensfiktion angeblich zum Gouverneur der „Insul“ (span. „Ínsula“ anstatt „Isla“) Barataria ernannt worden war. Dass der dumm-bäuerliche Sancho Panza sich gerade hier zu einem Repräsentanten des gesunden Menschenverstandes entwickelt, wird in der Barataria-Episode offensichtlich, und seine alltagsweltliche Kompetenz erweist sich besonders in der Episode, um die es nun geht (Kapitel 49 des 2. Teils). Die Nachtwächter seines Herrschaftsbereichs führen ihm zwei Geschwister vor, die nachts in den Straßen der Stadt auffällig geworden waren, zuerst die Tochter, dann den Sohn eines gewissen Diego de Llana. Sie waren aufgegriffen worden, beide gekleidet in den kulturell einschlägig konnotierten Kleidern des jeweils anderen biologischen Geschlechts.

Dass der Mann, den die Wächter als ersten vorführen, in Wahrheit eine Frau ist, wird schnell entdeckt („Herr Gubernator, der Mann hier sieht bloß wie einer aus, ist aber keiner, sondern eine Frau, beileibe nicht hässlich, die sich als Mann verkleidet hat“, S. 424, „Señor Gobernador, este que parece hombre no lo es, sino mujer, y no fea, que viene vestida en hábito de hombre“, II, S. 394).

Auch erfährt man, welche kardinale Untugend das Mädchen zur Travestie bewog: Neugierde („Ich möchte die Welt sehen oder wenigstens das Dorf, in dem ich geboren wurde“, S. 426, „quisiera yo ver el mundo, o, al menos, el pueblo donde nació“, II, S. 396). Mit einer eigentlich überflüssigen Dramatik legt die Jungfrau Sancho und seinem ‚Hofstaat‘ die vorausgegangene Geschichte dar: sie hatte ihren Bruder gebeten „mir ein Gewand von sich zu geben und mich nachts einmal, wenn unser Vater schlief, als Mann verkleidet mitzunehmen und mit das ganze Dorf zu zeigen“ (S. 427, „que me vistiese en hábitos de hombre con uno de sus vestidos y que me sacase una noche a ver todo el pueblo“, II, S. 397). Als dann der Bruder kurze Zeit später ebenfalls vor den Gouverneur gebracht wird, trägt er tatsächlich – Frauenkleider. Die enge Beziehung zwischen den Geschwistern und die Parallelität bzw. Differenz zwischen ihren ‚Vergehen‘ werfen die Frage auf, wie der Text bzw. wie die zeitgenössische Gesellschaft *F to M* und *M to F*-Travestie behandeln. Das namenlose Mädchen, von Sancho über die Motive ihrer Verkleidung befragt, zeigt sich absolut bewusst über das Ausmaß der Transgression der sozialen Ordnung, die es mit ihrer Travestie begangen hat, wie wir es ähnlich schon im Fall Doroteas vorher sahen:

Sie blickte voll mädchenhafter Scham zu Boden und antwortete:

„Herr, ich kann vor so viel Leuten nicht sagen, was ich so dringlich geheim halten möchte. Nur eines will ich allen versichern: Ich bin kein Dieb oder sonst ein Missetäter, sondern ein unglückliches Mädchen, das die Macht der Eifersucht dazu trieb, gegen die Schicklichkeit zu verstoßen, die man von einer ehrbaren Frau erwartet.“ (S. 425)

Ella, puestos los ojos en tierra con honestísima vergüenza, respondió:

- No puedo, Señor, decir tan en público lo que tanto me importaba fuera secreto; una cosa quiero que se entienda: que no soy ladrón ni persona facinorosa, sino una doncella desdichada a quien la fuerza de unos celos ha hecho romper el decoro que a la honestidad se debe. (II, S. 395)

Im vollen Wissen um die ‚Schande‘, die ein derartiger Rollentausch bedeutet, wendet sich der Mayordomo an Sancho: „Schickt die Leute weg, Herr Gobernador, damit die junge Dame ungezwungener erzählen kann, was sie auf dem Herzen hat.“ (S. 425; „Haga, señor Gobernador, apartar esta gente, porque esta señora con menos empacho pueda decir lo que quisiere“, II, S. 395).

Mit ihrer Anspielung auf das Schicksal der von ihren Verlobten betrogenen Frauen greift das Schwesterlein auf eben diesen bekannten Topos zurück, ohne dass dies der Wahrheit entspräche. Damit versucht sie zu vertuschen, dass in ihrem Fall ja allein die Neugier das wahre Motiv ihrer Verkleidung ist. Diese Lüge bleibt nicht die einzige, denn auch bezüglich ihres Namens und ihrer Herkunft tischt sie zunächst *fake news* auf. Dies zeigt zugleich, dass sie die sozialen Codes

samt ihren Lücken sehr gut beherrscht. Der weise Sancho Panza aber deckt beide Lügen auf, ohne dass sie ihn weiter zu stören scheinen. Schließlich klassifiziert er ihr Benehmen als ‚kindisch‘. Es ist auffällig, dass Sancho sich ausschließlich an der ‚Kinderei‘ der Schwester aufhält, während er die viel größere, skandalösere, weil pragmatisch nicht begründete Dummheit des als Frau gekleideten hübschen Bruders übergeht. Warum greift der Bruder nicht zu seinen Männerkleidern, um mit seiner Schwester gemeinsam den nächtlichen Streifzug zu unternehmen? Wieso riskiert er nicht nur die eigene soziale Position, sondern zugleich die der geliebten Schwester, samt deren so wichtigem Anliegen, durch seine Verkleidung als Frau? Das wissen wir nicht, denn der Erzähler gibt uns zwar viele Informationen über die ‚inneren‘ Motive der neugierigen Schwester, schweigt sich aber komplett aus über die Motive des Bruders. Im Gegenzug dazu beschreibt er jedoch detailliert sein weibliches Outfit:

Er trug nichts anderes als einen kostbaren langen Rock und um die Schultern ein Tuch aus blauem Damast mit Borten aus feinstem Gold, seinen Kopf schmückte weder Haube noch sonst etwas, nur sein Haarschopf, der ganz aus Goldringeln bestand, so blond und lockig war er. (S. 428)

No traía sino un faldellín rico y una mantellina de damasco azul con pasamanos de oro fino, la cabeza sin toca ni con otra cosa adornada que con sus mismos cabellos, que eran sortijas de oro, según eran rubios y enrizado. (II, S. 398)

Wir erfahren also, dass es sich bei dem Bruder um einen Mann handelt, den heute viele als einen ‚femininen Typen‘ bezeichnen würden („er hat noch kein einziges Barthaar im Gesicht und sieht aus wie ein wunderschönes Mädchen“, S. 427; „el no tiene pelo de barba yo no parece sino una doncella hermosísima“, II, S. 397). So wird zwischen den Zeilen angedeutet, dass es ihm einfach gefällt, Frauenkleider zu tragen. Barbara Fuchs führt entsprechend die Travestie des ‚genetischen‘ Jungen auf den einfachen *Wunsch* zurück, sich als Frau zu kleiden. Jedenfalls greift das konventionelle Argument, das eine *F-to-M* Travestie durch soziale Notwendigkeiten erklärt und daher den Rechtsfall abmildert, im Falle des als Frau gekleideten Bruders überhaupt nicht. Ganz im Gegenteil: die Verkleidung des Jungen als Mädchen ist von der Sozialordnung her nicht nur *nicht* vorgeschrieben, sondern geradezu kontraproduktiv. Lässt man sich auf psychologische Modelle ein, so verstärkt sich dieser Aspekt. Aus der im Untertitel seiner Studie angekündigten psychologisch-strukturalen Perspektive interpretiert Louis Combet die unnötige und gefährdende Verkleidung des Bruders als Ausdruck einer latenten Homosexualität (Combet S. 278). Wie dem auch sei, die diskursive Unschlüssigkeit macht aus der Travestie der Frau einen Präzedenzfall, aber sie kapituliert gegenüber demselben, noch skandalträchtigeren Verhalten des Mannes. Das bringt uns zu der Frage, warum sein Handeln im Roman nicht größere Aufmerksamkeit und heftigere Reaktionen

unter den anwesenden Männern hervorruft. Wenn wir im Falle der Dorotea das Prinzip der diskursiven Unschlüssigkeit bemüht haben, so stellt sich dessen Variante hier dar als ein partielles Verschweigen, als ein Vermeiden der Suche nach den Gründen der Travestie des hübschen jungen Mannes.

Statt dessen will Sancho Panza die beiden Geschwister so schnell wie möglich zu ihrem Vater, das heißt zum heteronormativen Lebensalltag, zurückbringen lassen:

Wir bringen Euch zum Haus Eures Vaters, vielleicht hat er Euch noch nicht vermisst. Und verzichtet künftig auf derlei Kindereien und solch Neugier auf die Welt, denn das Mädchen, das auf Ehre hält, hat im Hause seine Welt, und wenn Weiber und Hühner sich verfliegen, wird gewiss der Fuchs sie kriegen, und die gern sieht, will auch gern gesehen sein. Mehr sag ich nicht. (S. 429)

Vamos y dejaremos a vuestras mercedes en casa de su padre; quizás no los habrá echado de menos. Y de aquí adelante no se muestren tan niños, ni tan deseos de ver mundo; que la doncella honrada, pierna quebrada, y en casa, y la mujer y la gallina, por andar se pierden aína; y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista. No digo más. (II, S. 398)

Während Sancho mit seinem ‚gesunden Menschenverstand‘ und dem entsprechenden Sprichwortwissen spontan sehr konkrete Vorstellungen über die Zukunft des Mädchens als Haus- und Ehefrau entwickelt, wie sie spätestens seit Fray Luis de Leóns Traktat über die perfekte Ehefrau (*La perfecta casada*, 1583) bestehen und sich bis in den Franquismus hinein behaupten werden, verbleibt der junge Mann in einer diskursiven Grauzone; nichts Konkretes wird über ihn und sein Verhalten gesagt. Gewiss hat Barbara Fuchs Recht mit ihrer These von der Erotisierung des männlichen Körpers; allerdings geschieht dies unter der Prämisse der Aufgabe seiner ‚männlichen‘ Attribute, d. h. der derart erotisierte Körper ist performativ gesprochen ein weiblicher. In der Tat haben sich *beide* schönen jungen Körper über ihre Geschlechterrollen hinaus in Objekte des Begehrens verwandelt. Zum Schluss sind die beiden aus dem Nest geflüchteten Vögelein unter den begehrenden Blicken ihrer Richter vereint: Sanchos Saalmeister fragt sich, ob er wohl zu alt sei, um um die Hand des hübschen Mädchens anzuhalten, während Sancho dem schönen blondgelockten Jüngling seine Tochter Sanchica anvertrauen möchte (und wir können uns – Combet weiter denkend – fragen, ob dieser nicht einen Sanchico, einen jungen Mann, an seiner Seite bevorzugt hätte). Indem der Wechsel der Gender-Rolle des Bruders aber gerade diskursive Unschlüssigkeit und *keine* weitere Reflexion seitens des Erzählers oder der Zeugen hervorruft, kann der männliche Körper als schön und begehrenswert angesehen werden, ohne dass dabei seine weibliche Inszenierung thematisiert werden müsste. Die diskursive Unschlüssigkeit besteht

darin, dass die Sanktionen vor dem Begehren kapitulieren. So ist Cervantes. Dabei ist unerheblich, ob es sich um den eigenen Wunsch des Jungen handelt, in Frauenkleidern durch die Stadt zu ziehen, oder um die Vorstellung der Stützen der Gesellschaft, die Transgression der beiden schönen Geschwister durch die Einfahrt in den Ehehafen auszugleichen.

Das zweite Paar im *Don Quijote*, das mit dem Geschlechterwechsel auch einen Tausch der sozialen Gender-Rollen inszeniert, besteht aus Ana Félix und ihrem Verlobten Gaspar Gregorio. Ana ist die Tochter des Morisken Ricote, eines früheren Nachbarn von Sancho Panza, der aufgrund seiner ethnisch-religiösen Zugehörigkeit Spanien nach dem Erlass der gegen diese Bevölkerungsgruppe gerichteten Ausweisungsedikte (1603 und 1609) verlassen musste. Sancho trifft Ricote, als er sein Abenteuer als Inselgouverneur beendet hat, und er ist hoch erfreut, seinen alten Nachbarn wiederzusehen, der ihm Wunderbares über seinen Aufenthalt in Deutschland, im Land des Augsburger Religionsfriedens, berichtet. Als Ricote ins Exil aufbrach, mussten auch seine Tochter Ana und ihr Verlobter Spanien verlassen und nach Nordafrika fliehen. Ana erweist sich hier schon als Spezialistin für Fragen der Geschlechtertauschs, da sie es ist, die Gregorio vorschlägt, sich als Frau auszugeben, als er ihr nach Algier folgt (II, Kap. 63–65). Sehr interessant ist ihre Begründung: Mit der weiblichen Kleidung wollte sie ihn vor der Geilheit der „türkischen Barbaren“ schützen, da diese, so verrät es der Text „einen schönen Burschen oder Jüngling noch höher schätzen als eine Frau, so herrlich sie auch anzusehen ist.“ (S. 555; „porque entre aquellos bárbaros turcos en más se tiene y estima un muchacho o mancebo hermoso que una mujer, por bellísima que sea“ II, S. 511–12). Hier wird – nach einer bekannten Strategie – dem ‚Türken‘ (als Inbegriff des ethnisch Anderen), die sexuelle ‚Abweichung‘ zugeschrieben: „homosexual desire opens out onto the Other“, kommentiert Paul Julian Smith (Smith 1993). In diesem Fall wiederholt sich das xenophobe Stereotyp, den ‚moro‘ (‚Mauren‘) als Sodomiten zu betrachten, ein Vorurteil, das einen herausragenden Platz in der spanischen Kulturgeschichte einnimmt, wenn man z. B. daran denkt, dass der als liberal geltende spanische Sexualitätsforscher Gregorio Marañón noch in den 1920er Jahren die Homosexualität des spanischen Königs Enrique IV als Zeichen der Dekadenz in der ‚multikulturellen‘ Gesellschaft von Al Andalus betrachtete (s. Cardín 1984, S. 54). Anas Befürchtung offenbart uns, dass im sozialen Gefüge jener Zeit nicht nur die technische Kategorie der Sodomie (für welche sich die Heilige Inquisition intensiv interessierte) bekannt war, sondern auch die Vorstellung von so etwas wie einem homosexuellen Begehren. Die Geschichte berichtet nichts über Gaspars konkrete Erfahrungen während der langen Jahre, die er – als ‚Maurin‘ getarnt – in Algier verbrachte. Aber der Text verstärkt die Uneindeutigkeit seines Geschlechts, die auch dann noch

anhält, als er sich nach seiner Rettung auf dem Rückweg nach Spanien dank der Kleidung eines Gefangenen auf dem Schiff wieder als Mann kleidet:

Zwar war Don Gregorio in Frauenkleidern aus Algier geflohen, hatte sie jedoch auf dem Schiff gegen die eines Gefangenen eingetauscht, der mit ihm geflüchtet war, doch was er auch anhaben mochte, in jeder Tracht hätte man ihn umworben, verwöhnt und geschätzt, denn er war über die Maßen schön anzusehen und schien siebzehn oder achtzehn Jahre alt zu sein. (S. 568)

... aunque don Gregorio cuando lo sacaron de Argel fue con hábitos de mujer, en el barco los trocó por los de un cautivo que salió consigo; pero en cualquiera que viniera, mostrara ser persona para ser codiciada, servida y estimada, porque era hermoso sobremanera, y la edad, al parecer, de diez y siete o diez y ocho años. (II, p. 524)

Das Schönheitsideal eines hübschen Burschen in Cervantes' literarischen Werken wiederholt ein wenig repetitiv diese knapp dem Pädophilieverdacht entronnene Altersangabe, auch wenn diese im Falle des Gregorio Gaspar wohl nur dem äußeren Schein entspricht, denn er war ja schon viele Jahre zuvor der Verlobte der Ana. Ana Félix und Don Gaspar Gregorio, die sich nach den Jahren der Trennung und des Exils in Barcelona wiedertreffen, sind nicht nur an Mut und Wert gleich, sie sind auch beide von identischer Schönheit: „Der schöne Gregorio und die schöne Ana Félix machten Seite an Seite einen gewaligen Eindruck auf all die Umstehenden.“ (S. 568; „Las dos bellezas juntas de don Gregorio y Ana Félix admiraron a todos juntos los que presentes estaban.“ II, S. 524). Ana selbst war natürlich in Männerkleidung nach Barcelona gekommen, an Bord eines türkischen Schiffes, das sie selbst befehligte. Dass sich einer der hohen Hafenbeamten in diesen phantastisch aussehenden Mann verliebt, und dass selbst der katalanische Vizekönig von ihm höchst fasziniert ist, mag im zeitgenössischen Kontext vielleicht deshalb akzeptabel sein, weil die Leser*innen ja wissen, was des schönen Mannes Kern ist, doch auf der Geschehensebene selbst wird auch hier die Verliebtheit eines Mannes in einen anderen greifbar, genau so, wie es die Verliebtheit des Segismundo in die als Mann auftretende Rosaura in Calderón *Das Leben ein Traum* ist (s. Kap. 8). Bei dem Verhör, das der Gefangennahme des Korvettenkapitäns folgt, fragt der Vizekönig ihn, ob er Türke, Maure oder Renegat sei, und in spannungssteigerndem Suspens betont die Person, all dies nicht zu sein, so dass die Rückfrage erforderlich wird, *wer* er denn sei. Die überraschende Antwort lautet: „Eine christliche Frau“, antwortete der Bursche“ („Mujer cristiana“ – respondió el mancebo.“).

Ob sich die Anwesenden mehr über das weibliche Geschlecht des Kapitäns oder dessen christlichen Glauben gewundert haben mögen, wird nicht berichtet, obwohl dies natürlich spannend wäre, denn durch die Selbstdefinition als Christin wird die gesellschaftliche Attribution als Moriskin im Grunde obsolet.

Damit wird zugleich ein Grundpfeiler des Selbstverständnisses des christlichen, katholischen und männlich dominierten Imperiums, wie sie von den katholischen Königen initiiert und radikalisiert wurde, in Frage gestellt. Unerhört sind beide Aussagen, aber für den Augenschein des Moments ist sicherlich der Gender-Wechsel das auffälligste Element. Ich halte deshalb fest: Die Komplementarität zwischen den Verkleidungskünsten des tapferen schönen Mannes, Gregorio, und der tapferen schönen Frau, Ana, siedeln beide Personen im Feld einer grundlegenden Geschlechterambiguität an, welche das Begehren eines Mannes durch einen Mann zulässt, ohne das damit verbundene Skandalon zu thematisieren.

Soziale Transgressionen in den *Exemplarischen Novellen*

Wir verlassen mit diesem Beispiel des *gender trouble* den *Don Quijote* und wenden uns den *Novelas ejemplares*, den *Exemplarischen Novellen*, zu. Auch in Spanien war die frühmoderne Gattungsform der Novelle durch ihre italienischen Ausprägungen, besonders in Boccaccios *Decamerone*, bekannt und berüchtigt, galt doch diese narrative Kurzform, die nach klassischer Definition die „unerhörte Begebenheit“, nach neuerer Lesart das Erzählen selbst als Akt (W. Wehle) ins Zentrum stellt, als frivol und wenig christlich-erbaulich. Wenn nun Cervantes seinen Novellen das Attribut *exemplarisch* beigibt, deutet er an, er habe diese bislang gattungstypische Frivolität aufgegeben zugunsten jener Vorbildlichkeit, die im Titel festgeschrieben ist. Und dessen Programmatik unterstreicht er im Vorwort durch die Beteuerung, ihm möge die Hand abfallen, mit der er sie geschrieben habe, wenn auch nur in einer einzigen von den zwölf Novellen etwas Unmoralisches aufscheine ... Nun gut, so ist Cervantes, und die Kritik hat dem Einarmigen gern Glauben geschenkt. Für mein Habilitationskolloquium hatte ich mir die Novellen und des Verfassers Versicherung näher angeschaut. Ich fand nicht nur etwas ‚Unmoralisches‘ in jeder von ihnen, sondern nahezu eine Orgie der Transgressionen, der Tabuverletzungen, Elemente allesamt, die ich – vor der Folie der zeitgenössischen Werteskalen – als unerhört klassifizieren musste. In der Novelle von der *Macht des Blutes* (*La fuerza de la sangre*) wird die Tochter einer verarmten Familie von Kleinadeligen auf offener Straße von einem jungen Haudegen aus dem Adel entführt und im Palast der Eltern vergewaltigt. Die Eltern waren so unvorsichtig gewesen, dem Filius eine unkontrollierte Zimmerflucht zur Verfügung zu stellen. Wie im Porno ist dieser Bursch von überbordender Manneskraft; es kommt, als ob mit der ersten Vergewaltigung nicht schon ein hinreichend schlimmes Verbrechen geschehen wäre, noch zu einem zweiten Übergriff in dieser Nacht, bevor er das arme Opfer, das wenigstens ein silbernes Kreuz vom Nachttisch einstecken kann, in die früh-

morgentliche Einsamkeit verstößt ... Das Kreuz dient später der Verifizierung des Geschehenen, denn das Mädchen wird schwanger, gebiert einen Sohn, der seinem Vater so ähnlich ist, dass der Großvater in dem Knaben die Gesichtszüge des Vergewaltigers, seines inzwischen durch Lebenserfahrung und Auslandsstudium geläuterten Sohnes, erkennt. So kommt es zur Auflösung dieser außergewöhnlichen Begebenheit: Die in die Jahre gekommene, freilich immer noch bildhübsche Frau wird dem Vater ihres Sohnes zugeführt; die Hochzeit wird geplant und mit festivem Pomp realisiert. Und dies, was nicht nur feministisch empfindende Menschen als Skandalon schlechthin empfinden: die organisierte Ehe eines Vergewaltigungsopfers mit dem Täter, wird als moralisch exemplarisches *happy ending* dargeboten! Liegt es an der Übersetzung in eine ‚moderne‘, zeitgenössische Terminologie, dass man vermuten kann, Cervantes habe es mit der moralischen Exemplarität seiner Novellen nicht wirklich ernst gemeint? Wäre dies ein Einzelfall, könnte man an der These von der moralischen Vorbildlichkeit festhalten. Doch das Verfahren hat System. Jede einzelne der zwölf Cervantinischen Novellen weist in ihrem Zentrum ein solches Skandalon auf, das eigentlich jeweils recht deutlich geschildert wird, um dann in einer eher oberflächlichen Weise ‚moralisch‘ verzeichnet bzw. aufgelöst zu werden: Gender-Rollen-Tausch, Travestie über ethnische Zugehörigkeiten hinweg und die Vermarktung einer Minderjährigen (in *Das Zigeunermädchen*, *La gitanilla*) ... Um die Bedeutung des Terminus der Vorbildlichkeit der *Exemplarischen Novellen* war früh im 20. Jahrhundert ein Gelehrtenstreit entbrannt, in dem sich der deutsche Romanist Ernst Robert Curtius und der spanische Cervantes-Kenner Américo Castro gegenseitig des Fehlverständnisses beschuldigten, hatte doch Castro die Abmilderung des Ausgangs der Novelle vom *Eifersüchtigen Extremadurer* (*El celoso extremeño*) zum Anlass genommen, Cervantes als *hábil hipócrita*, als geschickten Lügner zu charakterisieren. In seiner zweiten Fassung war der Ehebruch der jungen Gattin nicht vollzogen worden, weil sie, als sich der attraktive Musiker und Liebesprätendent endlich zu ihr durchgekämpft hatte, einschlief!

Einige Jahrzehnte später wandte sich eine Gruppe jüngerer deutscher Hispanisten erneut der Lektüre der *Exemplarischen Novellen* zu. Gerhard Poppenberg und Hanno Ehrlicher edierten den Band *Cervantes' Novelas ejemplares im Streitfeld der Interpretationen* (Poppenberg/Ehrlicher 2006). Sie gehen davon aus, dass diese Novellen nicht allein, wie es in Cervantes' eigener Vorrede heißt, ein Spielstück sei, wo jeder seine Unterhaltung finden könne, (eine *mesa de trucos donde cada uno pueda llegar a entretenerse*), sondern dass diese Zusammenstellung von Texten zugleich zur Anwendung der unterschiedlichsten und gewagtesten literaturwissenschaftlichen Methoden einlade und zeige, wie vielschichtig, ergebnisoffen und weit gefächert interpretatorisches Handeln und hermeutische Analyse sein können. Dies gelingt ihnen in hervorragender Weise.

Zwei Aspekte allerdings kommen auch in diesen nie spekulativen, doch geradezu barock ausufernden Interpretationen kaum vor: die Beziehbarkeit der Novellen auf die soziale Wirklichkeit und die Gender-Frage. Die Transgressionen der spätf feudalen, in hohem Maße intoleranten, von den Hegemonialkräften der Monarchie und des Katholizismus beherrschten Gesellschaftsordnung hat mein Doktorand Manuel Parodi in der schon erwähnten Dissertation ausführlich dargelegt (s. Parodi Muñoz 2018). Mir bleibt, wenn ich den Leser*innen dieser *meiner* Literaturgeschichte Neues bieten will, also wieder einmal der Gender-Aspekt.

Wenn es stimmt, dass es die zentrale diskursive Strategie der Cervantini-schen Novellen ist, den für die Gattung, besonders bei Boccaccio, konstitutiven, sexuell konnotierten Skandal hinter einer Fassade moralischer Vorbildlichkeit zu verstecken, dann ist eine der in diesem Sinne subversivsten Novellen die vom *Edelmütigen Liebhaber* (wie Soltau den Titel *El amante liberal* ein wenig frei übersetzt). In ihr treffen wir die junge Leonisa, Tochter einer angesehenen sizilianische Familie. Während sich nun diese samt Eltern und Cornelio, dem ihr Versprochenen, im heimischen Garten aufhält, erscheint wie aus dem Nichts der eifersüchtige und liebestrunkene Ricardo. Er beschimpft zuerst das arme Mädchen derart, dass sie ohnmächtig wird, sodann den ahnungslosen Verlobten, um letztlich auch noch einige der Hausangestellten mit dem Degen zu verletzen, bis dann plötzlich eine „Schar Türken in den Garten [stürzte], die zu zwei Raub-schiffen von Biserta gehörten“ (*Exemplarische Novellen*, S. 91; „turcos de dos ga-leotas de cosarios de Biserta“, *Novelas ejemplares*, I,145) und mehrere Personen gefangen nehmen, darunter auch Ricardo, Cornelio und Leonisa. In einer für die Novelle typischen Weise folgen einander mehrere Situationen, in denen insge-samt sechs verschiedene Männer die schöne Leonisa begehren oder sich aber von ihrem Rückverkauf an den Geliebten einen guten Batzen Geld versprechen; ich erspare meinen Leser*innen all diese Details. Kurz vor der Auflösung, als Leo-nisa den einst so wilden Ricardo – offensichtlich inzwischen geheilt von seinem krankhaften *macho*-Gehabe – wiedertrifft, schlägt Ricardo allen Ernstes vor, sie wieder ihrem Verlobten Cornelio zuzuführen. Sie sei schließlich nicht sein Eigen-tum, und daher könne er auch nicht über sie verfügen, räumt er ein. Leonisa ih-rerseits findet diese Erkenntnis ganz fantastisch und derart ‚liberal‘, wie es der Titel der Novelle verspricht; – sie entscheidet sich für ihn und gegen den armen enttäuschten Cornelio.

Schaut man auf jene Textpassage, in der Cornelio zum ersten Mal von Ri-cardo beschrieben wird – diese Schilderung ist an seinen Freund Mahamut ge-richtet –, so fällt hier die verachtende Rhetorik der Überlegenheit gegenüber dem femeninen Jüngling auf. Er beschreibt Cornelio als

geschniegelten Knaben mit weichen Händen, krausen Locken, honigsüßer Stimme, lieblicher Rede, kurz, ein Männchen von lauter Honig und Zucker inwendig, und außen in lauter weiche Kleider und Flitterstaat gehüllt ... (S. 88)

mancebo galán, atildado, de blandas manos y rizos cabellos, de voz meliflua y de amorosas palabras, y, finalmente, todo hecho de ámbar y de alfeñique, guarnecido de telas y adornado de brocados ... (I, S. 143)

Offensichtlich handelt es sich um das Porträt eines jungen Mannes von nur geringer maskuliner Ausstrahlung, in dieser diskursiven Gestaltung zugleich um ein Opfer einer Vielzahl *macho*-mäßiger Stereotype. Das gelockte Haar finden wir bei Cervantes und sonstwo häufig zur Charakterisierung von Personen, deren Zuordnung im sexuellen Binarismus wenig eindeutig ist; die sanften Hände sind das prototypische Symbol eines als weiblich geltenden Charakters, so dass Calderón einige Jahrzehnte später sie sogar zum Titel des Mantel-und-Degen-Stücks „Zarte Hände verletzen nicht“ (*Las manos blandas no ofenden*) machen wird (s. dazu Kap. 8). Im spanischen Text noch stärker als in der Übersetzung wird Cornelio als stark femininer Typ aufgebaut, der durch Amber (*ámbar*), einen Grundstoff der Parfumerstellung, oder durch den Vergleich mit der ‚Zuckerstange‘ charakterisiert wird. Auf der nächsten Seite wiederholt Ricardo noch einmal jene cholerischen, eifersüchtigen und hochmütigen Sätze, die er Leonisa an den Kopf geworfen hatte, und dann, an Cornelio gewandt, beschimpft und provoziert er ihn:

Warum stehst du nicht auf von dem blumigen Lager, wo du dich ausstreckst, reiße dich mir nicht das Herz aus dem Busen, welches das deinige verabscheut? [...] Wäre Achilles ein Träumer gewesen wie du, so wäre dem Odysseus wahrlich sein Anschlag nicht gelungen, wenn er ihm auch noch so viele glänzende Rüstungen und blinkende Schwerter gezeigt hätte. Geh hin und tändle mit den Mägden deiner Mutter. Dort pflege deines Haars und deiner weichen Hände, die besser geschickt sind, Seide zu haspeln, als das stählerne Schwert zu führen. (90/91)

¿por qué no te levantas de ese estrado de flores donde yaces y vienes a sacarme el alma, que tanto la tuya aborrece? [...] Si esa tu reposada condición tuviera Aquiles, bien seguro estuviera Ulises de no salir con su empresa, aunque más le mostrara resplandecientes armas y acerados alfanjes. Vete, vete y recreáte entre las doncellas de tu madre, y allí ten cuidado de tus cabellos y de tus manos, más despiertas a devanar blando sirgo que a empuñar la dura espada. (144–145)

Die Geschichte um Achill und Odysseus, auf die Ricardo anspielt, findet sich in mehreren griechischen mythologischen Quellen und in verschiedenen Verarbeitungen des spanischen Barock. Sie berichtet, dass Tetis, Achilles' Mutter, ihren Sohn in Mädchenkleider steckte, um ihn vor den Gefahren des Trojanischen Krieges zu schützen, und ihn unter Mädchen erziehen ließ. Dann jedoch

kam Odysseus, verkleidet als Kaufmann, und bot wertvolle Stoffe und andere Waren an. Spontan ergriff Achilles statt der kostbaren Kleidung ein Schwert (so berichtet es Ovid in den *Metamorphosen* 13, 162–170) und offenbarte sich somit als ‚echter Mann‘ (s. dazu auch Kap. 8). Im Kontext der Novelle wird also suggeriert, Cornelio hätte nicht die Waffen gewählt, sondern Seide und Brokat Am Ende erscheint er nicht nur als das Modell eines verweichlichten Mannes, sondern als Opfer, der seine Geliebte an einen ungehobelten Herausforderer verloren hat. Er darf nicht ein einziges Wort sprechen, nicht den geringsten Kommentar abgeben; Harry Sieber, Herausgeber der Cátedra-Ausgabe der Novellen, nennt ihn gar schlicht einen „Halbmenschen“ („semi-hombre“, S. 25).

In der Novelle von den beiden Fräulein (*Las dos doncellas*, Soltau übersetzt: *Die beiden Nebenbuhlerinnen*) finden wir ein anderes Beispiel des *gender trouble*. Die verliebte und naive Teodosia und die ebenfalls verliebte, doch vorsichtige Leocadia haben eines gemeinsam: das Objekt ihrer Verliebtheit: den etwas verkitschten 22jährigen Marco Antonio, der dumm genug war, binnen nur weniger Tage beiden die Ehe versprochen zu haben. Zweitens teilen sie aber auch die Reaktion auf diesen Tatbestand: sie gehen auf die Reise, um den untreuen Verlobten zu suchen. Um reisen zu können, müssen auch sie sich in ein männliches Outfit begeben, ein in der spanischen Barockliteratur und in diesem Kapitel wiederholt auftretendes Motiv zahlreicher *F-to-Ms*, also jener Transvestiten, die ihre Weiblichkeit durch männliche Kleidung modifizieren, wie etwa Rosaura in *La vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*, s. Kap. 8) oder die oben beschriebene Dorothea im 28. Kap. des ersten Teils des *Don Quijote*. Interessant ist dabei weniger die Travestie selbst als vielmehr die Reaktion der anderen Personen darauf, in diesem Fall die Rafaels, des Bruders der Teodosia. Auf der Suche nach seiner verschwundenen Schwester gelangt er in die Herberge, in der auch Teodosia, als Mann gekleidet, untergekommen war. Die Wirtin hatte ihm schon von der unvorstellbaren Schönheit des jungen *caballero* vorgeschwärmt, der sich allerdings gleich in sein Zimmer zurückgezogen hatte ... Dies weckt Rafaels intensives Interesse, und es entspinnt sich das, was man wohl mit Fug und Recht als einen schwulen neobarocken Dialog bezeichnen kann:

- Ist er denn so hübsch, Frau Wirtin? –fragte der Gast.
- Ob der hübsch ist? Jawohl, über und über hübsch, sprach die Wirtin (S. 354)
- ¿Tan lindo es, señora huésped? –replicó el caballero.
- ¡Y cómo sí es lindo! –dijo ella–, y aún más que relindo“ (II, 202)

Rafaels intensives Begehren, diesen legendär schönen Mann zu sehen, ist gelegentlich als ein homosexuelles gedeutet worden. Die Konstruktion des Gender erfolgt hier aus der Perspektive einer dritten Person, der Wirtin, zumal Rafael, als er endlich in das Zimmer des jungen Mannes gelangt, diesen aufgrund der

Dunkelheit des Ortes gar nicht sehen kann. Selbst als er viel später bemerkt, dass es sich bei dem Gast um eine Frau handelt, erkennt er nicht die Stimme seiner eigenen Schwester. Die Szene strahlt, nach Manuel Parodis Interpretation, eine gewisse Erotik aus, die das Feld des Inzests tangiert, erweist sich aber unter dem Aspekt der Gender-Verunsicherung als wenig ergiebig. Das Treffen zwischen Rafael und Teodoro (wie Teodosia sich weiterhin nennt, als sie in Begleitung ihres Bruders die Reise fortsetzt) mit Leocadia dagegen öffnet mit einem stärker erotisierten Bild, nämlich mit einem männlichen Akt, wenn man so will. Leocadia, die in ihrer Männerrolle Francisco heißt, erscheint als ein Jüngling „dem Anschein nach von ungefähr siebzehn Jahren, der im bloßen Hemde und leinenen Hosen an eine Eiche gebunden war, aber vom solcher Schönheit, dass er die Blicke eines jeden auf sich zog“ (S. 366; „al tronco de una encina atado un muchacho de edad al parecer de diez y seis años, con sola la camisa y unos calzones de lienzo, pero tan hermoso de rostro que forzaba y movía a todos que le mirasen“ II, S. 213). Der spärlich bekleidete, an einen Pfahl gebundene Mann erinnert an den von Pfeilen durchbohrten Heiligen Sebastian, eine Ikone schwuler Jünglingsdarstellungen *par excellence*. Doch letztlich ist die *F to M*-Travestie aus dieser androgynen Perspektive unfunktionell. So dauert es mehr als einen Tag, bis Teodosia den Verdacht hegt, dieser junge Mann könnte eine junge Frau sein, weil ihr scharfer Blick entdeckte hatte, dass seine oder ihre Ohren Ohrlöcher aufwiesen. Es zeugt vom besonderen Humor dieser Passage und ihres Autors, dass ein äußeres kulturelles Element wie die perforierten Ohrfläppchen hier zur biologischen Geschlechterbestimmung führen muss, gerade in Spanien, wo kleinen Mädchen meist gleich in den ersten Wochen nach ihrer Geburt Ohrringe verpasst werden, so dass sich die Frage *chico o chica* in der Regel erübrigt.

Von weiteren exotisch-wilden Werken und ungespielten Dramen Cervantes'

Miguel de Cervantes ist nicht nur der Autor des *Don Quijote* und der *Exemplarischen Novellen*, sondern auch weiterer Werke, die allerdings überhaupt nicht die kulturelle Omnipräsenz dieser bekannten Texte erreicht haben. Wer in Spanien, in Europa, in den USA oder in Indien kennt seine Lyrik, etwa die „Reise zum Parnass“ (*Viaje al Parnaso*)? Welche Bühne (außerhalb Spaniens) zeigt seine historischen *comedias* oder seine Seeräuber-Dramen? Wer hat seine *Galatea* (1585) gelesen, in der die verbreitete Gattung des Schäferromans parodiert wird, und wer seinen wilden byzantinischen Märchen- und Reiseroman *Persiles und Sigismundo*, sein letztes Werk, das nur wenige Tage vor seinem Tod im

April 1616 fertig gestellt wird und das posthum erscheint? Interessant ist, dass Quijote kurz vor seinem Tod daran denkt, sich nun vom Ritter zum Schäfer umzupolen und Held in einem Schäferroman zu werden, wie Cervantes ihn mit der *Galatea* doch schon Jahrzehnte zuvor vorgelegt hatte. Vergessen ist heute, dass die *Galatea* zu Lebzeiten des Autors sein meist gelesener Roman war. Doch jener Roman, den Cervantes im Vorwort zum zweiten Teil des *Quijote* als sein kommendes unerreichbares Meisterwerk ankündigt, *Persiles y Sigismunda* (*Persiles und Sigismunda*) wird erst posthum veröffentlicht, und der erwartete Erfolg wird nur kurze Zeit anhalten. Auch der *Persiles* ist im Sinne Stierles ein höchst ‚verwilderter‘ Roman, der allerdings nicht das stilisierte ritterliche Geschehen ins Furiose steigert, sondern das abenteuerliche Reisen des im Titel genannten Liebespaares, das sich aber bis gegen Ende des 600seitigen Werks als Geschwisterpaar ausgibt, durch reale und fiktive Räume, von Dänemark im Norden über Portugal, Spanien und Frankreich zur Heiligen Stadt Rom, dem Ziel ihrer Wallfahrt, also praktisch über weiteste Teile der damals bekannten Welt. Dabei werden sie getrennt und finden sich nur unter den unglaublichsten Umständen wieder, sie sind Gefahren ausgesetzt, von denen das mehrfache Werben, etwa des Königs von Dänemark oder eines französischen Herzogs um Sigismunda noch die geringsten sind.

Diese wilde Fahrt hat lange bei Hispanist*innen ein großes Gähnen hervorgerufen: Marcelino Menéndez Pelayo bezeichnete gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als die internationale Philologie sich mit Inbrunst auf den *Don Quijote* zu stürzen begann, den *Persiles* als das Werk Cervantes, das ihm und seinen Zeitgenossen das absolut fremdeste sei. In den neueren Literaturgeschichten von Gumbrecht und Neuschäfer wird dieser Roman nur mit wenigen dünnen Worten aus der Einleitung abgehandelt, in denen Cervantes seinen bevorstehenden Tod erahnt. Die fleißigen Literaturhistoriker*innen haben dann herausgefunden, dass der *Persiles* von der Gattungsgestaltung her interessant sei, stelle er doch eine Variation des sogenannten „byzantinischen Romans“ dar. Dieser zeichnet sich, wie wir es im *Persiles* eingelöst finden, durch eine Handlungsführung mit kompliziertesten Liebeshändeln aus, berichtet von wilden Reisen und fantastischen Fügungen. Zu unwahrscheinlich, zu mager in der philosophischen Ausbeute, schien die Hispanistik zu urteilen. Und so hat es sehr lange gedauert, bis dem *Persiles* tatsächlich jene *Mini-revival* beschert war, deren Zeugen wir im Augenblick werden. Diese Wiederentdeckung hat, so scheint mir, drei Motive: 1.) Das erste ist ein ‚Kollateral-Nutzen‘: der byzantinische Roman des Cervantes erhielt im Fahrwasser der als epochal gefeierten Neuübersetzung des *Don Quijote* durch Susanne Lange ebenfalls die finanziellen Mittel für eine Neuübersetzung. Allerdings konnte die „Andere Bibliothek“, in der der *Persiles* auf Deutsch erschien, weit weniger für die Übertragung zah-

len, was die Arbeit der Übersetzerin Petra Strien nicht gerade vereinfachte (*Persiles* 2016). 2.) Der zweite Grund liegt in jener kulturgeschichtlich und -theoretisch sehr wirkungsvollen Strömung begründet, die wir als *spatial turn* kennen, und 3.) die dritte ergibt sich aus gewagten neuartigen Einzelinterpretationen.

Im Einzelnen: Petra Strien hatte die Aufgabe der Übertragung des *Persiles* ins Deutsche in weniger als einem Jahr zu meistern, wobei sie selbst betont, dass ihr die vorherige Lange'sche Übersetzung des *Don Quijote* im Detail sehr dienlich war. Dennoch ist die Leistung, diesen in hohem Maße fremden und schwierigen Text in ein fließendes, gut lesbares Deutsch zu wenden und dabei noch eine sinnvolle Lektüre zu garantieren, bewundernswert. Gerhard Poppenberg hat diese Ausgabe mit einem gelehrten Nachwort versehen, in welchem er ausschließlich den philosophisch-religiösen Dimensionen dieses wuchernden Textes nachgeht und die löbliche Absicht dieser hektischen Pilger ernst nimmt, was sicherlich dadurch zu rechtfertigen ist, dass das Paar über die vielen hundert Seiten hindurch die Pilgerschaft nach Rom stets als den ultimativen Reiseplan im Kopf zu haben vorgibt. Diese Argumentationsfigur findet man bei zahlreichen Interpreten und Biographen, so noch in Uwe Neumahrs erwähnter Biographie. Doch in einer Besprechung eben dieses Buches legt Eberhard Geisler die Unzulänglichkeiten dieser Interpretation offen:

Gestützt auf die späte Hinwendung des Dichters zu religiösen Bruderschaften möchte er [Poppenberg] das Werk für einen katholischen Propagandaroman halten. [...] Zweifellos setzt Cervantes hier Positionen, die im Sinn der Gegenreformation gelesen werden können, aber sie werden im selben Augenblick verwischt und negiert. Auf der Pilgerfahrt der beiden Titelhelden nach Rom ruht Sigismunda nicht, bis sie dem Papst die Füße geküsst hat, aber die gesamte Reise entpuppt sich zugleich als Flucht vor dem Bruder des Persiles, der diesem Sigismunda streitig machen will; eine säkulare Deutung überlagert die religiöse. Viele andere Beispiele dieser Technik der Verwischung ließen sich nennen. Das fromme Bestreben der Reise wird von einer Vielzahl von Geschichten über menschliche Verhältnisse in ihren erotischen und sozialen Bedingtheiten immer wieder aufgehalten und konterkariert. Neben der herrschenden „Wahrheit“ will Cervantes die andere zeigen.

(Geisler 2016)

Welche Wahrheit dies sei, verrät Geisler nicht, allerdings lassen sich seine (außerhalb des obigen Zitats befindlichen) Verweise auf neuere Forschungen auf eine Richtung beziehen, auf die ich gleich an dritter Stelle zurückkomme. Im Sinne dieser Anregung Geislers sei hier darauf verwiesen, dass das gesamte Handlungsgeschehen des *Persiles* durch diskursive Verunsicherungen begründet, vorangetrieben und vollendet wird. Der Tausch von Identitäten – auch und gerade von Gender-Identitäten – ist dabei ein kardinales Mittel. Gleich zu Beginn des Handlungsgeschehens erfordert es die Lage, dass Persiles in die Rolle

und die Kleider einer Frau schlüpft, was ihm so hervorragend gelingt, dass er sich der Avancen aus der heteronormativen Männerwelt kaum erwehren kann.

Der zweite Aspekt, eine innovative Rückkehr der Kritik zum *Persiles* im Zeichen des *spatial turn*, findet greifbarsten Niederschlag in einem Sammelband, den Jörg Dünne und Hanno Ehrlicher herausgegeben haben (Dünne/Ehrlicher 2017). Sie kündigen diesen Band mit folgendem Text an:

Die tatsächliche Herausforderung des *Persiles* besteht genau darin, dass er diese traditionelle Einheit der Welt problematisiert und sie mit anderen Möglichkeiten konfrontiert, was aus diesem Werk in einem nicht nur metaphorischen Sinne eine Fiktion zwischen den Welten macht.

El verdadero reto del *Persiles* consiste, precisamente, en problematizar esa unidad tradicional del mundo para confrontarla con otras posibilidades que hacen de esta obra, y no solo en un sentido metafórico, una ficción entre mundos.

So, wie der *Persiles* mit Familien- und Geschlechterrollen jongliert, fügt er sich ebenfalls ein in Diskursformen, welche die Gegensätze von nördlich und südlich, von christlich und heidnisch, von vertraut und fremd und auch von Mann und Frau grundsätzlich hinterfragen und dadurch eine Neubewertung und Neuvermessung der Welt erfordern. Hier liegt für mich das Interesse an diesem phantastischen Erzählwerk.

Unter den Neuinterpretationen dieses Romans möchte ich die eine erwähnen, deren Zeuge ich wurde: Michael Nerlich, damals an der TU Berlin tätig, erzählte mir in den frühen 2000er Jahren immer wieder von seiner Arbeit an einer bahnbrechenden „Dekodierung“ des *Persiles*, von seiner Absicht zu beweisen, dass dieser Roman weder ein katholisches Erbauungsbuch noch ein bloßer literarischer Scherz sei, wie es das Gros der Forschung postulierte. Vielmehr sei dieser Roman für Cervantes das gewesen, was für Dante die *Divina Comedia* war, – daher des Buches Untertitel (Nerlich 2005). Worin die Dekodierung besteht bzw. wohin sie führt, möchte ich am liebsten aus Michael Nerlichs eigener Feder zitieren; der *Persiles* sei ein

gegen den Dogmatismus des Tridentiner Konzils ... verfasster Appell zur Besinnung auf die gemeinsamen griechisch-römisch-hebräischen Ursprünge Europas bzw. auf seine – von diesen bestimmten – katholisch-arianisch-protestantische Geschichte, Kultur und Ethik und damit ein Appell zum friedlichen Miteinander von Protestanten und Katholiken in einem ... bedrohten Europa. (Nerlich 2011, 324)

Michael Nerlich wird mir sicherlich zustimmen, wenn ich darin auch noch einen Appell zur Hinterfragung der gesellschaftlich und kirchlich festgelegten Gender-Rollen erkenne.

Von der Narrativik zur Dramatik. Nicht sehr präsent sind heutigen Literatur- oder Theaterfreund*innen Cervantes' Dramen, von denen der Autor selbst einen Teil, in einem luziden Anflug von Selbstironie, als „niemals aufgeführte Dramen“ veröffentlichte (*Ocho comedias nunca representadas*). Dabei sind unter diesen Stücken einige, die wenigstens auf spanischen Bühnen nicht gänzlich ungespielt sind, und andere, die von so hoher kulturgeschichtlicher Bedeutung sind, dass ich sie hier nicht völlig übergehen möchte. Die Literaturhistorie ordnet seine dramatischen Werke zwei Perioden zu: während der 1580er Jahre entstehen historisierende Lehrstücke, ab ca. 1610 dann stärker unterhaltende, der hochbarocken Dramenästhetik verpflichtete Bühnentexte. Schauen wir uns je ein Stück aus diesen beiden Perioden an. Der frühen Schaffenszeit entstammt seine historische Tragödie *Die Belagerung von Numantia* (*El cerco de Numancia*, 1585), eine Parabel über die keltiberische Stadt dieses Namens in der Provinz Soria, die lieber einen kollektiven Selbstmord vollzieht als sich den römischen Belagerern zu ergeben. Eine Parallele findet man in den Legenden um die von den Römern belagerte Stadt Masala, in welcher die eingeschlossenen Angehörigen des Volkes Israel bis zum Tod ausharrten. Neben allegorischen Figuren (wie Hunger) treten konkrete und sehr plastisch gestaltete Figuren auf, der Soldat Morandro, oder die erschöpfte Mutter mit ihrem sterbenden Sohn, – Personen einfacher Herkunft und edler Gefühle. Cervantes hat also in seinem Numancia-Drama die Metaphysik durch Geschichte ersetzt (s. Maestro 2000), wie die Rezeptionsgeschichte veranschaulicht, besonders seine Wiederentdeckung in Spanien gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, also im Kontext der nationalen Selbstreflexion der „Generation von 1898“. Deren Vertreter hatten sich zu diesem ‚nationalen‘ Stoff verhalten müssen, der alle möglichen Spekulationen um einen stolzen, unbeugsamen ‚iberischen Charakter‘ zuließ, wie er angeblich schon zu Zeiten der römischen Besatzung die Halbinsel charakterisiert habe. Man war so begeistert von der nationalen Vorbildhaftigkeit der geschilderten Episode, dass 1922 der Vorschlag im Raume stand, die Provinz Soria in „Numancia“ umzubenennen, was dann doch scheiterte. Der neu gewonnenen Aktualität des Werks in Spanien ging seine ‚Entdeckung‘ durch deutsche Klassiker und Romantiker voraus. Jean Paul lobt die Exemplarität dieses Drama in seiner *Vorschule der Ästhetik* (1805), und fünf Jahre später unternimmt Friedrich de la Motte-Fouqué eine Übertragung ins Deutsche. In Spanien selbst dient *Die Belagerung von Numantia* jedem der ‚beiden Spanien‘, also dem konservativ-traditionalistischen wie dem liberal-fortschrittlichen, als Bezugspunkt, so dass Maestro in ihm „republikanische Seele und nationalkatholisches Herz“ („*alma republicana y corazón nacionalcatólico*“) vereint sieht. Dies wird am deutlichsten in der Rezeptionsgeschichte während des Bürgerkriegs und der Franco-Zeit. Rafael Alberti, linker Republikaner, Lyriker der Generation von 1927, bringt im Dezember 1937 – mitten im grausam wüten-

den Bürgerkrieg – Cervantes' historisches Drama im Madrider Teatro de la Comedia auf die Bühne. Die im Stück auftretenden Römer bezeichnet er als ‚Italiener‘, wodurch ein direkter Bezug zu der Bedrohung durch die Soldaten des Duce hergestellt wird, die neben den deutschen Truppen der Legion Condor die Aufständischen massiv unterstützen und deren Flugzeuge gewissermaßen über den Köpfen der Zuschauenden hinweg brausten. Albertis Fassung wird mit den republikanischen Exilant*innen nach Lateinamerika gelangen: 1943 wird eine Neuauflage dieser Inszenierung mit der legendären, besonders durch ihre Lorca-Rollen bekannten Schauspielerin Margarita Xirgu in Montevideo gezeigt werden. Im mexikanischen Exil bezeichnet der spanische Republikaner Max Aub Cervantes' historisches Drama als beste spanische Tragödie überhaupt („mejor tragedia española“). Doch natürlich kann man dieses Drama über Mut und Macht des Volkes zugleich zu einer umfassenden national-faschistischen Selbstinszenierung nutzen, die ab Beginn der Invasion der franquistischen Rebellen auf nationalkatholischer Basis systematisch betrieben wurde, auch wenn das Stück nichts über Gott ausführt. Die Konjunktur, die *El cerco de Numancia* auch auf Seiten der Faschisten erlebte, findet einen ersten Höhepunkt in Francisco Sánchez-Castañers Inszenierung in den Ruinen des römischen Theaters von Sagunto im Jahre 1948, mit deutlichen Anspielungen auf jene ‚iberische Unbeugsamkeit‘, die hier als nationale Eigenschaft den Faschisten angesonnen wird. Neue technische Errungenschaften auf der Bühne wie das Radio verweisen zugleich auf die profaschistische Ästhetik der italienischen Avantgardisten wie auch auf Ideologie und Praxis des *Movimiento Nacional*, der „Nationalen Bewegung“, wie sich die siegreiche Fraktion gern nannte.

Nun zur Spätphase der Dramen. Vor vielen Jahren, 1992, habe ich in Madrid einmal eine prächtige, gelungene Inszenierung des Harems-Dramas *La Gran Sultana* („Die Groß-Sultinin“) gesehen, eine Inszenierung von Adolfo Marsillach mit der Compañía nacional del teatro clásico, und das Programmheft, das auch etwa 30 Fotos wiedergibt, hilft mir bei der Erinnerung an diese Aufführung. *La Gran Sultana* gilt generell als unterhaltsame, aber flache Intrigenkomödie, deren tatsächlich sehr relativer Wert in den Aussagen über zeitgenössische Gepflogenheiten und – immerhin – im Appell zu religiöser und sonstiger Toleranz gesehen wird. Anders als das Gros der anderen Cervantinischen Theaterstücke, die unter Moslems spielen – anders also als seine in Algier angesiedelten Stücke, in welche die eigene Erfahrung als Gefangener dort eingeflossen ist – führt uns dieses Drama in den Serail von Konstantinopel, wo die aus Nordspanien stammende charakterstarke Doña Catalina gefangen gehalten und von dem türkischen Herrscher, dem *Gran Turco*, begehrt wird, und zwar so stark, dass er, als er um ihre Hand anhält, ihr das Recht einräumt, Christin zu bleiben und ihre ‚zivilisierten‘ spanischen Umgangsformen (bis in die aus der ‚türkischen‘ Perspektive exoti-

sche Kleidung hinein) beizubehalten. Catalina scheint unter diesen Bedingungen durchaus nicht abgeneigt, dem Begehren des feschen Herrschers nachzugeben. Man hat einmal, in Parallele zum ‚byzantinischen‘ Charakter des Persiles, die *Gran Sultana* als „byzantinische Komödie“ bezeichnet, und zwar nicht ohne Grund: Unter all den Eunuchen, Renegaten und anderen Gefangenen, die den Harem bevölkern, befinden sich auch zwei Spanierinnen mit den arabisierten Namen Zelinda und Zaida, mit denen manches nicht stimmt: die zweite ist gesegneten Leibes, und zwar von der anderen, denn Zelinda heißt eigentlich Lamberto und ist keine genetische Frau, sondern hat sich, um seiner gefangen genommenen Geliebten in den Harem hinein folgen zu können, nur als Frau verkleidet. Dies tat er so erfolgreich (und dies auch in Marsillachs Inszenierung), dass der dafür zuständige Wesir ihn bzw. sie aufgrund ihrer oder seiner Schönheit und ihres oder seines Liebreizes dem *Gran Turco* zuführen will Bevor das alles auffliegt, hat das Liebespaar aber Gelegenheit, der Doña Catalina ihre verworrene Geschichte anzuvertrauen, welche sich natürlich für die beiden verwendet und erreicht, dass sie nicht bestraft werden. Als sich dann bei der Anprobe der Kleidung für die Hochzeit herausstellt, dass der Schneider Catalinas leiblicher, ebenfalls in Gefangenschaft der Heiden geratener Vater ist, ein Adliger, der hier dem ehrbaren Beruf des Damenschneiders nachgeht, ist das Glück vollkommen, die Musik fröhlich, und die Stimmung bestens.

Meine trotz ihrer Flapsigkeit angemessene Zusammenfassung zeigt schon, dass hinter der festiven Fassade manifeste Probleme stehen: ein türkischer, also unchristlicher Herrscher scheint der Gute zu sein, ein ‚Liberaler‘. Die Heirat einer Christin mit ihm erscheint unproblematisch, solange die Gattin ihren katholischen Glauben behalten darf, und der *M-to-F*-Transvestit, der mitten im Harem seine Geliebte schwängert, löst auch keinen Skandal aus, – ein Stück voller enormer Transgressionen also – und man möchte hinzufügen: typisch Cervantes!. Angesichts dieser Charakteristik scheint es zunächst überraschend, dass Ruth Fine in diesem Cervantinischen Drama nichts Geringes erkannte als eine Neuverarbeitung des alttestamentarischen Buches Esther, also der Geschichte der von dem Juden Mordechai (in spanischen Fassungen: Mardoqueo) an Tochtters Statt angenommenen Jüdin, die in Susa, der Sommerresidenz des Perserkönigs Achaschverosch (span. Asuero) lebt und von diesem zur Frau ausgewählt wird. Ruth Fines Bezugsetzung ist zunächst einmal sehr gewagt und unkonventionell; die knapp dargestellte Handlung des Cervantinischen Dramas, aber auch die Charaktereigenschaften der Doña Catalina haben auf den ersten Blick so gar nichts gemein mit der laut Namen sternenhaft schönen, doch zugleich bescheidenen, zurückhaltenden Esther. Esther verfügt immerhin über das geistig-religiöse Potential, das wichtige und bis heute zelebrierte Purim-Fest zu stiften, (auch wenn dies, wie der christliche Karneval, heidni-

scher Herkunft ist, wie Ruth Fine anmerkt). Sie verfügt über diplomatisches Geschick, wenn es darum geht, ihren Status als Jüdin in der Diaspora geheim zu halten bzw. zum Nutzen der jüdischen Bevölkerung strategisch einzusetzen, was bei Catalina gar nicht in den Horizont geraten kann. Esther hat in dem hohen Hofbeamten Haman (span. Amán) einen Widersacher, einen Bösewicht, der die Ausrottung der jüdischen Bevölkerung Persiens betreibt – eines der frühesten unter der Vielzahl der Pogrome gegen Jüdinnen und Juden in der Geschichte. Natürlich weiß Ruth Fine das alles sehr viel besser als ich, und wenn sie dennoch in dieser alttestamentarischen Geschichte einen der direkten Intertexte der *Gran Sultana* erkennt, so gründet sie ihre Argumentation auf andere Aspekte. Zunächst einmal belegt sie die Aktualität und Präsenz des Esther-Stoffes im spanischen Barock anhand zweier vorausgehender Dramen, die direkt als Neuverarbeitungen der Esther-Geschichte ausgewiesen sind. Sodann charakterisiert sie den Bezug der *Gran Sultana* auf das Buch Esther als „Textualität zweiten Grades“, welche sich also durch „Anspielung und Assoziationen und nicht in expliziter Weise“ („transtextualidad de segundo grado ... por alusión y asociación y no explícito“, Fine 2010, S. 252) auszeichne. Diese assoziativen Verweise fügt sie zu einem sehr schlüssigen argumentativen Netz zusammen. Außer der strahlenden Schönheit, welche allen nicht hässlichen Protagonistinnen Cervantes gemeinsam ist, und der Frömmigkeit – auch dies fast ein Gemeinplatz – eint Catalina und Esther die Daseinsform in der Diaspora bzw. in der Gefangenschaft. Beide sind mütterlicherseits Halbwaisen mit starker Vaterbindung, auch wenn es bei Esther der Stiefvater ist und Catalinas Vater erst gegen Ende des Dramas in Person auftritt. Parallel angelegt als tolerante, ‚liberale‘, großzügige Männer sind die Herrscherfiguren, der *Gran Turco* und Achaschverosch. Bedenken hatte ich bezüglich der negativen Männerfiguren, da ich einen Gegenpart des biblischen Hamans in Cervantes’ Stück nicht finden konnte; Ruth Fine sieht ihn in dem in der Tat recht antichristlich eingestellten Kadi (el Cadí). Und selbst bei den Eunuchen stellt sie überzeugende Parallelen fest. Dass ein ‚türkischer‘ Herrscher eine christliche Frau ehelichte, hat schon als Stoff der italienischen Novelle gedient (bei Bandello), und mit Murat III. gibt es wohl auch ein historisches Beispiel, aber das ist weniger spannend als die Gestaltung dieses Stoffes durch Cervantes im Horizont der Esther-Geschichte. Das ist nur ein Beispiel, dass und wie man nie aufhört, von Cervantes zu lernen.

Ich habe meine persönliche Sicht auf das Werk des Miguel de Cervantes, auf sein „ewiges Werk“ (*obra eterna*), wie Eisenberg es nennt (Eisenberg 1993) dargestellt und bin dabei vor allem dem transgressorisches Potential nachgegangen, welches in den vielfältigen Formen des *gender trouble* greifbar wird, aber durchaus nicht nur dort. Ob es eher die ‚ewige Sagkraft‘ des Klassikers ist

oder der wagemutige Wahnsinn des Quijote, ob es eher die Neuvermessung der Welt durch das durch sie getriebene Paar Persiles und Sigismunda oder die unerhörte Unmoral der angeblich so exemplarischen Novellen: Die Cervantes-Lektüre ermöglicht in den verschiedensten Feldern der kulturellen und sozialen Praxis die Einsicht in signifikante Transgressionen der gegebenen Ordnung. Dies hat gerade den *Don Quijote* zu einer Art Bibel der progressiven Spanier*innen gemacht, wie mir klar wurde, als Concha, die Frau meines verstorbenen Freundes, des Germanisten Jos Sagüés, mir erzählte, sie würde niemals ohne ihr Exemplar des *Don Quijote* verreisen, nicht einmal zum Wochenende! (Sie waren *brigadistas*, Mitglieder der immer noch bestehenden Organisation der Internationalen Brigaden, auch wenn sei beide natürlich nicht im Bürgerkrieg gekämpft hatten.) Weitsicht in der Neugestaltung literarischer Ausdrucksformen und Feinfühligkeit für das literarästhetische Detail, Kraft und Mut zum Engagement für Benachteiligte und Offenheit für kulturelle Andersartigkeit, das ist für mich der Kern der Literatur des ‚Einarmigen von Lepanto‘, des faszinierendsten Autors seiner Zeit.

3 Krisen und Chancen: von 1898 zu 2010

Der Begriff der Krise hat seit einem halben Jahrhundert Konjunktur. Die dem Theater entstammende Metapher der Krise, wie Marx sie in seiner Kritik der politischen Ökonomie benutzte, ist heute im soziologischen und historischen Diskurs und auch in Presse und Feuilleton allgegenwärtig. Schon vor und nach der Weltwirtschaftskrise 1929 untersuchten Intellektuelle (von Walter Benjamin bis zur Frankfurter Schule) ihre Dimension. Für den kulturellen/literarischen Kontext gibt Jürgen Habermas eine relevante Definition, wenn er feststellt: „Mit Krisen verbinden wir die Vorstellung einer objektiven Gewalt, die einem Subjekt Souveränität entzieht, die ihm normalerweise zusteht“ (Habermas 1973, S. 9f.) Die Krise in diesem Sinne hat nach Reinhart Koselleck, einem der intellektuellen Erben der Frankfurter Schule, eine „fulminante Ambiguität“, die der deutsche Historiker als eine organische Niederlage beschreibt, eine durch die utopische Geschichtsphilosophie verursachte Krankheit, – eine Feststellung, die sehr plausibel auf die Situation der so genannten Generation von 1898 projiziert werden kann, die den Verlust des spanischen Kolonialreiches zu verkraften hatte. Koselleck hat erkannt, dass die öffentliche Krise, die sich jeder rationalen Planung und Kontrolle entzieht, die Pathologie und Pathogenese der Bourgeoisie widerspiegelt, und er definiert sie als einen Konflikt zwischen Politik und Moral, zwischen Staat und Gesellschaft (s. Koselleck 2010). Auch hier befinden wir uns, wie wir sehen werden, wieder im Zentrum des Denkens der 1898er.

Ein anderes Krisen-Konzept findet man in den Theorien der Manchester School of Anthropology. Victor Turner postuliert, dass Krisen zu liminalen Phasen, zu „Schwellensituationen“ führen. In seinem Konzept erlaubt die Krise dem Menschen nicht nur, seine Aktivitäten fortzusetzen, sondern sie setzt auch in Industriegesellschaften ein kreatives Potential frei (s. Turner 1975). Max Gluckman, eines der Gründungsmitglieder der Manchester School, bekräftigt, dass Kultur in den „Grenzsituationen“ der Krise nicht unveränderliche, fixe Situationen bildet, sondern Prozesse (s. Gluckman 1965). Die Ziellosigkeit und Divergenz der Generation von 1898er, die in den Augen zahlreicher Menschen in Spanien mit dieser Krise einhergeht, lässt sich somit auch als entsprechende prozessuale Dynamik lesen. (Zum soziologischen Krisenbegriff und seinen Infragestellungen s. Beck/Knecht 2016). Ob auch die durch die Rebellion Francos und seiner Anhänger ausgelöste interne Auseinandersetzung in Spanien, die in jenem tragischen Bruderkrieg der Jahre 1936 bis 1939 und der anschließenden Spaltung des Landes endete, als ein dynamischer Prozess, als Grenzsituation, interpretiert werden kann, ist fraglich, weil Francos faschistisches Gesellschaftsmodell die Entfaltung einer solchen Dynamik hin zu möglichen Alternativen zum

Regime vollkommen abgeblockt hatte. Krisen im Sinne der hier beschriebenen Prozesse finden sich aber in sehr viel eindeutigerer Weise und in gehäufte Form später, in postfranquistischen Zeiten. Bevor wir aber auf diese eingehen, blicken wir zuerst zurück auf das Jahr 1898.

1898 – ein Neubeginn Spaniens?

Möglicherweise müsste mein Versuch, das Konzept der Krise auf die Sozialgeschichte und vor allem auf die Literatur Spaniens zu projizieren, fast drei Jahrhunderte früher beginnen, im Jahr 1588, mit jenem Ereignis, das als der „Untergang der Armada“ in die Geschichtsbücher eingegangen ist, also mit dem Sieg der englischen Truppen unter Sir Francis Drake über die für unbesiegbar gehaltene spanische Marineflotte. Hans-Ulrich Gumbrecht hat in seiner *Geschichte der spanischen Literatur* überzeugend belegt, dass dieser politischen Verusterfahrung eine systematische Verdrängung folgte, die weder das nationale Selbstbewusstsein noch die weitere unaufhaltsame Konsolidierung des Kolonialreichs während des 17. und 18. Jahrhunderts stoppen konnte (s. Gumbrecht 1990, S. 350–354). Der spanisch-US-amerikanische Krieg indes, der – obwohl es doch ein Krieg gewesen ist – ein wenig operettenhaft wirkt, mündet in den Verlust der letzten spanischen Kolonien, Kubas und der Philippinen, und macht das Jahr 1898 im Bewusstsein der Intellektuellen wie des Volkes emblematisch zum spanischen „Schicksalsjahr“ und die Epoche um die Wende zum 20. Jahrhundert zur Krisenzeit *par excellence*. Die Auflösung des einst riesigen Reiches mit Besitzungen in Mittel- und Südamerika erwies sich als so endgültig, dass sie durch keinen Verdrängungsmechanismus zu übertünchen war. Statt der Verdrängung aber fand, glaubt man dem hispanistischen Spanien-Kenner und Bürgerkriegskämpfer Werner Krauss, eine Verklärung statt: „Daher gehören Niederlagen zu den unwiederbringlichen Gelegenheiten des Geistes. Und so verklärt sich die Generation der Niederlage zu einer Generation der Triumphe“ (Krauss 1972, S. 41). Über die Jahrhunderte hatte man das amerikanische Unterfangen – *la empresa americana* – erklärt und verklärt, und die Literatur hatte in Epen, Dramen und Chroniken viel dazu beigetragen, die Selbstdefinition des spanischen Imperiums als katholische Weltmacht zu festigen. Nun waren aus den ehemaligen Kolonien eigenständige Staaten geworden, deren Gemeinsamkeiten allein im vorherrschenden Gebrauch der spanischen Sprache und im allzu selten hinterfragten Bekenntnis zum Katholizismus bestanden. Dies schien der Gruppe der so genannten „Regenerationisten“ (*regeneracionistas*), einer konservativ-selbstkritischen Bewegung um Joaquín Costa, genug, um angesichts der neuen Lage einen engen Schulterschluss mit den neuen Ländern in Übersee zu fordern und eine panhispanische „Schicksalsgemein-

schaft“ zu konstruieren, als *ein* Ausweg aus jener Krise, die sich im 20. Jahrhundert, folgt man Walther Bernecker, als eine doppelte Krise erwies: als Legitimationskrise des Staates und als Krise der Modernität (Bernecker 2010, S. 331). Und doch wäre es falsch, in dem Jahr 1898 den Kristallisationspunkt des Entkolonialisierungsprozesses und das Auftauchen ‚nationaler Selbstzweifel‘ zu sehen. Auch das vorausgehende 19. Jahrhundert war nämlich als eine Periode der politischen Verunsicherung wahrgenommen worden, gekennzeichnet von zersetzenden internen politischen Kämpfen zwischen traditionalistischen und fortschrittlichen Kräften, den so genannten Karlistenkriegen, die im Zuge einer Änderung der Thronfolgeregelung zugunsten weiblicher Nachfahren ausgelöst worden waren. Das spricht dafür, 1898 weniger als punktuelles Ereignis zu werten, sondern vielmehr als Höhepunkt einer Entwicklung und damit zugleich als eine unvergleichbare Erfahrung. Es handelt sich um eine Erfahrung, die von verschiedenen Positionen der Sozialpsychologie als ein kollektives Trauma gewertet wird – zwar nicht im Sinne einer individuellen posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS), aber sehr wohl als eine kollektive, auf gesellschaftliche Prozesse bezogene Erschütterung, wie sie eben an ganzen Gesellschaften festgemacht werden kann (s. dazu Brunner 2010, der vom 1. Weltkrieg bis zum 11. September 2001 zahlreiche solcher Ereignisse auflistet).

Eine solche Traumatisierung erfordert Reaktionen, und diese lassen sich am besten mit jenem Set von (deutlich nietzscheanischen) Schlüsselbegriffen fassen, die in ihrer Gesamtheit den Zeitgeist der spanischen Wende zum 20. Jahrhundert kennzeichnen: Termini wie *inercia* (Trägheit), *marasmo* (Kräfteverfall), *abulia* (Willensschwäche) Sie lösen nicht die Schwierigkeit, das Krisenphänomen 1898 und die damit einhergehenden Traumatisierungen auf eine griffige Formel zu bringen, unterstreichen vielmehr die Verschiedenheit der Reaktionen auf die Zeitgeschichte. Diese Diversität erschwert eben auch den Gedanken von *den* 1898ern als einer konsistenten Gruppe, oder, um es mit Werner Krauss zu sagen: „Diese Generation wird von einer exzentrischen Intelligenz gebildet, deren extremer Individualismus den paradoxesten Zug ihrer Gemeinsamkeit ausmacht“ (Krauss 1972, S. 43). Wenn verschiedentlich Kritik am Denken in Generationen geübt wurde, so trifft dies zuerst und mit hoher Evidenz für die Generation von 1898 zu, unter deren Banner Dramatiker wie Valle-Inclán, Lyriker wie Antonio Machado, Essayisten wie Ángel Ganivet und Romanciers wie Miguel de Unamuno subsumiert werden, die weder gleichaltrig sind noch auch nur annähernd vergleichbare Ziele verfolgen. Ein spanischer Kritiker hat schon vor Jahrzehnten das Konzept der Generationen als ein „abgedroschenes und langweiliges“ bezeichnet („un concepto trillado y aburrido“, López Castro 1999, S. 11), doch eine der besonders skeptischen, kritischen Stimmen kommt aus Deutschland. Jochen Mecke hat es gewagt, die ideologische wie ästhetische Heterogenität der 1898er

als Argument gegen ihre Konstruktion als Generation samt den damit gesetzten Gemeinsamkeiten zu interpretieren, die damit mehr über die Konstrukteure einer solchen Begrifflichkeit (unter ihnen z. B. der Literaturwissenschaftler Pedro Laín Entralgo) aussagt als über deren Mitglieder (s. Mecke 1998). Selbst eine oberflächliche Betrachtung scheint dem Recht zu geben: Azorín, der aufgrund eines Essays aus dem Jahre 1913 (mit dem Titel „La Generación de 1898“ [„Die Generation von 1898“]) als theoretischer Vater des hier abgerufenen Generationenschemas gelten kann, stellt das eigene Denken und das seiner Kollegen lediglich unter die Prämisse eines weit über Descartes hinausgehenden Zweifels. Unamuno, geschult an den frühen Existenzialphilosophen Nordeuropas und an dem von Hegel geprägten Begriff des Volksgeistes, aus dem er sein Konzept der *intra-historia* (unübersetzbar; vielleicht: „Binnengeschichte“) als eines eigenen Reservoirs von Wissen und Erfahrung herleitet, propagiert eine Rückbesinnung auf das spezifisch Iberische bzw. Spanische.

Ángel Ganivet dagegen, der mit ihm in engem Austausch stand, hängt schon in *Idearium español* und in *Porvenir de España* („Spaniens Zukunft“), seinem gesammelten Briefwechsel mit Unamuno, eher dynamischen und panhispanischen Ideen an. Zwar will auch Ganivet ‚die Türen Spaniens schließen‘, eine jedoch offen halten: die zum afrikanischen Kontinent. Im Blick auf die Zukunft seines Landes hofft er, dass man den Verlust der amerikanischen Besitzungen durch eine neue koloniale Unternehmung vor der Haustür, in Nordafrika, kompensieren könne. Dies ist kein vereinzelter Gedanke eines revanchistischen Geistes, es entspricht einer verbreiteten Meinung, die man zum Beispiel auch in dem Roman *Los moros del Rif o el Presidiario de Alhucemas* (1856, „Die Mauren des Rif oder der Sträfling von Alhucemas“) von Pedro Mata Fontanet (1811–1877) findet, wo der ganze Norden Marokkos – von der Küste bis zum Rif-Gebirge – wie selbstverständlich als spanisches Eigentum betrachtet wird. Dies mündet in der neokolonialen Praxis jener nordafrikanischen Unternehmung, die von den Vorbereitungen Mitte des 19. Jahrhunderts über den Vertrag von Algeciras 1904 bis zu dem tragischen Marokko-Krieg der 1920er Jahre andauert. Dass Francos rechte Rebellen von Marokko aus ihren Angriff auf die rechtmäßige Regierung planten und durchführten, ist durchaus kein Zufall. Und dass bis heute selbst sozialistische Regierungen des Postfranquismus, die verständlicherweise von einer Ent-Britannisierung Gibraltars träumen, zugleich eisern an der Zugehörigkeit der nordafrikanischen Exklaven Ceuta und Melilla zu Spanien festhalten, dient nicht nur dem Erhalt der größten Geldwäschereien Südeuropas, sondern festigt die lebendige Erinnerung an das koloniale Abenteuer in Afrika, wenn schon der Panhispanismus im Wesentlichen auf die segensreichen Wirkungen des Instituto Cervantes beschränkt bleiben muss.

Eine Gruppe von Individualisten: Azorín, Unamuno, Baroja

Die Heterogenität der zur Gruppe stilisierten 98er ist also ein wichtiger Grund, Zweifel an dieser Konstruktion anzumelden. Über Mecke hinaus möchte ich zwei weitere Gründe hinzufügen, als ersten einen, der für die spanische Literaturgeschichte fatale Folgen hatte: durch die ebenso griffige wie offene Formel von der Generation von 1898 geriet alles Literarisch-Kulturelle, was *nicht* in das Schema vom Trauma-Narrativ der 1898er, dieser dysphorischen (personalen oder nationalen) Selbstreflexion, passte, aus dem Blick und fiel (weitgehend) dem Vergessen anheim, zum Beispiel die dekadente Literatur, die es in Spanien in nicht geringem Umfang gab als in anderen Teilen Europas (s. dazu Kap. 10). Der zweite Grund, weshalb mir die Generation von 1898 immer verdächtig war und dies nicht nur so blieb, sondern sich mit zunehmenden Lektüren verstärkte, ist ein inhaltlicher. Das kollektive Lamentieren angesichts einer ‚nationalen Katastrophe‘, das letztlich das einzige ist, auf das sich dieses Trauma-Narrativ reduzieren lässt, hat eines nicht vorgesehen: eine kritische Selbstbefragung bezüglich der Menschheitsverbrechen, welche das koloniale Unterfangen mit sich gebracht hatte. Fast wäre 1892, zum 400. Jahrestag der „Entdeckung“ Amerikas, Christoph Kolumbus, dessen Statuen die *Black-lives-matter*-Bewegung gerade von den Sockeln stürzt, heilig gesprochen worden; insofern ist es möglicherweise zu viel verlangt, von jenen Denkern eine (selbst-)kritische Haltung in dem skizzierten Sinne zu erwarten. Dennoch muss ich gestehen, dass mich bis in den Sprachduktus hinein die politischen, gesellschaftlichen und historischen Ausführungen der 1898er oft schlicht befremden.

Ich hätte mir also auch vorstellen können, diese *andere* Geschichte der spanischen Literatur tatsächlich ohne den Begriff der Generation von 1898 schreiben zu können. Eine Ausnahme bildet die Literatur im engsten Sinne: einige Romane (wie Unamunos *Niebla*, [*Nebel*]), Theaterstücke (wie Valle-Incláns *esperpentos*, seine „Schauerpossen“) und Gedichte (wie Antonio Machados *Campos de Castilla*, „Kastilische Felder“). Und: wenn ich doch noch etwas Positives an dieser Generationen-Konstruktion aufspüren kann, dann ist es die Tatsache, dass sie zahlreiche Muster dafür liefert, wie Spanien mit künftigen Verunsicherungen – oder klarer: mit *Krisen* – umgehen wird. Heute können wir rückschauend die Probleme von 1898 in eine perspektivische Beziehung zum Staatsstreich Francos und seiner Militärs im Juni 1936 setzen, sowie zu vielen der Krisen, die Spanien danach im Spät- und Postfranquismus erschüttert haben. Die Aussagen einiger 98er zum Komplex der autonomen Regionen und zu den ko-offiziellen Sprachen sind dabei sehr aufschlussreich für die Persistenz der Probleme, welche die spanische Gesellschaft bis ins 21. Jahrhundert hinein beschäftigen. Mit ihren Verwerfungen der regionalen Sprachen und Kulturen haben sie ein Schnittmuster geschaffen, das den Stoff für

jenen Diskurs der Entrüstung liefert, der immer noch in weiten Teilen der spanischen Gesellschaft auftaucht, wenn katalanische, baskische oder galizische Autoren die Gleichstellung ihrer Kultur einfordern. Ich denke an Pío Baroja, den durch die einschlägige Kopfbedeckung, die Baskenmütze, ausgewiesenen gebürtigen Basken, der – weitgehend in Madrid sozialisiert – die Besinnung auf baskische Eigenständigkeit vehement ablehnte, oder an jenen Unamuno, der in dem Bemühen Kataloniens um eine kulturelle Renaissance einen zu bekämpfenden Separatismus vermutete (und den Joan Ramon Resina daher als „Großinquisitor Spaniens“ bezeichnet, s. Resina 2019), und der das Aussterben der baskischen Sprache befürwortet (s. Resina 2019, S. 151) – all dies kann man durchaus als Grundlegung jener Probleme betrachten, die als Geister einer zentralistisch-nationalen Identitätspolitik auch in jüngeren postfranquistischen Zeiten Spanien nicht haben zur Ruhe kommen lassen.

Schauen wir auf einige dieser Autoren, die man unter dem Label der Generation von 1898 zwangsvereint hat. Dies wird ein nur ein schneller, kurzer Blick sein; wer mehr Details benötigt, sei auf den umfangreichen Sammelband verwiesen, den Jochen Mecke herausgegeben hat (Mecke 2012). – Azorín hat die möglichen oder wahrscheinlichen Grundgedanken einer solchen Generation schon vor seinem erwähnten Essay aus dem Jahr 1913 verschiedentlich dargelegt, insbesondere in seinem programmatischen Roman *La voluntad* (1902, „Der Wille“), dem ersten Teil einer Trilogie, die bis 1904 durch *Antonio Azorín* und *Las confesiones de un pequeño filósofo* („Die Bekenntnisse eines kleinen Philosophen“) vervollständigt wird. Im Zentrum von *La voluntad* steht eine Figur, die so heißt wie der Autor des Romans: José Martínez Ruiz, denn Azorín ist ein Künstlernamen, und wie er ist der Protagonist ein junger, anarchistisch denkender Journalist, der vom Land in die Hauptstadt zieht, um dort zwischen der Zeitungsredaktion und den Kneipen der Bohème seine politischen Ideale zu suchen – und möglicherweise auch zu verwirklichen. Allerdings überkommen ihn dabei mehr und mehr Zweifel. In einer Szene pilgert er mit einigen Kollegen an das Grab des kostumbristischen Schriftstellers Mariano Larra, wo sich aber (statt einer tatsächlichen Politisierung) eine Art „kosmischen Nihilismus“ seiner bemächtigt. Dieser verstärkt sich im Laufe der Erzählung, so dass er letztlich ernüchtert und hoffnungslos aufs Land zurückkehrt. Hier finden wir eine Struktur, die wir später in zahlreichen kritischen Romanen wieder antreffen (etwa in Martín-Santos' *Schweigen über Madrid*, s. Kap. 4). Diesen kosmischen Nihilismus bezeichnet im Spanischen der schon genannte Begriff *abulia* (eigentlich Tatenlosigkeit oder Antriebsschwäche, die zur Verzweiflung führt). Der lebensweltliche Azorín entkam aber am Ende des Bürgerkriegs dem Schicksal der Verzweiflung; nach kurzem Exil ließ er sich bereitwillig vor den Karren der franquistischen Kulturpolitik spannen, was ihm immerhin ein Staatsbegräbnis mit mehreren Ministern bescherte.

Anders gelagert ist der Fall des bekanntesten Denkers der 98er, Miguel de Unamuno (1864–1936), viele Jahre lang Rektor der Universität Salamanca, wo heute der neue studentische Erasmismus den Handel mit Postkarten zum Florieren gebracht hat, die den schwarz und korrekt gekleideten Unamuno samt Hut und Stock in den Gängen der altehrwürdigen *alma mater salmantina* zeigen. Unamuno mit seiner Zerrissenheit in politischen, ideologischen und religiösen Fragen, mit den versprengten progressiven Gedanken, die man aus einem Meer schwer erträglichen Pathos herausfischen muss, ist ein Alptraum meines Hispanistik-Studiums gewesen. Was ist das für ein Atheist, der nach dem Tod eines Kindes sofort Trost in religiösen Botschaften sucht? Was ist das für ein Demokrat, der an der Schwelle des Bürgerkriegs die Werte der faschistischen Aufständischen für substantieller erachtet als die der gewählten Regierung? Die letzten Monate seines Lebens liefern den Stoff für den Film *Mientras dure la guerra* (2019, „Solange der Krieg dauert“) von Alejandro Amenábar, der mit fünf Goyas ausgezeichnet wurde. Dies im Einzelnen auszuführen, würde den gegebenen Rahmen dieser Literaturgeschichte sprengen. So lasse ich Unamunos umfangreiches, mäanderndes Essaywerk, das sich einem breitem thematischen Spektrum – vom tragischen Sinn des Lebens bis zur Hispanität argentinischer Literatur – widmet, beiseite und konzentriere mich auf seine erheblich konsistentere (und interessantere) Romanästhetik und auf sein Erzählwerk *Niebla* (1914, dt. *Nebel*, 1997), oberflächlich die Geschichte des Ästheten Augusto Pérez, eines Mannes (fast) ohne Eigenschaften, nur mit etwas Geld. Vom Leben gelangweilt, beschließt er, sich zu verlieben und wählt die ihm kaum bekannte Klavierlehrerin Eugenia als Zielperson seines Plans. Sehr schnell glaubt er selbst an seine tiefe und echte Zuneigung. Als kurz vor der geplanten Hochzeit Eugenia ihn verlässt, verzweifelt Augusto an seinem Leben und am Sinn des Daseins überhaupt und plant seine Selbsttötung. Da muss er erleben, wie der bekannte Denker und Schriftsteller Miguel de Unamuno, den er, wie man im 31. Kapitel des Romans liest, in Salamanca aufsucht, ihm erklärt, er sei schließlich nichts als eine Romanfigur:

Die Wahrheit, lieber Augusto, ist diese; du kannst dich gar nicht umbringen, weil du gar nicht lebst, auch bist du weder tot noch lebendig, weil du gar nicht existierst.

Pues bien: la verdad es, querido Augusto – le dije con la más dulce de mis voces –, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes. (S. 279)

Als „fiktives Wesen“, als „ente de ficción“ *könne* er überhaupt nicht selbst sein Leben beenden, weil dieses in seiner, Unamunos, Hand liege. Und dann folgen natürlich auch die Banalitäten darüber, dass Unamuno selbst den Don Quijote als lebendiger als Cervantes bezeichnet habe und dass ohnehin alle zusammen

in Gottes Hand stünden oder lägen oder ruhten. Natürlich erkennt man hier sofort alle Varianten von Fiktionsironie, die ihm seinen gebührenden Platz in einer Reihe all der Autoren, die dieses Register bedient haben, von Calderón bis Pirandello und Canetti, zuweisen. Wichtiger als diese Genealogie scheint mir, dass das thematische Set um (Ver)-Zweiflungsbegriffe wie Willenslähmung, Starrheit oder Verfall insofern zu einer innovativen Romanpoetik führt, als wir hier – noch zu Lebzeiten des großen Realisten Pérez Galdós – mit einer konsequent anti-realistischen Literaturkonzeption konfrontiert werden. Die Leser*innen erfahren allenfalls in Andeutungen Angaben über Alter, Aussehen oder Wohnort des Protagonisten, selbst seine Gefühle scheinen aus Zufällen entstanden und von Willkür geprägt. Das Vorwort zu der Erzählung stamme, so liest man, aus der Feder eines gewissen Víctor Goti, hinter dem allerdings kein in Vergessenheit geratener Zeitgenosse steckt, sondern eine Figur aus dem Roman selbst, nämlich Augustos Freund dieses Namens, also ebenfalls ein *ente de ficción*. Schon vor dem ersten Wort der Erzählung verschwimmen Realität und Fiktion grundsätzlich. Und wenn sich dieser fiktive Vorwortschreiber Víctor im 17. Kapitel mit dem Protagonisten trifft, reden sie über Literatur und über Víctors Idee, einen Roman zu verfassen. Fast professionell fragt Augusto nach dem Plan für diese Erzählung, nach dem Mischungsverhältnis von Psychologie und Beschreibungen, doch Víctor winkt ab; er schreibe seinen Roman planlos, wie er aus der Feder fließe, und dann sei es vielleicht auch gar kein Roman. Er habe gehört, dass der Dichter Manuel Machado dem Vorwurf, sein Gedicht sei überhaupt kein Sonett, entgegnet habe, dann sei es eben ein *Sonitt* („no es soneto, es *sonite*“, S. 200). So sei auch sein Roman (span. novela) vielleicht keine *novela*, sondern eben eine *nivola*. Wieder allein, fragt sich Augusto:

Und dieses mein Leben? Ist es ein Roman, ist es eine *nivola*, oder was ist es? Alles, was mir zustößt, und was all denen zustößt, die mich umgeben, ist das Realität oder Fiktion? Ist vielleicht all dies der Traum Gottes oder wessen auch immer ...

Y esta mi vida ¿es novela, es *nivola* o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o ficción? ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea ...

(S. 201)

Wenn hier das Gattungskonzept der *nivola* eingeführt wird, impliziert dieser oberflächliche Buchstabenersatz mehr als nur ein schlichtes Wortspiel, nämlich nichts weniger als die Abkehr von all den Romanpoetiken, die das realistische, naturalistische oder kostumbristische 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. So präfiguriert der Ästhet Augusto Pérez die Protagonisten der dekadenten Romane der 1920er Jahre, der Werke von Álvaro Retana oder Antonio de Hoyos y Vinent (s. Kap. 10); ihnen steht er erheblich näher als den Figuren ‚wie aus Fleisch und Blut‘, wie sie Pérez Galdós in seinen Romanen im wahrsten Sinne aufleben ließ.

Pío Baroja (1872–1956) studierte Medizin, um bald zu einer literarischen Karriere zu wechseln. Als programmatisches Werk gilt sein zeitkritischer Roman *El árbol de la ciencia* (1911, *Der Baum der Erkenntnis*, 1991), der die Geschichte des jungen Arztes Andrés Hurtado und seiner Krisenerfahrungen erzählt. Jeder der sieben Teile besteht aus fünf bis elf Unterkapitel. Zu Beginn wird von den Studienjahren des Protagonisten berichtet, später von seiner Tätigkeit als Arzt in der Provinzstadt Alcolea sowie von seiner durch Frustration und Enttäuschung motivierten Rückkehr in die Hauptstadt. In kennzeichnender Wiederholung sind die Teile fünf und sechs jeweils „Die Erfahrung auf dem Dorf“ („La experiencia en el pueblo“) und „Die Erfahrung in Madrid“ („La experiencia en Madrid“) überschrieben. In Madrid stellt er fest, dass die Ehe mit seiner Jugendfreundin Lulú eher unglücklich verläuft; er nimmt eine ernüchternde Beschäftigung als Hygienearzt an, was zu ungeschönten Schilderungen der Prostitution in der Hauptstadt Anlass gibt. Ferner gibt es Partien, in denen menschliche Gefühle und Tätigkeiten im Mittelpunkt stehen, das Forschen, Trauern, Grübeln oder auch die Vaterschaft. Und in die Handlung eingeschoben ist ein metaliterarischer, philosophischer Dialog, der den vierten Teil bildet („Nachforschungen“, „Inquisiciones“), in welchem Iturrioz, Andrés Hurtados Onkel, seinem Neffen seine Version des Garten Edens erklärt, dass nämlich Gott zwei Bäume geschaffen habe, den Baum des Lebens und den Baum der Wissenschaft (oder der Erkenntnis), wobei letzterer der wichtigere sei und Anlass für die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies gegeben habe. Die eigenwillige Version eines alttestamentarischen Berichts geht dabei von klar antisemitischen Stereotypen aus:

- Und als er Adam so vor sich hatte, sagte er ihm: Du kannst alle Früchte des Gartens essen; aber Vorsicht mit der Frucht des Baums der Erkenntnis von Gut und Böse, weil an dem Tag, an dem du seine Frucht isst, wirst du des Todes sterben. Und Gott hat gewiss hinzugefügt: Esst vom Baum des Lebens, seid wilde Tiere, seid Schweine, seid Egoisten, [...], aber esst nicht vom Baum der Erkenntnis, weil diese saure Frucht euch eine Tendenz zum Besserwerden gibt die euch zerstören wird. Ist das nicht ein wunderbarer Ratschlag?
- Ja, das ist ein Vorschlag, der von einem Aktionär einer Bank kommen könnte, antwortete Andrés.
- Da sieht man den praktischen Sinn dieser semitischen Schurkerei! –sagte Iturrioz. Wie diese guten Juden mit ihren krummen Nasen gerochen haben, dass der Bewusstseinszustand ihr Leben gefährden könnte.
- Klar, sie waren Optimisten; Griechen und Semiten hatten einen starken Lebensinstinkt.

- Pues al tenerle a Adán delante, le dije:: Puedes comer todos los frutos del jardín; pero cuidado con el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, porque el día que tú comas su fruto morirás de muerte. Y Dios, seguramente, añadió: Comed del árbol de la vida, sed

bestias, sed cerdos, sed egoístas [...]; pero no comáis del árbol de la ciencia, porque este fruto agrio os dará una tendencia a mejorar que os destruirá. ¿No es un consejo admirable?

– Sí, es un consejo digno de un accionista del Banco –repuso Andrés.

– ¡Cómo se ve el sentido práctico de esa granjería semítica! –dijo Iturrioz– ¡Como olfatearon esos buenos judíos, con sus narices corvas, que el estado de conciencia podía comprometer la vida!

– Claro, eran optimistas; griegos y semitas tenían el instinto fuerte de vivir. (S. 175/6)

Den „Semiten des Südens“ werden dann noch die „Arier des Nordens“ gegenüber gestellt! Dass Erkenntnis den Menschen in Krisen stürze, für eine jüdische These zu halten, zeugt von der Fantasie (und zugleich der Fanatik) dieses 1898ers. Doch so wird die persönliche Krise des reichlich hilflos in die Welt geworfenen Protagonisten vom klugen Oheim in einer (recht grob gestrickten) philosophischen Reflexion mit der Lage des Landes, seiner Gesellschaft und seiner Geschichte verbunden. Letztlich assimilierten Franco und seine Ideologen wieder ein solches Krisenempfinden.

Im Detail liefert Barojas ausschweifendes Erzählwerk ein reiches Sittengemälde aus dem gehobenen Bürgertum Madrids am Ende des 19. Jahrhunderts sowie Einblicke in die bleierne Provinzialität des Landlebens und auch in die Begrenztheit des Denkens im gesellschaftlichen Rahmen. (Für eine umfassende und gelehrte Interpretation des Romans s. Joan i Tous' Dissertation, 1989).

Dagegen ist das einfache Leben der marginalisierten Teile der Stadtbevölkerung Thema der Trilogie *La lucha por la vida* (1904/05, „Der Kampf ums Leben“, bestehend aus den Einzeltexten *La busca* [„Die Suche“], *Mala hierba* [„Unkraut“] und *Aurora roja* [„Rote Morgenröte“]). Recht geschwätzig wird Baroja gelegentlich in dem 22-bändigen Rückblick auf die Geschichte des 19. Jahrhunderts unter dem Sammeltitle *Las memorias de un hombre de acción* (1913–1935, „Die Denkwürdigkeiten eines Mannes der Tat“), mit dem ein Vorfahre, Zeitzeuge der Karlistenkriege, gemeint ist; dies ist ein stärker historisch-essayistischer als fiktionaler Zyklus, welcher noch einmal zeigt, dass man das Trauma-Narrativ und die dysphorische Grundeinstellung der 1898er nicht ohne die historische Entwicklung der vorausliegenden politisch-historischen Ereignisse verstehen kann.

Baroja, der 1935 Mitglied der Königlichen Akademie (*Real Academia*) wurde, hat nachdrücklich die Existenz einer einheitlichen „Generation von 1898“ gelehrt. Der Einfluss von Nietzsche und Schopenhauer auf ihn ist offensichtlich; ob von diesen auch seine häufig festgestellte Misogynie stammt, die sich meist an der Figur der Lulú aus dem *Baum der Erkenntnis* festmacht, vermag ich nicht zu sagen. Politisch ist sein Leben von einer ähnlichen Wendung gekennzeichnet wie das Azoríns: Während er in seinen ersten Lebensjahrzehnten mit der anarchistischen

schen Bewegung sympathisierte, entwickelte er sich anschließend zu einem erz-konservativ, manchmal auch totalitär denkenden Schriftsteller; in einem schönen Essay nennt Luis Antonio de Villena ihn einen (politisch) rechten Anarchisten („un anarquista de derechas“). Zweimal reist er während des Bürgerkriegs für eine längere Zeitspanne nach Paris, was allerdings kein konsistentes Exil darstellt. Seinem Antisemitismus aber blieb er treu: 1938 veröffentlicht er sein aus vorausgehenden Artikeln zusammengesetztes antisemitisches Pamphlet *Comunistas, judíos y demás ralea* (1938, „Kommunisten, Juden und mehr von der Sorte“), mit einem Vorwort des faschistischen Vordenkers Ernesto Giménez Caballero. Das verschonte ihn nicht davor, dass sein zweibändiger Bürgerkriegsroman *Miserias de la guerra* („Elend des Krieges“) von der staatlichen Zensur nicht freigegeben wurde und erst 2006 erschien. Sympathisch an Baroja ist in meinen Augen allein die Konsequenz, mit der er an seiner atheistischen Gesinnung festhielt, bis zu seiner Beerdigung nämlich, seit der sein Leichnam unter einer emblemlosen grauen Grabplatte auf dem Madrider Zivilfriedhof ruht.

Mit dem ausgeprägten Krisenbewusstsein der Autoren der Generation von 1898 ging ein eher schwaches, meist problematisches Bewusstsein von möglichen Chancen einher, die sich anscheinend allein literarisch entfalteten. Die 1898er hatten erlebt, wie ihre persönlichen und nationalen Aktionsmöglichkeiten reduziert zu werden drohten oder reduziert wurden. Südamerika blieb noch ein weiteres Jahrzehnt lang das Ziel zahlreicher Migrant*innen, die vor der Armut in weiten Teilen Spaniens flohen, und die Präsenz spanischer Unternehmen bestimmt noch lange, gelegentlich bis heute, die Industrie und den Dienstleistungssektor vieler Regionen Südamerikas. Zunächst trauerte man dem territorialen Verlust nach, ohne die Öffnung nach Europa so konsequent zu betreiben, dass daraus ein tragfähiges Modell entstanden wäre. Und im Inneren blieb eine Neuorganisation, die den regionalen Machtinteressen Rechnung getragen hätte, aus. Dass das kolonialistische Unternehmen dagegen nicht schlagartig mit dem Datum 1898 endete, zeigt das Marokko-Abenteuer, aber auch die Fortsetzung einer ‚harten‘ Kolonialisierung in Äquatorialguinea, Spaniens letzter Kolonie in Afrika, die erst 1963 selbstständig wurde und heute zu den ärmsten und besonders leidenden Ländern der Welt zählt. Ein Commonwealth hat Spanien nicht gegründet, jedoch haben nicht zuletzt die Vorstellungen der Generation von 1898 eine sprachliche und vor allem wirtschaftliche Einfluss-Sphäre gesichert, innerhalb derer hegemoniale Konzepte von Kultur, teils auch von Wirtschaft, als Normalfall erscheinen. Die faktische Krise von 1898 war vermutlich schneller überwunden als das mit ihr verbundene Trauma. Die Literatur, besonders der Essay, haben dieses Trauma dann stärker bearbeitet als die faktisch entstandene Problemlage. Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt der Historiker Walther Bernecker, wenn er resümiert:

Es musste fast ein Jahrhundert vergehen, bis die Negativinterpretationen der Ereignisse von 1898 einer anderen Sicht wichen. Inzwischen wird der Kolonialverlust nicht mehr als singuläres Ereignis gesehen, sondern in einen größeren interpretatorischen Zusammenhang eingebettet. (Bernecker 2010, S. 331)

Krisenerfahrungen vor und nach dem Jahrtausendwechsel

Der Putsch vom 23-F. Die Krise der jungen Demokratie und ihre Literarisierung bei Eduardo Mendicutti, *Una mala noche la tiene cualquiera*, und Javier Cercas, *Anatomía de un instante*

Drei punktuelle Ereignisse tragen dazu bei, die Jahrzehnte des Postfranquismus unter das Vorzeichen von sozialgeschichtlich (und in der Folge auch kultur- und literaturgeschichtlich) signifikanten Krisenerfahrungen zu stellen: der versuchte Staatsstreich vom 23. Februar 1981, die Attentate vom Atocha-Bahnhof in Madrid am 11. März 2004 und letztlich die einschneidenden Konsequenzen, die der Zusammenbruch des Bankhauses Lehman Brothers 2008 für Spanien mit sich brachte.

Am Abend des 23. Februar 1981 war ich mit dem Auto in Südfrankreich unterwegs, wo ich spanische Radiosender hörte. Statt der Abendnachrichten konnte ich aber nur Sender mit klassischer Musik finden. Cadena SER, das Programm, das große Teile des Staatsstreichs live sendete, reichte offensichtlich nicht auf die andere Seite der Pyrenäen. In den französischen Nachrichten erfuhr ich dann, dass es offensichtlich im Parlament des Nachbarlandes einen Putschversuch gebe; Details waren erst am kommenden Tag verfügbar, als man berichtete, König Juan Carlos habe nachts in einer Fernsehansprache mitgeteilt, dass er die Polizei und das Militär angewiesen habe, alles zu tun, um die verfassungsmäßige Ordnung zu verteidigen, und er habe den Putsch für beendet erklärt. Es war eine Zeit ohne Internet. Man geduldete sich, bis es im Laufe des 24. Februar verlässliche Informationen gab, und die waren unter dem Strich positiv: Der König, der bis dahin als Monarch von Francos Gnaden angesehen wurde, hatte schlagartig die Sympathien auch der linken, republikanisch denkenden Spanier*innen gewonnen. Das galt als ein positiver Aspekt. Negativ war, dass Spanien und der Welt plötzlich klar geworden war, dass die Diktatur Francos nicht einfach mit seinem Leichnam begraben worden war, dass vielmehr im Land Strukturen und Netzwerke bestanden, welche die Schwäche des demokratischen Systems sichtbar machten; die beiden putschenden Militärs, der Oberst Antonio Tejero und der Generalleutnant Jaime Milans del Bosch, waren nämlich keineswegs ballernde Desperados, sondern hatten sich im Vorfeld der Unterstützung breiter Kreise in der Armee und der paramilitäri-

schen Zivilgarde (*Guardia civil*) sowie des Geheimdienstes versichern können. Dass die Möglichkeit eines rechten Staatsstreichs überhaupt Wirklichkeit werden konnte, verursachte bei vielen, die das Land für demokratisch gefestigt und einen Rückfall in totalitäre Politikformen für unmöglich gehalten hatten, eine lange andauernde Traumatisierung.

Zweimal und auf zwei sehr verschiedene Arten sind die Stunden dieser Nacht literarisch verarbeitet worden, d. h. noch viel häufiger, auch im Film, aber auf zwei Autoren und ihre Texte möchte ich eingehen.

Die Tunte hat Angst. Mendicuttis Roman über den Staatsstreichversuch

Schon wenige Jahre nach dem Putschversuch, als die Erinnerung daran frisch war, schrieb der damals noch junge Schriftsteller Eduardo Mendicutti (*1948), der in dieser Literaturgeschichte mehrere Auftritte hat, weil er später zu einem der bekanntesten schwulen Aktivisten im literarischen Feld wird, seinen Roman *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982 verfasst, 1988 veröffentlicht, „Eine schlechte Nacht hat jede/r mal“). Die „schlechte Nacht“, von der der Titel spricht, ist eben die des Staatsstreichs, und die Person, die diese Nacht als eine schlechte erlebt, nennt sich – wie aus einem alten Schlager – „La Madelón“. Sie ist eine homosexuelle Person, die sich als Frau travestiert. Einst war sie Manuel García Rebolla und lebte in Andalusien, jetzt ist sie Künstlerin, Tänzerin in einer Nachtbar der Madrider Schwulenszene. Der Roman besteht aus zwei ungleich langen Teilen. Während die letzten zehn Seiten über eine Freudendemonstration nach der Beendigung des Staatsstreichs berichten, ist der gesamte erste Teil ein einziger Monolog, in dem die Protagonistin ihr ureigenes Erleben jener Nacht sukzessiv nach ihrem jeweiligen Wissensstand in einem langen Gedankenstrom schildert. Von der Erzählgegenwart, also von jener Nacht aus, wird immer wieder in ihr privates Leben zurückgeblendet.

Menicuttis eigentlich handlungsloser Roman feiert eine neue alternative Sprache und führt diese im Text selbst vor. Dass homosexuelle bzw. sich als weiblich definierende literarische Personen sich in spanischsprachigen Texten der grammatikalisch weiblichen Form bedienen, kennt man aus Manuel Puigs Roman *Der Kuss der Spinnenfrau* (*El beso de la mujer araña*, 1975). Bei Mendicutti wird dies ergänzt durch einen Diskurs der Exaltiertheit, in der die Protagonistin ununterbrochen in ihrem eigenen Slang redet: jeder Mann ist ein *tío* („Typ“, eigentlich „Onkel“), jede Situation ist „göttlich“, ein gutaussehender Mann ist *guapo de desmayarse* („schön zum Ohnmächtigwerden“), und es wimmelt von vulgären Ausdrücken. Eine phonetische Orthographie lädt zum Schmunzeln ein, wenn ein deutscher Fußballspieler als *Chúster* („Schuster“) auftaucht oder das Utensil der Tingeltangel-Sängerin als *biútibox* (= *beauty-box*) transkribiert ist.

Damit geht ein eigenes Wertesystem einher, das sich an der modernen Kitschkultur, etwa am trivialen Unterhaltungsfilm orientiert. Auch in der Syntax schlägt sich die Nachahmung von Umgangssprache nieder, durch Satzellipsen oder durch bandwurmartige Einheiten, je nachdem. Die „Madelón“ wartet sehnsüchtig auf „La Begum“, die in der Nachtbar „Marabu“ tanzt und arbeitet. Schon auf der fünften Textseite nun befürchtet „La Madelón“, die „Begum“ sei schon „unterwegs in ein Konzentrationslager“ („camino a un campo de concentración“, S. 13), und dies ist nicht die einzige Anspielung auf die Verbrechen der Nazis, die ja bekanntlich auch Homosexuelle verfolgten. Mit denen werden die Drahtzieher des Staatsstreichs immer wieder eher indirekt verglichen, so dass jene Spielart des Komischen entsteht, die wir als ein Lachen bezeichnen, das einem im Halse stecken bleibt. Die Angst vor dem Zerfall der Demokratie und der Rückkehr einer Diktatur sitzen aufgrund ihrer Erfahrung tief bei dieser Protagonistin und tauchen immer wieder in ihren geschwätzigen Betrachtungen auf: „Und wenn das alles so weiter geht und die Dinge nach dem Geschmack von Tejero und Milans del Bosch ausgingen – [...] – wenn der Staatsstreich triumphieren würde, würde sich mein Leben in ein Martyrium verwandeln“ („Y si aquello seguía adelante y salía las cosas al gusto del Tejero y Milans del Bosch – [...] –, si el golpe triunfaba, mi vida se iba a convertir en un martirio ...“, S. 36).

Mendicutti nimmt in *Una mala noche la tiene cualquiera* die Tunte, die in den ersten Jahren des Postfranquismus immer noch unter extremer gesellschaftlicher Benachteiligung litt, ernst. Der Roman nutzt die Krise, die mit dem Staatsstreich-Versuch einhergeht, um auf die von der Diktatur verfolgte und nun erneut verängstigte Gruppe homosexueller Transvestiten einzugehen und die Lage aus den Augen dieser gesellschaftlich Marginalisierten zu schildern. Damit geht einerseits die Kopräsenz von Ernst und Komik einher, andererseits wird die Bedrohung dieser Stunden deutlich, ein Tatbestand, den Mendicuttis Roman mit dem zweiten, erheblich bekannteren, aber auch ‚braveren‘ Buch über den 23-F teilt. Darüber hinaus zeigen die Protagonistinnen in ihrer Marginalität höchst augenscheinlich die politische Fragilität der jungen Demokratie und, in genereller Perspektive, die Ambivalenz jener Jahre (und damit auch eine andere, wenig glanzvolle Seite der *movida*).

Cercas erzählt einen Augenblick (auf 600 Seiten)

2011 erscheint in deutscher Übersetzung der Roman *Anatomie eines Augenblicks: Die Nacht, in der Spaniens Demokratie gerettet wurde* (2011, Orig.: *Anatomía de un instante*, 2009) von Javier Cercas (*1962). Cercas ist schon seit seinem Bürgerkriegsroman *Die Schlacht von Salamis* (2002, Original: *Soldados de Salamina*, 2001, s. Kap. 4) ein auch in Deutschland viel gelesener Romancier. Als im

Berliner Instituto Cervantes die deutsche Übersetzung, *Anatomie eines Augenblicks*, vorgestellt wurde, drückte ich dem damaligen Leiter des Instituts Mendicuttis kurzen, aber heftigen Roman in die Hand, um ihm zu zeigen, auf wie verschiedene Weise diese Thematik behandelt werden kann. Dabei geht es im Grunde in den beiden so unterschiedlichen Romanen um dieselbe Frage: um die Dimensionen einer Krise, welche die Verletzbarkeit der jungen spanischen Demokratie vor Augen führen soll, – allerdings aus sehr verschiedenen Perspektiven und mit unterschiedlichen Zielen. Mendicuttis Erzählfigur nimmt den sehr persönlichen Standpunkt einer durch ihre sexuelle Dissidenz im Franquismus marginalisierten Person ein; Cercas' Absicht dagegen scheint die ‚objektive‘ journalistische Recherche auch kleinster Details zu sein. Cercas' Buch ist also im eigentlichen Sinne kein klassischer (fiktionaler) Roman, wie der Autor mehrfach versichert, nicht ohne hinzuzufügen, dass er ursprünglich einen solchen zu schreiben geplant hatte. Das Verhältnis von Geschichte und fiktionalen Geschichten beschäftigt Cercas in all seinen Werken; er hatte dies schon in seinem Bürgerkriegsroman ausführlich reflektiert, doch hatte er dort die konstitutive Rolle des „fiktionalen Beiwerks“ gelten lassen (und durchaus ihre Verselbstständigung zugelassen, s. Kap. 4). In *Anatomie eines Augenblicks* garantiert allein das erzählerische *know-how* eines Schreib-Profis die Beherrschung einer ins Unendliche strebenden Fülle von Daten und Details. Sinniger Weise vertauscht er Name und Funktion von Vor- und Nachwort, wenn er den Prolog „Vorwort. Nachwort zu einem Roman“ („Prólogo. Epílogo de una novela“) und den Epilog „Nachwort. Vorwort zu einem Roman“ („Epílogo. Prólogo de una novela“) nennt. Cercas beteuert, beide Lesarten zuzulassen, die historische oder die romanhafte, nicht ohne scherzhaft hinzuzufügen, man könne das Ganze auch schlicht als Neuauflage der *Drei Musketiere* lesen; (gleich verrate ich, wer diese drei sind). Jedem der fünf Teile ist ein Vorspann in Kursivschrift vorangestellt, der Szenen jener Filmaufnahme beschreibt, die den Plenarsaal der Cortes, des spanischen Parlaments, zeigt, wo die Abgeordneten mit dem zweiten Wahlgang beschäftigt sind, in dem der Kandidat der konservativen UCD, Leopoldo Calvo Sotelo, zum Nachfolger des Übergangspräsidenten Adolfo Suárez gewählt werden sollte. In dem Moment legte Oberst Tejero mit seinen Leuten die Versammlung lahm. Die Kameras, welche diese wichtige Sitzung aufzeichneten, wurden nicht ausgeschaltet, als sich die, die sie bedienten, zu Boden werfen mussten, so dass man heutzutage sämtliche Details, vielfach kommentiert und bewertet, sehen und hören kann. Allerdings wurden diese Bilder nicht live gesendet, sondern erst später, während ein Radiosender ununterbrochen aus dem Parlament berichten konnte. Cercas führt es auf die Macht der Bilder einerseits, auf die Lücken des Erinnerns andererseits zurück, dass zahlreiche Spanier*innen glauben, sie hätten die Stunden des Staatsstreichs tatsächlich in Direktzeit im Fernsehen gesehen. Vielleicht schwimmt ihre Erinnerung und tritt mit den Ereignissen des 11. September

2001 in New York zusammen, die alle Welt direkt sah. Dies alles fügt sich in einen großen thematischen Komplex der Cercas'schen Romane generell ein, die um Probleme der Memoria-Kultur und ihrer Zuverlässigkeit kreisen (s. dazu auch Kap. 4) und dabei Fragen der kollektiven Traumatisierungen streifen.

¡Todos al suelo! – „Alle auf den Boden“ war der harsche Befehl des Militärs, der sich als Führer der Aufständischen zu erkennen gab, Antonio Tejero. Fast alle Abgeordneten folgten diesem Befehl, den die Hundertschaften, die den Oberst begleiteten, durch wiederholte Maschinengewehr-Salven in die Decke unterstrichen. Die Aufnahmen der Kameras zeigen den Tumult. Wie wenig geschichtsbewusst, vielleicht auch wie geschmacklos manche Kreise in Spanien mit diesem Ereignis umgehen oder umgegangen sind, wurde mir klar, als ich in einer Ausgabe der Zeitung *El País* aus dem Februar 2006 eine Anzeige der Ladenkette Media Markt sah, auf der ein Mann mit Schnurrbart und dem Lackhütchen à la Guardia Civil mit stolzer, mit blechernen Orden geschmückter Uniformbrust in der Rolle des aufständischen Militärs den Preisen befiehlt, sie sollten zu Boden gehen: *¡Todos al suelo!* Man schätzte inzwischen wohl den Putsch als eine operettenhaft-lächerliche Stümperei ein, wie sie vielleicht in Bananenrepubliken, nicht aber im europäischen Spanien geschehen kann. Dass dies eine Fehleinschätzung sein dürfte, zeigt Javier Cercas eindringlich.

Eine der zentralen Strategien des Cercas'schen Erzählwerk ist es, den Leser gleichsam zu überschütten mit einer Unmenge an Details, deren Relevanz nicht in jedem Punkt erkennbar ist. Auch wenn all diese Einzelheiten, jede für sich, längst bekannt waren, musste doch diese Informationsflut kanalisiert werden. Dies gelingt dem Autor in den ersten Teilen durch die Fokussierung des Blicks auf jene drei Personen, die sich dem Befehl Tejeros, sich auf den Boden zu legen, widersetzen: Adolfo Suárez, der Staatspräsident im Rückzug, General Manuel Gutiérrez Mellado, sein Stellvertreter, und Santiago Carrillo, der Generalsekretär der Kommunistischen Partei Spaniens. Dies also sind die „drei Musketiere“, die aufrecht und sichtbar auf ihren Plätzen sitzen bleiben, so dass Cercas sie mit einem Begriff belegt, den Hans-Magnus Enzensberger im Kontext der Selbstaufgabe der DDR und des Untergangs der Sowjetunion geprägt hatte: „Helden des Rückzugs“ (S. 35, „los héroes de la retirada“, S. 33). Für Enzensberger gehörte, neben Gorbatschow und Jaruzelksi, auch Adolfo Suárez zu diesen „Helden“, der somit ein Bindeglied zu den drei Aufrechten der Cortes darstellt.

In Prolog und Epilog wird die Problematik von Fiktion/Narration und Recherche/Wahrheit diskutiert, mit dem Schluss, dass das vorliegende Buch eben doch das Werk eines Autors ist, der nichts weiter als „das demütige Zeugnis eines Scheiterns“ (S. 26, „el humilde testimonio de un fracaso“) vorlegen wollte. Diese rhetorische Figur der falschen Bescheidenheit ist das Wort eines Erzählers, der andeutet, dass auch er ein unzuverlässiger Erzähler ist. Das bleibt freilich

nicht ohne Folgen für die fünf Teile mit Hunderten von Seiten, die sich zwischen Einleitung und Nachwort befinden. Da auch diese in all ihrer obsessiven Detailversessenheit Produkt derselben Erzählinstanz sind, kann für sie der Anspruch, ‚Historisches‘ zu rekonstruieren, nicht gelten, den andererseits die Fülle echter oder vermeintlicher Fakten insinuiert, auch wenn diese oft in subjektiven Urteilen gründen. Im dritten Teil „Ein Revolutionär und der Putsch“ („Un revolucionario frente al golpe“) steht Santiago Carrillo im Zentrum, dessen Rolle aus seiner historischen Funktion als Anti-Franquist heraus durchleuchtet wird, wie die der anderen beiden „Helden des Rückzugs“. Erst im vierten Teil „Alle Putsche im Putsch“ („Todos los golpes del golpe“) nimmt der Erzähler dann die *bad guys* ins Visier: Tejero, der Aufständische im Parlament, Milans del Bosch, der von València aus die Militärrevolte leiten wollte, den General Armada, den früheren Sekretär des Königs, der als politischer Kopf einer Alternativregierung nicht nur bei den Befürwortern des Putsches im Gespräch war, ferner den Chef des Geheimdienstes, und – den König Juan Carlos. Gegen die bis weit in die politische Linke hinein verbreitete große Erzählung, dass dieser die Demokratie gerettet habe, formuliert *Anatomie eines Augenblicks* die These, dass Juan Carlos zwar nach einer recht langen Wartezeit in der oft zitierten Fernsehrede und in diversen Mitteilungen an die Aufständischen den entscheidenden Schritt zur Bewahrung der Demokratie unternommen habe, dass er aber im Vorfeld den Spekulationen über eine Mehrparteien-Regierung des nationalen Notstands, welche die schwache gewählte Regierung ersetzen sollte, durchaus positiv gegenüber gestanden habe. Dies sei Ergebnis nicht zuletzt seiner Herkunft und der Traditionen, denen er sich verpflichtet fühlte.

Javier Cercas ist ein Schriftsteller, der zu seinen Versionen von Geschichte keine Alternativen, zu seinen Sichtweisen keinen Widerspruch zulässt, wie ich bei anderer Gelegenheit, bei einem Gespräch mit ihm über seinen Roman *Der falsche Überlebende* (2014, Original: *El impostor*, 2014) feststellen musste. Auch in *Anatomie eines Augenblicks* tritt die ausufernde Faktenmenge zu einem Tableau zusammen, das trotz entgegengesetzter Bekundungen alternativen Lösungen keinen Raum gewährt. In seinen Schlussfolgerungen beinhaltet das Mammutwerk durchaus einige für den spanischen Kontext innovative Betrachtungen: von der Gesamteinschätzung, dass dieser Staatsstreichversuch tatsächlich ein offenes Ende hatte, dass er also auch hätte ‚gelingen‘ können, von den höchst umstrittenen Indizien, die dem König über lange Stunden eine Haltung des Zauderns und Zögerns unterstellen, und von den so zahlreichen Unterstützer*innen einer solchen Revolte im Volk. Aber auch die Festigung der konstitutionellen Monarchie, die immer weniger problematisierte Öffnung zu Europa, die Ermöglichung eines Sieges der sozialistischen Partei von Felipe González im Jahr darauf, all das sind Entwicklungsstränge, die Cercas auf schlüssige Weise als Folge der Krise vom 23-F

darstellt. Er argumentiert also, dass der 23-F nicht nur von punktueller Bedeutung war, sich vielmehr als Höhepunkt einer umfassenderen Krise lesen lasse. Für Cercas – und hier gebe ich ihm Recht – beginnt die Krise nicht mit dem Staatsstreich selbst, sondern vorher: „Seit 1980 hatte sich die Krise des Landes unaufhörlich verschärft“ (S. 47, „Desde el verano de 1980 la crisis del país es cada vez más profunda“, S. 42). In den Monaten und Jahren vor dem Putsch hatten nämlich der Terror der baskischen ETA, die inneren Probleme der Regierungspartei UCD und ökonomische Probleme die Entwicklung des spanischen Staates geschwächt, und schon vorher hatte es Attentate rechter Gruppen gegeben, etwa das von einem antikommunistischen Kommando durchgeführte „Gemetzel von Atocha“ (*Matanza de Atocha*) im Januar 1977, also kurz vor den ersten freien Wahlen, bei dem fünf ‚linke‘ Anwälte in ihrer Kanzlei getötet wurden; (ein Denkmal für diese Opfer steht seit einigen Jahren auf der Plaza de Antón Martín). Nach dem punktuellen Ereignis des Putsches hatte man also die Rolle der (extremen) Rechten erneut zu hinterfragen, die Existenzfrage der Monarchie zu bedenken und vor allem die Stellung Spaniens in Europa grundsätzlich zu reflektieren. Unter diesen Aspekten enthüllt sich das Krisenhafte des 23-F: sowohl die „Pathogenese der Bourgeoisie“ (Koselleck) als auch die Verpflichtung zur Klärung der in dieser liminalen Situation aufgebrochenen Probleme. Nicht selten wird deshalb auch dieses Datum als Abschluss der so genannten *transición*, der Übergangsphase von der Diktatur zu einer gefestigten Demokratie, genannt. Die Krise des 23-F könnte damit zugleich die Chance bieten zu einer neuen demokratischen Selbstverortung. Da sich aber nahezu sämtliche Ergebnisse des 23-F – die Verfestigung der konstitutionellen Demokratie, der Schulterschluss mit Europa, das Negieren der sprachlich-kulturellen und politischen Regionalkonflikte – nicht als dauerhaft tragbar erwiesen, stehen in jüngerer Zeit viele jüngere Autor*innen der Interpretation des vereitelten Putsches als Abschluss der Übergangszeit skeptisch gegenüber, und die Chancen eines Neubeginns scheinen weitgehend vertan worden zu sein.

11-M: Ein Attentat löscht das Vertrauen in den politischen Diskurs – und warum dennoch der 11-M kein 9/11 wurde

Wir haben gesehen, dass die Krise, die der missratene Putschversuch mit sich brachte, ausschließlich Spanien betraf und nur für dieses Land, seine Menschen und ihre Kulturen eine Wegscheide darstellte. Zwei Jahrzehnte später scheint das postfranquistische Spanien tatsächlich mitten in der westlichen Welt und ihren Vernetzungen angekommen, denn die islamistischen Attentate vom 11. März 2004 (11-M) am Madrider Atocha-Bahnhof hätten genauso gut in einer anderen Stadt des Okzidents geschehen können, auch wenn die spani-

sche Beteiligung am Irak-Krieg möglicherweise diesen Verbrechen als Brandbeschleuniger diene. Besonders deutlich zeigt das Ende des Kulminationspunkts dieser Krise eine einschneidende Neuerung: nach den Ereignissen vom 11-M nämlich entstanden in Madrid die ersten *flashmobs*, die mit dem von einem Mobiltelefon zum nächsten weitergegebene Slogan „*¡Pásalo!*“ („Sag es weiter“) am 13. März eine große Menge spontan versammelter Demonstrant*innen vor die Parteizentrale des konservativen PP (*Partido Popular*) dirigierten, um dort sehr unmittelbar und schnell gegen das zu demonstrieren, was sich später auch offiziell als eine große taktische Lüge der regierenden Volkspartei erwies. Dies war erst durch die Verfügbarkeit elektronischer Kommunikation über Mobiltelefone möglich geworden. – Ich erlebte diesen Tag, einen Donnerstag, in Madrid. Kurz vor 8 Uhr klingelte das Telefon; ein Freund forderte mich lakonisch auf, den Fernseher einzuschalten. Was ich sah, schockierte mich tief. Wir hatten den 11. September 2001 (9/11) im Staat (nicht in der Stadt) New York verbracht und lange gebraucht, um zu realisieren, was sich da abspielte, aber dieses Mal war alles so unmittelbar, so hautnah. Ich rauchte damals noch, ging hinaus zum Tabak-Kiosk, wo alle miteinander redeten, lief zur Puerta del Sol, wo Autobusse des Roten Kreuzes standen, um zu Blutspenden aufzufordern. Ich rief einen Freund an, einen politisch links stehenden Dichter, der mir nachdrücklich erklärte, ETA stecke *nicht* hinter diesen Attentaten, was an jenem Morgen absolut unsicher war, zumal die politische Rechte das zentrale Narrativ von der Urheberschaft der ETA aufrecht erhielt, um die Wahlen, die am folgenden Sonntag stattfinden sollten, positiv für sich zu beeinflussen.

Nun stellen Katastrophen-Szenarien für die Kulturwissenschaften eine so intensive Herausforderung dar, dass der französische Semiotiker Jean Baudrillard den 9/11 die „Mutter aller Ereignisse“ nannte, mit der die Erzählung von menschengemachten Katastrophen in eine neue Dimension getreten sei. Nachdem die Erfahrungen der unbegreiflichen und unvergleichlichen Shoa bewusst gemacht hatten, wie problematisch ihre Literarisierung ist, wird der 9/11 Gegenstand einer Vielzahl erzählerischer Werke, die genau das thematisieren, und zugleich Thema zahlreicher kulturkritischer Essays. In einem Zeitungsartikel vergleicht Slavoj Žižek die allgemeine Ratlosigkeit, die in der Öffentlichkeit den Informationen über solche ‚einschneidenden‘ Ereignisse folgt, mit der Abfolge der einzelnen Phasen des Schmerzempfindens nach einem Messerschnitt: Der durch die Verletzung entstehende Schmerz werde erst dann als solcher wahrgenommen, wenn die Nerven das Signal an das Gehirn weitergeleitet haben und wenn das Blut bereits herausgetreten sei, bemerkt er. In dem Moment zwischen der Wahrnehmung der Wunde und der des Schmerzes habe man noch keinen Zugang zum „semiotischen Speicher“ (s. Žižek 2001). Ebenso fehle den meisten Zuschauern, die an den Fernsehgeräten Augenzeugen des Zusammenpralls des

Flugzeugs mit den Zwillingsstürmen wurden, der Schlüssel zur Dekodierung dessen, was die Bildschirme zeigten.

Der Vergleich einer Katastrophe mit einer anderen impliziert immer Vereinfachungen, Ungerechtigkeiten, Fehler. Und so ist es auch problematisch, die beiden Anschläge, den von New York und den von Madrid, miteinander zu vergleichen. Aber Žižeks Überlegungen lassen sich sinnvoller Weise auf die Situation nach dem 11-M übertragen, als die Spanier mit einem bis dato nicht kodifizierten Phänomen konfrontiert waren, das die Bevölkerung von Madrid fast so ratlos und schutzlos zurück ließ wie der 9/11 drei Jahre zuvor diejenige von New York. Allerdings hatte Spanien Erfahrung mit den Attentaten der baskischen ETA, und die Erinnerung an einen grausamen, auch in die Familienstrukturen eingreifenden Bürgerkrieg fehlt, anders als in Spanien, in den USA. In beiden Ländern war eine erste Reaktion auf das Missverständnis eine neue Form der Solidarität. Doch in beiden Fällen änderte sich die Situation des solidarischen Friedens innerhalb weniger Tage: In den USA brach die Kontroverse zwischen liberalen und progressiven Intellektuellen auf der einen und neokonservativen Kräften auf der anderen Seite aus, die „das Ende des Zeitalters der Ironie“ und damit einen „Kampf der Kulturen“ proklamierten; Vertreter des Multikulturalismus und der postmodernen Theorie wurden angegriffen, weil die Neokonservativen ein für alle Mal all der ‚Störung des Realen‘ ein Ende setzen wollten. In Spanien spalteten die bevorstehenden Wahlen das Land und hinterließen wieder einmal *zwei* Spanien, zwei gegnerische Seiten. „An diesem Tag wurde Spanien in zwei Teile geteilt“, kommentiert der Philosoph Fernando Savater. Doch wurde der politischen Rechten, die aus Opportunitätsgründen eine Autorschaft der ETA behauptete, der Grund entzogen, und so entstand eine neue Form des solidarischen Trauerns in weiten Teilen der Bevölkerung. Damit blieben zugleich die Reaktionen auf dem 11-M in Spanien weit weniger drastisch als die Wirkungen des 9/11 in den USA. Und heute stellt der *Ground Zero* einen exemplarisch gestalteten, von Unmengen von Touristen besuchten eindrucksvollen Erinnerungsort dar, während der als Gedenkstätte gestaltete dunkle Raum im Bahnhof von Atocha aus Mangel an Besuchern geschlossen wurde. Ohne über tiefere Gründe für diese Unterschiede zu spekulieren, möchte ich in der Folge zwei literarische Reaktionen auf dieses Krisenereignis vorstellen, die auf sehr unterschiedliche Weise verdeutlichen, wie diese Krise literarisch behandelt wird. (Für weitere Beispiele, auch aus dem Bereich Theater und Populärmusik, s. Ingenschay 2011 b).

Luis Mateo Díez, *La Piedra en el corazón* (2006, „*Der Stein im Herzen*“): Roman und Trauma-Narrativ

Der Erzähler Luis Mateo Díez (*1942) hat mit *La piedra en el corazón* ein Werk vorgelegt, das sich von seiner vorausgehenden Produktion insofern stark unterscheidet, als es sich hier nicht um eine Geschichte im klassischen Sinne handelt, sondern um eine Reihe kurzer Fragmente, deren erstes Merkmal der lyrische Ton und ferner die Tatsache ist, dass keine kohärente Erzählung entsteht. Erst im Laufe der Lektüre kristallisiert sich die Geschichte einer zerbrochenen Familiengeschiedener Eltern heraus: Liceo, der Vater, der das Privileg genießt, weite Teile in der ersten Person und aus einem subjektiven Blickwinkel zu erzählen, seine Ex-Frau, und vor allem Nima, ihr schwerkrankes Mädchen, das unter einer nicht benannten und nicht benennbaren Krankheit leidet. Es ist eine introspektive, hermetische, auf einigen Seiten metaliterarische Erzählung, die immer sehr traurig ist.

Auf den ersten Blick sind die Verbindungen zwischen dieser Erzählung und dem 11. März eher schwach, trotz des Untertitels „Notizbuch eines Tages im März“ („Cuaderno de un día de marzo“). In einem Interview mit der Zeitung *El Mundo* erklärt Mateo Díez die Funktion des signifikanten Datums so:

Es ist kein Buch über den 11. März, sondern am 11. März: die Geschichte eines geheimen, intimen Schmerzes, der von einer Krankheit herrührt, die genau an diesem Tag einen besonderen Ausdruck hervorruft. Eine Fabel über geheimen und öffentlichen oder universellen Schmerz.

No es un libro sobre el 11-M sino en el 11-M: la historia de un dolor secreto, íntimo, derivado de una enfermedad que precisamente ese día suscita una especial expresión. Una fábula sobre el dolor secreto y público o el universal.

Und später:

In meinem Roman ist das tragische Ereignis des 11. März symbolisch und metaphorisch in einer anderen Geschichte angesiedelt. Aber es ist ein bedeutender und unverzichtbarer Rahmen.

En mi novela el trágico suceso del 11-M ambienta simbólica y metafóricamente otra historia. Eso sí, es una ambientación significativa, imprescindible. (Mateo Díez in *El Mundo*)

Tatsächlich ist das Thema des 11-M greifbarer, präsenter und zentraler, als der Autor selbst glauben machen will. Auch wenn es wahr ist, dass in einigen der zehn Kapitel des Werkes Beschreibungen oder Anspielungen auf das Massaker von Atocha vollkommen fehlen (und stattdessen die tragische Krankheit des Mädchens im Mittelpunkt steht), so fungieren die schrecklichen Ereignisse mit

ihren brutalen Folgen doch nicht nur als Hintergrund: Ihnen kommt vielmehr eine Schlüsselfunktion zu. In einem der ersten Fragmente wird uns erzählt, wie ein Kollege des Vaters einen Enkel bei den Attentaten verliert, und die besondere Atmosphäre dieses Tages bleibt in der ganzen Geschichte erhalten: Wie so viele Spanier, ruft Nima immer wieder ihren Vater und ihre Mutter (zu der sie seit langem keinen Kontakt hatte) an; sie bleibt Stunden lang vor dem Fernseher. Und ihre tödliche Krankheit bewirkt, dass sie sich mit den Opfern identifiziert. Dies sind Verhaltensweisen, welche die Traumaforschung als typische Reaktionen für eine posttraumatische Belastungsstörung (PTBS) erkannt hat. Die Position des Vaters ist ähnlich: In einem Traum glaubt er, seine Tochter unter den Opfern zu sehen. Das Motiv der Verwaisung, das sich zunächst auf die kranke, von ihrer Mutter getrennte Tochter bezieht, wird auf die Toten von Atocha übertragen. Viele Metaphern sind Teil des für den 11-M typischen Diskurses, und Luis Mateo Díez schafft eine so eigentümliche Atmosphäre, dass über das Thema Schmerz, Leid und Verzweiflung hinaus hinter dem Persönlichen eine zweite Ebene heraufbeschworen wird, nämlich die des 11. März als Krise der Gesellschaft. Obwohl die Zugexplosionen objektiv nichts mit der Haupthandlung um das Mädchen zu tun haben, geben sie dieser Geschichte ihr Profil, so dass das Buch die Kombination oder eher: die Konkomitanz zweier Handlungsstränge, der Attentate und der Krankengeschichte, bietet. *La piedra en el corazón* geht auch auf die wichtige Funktion ein, die der Schreiber für den Vater auf dem Weg zum Verstehen seiner Tochter spielt:

Nur die Fiktion kann dazu dienen, mir das Geheimnis des Herzens meiner Tochter, ihr Verständnis und ihre Einsicht näher zu bringen, in dem Wissen, dass Geheimnisse mit einer Sorgfalt gebaut werden, die sie auslöschar macht, und dass in ihrer Zurückhaltung und Wachsamkeit auch das Geheimnis befestigt wird, was sie manchmal noch unergründlicher macht.

Sólo la ficción puede servir para acercarme al secreto del corazón de mi hija, a su comprensión y entendimiento, sabiendo que los secretos se construyen con un cuidado que los hace expugnables y que en su reserva y vigilancia se fortifica también el misterio que, en ocasiones, los hace todavía más insondables. (S. 107)

Der „Stein im Herzen“ zeigt, dass das künstlerische Artefakt der Literatur – neben der Psychoanalyse – ein Verfahren sein kann, das Unbegreifliche zu verarbeiten. Konkret enthüllt der Roman (bzw. die Fragmentensammlung) in der diskursiven Disposition einen Prozess der Bestürzung und des Unsagbaren, den die Kulturkritik, psychoanalytischen Erkenntnissen folgend, als Trauma bezeichnet (s. dazu, neben vielen Titeln, Caruth 1996 und Bronfen/Erdle/Weigel 1999). Díez kombiniert zwei „nicht-kodierte“ Ereignisse, das islamistische Attentat und die unbekannte Krankheit der Tochter, und stellt einen Erhellungskontext zwischen

beiden her, der sich einer rationalen Erfassung entzieht. Aufschlussreich kann hier Helmut Lethens Ansatz sein (der vor einer vorschnellen Applikation des Trauma-Begriffs auf die Katastrophe der *Twin-Towers* warnt):

Weil das traumatische Ereignis im Wachbewußtsein nicht willkürlich abrufbar ist, weil es aus der Kette der Erinnerungsbilder springt und damit kognitiver und emotiver Bearbeitung entzogen ist, scheint es eine Ahnung davon zu vermitteln, wie nicht codierte Ereignisse in Erscheinung treten. (Lethen 2003, S. 11)

Luis Mateo Díez' Buch scheint mir unter den mir bekannten Verarbeitungsformen die einzige zu sein, die tatsächlich die Erfahrung der islamistischen Attentate vom 11-M unter der Perspektive einer persönlichen bzw. familiären posttraumatischen Belastungsstörung behandelt. Schauen wir, welche Aspekte ein davon vollkommen verschiedener Roman ins Zentrum setzt.

Die politische Sprache als Sprache der Lüge: der 11-M in Ricardo Menéndez Salmón, *El corrector*

Der 11. März 2004 ist zentrales Thema in *El corrector* (2009, „Der Korrektor“), einem Roman von Ricardo Menéndez Salmón (*1971), der, anders als sein späteres, teils in Deutschland angesiedeltes Werk *Medusa* (2014), nicht ins Deutsche übersetzt wurde. Der Protagonist dieser Erzählung, der 36jährige Vladímir, übt den im Titel genannten Beruf aus. In Nordspanien arbeitet er gerade an der Übersetzung von Dostojewskis *Die Dämonen*, als ihn die schreckliche Nachricht von den Attentaten erreicht, wobei die Leser*innen gemeinsam mit ihm alles ‚live‘ aus dem Fernsehgerät erleben, was der Erzähler zugleich wortreich kommentiert. Stellenweise entspricht die Erzählung der Stilebene eines objektiven Berichts mit subjektiven Bewertungen. Mit seiner Frau, seinen Eltern und seinem Chef spricht er am Telefon, aber interessant ist nicht, was an dieser Erzählung „authentisch“ oder autobiographisch ist, sondern es sind die Schilderungen der typischen Reaktionen auf das Ereignis, ähnlich denen, wie ich sie in jener Woche in Spanien erlebt habe.

Der Ich-Erzähler hat keine Angehörigen unter den Opfern. Er befindet sich mehrere hundert Kilometer entfernt von der Hauptstadt. Um zwei zentrale Themen dreht sich das Gros der Gespräche und Überlegungen: a) um die Bewussterdung einer *conditio humana* durch das Erleben der Katastrophe, und b) um politische Reflexionen, genauer um Vorwürfe der Politik und ihren Vertretern gegenüber. Bei dem detaillierten Bericht, den der Erzähler vom Tag des Attentats und den folgenden Tagen gibt, fällt auf, dass es sich keineswegs wirklich um eine unmittelbare Schilderung des Ablaufs jenes 11. März handelt, sondern um

einen aus größerer zeitlicher Distanz verfassten Rückblick. Dennoch ermöglicht der Verlauf der Ereignisse die Rekonstruktion der Chronologie des Tages. Stets mit konkreten Zeitangaben versehen werden – über das Fernsehen vermittelt – die Äußerungen bestimmter Personen wiedergegeben: der Lehendakari (Ministerpräsident des Baskenlandes) Ibarretxe spricht um 9.30 Uhr, Arnaldo Otegi, ETA-Mitglied und Sprecher der neu gegründeten Batasuna-Bewegung, erscheint um 10.30, um die Anschuldigungen gegen die ETA zurückzuweisen, und Staatspräsident Aznar spricht um 13.00. Abends ergreift letztlich König Juan Carlos das Wort. Mit der Bedeutung der Redner wächst die Zahl der Opfer. Manchmal geht es in den Kommentaren genau um das, was auch den Ich-Erzähler umtreibt (und was tatsächlich die Menschen in Spanien – auch meiner eigenen Erfahrung nach – beschäftigte), wenn er seinen Chef fragt: *¿quién ha sido?* (S. 17), „Wer war es?“ und die Antwort erhält „¿Eres tonto? ETA, joder, quién si no“ (S. 18, „Bist du blöd? ETA, verdammt, wer sonst?“). Auch ich hatte in mehreren Anrufen Freunden diese Frage gestellt, und teilweise eine ganz andere Antwort erhalten, dass dieses Attentat nämlich durchaus *nicht* die Handschrift der baskischen Terroristen trage

Vladímirs Schluss mündet in eine lange Anklage gegen die Welt der Politik im Mittel ihrer Sprache:

Die Realität durch die Sprache zu pervertieren, die Sprache dazu zu bringen, das zu sagen, was die Realität leugnet, ist eine der größten Errungenschaften der Macht. Politik wird so zur Kunst, Lügen zu verschleiern.

Pervirtir la realidad a través del lenguaje, lograr que el lenguaje diga lo que la realidad niega, es una de las mayores conquistas del poder. La política se convierte, así, en el arte de disfrazar la mentira. (S. 376)

Und wenig später:

Die Chronik dessen, was zwischen dem 11. und dem 14. März 2004 geschah, ist ein großartiges Beispiel für die Vielseitigkeit der Lügenkunst, die unsere Politiker erreicht haben. [...] In jenen schrecklichen Tagen wurde die Sprache geschmäht, durch den Schlamm gezogen und von unserer gesamten politischen Klasse zu einer Judas-Münze reduziert. Wie sie die Sprache misshandelt haben, wie sie ihre Benutzer getäuscht haben, wie sie unsere Würde zum Tode verurteilt haben, ist etwas, das wir nie verzeihen sollten.

La crónica de lo que sucedió entre los días 11 y 14 de marzo de 2004 es un magnífico ejemplo de la versatilidad en el arte de la mentira alcanzada por nuestros políticos. [...] En aquellos terribles días el lenguaje fue vituperado, arrastrado por el fango y reducido a moneda de Judas entre toda nuestra clase política. Cómo maltrataron el lenguaje, cómo engañaron a sus usuarios, cómo sentenciaron a muerte nuestra dignidad es algo que jamás tendríamos que perdonar. (Menéndez Salmón 2009, S. 53)

Im ersten Zitat trifft man die Opposition zwischen Wirklichkeit und Literatur, die hier das problematische Feld der symbolischen Repräsentation in Bezug auf die „harten Fakten“ berührt. Vladímir hat in diesem entscheidenden kulturellen Konflikt keine eindeutige Position. In einem Gespräch mit einem Freund versichert er, größere Wichtigkeit habe das Leben, weil nämlich „die Romane *scheinen*, das Leben aber *ist*“ („que las novelas *parecen*, pero la vida *es*“, S. 73). Andererseits rekurriert er unmittelbar auf Baudrillards Konzept, wenn er das Leben selbst als Simulakrum empfindet. („Unser Leben, das ganze Leben, vom Morgen bis zum Abendgrauen, ist eine große Lüge, ein Schatten, ein immenses Simulakrum“; „Nuestra vida, toda ella, desde que amanezca hasta la hora del lobo, es una gran mentira, una sombra, un intenso simulacro“, S. 113).

Der Diskurs um Simulakren bekam im Moment des 9/11 in den USA Auftrieb, als die Bilder des Fernsehens denen täuschend ähnlich waren, die man aus der Medienwelt, etwa aus Orson Wells' Hörspiel *Krieg der Welten* oder auch aus Roland Emmerichs Blockbuster *Independence Day* kannte. Im Madrider Kontext, in dem Baudrillard fast ein Unbekannter ist, spielte dies keine Rolle. So ist der Protagonist in *El Corrector* auch nicht von Simulationen beeinflusst, vielmehr steht er unter dem Einfluss eines pessimistischen Existenzialismus, dem Wirken einer Sinnlosigkeit, die für ihn „die große Krankheit des Menschen“ („la gran enfermedad del hombre“, S. 113) darstellt. Mit dieser Diktion mehr als mit dem geschilderten Sachverhalt selbst erweist sich Menéndez Salmón als direkter Erbe der Generation von 98 und ihrer Trauma-Narrative, die das Begriffsfeld des Kranken vielfältig umkreisen. Und so erweist sich auch die Position Vladímirs als zwiespältig: er steht zwischen dem menschlichen Mitleiden, das die Ereignisse von Atocha ausgelöst haben, und einer stoischen Gleichgültigkeit, mit der er diese erträgt:

Wir Menschen sind allesamt, schwarz und weiß, fröhlich und traurig, intelligent und törricht, so: Wir hissen Fahnen, die andere hassen, wir beten Götter an, die unsere Nachbarn beleidigen [...]. Die Konsequenz ist leicht abzuleiten: Von Zeit zu Zeit, ob bei Sonnenschein oder Schnee, in einer Demokratie oder unter der Ägide eines als Finanzinspektor getarnten Faschisten, stürzen wir Flugzeuge in Wolkenkratzer, bombardieren arme Länder mit Feierlichkeit und begeben uns auf ebenso grausame wie ungerechte Kreuzzüge.

Los hombres, sin excepción, negros y blancos, felices y tristes, inteligentes y necios, somos así: enarbolamos banderas que otros odian, adoramos dioses que ofenden a nuestros vecinos [...]. La consecuencia es fácil de deducir: de vez en cuando, haga sol o nieve, en democracia o bajo la égida de algún fascista disfrazado de inspector de Finanzas, estrellamos aviones contra rascacielos, bombardeamos países pobres de solemnidad y nos embarcamos en cruzadas tan atroces como injustas. (S. 13)

Menéndez Salmón spielt hier nicht allein auf die Ereignisse des 9/11 an, sondern lenkt durch den Begriff des Kreuzzugs, ohne dies weiter auszuführen, die

Aufmerksamkeit auf jenen Terminus, mit dem der Franquismus seine Kriegserklärung an das eigene Land gerechtfertigt hatte. Die Rede vom „Kreuzzug“ gegen die kommunistische Bedrohung war unter Franco allgegenwärtig. Stattdessen fokussiert der Autor hier *die* Sprache der Politik schlechthin, also nicht nur der Partei José María Aznars, die – um ein besseres Wahlergebnis zu erzielen und vermutlich gegen besseres Wissen – das Narrativ von der Autorschaft der ETA absichtlich aufrecht erhalten hat, bis Jahre später ein Gericht diese Version offiziell für falsch erklären musste. So heißt es in *El Corrector*: „Die Plastizität der Sprache im Dienst der Politik ist auch heute noch atemberaubend“ („La plasticidad del lenguaje al servicio de la política resulta aún hoy asombrosa“, S. 50). – Vom Roman in die Lebenswelt: als ein Beobachter aus dem Ausland habe ich die Entscheidung des PP für eine so offensichtliche Lüge nicht als grundsätzliches Manko des politischen Diskurses aufgefasst, sondern als Unfähigkeit, mit der ‚unkodierten‘ Katastrophensituation dieses konkreten Falls umzugehen und das Geschehene auf einen verfügbaren Code, etwa auf die Attentate der ETA, zu projizieren. Anlässlich des 9/11 hatte Helmut Lethen kommentiert: „Die Situation mag auf den meditativ gestimmten Beobachter stimulierend wirken. Für den Politiker ist sie desaströs.“ (Lethen S. 5). In diesem nicht kodierten Augenblick sieht sich der Politiker mit dem konfrontiert, was Lethen eine „rhetorische Situation“ nennt; unwissend, woher die Bedrohung stammt und wie er mit ihr umgehen soll, bemüht er sich nur noch um eine „semantische Bemächtigung“ (ebd.). Interessant an dem (pseudo-)intellektuellen Protagonisten Menéndez Salmóns ist weniger sein humanistischer Existenzialismus als vielmehr seine Fundamentalkritik am politischen Diskurs. Auch er denkt im Angesicht der Katastrophe an seinen außerehelichen Sohn, der in Australien lebt. Doch statt zu einer traumatischen Erfahrung verdichten sich die Ereignisse vom 11-M bei ihm nur zum Ausdruck einer grundlegenden Skepsis der Politik gegenüber und verstärken seinen dysphorisch-existenzialistischen Pessimismus, der stellenweise durchaus an die Krisendiskussionen an Stammtischen erinnert.

Das kollektive Trauma, das die Attentate vom 11. März 2004 ausgelöst haben, scheint also weit weniger kräftig gewesen zu sein als dasjenige des 9/11 in den Vereinigten Staaten, wo das Ende des ‚Zeitalters der Ironie‘ mit der beschleunigten Ankunft des *Clash of Cultures* beschworen wurde. In beiden Fällen aber sah man das qualitativ Neue dieser Katastrophe in ihrer Inszenierung als Medienereignis. Von spezifischem Interesse in diesem Kontext ist ein Roman von Blanca Riestra (*1970), *Madrid Blues* (2008), der in der multikulturellen Hybridität des heutigen Madrid angesiedelt ist und der konservativen These vom *Clash of Cultures* entgegenwirkt, weil unter den Protagonisten auch ein ursprünglicher Sympathisant der Attentäter auftaucht. Hier könnte man noch am

ehesten vermuten, dass die Autorin nicht ausschließt, die tragischen Ereignisse des 11-M als Chance für eine neue multikulturelle Selbstdefinition zumindest unter den jüngeren, offenen Menschen der Hauptstadt wahrzunehmen.

Der Fall der Lehman-Bank und die lebhafteste „Literatur der Krise“ in Spanien

Auch das Platzen der Immobilienblase, insbesondere der Bankrott des Bankhauses Lehman Brothers im Jahr 2008 samt der folgenden internationalen Krise, stellte zunächst so etwas wie eine unkodierte Katastrophensituation dar, obwohl schnell der (unzulängliche) Bezug zur Weltwirtschaftskrise von 1929 hergestellt wurde. Und die Wirkung des momentanen Ereignisses war eben nicht, wie im Falle des 23-F oder des 11-M, unmittelbar, sondern schlug in ihrer vollen Kraft, mit Arbeitslosigkeit und Immobilienkrise, erst Jahre später zu. Noch deutlicher als der große Börsen-Crash 80 Jahre zuvor ist diese Bankenkrise der Jahre 2008–2012 ein globales Ereignis, allerdings mit sehr stark unterschiedlichen lokalen Ausprägungen. Wie damals, wenden sich wieder zahlreiche Erzähler*innen den Folgen der Krise zu, und mit besonderer Verve in Spanien, wo Tausende vor allem junger Menschen unter der Krisensituation leiden, ihr Zuhause oder ihre Arbeit oder beides verlieren und damit in prekäre Situationen geraten (s. Estrada 2009). Schnell nehmen sich Autor*innen dieses Themas an, und es entsteht eine wuchernde Literatur der Krise. Die erfolgreiche, engagierte Schriftstellerin Marta Sanz stellt 2013 fest, in Zeiten wie diesen solle jede spanische Autorin, jeder spanische Autor seinen/ihren Krisenroman schreiben (s. Bezhanova 2017, S. XXVIII), und so habe ich in einem vor einigen Jahren publizierten Aufsatz 24 spanische Krisenromane gezählt (Ingenschay 2018 b, S. 324), doch inzwischen ist diese Liste auf mindestens 35 Titel angewachsen. Frühe allgemeine Untersuchungen der „Krisen-Narrativik“ können an Paul de Mans *Crisis and Criticism* (1983) anschließen; die erste (Crosthwaite 2011) beschäftigt sich nicht mit dem Paradigma Spanien, doch wendet sich in der Folge auch die Hispanistik intensiv dem „Roman der Krise“ zu (s. die Sondernummer der *Hispanic Review* 2012, Rodríguez Marcos 2013, Sanz Villanueva 2013, Vara 2014, Ingenschay 2014 und 2018 b, Valdivia 2016, Mornat 2017, Mecke et al. 2017, Bezhanova 2017).

Die Vielzahl dieser Romane und ihre thematische und stilistische Bandbreite veranschaulichen, dass es sich bei dieser Subgattung um ein höchst heterogenes Phänomen handelt. Man findet dort mit Chirbes' *Am Ufer* einen gesellschaftskritischen Roman mit philosophisch-existenzialistischer Tendenz; daneben gibt es „kostumbristische“ Romane (wie Almudena Grandes' *Kleine Helden*), komische (wie Eduardo Mendozas *Der Friseur und die Kanzlerin*), engagierte Werke (Javier

López Menachos *Yo, precario*) oder anklagende Texte, und gleichzeitig sind sehr unterschiedliche Erzähltechniken von der linearen Erzählung bis zu komplizierten Graden von Experimentierfreudigkeit (Pablo Gutiérrez, *Democracia*) zu finden. Aus diesem großen Set von Erzählwerken wähle ich exemplarisch vier Texte aus: die beiden einschlägigen Romane des 2015 überraschend verstorbenen Rafael Chirbes, weil sie erstens auf Deutsch vorliegen und zweitens tatsächlich die Basis wie auch den Höhepunkt dieses Schreibens markieren, ferner ein von hoher Originalität gekennzeichnetes Werk, den Roman „Das dunkle Zimmer“ (*La habitación oscura*) von Isaac Rosa, sowie Almudena Grandes' *Kleine Helden*. (Für weitere Literatur dazu s. Ingenschay 2018 b).

Rafael Chirbes: von der Immobilienkrise zur Krise schlechthin, oder von *Krematorium* zu *Am Ufer*

War der aus València stammende Rafael Chirbes (1949–2015) einer der prominentesten unter den Romanciers, die den spanischen Bürgerkrieg zum Thema ihres Schreibens gemacht hatten, so ist er zugleich *der* Wegbereiter und Hauptvertreter des Krisenromans. Schon knapp ein Jahr vor dem Bankrott des Bankhauses Lehman Brothers am 15. September 2008 veröffentlicht er seinen Roman *Krematorium* (2008, Orig.: *Crematorio*, 2007). Wie schon bei seinen Bürgerkriegsromanen (s. Kap. 4) handelt es sich um eine Art Familiensaga und, durch die Polyfonie der Stimmen, auch zu einem gewissen Grad um einen experimentellen Roman, der innerhalb der sieben Kapitel vollkommen auf Absätze verzichtet. Hauptperson ist der Architekt Ruben Bertomeu, der sich nach dem Verlust seiner Jugendträume und seiner Ideale zum Spekulanten und skrupellosen Baulöwen entwickelt hat. Mit der Unterstützung eines russischen Mafioso und eines gewissenlosen Geschäftspartners steigt er zu einer der großen Figuren auf, die durch den Bau von Hotels und Ferienanlagen an der Mittelmeerküste zu der berüchtigten Immobilienblase beigetragen haben. An dem einzigen Tag, an dem die Handlung des umfangreichen Romans spielt, blickt er zurück auf sein Leben, auf seine von Begeisterung für Kunst und Literatur geprägte Jugend, als er sich noch mit seinem jüngeren Bruder Matías gut verstand, der nun gerade verstorbenen ist, ein Ex-Kommunist und späterer Öko-Bauer. Und Ruben denkt an seinen früheren Freund Federico, einen erfolglosen Schriftsteller, der als Alkoholiker endete, und an den lieblosen Alltag im Schoße seiner emotional blockierten Familie. Während Mónica, seine zweite Frau, der typischen Vertreterin der neureichen Bourgeoisie entspricht, repräsentiert seine Tochter Silvia, Kunsthistorikerin und Frau eines arroganten Literaturprofessors, die intellektuelle Seite der spanischen Gesellschaft, die sich als unfähig erweist, der hyperaktiven (un)-so-

zialen Maschinerie zu widerstehen, welche der Raubtierkapitalismus in Gang gesetzt hat. Der deutschen Übersetzung von *Krematorium* war ein beträchtliches Echo und positive, nahezu philosophische Besprechungen beschieden. Albrecht Buschmann gab seinem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* den Schopenhauer'schen Titel „Die Welt als Wille und Stahlbeton“ (Buschmann 2008). Als Roman über den entfesselten Boom der Konstruktion beschreibt *Krematorium* das Bauen als Inbegriff kapitalistischen Handelns:

Die Wirtschaft ist eine extrem aufreibende Beschäftigung, besonders das Baugewerbe, das vielleicht das beste Sinnbild für den Kapitalismus ist. Wachstum bedeutet Zerstörung, und daran bin nicht ich schuld: Wachsen heißt, immer weiter zu zerstören. Man zerstört, um etwas bauen zu können. (S. 418/419)

La economía es una actividad eminentemente nerviosa, y aún más la construcción, quizás la mejor metáfora del capitalismo. Crecer supone destruir, y de eso tengo yo la culpa: crecer no es parar de crecer y construir es no parar de destruir. Se destruye algo para construir algo ... (S. 408/9)

Die nicht zu bremsende Lawine des Bau-Booms an der Mittelmeerküste vergleicht Ruben mit den schrecklichen Folgen des Drogenkonsums:

Bauwirtschaft und Kokain haben viel gemeinsam, über ein paar schnell fett gewordene Bankkonten hinaus: die Hyperaktivität, der Kampf gegen die Zeit. Kapitalismus und Kokain, diese pausenlose Getriebenheit. (S. 419)

Construcción y cocaína tienen mucho en común, además de algunas cuentas corrientes engordadas deprisa. La hiperactividad, el empeño por luchar contra el tiempo. Capitalismo y cocaína, este frenético no parar. (S. 409)

Die spanische wie die internationale Kritik feierte im Vorfeld der Krise *Krematorium* als die große Erzählung von der Immobilienspekulation, und der Autor selbst beruft intertextuelle Bezüge zur Figur des Spekulanten in Pérez Galdós' Roman *Torquemada* und stellte seinen Roman in eine Reihe mit entsprechenden Werken der Literaturgeschichte.

2013, in gewissem Abstand zum Zusammenbruch der Lehman Bank, kommt Chirbes in einem weiteren Roman in konkreterer Perspektive auf die Finanzkrise und ihre Folgen zurück. In *Am Ufer* (2014, Orig.: *En la orilla*, 2013) stellt er sowohl den Kern der Krise als auch deren Folgen dar und thematisiert den Prozess, der hinter der Spekulation steckt, mit der Metapher der Fäulnis, wie sie das sumpfige Ufergelände beherrscht, zu dem sich der Protagonist an einem Wintertag des Jahres 2010 aufmacht. *Am Ufer* beginnt damit, dass der marokkanische Arbeiter Ahmed dort, im Niemandsland des Sumpfes, die Leichen zweier Männer und eines Hundes findet. Im Verlauf des Romans wird die düstere Geschichte, die dahintersteckt, entfaltet. Der Zimmermann Este-

ban musste seinen Betrieb schließen, nachdem er geliehenes Geld schlecht investiert hatte, und musste die Angestellten seines kleinen Betriebes ebenso entlassen wie die kolumbianische Krankenschwester, die sich um seinen pflegebedürftigen Vater kümmerte. Gegen Ende der Erzählung trifft er Vorbereitungen, seinen Hund zu erschießen sowie den Vater und sich selbst zu töten; der narrative Zirkel schließt sich so. Mit dieser Geschichte eines Mannes, dessen Familie sich stets gegen die Diktatur Francos engagiert hatte, gibt Chirbes dem Topos von den „zwei Spanien“ erneut Relief: Während der aufrichtige Esteban und seine Familie der Gruppe derjenigen angehört, die stets zu den moralisch Guten, *de facto* aber zu Verlierern gezählt haben und wieder zählen, steht ihnen jene andere Familie gegenüber, die durch Opportunismus und Kollaboration mit dem Franco-Regime zu Reichtum gelangt war. Deren Sohn heiratet nicht nur Estebans Jugendliebe, er entwickelt sich auch innerhalb des Baubooms der 2000er Jahre zum superreichen Unternehmer und setzt sich letztlich mit den Einlagen, die unter anderen Esteban dessen Baufirma anvertraut hatte, ins Ausland ab. Die Unerbittlichkeit, mit der sich die Gewinner der Kriege und der Krisen durchsetzen, bringt den Familienunternehmer zu der Erkenntnis, dass ihm keine andere Lösung als der Freitod bleibt. Dieses von Verzweigung übervolle Szenarium ist in eine exzellent erzählte Geschichte gekleidet, voller aussagekräftiger Rückblicke, mit psychologischer Sensibilität und kontrapunktischen Metaphern von Süß- und Salzwasser und von brackigen Stellen (s. dazu Leuzinger 2017). Paul Ingendaay nennt dieses Erzählwerk ein „vielstimmiges Seelentheater von hoher Rhetorik“ und warnt zugleich, es handele sich dabei nicht um eine „locker geschlagene Prosa im mittelguten Bereich, [...], keine Häppchenliteratur“ (Ingendaay 2014).

Schnell stand fest, dass Chirbes mit *Am Ufer den* „Roman der wirtschaftlichen, sozialen und moralischen Krise“ schlechthin („La novela de la crisis económica, social y moral“, *nuevatribuna.es* vom 19.03.2013) bzw. sogar „den definitiven Krisenroman“ („la novela definitiva de la crisis“ laut *elplacerdelalectura*) verfasst hatte, oder, im Urteil Paul Ingendaays, den Roman vieler Krisen: der Baukrise, der Schuldenkrise, der Wirtschaftskrise, der Krise der Familie und der Institutionen, kurz: der Sinnkrise (Ingendaay 2014). Eine weitere Dimension sei hinzugefügt: einige Passagen erlauben es, *Am Ufer* nicht nur als Schilderung eines Suizids aus Armut und Verzweigung im Angesicht der Immobilienkrise zu lesen, sondern zugleich als Hinweis auf die ökologische Misere, die sich der spanischen Küste bemächtigt hat und die es erlaubt, Chirbes' Text auch als (vielleicht ersten) Roman der Umweltkrise zu werten:

Oben von der Düne aus erkenne ich zwischen den fernen Bauten Fragmente des Strandes. Seit Beginn der Krise ist es vorbei mit der Hektik der Kräne, Betonmischmaschinen,

Ausleger, die Landschaft ist gereinigt. [...] Seit der Tourismus die Küste heimgesucht hat, fühle ich mich nicht mehr wohl am Meer, all diese Restaurants, Strandcafés, Imbissstände, die Gartenmauern der Apartmenthäusern, bis zu denen im Frühling tonnenweise Sand ausgekippt wird: ein Ort, dem Gewalt angetan wurde, schmutzig, an dem die Leute, von wer weiß woher gekommen, pissen, scheißen oder ejakulieren, wo die Öltanker, die man ständig am Horizont auf den Hafen von Valencia zusteuern sieht, ihr Kieljauche, die Aborte und Laderückstände ablassen, dazu die Kreuzfahrtschiffe, vollgeladen mit Rentnern, die einen falschen Luxus, eher eine Vorspiegelung von Luxus genießen

(S. 361/2)

Subido en lo alto del médano alcanzo a ver entre las lejanas edificaciones fragmentos de la playa. Desde que se inició la crisis, ha parado el frenesí de grúas, hormigoneras y plumas, el paisaje se ha lavado. [...] Desde que el turismo empezó a invadir la costa, nunca me he sentido a gusto junto al mar, todos esos restaurantes, las terrazas, los chiringuitos, los muros de los apartamentos a los que, en invierno, llega la marea y ante los que, cada primavera, descargan toneladas de arena los camiones: un sitio violado, sucio, en el que esa gente que viene no se sabe de dónde, turistas de paso, mea, defeca o eyacula, donde limpian sus sentinas, retretes y fondos de depósitos los petroleros que uno ve a cualquier hora en el horizonte rumbo al puerto de Valencia, los paquebotes que efectúan cruceros mediterráneos cargados de jubilados que disfrutan de un lujo falso, más bien espejismo ...

(S. 365/6)

Unleugbarer Weise hat sich mit dem Roman *Am Ufer* (und mit Antonio Muñoz Molinas Essay-Band *Todo lo que era sólido*) die Krise als Kernthema der Gegenwartsliteratur etabliert. Die Literaturproduktion musste sich einem derart einschneidenden Thema, wie es die Krise für Millionen von Menschen darstellt, stellen. Als Natalia Vara ihren Rückblick auf die spanische Narrativik des Jahres 2013 präsentiert, fällt ihr *Am Ufer* unter allen Titeln besonders auf, und sie stellt fest, „dass der Blick des valencianischen Schriftstellers auf die Glut gerichtet ist, die nach dem Feuer zurückbleibt, in dem der überwältigende Kapitalismus gebrannt hat, der nicht nur die Wirtschaft der letzten Jahrzehnte bestimmt hat, sondern auch die Art und Weise, in der wir unsere Existenz konzipiert haben“ („la mirada del escritor valenciano se dirige hasta los rescoldos que quedan tras la hoguera en la que ha ardido el capitalismo avasallador que ha determinado no solo la economía de las últimas décadas, sino también el modo en que hemos concebido nuestra existencia“, Vara 2014, S. 2).

Eine eigenwillige Konfrontation mit der Krise: Isaac Rosa, *La habitación oscura*

Im Titel seines Bürgerkriegsromans *Otra maldita novela sobre la guerra civil* (2007, „Noch ein verdammter Bürgerkriegsroman“) scheint Isaac Rosa (*1974)

zu versprechen, nicht noch eine Erzählung dieses Typs zu liefern (und tut es doch, nur auf innovative Art). Und seine Erzählung *La habitación oscura* (2013, „Das dunkle Zimmer“) ist auch nicht auf den ersten Blick als „Krisenroman“ zu erkennen. Die Geschichte beginnt in einer recht schrulligen Ausgangssituation: eine Personengruppe trifft sich, in Erwartung eines Polizeieinsatzes, ein letztes Mal in dem im Titel genannten ‚dunklen Zimmer‘, in welchem sie sich seit vielen Jahren getroffen hatte. Ursprünglich waren sie zusammengekommen, um unter Freunden das Wochenende zu feiern, als ein Stromausfall sie in völliger Dunkelheit zurückließ, in einer heterotopischen Situation, die sie zu sexuellen Spielchen jedweder Art anregte. Mehr und mehr fanden sie Gefallen an dieser Praxis und perfektionierten sie zunehmend. Damit weist dieses ‚dunkle Zimmer‘ nur insofern Parallelen zum *Darkroom* schwuler Kontexte auf, als in beiden Fällen alltagsweltliche Identitäten ausgeblendet werden. Im Roman hat es vor allem die Funktion, einen langen Rückblick auf die Geschichte der Menschen, die sich dort treffen, als roten Faden des Geschehens zu ermöglichen. In polyperpektivischer Form werden die persönlichen, beruflichen, familiären und emotionalen Schicksale angerissen, deren Gesamtheit ein lebhaftes Bild der spanischen Gesellschaft während der ‚fetten Jahre‘ zu Beginn des 21. Jahrhunderts bildet. Hinter den Protagonist*innen erkennt man das Profil einer Generation, die sich ein angenehmes Leben innerhalb der selbstzufriedenen Konsum- und Freizeitgesellschaft eingerichtet hat, einer Generation aus Frauen und Männern um die 40 Jahre, also in Rosas Alter. Viel mehr als die Flucht in die ‚freie Liebe‘, den Sex und eine andere Vorstellung von Gleichheit, wird das dunkle Zimmer zur Generalmetapher der sozialen Blindheit dieser Generation, welche die Traumata des Franquismus und das Fehlen von Beständigkeit und menschlicher Tiefe allein durch ein unbekümmertes Freizeitverhalten und durch Konsumwut auszugleichen sucht. Mitten in diese selbstgefällige Gesellschaft brechen nun jene Schläge hinein, die so zahlreiche Spanier*innen im Laufe der Jahre, die der Krise folgen, erlebt haben. So entsteht ein Porträt der persönlichen Höhen und Tiefen: ein Bekannter verliert seine Arbeit, der kleine Bankangestellte einer Vorstadtiliale besorgt, *bona fide*, eine Hypothek, welche die Kreditnehmer*innen dann nicht mehr zurückzahlen können, wie es in der Lebenswelt weit verbreitet war, und dafür erhält der arme Bänker eine ordentliche Tracht Prügel. Manchen der Kapitel gehen die Buchstaben REC voraus, als Emblem für RECORD, also für die Aufzeichnung dieser Teile, denn eines der Mitglieder des Kreises, Spezialist für Überwachungs-Informatik, hatte auf die Computer einiger ‚wichtiger Personen‘ Trojaner installiert, um sie auszuspionieren, ein Thema, das durch das Aushorchen des Merkel’schen Handys durch den Geheimdienst der nordamerikanischen Verbündeten kurz nach Erscheinen des Romans eine gespenstische Aktualität gewann, denn die mit REC gekennzeichneten Kapitel entsprechen der Transkription der Abhöraktion dieses Protagonisten. Allerdings

nutzt der Spion diese Informationen, um den verantwortlichen Personen eine milde, sozial verträgliche Haltung den Ärmern gegenüber abzupressen ...

In einem Interview hat Rosa erklärt, *La habitación oscura* sei „ein trostloser und gewalttätiger Roman, im Einklang mit dem Augenblick“ („una novela desoladora y violenta, coherente con el momento“), und verfolge „eine Literatur, die den Leser mit dem Konflikt konfrontiert“ („una literatura que enfrente al lector con el conflicto“), um dann hinzuzufügen: „Ich möchte nicht allein denunzieren; Erzählungen, welche die komplexe Realität vereinfachen, brauchen wir nicht, daher die Idee, den Leser und die Geschichten, die er heute liest, in Frage zu stellen“ („no quiero quedarme en la denuncia, no tenemos que aceptar relatos simplificadores de la realidad más compleja, por eso la idea de cuestionar al lector y a los relatos que lee hoy“ (Interview mit Rosa, September 2013, europapress.es). Also geht es ihm nicht darum, gesellschaftliche Fehlentwicklungen aufzudecken, wie es die Absicht so zahlreicher Romane des Nachbürgerkriegsromans und auch des Postfranquismus war. Die Leser*innen zu provozieren, sie aus einer äußeren Perspektive zu tieferen Reflexionen anzuhalten, das ist das Ziel dieser Erzählung, die mit den aktuellen Tendenzen auch den komplexeren Kontext der Gegenwart einbezieht, das, was Unamuno als „intrahistoria“ (etwa: ‚Binnengeschichte‘) bezeichnet hätte.

Almudena Grandes: Das Leiden der einfachen Leute in *Kleine Helden*

Die hohe Aktualität des Krisenthemas motivierte Almudena Grandes, ihre Arbeit am Zyklus über den Bürgerkrieg (s. Kap. 4) zu unterbrechen und die Erfahrungen von Menschen aus Madrid mit der Krise in den Mittelpunkt einer vielstimmigen Erzählung zu stellen. *Kleine Helden* (2020, Original: *Los besos en el pan*, 2015) ist der fiktionale Erfahrungsbericht ‚normaler‘ Personen, Hausfrauen, Arbeiter*innen, Friseur*innen, Journalist*innen, Ärzt*innen, Polizist*innen. Sie heißen Diana, oder Toni, Charo, Sofia, Pepe oder Ahmed. Die Erzählung begleitet sie im Kontext des ökonomischen Ausnahmezustands, wie er in den Zeiten nach der Krise in der Stadt herrscht, in Pascuals Kneipe, Amalias Frisiersalon, ins Mietshaus, auf die Straße. Dies klingt nach einem Großstadtroman mit einem kollektiven Protagonisten und ist es auch, mit einem Fokus, der auf die Ereignisse nach dem Zusammenbruch von Lehman Brothers und die folgenden Probleme in der spanischen Lebenswelt gerichtet ist. Der deutsche Titel bezieht sich auf diese Vielzahl von Charakteren aus der Masse der ‚kleinen Leute‘, während das spanische Original, betitelt „Küsse aufs Brot“, auf den alten, unter den bescheideneren Volksschichten bis in die armen Jahre der frühen Franco-Zeit verbreiteten

Brauch anspielt, das ‚tägliche Brot‘ vor dem Essen zum Dank zu küssen, also eine Art entsakralisierten Tischgebets zu sprechen. Die starke Symbolik dieses Aktes zeigt eine Dimension, die in der deutschen Ausgabe verloren geht: die Krise als das Ende einer Zeit des Überflusses, das die Rückerinnerung an schlichtere, bewussteren Zeiten abrufen bzw. möglicherweise ein neues Gefühl für die Notwendigkeit einfacherer Lebensweisen einläuten und damit auch neue Chance mit sich bringen könnte.

Dies ist eine Geschichte aus vielen Geschichten, die Geschichte eines Stadtviertels von Madrid, was sich bemüht Widerstand zu leisten, im Auge des Hurrikans sich selbst treu zu bleiben, gegen diese Krise, die alles auf den Kopf zu stellen drohte und das nicht erreicht hat.

Esta es la historia de muchas historias, la historia de un barrio de Madrid que se empeña en resistir, en seguir pareciéndose a sí mismo en la pupila del ojo del huracán, esa crisis que amenazó con volverlo del revés y aún no lo ha conseguido. (Grandes 2015, S. 18)

Bei diesem Stadtviertel handelt es sich um einen Bezirk des alten Zentrums der Hauptstadt, um das zwischenzeitlich so moderne Malasaña. Eine perspektivische Vielheit, eine Art von Puzzle, das Generationen, Freundeskreise und Nachbarschaften umfasst, fügt sich zu einem großen Tableau der einfachen Leute dieses Stadtbezirks, an dessen Rand die Autorin selbst lebte. Damit ergänzt Grandes in gewisser Weise die Perspektive, die Elvira Navarro einnimmt, wenn sie in *La trabajadora* (2014 „Die Arbeiterin“), ebenfalls einer typischen Krisen-Erzählung, eine Romanpoetik des urbanen Raumes entwickelt, indem sie die zunehmend prekäre Situation der Protagonistin durch ihre Bewegungen von der Stadtmitte in immer entferntere Peripherien in den Blick nimmt. Almudena Grandes dagegen zeigt innerstädtisch ihr komplexes, vielschichtiges Personeninventar: Von der schlechten Situation in der Alten- und Krankenbetreuung bis zu hungernden Kindern in manchen Schulen, vom Verlust der Arbeit bis zum Platzen der Hypotheken entwirft sie ein lebendiges Bild der konkreten Auswirkungen dieser Krise. Die drei Teile des Romans („Vorher“, „Jetzt“ und „Danach“) lassen einen typisch *choralen*, einen vielstimmigen Roman entstehen, dessen Geschichte sich aus den Berichten und Erlebnissen dieser drei Generationen angehörnden Protagonist*innen zusammensetzt.

Manchen Kritikern erschien eine solche Erzählung allzu ‚kostumbristisch‘ oder – in deutlicheren Worten – als zu ‚trivial‘ (s. dazu Ingenschay 2018 b); sie übersehen dabei, dass die einfache Klarheit dieses Romandiskurses von der höchst versierten Autorin absichtlich gewählt ist, um eine aktuelle Lebenswirklichkeit in holzschnittartiger Weise zu veranschaulichen; das Publikum dankte es ihr.

Die geschilderten Krisensituationen haben auf die spanische Bevölkerung einen verunsichernden Effekt ausgeübt; die Literatur hat sie in allen Fällen zur

transgressiven Hinterfragung der Gründe und Kontexte veranlasst, was dem Krisenroman sehr oft über die bloße Gesellschaftskritik hinaus einen dissidenten Charakter verleiht. Dass dem Höhepunkt der Wirtschaftskrise 2010 zehn Jahre später die Corona-Krise folgen würde, konnte niemand ahnen, auch nicht, dass es Spanien wieder einmal besonders hart treffen würde. Die Folgen für die Gesellschaft sind nicht abzusehen, in der Literatur entstand ganz unmittelbar international eine Flut von essayistischen Auseinandersetzungen mit der Pandemie, und Romane, das ist sicher, werden folgen. Aber diese Krankheit ist natürlich kein spanisches Phänomen. Weit über Spanien hinaus wurde das Auftauchen von COVID-19 mit dem Begriff und Inhalt einer Krise in Verbindung gebracht; im Land selbst hat Antonio Muñoz Molina mit *Volver a dónde* (2021, „Wohin zurückkehren?“) eine mit essayistischen Beobachtungen angereicherte Chronik der COVID-Krise vorgelegt, und Marta Sanz ein sehr persönliches Tagebuch des Lockdowns (*Parte de mí*, 2021, „Ein Teil von mir“) sowie Erzählungen mit entsprechender Thematik. Dies rechtfertigt es, von einer weiteren Variante der Krisenliteratur zu sprechen, auch wenn es innerhalb der neuen Teildisziplin der Krisenkommunikationsforschung Tendenzen gibt, das Konzept der Krise als einen typisch westlichen Ansatz in seiner allgemeinen Gültigkeit in Frage zu stellen (s. dazu Beck/Knecht 2016). Wie dem auch sei, zeigen die vielfältigen Formen der Literarisierung von Krisenerfahrungen in der spanischen Literatur die Prägnanz dieser Betrachtungsweise und ihre Entwicklung von der idiosynkratischen, jeden Vergleich ausschließenden Selbstreflexion der 98er zu neuen, sehr lebendigen Erzählungen über den Konflikt zwischen Moral und Politik, der die literarischen Krisendiskurse in ihrer Gesamtheit begleitet.

4 Der Bürgerkrieg und seine Traumata. Historisches Gedächtnis und Erinnerungspraxis

Ein Bürgerkrieg sei nichts, auf das ein Land stolz sein könne, äußerte Felipe González, der erste sozialistische Regierungschef des postfranquistischen Spanien („Una guerra civil no es un acontecimiento conmemorable“, zit. bei Gimber 2003, S. 113). Damit wollte der von der deutschen Sozialdemokratie massiv unterstützte Politiker verhindern, dass die beginnende kritische Auseinandersetzung mit dem (nicht ganz korrekter Weise so genannten) Bürgerkrieg, der aus einem Putsch des Generals Francisco Franco Bahamonde gegen die gewählte Regierung hervorgegangen war, die faktisch bestehende Spaltung des Landes in Sieger und Besiegte weiter verfestigen würde. Und so lernte auch die politische Linke, bis in die Reihen der Kommunistischen Partei hinein, sich mit einer friedlichen Koexistenz von Tätern und Opfern abzufinden und schloss jenen berüchtigten „Pakt des Schweigens“ (*pacto del silencio*), der eine Amnestie gegenüber den Verbrechen des Bürgerkriegs und der anschließenden Jahrzehnte der keineswegs ‚weichen‘ diktatorischen Herrschaft des „Caudillo von Gottes Gnaden“ aussprach. (Die „weiche Diktatur“ schwingt in einem spanischen Wortspiel mit, das statt von der *dictadura* von der *dictablanda* – *blando* = weich, *duro* = hart – spricht und damit andeutet, so schrecklich sei diese Diktatur gar nicht gewesen ...) Jedoch hatte sich Felipe González mit diesem Satz, von dem er sich später distanzierte, geirrt. Die Auseinandersetzung mit Bürgerkrieg und Franco-Diktatur sollte das kardinale Thema der spanischen Gesellschaft, und im engeren Sinne auch der Literatur, im Anschluss an die Übergangszeit (*transición*) und bis in die Jahrzehnte nach der Jahrtausendwende werden, auch über die Verabschiedung des umstrittenen „Gesetzes zum historischen Gedächtnis“ (*Ley de memoria histórica*) im Oktober 2007 hinaus. Für 2022 kündigt die Regierung Pedro Sánchez‘ eine Novellierung dieses Gesetzes an, das sicherere rechtliche Grundlagen schaffen soll für die Ansprüche der Opfer.

Die Jahre von 1985 bis 2010 kann man als die Zeitspanne des großen Booms der spanischen Bürgerkriegsliteratur bezeichnen. Doch schon lange vorher hatte die Literatur Spaniens, aber auch anderer Länder, sich intensiv mit diesem Krieg beschäftigt. Der Band von Bannasch/Holm etwa zeigt, dass auch in Deutschland – genauer gesagt: in *beiden* Teilen Deutschlands, mit einem deutlichen Schwergewicht in der früheren DDR – diese interne kriegerische Auseinandersetzung eine umfangreiche dokumentarische wie fiktionale Literatur hervorgebracht hat (Bannasch/Holm 2005 sowie vorher Bernecker 1999). Gleiches gilt auch für die anglo-

phonen Literaturen (Orwell, Hemingway), für Frankreich (Malraux) und für viele weitere; bereits 1962 erscheint in Spanien eine Studie über den Krieg Spaniens als Thema der Weltliteratur (Rafael Calvo Serer). Vom Standpunkt der spanischen Literaturgeschichte aus betrachtet, stellte der seit Mitte der 1980er Jahre einsetzende Boom der Bürgerkriegsthematik bereits die *dritte* Phase der literarischen Auseinandersetzung mit dem Kampf innerhalb des Landes dar. Zwei Phasen waren ihr vorausgegangen: *Erstens* die literarische Behandlung des Bürgerkriegs durch zeitgenössische Autor*innen beider Seiten, die im Roman, aber auch im Medium der Lyrik das Kriegsgeschehen kommentierten. Eine *zweite* Phase entspricht den rund 35 Jahren der Franco-Diktatur, die den Autor*innen eine strenge Zensur auferlegte und eine große Zahl von ihnen ins Exil (oder ins ‚innere Exil‘) trieb. Fünf Jahre nach Francos Tod wird die Zensur offiziell abgeschafft, und bald darauf setzt dann jener große Boom der Bürgerkriegsfiktion ein, der bis vor wenigen Jahren angehalten hat, jene nachträgliche Bewusstwerdung, die gegen Ende des 20. Jahrhunderts die *dritte* Phase der Bürgerkriegsliteratur einleitet, welche schnell zu *dem* Thema der spanischen Gegenwartsliteratur wurde, wie es seiner Zeit, nach 1915, der mexikanische Revolutionsroman oder die Auseinandersetzung mit dem Hitler-Faschismus durch die „Gruppe 47“ in der deutschen Nachkriegsliteratur vorgeführt hatten. Der massive Rückblick auf diese problematischen Jahre der spanischen Geschichte folgt dem gewachsenen Bewusstsein für die Notwendigkeit dessen, was man am treffendsten mit dem deutschen Terminus der Vergangenheitsbewältigung benennen kann, (auch wenn der transnationale Vergleich hinkt). Bezeichnend mag sein, dass dennoch in diesen Romanen eine politisch begründete Zweiteilung zwischen eher versöhnlich zurückblickenden Werken und stärker anklagenden Positionen unterschieden werden kann; ich werde darauf zurückkommen müssen. Blicken wir zunächst aber auf die erste Phase, auf die während des Bürgerkriegs selbst entstandene Literatur, welche bereits die Spaltung der Gesellschaft vorwegnimmt.

Phase 1 der Bürgerkriegsliteratur: Romane der Bürgerkriegs-Ära

Von tief antidemokratischer Gesinnung zeugt ein Roman, der in Spanien seit seinem Erscheinen nie vollständig verschwunden war: *Madrid de corte a checa* (1938/39 geschrieben) des Grafen Agustín de Foxá (1906–1959). Der Titel ist schwer zu übersetzen: *corte* ist der Königshof, der 1931 bei Ausrufung der 2. Republik bis auf Weiteres obsolet wurde, und *checas* sind die berühmten Ge-

fängnisse, in denen die militärischen Befehlshaber der republikanisch dominierten Hauptstadt zahlreiche Angehörige des faschistischen Lagers, vereinzelt auch Kleriker, oft unter schlimmen Bedingungen interniert hatten. Die Handlung von *Madrid de corte a checa* beginnt zur Zeit der Abdankung des Königs Alfonso XIII und schildert im ersten Teil, wie die reiche Oberschicht, die sich ans Meer in den Norden oder nach Portugal zurückgezogen hatte, um der Sommerhitze zu entfliehen, mit ihrer Rückkehr zögert, weil sie die ‚Episode‘ der neuen republikanischen Staatsform in Madrid erst einmal skeptischen Auges aus sicherer Entfernung betrachten wollte.

Dieser konservativen Gesellschaftsgruppe gehört auch die adlige Familie des Protagonisten José Félix an, der wegen eines kurzen Flirts mit der Partei der Königsgegner von seinem Vater, einem hochrangigen Militär, des Hauses verwiesen worden war. Félix verliebt sich in Pilar, eine Tochter aus ebenfalls adligem, allerdings mittellosem Hause, die von ihren Eltern mit dem reichen Miguel Solís verheiratet wird, für den sie nichts empfindet – anders als für Félix. Die Existenz eines Kindes und auch die bloße Tatsache, verheiratet zu sein, hindert Pilar freilich, ihrer Verliebtheit Taten folgen zu lassen. Im zweiten Teil stehen sich junge linke Revolutionäre und Faschisten/Falangisten gegenüber, wobei des Autors Sympathie nicht bei ersteren liegt. Auch der Protagonist steht stramm rechts; zufrieden wird er Augen- und Ohrenzeuge, als im Untergeschoss eines Madrider Cafés im Beisein von José Antonio Primo de Rivera die Hymne der Falange, das „Cara al sol“ („Das Gesicht zur Sonne“) komponiert und ihr Text gedichtet wird.

Der Bürgerkrieg beherrscht den dritten Teil des Romans mit dem Titel „Hoz y martillo“ („Sichel und Hammer“). Pilars kapitalistischer Gatte Miguel wird von seinen Arbeitern gelyncht, so dass das Liebespaar Pilar und Félix im Prinzip freien Lauf hätte, jedoch werden sie verhaftet und verurteilt. Es gelingt ihnen aber, durch die Fürsprache eines alten Falange-Angehörigen, der sich aus Opportunismus den Linken angeschlossen hatte, in die sogenannte „nationale Zone“ (*zona nacional*) zu gelangen. In der Hauptstadt herrscht indes zunehmend der blanke Terror:

Es fielen nicht mehr nur Falangisten, Priester, Militärs und Aristokraten. Die blutige Welle war bis zum friedlichen Bürgertum gelangt, zu den kleinen Angestellten mit geringem Lohn und zu den nicht gewerkschaftlich organisierten Arbeitern. Alles war ein Grund für eine Erschießung, weil man aus Navarra war, weil man wie ein Faschist aussah, oder einfach weil man unsympathisch schien.

Ya no caían, sólo, los falangistas, los sacerdotes, los militares, los aristócratas. Ya la ola de sangre llegaba hasta los burgueses pacíficos, a los empleadillos de treinta duros y a los obreros no sindicados. Se fusilaba por todo, por ser de Navarra, por tener cara de fascista, por simple antipatía. (Foxá 2001, S. 276)

Die ideologischen Botschaften werden nicht immer, wie hier, mit dem Holzhammer verabreicht, sondern manchmal auch auf subtilere Weise. Wenn Félix sich als ein junger Republikaner verkleiden will, wählt er möglichst kitschige Kleidung (S. 286); der Botschafter der UdSSR ist natürlich jüdisch (S. 275, und damit das schlimmste, was es in dieser Vorstellung geben kann: Jude und Kommunist! – nur schwul ist er nicht!) Aber es geht alles am Ende gut aus: Franco hat gesiegt, und Félix und Pilar betreten unter Tränen der Rührung wieder den Boden des ‚befreiten‘ Vaterlandes:

Endlich wieder Zivilgardisten mit dem Dreispitz, an der Grenze nach Irún, unter der gelbroten Fahne, im Freien, fröhlich wieder auferstand. Und Karabinieri, und Falangisten mit ihren Blauhemden und dem Rutenbündel (dem Emblem der Falange, D.I.) und karlistische „Requetés“ mit roten Baskenmützen. Endlich wieder Spanien!

Otra vez guardias civiles con tricormios, en la aduana de Irún, bajo la bandera roja y amarilla, al aire, alegremente resucitada. Y carabineros, y falangistas con la camisa azul y el yugo de flechas, y requetés con sus boinas rojas. ¡Otra vez España! (S. 347)

Man mag sich ja fragen, ob Agustín de Foxá lebensklug handelte, als er die Überlegenheit der gut ausgebildeten oberen Klassen gegenüber den einfachen Arbeitern diskursiv privilegierte und das bequemere Leben der Begüterten mit stärkerer Sympathie begleitete als das schlimme Los der einfachen Leute. Dies ist für gewisse Teile von Trivialliteratur durchaus ein Erfolgsrezept, selbst wenn das Erleben von Kriegen gerade für das ‚einfache Volk‘ tragische Dimensionen aufweist. Jedenfalls mischt Foxá Elemente der „echten“ Lebenspraxis in seine Erzählung: ein Teil des (profranquistischen) Personeninventars am Rande des Romans hat historisch existiert, z. B. die Dichter und Intellektuellen um Dionisio Ridruejo oder Ernesto Giménez Caballero. Außerliterarisch war der adlige Romancier, der Zeit seines Lebens hohe diplomatische Ämter inne hatte, zugleich Quell zahlreicher *bonmots*, leider meist absolut faschistoiden, misogynen oder prokolonialistischen Charakters; – ich verkneife mir Beispiele für solche Entgleisungen. Die Frage, die mich bewegt, lautet vielmehr: warum gilt gerade dieser von Anlage und Durchführung her solide, aber reichlich biedere Roman im Urteil auch kompetenter Personen als wichtig?

Nun wäre der Vorwurf, Foxá habe einfach schlechte Literatur geschrieben, falsch. Richtig scheint mir, dass es sich bei *Madrid de corte a checa* eher um *mittelmäßige* Literatur handelt, nach einem geschickten, aber klaren und wenig kreativen Rezept gestrickt. Daher wundert es mich umso mehr, dass dieser Roman nicht nur irgendwie überlebt hat, sondern dass seine Fans ihm treu sind und dass unter ihnen Personen mit Urteilskraft sind, wie etwa der Dichter, Hochschullehrer und Kulturpolitiker Jaime Siles, der zu der von mir benutzten Ausgabe, der geschenkten Beilage zur Tageszeitung *El País*, das Vorwort ver-

fasst hat und dort versichert, dies sei einer der besten spanischen Romane des 20. Jahrhunderts („una de las mejores novelas de la primera mitad del siglo xx“, Prólogo, s.p.). Ich teile seine Meinung keineswegs, auch nicht in Kenntnis des „Jünger-Syndroms“, also der Problematik, mit ideologisch zweifelhafter Literatur in guten oder exzellenten Stilregistern umgehen zu müssen. So einfach wie es sich Sartre machen wollte, gut geschriebene und politisch ‚richtige‘ Werke gleich zu setzen, wird man heute nicht vorgehen können. Dass ein Teil der faschistischen Autoren ein neuartiges Faszinationspotential auszuüben vermochten, kann ich dann verstehen, wenn sie entweder tatsächlich exzellent schreiben oder wenn sie so etwas wie Erkenntnis- oder Läuterungsprozesse durchlaufen haben (wie es etwa bei Dionisio Ridruejo oder Gonzalo Torrente Ballester später im Laufe der Franco-Ära der Fall war). Das hohe Lob für Foxá und seinen Roman, dessen Beitrag zur Mythenbildung einer profranquistischen Literatur Regine Schmolling aufgezeigt hat (s. Schmolling 1989), ist mir unklar.

Den Vorwurf der Biederkeit kann man dem Roman, den ich als nächsten bespreche und der Foxás ideologische Position teilt, nicht machen. Sein Autor, Tomás Borrás (1891–1976), erzählt in *Checas de Madrid* (1940 „Die Folterkammern von Madrid“) die Geschichte des 16jährigen Federico, der mitten in dem republikanisch beherrschten Madrid heimlich Anhänger der faschistischen Ideologie ist. Viele Szenen freilich spielen in den Reihen der ‚bösen Roten‘, um deren ‚moralische Korruptheit‘ aus einer internen Perspektive schildern zu können, zum Beispiel, wenn eine Gruppe linker Milizionäre einigen sehr Reichen verspricht, sie gegen Bezahlung mit einem LKW in die ‚nationale‘ Zone zu fahren, sie dann aber vom Wagen wirft und sie wie die Kaninchen bei der Jagd abknallt. – Die Gesamthandlung ist in fünf „Aktionen“ unterteilt, gegen Ende spielen zwei davon in den sogenannten *checas*, in anderen ist die Stadt Madrid im Zeichen des grausamen Bürgerkriegs Zentrum (und Protagonist) des Geschehens. Borrás bedient sich bei dieser Schilderung eines sehr speziellen, eigenwilligen Stils:

Und Kanonen auf der Plaza de España, hinter dem Denkmal von Cervantes und seinen Protagonisten, die einen Fächer aus Licht auf die Hügel von Garabitas werfen, hinter brennenden Kiefern und in Höhlen eingegrabenen Artilleristen. Das Berggefängnis unterhalb des Hangs von Príncipe Pío, Erbrochenes aus Schutt: das Gefängnis, vom Krieg zusammengeschlagen, mit eingerissenen Ecken, die Dächer der Galerie und der Zellen geborsten, Verschwinden und Ermorden ausstrahlend. [...] Gruppen dicht gedrängter Menschen zwischen dem Labyrinth der Brüstungen, Ameisen im Zickzack-Gang.

Y cañones en la plaza de España, detrás de Cervantes y sus protagonistas, lanzando abanicos de resplandor al Garabitas, de pinares que ardían y artilleros soterrados en cuevas. El cuartel de la montaña, vomitona de escombros cuesta del Príncipe Pío abajo: la cárcel, golpeada por la Guerra hasta rasgarle ángulos y saltar en estallido techos de gale-

ría y celdas con rezumo de desaparición y asesinato. [...] Grupos de hombres apretujados entre el laberinto de los parapetos, hormigas por el pasadizo en zigzag.

(Borrás 1963, S. 164)

Die neuartige Beschreibung der Katastrophe des Krieges steht ganz im Paradigma einer expressionistischen Sprachgestaltung, die oft auf Verben verzichtet, eine eigenwillige Lautqualität pflegt und neuartige Metaphern kreiert. Sowohl für den Großstadtroman (s. Kap. 5) als auch für den ‚tremendistischen‘ Roman der frühen Nach-Bürgerkriegszeit, der familiäre oder öffentliche Gewalt thematisiert, ist diese Form der Versprachlichung mit ihrer Ästhetik der Verzweiflung bahnbrechend, sogar bis in die detaillierte Schilderung der Folterszenen. Auf der anderen Seite ist der Roman nicht nur ein Machwerk, das den Faschismus bedingungslos verherrlicht, sondern das zugleich ein unsägliches Frauenbild verkörpert: Federicos Mutter ist eine wahrhaftige *mater dolorosa*, bis zur Karikatur in ein Rollenverhalten ergeben, das die Kirche und die *macho*-Gesellschaft der Frau abverlangen. Und als aus der *checa*, aus dem ‚roten Kerker‘ heraus die Klänge von Chopin dringen, sitzt Angélica, die Engelgleiche, am Klavier. Sie allerdings gibt – welch ein Skandal! – ihren schönen Körper den muskulösen, aber unwürdigen Milizionären in ihren Blaumännern hin, wofür sie später büßen muss, als ein alter und hässlicher Mann sie vergewaltigt

Zahlreiche (vor allem spanische) Kritiker der Franco-Zeit haben viel Lob für Borrás‘ Roman gefunden. Er blieb auch dann noch einer der bedeutenden Repräsentanten einer franquistisch ausgerichteten Literatur, als das Regime sich neu orientiert hatte und statt der ‚alten‘ avantgardistischen Stimmen aus der frühen Falange-Bewegung kirchentreue und nationalkonservative Positionen förderte, was manche aus der ‚alten Garde‘ zumindest innerlich für einen Abschied vom Regime nutzten; zwei dieser Autoren habe ich oben genannt. In ihrer grundlegenden Untersuchung über spanische Erzählprosa zwischen Avantgarde und Faschismus gibt Mechthild Albert ein sehr eindeutiges Urteil über *Checas de Madrid* ab:

Bei der Lektüre dieses Schauerromans gewinnt man ... den Eindruck, daß die deshumanisierte Ästhetik der Grausamkeit in der vorgeblich denunziatorischen Beschreibung ‚roter‘ Greuelthaten ihre Erfüllung findet. Der Text inszeniert eine dionysische Feier der Gewalt, zelebriert einen mitleidslos-genießerischen Sadismus und betreibt eine systematische Ästhetisierung des Terrors, die durch eine rein rhetorische Apologie faschistischer Tugenden sublimiert werden soll.

(Albert 1996, S. 325)

Auch wenn ich diese Einschätzung uneingeschränkt teile, scheint mir die Zuordnung Borrás‘ zu trivialen oder populistischen Schreibformen, die Albert vor allem mit Bezug auf andere Werke des Autors vornimmt, für diesen Roman überhaupt nicht zu gelten. Meine Leser*innen werden sich, möglicherweise mit Adornos oder Susan Sontags Überlegungen zur faschistischen Literatur, selbst

ein Urteil bilden müssen, was sie über einen Roman denken, der die Geschichte der Romanästhetik entscheidend bereichert, zugleich aber ohne Zweifel ein Pamphlet profaschistischer Propaganda darstellt. Seine literarische Originalität steht dennoch für mich außer Frage.

Wenigstens *einen* ‚echt antifaschistischen‘ Roman, der während des Bürgerkriegs entstanden ist, möchte ich kurz diskutieren: Eduardo Zamacois, *El asedio de Madrid* (1938 „Die Belagerung von Madrid“). Wieder ließe sich darüber streiten, ob dieser Roman trivial ist, zumal der in Kuba geborene Zamacois (1873–1971), Spross einer international vernetzten, großbürgerlichen Familie und Autor von weit über 40 Romanen und einigen Theaterstücken, gerade in seiner frühen Schaffensphase über weite Strecken galante bzw. erotische Themen, die nicht grundlos unter Trivialitätsverdacht geraten sind, behandelt hat. Dieser Roman, der 1938 in Barcelona erschien, weil dem in Valencia ansässigen Verleger das Papier fehlte, durfte nicht wieder aufgelegt werden, solange die franquistische Zensur andauerte. Die Handlung spielt in einem Milieu, das dem des Autors durchaus nicht entsprach, in dem kleinbürgerlich-ärmlichen Ambiente des Taxifahrers Juanito und seiner jungen Frau samt ihren Nachbarn. Diese Leute gehören, wie auch Juanitos Chef Lucio, der ‚guten‘ Schicht der fleißigen Proletarier an, denen die „chusma nacionalista“ (S. 16, „das nationalistische Pack“) gegenübergestellt wird. Unerschütterliche ideologische Basis dieser Erzählung ist ein optimistischer Sozialismus, der die russische Revolution als Modell der Befreiung aus der Sklaverei feiert. So wird vorgeschlagen, endlich die Puerta del Sol in den „Roten Platz von Madrid“ umzubenennen. Trotz der Warnung Lucios, besser kein Kind in diese Welt hinein zu setzen, ist Juanitos Frau bald schwanger. Auf dem Höhepunkt der im Titel genannten Belagerung der Hauptstadt setzen die Wehen ein und sie bringt, mit der solidarischen und sozialistischen Unterstützung ihres Mannes, ihr Kind zur Welt, wobei dieser ihr rät:

Weiter, Puri – stammelte er –; auch wenn es dich in Stücke reißt, weiter. Erfülle deine Aufgabe zu gebären. Madrid wird in dir wieder geboren. In deinem Inneren wacht es wieder auf. Beeil dich. In diesen Zeiten wäre es ein böses Omen, wenn unser Kind bei der Geburt ersticken würde.

Sigue, Puri – baluceaba él –; aunque te despedaces, sigue. Cumple tu deber de parir. Madrid renace en ti. En tus entrañas está amaneciendo. Date prisa. En estos momentos sería de mal agüero que nuestro hijo naciese ahogado. (S. 402)

Solche Hoffnung, verbunden mit der Vision einer sonnigen Stadt, in der alle Kinder eine Schulausbildung erhalten (s. S. 385), war nur *vor* dem Fall Madrids möglich. Freilich verharrt die Erzählung nicht nur in schlichten Stilregistern, sondern durchgängig in erschreckender ideologischer Einseitigkeit. Zwar sind die internationalen Brigaden nicht spanisch, sondern „das Beste von Europa“,

aber der spanische Nationalcharakter und seine *raza* (seine „Eigenheit“ – der Terminus wäre mit „Rasse“ schräg übersetzt!) stehen über all dem, auch über den (guten, nämlich den sozialistischen) Deutschen in den Reihen der Brigaden, mit ihren ‚unaussprechlichen Namen‘. Deshalb wird vorgeschlagen, all diese Beimler und Schmitz und Müller in Fernández und Rodríguez umzutaufen

Das wesentliche Charakteristikum der im Bürgerkrieg geschriebenen Literatur ist es, die Aktualität des Augenblicks auch in der Fiktion ‚authentisch‘ zu fassen und gemäß dem jeweiligen politischen Standpunkt wiederzugeben. Sie zeigt bereits, wie unversöhnlich sich in diesem Bruderzwist beide Lager gegenüberstehen, wie also jedes der „zwei Spanien“ Deutungshoheit über Geschichte und Gegenwart des Landes verlangt. In einem umfangreicheren Artikel zu diesem Thema habe ich feststellen müssen, dass die ideologische Situierung der jeweiligen Romane für oder gegen die faschistischen Aufständischen unabhängig von ihrem literaturhistorischen ‚Wert‘ ist (s. Ingenschay 2007 c). Insgesamt zeigt sich, dass durch die enormen Herausforderungen des Krieges Autor*innen neue Schreibweisen anstrebten mit dem Ziel, eine verstärkte Emotionalisierung zu bewirken. Vielleicht beherrschte die franquistische Seite die Verfahren der emotionalen Aufladung ein wenig perfekter als die republikanische (s. dazu Albert 2005). Noch auffälliger als in der Literatur sind die durch den Krieg entstandenen Innovationen im Bereich der Fotografie. Die technischen Neuerungen (Kleinbildkameras usw.) erlauben es, die Arbeiten aus dem spanischen Bürgerkrieg als qualitativen Sprung zu betrachten, durch den ein völlig verändertes Paradigma der Kriegsfotografie entstanden war. Dies spricht überdies dafür, dass der spanische Krieg der erste war, der sich dem öffentlichen Bewusstsein als mediales Ereignis eingeschrieben hat, wie er in anderer Hinsicht durch seinen internationalen Charakter – Unterstützung der Regierung durch die internationalen Brigaden, massive Hilfe für die Rebellen durch Italien und Hitler-Deutschland – hervorsteht. All dies ist ein Stoff, wie er sich typischer Weise in das kollektive Gedächtnis einschreibt.

Trauer in der Ferne, Verzweigung im Land. Exil und ‚inneres Exil‘ in der 2. Phase der Bürgerkriegsliteratur

Der Bürgerkrieg trieb, wie danach das Regime Francos, zahlreiche Schriftsteller*innen ins Exil, unter ihnen Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Rosa Chacel und Jorge Semprún, so dass man mit Fug und Recht in der Folge dieser Auswanderungswelle von einem wahren Aderlass sprechen kann. In Mexiko wurde von spanischen Exilant*innen das Colegio de México („Mexiko-Kolleg“) als intellektuelle Elite-Institution gegründet, und als nach dem Sieg Francos die ge-

wählte spanische Regierung ins Exil ging, ließ sie sich in dem seit der mexikanischen Revolution für politisch Verfolgte (im allgemeinen) sehr offenen Land nieder, das auch eine große Zahl von vor dem Nazi-Regime geflüchteten Deutschen aufnahm.

Der Mensch, den der spanische Bürgerkrieg, nach dem Urteil von Ottmar Ette und Albrecht Buschmann, wie keinen anderen beschäftigt hat (Ette/Buschmann 2007, S. 8), ist ein in Frankreich geborener spanischer Schriftsteller aus jüdischer Familie mit deutschen Wurzeln: Max Aub (1903–1972). Bei Ausbruch des 1. Weltkriegs zieht die großbürgerliche Familie Aub es aufgrund ihrer deutschen Herkunft vor, Frankreich zu verlassen; sie lässt sich im spanischen València nieder. Aub, zweisprachig bis dahin, eignet sich schnell die spanische Sprache an und wählt sie zu seiner einzigen literarischen Ausdrucksform. Während der 1920er Jahre tritt der junge Literat in die Sozialistische Partei ein. Die Regierung der 2. Republik sendet den frankophonen Aub als Diplomaten nach Paris, wo er an der Organisation der Weltausstellung von 1937 beteiligt ist, und beauftragt ihn später mit der Funktion eines Kommissars für Theaterfragen. Am Ende des Bürgerkriegs geht er zunächst nach Frankreich ins Exil, wo er mehrfach verhaftet und in einige der Lager deportiert wird, welche die Nazis und die mit ihnen kooperierenden Franzosen etwa in Argelès-sur-Mer oder in Saint-Cyprien eingerichtet hatten. Frankreich ist das nächst liegende Ziel für rund 450.000 spanische Antifranquisten allein gegen Ende der kriegerischen Auseinandersetzung. Erst 1942 kann Aub über Casablanca nach Mexiko reisen, und dort lebt er mit wenigen Unterbrechungen bis zu seinem Tod.

Die Erfahrung des Bürgerkriegs hat Aub nie losgelassen. Sie findet Niederschlag in den sechs Bänden des *Magischen Labyrinths* (*El laberinto mágico*). Der spanische Titel eines jeden dieser sechs Teile beginnt jeweils mit dem mehrdeutigen Begriff *campo* – (*campo* kann Feld bedeuten, oder Lager, oder Land, im Gegensatz zur Stadt) –, sie heißen entsprechend *Campo cerrado*, *Campo abierto*, *Campo de Sangre*, *Campo del Moro*, *Campo Francés* und *Campo de los Almendros* („Geschlossenes Feld“, „Offenes Feld“, „Blutiges Feld“, „Maurisches Feld“, „Französisches Feld“ und „Feld der Mandelbäume“), ein Stilelement, das Stefanie Gerhold und Albrecht Buschmann in ihrer hervorragenden Übersetzung aller sechs Bände ins Deutsche nicht haben nachmachen können (s. Aub 2003). Dabei ist es ein Charakteristikum dieses komplexen Zyklus, dass die Bände, die in sich schon von Stil, Inhalt und Erzählweise her heterogen sind, sich gerade nicht zu einem kohärenten Romanuniversum (nach Art eines Balzac) zusammenfügen, sondern eher auf eine „chaotisch zerfaserte Welt“ (Buschmann 2007, S. 39) verweisen. Dieses Chaos scheint auf in der Titelmetapher des Labyrinths, die im letzten Band in einem Dialog zwischen Templado und Cuartero, zwei Figuren, die in allen Bänden auftauchen, aufgelöst wird:

T.: Werden wir aus diesem Labyrinth herausfinden?

C.: Welches Labyrinth?

T.: Das, in dem wir festsitzen.

C.: Niemals. Das Labyrinth ist Spanien. Zum Überleben reicht es uns, daß eine anständige Zahl Junger herbeigeschafft wird, jedes Jahr, als Sühneopfer.

T.: Dann sind wir nicht das Labyrinth, sondern das verirrte Monstrum.

C.: Wir sind im Labyrinth, wenn dir das lieber ist. (*Bittere Mandeln*, S. 538)

Entstehungsgeschichtlich beruhen die Dialoge und Handlungsfragmente auf Aufzeichnungen, die der Autor in den Jahren 1938 bis 1942 in ein Notizbuch eingetragen hatte, das er stets bei sich führte. – 2003, zum 100. Geburtstag des Autors, widmete die Zeitschrift *die horen* ihm eine sehr informative Sondernummer, in der Hoffnung, diesen bedeutenden Schriftsteller im Land seiner Vorfahren ein wenig bekannter zu machen, was zugleich durch die Publikation der deutschen Übersetzung des *Magischen Labyrinths* (samt Ausstrahlung einer Rundfunk-Fassung) unterstützt wurde. Nach den Gründen dafür, dass dies wohl nur in Maßen gelang, fragt sich Paul Ingendaay in jenem Spezialheft, und in seiner Antwort zählt er verschiedene Aspekte des Erzählwerks auf, die seine Breitenrezeption erschwert (oder verhindert) haben. In Spanien war das natürlich zuerst Konsequenz der Zensur, aber auch ‚interner Faktoren‘: so verletze Aub „durch seine Erzählweise die Konventionen der realistischen Saga, die auf zeitliche Kontinuität, Wiedererkennbarkeit der Figuren, bequeme Identifikation und einen vorzeigbaren Gesamtsinn aus ist“ (Ingendaay 2003, S. 19). Selbst in Spanien habe es daher eine ambivalente Rezeption gegeben: einerseits eine Gruppe von ‚Missverstehern‘, allen voran der dandyhafte und – laut Ingendaay – ‚skandalös dumme‘ Francisco Umbral (zu ihm s. Kap. 5), der Aubs Prosa als die eines „Schweizer Handelsreisenden“ diffamierte, andererseits Bewunderer wie Juan Goytisolo oder Rafael Chirbes. Aubs spröde Prosa besteht über weite Teile aus langen, verselbständigten Dialogpassagen; die Leser*innen selbst müssen nicht nur das Geschehen selbst bewerten, sondern ihnen obliegt auch die Pflicht zur Koordination aller textuellen Elemente.

Der letzte Band, *Campo de los almendros*, dt. *Bittere Mandeln*, aus dem oben zitiert wurde, spielt im Jahr 1939, am Ende des Krieges, in València, dem letzten Hafen, der noch in Händen der Republikaner verblieben war, und in Alicante, wo die Faschisten weit über 20.000 Tausend ihrer besiegten Landsleute im ‚Lager der Mandelbäume‘ zusammentrieben und zahlreiche von ihnen exekutierten. In ihrem Nachwort der deutschen Ausgabe verweisen Albrecht Buschmann und Mercedes Figueras auf den geschichtlichen Kontext, darauf, dass zu diesem Zeitpunkt bereits der deutsche Überfall auf Polen die Aufmerksamkeit der Weltöffentlichkeit auf sich gezogen und das Schicksal der besiegten Republikaner in den Hintergrund hatte treten lassen. Die Erzählung strebt aber nicht geradlinig

einem Ende, weniger noch einem Höhepunkt zu; sie quält sich gewissermaßen dem narrativen Abschluss entgegen und wird selbst immer wieder in Frage gestellt, wenn am Ende eines Berichts über Erschießungen der Erzähler in Klammern hinzufügt: „(Jedes Mal erzählt er es anders.)“ (S. 695).

Max Aub gehört zu den Personen des Exils, die unter der lokalen und kulturellen Distanz zu Spanien, ihrem angestammten Lebens- und Arbeitsfeld, gelitten haben und dieses Leiden schreibend zu bewältigen suchten, zum Teil mit nostalgisch gefärbten Erzählungen (wie dem Roman *La calle Valverde*, dessen Titel sich auf eine Seitenstraße der *Gran Vía* im Zentrum Madrids bezieht). Es gab einige Exilautor*innen, denen die Situation des Exils weit weniger schwer fiel als Aub, zum Beispiel dem bekannten Romancier Francisco Ayala, der die Spaziergänge durch das mondäne Buenos Aires, gelegentlich in Begleitung Borges', dem Leben in der grauen, ärmlichen spanischen Metropole der 1950er Jahre vorzog. Und natürlich gab es zwischen der Vereinnahmung durch das Regime und dem Exil einen dritten Weg: den des auf Spanisch in einem Wortspiel mit *exilio* (=Exil) so genannten *insilio*, also einer ‚inneren Emigration‘. Und es gab die freiwillige Übersiedlung in ein anderes Land, meist das Nachbarland Frankreich, das freilich unter der deutschen Besatzung kein sehr sicherer Hafen war, während der langen Jahre der folgenden Franco-Herrschaft aber vielen Spanier*innen als Zufluchtsort diente.

Bekannter in Deutschland wurde ein anderer Autor des Exils, José Ramón Sender, dessen schmaler Roman *Requiem für einen spanischen Landmann* (Originaltitel: *Requiem por un campesino español*) zuerst unter einem anderen Titel in Mexiko erschien, der dann sowohl im Ausland als später auch in Spanien eine große Konjunktur erlebte und der 2018 in einer deutschen Neuübersetzung erschien. Sender verbrachte die größte Zeit seines Exils in den USA. Doch nicht auf ihn möchte ich näher eingehen, sondern auf den nach meinem Dafürhalten bedeutendsten Romancier Spaniens des 20. Jahrhunderts, Juan Goytisolo (1931–2017). Ob man seinen langen Aufenthalt in Paris als Exil bezeichnen sollte, ist unklar; er selbst spricht mit der Stimme des Protagonisten Álvaro Mendiola aus seinem Roman *Identitätszeichen* (1985, Orig.: *Señas de identidad*, 1966) von einem „freiwilligen Exil“. Den Bürgerkrieg hatte Goytisolo als Kind erlebt; eines der traumatischen Erlebnisse dabei war sicherlich die Bombardierung Barcelonas durch italienische Kampfflugzeuge im März 1938, bei der seine Mutter, Julia Gay, unter den knapp eintausend Todesopfern war. 1956 siedelte Juan Goytisolo nach Paris über und nahm eine Arbeit im Gallimard-Verlag auf, später wird er sich im marokkanischen Marrakesch niederlassen.

Identitätszeichen konnte aufgrund der franquistischen Zensur lange lediglich im Ausland, zuerst in Mexiko, erscheinen. Blicken wir auf die Themen Bürgerkrieg und Exil in diesem Roman. – Der im ‚freiwilligen Exil‘ in Paris lebende

Protagonist des Romans, der Fotograf Álvaro Mendiola, kehrt 1963 nach gesundheitlichen Problemen in das Haus seiner Familie in Barcelona zurück, wie man im ersten der acht Kapitel erfährt. Ein auf dem Speicher gefundenes Fotoalbum und alte Zeitungsausschnitte lassen bei ihm Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend und eben auch an die Zeit des Bürgerkriegs aufleben. Dabei gibt Goytisolos Experimentalstil mit einer ausgefeilten Montage-Technik sowohl eine einheitliche Erzählperspektive als auch ein lineares Erzählen auf zugunsten einer Abfolge von Fragmenten mit zahlreichen „Sprüngen“ (Prolepsen, Analepsen). *Identitätszeichen* enthält etliche autobiographische Elemente, was sich unschwer nachweisen lässt, da einige der in dem Roman erzählten Passagen ganz ähnlich in seiner Autobiographie *Coto vedado* auftauchen (s. dazu Kap. 10); daher wurde der Roman (gelegentlich zu stark) unter autobiographischen bzw. autofiktionalen Aspekten betrachtet (in Deutschland zuletzt von Thomas Klinkert 2016). Eine zentrale Rolle kommt dem Gedächtnis zu, das im Bild geologischer Gesteinsschichten auftaucht. In den Passagen der historischen Erinnerung redet der Protagonist sich selbst in der 2. Person an, ein „Trick“, den man auch in dem Roman *Nichts als das Leben* (*La muerte de Artemio Cruz*, zuerst 1962), des Mexikaners Carlos Fuentes findet; beide haben sich gegenseitig stark beeinflusst (s. Ingenschay 2003).

Den konkretesten Bezug auf das Geschehen des Bürgerkriegs finden wir im 3. Kapitel der *Identitätszeichen* in den Schilderungen der Ereignisse in der Provinz Albacete, zwischen Madrid und Murcia gelegen, nahe der Ortschaft Yeste. Dorthin reist der Protagonist, um an einem Dokumentarfilm über den Bürgerkrieg zu arbeiten; genau an den Ort, an dem sein Vater 1936 „unter den Kugeln eines Pelotons von Milizsoldaten gefallen“ (S. 129), also von republikanischen Milizionären erschossen worden war. Das Verwirrspiel mit Zeitebenen intensiviert sich, wenn die Berichte über die Brutalitäten des Krieges im Jahr 1936 mit dem Erleben eines Stierkampfes dort in der Erzählgegenwart von 1958 verschnitten werden. Für Goytisolo wird die Bürgerkriegserfahrung zum entscheidenden Merkmal der Spanier*innen seiner Generation. Sie konzentriert zugleich in sich jene über viele Jahrhunderte geprägte „nationale Identität“ der spanischen Bevölkerung, von welcher der im Ausland lebende und nur provisorisch heimgekehrte Protagonist eben nicht erfasst ist und von welcher im Land selbst ein großer Teil der Besiegten ausgeschlossen bleibt. So ist das vorherrschende Gefühl, das der Besuch in Spanien bei Álvaro Mendiola auslöst, das der Enttäuschung, Ernüchterung und der vollkommenen Entwurzelung.

Wir werden es teuer bezahlen (sagtest du dir): den verlorenen Bürgerkrieg, die zwanzig Jahre stacheliger Angst, die unheilvolle Leichtigkeit, die uns überkommt. Alle an einer unheilbaren Krankheit leidend, alle enttäuscht, alle verstümmelt. Wie den Frieden, die

Fülle, die Ruhe wiederherstellen im Herzen? Trauriges Volk, trauriges Vaterland, was für eine Psychoanalyse kann dich wieder gesund machen? [...] Wirst du dich eines Tages ändern? Vielleicht ja (sagtest du dir), wenn deine Knochen (deine eigenen) deinen Boden (o Vaterland) düngen und andere, bessere Männer (die heute noch Knaben sind) mit ihrer Opfergabe den unmöglichen Drang besänftigen, der dein Schicksal bestimmt. (S. 277)

Los vamos a pagar caro (te decías) la perdida guerra civil, los veinte años de miedo hirsuto, la ominosa facilidad que nos invade. Enfermos todos de un mal incurable, frustrados todos, todos mutilados. ¿Cómo restablecer la paz, la plenitud, el sosiego en el interior de los corazones? Triste pueblo, patria triste, ¿qué psicoanálisis puede recobarte? [...] ¿Cambiarás algún día? Quizá sí (te decías), cuando tus huesos (los tuyos) fertilicen tu suelo (oh, patria) y otros hombres mejores (hoy niños todavía) aplaquen con su ofrenda el afán imposible que preside tu sino. (S. 239)

Im Lichte der Diskussionen um Memoria-Kultur und Kriegstraumata, die Spanien erst Jahrzehnte nach diesem Roman unter diesen Bezeichnungen erreichen und beschäftigen werden, erscheinen diese Zeilen nahezu prophetisch. Von spezifischer Relevanz ist Goytisolos Roman aber auch unter dem Aspekt der Behandlung des Exils. Mehrfach wird das Leben der spanischen Geflüchteten in Paris geschildert und intensiv kommentiert, einerseits die persönlichen Folgen für den Protagonisten, andererseits für die zahlreichen „Stammgäste des Cafés, das Álvaro besuchte“, mit den

Wellen der Emigranten von der Halbinsel, [...], die, eines Tages von dem Auf und Ab und den Zufällen der Politik hinausgeschleudert, wie bei einem kompliziert angelegten, teuflischen Hindernisrennen die verstopften Straßen und überfüllten Boote der Niederlage von 1939, die Stacheldrähte, den Hunger und die Läuse von Saint-Cyprien und Argelès-sur-Mer, die Vernichtungslager der Nazis, und die Brandbomben der Amerikaner überstanden hatten, bevor sie schließlich gegen diese Mauern anbrannten und wie alte, leckere Schiffe auf Grund liefen an den mit Aschenbechern und leeren Gläsern bedeckten Tischen“ (S. 296/7)

Los contertulios del café que frecuentaba Álvaro [con sus] sucesivas oleadas de emigrantes peninsulares que, arrojados un buen día por los vaivenes y azares de la política, habían sorteado, como en una ingeniosa y diabólica prueba de obstáculos, las carreteras atestadas y los botes archiplenos de la derrota del 39, las alambradas, el hambre y los piojos de Saint-Cyprien y Argelès-sur-Mer, los campos de exterminio nazis y las bombas de fósforo de los americanos, antes de estrellarse definitivamente contra aquellas paredes y varar como viejos navíos encallados cuya vía de agua no tiene arreglo junto a las mesas cubiertas de ceniceros y copas vacías ... (S. 256)

Diese Schilderungen des Alltags der im französischen Exil lebenden Spanier*innen werden ergänzt von verschiedenen (in kursiver Schrift abgedruckten) geheimdienstlichen Überwachungsprotokollen. Am Ende des 6. Kapitels befindet Álvaro sich in einem Krankenhaus mit multikultureller Klientel, wo er feststellt:

In diesem anonymen Krankenhaus [...] warst du frei von Vergangenheit und Zukunft zum Leben zurückgekehrt, dir selbst unbekannt und fremd, knetbar, formbar, ohne Vaterland, ohne Heim, ohne Freunde, nichts als ungewisse Gegenwart, jetzt erst geboren mit deinen zweiunddreißig Jahren, Álvaro Mendiola schlechthin, ohne persönliche Kennzeichen.

(S. 442)

En aquel hospital anónimo [...] habías vuelto a la vida horro de pasado como de futuro, extraño y ajeno a ti mismo, dúctil, maleable, sin patria, sin hogar, sin amigos, puro presente incierto, nacido a tus treinta y dos años, Álvaro Mendiola a secas, sin señas de identidad.

(S. 380)

Man erzählt, Juan Goytisolo habe 1975, als Franco betagt in seinem Bett verschied, sinngemäß gesagt, es sei ihm inzwischen egal, ob der Diktator sterbe oder weiterlebe. Nach der Lektüre von *Identitätszeichen* kann man sich vorstellen, wie intensiv die zum Trauma verdichtete Verbitterung in den antifranquistischen Teilen der spanischen Bevölkerung gesteckt haben muss. Für diese Erfahrung hat Goytisolo in diesem Roman ein eindrückliches Zeugnis geschaffen. – Auf andere Werke Goytisolos gehe ich im Kontext der Schwulenliteratur ein. Hier aber möchte ich zwei Anekdoten kurz wiedergeben, die bezeichnend sind für diesen so eigenwilligen Schriftsteller. Bei einem seiner Besuche in Berlin hatte der spanische Botschafter nach Goytisolos Lesung zu einem Abendessen geladen; es war Juni, und als lokale Spezialität wurde Beelitzer Spargel serviert. Auf meine Frage, ob der ihm schmecke, antwortete Juan Goytisolo, dem man nicht zutraut, lügen zu können: „Weißt Du, ich habe ausgezeichnete Köche in Marrakesch!“ („Sabes, Dieter, tengo unos cocineros excelentes en Marrakesch“). – Ein Herzenswunsch wurde mir erfüllt, als ich 2005 im Berliner Instituto Cervantes ein Gespräch zwischen Goytisolo und Carlos Fuentes moderieren durfte. Es ging um Cervantes' Werk und seine Präsenz in dem Werk beider, auch um Berlin vor und nach der Teilung. Und am Ende standen die Leute, die ein Autogramm erbat, vor Fuentes' Sessel Schlange, während bei Juan Goytisolo nur zwei oder drei Personen warteten, ausnahmslos meine Studierenden. Goytisolo war kein Mensch der oberflächlichen Freundlichkeit, aber von großer Zuverlässigkeit. Bei diesem Besuch hatte ich ihm die Zusage abgerungen, auf dem nächsten Deutschen Romanistentag mit anderen Autoren die Eröffnungsrunde zu bestreiten, wie man es mir aufgetragen hatte. Und Monate später klingelte mein Mobiltelefon; es war Juan Goytisolo, der aus Marrakesch anrief, um mir sehr ruhig und absolut glaubhaft mitzuteilen, dass sein Gesundheitszustand die Reise nicht erlaube, so sehr er dies bedauere. Woher er sich meine Telefonnummer besorgt hatte, weiß ich nicht.

Der zurechtgestutzte Krieg: Romanschreiben und Bürgerkriegsthematik unter Bedingungen der franquistischen Zensur

Angesichts der Schärfe der franquistischen Zensur verwundert es nicht, dass *Identitätszeichen* vor dem Tod des Diktators nur außerhalb Spaniens publiziert werden konnte. Mehrere Studien haben sich eingehend mit der franquistischen Zensur beschäftigt und untersucht, wie diese sich auf Texte und Autor*innen ausgewirkt haben (in Deutschland: Neuschäfer 1991, Knetsch 1999, Rothenburg 2021). Sie haben festgestellt, dass zu den Tabu-Themen (neben Sexualität oder einem respektlosen Umgang mit der Religion oder mit dem Heer) auch eine unangemessene Beschäftigung mit der jüngeren Geschichte gehörte. Im franquistischen Vokabular war der Putsch Francos zur *cruzada* mutiert, zum geheiligten „Kreuzzug“, der dieses Mal nicht mehr der Befreiung des Heiligen Landes von der Herrschaft der Ungläubigen, sondern der Errettung Spaniens vor den ‚roten Horden‘ dienen sollte. Allein den Begriff *guerra civil*, „Bürgerkrieg“ (von *golpe*, „Putsch“ o. ä. ganz zu schweigen) zu benutzen, war unzulässig; wir werden sehen, dass der erste Romancier, der über den Bürgerkrieg schreibt, stets vom „Spanischen Krieg“ (*guerra española*) spricht. Für den verheerenden Effekt der Zensur hat ein spanischer Kritiker den plastischen Terminus des *letricidio* („Lett-ricid“, etwa: des „Mordes“ der Literatur“) geprägt (Larraz 2014).

Angesichts dieser Lage ist es erstaunlich, dass überhaupt und auch in welcher Intensität der Bürgerkrieg im Roman der Franco-Zeit gegenwärtig ist, eine Tatsache, die sich jenem kreativen Potential der Autor*innen verdankt, das man unter dem Sammelbegriff Zensurvermeidungsstrategien subsumiert. Der erste Bürgerkriegsroman allerdings, der zugleich eine Art Bestseller dieses Typs aus jener Zeit ist, passierte die Zensur unbeanstandet, obwohl er angeblich beide Seiten zu behandeln und einen unparteiischen Standpunkt einzunehmen versprach, wie aus der Widmung geschlossen werden kann: „Allen Toten des spanischen Krieges, 1936–1939“ („A todos los muertos de la Guerra Española, 1936–1939“). Einer der Gründe, warum die Zensur davor zurückschreckte, in dieses Werk einzugreifen, war die Tatsache, dass der Roman im gleichen Jahr, 1953, in Frankreich erschienen war, wo ihm große Aufmerksamkeit entgegengebracht worden war. Ein Verbot in Spanien hätte sich nicht nur auf die Rezeption in Frankreich, sondern auf Spaniens Bild im internationalen Kontext negativ ausgewirkt.

Das Buch, von dem die Rede ist, *Los cipreses creen en Dios* (1953, „Die Zypressen glauben an Gott“), ist der erste Teil einer Tetralogie über die spanische Lebenswirklichkeit der Jahre 1930 bis 1950, und der Autor heißt José María Gironella (1917–2003). Dem ersten Band folgen *Un millón de muertos* (1961, „Eine

Million Tote“), *Ha estallado la paz* (1966 „Der Frieden ist ausgebrochen“) und letztlich *Los hombres lloran solos* (1986, „Männer weinen allein“). Der erste Teil schildert das Leben der Familie Alvear in der katalanischen Stadt Girona in den Jahren unmittelbar vor dem Bürgerkrieg; die Zeit der Handlung ist also identisch mit der bei Agustín de Foxá geschilderten Zeitspanne. Gironella lässt dabei Vertreter der verschiedensten sozialen und politischen Gruppen zu Wort kommen, Anarchisten und Linke, Konservative und Befürworter der Unabhängigkeit, so dass die im Staatsstreich gipfelnde Konfliktlage hier umfassend kontextualisiert wird. Der Bürgerkrieg wird dann zentraler Gegenstand des zweiten Bandes sein, mit einer eingehenden Darstellung des Krieges, seiner unversöhnlichen Fronten, des immensen Leidens, mit der Schilderung von Flucht, Vertreibung und Exil und all den Grausamkeiten, die damit einhergingen.

Die spanische Rezeption hat sehr früh die ersten Bände Gironellas als aufrichtigen Versuch einer ‚objektiven‘ Sicht gewertet, meist im Wissen, dass eine solche kaum möglich ist. Wie wenig es tatsächlich dem Autor gelingt, unparteiisch zu bleiben, zeigt sich in einem Interview mit *El Mundo* vom 1. August 2001, als er sich noch der Tatsache rühmt, dass Franco selbst die ‚Wahrhaftigkeit‘ (*la veracidad*) der ersten beiden Bände seiner Tetralogie bestätigt habe. Zugleich wird dort deutlich, dass „Kommunist“ für ihn immer noch ein Schimpfwort bedeutet. Der bekannte Historiker Stanley Payne, Spezialist für den Bürgerkrieg, hat ihn deshalb einmal als Francos intelligentesten Verteidiger bezeichnet. In *Un millón de muertos*, dem 2. Band, setzt er seine Darstellung des Bürgerkriegs explizit ab von derjenigen anderer Schriftsteller wie Hemingway, Bernanos, Malraux oder Arthur Koestler, deren Sympathien allesamt auf Seiten der Republikaner lagen. In einem ‚wichtigen Hinweis‘ stellt er vorab klar, dass der ‚spanische Krieg‘ nicht etwa eine Million Opfer verlangt hätte, wie es sein Titel andeutet, sondern nur die Hälfte an konkreten Todesfällen, dass er aber all jene mitgezählt habe, die sich selbst aufgegeben hätten, sei es durch ihre Verbrechen, sei es, weil sie ihren Anstand und ihre Moral verloren hätten. In der Tat entspricht Gironellas Erzählstimme der eines moralischen Mentors; er erwähnt die ins Ausland geflüchteten Kriegsoffer und geht auf die Verbrechen beider Seiten ein, wobei allerdings das barbarische Verhalten der Republikaner besonders nachdrücklich geschildert wird.

Während Gironellas Bürgerkriegsdarstellungen unzensiert blieben, galt dies nicht für zahlreiche andere Autor*innen, für die des *insilio*, des inneren Exils. Exemplarisch erwähne ich Ana María Matute (1925–2014), eine der prominenten Autorinnen der Mitte des 20. Jahrhunderts, die 1998 in die Königliche Akademie aufgenommen wurde. Ihr umfangreiches Erzählwerk kann die Wirkungen der Zensur veranschaulichen, übrigens auch das der Selbstzensur, denn die aufgrund ihrer Lebensumstände zum Schreiben verpflichtete Autorin

hat in manchen ihrer Bücher allzu kritische Themen bewusst ausgespart. Anja Rothenburg hat in ihrer Dissertation eingehend die Eingriffe der Zensur und das Phänomen der Selbstzensur bei Ana María Matute untersucht (Rothenburg 2021). Am interessantesten unter dieser Perspektive ist ein Roman, den die Autorin unter dem Titel *Luciérnagas* („Glühwürmchen“) 1949 zum Wettbewerb um den (recht hoch dotierten) Literaturpreis „Premio Nadal“ eingereicht hatte. Das Erzählwerk allerdings schied in der Vorentscheidung aus, und die Zensur verlangte nicht nur, wie dies sehr oft geschah, die Änderung oder Streichung bestimmter Passagen, sondern verbot insgesamt das Erscheinen des Romans. Seine Handlung, auf drei Teile in chronologischer Folge aufgeteilt, spielt zwischen 1936 und 1943, meistens in der vom Bürgerkrieg heimgesuchten Stadt Barcelona, und beinhaltet das Schicksal zweier Familien, einer früher einmal begüterten Familie von Kleinindustriellen, in der der Vater früh stirbt und einer der Söhne in den Kämpfen umkommt, und einer verarmten, sich um einen erblindeten Privatlehrer scharenden Familie, von deren drei Söhnen nur Cristián am Leben bleibt. Er verliebt sich in Sol, die Tochter aus dem ehemals reichen Hause, wobei erst der Bürgerkrieg mit seinen Wirren eine solche Beziehung möglich macht. Dies hindert freilich Sol nicht daran, sich inmitten der alltäglichen Tragik nach dem Sinn des Krieges, den sie erlebt, zu fragen (und damit an der Wichtigkeit des faschistischen „Kreuzzugs“ zu zweifeln). Innerhalb des Handlungsverlaufs wird die totale Ernüchterung gerade der jungen Protagonist*innen sinnfällig, für welche die klassischen konservativen und religiösen Werte ebenso wenig Bedeutung zu haben scheinen wie die Vorstellungen des „neuen Staates“ Francos. So wird Sol schwanger, ohne von Cristián explizit ein Eheversprechen erhalten zu haben, doch stört das beide nicht. Dem Zensor, der ein vollkommenes Publikationsverbot angeordnet hatte, schien die ganze Richtung des Romans nicht zu passen. Jedoch brauchte Ana María Matute, an deren demokratischer Grundüberzeugung niemals gezweifelt wurde, aufgrund persönlicher Lebensumstände Geld; sie arbeitete also ihren Roman um und veränderte die inkriminierbaren Handlungsteile. Nach dieser Überarbeitung, einer komplexen Neuschreibung, einschließlich einer „nachträgliche(n) negative(n) Darstellung der republikanischen Seite“ (Rothenburg, Ms. S. 221), erhielt das Buch dann 1955 unter dem Titel *En esta tierra* („Auf dieser Erde“) das Placet der Zensoren. Doch schnell überkamen die Autorin Gewissensbisse, und sie zog ihr hybrides Erzählwerk zurück, das dann erst 1993, achtzehn Jahre nach Francos Tod, in einer weitgehend mit dem ersten Original identischen Neufassung wieder veröffentlicht werden konnte, als es viel Patina angesetzt hatte und vor allem von historischer Bedeutung war.

Ein anderer bedeutender Autor, der sowohl in mehreren Essays (Benet 1976 und 1999) als auch in der Fiktion die Bürgerkriegsthematik intensiv reflektiert hat, ist Juan Benet (1927–1993), im Brotberuf Ingenieur. Sein Roman

Volverás a Región (1967, „Du wirst nach Región zurückkehren“) gilt, gemeinsam mit Goytisolos *Identitätszeichen* und Luis Martín-Santos' *Schweigen über Madrid* (s. Kap. 5), als Modell des in den 1960er Jahren entstandenen „Neuen spanischen Romans“, der mit dem sprachlich und strukturell schlichten Sozialroman der unmittelbaren Nach-Bürgerkriegszeit gebrochen hat und die Gegenwart und jüngere Geschichte in experimenteller, nicht-mimetischer Ästhetik behandelt. *Volverás a Región* ist – anders als eine spätere Trilogie *Rostige Lanzen* (1991, Orig.: *Herrumbrosas lanzas*, 1983–1986) – nicht ins Deutsche übersetzt. Auffällig ist ein besonderer Umgang nicht nur mit der Geschichte, sondern mit dem Thema der Erinnerung und ihrer Unzuverlässigkeit, die gerade diesen hermetischen Roman zu einem kardinalen Bezugspunkt der neueren Bürgerkriegsliteratur hat werden lassen, – weit mehr, als es dem Autoren selbst vermutlich bewusst war. Región ist eine geographisch nicht festzulegende, mythisch überformte, abgeschiedene Gegend, die, so wird deutlich, während des Bürgerkriegs Schauplatz heftiger Kämpfe war. (Und Benet gießt seine Fantasie später in die konkrete Form einer fiktiven Landkarte.) Das Handlungsgerüst: Der Psychiater Daniel Sebastián unterhält dort eine Klinik, in der sich nur ein einziger verstörter junger Mann als Patient aufhält, der auf die Rückkehr seiner verschwundenen Mutter wartet. Sebastián aber bekommt Besuch von Marré, der Tochter eines franquistischen Generals, die den Pflegesohn Sebastián's, der auf republikanischer Seite gekämpft hatte, wiedersehen möchte. Der lange Dialog (eher eine Abfolge von Monologen, die sich nur punktuell aufeinander beziehen) zwischen dem Arzt und der jungen Frau thematisiert die Vergangenheit, das Leiden und auch die Erinnerung, wobei dieser Begriff etwa von Marré in Frage gestellt wird: „Reden wir jetzt bitte nicht über Erinnerungen. Wenn die doch bloß das wären, was man mit diesem Wort sagen will!“ („Ahora no hablemos, por favor, de los recuerdos. ¡Si al menos fueran lo que con esa palabra se quiere decir!“; S. 266). Auch der Arzt scheint am Wirken der Erinnerung zu zweifeln, wenn er über die Zeit der Kämpfe spricht: „Das hatte nichts mit der Erinnerung zu tun, weil das Radio keine Erinnerung zuließ. Erinnerungslos versuchten sie eine Handlungsmaxime inmitten eines Dickichts von Gefühlen zu finden“ („Ya no era cosa de memoria porque la radio no dejaba recordar nada. Desmemoriados, trataban de encontrar un principio de conducta entre una maraña de sentimientos“, S. 181).

Neben solchen subjektiven, von Traumatisierungen geprägten Dialogpartien finden sich objektiv geschilderte Passagen eines viel wissenden Chronisten, die vor allem die Geographie und das Kriegsgeschehen zum Thema haben. Dabei ist zu betonen, dass *Volverás a Región* alles andere als eine Chronik des Krieges ist, vielmehr nur deren Stilebene zitiert: „Die ersten Kämpfe in der Sierra von Región fanden zu Beginn des Herbstes 1936 statt, als Folge der Angriffe auf die Bevölkerung am Westhang der Bergkette.“ („Los primeros combates en

la Sierra de Región tuvieron lugar a comienzos del otoño de 1936, como consecuencia de los ataques llevados a cabo contra los pueblos de la vertiente oriental de la cordillera“, S. 27). So entsteht ein hoch persönliches, wenig klares Tableau, das außerdem unter zahlreichen Eingriffen der Zensur gelitten hat. Erst 2009 wurde von dem Literaturkritiker Ignacio Echevarría eine Ausgabe vorgelegt, die auf Basis der Manuskripte den unzensierten Originaltext wiederhergestellt hat. Allerdings hat es den Anschein, im Vergleich zu den in anderen Romanen verlangten Veränderungen, dass die Zensoren Benet viel haben durchgehen lassen; vermutlich hat seine narrative Praxis mit ihren oft über viele Seiten ununterbrochenen fortlaufenden absatzlosen Erzählströmen die kritische Urteilskraft der franquistischen Zensoren überfordert.

Die Romane, Chroniken und Essays des bekannten Katalanen Manuel Vázquez Montalbán (1939–2003), Schöpfer des auch in Deutschland beliebten Privatdetektivs Pepe Carvalho, sind im Wesentlichen eine umfassende Bestandsaufnahme der Franco-Zeit; sie sind nicht auf den vorausgehenden Bürgerkrieg fokussiert, so dass sie nicht in den hier gegebenen Kontext passen.

„Noch ein paar verdammte Romane über den Bürgerkrieg“ – Genealogie einer Bewusstwerdung und Entdeckung eines Bestseller-Themas in der 3. Phase der Bürgerkriegsliteratur

Nach dem Tod des Diktators setzt in der spanischen Literatur und im gesamten kulturellen Sektor eine rasante Veränderung ein: längst schon war die langweilige pathetische Feierlichkeit einer nationalkonservativen Kultur suspekt geworden, doch nun weht ein frischer Wind durch das Land und bringt Veränderungen mit sich, wie man sie kaum für möglich gehalten hat, denkt man an die so genannte *movida*, die radikale Aufbruchbewegung mit ihrer transgressiven Ästhetik. Neben all diesen ‚verrückten‘ Neuerungen gewinnt einige Jahre später ein ernstes Thema an Bedeutung, das wir aus deutscher Perspektive sehr gut kennen und mit dem Terminus Vergangenheitsbewältigung bezeichnen. Es entsteht eine Welle von Romanen, die sich intensiv mit dem Franquismus, aber auch mit dem ihm vorausgehenden Bürgerkrieg auseinandersetzen, als einer Periode des inneren Kampfes und der Entscheidung zwischen den liberalen Errungenschaften der 2. Republik und den regressiven und stagnierenden sozialen Praktiken der Jahrzehnte seit 1939. Es sind diese Romane, die ich in ihrer Gesamtheit einer *dritten* Phase der Bürgerkriegsliteratur zurechne, welche man sinnvoller Weise noch einmal in die jeweils vor und nach der Jahrtausendwende geschriebene Literatur un-

terscheiden sollte. Ihre Verfasser*innen erinnern sich selbst kaum oder gar nicht an die Kämpfe des Krieges, sie sind aber umso stärker durch die unterschwellig über die gesamte Franco-Ära fortdauernde interne Polarisierung zwischen Siegern und Besiegten geprägt worden. Dass ihr Blick auf die jüngere spanische Geschichte aus größerer Distanz erfolgt als im Fall der Autor*innen des Bürgerkriegs selbst oder derjenigen des Exils oder der inneren Emigration, versteht sich von selbst; es überrascht aber doch, wie sehr sich die überkommenen ideologischen Muster auch in diesen Texten verstetigt haben. Die Romane oder mehr noch die Diskussionen, die sie auslösen, eröffnen immer wieder neue Fragen nach Sinn, Form und Wirkweisen der Erinnerungskultur, nach Traditionen und Selbstverortungen, nach historischer Verantwortung. Diese Literatur kommentiert in ihrer Massivität indirekt die umstrittenen Amnestiegesetze vom Juli 1976 und Oktober 1977, die sämtliche (politischen) Gefangenen freizulassen anordnete, aber darauf verzichtete, die unter der Diktatur begangenen Verbrechen zu bestrafen: „*olvido e impunidad*“ („Vergessen und Straffreiheit“) war dafür die einschlägige Formel im Text des Gesetzes 46/1977. Dreißig Jahre später nimmt der fiktionale Diskurs dann noch einmal Bezug auf eine juristische Regelung: auf das Gesetz zum historischen Gedächtnis (Gesetz 52/2007), das nach langen Kontroversen von der sozialdemokratischen Regierung verabschiedet werden kann und zum Beispiel anordnet, dass franquistische Symbole aus der Öffentlichkeit entfernt werden sollten (nicht aber aus privaten Räumen, wo sie etwa in Form der Gedenktafeln an die beim ‚Kreuzzug‘ Gefallenen in nahezu jeder Kirche des Landes weiterhin präsent blieben und teils noch bleiben). Die Erfolge dieser Regelung gelten vielen als Meilenstein; ich erinnere mich an die Freudentränen der betagten Mutter eines Freundes angesichts des Abrisses der Reiterstatue Francos an den *Nuevos Ministerios*, im Norden der Hauptstadt, der allerdings – dies ist die Kehrseite – von profranquistischen Demonstrant*innen mit erhobenem Arm begleitet wurde. Das Gesetz bleibt auch weiterhin umstritten, sieht doch die traditionalistische Rechte durch diese Regelung die ihr wichtige Erzählung von der Errettung Spaniens vor ‚den Roten‘ *ad absurdum* geführt, während traditionsbewusste Teile der Linken eine grundsätzliche Verurteilung sämtlicher franquistischer Praktiken sowie eine konsequente Entschädigung der Opfer vermissen. Lediglich eine ‚moderate Mitte‘ feiert das Gesetz über das historische Gedächtnis als Beginn eines möglichen Aufarbeitungsprozesses und als zaghaft einsetzende Wandlung der öffentlichen Meinung, die sich von der Diktatur allmählich, aber konsequent loszusagen wagt.

Die literarischen Verarbeitungen des Bürgerkriegs um die Jahrtausendwende stehen in einem deutlichen Wechselverhältnis mit der öffentlichen Diskussion wie auch mit dem historischen Fachdiskurs. Dies stellt auch die Historikerin Sara Santamaría heraus, wenn sie den Einfluss von Romanen aus den zwei Jahrzehnten

von 1990 bis 2010 untersucht (Santamaría 2020). Und auch sie weist darauf hin, dass sich diese Erzählungen durch ideologisch äußerst divergierende Einschätzungen auszeichnen. Zwischen dem Ende der *movida* und dem Jahr 2000, also gewissermaßen in *Phase 3 a*, erscheinen bereits zahlreiche dieser historischen Romane, die sich zum verbreitetsten und typischsten literarischen Phänomen der Jahrtausendwende entwickeln werden. Dass unter ihnen stilistisch-narrativ höchst unzureichende und/oder ideologisch problematische Erzählungen sind, versteht sich fast von selbst. Sie sind jedenfalls Zeitzeugnisse in einem besonderen Sinne, nämlich nicht nur Zeugnisse des Wissens über historische Fakten, sondern vor allem Dokumente eines sich verändernden Diskussionsstandes. Vor dem Millenium erscheinen – und ich nenne nur die interessantesten Werke – Julio Llamazares' *Luna de lobos* (1985, dt. *Wolfsmond*, 1991), Antonio Muñoz Molinas Literaturroman *Beatus Ille* (1986, dt. *Beatus ille*, 1991), Josefina Aldecoa, *Mujeres de negro* (1994, „Frauen in Schwarz“), Rafael Chirbes' *La larga marcha* (1996, dt. *Der lange Marsch*, 1998), Rosa Montero, *La hija del caníbal* (1997, dt. *Die Tochter des Kannibalen*, 2001), Manuel Rivas, *O lapis do carpinteiro* (1998, span. *El lápiz del carpintero*, 1998, dt. *Der Bleistift des Zimmermanns*, 2000), sowie Dulce Chacóns *Cielos de barro* (2000, „Himmel aus Lehm“) und Chirbes' *La caída de Madrid* (2000, dt. *Der Fall von Madrid*, 2000) sowie zahlreiche weitere fiktionale Auseinandersetzungen mit der Thematik. Da ich hier wie auch in der Folge diese Romane nicht vollständig diskutieren kann, gehe ich auf drei Texte aus dieser Auflistung ein, die für die Diskussion des Kontexts von Bedeutung sind: auf die Romane von Llamazares, Rivas und Chirbes.

Der in der Nähe des nordspanischen León geborene Julio Llamazares (*1955) hatte sich bereits als Dichter einen Namen gemacht, als er 1985 mit *Wolfsmond* seinen ersten Roman vorlegte. Er erzählt über eine Gruppe von vier republikanischen Soldaten, die sich angesichts der Überlegenheit der aufständischen Truppen an der asturischen Front in eine verlassene Mine des kantabrischen Gebirges zurückgezogen hat. Von dort aus können sie zwar gelegentlich riskante nächtliche Ausflüge zu ihren Heimatdörfern unternehmen, sind aber stets den Naturgewalten, der Kälte, dem Hunger, und vor allem einer stets präsenten Angst ausgesetzt. Die vier Teile spielen jeweils 1937, 1939, 1943 und 1946 und legen damit Zeugnis ab vom Weiterleben eines antifaschistischen Widerstands über das Bürgerkriegsende hinaus, zugleich aber auch von dessen Vergeblichkeit, dessen Scheitern, denn in jedem der Teile stirbt eine der Personen. Es existiert im Spanischen ein Begriff für diese republikanischen Kämpfer, die nach dem Sieg der Aufständischen weiterhin aus dem Untergrund agieren: es sind *maquis*, während die an unwirtlichen Orten zum Teil bis zum Ende des Franquismus versteckten Republikaner als *topos* (=Maulwürfe) bezeichnet werden. 1943 – vier Jahre nach Ende des Krieges also – halten sich

noch zwei der *maquis* in einer Höhle versteckt, als die paramilitärische Guardia Civil nach ihnen sucht:

Vom Höhleneingang aus können wir sie sehen: Die Guardias kommen in breitem Fächer den Berghang herauf, schon dicht am Joch. Es sind mindestens zwanzig oder dreißig, und sie haben mehrere Hunde dabei. Im milchigen Licht des Morgengrauens schweben grün und unverwechselbar ihre Umhänge über den Sträuchern. Ich krieche aus der Höhle und biege ganz langsam, um jedes Geräusch zu vermeiden, die Zweige des am nächsten stehenden Ginsterbuschs vor dem Eingang. Ramiro hält sie von drinnen fest und bindet sie, so gut es geht, mit einer Schnur zusammen ... (S. 128)

Desde la entrada de la cueva, podemos verles: los guardias suben por la ladera del monte, desplegados, cerca ya de la collada. Son al menos veinte o treinta y traen varios perros con ellos. A la luz lechosa del alba, sus capas flotan, verdes e inconfundibles, sobre las matas. Me arrastro fuera de la cueva y, muy despacio, procurando hacer ningún ruido, doblo contra la boca las ramas del piorno más cercano. Ramiro las sujeta desde dentro y las ata como puede con una cuerda ... (S. 95/6)

In Ángel, dem Ich-Erzähler, der als Letzter übrig bleibt, verdichtet sich die Erfahrung von Einsamkeit, Angst und Leiden, was Llamazares durch rhetorische Figuren aus dem Feld der Lyrik (vor allem Anaphern) eindrücklich darstellt. *Wolfsmond* ist also ein eigenwilliger Bürgerkriegsroman, der ohne ideologische Diskussionen auskommt, vielmehr von einer eindeutigen ideologischen Position her sein argumentatives Schwergewicht in menschlichen Problemen sieht, die er in einer poetisch bewussten Sprache abhandelt.

Auch wenn Julio Llamazares schon seit Jahrzehnten in Madrid wohnt und arbeitet, hat er die Verbundenheit mit seiner nordspanischen Heimat nie aufgegeben. Trotz vieler erfolgreicher Werke und einer steten Präsenz in den Medien ist er immer ein wenig abseits des literarischen ‚Jahrmarkts der Eitelkeiten‘, der *farándula* der spanischen Hauptstadt geblieben. Die interessantesten Gespräche mit diesem weltklugen, sensiblen und urteilssicheren Autoren habe ich 2015 in Berlin geführt, nachdem ich ein Kolloquium mit ihm am Ibero-Amerikanischen Institut moderieren durfte und wir danach deutsches Bier probierten. (Jahre zuvor hatten wir, gegen meinen Rat, im Weinhaus Huth deutschen Rotwein getrunken, – mit mäßiger Begeisterung auf beiden Seiten).

Manuel Rivas (*1957) ist sicherlich der prominenteste Vertreter der galizisch-sprachigen Literatur der Iberischen Halbinsel. Seit 2009 ist er Mitglied der Königlichen Akademie Galiziens („Real Academia Galega“); die Universität von A Coruña verlieh ihm einen Ehrendoktor-Titel. – Sein Roman, der uns hier interessiert, *Der Bleistift des Zimmermanns* (2000, galiz. *O lapis do carpinteiro*, 1998, span. *El lápiz del carpintero*, 1998), wurde, wie die meisten seiner Werke, von Dolores Vilavedra ins Spanische übersetzt. Die Handlung beginnt in einer

galizischen Stadt in den 1990er Jahren, als ein Journalist den liebenswerten betagten Arzt Da Barca interviewt, der von seinen Erfahrungen als ‚linker‘ Gefangener im Bürgerkrieg berichtet. Parallel erzählt auch der greise Herbal, der in einem Bordell arbeitet, einer der Prostituierten sein Leben. Herbal, der sich früh den franquistischen Aufständischen angeschlossen hatte, war während des Bürgerkriegs Aufseher in jenem Gefängnis, in dem Da Barca einsaß. Ein Feldweibel (*sargento*) hatte ihm befohlen, sich um diesen Häftling ‚zu kümmern‘, d. h. er sollte ihn schlecht behandeln und, wenn möglich, töten. Das niedere Motiv des Militärs war, dass er sich in die gutaussehende Marisa Mallo verliebt hatte, die Verlobte und spätere Frau des Arztes. Statt des Doktors wird aber ein anderer Insasse des Gefängnisses exekutiert, ein Maler, der mit einem roten Zimmermannsbleistift seine Mithäftlinge porträtiert. Herbal, der Aufseher, nimmt diesen symbolbeladenen und titelgebenden Bleistift an sich, und wann immer er ihn sich hinter sein Ohr steckt, hört er die Stimme dieses Künstlers. Dank der magischen Kraft des Bleistifts gelingt es ihm, das Leben Da Barcas mehrmals zu retten und ihm selbst in der Gefangenschaft eine Liebesnacht mit Marisa Mallo zu organisieren. Vor seinem Tod schenkt er der Prostituierten, die seinen Lebensbericht anhört, diesen Bleistift. – Man erkennt schon in diesem knappen Abriss das Zusammentreten von Geschichte und Fantastik, die Polarisierung auf Ebene der Figuren und die lokale Bezogenheit. Durch die Stimmen der Personen, die von der faschistischen Seite in Haft genommen sind, liefert der Roman so etwas wie die kollektive Tragödie Galiziens, ohne dass historische Ereignisse, Schlachten oder Kämpfe geschildert würden; Da Barca nennt den Bürgerkrieg einmal die Metapher aller Kriege. Der Kampf gegen die von Franco angeführten Aufständischen und das Streben nach galizischer Autonomie treten in Rivas‘ Roman zusammen:

Als Doktor Da Barca genesen war, wurde er vor den Kriegsrat gestellt und zum Tode verurteilt. Er galt als einer der führenden Vertreter der Volksfront, der politischen Koalition der ‚antispanischen Kräfte‘, die für Galicien das Autonomie-Statut propagierte und ‚separatistisch‘ ausgerichtet war, und als einer der Köpfe des ‚revolutionären Komitees‘, das den Widerstand gegen die ‚glorreiche Bewegung‘ von 1936 organisiert hatte. (S. 62)

Quando se recuperou, o doutor Da Barca foi sometido a consello de Guerra e condenado a morte. Considerábano un dos dirixentes da Fronte Popular, coalición política da ‚anti-España‘, propagandista do Estatuto de Autonomía de Galicia, de tendencia ‚separatista‘, e un dos cerebros do ‚comité revolucionario‘ que organizou a Resistencia contra o ‚glorioso Movemento‘ de 1936. (S. 59)

Das fantastische Element des magischen Bleistifts hat das Gros der Leser*innen in seinen Bann gezogen. Hinzu kommt, dass Rivas als Mensch, wo und wann auch immer er live oder medial vermittelt auftritt, mit seinem Charme alle ande-

ren in den Schatten stellt (so meine Erfahrung, als ich einmal ein Gespräch zwischen ihm, als er noch recht jung war, und einem altehrwürdigen Schriftsteller moderierte, der gegen ihn ‚blass‘ wirkte).

Man kann als eine Tendenz der Romane der 1980er und 1990er Jahre festhalten, dass sie Bürgerkriegsthemen an einer höchst subjektiven Handlungskonstellation und auf der Basis lokaler Besonderheiten realisieren. Anders gewendet: der Bürgerkriegsroman dieser Jahre zielt nicht auf die politische Aktion, er strebt nicht nach einer direkten Intervention, und er verlangt eher zaghaft eine Revision des historischen Gedächtnisses. Die Forderung nach einer systematischen Aufarbeitung erscheint so utopisch, dass sie nicht vorkommt. Dass der „Pakt des Schweigens“ kein Vertrag unter gleichberechtigten Partnern gewesen ist, sondern, wie etwa Rafael Chirbes betont, das Diktat der Minderheit der „Sieger“ über die Mehrheit der „Besiegten“, wird erst im neuen Jahrtausend, im Vorfeld des Gesetzes über das historische Gedächtnis, bewusst. Entsprechend findet sich diese Diskussion in der Literatur der „Phase 3b“, also in den Erzählungen aus den letzten zwei Jahrzehnten. Woran liegt diese spezifisch spanische ‚Verspätung‘? Die entscheidenden theoretischen Schriften zum historischen oder zum kulturellen Gedächtnis (von Walter Benjamin zu Maurice Halbwachs, von Pierre Nora bis zu Jan und Aleida Assmann) werden in Spanien nicht oder nur von sehr wenigen rezipiert. Die Diskussion wird meist von Historiker*innen (wie Santos Juliá) beherrscht und viel weniger von Literatur- oder Kulturwissenschaftler*innen. Einige der im literaturwissenschaftlichen Feld arbeitenden Personen, die sich mit dem kollektiven Gedächtnis beschäftigen haben, arbeiten in den USA (so Resina 2000 a, Gómez López-Quiñones 2006 und viele mehr). Im Land selbst bleibt also bis ins neue Jahrtausend hinein erst einmal die durch das Amnestiegesetz verordnete Verdrängung die vorherrschende Haltung. Walther Bernecker hat darauf hingewiesen, dass auch elf Jahre nach Francos Tod, anlässlich der Parlamentswahlen von 1986, die Erinnerung an den Bürgerkrieg vermieden wird, um nicht die Spaltung des Landes zu vertiefen und den demokratischen Neuaufbau nicht zu gefährden (Bernecker 1992, S. 172). Dennoch muss man sich vor Augen führen, dass der Aufruf zu einer „nationalen Aussöhnung“, um die es gleich gehen wird, vielen der republikanisch Denkenden zynisch vorkam, weil sie zunächst Ziel eines Staatsstreichs, dann Verfolgte in einem grausamen Krieg und letztlich Opfer einer Jahrzehnte langen Diktatur waren, um in der neuen, europäisch geprägten Demokratie immer noch keine Anerkennung ihrer Lage zu erfahren, weil aus den alten Eliten wie selbstverständlich neue hervorgegangen war, welche die Zukunft auf der Basis dieser ihrer Vergangenheitsauffassung gestalten wollten.

Bewegung kommt in diese Lage, als man in der spanischen Öffentlichkeit intensiv und oft polemisch über ein Gesetz zum historischen Gedächtnis diskutiert. Gleichzeitig verstärkt sich die Welle der den Bürgerkrieg thematisierenden

Romane noch einmal zu einem wahrhaften Boom in dieser Phase „3b“. Auch die Gründung einer „Gesellschaft zur Wiedererlangung des historischen Gedächtnisses“ (*Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*, ARMH) im Jahre 2000 erfährt ein großes und nachhaltiges öffentliches Echo. Emilio Silva, dessen Großvater in einem der ungezählten Massengräber der Franco-Zeit lag, ist Initiator und Organisator dieser Vereinigung, die inzwischen diese Orte des Schreckens vollständig kartographiert und einen großen Teil sorgfältig ausgegraben hat. Silva traf ich zum ersten Mal, als der erste Direktor des Berliner Instituto Cervantes 2004 ein Kolloquium zum historischen Gedächtnis organisiert hatte, was damals durchaus gewagt und innovativ war (die Akten: Olmos/Keilholz-Rühle 2009). In diese Diskussionslage schreibt sich das Erscheinen zahlreicher Romane dieses Booms ein, von denen ich wiederum nur eine Auswahl aufzähle, (denn es gibt in der Tat mehr als hundert Titel): Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001, *Soldaten von Salamis*, 2002), Emili Teixidor, *Pa negre* (2002, „Schwarzes Brot“), Javier Marías, *Tu rostro mañana* (2002, dt. *Dein Gesicht morgen*, 3 Bde 2004–2010), Juan Eslava Galán, *La mula* (2003, „Das Maultier“), Manuel Maristany, *La enfermera de Brunete* (2006, „Die Krankenschwester von Brunete“), Julia Navarro, *Dime quién soy* (2010, „Sag mir, wer ich bin“), Eduardo Mendoza, *Riña de gatos* (2010, „Katzengezeänk“), Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre* (2011, „Wo niemand dich findet“), Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007, „Noch ein verdammter Roman über den Bürgerkrieg!“), Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos* (2009, dt. *Die Nacht der Erinnerungen*, 2011), die Gesamtausgabe der „Trilogie des Spanischen Bürgerkriegs“ von Eduardo Zúñiga (*Trilogía de la Guerra Civil*, 2011 – der dritte Band, *Capital de la gloria*, 2003, erschien auch auf Dt. unter dem Titel *Stadt des Ruhms*, 2007), und Almudena Grandes, *Corazón helado* (2007, dt. *Das gefrorene Herz*, 2009) sowie die (bisher) ersten fünf Bände ihrer „Episoden eines nie endenden Krieges“ (*Episodios de una guerra interminable* (2010–2020) und ferner der dritte Band der Krimi-Trilogie von Marta Sanz, *pequeñas mujeres rojas* (2020, „kleine rote Frauen“). Aus diesen wähle ich zur näheren Vorstellung drei Beispiele: den von einigen Kritiker*innen hoch gefeierten, von anderen stark angegriffenen Roman von Javier Cercas, den interessanten Meta-Roman von Isaac Rosa sowie Almudena Grandes‘ Mammut-Projekt.

Javier Cercas (*1962) lässt auch in seinen späteren Romanen mehrmals einen mit ihm namensgleichen Erzähler auftreten, um so die Illusion einer ‚wahren Fiktion‘ oder einer ‚fiktiven Wahrheit‘ entstehen zu lassen (s. dazu auch die Vorstellung von *Anatomie eines Augenblicks* in Kap. 3). So auch in *Soldaten von Salamis*, dem wohl erfolgreichsten und höchst umstrittenen Bürgerkriegsopus des neuen Jahrtausends, von dem bis 2007, dem Jahr der Verabschiedung des Gesetzes über das historische Gedächtnis, in Spanien eine Million Exemplare verkauft worden

waren. Es geht in dem Buch um die Fiktion einer „wahren Erzählung“ (*relato real*). Schon die Thematik der Fiktionalisierung von Wirklichkeit bei gleichzeitigem Vertrauen in die Wahrheit der Fiktion mag auf ein kardinales Konzept des peruanisch-spanischen Nobelpreisträgers Mario Vargas Llosa verweisen, auf die *verdad de las mentiras* („Wahrheit der Lügen“). Aus der Feder Vargas Llosas stammt dann auch die bekannteste der positiven Rezensionen; in *El País* erschienen, beeinflusste sie über lange Zeit die Rezeptionslinien des Cercas'schen Romans. Der Nobelpreisträger hält Cercas' Buch nicht nur unter stilistischen und narratologischen Aspekten für ein Meisterwerk, sondern auch für ein herausragendes Paradigma der *literatura comprometida*, der politisch engagierten Literatur. Er lobt die Behandlung des Stoffs „mit einer transparenten Klarheit der Ideen und einer erfrischenden moralischen Sauberkeit“ („con una transparente claridad de ideas y una refrescante limpieza moral“, Vargas Llosa 2001). Seiner Einschätzung schlossen sich international bedeutende Personen wie George Steiner und Susan Sontag an, und auch mehrere spanische Kritiker*innen hielten den Roman für den entscheidenden Schritt in Richtung einer neuartigen Behandlung des Bürgerkriegs, der es gelungen sei, den ideologischen Graben zwischen den beiden Lagern, zwischen den *dos Españas*, zu überwinden. Nicht nur im Ausland sah man das häufig anders. Aber zunächst zur konkreten Gestaltung des komplizierten Handlungsaufbaus.

Der aus drei Teilen bestehende Roman („Die Freunde des Waldes“, „Soldaten von Salamis“ und „Begegnung in Stockton“) spielt mit zahlreichen Rückblenden und Zeitsprüngen. ‚Cercas‘, die Romanfigur, die des Autors Namen trägt (und die ich hier stets in einfache Anführungssetze, um sie von dem Menschen und Autoren Cercas zu unterscheiden), ist ein frustrierter Ex-Schriftsteller und Journalist, der 1999 eine Reportage über den (republikanisch gesinnten) Dichter Antonio Machado aus Anlass seines 60. Todestags schreiben soll (zu Machado s. Kap. 1). Dabei bemerkt er die zeitliche Parallele zwischen dessen Tod im Exil und der (mislungenen) Erschießung des Gründers und Chefideologen der Falange, Rafael Sánchez Mazas, (der auch ein – sagen wir – mittelmäßiger Schriftsteller war). Sánchez Mazas' Sohn, der Schriftsteller Rafael Sánchez Ferlosio, hatte, so die Erzählung des Romans, dem Ich-Erzähler von einem erinnerungswürdigen Erlebnis seines Vaters erzählt: Sánchez Mazas war nämlich gegen Ende des Bürgerkriegs in der republikanischen Zone zum Tode verurteilt worden und sollte in einem Waldgebiet nahe der französischen Grenze erschossen werden. Doch die Kugel traf nur seine Kleider, und letztlich wurde er von einem republikanischen Milizsoldaten im Unterholz aufgefunden, der ihm überraschender Weise das Leben schenkte, anstatt ihn zu exekutieren. ‚Cercas‘, der sich in der Fast-Gegenwart der Erzählung gerade in persönlichen Schwierigkeiten befindet, ist neugierig auf diese *story* geworden, die er hinter dem hochrangigen Faschisten und späteren Minister Francos vermutet, und beginnt mit den Nachforschungen für seinen *relato real*. Er bekommt Kon-

takt zu den „Freunden des Waldes“ aus der Gegend, in der das alles geschehen war. Sie erinnern sich an Sánchez Mazas, bestätigen die Erzählung Sánchez Ferlosios und berichten außerdem von dankbaren Reaktionen des späteren Ministers (und von dessen nicht realisiertem Plan, das Geschehene in einem „Soldaten von Salamis“ betitelten Roman festzuhalten).

Im Zentrum des zweiten Teils steht die schillernde Gestalt des Schriftstellers und Ideologen Sánchez Mazas. Sein Leben und Schaffen wird in zahlreichen mäandernden Beobachtungen als das eines „nicht schlechten“ Schriftstellers und vor allem eines den konservativen Werten Spaniens verpflichteten Aristokraten, eines ‚Renaissance-Condottiere‘ ausgebreitet:

Er war immer ein barscher, hochmütiger und despotischer Mensch, aber nie kleinlich oder rachsüchtig, weswegen das Vorzimmer seines Büros zu jener Zeit stets überfüllt war mit Angehörigen von Gefangenen, die darauf hofften, dass er sich für ihre Bekannte oder Freunde einsetzte. [...] Seiner Hartnäckigkeit war es zu verdanken, dass der Caudillo die dem Dichter Miguel Hernández drohende Todesstrafe in lebenslange Haft umwandelte ... (S. 79)

Siempre fue un hombre esquinado, soberbio y despótico, pero no mezquino ni vengativo, y por eso en aquella época la antesala de su despacho oficial hervía de familiares de presos ávidos de lograr una intercesión en favor de antiguos conocidos o amigos [...]. Gracias a su insistencia, el Caudillo conmutó por la de cadena perpetua la pena de muerte que pesaba sobre el poeta Miguel Hernández ... (S. 77)

Der Argumentationsgang, mit dem hier Sánchez Mazas zum Wohltäter der spanischen Bevölkerung stilisiert werden soll, erinnert an die Rhetorik, mit der Konrad Adenauer den Generalísimo Franco als guten Katholiken und verlässlichen Menschen lobte, nachdem er ihn in Madrid besucht hatte. Dieser zweite Teil des Romans ist als Buch im Buch gelesen worden, als dasjenige, das den unausgeführten Plan Sánchez Mazas‘ gewissermaßen realisiert, in dem also ‚Cercas‘ (und Cercas ohne Anführung?) sich zum *ghostwriter* des faschistischen Vordenkers macht. – Der dritte Teil greift auf ein Gespräch des Erzählers mit dem chilenischen Autor Roberto Bolaño zurück, dem ‚Cercas‘ von seinem nahezu obsessiven Interesse an der Geschichte des geretteten Faschisten erzählt. ‚Bolaño‘ seinerseits erinnert sich an einen alten Mann, Katalane von Geburt, der in jenem Waldstück für die Republik (und später im Weltkrieg gegen die Deutschen und Italiener) gekämpft habe und der sich, inzwischen mit französischer Staatsangehörigkeit ausgestattet, in einem Altersheim bei Dijon aufhalte. ‚Cercas‘ glaubt fest, dass es sich bei diesem Mann (namens Miralles) um jenen republikanischen Milizionär handelt, der dem faschistischen Chefideologen einst das Leben schenkte. Er trifft er den 82jährigen, der zahlreiche Details der Recherche des ‚Cercas‘ bestätigt, der allerdings die Frage, ob er je jemandes

Leben verschont habe, mit einem Lächeln verneint und die ‚Heldenrolle‘, die ‚Cercas‘ ihm zusprechen will, ablehnt.

Warum Cercas‘ Roman als Meilenstein in der Entwicklung des Bürgerkriegsromans aufgefasst wurde, liegt auf der Hand, wenn man sich die innerspanische Diskussion jener Jahre vor Augen führt. Der Protagonist ist *prima facie* ein moderner Journalist, in keiner Weise faschistoider Umtriebe verdächtig, der einer guten ‚wahren Story‘ nachgehen will, die dazu dienen soll, beide Bürgerkriegsparteien zu versöhnen und beide mit positiven Gaben zu beschenken: die republikanische Seite bekommt einen humanistischen Helden, der aus Bescheidenheit seine milde Tat nicht an große Glocke hängt, und die Rechten bekommen einen großzügigen Señor und angeblich begnadeten, wenn auch ziemlich vergessenen Schriftsteller, dessen zwischenzeitliche Ausflüge ins dunkle Reich des Faschismus durch Spengler’schen Zeitgeist und seine aristokratische Grundgesinnung verständlich (und auch entschuldigbar?) gemacht werden. Solch ein Versöhnungsangebot wurde dann auch in der deutschen Rezeption teilweise als epochaler Neuansatz bewertet. In *Die Zeit* lobt Christian Schüle das Verdienst Cercas‘, „die jüngste Geschichte dem Vergessen zu entreißen“ (Schüle 2002, S. 44), (freilich ohne nachzufragen, was da genau dem Vergessen entrissen wird und wie). Hanno Ehrlicher bringt dieses Argument gezielt auf den Punkt und spricht von einer „Konsensstiftung, bei der nicht nur keine der ideologischen Positionen, die sich in der derzeit so aktuellen *batalla del recuerdo* streiten, ausgeschlossen wird, sondern in der Gestalt Miralles sogar auch noch das vergessene republikanische Exil mit in die kollektive Erinnerungsgemeinschaft aufgenommen wird“ (Ehrlicher 2005, S. 37). Ist es verständlich, dass die Aufnahme eines armen Exilanten in die „kollektive Erinnerungsgemeinschaft“ meinem Kollegen Ehrlicher als großzügig erscheint? Immerhin war zum Zeitpunkt des Entstehens dieser seiner Zeilen die staats- wie kirchenoffizielle Gedenkstätte, zugleich das als Pilgerstätte verehrte Grab des Caudillos, die Basilika des Valle de los Caídos („Tals der Gefallenen“) *offiziell* längst zur Denkstätte an *alle* Gefallen des Bürgerkriegs, also auch an diejenigen der Verliererseite, erklärt worden. Dennoch wurde – verständlicher Weise – dieser Gedenkort von denen abgelehnt, deren Gesinnungsfreunde gegen ihren Willen zu seiner Errichtung herangezogen worden waren. (19 Jahre lang arbeiteten rund 20.000 Zwangsarbeiter am Bau der monumentalen Kirche, ohne dass bis heute eine Gedenktafel daran erinnerte. Inzwischen ist, nach einer erbitterten, Jahre langen intensiven Auseinandersetzung, der Leichnam des Diktators aus dem kitschig-gruseligen Ort entfernt worden, trotz des erbitterten Widerstands der katholischen Autoritäten der Basilika, insbesondere des Benediktiner-Priors, der kurz vor der Verhaftung stand. Sofern nichts Unvorhergesehenes eintritt, wird der Bau tatsächlich in eine Stätte der Erinnerung für

beide ehemaligen Bürgerkriegslager umgestaltet, wie es die für 2022 angekündigte Novellierung des Gesetzes über das historische Gedächtnis vorsieht.)

Anderen Literaturwissenschaftler*innen ist diese Form der Cercas'schen Konsensstiftung suspekt. Albrecht Buschmann, der Sánchez Mazas in einem bezeichnenden Vergleich als Mischung aus Ernst Jünger und Joseph Goebbels definiert, empfindet die Implikationen der ungleichen Behandlung der beiden ideologischen Kontrahenten in dem Roman als „politisch befremdend“ und kritisiert, dass Cercas „den Typus des soldatischen Helden, der ‚tapfer und rein‘ für die gute Sache siegt“, rehabilitiere (Buschmann 2003). Ralph Wildner wird noch deutlicher: „Der positive Bezug des Ich-Erzählers auf das militärische Heldentum entspricht der Ideenwelt überzeugter Falangisten; wohl kaum zufällig kennzeichnet diese zugleich den familiären Hintergrund des Autors Cercas“ (Wildner 2005, S. 552); seine Argumentation läuft auf die Frage hinaus: „Was beabsichtigt Cercas mit dieser Darstellung der historischen Figur Sánchez Mazas? Ist es die berechtigte Verteidigung eines trotz allem bewundernswürdigen Mannes oder der Versuch, einem der schlimmsten Brandstifter des Bürgerkriegs postum den Persilschein auszustellen?“ (Wildner 2005, S. 559). In ihrer der Bürgerkriegsliteratur gewidmeten Dissertation verortet Ana Luengo unseren Autoren als typischen Vertreter der spanischen *transición*, die das Dogma der Amnestie um die Amnesie ergänzt habe, und als offensichtlich unzureichend sensibilisiert für Fragen des historischen Gedächtnisses (s. Luengo 2004, S. 241f.). Eines unter vielen Argumenten für diesen Vorwurf gewinnt sie aus der im Roman geschickt durchgeführten Gleichschaltung des faschistischen Schreiberlings Sánchez Mazas und des republikanischen Dichters Antonio Machado, die beide fast zur gleichen Zeit gestorben wären, hätte ersterer nicht überlebt. Laut Luengo ist dieser „unparteiische Parallelismus“ („*paralelismo imparcial*“) sehr bezeichnend für einen bestimmten Diskurs der angeblichen nationalen Aussöhnung, wie er seit den Amnestie-Gesetzen von 1977 die gesamte *transición* beherrscht hat, eine Aussöhnung, die nach wie vor glaubt, auf die Entschädigung der Opfer und das Schuldeingeständnis der Täter verzichten zu können. Dies bestimmt die Strategie der Erzählung, diese zwei Schriftsteller aufgrund eines zeitlichen Zufalls in Bezug zu setzen und dadurch den mittelmäßigen Autoren und faschistischen Täter, der schuldig am Tode Tausender ist, auf das Niveau des literarischen Hauptrepräsentanten eines republikanischen Spanien zu heben. Dahinter steht, so kann man vermuten (und Cercas sagt das selbst) die Mode der Wiederentdeckung faschistischer Autoren in den 1990er Jahren, (wie etwa des Agustín de Foxá, der oben in diesem Kapitel behandelt wurde und der als bester Freund Sánchez Mazas' auch in Cercas' Roman eine gewisse Rolle spielt).

Der Begriff der „nationalen Aussöhnung“, den Ana Luengo bemüht, bedarf einer näheren Kommentierung, gilt er doch mit seiner Vorstellung von einem gegenseitigen Verzeihen in anderen historischen und/oder geographischen Kontext-

ten meist als einzige Lösung für den Fortbestand einer Gemeinschaft. In Spanien mag das für einige Teile der Bevölkerung aus beiden ehemaligen Bürgerkriegslagern ebenfalls so sein. Aber vielen aus dem Lager der „Sieger“ erschien die Forderung nach einer historischen Aufarbeitung, die Schuldige benennt und die Spuren der Diktatur im Alltag bewusst macht, um die Jahrtausendwende (und teils bis heute) vollkommen absurd, galt doch der Franquismus als eine (vor allem wirtschaftlich) besonders erfolgreiche Periode der spanischen Geschichte. Ein großer Teil der republikanisch Denkenden dagegen empfand es – mit Verweis auf die Unrechtmäßigkeit des gegen eine demokratisch gewählte Regierung gerichteten Putsches samt der gesamten daraus resultierenden Franco-Herrschaft sowie des von Franco eingesetzten Monarchen – als erniedrigend, den Henkern von einst auf der Basis eines lockeren „Schwamm drüber“ die Hand zu reichen.

Neben der in der Tat skandalösen Parallelsetzung von Machado und Sánchez Mazas findet sich noch eine zweite: die Parallele der beiden Protagonisten, welche ‚Cercas‘ zu „Helden“ stilisiert: der Faschist Sánchez Mazas, Wohltäter seiner Erretter der Freunde des Waldes, und der Milizkämpfer Miralles, der sich entschließt, aus einer plötzlichen humanitären Aufwallung heraus diesen Feind *nicht* zu töten, ohne zu wissen, um wen es sich handelt. Der lebensweltliche Sánchez Mazas wird Minister und bleibt dem Caudillo treu ergeben, auch als andere falangistische Intellektuelle der ersten Stunde (Dionisio Ridruejo oder Gonzalo Torrente Ballester) sich von Franco abwenden. Miralles, der fiktive ‚unbekannte republikanische Soldat‘ wird im Buch als abgeklärter, von der gegenwärtigen Politik der Jahrtausendwende enttäuschter republikanischer Ex-Kämpfer dargestellt, der dafür plädiert, „diese Geschichten“ zu vergessen:

„Glauben Sie wirklich, Ihre Leser interessiert eine Geschichte, die sechzig Jahre her ist? [...] Krieg ist Krieg. Mehr gibt es da nicht zu verstehen. Ich weiß, wovon ich rede, ich habe drei Jahre für Spanien gekämpft, wissen Sie? Und glauben Sie, jemand hat es mir gedankt? [...] Ich sage Ihnen die Antwort: nein, niemand. Kein Mensch hat es mir gedankt, dass ich meine Jugend im Kampf um sein beschissenes Land gelassen habe. Niemand. Nicht ein Wort. Nicht eine Geste. Kein Brief, nichts. [...]“

‚Von allen Geschichten der Geschichte‘, dachte ich, während Miralles sprach, ‚ist die von Spanien die traurigste, weil sie schlecht ausgeht.‘ Dann überlegte ich: ‚Geht sie wirklich schlecht aus?‘ Ich dachte: ‚Und Scheiß auch auf die Demokratie, die dabei herausgekommen ist!‘
(S. 185)

¿De veras cree que alguno de los lectores de su periódico le va a interesar una historia que pasó hace sesenta años? [...] Una guerra es una guerra. Y no hay nada más que entender. Yo lo sé muy bien, me pasé tres años pegando tiros por España, ¿sabe? ¿Y cree usted que alguien me lo ha agradecido? [...] Le respondo yo: nadie. Nunca nadie me ha dado las gracias por dejarme la juventud peleando por su mierda de país. Nadie. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Ni una carta. Nada. [...]

„De todas las historias de Historia“, pensé mientras Miralles hablaba, „la más triste es la de España, porque termina mal.“ Luego pensé: „¿Termina mal?“ Pensé: „¡Y una gran mierda para la Transición!“ (S. 175)

Im Ernst: wer im franquistischen Spanien hätte denn denen, die für die Republik gekämpft haben, danken sollen? Wie schräg ist doch solche Darstellung!

Dass ausgerechnet Roberto Bolaño erhalten muss als Partner eines Gesprächs mit ‚Cercas‘ über Helden ist für meine Generation, die wir in unserer Jugend begeistert den Rock-Song der Stranglers „No more heroes anymore“ hörten (oder auch brüllten), ohnehin befremdlich, hatten wir doch ein neues „Heldentum“ in peinliche Bereiche wie Fußball oder Autorennen zurückdrängt geglaubt. Ferner hätte ich persönlich es auch für kaum möglich gehalten, in Spanien noch im neuen Jahrtausend einen derart frauenverachtenden Roman in den Buchhandlungen zu finden, in dem, neben einem strammen Bauernmädchen, das auf drei Romanseiten erscheint, allein ‚Cercas‘ blondgefärbte Freundin Conchi dann einen minimalen Auftritt hat, wenn der Erzähler kontrolliert, ob sie einen Slip trägt. Die Verfilmung von Daniel Trueba wollte die Abwesenheit von Frauen ausbügeln, indem dort ‚Cercas‘ durch die lesbische ‚Lola Cercas‘ ersetzt ist, was es eher noch schlimmer macht.

Unter den jüngeren spanischen Literaturwissenschaftler*innen, die mit Kritik an Cercas nicht sparen, ist David Becerra Mayor zu erwähnen, der in seiner Dissertation einen (an Walter Benjamin geschulten) radikalen historizistischen (und marxistischen) Standpunkt einnimmt und pauschal die „Ideologielosigkeit“ („aideologismo“) der ‚postmodernen‘ Bürgerkriegsromane beklagt (Becerra Mayor 2015); wir werden später noch auf seine Studie zurückkommen. Von einer dezidiert republikanischen Basis geht auch vorher schon Manuel Parodi Muñoz aus (Parodi Muñoz 2013). Er argumentiert, dass der republikanische Soldat, der Sánchez Mazas verschont, damit zugleich, wie es im Text heißt, die ‚Zivilisation rettet‘. Dadurch aber würden die Verbrechen beider Seiten sozusagen vertauscht werden: „die Faschisten erscheinen als Opfer, und die Opfer des Staatsstreiches erscheinen als Verursacher eines Verbrechens, das die Zivilisation in die Barbarei stößt. Die aussöhnenden Romane zeigen, dass beide Seiten Opfer und Schuldige gleichzeitig sind“ („los fascistas aparecen como víctimas y las víctimas del golpe de Estado aparecen como culpables de un crimen que hunde a la civilización en la barbarie. Las novelas reconciliadoras muestran que ambas partes son víctimas y culpables al mismo tiempo“, S. 123).

Dem zweiten Bürgerkriegsroman aus dieser Zeit, auf den ich eingehen möchte, war nicht ein so riesiger Erfolg beschieden wie demjenigen von Javier Cercas, und doch ist er unter einer literaturgeschichtlichen Perspektive nicht weniger interessant, behandelt er doch das Phänomen der Bürgerkriegsliteratur unter einer metaliterari-

schen Perspektive. Der Sevillaner Autor Isaac Rosa (*1974) hatte in *Das Leben in Rot* (2008, Orig.: *El vano ayer*, 2004) die Franco-Zeit ausdrücklich aus der Sicht eines Schriftstellers geschildert, der die Diktatur nicht mehr aus eigener Anschauung erlebt hat. Das war im Moment des Erscheinens ein Novum. Einige Jahre zuvor hatte er in einem kleinen Verlag eine Erzählung über den Bürgerkrieg herausgebracht, *La malamemoria* (1999, „Das Ungedächtnis“), die Geschichte eines Möchtegern-Schriftstellers, der eine spezielle Auftragsarbeit annimmt: Er soll die Autobiografie eines jüngst verstorbenen Politikers verfassen und dabei, so will es die Witwe, die ihn beauftragt, seinen Werdegang und seine historischen Missetaten schönen. Bei seiner Recherche stößt er auf ein ganzes Netz von Verbrechen und Verschleierungen. In der Tat verfügt dieses Erstlingswerk über gewisse Schwächen. Einige Jahre danach greift Rosa dasselbe Thema wieder auf: Er nimmt im Wortlaut denselben Text, reichert ihn aber mit zahlreichen kritischen (und gelegentlich ironischen) Kommentaren, Abschweifungen und Vertiefungen eines angeblichen kritischen Lesers an, der von der Masse der Bürgerkriegsliteratur enttäuscht und genervt ist. Dieses neu entstandene Werk trägt den bezeichnenden Titel *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (Rosa 2007, „Noch ein verdammter Roman über den Bürgerkrieg!“). In diesem Metaroman beschwört die Figur dieses angeblichen Lesers zuerst einmal jene Lawine von Gedächtnisliteratur herauf, indem er eine Zahl nennt, die durchaus der Wahrheit entsprechen könnte:

Wieviele Romane über das Gedächtnis sind in den letzten Jahren erschienen? Laut ISBN wurden in den letzten fünf Jahren 419 literarische Werke publiziert, die im Titel das Wort ‚Gedächtnis‘ tragen.

¿Cuántas novelas de memoria en los últimos años? Según ISBN, en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias ... que incluían en su título la palabra „memoria“.

(Rosa 2007, S. 11)

Doch geht es gar nicht um die Quantität, sondern um die Qualität dieser massenhaft produzierten Erzählungen, um ihre oft schematische Handlungsgestaltung, selbst wenn sie von ‚gutem Willen‘ und einer sozialen Funktion inspiriert sind:

die Erinnerung an die Besiegten wiederzuerlangen, ein lobenswertes Ziel, dem sich viele Erzählungen der letzten Jahre widmen. Viele von ihnen bestätigen, dass gute Absichten nicht immer ein literarisch gutes Ergebnis garantieren, und allzu oft fallen die Fiktionen über den Bürgerkrieg in emotionale und solidarische Nacherzählungen, aber von literarisch armer Qualität.

recuperar la memoria de los vencidos, objetivo loable y al que se aplican muchas narraciones de los últimos años. Muchas de ellas confirman que las buenas intenciones no garantizan un buen resultado literario, y en demasiadas ocasiones las ficciones sobre la guerra civil caen en recreaciones emocionantes y solidarias, pero de pobre calidad literaria.

(Rosa, 2007, S. 363)

Was die Rezension Vargas Llosas für Cercas bedeutete, lässt sich – auch wenn der Vergleich hinkt – mit einer höchst positiven Besprechung vergleichen, die Juan Goytisolo zu Rosas Metaroman verfasste (in *Babelia*, der Literaturbeilage von *El País*, vom 17.03.2007). Indem die Figur des kritischen Lesers Rosas Frühwerk *La malamemoria* im Detail durchgeht, lassen sich einige seiner Monita durchaus auf andere Beispiele dieser massenhaft produzierten Bürgerkriegsromane beziehen. Möglicherweise hat Javier Cercas einige Passagen, in denen sich Rosa gegen eine allzu gefällige, seichte Darstellung faszinierender Protagonisten wendet (etwa Rosa 2007, S. 24), auf sich bezogen. Jedenfalls hat er ein paar Jahre später einen Essay in *El País* unter die unmittelbar auf Rosa anspielende Überschrift „¡Otra bendita novela sobre la guerra civil!“ („Noch ein segensreicher Roman über den Bürgerkrieg!“) gestellt und darin propagiert, dass es immer noch nicht zu viele, sondern zu wenig Fiktionen über diesen historischen Gegenstand gebe. Damit hat er Rosa wohl (absichtlich oder nicht) missverstanden, denn was Rosa wünscht, ist keineswegs das Ende dieser Subgattung, sondern vielmehr das Entstehen von *besseren*, ästhetisch wie politisch authentischeren Werken, für die ihm übrigens Max Aub als ein Paradigma gilt. Weder der Protagonist noch Rosa selbst bezweifeln die Wichtigkeit der Weiterentwicklung der Erinnerungskultur gerade im Kontext Spaniens zu Beginn der 2000er Jahre.

Die im November 2021 verstorbene Erfolgsschriftstellerin Almudena Grandes wird in diesem Buch auch im Kontext der erotischen Literatur (Kap. 6) sowie der Madrid-Literatur (Kap. 5) vorgestellt; im letzteren ist auch die Rede von *Das gefrorene Herz* (*El corazón helado*), einem Roman, der sowohl der Kategorie der Bürgerkriegs- wie auch der Stadtromane zugerechnet werden kann. Man muss nicht unbedingt diesen 2007 – im Jahr der Verabschiedung des Gesetzes zum historischen Gedächtnis – publizierten Roman als einen Probelauf für ihre Reihe von Bürgerkriegsromanen ansehen, denn mehrere ihrer vorausgehenden Erzählwerke thematisieren schon sporadisch den Bürgerkrieg, und fast immer ist die Franco-Zeit als Horizont des Geschehens präsent. Der Titel bezieht sich auf einen bekannten Vers des Dichters Antonio Machado: „Una de las dos Españas ha de helarte el corazón“ („Eines der beiden Spaniens macht, dass dir das Herz gefriert“) und spielt damit an auf die tiefe Gespaltenheit Spaniens zwischen dem konservativ-katholischen Lager des „ewigen Spanien“ (*España eterna*) und einer progressiven, offenen Gesellschaftsschicht. *Das gefrorene Herz* ist die verschachtelte, sich über drei Generationen erstreckende Saga von zwei ideologisch gegensätzlichen Familiensträngen, den Carrións auf der einen, der faschistischen Seite, typische Kriegsgewinnler, die unter Franco ihr Geld haben mehren können. Ihnen stehen die Fernández gegenüber, die erst nach Francos Tod aus dem französischen Exil nach Madrid zurückkehren und in bescheidenen Verhältnissen leben. Bei einer

Beerdigung treffen sich Raquel Fernández, die als junge Frau mit ihrem Großvater aus Frankreich gekommen war, und Álvaro Carrión aus der anderen Familie, und es entsteht eine Liebesgeschichte, in der die Vergangenheit immer deutlicher Relief gewinnt.

Man kann Almudena Grandes' *Das gefrorene Herz* als einen Gegenentwurf zu Cercas' *Soldaten von Salamis* lesen. Die faschistische Seite hat in Grandes' Roman allerdings durchaus keine ‚heroische‘ Vergangenheit, sondern, etwa durch die Beteiligung am Zweiten Weltkrieg innerhalb der mit den Deutschen kämpfenden „Blauen Division“ (*División azul*), eine eher kriminelle. Und die republikanische Seite hat sich nicht in eine Position defätistischer Verzweiflung begeben, sondern hofft auf ein Spanien, in dem sich die ‚siegreiche‘ und die ‚besiegte‘ Seite auf Augenhöhe begegnen. Daher schließt etwa Agnès Delage, Almudena Grandes würde in diesem Roman bestimmten Stereotypen entgegenwirken:

„[D]ie Autorin widerlegt die These vom „Abschied von den zwei Spanien“, welche manche Kritiker im sogenannten *Neuen historischen Roman* seit dem Erfolg von *Soldaten von Salamis* haben erkennen wollen. Ferner greift Almudena Grandes [...] letztlich eine Reihe von Diskursen an, die im Begriff sind, sich ebenfalls in ein offizielles Stereotyp der nationalen Identität zu verwandeln: das der „Normalität Spaniens“.

„[la] autora desmiente el *adiós a las dos Españas* que algunos críticos auguraron en la llamada „nueva novela histórica“, a partir del éxito de *Soldados de Salamina*. Además, [...] Almudena Grandes ataca en última instancia una serie de discursos que también se están convirtiendo en un estereotipo oficial de la identidad nacional: el de la „normalidad de España“ (Delage 2012, o.S.)

Gegen Ende des Geschehens kommt es im Angesicht der sich verfestigenden Beziehung zwischen Raquel und Álvaro zu einem gemeinsamen Grillabend der beiden Familien, ein Handlungselement, welches der erwähnte David Becerra unserer Autorin übelnimmt: „Grandes' Vorschlag erweist sich als ziemlich konservativ mit der Integration der Besiegten in die demokratische Normalität, wie sie in der Metapher des Grillabends am Ende deutlich wird“ („La propuesta de Grandes resulta harto conservadora al conformarse con la integración de los vencidos en la normalidad democrática, inscrita en la metáfora de la barbacoa final“, Becerra 2015, S. 344). Im spanischen Kontext, in dem die Autorin als eine Ikone der Franco-Kritik in Kultur, Literatur und Medien gilt, die durch ihre Fiktion, aber genauso durch ihre Tätigkeit als Kolumnistin von *El País* sich mehr als einmal dem Vorwurf linker Umtriebe ausgesetzt sah, scheint Becerras Einwand absolut unverständlich. --

Irene Andrés-Suárez, eine in der Schweiz tätige Kollegin, die bis zur Emeritierung regelmäßige Kolloquien zur spanischen Gegenwartsliteratur durchführte, hatte im Juni 2010 die Veranstaltung jenes Jahres Almudena Grandes

gewidmet. Und dort – in der Beschaulichkeit der Universitätsstadt Neuchâtel – trug die Madrider Autorin selbst etwas Außergewöhnliches vor: den detaillierten Plan zu einem aus sechs Romanen bestehenden Zyklus, für den sie einen an Pérez Galdós' „Nationale Episoden“ (*Episodios nacionales*) erinnernden Titel ausgewählt hatte: „Episoden eines nie endenden Krieges“ (*Episodios de una guerra interminable*). Allerdings plante sie nicht, wie ursprünglich Galdós, fünfzig Romane, sondern nur sechs, vielleicht als *hommage* an die sechs Bände jenes oben erwähnten großen Bürgerkriegszyklus, an Max Aubs *Magisches Labyrinth*. Ihr plötzlicher Tod durch eine Krebserkrankung im November 2021 hat den Abschluss des Zyklus verhindert; ob der Verlag den letzten Band aus dem Nachlass ediert, wird sich zeigen. Leider liegen erst zwei dieser Werke in deutscher Übersetzung vor (s. Bibliographie).

Der Rahmentitel, „Episoden eines nie endenden Krieges“, suggeriert nicht nur, dass die Konjunktur der Kriegsromane keineswegs mit Rosas „verfluchtem weiteren Roman über den Bürgerkrieg“ abbrach, sondern dass dieser Krieg und seine Folgen bis in Gegenwart hinein unauslöschlich in der spanischen Gesellschaft präsent sind, dass sie auch mehr als vier Jahrzehnte nach dem Tod des Diktators weite Teile des öffentlichen Lebens bestimmen, und dass sie besonders für literarische Neuschöpfungen eine nie endende Quelle darstellen. Die „Episoden“ selbst verarbeiten eine Zeitspanne von 1939 bis 1964, d. h. sie thematisieren weniger die drei Jahre des Bürgerkriegs selbst, sondern stärker die Jahrzehnte der Franco-Ära. Auch der oben erwähnte Bürgerkriegsspezialist David Becerra weist auf die starke Präsenz des Krieges hin, dessen Verarbeitung er kritisiert, um der Autorin, die einst ein Geschichtsstudium absolviert hatte, bereits nach dem Erscheinen von nur zwei der geplanten sechs Romane handfeste Vorwürfe über ihren vermeintlich falschen Umgang mit dem historischen Gedächtnis zu machen; ich werde darauf zurückkommen.

Ines und die Freude (2014, Orig.: *Inés y la alegría*, 2010), der erste Band dieser „Episoden“, schildert das Schicksal der im Titel genannten Protagonistin, Tochter einer konservativen Madrider Familie, im Bürgerkrieg und in den ersten Jahren der Diktatur Francos. Ihr Bruder sympathisiert früh mit der Falange und macht Karriere in den Reihen der Aufständischen, während Inés, unterstützt von einer Jugendfreundin und Tochter einer früheren Hausangestellten, die Aktivitäten der politischen Linken entdeckt und in ihnen ein Lebensziel findet. Nach dem Sieg der Faschisten wird sie als „Rote“ denunziert und ins Gefängnis geworfen, später in einem Kloster interniert, aus dem letztlich ihr Bruder sie ‚erlöst‘, aber nur, um sie in seinem nordspanischen Landhaus wie eine Gefangene einzusperren. Nachts hört sie dort „Radio Freies Spanien“ („Radio Pirenaica“), den verbotenen, von Frankreich aus operativen Sender der Exilspanier, und erfährt von der sogenannten „Operation Rückeroberung“ (*Operación Reconquista*), dem

bevorstehenden Einmarsch einiger Tausend exilspanischer Kämpfer in das Arantal in den Pyrenäen, nahe Andorra. Der Name dieser Aktion bezieht sich ironisch auf die 1492 abgeschlossene Rückeroberung Spaniens von den Mauren, die einen der Gründungsmythen des katholischen Spanien darstellt. Inés gelingt es, aus der Obhut ihres Bruders zu fliehen, sie erreicht eine Gruppe jener Exilsoldaten und gewinnt ihr Vertrauen. Der Plan, in das Tal einzumarschieren und darauf zu zählen, dass die spanische Bevölkerung sich ihnen ‚mit fliegenden Fahnen‘ anschließe, erweist sich als Fehleinschätzung – die Invasion misslingt.

Einige Nebenhandlungen treten hinzu: einmal die Liebesgeschichten, die Inés zuerst in Madrid und dann in Frankreich erlebt, ferner das Leben zahlreicher Exilspanier*innen, vor allem derer, die im französischen Toulouse ansässig sind (aber auch das Schicksal der großen Anführerin der kommunistischen Partei, Dolores Ibárruri, genannt „La Pasionaria“, eine in Spanien für viele Jahrzehnte legendäre historische Person). Historisch in *Inés und die Freude* ist ferner vor allem die Rahmung der Handlung durch das zentrale Element des antifranquistischen Einmarschversuchs. In ihrem Nachwort unterstreicht Grandes dann auch Rolle und Funktion dieses Ereignisses, dessen geschichtliche Faktizität zahlreichen Spanier*innen nicht bekannt war oder ist, weil natürlich die franquistische Historiographie diesen intendierten Putsch gegen die Putschisten verschwieg. Im Nachwort betont Grandes ihre Absicht, durch diesen Roman mit seiner Mischung von Fiktion und Faktendarstellung über diesen Teil der jüngeren Geschichte des Landes unter Franco aufzuklären:

In diesem Sinne möchte ich ausdrücklich darauf hinweisen, dass *Inés und die Freude* ein Roman ist und keineswegs ein historisches Werk. [...] Wenn ich die historisch-politische Handlung aus dem Hauptteil des Buches extrahiert habe, dann, weil heute niemand mehr etwas über die Invasion weiß. [...]

Unbestritten ist die Tatsache, dass am 19. Oktober 1944 viertausend Männer besagter Armee die Pyrenäen überquerten und das Arantal besetzten. Weitere viertausend Männer sickerten seit Ende September in einem erfolgreichen Ablenkungsmanöver an anderen Punkten der Pyrenäen in spanisches Gebiet ein und hinderten Francos Armee auf diese Weise daran, ihre Truppen an einem bestimmten Punkt der Grenze zusammenzuziehen. [...] Die Episoden der Invasion geben reale Ereignisse wieder. [...] Die Schlacht von Vilamós dagegen ist meine Erfindung. (S. 667/8)

En este sentido, y por encima de todo, quiero advertir que Inés y la alegría es, de principio a fin, una novela, y por tanto, en ningún caso un libro de historia. [...] Si he optado por extraer la trama histórico-política del cuerpo central del libro [...] es porque hoy nadie sabe nada de la invasión.

Es rigurosamente cierto que el 19 de octubre de 1944, cuatro mil hombres que formaban parte de aquel ejército cruzaron los Pirineos e invadieron el valle de Arán, así como que

otros cuatro mil habían ido pasando desde finales de septiembre por otros puntos de la frontera, en una maniobra de distracción que tuvo éxito, porque impidió al ejército de Franco concentrar tropas en ningún paso fronterizo concreto. [...] De la misma manera, los episodios de la invasión reflejan acontecimientos reales. [...] La batalla de Vilamós, a cambio, me la he inventado yo. (S. 723–5)

Den Ausbruch des Bürgerkriegs erlebt Inés allein in der großbürgerlichen elterlichen Wohnung, da ihr faschistischer Bruder sich den nationalistischen Truppen angeschlossen und der Rest der Familie sich an die Küste begeben hatte. Nach einem langen Spaziergang durch das von den Republikanern gehaltene Madrid reift in Inés die Überzeugung, dass deren Sache die richtige ist. Als Inés dann den ‚Roten‘ für ein Strategietreffen ihre Wohnküche zur Verfügung stellt, erfährt sie aus dem Mund des Wortführers die entscheidenden Thesen, die sie vollkommen von der Sache der Republikaner überzeugen:

„Weil es kein gewöhnlicher Krieg ist. Es ist ein gerechter Krieg, ein Krieg gegen Armut, Ungerechtigkeit und Ausbeutung. Ein Krieg für die Zukunft.“ Die Stimme ließ mich erschauern, wühlte mich innerlich auf und stellte alles um mich herum auf den Kopf. „Seid ihr euch bewusst, dass unsere Zukunft zum ersten Mal in unseren eigenen Händen liegt? Ist euch klar, dass wir zum ersten Mal in der Geschichte dieses Landes selbst entscheiden können, was wir sein und wie wir leben wollen?“ (S. 75)

Porque esta no es una guerra cualquiera. Esta es una guerra justa, una guerra contra la miseria, contra la injusticia, contra la explotación. Una guerra por el futuro –aquella voz me llamaba, me estremecía, me desordenaba por dentro y, fuera de mí, desordenaba cuanto me rodeaba–. ¿Vosotros os dais cuenta de que por primera vez tenemos nuestro destino en nuestras manos? ¿Os dais cuenta de que por primera vez en la historia de este puto país, podemos decidir qué queremos ser, cómo queremos vivir? (S. 85/6)

Inés wird ihre politische Bewusstwerdung und ihre Parteiergreifung nie bedauern, der Roman verklärt vielmehr diese schwere, folgenreiche Entscheidung, die ihr Gefängnis, Klosterhaft und Exil einbringt. Zu den narrativen Strategien des Romans und seiner Autorin gehört dabei, dass diese dysphorische Schicht immer wieder von der eingehenden Schilderung angenehmer Ereignisse überlagert wird, mögen diese nun die Verliebtheit und Liebe Inés' oder ihre kulinarischen Künste betreffen. Grandes greift in *Inés und die Freude* auf einen narrativen Schachzug zurück, den der Essayist und Krimi-Autor Manuel Vázquez Montalbán in die neuere spanische Narrativik einführte, als er mit dem Detektiv Pepe Carvalho einen Feinschmecker auftreten ließ, der die Leser*innen der Krimis mit einigen eingestauten Kochrezepten erfreute. (Leider strich der Verlag, der ihn zuerst auf Deutsch herausbrachte, neben allzu politischen Passagen auch die Kochrezepte.) So finden sich auch in Grandes' Roman solche Rezepte, die schon deshalb narratologisch eine hohe Plausibilität besitzen, weil Inés, nach der gescheiterten Invasion des Arantales im Exil in Toulouse sesshaft geworden, dort die „Casa Inés“, ein gutes spani-

sches Restaurant, eröffnet und betreibt. Anlässlich des Erscheinens des Romans brachte das Verlagshaus Tusquets ein hübsches Heft in einem Einschlag mit blau-kariertem Küchenkaro heraus, das einige der Rezepte der „Casa Inés, 54, Boulevard d'Arcole, Toulouse“ auflistet (nämlich 6 Vorspeisen, 4 Hauptgerichte und 2 Desserts), darunter auch die „Rosquillas“ genannten Schmalzkringel, welche Inés für die spanischen Soldaten, die den Einmarsch vorbereiten, zubereitet.

Indem die Autorin die Protagonistin der ersten der Episoden eines nie endenden Krieges zur Köchin macht, stattet sie diese, sehr bewusst, mit einer (wie mir scheint: sehr sympathischen) Aura des Individuellen aus. David Becerra allerdings nimmt ihr dies übel: „*Inés und die Freude* ... bietet uns eine historische Rekonstruktion, die von dem Begriff des Individuellen her erfolgt, was man wohl als eine Negation der Geschichte in einem objektiven und materialistischen Sinn bezeichnen muss“ („*Inés y la alegría* ... nos ofrece una reconstrucción histórica realizada sobre la noción de individualidad, lo cual no puede sino tildarse como una negación de la Historia en un sentido objetivo y materialista“, Becerra 2015, S. 260). Dieses höchst normativ begründete Argument scheint mir in zweifacher Hinsicht unzureichend: erstens, weil in sämtlichen literarischen Texten, auch im historischen Roman, die Individualisierung historischer Erfahrungen ein Kernverfahren darstellt, und zweitens weil Geschichte, also die *Historia* mit großem H im Spanischen, im Horizont neuer Geschichtstheorien (etwa Hayden Whites) gerade *nicht* ein „objektives, materialistisches“ Archiv bildet, sondern eine Summe von subjektiven Hinsichten auf Geschehenes, unter denen die Perspektive der Sieger, der Männer, der Weißen usw. stets vorherrschte. Daher mein Plädoyer für eine Skepsis gegenüber den „objektiven, materialistischen“ Ansprüchen in der Literatur. Hätte Becerra Hayden Whites Buch *Metahistory*, auf das er sich in einer Fußnote bezieht, eingehender gelesen, wäre ihm das klar geworden; statt dessen wirft er Grandes vor, lediglich eine ‚historia mit kleinem h‘ vorzulegen. Becerra argumentiert auf der Basis eines (nicht mehr ganz frischen, aber dennoch faszinierenden) Arguments aus der dichten Geschichtstheorie von Walter Benjamin, insbesondere der VI. These (mit dem treffenden Satz: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ‚wie es denn eigentlich gewesen ist‘. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt“ (Benjamin 1980, S. 695). In diesem Benjamin'schen Sinne lässt sich Almudena Grandes' Projekt sehr wohl als ein prototypisch historisches bezeichnen! (Und natürlich hätte ihm ein Blick etwa in Benjamins Vignetten der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* schnell vor Augen geführt, wie subjektiv und wie wenig materialistisch Benjamin sein konnte.) Übrigens hat einer der ersten Literaturwissenschaftler, der systematisch über das Erzählen der Vergangenheit in Spanien gearbeitet hat, David Herzberger, die Erinnerungsliteratur gerade durch die Verarbeitung subjektiver Erinnerungen definiert (Herzberger 1995).

Steht also in Grandes' erstem Band der Episoden der misslungene Einmarsch aus dem Aran-Tal 1944 im Zentrum, so ist auch jeder einzelne der folgenden fünf Bände daraufhin konzipiert, ein wenig bekanntes Ereignis, eine vergessene oder verdrängte Konstellation aus diesem ‚nie endenden Krieg‘ bzw. seiner Folgeerscheinungen aufzuzeigen und narrativ zu entfalten; die historische Information ist also erklärtermaßen eines der zentralen Anliegen des gesamten Zyklus. Der zweite Band, dessen deutsche Fassung vor derjenigen des ersten erschien, *Der Feind meines Vaters* (2013, Orig.: *El lector de Julio Verne*, 2012), stellt die *coming-of-age*-Geschichte des Jungen Nino während der Jahre 1947 bis 1949 dar, der im Haus seines Vaters, eines Beamten der Guardia Civil, in einem Bergdorf in der einsamen andalusischen Sierra Sur heranwächst. Infolge der dünnen Wände des Hauses, das zugleich Dienststelle des Vaters ist, wird er immer wieder Ohrenzeuge der von Folter begleiteten nächtlichen Verhöre von Gefangenen, was den Jungen stark beunruhigt. Abwechslung bieten ihm die Besuche bei einer nur aus Frauen gebildeten Familie, wo er Unterricht im Maschinenschreiben erhält und auf eine umfangreiche Bibliothek stößt, in der sich auch die Bücher des im spanischen Titel genannten Jules Verne befinden. Die Verhöre der Guardia Civil und die vorausgehenden Hetzjagden, welche in diesem verlassenem Landstrich durchgeführt werden, gelten den *maquis*, also den republikanischen Soldaten, die sich gegen Ende des Bürgerkriegs in die Sierra Sur zurückgezogen hatten und die, in Erwartung einer Möglichkeit des Kampfes gegen die Franco-Macht, durch provokative Akte präsent bleiben. (Die *maquis* sollten auch im sechsten Band der „Episoden“, der unter dem Titel *Mariano en el Bidasoa* angekündigt war, wieder eine zentrale Rolle einnehmen.) Unter den Versteckten tut sich Cencerro hervor, ein in jener Zeit mythischer, furchtloser Widerstandskämpfer, der zur Provokation der Machthaber Geldscheine signiert.

Der dritte Band der „Episoden eines nie endenden Krieges“, *Las tres bodas de Manolita* (2014, „Manolitas drei Hochzeiten“) handelt nicht etwa von Hochzeiten, denn dies ist nur ein Code-Begriff für Geheimgespräche unter den Angehörigen des antifranquistischen Widerstands, sondern fokussiert das Entstehen geheimer Zellen der Opposition gegen Franco. Diese wollen mit Flugblättern operieren, die per Matrize hergestellt werden sollen. Die im Titel genannte Manolita, eine unbedarfte 18-Jährige, deren Vater erschossen und deren Stiefmutter inhaftiert wurde, muss sich um ihre vier jüngeren Geschwister kümmern, während ihr dem kommunistischen Widerstand angehörige ältere Bruder sich in einer Flamenco-Bar versteckt hält. Zugleich bemüht Manolita sich, von einem politischen Gefangenen die Gebrauchsanleitung der Inbetriebnahme der Vervielfältigungsmaschinen zu erfahren. In die Nebenhandlung legt Grandes zahlreiche Informationen und Betrachtungen zur Behandlung homosexueller Menschen in den 1940er Jahren, mit Referenzen auf den (nicht fiktiven) dandyhaften Schriftsteller Antonio Hoyos

y Vinent (s. dazu Kap. 10), der hier als Mithäftling des jungen Mannes erscheint, der Manolita das Herstellen der Matrizen erklären soll.

Im Zentrum des vierten Bandes der „Episoden“, *Los pacientes del Doctor García* (2017, „Die Patienten des Dr. García“) steht die historische Person Clara Stauffer, eine Deutsch-Spanierin, die von Madrid aus deutschen Kriegsverbrechern den Fluchtweg nach Argentinien öffnet, um sie vor den (bekanntlich recht zögerlich ablaufenden) Prozessen der Entnazifizierung zu ‚erretten‘. Zwei (fiktive) Männerfiguren treten hinzu: der im Titel genannte Arzt, ein Antifaschist, der nach dem Bürgerkrieg unter falscher Identität in Madrid lebt und sich letztlich entscheidet, Stauffers Netzwerk zu Fall zu bringen, und ein profranquistischer Spanier, der als Freiwilliger in der „Blauen Division“ mit den Truppen der Nazis auf dem Baltikum kämpft (wobei den Leser*innen eindruckliche Schilderungen des Konzentrationslagers Klooga in Estland vermittelt werden) und der das Ende des 2. Weltkriegs im zerbombten Berlin erlebt. Auch hier geht es also im Kern wieder um Ereignisse, die nach dem Sieg Francos geschehen und denen im allgemeinen Diskurs über den nie endenden Krieg allenfalls eine geringe Präsenz zukommt, denn in Spanien war über die sogenannten „Rattenlinien“ (oder „Klosterlinien“), also über die Netzwerke der Fluchtwege von Nazis nach Südamerika, sehr viel weniger bekannt als zum Beispiel in Deutschland, wo das Thema häufig bearbeitet wurde.

La madre de Frankenstein (2020, „Frankensteins Mutter“), Band 5 der „Episoden“, erzählt die Geschichte des 1939 ins schweizer Exil gegangenen Psychiaters Germán Velázquez, der nach 15 Jahren nach Spanien zurückkehrt und eine Anstellung in einer Frauenklinik südlich von Madrid erhält. Dort trifft er zwei sehr unterschiedliche Frauen: die (historische Person) Aurora Rodríguez Carballeira, die hoch intelligente, unter Paranoia leidende Mutter und Kindesmörderin, welche ihre Tochter Hildegart Rodríguez ermordet hatte; auch dies sind historische Fakten. Hildegart war ein Wunderkind gewesen; schon vor ihrem zwanzigsten Lebensjahr gehörte sie, neben dem bekannten Arzt Gregorio Marañón, der 1919 unter Leitung von Magnus Hirschfeld gegründeten „Weltliga für Sexualreform“ an und hatte zahlreiche Schriften zur Sexualtheorie verfasst sowie Aufsätze des Sexualwissenschaftlers Havelock Ellis ins Spanische übersetzt. Die andere Frau, die ihn an seiner neuen Arbeitsstätte fasziniert, ist die (fiktive) Krankenschwester María, aus armen Verhältnissen stammend, deren Lebensgeschichte sie daran hindert, dem Werben Germáns nachzugeben. Einer der Bezugspunkte ist auch die desaströse Rolle und Funktion der Psychiatrie im Franquismus unter dem Einfluss der Galionsfigur Vallejo Nágera, eines faschistischen Wissenschaftlers, der sich unter anderem der Erforschung eines „roten Gens“ widmete, durch das er – im Ernst – den krankhaften Charakter kommunistischer Überzeugungen nachzuweisen trachtete.

In den Kontext der neuesten Bürgerkriegsromane gehört auch der letzte Band der Trilogie von Marta Sanz um den schwulen Detektiven Arturo Zarco, *pequeñas mujeres rojas* (2020). Es handelt sich dabei um einen andeutungsreichen, intertextuell dichten und barock verästelten Erinnerungsroman, der direkt auf die Aktivitäten der oben erwähnten, 2000 von Emilio Silva gegründeten „Gesellschaft zur Wiedererlangung des historischen Gedächtnisses“ (*Asociación para la Recuperación de la memoria histórica*, ARMH) Bezug nimmt, weil seine Protagonistin Paula in ein Dorf in der Provinz Burgos reist, um dort im Rahmen eines Praktikums beim Öffnen von Massengräbern zu helfen. Sie entdeckt nicht nur die Rolle ‚starker Frauen‘ im antifranquistischen Kampf, sondern zugleich den Widerstand der Gegenwart, nämlich eine dichte Schicht sklerosierter faschistoider und *macho*-hafter Machstrukturen. Die Autorin und Literaturkritikerin (*1967), die in all ihren dreizehn Romanen soziales Engagement mit einem hoch individuellen Stil und einer durchaus experimentellen Erzählpraxis verbindet, zählt ohne Zweifel zu den spannendsten Autor*innen der Gegenwart. Als ich sie Ende des Jahres 2019 in Madrid traf, war dieser Roman noch nicht erschienen, ich konnte sie also noch nicht zur Rolle des Bürgerkriegs im letzten Teil der Zarco-Trilogie befragen, doch in einem Interview mit Clara Morales lehnt sie es ab, diese Erzählung „in den Sack der Bürgerkriegsromane zu stecken“ (gegen die sie durchaus nichts einzuwenden habe), weil sie nicht zurückschauen wolle auf dieses Ereignis, sondern zeigen wolle, wie das, was in den Erzählungen über die Vergangenheit falsch gelaufen ist, sich auf die Gegenwart auswirke („hablar de cómo las cuentas mal saldadas sobre el pasado repercuten sobre el presente“, Morales 2020).

Natürlich ist dies der Kern der meisten der hier als Bürgerkriegsromane klassifizierten Erzählungen der letzten Jahre. Sowohl Sanz' *pequeñas mujeres rojas* als auch Grandes' Zyklus der „Episoden eines nie endenden Krieges“ zeigen, dass die literarischen Erzählungen über den Bürgerkrieg und die Franco-Ära immer noch zahlreiche wunde Punkte des historischen Verlaufs unbehandelt gelassen haben, unter ihnen die Rolle der Frauen in allem, was vor und nach dem Bürgerkrieg geschah. Hinter der Intensität der Auseinandersetzungen scheint die Tatsache auf, dass in Spanien in den Jahren des Postfranquismus, insbesondere seit dem Jahrtausendwechsel, ein Streit um die Deutungshoheit der Geschichte entbrannt ist, in dem es um hegemoniale Positionen für die Beurteilung der Zukunft des Landes geht. In diesem Sinne kommt gerade der letzten Phase der über 80 Jahre hinweg geschriebenen Bürgerkriegsliteratur, die sich mit enormem Engagement in die politische und historiographische Diskussion eingeklinkt hat, eine kardinale Rolle zu; mehr noch: sie ist selbst, gerade seit Cercas' *Soldaten von Salamis*, Teil dieser Auseinandersetzungen um hegemoniale Einflussnahme

geworden. Ob die Fokussierung der „großen Krise“ seit 2010 tatsächlich die Konjunktur der Kriegsthematik beenden kann und wird, ist im Augenblick nicht zu entscheiden. Als Weichenstellung für die Zukunft Spaniens ist sicherlich eine intensivere Beschäftigung mit der jüngeren Geschichte und eine weitergehende Präsenz dieses Themas höchst wünschenswert.

5 Von Madrid zum Himmel? Madrid-Literatur zwischen *madrileñismo* und Gesellschaftskritik (Pérez Galdós, Cela, Grandes)

1992 – kurz nach meiner Ernennung zum Professor an der Universität München – konnte ich ein Forschungssemester in Madrid verbringen, wo mir ein Kollege seine kleine Wohnung untervermietete. Dieses Studio lag im obersten Stockwerk des mit Recht so genannten Palacio Pontejos, und beim Eintritt in das Gebäude konnte man aufblicken zu Deckenfresken, die der Bauherr, Joaquín Vizcaino, Marqués Viudo de Pontejos, hatte anbringen lassen. Er war in den 1840er Jahren Bürgermeister von Madrid. Oben ging es weniger feudal zu; die Wände zu den Nachbarn waren hellhörig, Heizung und Kühlung dürftig. Dennoch habe ich angenehm-nostalgische Erinnerungen an diese Wohnung; hier traf ich zum ersten Mal den Schriftsteller Eduardo Mendicutti und einige weitere Freunde, zu denen ich immer noch Kontakt habe. Das Tollste aber ist die Lage des Gebäudes: es liegt an einem kleinen Platz, der Plaza Pontejos, nur einen Steinwurf südlich der Puerta del Sol, also dem „Kilometer Null“ der spanischen Hauptstadt, und schaut auf jenen hinteren Teil der Stadtregierung, in dem die Kaserne der Guardia Civil untergebracht ist. In der Mitte des Platzes steht ein Brunnen, in dem manchmal Wasser plätschert. Dieser 1849 eingeweihte Brunnen, der in einer für Madrid typischen wenig ansprechenden Quader-Ästhetik gestaltet ist, war einst Teil der öffentlichen Wasserversorgung und sah wohl noch anders aus, als die Familie Santa Cruz, Teil des Personeninventars in *Fortunata und Jacinta*, dem komplexesten der vielen Madrid-Romane von Pérez Galdós, genau hier wohnte. Jenseits des Brunnens liegt bis heute (Stand Dezember 2019) die führende Kurzwarenhandlung der Stadt, deren Schaufenster sich über die Jahrzehnte kaum geändert haben: in den Auslagen liegen Wollknäuel und Babystrampler, solide weiße Herrenunterwäsche und aufgespannte Büstenhalter sowie andere Korsetttagen, in den weniger tiefen Schaukästen zwischen den Fenstern dann schmalere Gegenstände: Litzen und Spitzen vom laufenden Meter, aufgereichte Knöpfe in allen Farben und Größen In der Straße, die des bürgermeisterlichen Herzogs Namen trägt, geht es ähnlich weiter: dort sind die Läden immer noch auf Polsterstoffe und Nähzubehör spezialisiert, ein Stück Madrid, das wie durch ein Wunder diese Atmosphäre vergangener Zeiten und überholter Lebenspraxis bewahrt hat; wer weiß, wie lange noch.

Der *genius loci* der Plaza Pontejos mag mich veranlasst haben, mich über viele Jahre mit der Madrid-Literatur zu beschäftigen, nicht minder aber auch das

Beispiel meines Doktorvaters Karlheinz Stierle und seiner Forschungen zum Parisroman. So ist neben die persönliche Erfahrung Madrids und, zugegeben, die Begeisterung für diesen Ort eine zunehmend ‚objektivierte‘ Sichtweise getreten, die der Stadt gegenüber den Blick des professionellen Literaturkritikers einnimmt und eine kritische Einstellung pflegt. In diesem Kapitel schlagen sich somit – deutlicher als in meinen vorausgehenden Aufsätzen zu Madrid (s. Ingenschay 2002 a, 2011 c, 2013) – jene zwei Tendenzen nieder, die man – schematisch gesprochen – immer in den künstlerischen Anverwandlungen der Stadt findet: eine *euphorische* Sicht, welche, mit Georg Simmel und über ihn hinaus, die Stadt als Entfaltungsort von Kunst, (Sub-)Kultur und Wissenschaft, von Modernität, Offenheit und Fortschritt, von Aufklärung, Konvivenz und Multikulturalität auffasst. Andererseits mag die spezifische Ambiguität des Phänomens Metropole auch eine *dysphorische*, verhalten negative Sicht auf die Stadt implizieren, der sie als Ort des Verbrechens erscheinen lässt, der moralischen Niedertracht und des unsozialen Verhaltens, als Ort der Anonymität, der Verachtung der Mitmenschen, der Ausbeutung und zunehmend: der Umweltzerstörung. Ich selbst neige grundsätzlich eher zu einer euphorischen Stadtbetrachtung. Die Ambiguität des soziokulturellen und politischen Gebildes, das Madrid darstellt, soll diese Reflexionen zur Stadtliteratur leiten, die folglich nicht nur die *bajos fondos* (die Welt der niedrigen Schichten) der Hauptstadt, sondern auch ihre durch die jüngere Geschichte geprägte Stellung in Politik und Kultur berücksichtigen möchte, und zwar in einer Weise, welche die vorherrschenden Muster von Verherrlichung oder Verdammung überschreitet; hier liegt der Anspruch auf Transgression in diesem Kapitel; eine Madrid-Literatur *gegen den Strich* gilt es vorzustellen. Dass dieses Kapitel umfangreicher als die meisten ausfällt, schuldet sich der Breite des Themas ebenso wie meiner Involviertheit, vor allem aber der Tatsache, dass in diesem Kapitel zwei Ankerfiguren der spanischen Literaturgeschichte behandelt werden: Benito Pérez Galdós, der bedeutendste „Realist“ Spaniens, und Camilo José Cela, einer der nur fünf Nobelpreisträger des Landes.

Madrid war 1992, als ich im Palacio Pontejos wohnen durfte, absolut in Mode – ganz anders als bei meinem ersten Aufenthalt dort zwanzig Jahr vorher. Es war das Jahr großer Sportereignisse in Spanien, das Jahr der Weltausstellung in Sevilla, das Jahr der Fünfhundertjahrfeier der sogenannten Entdeckung Amerikas durch Kolumbus und – für die Stadtbevölkerung entscheidend – in diesem Jahr war Madrid die europäische Kulturhauptstadt des Jahres. Sie galt als kreativster Ort des Kontinents, man feierte Almodóvar und die spanische Design-Mode, und die Begeisterten hatten einen alten Slogan wieder aufgewärmt: *De Madrid al cielo*, „von Madrid zum Himmel“, wohl um anzudeuten, dass die immer noch vom Aufbruch der *movida* profitierende Stadt so etwas wie der Vorhimmel sei. Der Spruch wurde vermutlich im 18. Jahrhundert zur

Zeit Karls des Dritten geprägt, der Madrid verschönern lassen wollte, was ihm (in Maßen) gelang. Als Volker Klotz das Sujet Großstadt als Herausforderung für die literarische Gattung des Romans aus dem Geist eines Hegelschen Verlusts des Kunstschönen beschrieb, bezog sich tatsächlich eines seiner zeitlich frühesten Paradigmen auf die spanische Hauptstadt (s. Klotz 1969). Aber der von Klotz erwähnte Madrid-Roman, Alain-René Lesages *Le diable boiteux* (1707), stammt nicht aus der Feder eines spanischen Autors, sondern eines Franzosen. Allerdings hatte der einen spanischen Vorgänger, einen „Prätex“, nämlich Luis Vélez de Guevaras *El diablo cojuelo* („Der hinkende Teufel“, 1647), in der Tat schon ein typischer Madrid-Roman, der heute jedoch in Vergessenheit geraten ist. Jedenfalls haben diese frühen Romane die spanische Hauptstadt noch nicht mit jenen ‚mythischen Qualitäten‘ auszustatten vermocht, die anderen Metropolen schon früh eigen waren. Stierle hat in seinem monumentalen Paris-Buch aus Bezügen auf Walter Benjamin und Louis Aragon treffend das Mythische der modernen Großstadt extrahiert: „Nur die große Stadt der Moderne, nur Paris kann zum Ort werden, wo das Ephemere sich gleichsam zum Absoluten erhebt und die Gestalt des Mythischen als des absolut Fremden und Undurchdringlichen gewinnt“ (Stierle 1993, S. 25). Nie wurde Madrid – erst seit Ende des 16. Jahrhunderts Spaniens Hauptstadt – zu einem emblematischen Ort der Moderne, dafür aber zu einer Art Riesendorf, zu einer Hauptstadt mit mittelstädtischen Strukturen und Lebensweisen, und dann letztlich zum definitiven Inbegriff zentralspanischen Selbstbewusstseins, das sich von der katalanischen Metropole Barcelona, vor allem aber vom leuchtenden Vorbild Paris permanent abzusetzen verpflichtet fühlte. Während sich Paris sehr früh als metropolitan und tonangebend für die Welt empfand, entstand in Madrid das, was im Spanischen als *costumbrismo* („Kostumbrismus“) bezeichnet wird, die vielschichtige Literarisierung des stets etwas provinziell anmutenden städtischen Alltagslebens mit seinen Sitten und Gebräuchen, die Hans-Ulrich Gumbrecht und Juanjo Sánchez als eine „Gattung“ verstehen (Gumbrecht/Sánchez 1984), die aber quer zu herkömmlichen Gattungskonzepten steht, entwickelt sie sich doch im Porträt, im Essay, in fiktionaler Kurzprosa und verfestigt sich letztlich auch als integrativer Bestandteil des realistischen Romans Spaniens, so dass man diesen oft mit einem ‚kostumbristischen‘ gleichgesetzt hat.

Die semiotische Erfassung Madrids durch Pérez Galdós

Der Madridroman weist in der Tat eine hohe Affinität zum Kostumbrismus auf. Er beginnt in diesem Sinne zwar nicht erst mit Benito Pérez Galdós (1843–1920), hat aber durch ihn seine entscheidende Prägung erfahren. Dabei war

Spaniens bedeutendster realistischer Schriftsteller erst zwanzigjährig aus seiner kanarischen Heimat nach Madrid übergesiedelt. In der Nähe des Theaters von Las Palmas de Gran Canaria habe ich vor Jahrzehnten sein Geburtshaus besichtigt. Galdós findet in der aufstrebenden Stadt Madrid in den Jahren der rasanten Industrialisierung und des massiven Zuzugs von Menschen sein Lieblingsthema, gemäß dem Titel seiner Antrittsrede in der Königlichen Akademie, in die er 1897 aufgenommen wurde: *La sociedad como materia novelable* (etwa: „Die Gesellschaft als Grundstoff des Romans“). Freilich wird Madrid, eines der bevorzugten Themen seiner sogenannten „zeitgenössischen Romane“ (*novelas contemporáneas*), nicht das einzige Sujet dieses Vielschreibers bleiben. Ab 1873 – zehn Jahre nach seinem Eintreffen in Madrid – wird er die Arbeit am Zyklus der „Nationalen Episoden“ (*Episodios Nacionales*) beginnen, einer umfassenden Chronik des 19. Jahrhunderts. 46 ‚Episoden‘ wird er beenden, von fünfzig, die er geplant hatte. Nicht alle der ‚zeitgenössischen‘ Romane spielen in der Hauptstadt, auch das Land, die konservative, fortschrittsfeindliche Provinz mit ihrer sich bis zum Mord steigenden Verachtung für Andersdenkende wird thematisiert (in *Doña Perfecta*, 1876, dt. *Doña Perfecta*, 1974, dem höchst kirchenkritischen Roman, der ihm die Gegnerschaft der Parteigänger des traditionellen ‚ewigen Spanien‘ einbrachte). Zugleich mit der Hinwendung zu historischer Thematik setzt sich Galdós auch mit dem Theater auseinander und schreibt mehr als zwanzig Dramen. Dass er außerdem auch noch einen Parlamentssitz für eine überseeische Besetzung, die er nie besucht hat, inne hat, erstaunt noch mehr, wenn man allein schon die Anzahl und Wirkung seiner Arbeiten Revue passieren lässt. Er gehört, nach heutigen Kategorien beurteilt, der politischen Linken an und ist später mit dem Gründer der Sozialistischen Partei Spaniens (PSOE) befreundet, auch wenn er hervorragende Beziehungen zum Königshaus unterhält. Eine intime Beziehung verbindet ihn mit der dem Adel entstammenden Emilia Pardo Bazán, der *grande dame* der spanischen Literatur um die Jahrhundertwende, die zum Problemkreis von Realismus, Naturalismus und aufkommendem Modernismus die – im Vergleich mit Galdós – wichtigeren theoretischen Beiträge („La cuestión palpitante“, etwa: „Die brennend aktuelle Frage“) sowie herausragende Romane verfasst hat.

Dass Pardo Bazán und Galdós durchaus über Literatur zu streiten vermochten, kann man leicht am Beispiel des international vielleicht bekanntesten Galdós’schen Romans aufzeigen: *Tristana* (1892, dt. 1989), dem zweiten der „zeitgenössischen Romane“. Er erzählt die Geschichte des alten Don Lope Garrido, im Text selbst manchmal zu ‚Don Lepe‘ verballhornt, der auf Wunsch eines Freundes dessen Tochter Tristana nach dem Tod der Eltern an Kindes Statt annimmt, damit sie bis zu einer späteren Eheschließung erst einmal versorgt ist. Diese Geschichte geht in vielfacher Hinsicht schlecht und nur in einem romanhaften Sinne möglicher-

weise gut aus. Der betagte Herr nähert sich nämlich seiner Schutzbefohlenen unsittlich und macht sie zu seiner Geliebten. Bei den wenigen komplizierten Freigängen in die Stadt lernt sie einen von ihr zu Unrecht idealisierten jungen Maler kennen, mit dem sie sich zu ein paar Schäferstündchen einschließlich Malübungen treffen kann, bis der zu einer familiären Verpflichtung aufs Land reisen muss. Es folgt im Roman ein dicker Teil, der aus Briefen besteht – allerdings sind dies nur zu Beginn die Briefe beider, denn danach schreibt nur noch die junge Frau so etwas wie das Tagebuch ihrer Hoffnungen und Enttäuschungen, ihrer Ideen, Wünsche und Reflexionen. Ihr Schicksal nimmt eine besonders beklagenswerte Wendung, als ein Arzt feststellt, dass er eines ihrer Beine amputieren muss. Horacio – auf diesen in spanischen Ohren durchaus verkitscht klingenden Namen ist der Kurzzeitgeliebte getauft – besucht sie nach seiner Rückkehr vom Lande noch ein einziges Mal, mit Wissen und Duldung des alten ‚Beschützers‘, doch heiratet Horacio eine Andere. Durch verschiedene Umstände, von denen die Arztrechnungen nur ein geringer Teil sind, verarmt Don Lope, und letztlich droht dem Paar ein bescheidenes, ja ärmliches Leben. Der alte Verführer war Zeit seines Lebens ebenso unchristlich und antikirchlich wie der Verfasser dieser Zeilen, und lehnte auch die Institution Ehe ab, aber durch eine kirchliche Heirat würde er eine stattliche Erbschaft antreten, und dieser Versuchung erliegt er dann bereitwillig. Mit Tristanas Einverständnis wird der Ehebund besiegelt. Tristanas diverse künstlerische Ambitionen finden zum Schluss ein wenig aufregendes Entfaltungsfeld im Spielen der Orgel in der Kirche. Sie, die einst in einem prä-emanzipatorischen Gestus versichert hatte, sie würde sich am liebsten selbst heiraten und ihr eigenes Familienoberhaupt sein, bereitet nun als fürsorgende Gattin ihrem Gemahl und sich Süßspeisen zu. Am Ende des Romans stehen eine rhetorische Frage und eine unklare Antwort: „¿eran felices uno y otro? ... Tal vez.“ (S. 272, „Ob sie wohl glücklich waren, die beiden? ... Vielleicht.“, S. 209).

Wie abgeklärt, wie ironisch oder wie tragisch dieser Ausgang ist, wurde und wird von der Kritik heftig diskutiert. Es mag auf der Handlungsebene so etwas wie ein *happy end* sein, dessen bitterer Beigeschmack aber nicht zu leugnen ist. Wer unter meinen Leser*innen sich jetzt an den Film von Luis Buñuel (1970) und die darin wunderbar agierende junge Cathérine Deneuve erinnert fühlt, war schon im richtigen Film, nur weicht dessen Drehbuch signifikant von der Galdós'schen Vorlage ab, denn Buñuel lässt in keinem Sinne ein gutes Ende zu. Im Film stirbt Don Lope, und Tristana/Deneuve führt den Tod des Alten mit Absicht herbei, indem sie das Fenster weit öffnet und die eisige Winterluft einlässt, so dass Don Lopes Fieber steigt. Der Film arbeitet überdeutlich mit Freudianischen Kategorien, mit dem Traum von einer Glocke, deren Klöppel Lopes abgeschnittener Kopf ist – eine Kastrationsphantasie in Reinkultur also (für den näheren Vergleich zwischen Roman und Verfilmung s. Neuschäfer 1991, Kap. 6). Galdós schrieb *Tristana* acht Jahre vor dem Erscheinen

der Freud'schen Traumdeutung, und so ist es kein Wunder, dass dies alles Buñuels Zugabe ist, die er allerdings zum Zentrum des Geschehens erhebt. Noch zwei Bemerkungen zum Roman selbst, der aufgrund der Thematik oft zu Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim* in Bezug gestellt wird: zuerst die nicht sehr verwunderliche Feststellung, dass dieser Emilia Pardo Bazán tief missfiel und sie ihren Partner eingehend kritisierte angesichts dieser Darstellung einer Frau, die in jedem einzelnen ihrer Emanziationsansätze – falls man den Anachronismus hier akzeptiert – scheitert. Ich verstehe das Ende, das rhetorisch offen und, wie ich sagte, nur romanesk ein ‚glückliches‘ Ende beschreibt, eher als ein ‚ernstes Augenzwinkern‘: mir scheint, dass Galdós sehr wohl hinter der bürgerlichen Fassade dieses Ehepaars, das seine Ideale verloren hat, die Hohlheit der Bourgeoisie und weniger deren diskreten Charme hat vermitteln wollen, einschließlich Tristanas Resignation. Die zweite Bemerkung nun betrifft die Stadt Madrid. *Tristana* ist kein typischer Großstadtroman und die Verfilmung scheint in der Tat in einem kleinstädtischen Ambiente angesiedelt. Es ist kein Roman *über* die Stadt, und doch einer *in* der Stadt. Der begüterte Don Lope wohnt in Chamberí, wo heute die deutsche Botschaft und der spanische Schriftstellerverband ihren Sitz haben und wo wohlhabende Großbürger Ende des 19. Jahrhunderts ihre repräsentativen mehrstöckigen Bauten errichteten. Der pinselschwingende Horacio nächtigt bei einer Tante in der calle Monteleón, nur ein paar Blocks weiter nördlich, und er nutzt ein lichtes geräumiges Atelier, das noch weiter oberhalb der Ronda de Bilbao, in Höhe von Ríos Rosas, liegt. In dieser heute sehr angenehmen Zone war der Canal Isabel II, das größte Wasserreservoir der Stadt, eingerichtet worden. Dorthin folgt der Maler Tristana, begleitet von der Hausdame Saturnia, bis diese die beiden allein lässt:

Abgesehen davon, daß sie sich täglich mit wahrer Besessenheit schrieben, sahen sie sich jeden Nachmittag. Tristana ging mit Saturnia aus, und er erwartete sie kurz vor Cuatro Caminos. Die Bedienstete ließ sie allein ziehen, mit ziemlicher Unbekümmertheit und genügender Diskretion, um während all der Zeit auf sie zu warten, die sie darauf verschwenden mochten, an den grünen Ufern des Bewässerungskanals oder über die kargen Anhöhen von Amaniel, längs des Kanals von Lozoya, umherzuschweifen. (S. 51/52)

Ademas de cartearse a diario con verdadero enseñamiento, se veían todas las tardes. Tristana salía con Saturnia, y él las aguardaba un poco más acá de Cuatro Caminos. La criada los dejaba partir solos, con bastante pachorra y discreción bastante para esperarlos todo el tiempo que emplearan ellos en divagar por las verdes márgenes de la acequia del Oeste o por los cerros áridos de Amantiel, costeano el canal del Lozoya. (S. 154)

Es ist dies ein Stadtbezirk, der nur einen guten halben Kilometer vor der späteren Metro-Endstation Cuatro Caminos entfernt liegt, in einem Teil der Stadt, der nach der Eingemeindung von Chamberí und Salamanca 1868 zu den nördlichen Erweiterungszonen des Stadtzentrums gehörte, einer Zone mit Krankenhäusern

und Besserungsanstalten, wo eher kleine und mittlere Beamte wohnten als aufstrebende Künstler. Galdós' zeitgenössische Leser*innen werden geahnt haben, dass bei Ríos Rosas kein wahrer Künstler wohnt!

Dies war ein eher indirekter Einstieg in die Großstadthematik bei diesem Romancier, der wie kein anderer umfassende Topographien der spanischen Hauptstadt inmitten der politisch bewegten Zeit vor und nach der Ersten Republik entworfen hat. Unter den zahlreichen Romanen, in denen Galdós Madrid literarisiert hat, seien nur drei Titel erwähnt: der ‚Beamtenroman‘ *Miau* (1888, in der Ausgabe von Medina-Bocos mit einem detaillierten Stadtplan versehen, dt. 1960), die den Königshof ins Bürgertum projizierende und dabei detailliert das Phänomen Kitsch in Szene setzende Erzählung *La de Bringas* (1884, etwa: „Bringas Frau“) und der um das im Titel genannte Literatencafé angesiedelte Roman *La Fontana de Oro* (1870, „Der Goldene Brunnen“), das in der Nähe der Puerta del Sol lag, – eine hoch politische Geschichte, die auf die ‚liberalen‘ Jahren 1820–23 zurückblickt.

Doch ist es ein anderes Werk, in welchem Madrid selbst am greifbarsten zum Protagonisten wird: in dem komplexen Doppelroman um zwei Frauenschicksale (oder eher um zwei Ehepaare), *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas* (1887, dt. *Fortunata und Jacinta. Zwei Geschichten von Ehefrauen*, 1961). Meist wird dieser Roman als programmatische Kritik an der Gesellschaft der 1860/70er Jahre gelesen – die Zeit der Handlung umfasst die Jahre von 1869 bis 1876 –, steht in seinem thematischen Hauptstrang doch die ‚außereheliche Beziehung‘ zwischen der heterodoxen ‚Proletarierin‘ Fortunata, die im Roman ohne Familiennamen bleibt, und dem moralisch auch nicht vorbildlichen, der höheren Handels-Bourgeoisie entstammenden Juanito. (Für die konkreten Reflexe des aufkommendens-tädtischen Proletariats in dem Roman sei auf die Einleitung der C tedra-Ausgabe von Francisco Caudet verwiesen). Wenn auch diese Radiographie der Bürgerlichkeit den wichtigsten Kern der ausufernden Handlung ausmacht, ist die Lesart des Werks als prototypischer Stadtroman im realistischen Paradigma genauso plausibel. An ihm nämlich lässt sich exemplarisch aufzeigen, wie die Stadt zu einem mit semiotischen Ordnungskriterien erfassbaren Raum wird, in dem die räumlichen Bewegungen mit sozialen und historischen Gegebenheiten korrelieren. Entsprechend oft hat sich die Literaturkritik mit der Modellierung Madrids in diesem komplexen Werk beschäftigt (u. A. Gilman 1970, Pla u. a. 1987, Hidalgo 1990, Anderson 1985 und 1999). Farris Anderson zählt einerseits peinlich genau die Anzahl der Erwähnungen konkreter städtischer Orte in jedem der vier Teile des Romans – so gibt er die Anzahl der präzise benannten Cafés mit zwölf an –, andererseits konstruiert er Kontexte für die persönlichen und zwischenmenschlichen Erfahrungen der Charaktere (s. Anderson 1999, S. 87). Diese Erfahrungen verteilen sich auf die vier Beteiligten dieser zwei symmetrisch und antithetisch angeordneten Ehege-

schichten (wie Wolfzettel, S. 223, es nennt). Der seit Kindesbeinen verwöhnte Juanito, der auch im Erwachsenenalter stets im Diminutiv benannt wird, heiratet die seiner sozialen Stellung adäquate, hübsche, aber unauffällige Jacinta, die zunehmend unter ihrer Kinderlosigkeit leidet. Dass er eine voreheliche Romanze mit jener auffällig schönen, ebenso lebensfrohen wie ungebildeten Fortunata hatte, ist ihr bekannt; – sie kann damit leben und möchte am liebsten ein vermeintliches Kind aus dieser Liaison adoptieren. Fortunata, ihre Antipodin aus dem gemeinen Volk, heiratet, um versorgt zu sein und ihr bis dato bewegtes Leben in ruhigere Bahnen zu lenken, den missgestalteten Apothekersgehilfen Maximiliano Rubín; (über die im Namen angedeutete mögliche jüdische Herkunft der Familie liest man eine längere Reflexion zu Beginn des 2. Teils). Fortunata verabscheut ihren Gatten im Grunde, und sie verlässt ihn letztlich wieder, um erneut – neben anderen sexuellen Beziehungen mit solventen Herren – den Kontakt zu Juanito aufleben zu lassen Wie so zahlreiche Protagonistinnen des großen spanischen Realisten endet Fortunata, bevor sie stirbt, in der Prostitution, in jenem Gewerbe, das man mitunter als das umsatzstärkste im Spanien des 19. Jahrhunderts ausgemacht hat (s. Phaeton 2007), während der Apotheker Maxi, gerade als wäre er ein romantischer Held, dem Wahnsinn verfällt.

Juanito und seine großbürgerlichen Eltern, die Familie Santa Cruz, alt eingesessene Einwohner Madrids, residieren im Herzen der Stadt, an der eingangs erwähnten Plaza Pontejos. (Ich habe mich gefragt, ob nicht jenes Gebäude, in dessen Dach-Studio meine Madrid-Begeisterung entscheidend befördert wurde, der Residenz der Santa Cruz als Vorbild diente):

Die Familie Santa Cruz bewohnte ihr eigenes Haus, das in der Calle de Pontejos lag und auf den Platz gleichen Namens hinausging. [...] Die Eigentümer wohnten im ersten Stock und verfügten über große, hochherrschaftliche Räume, die von zwölf Balkonen geziert wurden. Barbarita [Juanitos Mutter] hätte nie mit einem jener modernen Einzelhäuser getauscht, in denen die Treppen den besten Platz beanspruchten und wo der Wind aus allen vier Himmelsrichtungen bläst. Hier hatte sie einen Überfluß an Wohnraum und alles war auf einem Flur, vom Salon bis zur Küche. Auch das Wohnviertel, in dem sie geboren war, hätte sie gegen keins der funkelnagelneuen Wohnsiedlungen eingetauscht, so sehr man diese auch wegen ihrer luftigen, heiteren Bauweise rühmte. Man mochte sagen, was man wollte: in der Vorstadt Salamanca lebte man eben auf dem Land. Ihre Anhänglichkeit für ihr Stadtviertel war so groß, daß die gute Dame behauptete, man lebe überhaupt nicht in Madrid, [...] wenn man nicht von früh bis spät das Gerumpel der Postkutschen vernahm. (S. 133/4)

Los de Santa Cruz vivían en su casa propia de la calle de Pontejos dando frente a la plazuela del mismo nombre [...]. Ocupaban los dueños el principal, que era inmenso, con doce balcones a la calle y mucha comodidad interior. No lo cambiaría Barbarita [la madre de Juanito] por ninguno de los modernos hoteles, donde todo se vuelve escaleras y están además abiertos a los cuatro vientos. Allí tenía número sobrado de habitaciones, todas en un solo andar desde el salón a la cocina. Ni trocara tampoco su barrio, aquel *rincón de*

Madrid, en que había nacido, por ninguno de los caseríos flamantes que gozan fama de más ventilados y alegres. Por más que dijeran, el barrio de Salamanca es campo ... Tan apegada era la buena señora al terruño de su arrabal nativo, que para ella no vivía en Madrid [...] quien no sintiera por mañana y tarde la batahola que arman los coches correos. (I, 246)

Nur ein paar hundert Meter weiter westlich wächst Fortunata auf, in der damals von ärmlichen Handwerkern und Händlern bewohnten Cava de San Miguel Nr. 11, unweit der vor wenigen Jahren zur Touristenattraktion aufgehübschten Markthalle gleichen Namens. Es ist eines der kleineren, proletarisch geprägten Sträßchen westlich der Plaza Mayor, dem wahren, geographischen, sozialen und urbanistischen Zentrum der Stadt, jenem „spiritual center of Madrid“ (Anderson 1999, S. 90). Andersons Forschungen haben ergeben, dass die Durchquerungen und Bewegungen im städtischen Raum in jedem der vier Teile des Romans eigene Charakteristika aufweisen: im ersten Teil dominiert eine Ost-West-Achse, also eine der horizontalen Bewegungen, während im zweiten Teil eine vertikale Nord-Süd-Achse vorherrscht. Der dritte Teil spielt im Wesentlichen in den südlichen Bezirken, und der letzte Teil weist zirkuläre Bewegungen auf etwa die Rückkehr Fortunatas zur Plaza Mayor, vor allem aber setzt er auf die evokative Kraft der Nennung bestimmter städtischer Orte. Fortunata und Juanito wachsen also unweit von einander auf, und doch sind ihre auf der Ost-West-Achse auf gleicher Höhe angesiedelten Herkunftsorte sehr unterschiedlich. Doch auch im ersten Teil wird auf nördliche Stadtbezirke Bezug genommen: Juanitos Mutter – so wurde in dem Zitat oben deutlich – verachtet die neueren, erst 1868 eingemeindeten nördlichen, durchaus eleganten Stadtteile wie Chamberí oder erst recht das als neu reich und oberflächlich eingeschätzte Salamanca, das sie als ‚ländlichen Bezirk‘ abqualifiziert.

In einem dieser Viertel wohnt die Familie Rubín, Maxis Tante und weitere Verwandte. Maxi bringt, bevor er ernsthaft an eine Verbindung mit Fortunata denkt, diese ‚zur Besserung‘ zunächst eine Weile in einem der Heime für ‚gefallene‘ junge Frauen unter, wie sie die Kirche in dem noch als Niemandland angesehenen Komplex nördlich des Stadtzentrums eingerichtet hatte, in einem „Gebiet, das von den durch die Revolution vertriebenen religiösen Gesellschaften vorzugsweise zur Neuniederlassung benutzt wird“ (S. 508, einer „zona predilecta de los nuevos institutos religiosos“, I. 590). Fortunata wird also etwa dort weggeschlossen, wo in dem gerade diskutierten Roman *Tristana* der Schwarm der Protagonistin, der Maler Horacio, lebte und malte. Die eigentliche und eigene Wohnung, die Fortunata mit ihrem Gatten Maxi Rubín teilen wird, liegt dann in einem sehr eigenwilligen Viertel Richtung Süden der Stadt, in der calle del Avemaría, an der Plaza Lavapiés, einem der damals wie heute populärsten Plätze, heute deutlich von migrantischer Bevölkerung geprägt, vielleicht in der Nähe des Café Barbieri, jenes einladenden Jugendstil-Salons, in dem noch immer oder schon wieder junge Stu-

dierende am Tisch neben Rentner*innen aus dem Viertel sitzen. In dieser Straße – vielleicht dort, wo in den 1990er Jahren mein galizischer Freund Xoan wohnte – liegt auch die Apotheke, in der Maxi arbeitet, bis ihn seine treulose Frau in den Wahnsinn treibt. Nach der Trennung von Maxi zwingen die Umstände Fortunata in die Prostitution. Sie muss in den Norden der Stadt ausweichen und eine Wohnung oberhalb der heutigen Gran Vía nehmen, also oberhalb der lange als Knotenpunkt von Buslinien bekannten Red de San Luis, in der calle del Arco. Diese Straße –1904 in calle Augusto Figueroa umbenannt – liegt im Zentrum des heutigen Schwulenviertels Chueca, geht von der calle Fuencarral aus, quert die calle Hortaleza, wo ich einst wohnte, und führt hinunter, an der vor einem knappen Jahrzehnt völlig umgestalteten Markthalle San Agustín vorbei, hin zur edleren calle del Barquillo. Von hier aus also unternimmt Fortunata jenen abendlichen Gang, als sie die Familie San Juan aufsuchen und zur Rede stellen will. Die Passage liefert ein vielsagendes Zeugnis der Bewegung auf der Nord-Süd-Achse, wenn sie flott den städtischen Raum von ihrer Wohnung bis zur Plaza Pontejos durchmisst:

Mit leichtem Schritt durcheilte Fortunata die Calle de Hortaleza und die Red de San Luis. Klar und berechnend kürzte sie den Weg ab, indem sie durch die Calle de la Montera und nachher durch die Calle de la Salud ging; so gewann sie zehn Minuten. Vor dem Haus der Cordero überquerte sie die Puerta del Sol und ging die Calle de Correos hinauf bis zur Plazuela de Pontejos. Hier erblickte sie das Ziel ihrer Wanderung, und im gleichen Moment ließ ihre fieberhafte Spannung nach. (S. 735)

Fortunata atravesó con paso ligero la calle de Hortaleza, la Red de San Luis. No debía de estar muy trastornada cuando en vez de tomar por la calle de la Montera, en la cual el gentío estorbaba el tránsito, fue a buscar la de la Salud y bajó por ella, considerando que por tal camino ganaba diez minutos. De la calle del Carmen pasó a la de Preciados, sin perder ni un momento el instinto de la viabilidad. Atravesó la Puerta del Sol por frente a la casa de Cordero, y ya la tenía subiendo por la calle de Correos hacia la plazuela de Pontejos. Ya llegaba, y a medida que veía más cerca el objeto de su viaje, parecía como que se le iba acabando la cuerda epiléptica que la impulsaba a la febril marcha. (II, S. 82)

Im Originaltext nimmt der Weg, wie man am Umfang der Zitate sieht, einige Kurven mehr; – es sei daran erinnert, dass die große Achse der Gran Vía samt den Kahlschlägen an beiden Seiten noch nicht existierte und man in jenem Teil der Innenstadt tatsächlich noch ein wahres Gewirr von Gassen und Sträßchen vorfand. Die eigentliche Route erschließt sich demnach aus Kurt Kuhns deutscher Übersetzung nicht wirklich. Man sieht, wie der städtische Raum in sehr konkreter Form zum narrativen Ordnungsprinzip wird, wie Galdós, bis zur Rückkehr Fortunatas in die Gegend der Plaza Mayor, das Romangeschehen selbst durch die semiotische Aufladung der jeweiligen städtischen Handlungsorte parallel determiniert. Man kann also mit guten Gründen Pérez Galdós als den Beginn eines literarisch vermittelten „Mythos Madrid“ stellen.

Die klassische Hispanistik hat sich von *Fortunata und Jacinta* meist zu einer anders gelagerten Diskussion inspirieren lassen: zu der Verortung Galdós' innerhalb der spanischen Realismus-Variante nämlich. Indem Galdós dem 6. Kapitel des dritten Teils den Titel „Geistiger Naturalismus“ (*Naturalismo espiritual*) gibt, lädt er selbst zu solcher metaliterarischen Diskussion ein, auf die sich unter anderen Friedrich Wolfzettel bereitwillig einlässt. Der Tod sowohl Fortunatas wie auch Maxis Wahnsinn dienen ihm dabei als eine Art Schlüssel, durch den – wie er es formuliert – das positivistisch geprägte, soziale und historische Romanparadigma infrage gestellt wird (s. Wolfzettel 1999, S. 233). Gerade Maximilianos Wahnsinn ist für Wolfzettel von einer „tiefer[e] Ambiguität“ gekennzeichnet; dadurch würden die „gesellschaftlichen Unterschiede belanglos, und der wahnsinnige Held wird zum Symbol für die Freiheit des Traums und der Idee, die im naturalistischen Roman keinen Platz außer in der pathologischen Verirrung haben sollte“ (S. 232). Wolfzettel beschreibt damit sehr schlüssig den besonderen Platz des spanischen Realismus innerhalb der europäischen Literaturen der Zeit, eines Realismus, der Abstand hält zu den radikalen Fortsetzungsversuchen im Naturalismus Zola'scher Prägung. Dazu trägt eine philosophische Strömung bei, von deren deutscher Gründungsfigur bei uns nur hauptberufliche Hispanist*innen oder philosophisch gebildete Hispanophile etwas wissen: die Richtung heißt *Krausismo* – mit Absicht belasse ich den Terminus auf Spanisch – und dieser gründet sich auf einen gewissen Herrn Krause. Denn während der Philosoph Karl Christian Friedrich Krause (1781–1832) in Deutschland weitgehend in Vergessenheit geriet, gelangten seine gemäßigt ‚positivistischen‘ Schriften über den Umweg der französischen Übersetzungen nach Spanien, wo sie eine lebhaft Aufnahme fanden und die bedeutendsten philosophisch-sozialen und auch pädagogischen Denkmuster der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts prägten. Warum Krause und nicht Kant, Hegel oder Nietzsche?, fragen sich Generationen von Personen aus und in der hispanistischen Kulturkritik. Die überzeugendste Antwort darauf kommt aus Kreisen der deutschen Hispanistik. In ihrer Dissertation über dieses Thema vertritt Sabine Schmitz die These, dass die radikalen Neuansätze des ‚positivistischen‘ Jahrhunderts, die Erkenntnisse Comtes, Taines, Mendels, Darwins, Marx' und auch Feuerbachs, Schopenhauers und Nietzsches in Spanien als besonders radikal gelten und dass Krauses moderate, die Konsequenzen positivistischer Wissenschaftlichkeit gleichsam abmildernde Position, die Vernunft und Erfahrung zu harmonisieren trachtet, sich als besonders kompatibel mit den in Spanien vorherrschenden, dem Staatskatholizismus verhafteten Denkformen erweist (s. Schmitz 2000). So führen zahlreiche spanische Literat*innen – unter ihnen Galdós und Emilia Pardo Bazán noch vehementer als er – eine erbitterte Diskussion um das Konzept der Determination, eines der Eckpfeiler des Zola'schen Naturalismus, und natürlich auch um die Existenz Gottes und den Sinn

des Lebens. Da es sich auf der Basis der Krause'schen Gedanken als möglich erweist, die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse dem Grundsatz göttlicher Bestimmung nach- und damit zugleich eine radikale Vorherbestimmung auszuschalten, bietet sich hier ein willkommener, bereitwillig gewählter Ausweg. Für ihn hat man den Terminus *Krausopositivismo* geprägt, und dies ist genau die Formel, mit der sich Schmitz der Ethik und Ästhetik Galdós' und auch Pardo Bazáns annähert. Hans-Jörg Neuschäfer erklärt, der Krausismo „beflügelte ... den Fortschrittsoptimismus insofern, als er nicht nur von der Perfektibilität des Menschen ausging, sondern ‚das Böse‘ in ihm schlechtweg leugnete und als das ‚noch nicht‘ durch Bildung Entwickelte definierte“ (Neuschäfer 2011, S. 312).

Auch die Thematik der Stadt steht in direktem Bezug zu dieser neuartigen spezifisch spanischen Ethik und Ästhetik des *Krausopositivismo*. So, wie die Abstammung in der konkreten Form der Erbanlagen eine Person konditioniert, sagt auch die Herkunft aus gewissen Stadtvierteln etwas über die grundlegende Bestimmung aus. Fortunatas ‚kreisförmige‘ Bewegungen durch den Stadtraum erschweren solche Zuordnung und erscheinen als Versuche, der Herkunft zu entkommen, doch zugleich bestätigen sie auch diese Form der Vorherbestimmung. Auf diese Weise vermag Galdós seinen ‚Realismus‘ des Schematischen zu entledigen und den Zola'schen Determinismus stark zu relativieren. Dieser für die Beurteilung der spanischen Literarästhetik am Ende des 19. Jahrhunderts entscheidende Sachverhalt wird oft und kontrovers auch an einem weiteren Roman festgemacht, den ich ebenfalls als Großstadtroman zu lesen vorschlagen möchte: an *La Desheredada* (1882, „Die Enterbte“), dem ersten Text des Zyklus' der „zeitgenössischen Romane“ (*novelas contemporáneas*), der seltener als *Fortunata und Jacinta* zwar, aber doch gelegentlich unter dem Aspekt der Stadtmodellierung betrachtet worden ist (etwa bei Marías Martínez 2008). In ihm werden die Verarbeitung ‚positivistischer‘ Neuerungen – insbesondere der Vererbungslehre – und damit die konkreten Gestaltungsprinzipien der spanischen Realismus-Variante greifbar. Vor allem aber tritt auch hier die Stadt in die Rolle eines Protagonisten. Mit *Fortunata und Jacinta* teilt diese Erzählung übrigens ein paar Figuren – den schlichten, wenn auch adligen Rechtsanwalt Joaquín Pez, oder den cleveren Medizin-Studenten Augusto Miquis ... Wir sehen: nach dem Muster der Balzac'schen *Comédie Humaine* oder Zolas *Rougon-Macquart*-Zyklus konstruiert auch Galdós eine Art Kosmos, den die Figuren einiger seiner Romane bevölkern. Als ich *La Desheredada* als junger Mensch zum ersten Mal las, trug mich die rasch enttäuschte Hoffnung, alles möge gut ausgehen ... Aber so kommt es natürlich nicht. Im Mittelpunkt steht die Titelheldin, Isidora Rufete, die eingangs des Romans in Leganés, außerhalb der Stadt, in einem psychiatrischen Krankenhaus, – im damaligen Jargon: in einer Irrenanstalt (*un manicomio*) – ihren dort einsitzenden Vater Tomás Rufete besucht. Auf dem Rückweg ins Zentrum begleitet sie Augusto Miquis, ein junger Mann und

alter Bekannter der Familie, der gern mit der gutaussehenden Frau anbändeln möchte, welche ihn aber als ‚unstandesgemäß‘ belächelt, glaubt sie doch – und ihr Vater hatte sie gerade bei dem zurückliegenden Besuch in seinem Krankenhaus noch einmal darin bestärkt –, dass sie die verschwundene Enkelin der immens reichen Herzogin von Aransa sei. Dabei ist Miquis, als Student der Medizin ein Vertreter der modernen Wissenschaft, der vernünftigste Mensch im ganzen Roman und Repräsentant eines rational begründeten Fortschritts, eine Rolle, die bei Galdós und auch anderswo stets Ingenieuren oder Naturwissenschaftlern zukommt. Miquis stellt damit eine der Verbindungslinien Galdós' zum Positivismus des 19. Jahrhunderts dar, etwa zur Mendel'schen Vererbungslehre, in deren Logik die Tochter des psychisch Kranken selbst entsprechende Anlagen haben wird Nach dem Tod der Mutter wird Isidoras jüngerer Bruder Mariano, der „Pecado“ („Sünde, Übel“) genannt wird, zu einer reichlich herben, verarmten Tante in Madrid gegeben und von ihr zu harter körperlicher Arbeit verpflichtet. Mariano wird später die Botschaft seiner Schwester missverstehen, sich politisieren und ein – misslungenes – Attentat auf den König durchführen. Isidoras Treffen mit der Herzogin, welche dieser fantasievollen jungen Frau, die sich als Spross ihrer Familie ausgibt, eigentlich ganz wohlwollend gegenübersteht, ergibt, dass sie unzweideutige Dokumente über den Tod ihrer Enkelin besitzt und die emotionalen wie finanziellen Ansprüche Isidoras letztlich harsch vom Tisch wischt. Sie wird sich gezwungen sehen, ein Gerichtsverfahren gegen Isidora einzuleiten, bei dem die von ihr vorgelegten Papiere als Fälschungen erkannt werden und sie zu Haft verurteilt wird. In Joaquín Pez, Marqués viudo de Saldeoro, dem der gehobenen Madrider Gesellschaft angehörenden Anwalt, findet Isidora einen Unterstützer; ob er den Fall ihres angestrebten Gerichtsverfahrens ‚von ganzem Herzen‘ unterstützt und *wirklich* an ihre adlige Herkunft glaubt, bleibt ungeklärt, jedenfalls ist er der Vater von Isidoras mit einem Wasserkopf geborenen Sohn Riquín. Auch die Tatsache, dass gerade das uneheliche Kind mit dieser Behinderung geboren wurde, gewinnt in der Grauzone von positivistischer Wissenschaft und Vorurteil Signifikanz.

Doch gilt es hier, die Madrid-Darstellung näher in den Blick zu nehmen. Es fällt auf, dass Isidora oft gemeinsam mit einem Zweiten und nicht als einsame Flâneurin Madrid durchquert, so im 4. Kapitel mit dem „berühmten Miquis“, wie die Kapitelüberschrift ihn nennt. Dort startet Isidora von ihrer Wohnung in der calle Hernán Cortés 23 im Stadtteil Chueca, einer Seitenstraße der calle Hortaleza und Parallelstraße der calle del Arco (heute: Augusto Figueroa), wo Fortunata aus Galdós' anderem Roman eine Zeitlang lebte. Miquis erwartet sie an der Ecke, und beide machen sich auf in Richtung Retiro-Park, vorbei am Prado-Museum, das in Isidora eine naive Freude und einen intuitiven Respekt vor der Kunst auslöst. Auch die gezähmte Natur des Parks begeistert sie. Und sie hört Miquis zu, als dieser ihr, gemischt mit eindeutigen Liebeserklärungen, die Evolutionstheorie des

Kosmos erklärt (S. 122). Letztlich brechen sie in Richtung Salamanca auf, jenes Viertel, für das Juanitos Mutter in *Fortunata y Jacinta* nur Verachtung übrig hatte. Doch macht das Paar schon am Paseo de la Castellana halt, einer auf dem Stadtplan vertikalen Prachtstraße, welche die kleinbürgerlichen Bezirke nördlich der heutigen Gran Vía von den neu erbauten großbürgerlichen Palais östlich der Avenue, eben dem Stadtteil Salamanca, trennt. Hier lässt sich die vom Land stammende Isidora vom Glanz des großstädtischen Treibens blenden, so sehr, dass ihre Wahrnehmung deutlich unterschieden ist von der ihres Begleiters Miquis. Und als inmitten der schicken Karossen plötzlich die des Königs Amadeo auftaucht – also des Herzogs von Aosta, der nur zwei Jahre, bis zur Ausrufung der Republik, regierte –, will Isidora den beim Volk wenig beliebten König grüßen (denn: „El rey es el rey“, „König ist König“, S. 135), – im Gegensatz zu den eleganten Damen der Großbourgeoisie, die den Monarchen als ‚Ausländer‘ verachten, oder auch zu Miquis, der eher republikanischen Gedanken anhängt. Isidora bewundert die Hüte der Damen, auch die weißen *mantillas*, auch wenn diese eigentlich eine Geste des politischen Protests gegen diesen König und für die konservative karlistische Parteilinie implizieren.

Einen drastischen Gegensatz zu diesem Madrid des schönen Scheins bildet eine Gegend unterhalb des Zentrums, südlich der Puerta de Toledo, wo das volkstümliche Lavapiés endet und sich eine unbestimmte, in jedem Sinne unkultivierte Zone öffnet. Im 6. Kapitel spielt eine längere Szene genau dort, um die Plaza de las Peñuelas herum, in Straßen wie calle Ercilla, calle del Labrador, calle Moratines, in einem heute noch typischen Außenstadtbezirk mit ärmerer Bevölkerung, zwischen Schnellrestaurants und Parkhäusern. Ein allwissender Erzähler schildert, wie dort halb verwahrloste Jugendliche aus der Unterschicht sich organisieren, um auf den dreckigen Brachflächen nahe einer Bahnlinie „Bürgerkrieg“ zu spielen. Man hat oft auf den naturalistischen Charakter dieser Passage hingewiesen, und es wird auch das Konzept der Vorherbestimmung thematisiert, das schon jetzt aus diesen Jugendlichen künftige Kriminelle macht.

Die Gegend um die Plaza de Peñuelas herum ist von Galdós in Art eines ‚Unortes‘, einer Heterotopie im Sinne Foucaults konzipiert, welche in der von ihrer adligen Herkunft überzeugten Isidora nur Ekel und Abscheu hervorrufen kann. Dies gilt selbst noch für das oberhalb der Ronda de Toledo gelegene, kleinbürgerlich-proletarische Viertel des südlichen Lavapiés:

Das Viertel, in das es sie unglücklicherweise verschlagen hatte, war für die Rufete auf grausame Weise unangenehm. An einigen Nachmittagen ging sie mit Riquin und Don José in der calle Mesón de Paredes, auf dem Rastro und in der calle de Toledo spazieren, und sie empfand sowohl Trauer als auch Ekel. Die Hitze war bereits unerträglich, und nachts ließ sich die ganze Nachbarschaft auf dem Bürgersteig nieder: die Jungen spielten, die Frauen plauderten. Isidora fand in all dem, in den Häusern, Straßen, Menschen, Män-

nen, Frauen und Kindern, die Merkmale einer Grobschlächtigkeit, die ihr Begleiter nicht so empfand wie sie. Die Enge der Bürgersteige, die den Passanten zwang, ständig durch den Sand um die Pflastersteine herumzutanzten, fügte der Belästigung durch den Lärm, den Gestank und den Staub noch eine zusätzliche Unbequemlichkeit hinzu.

Sie, die sie durch ihre Empfindlichkeit und ihren guten Geschmack von dieser Gegend fortgetrieben wurde, wandte sich dem Norden zu, näherte sich der Puerta del Sol, ‚um ein wenig Zivilisation einzuatmen‘. Aber sie wagte sich nicht allzu weit in die Zonen des Zentrums, denn der Anblick der Schaufenster voller Luxusartikel bereitete ihr so viel Schmerz und Kummer, als würde ihr ein Pfeil aus Gold und Edelsteinen ins Herz gestoßen.

El barrio en que su mala suerte la había traído a vivir era para la de Rufete atrozmente antipático. Algunas tardes salía con Riquín y don José a dar una vuelta por la calle de Mesón de Paredes, el Rastro y la calle Toledo, y sentía tanta tristeza como repugnancia. El calor era ya insoportable, y por la noche todo el vecindario se instalaba en las aceras: los chicos, jugando; las mujeres, charlando. Isidora hallaba en todo: casas, calle, gente, hombres, mujeres y chicos, un sello de grosería que su compañero de paseo no apreciaba como ella. La estrechez de las aceras, obligando al transeúnte a contradanzar constantemente del arroyo de las baldosas, añadía nueva incomodidad a la molestia de la bulla, del mal olor y del polvo.

Exclusada de aquellos sitios por su propia delicadeza y buen gusto, solía dirigirse hacia el Norte y acercarse a la Puerta del Sol ‘para respirar un poco de civilización’. Pero no se aventuraba mucho por los barrios del centro, porque la vista de los escaparates, llenos de objetos de vanidad y de lujo, le causaba tanta pena y desconuelo, que era como si le clavasen un dardo de oro y piedras preciosas en el corazón. (S. 373)

Das Stichwort der Luxusartikel aus dem Bereich der Mode taucht hier auf, somit ein Bereich, der, wie Stierle ausgeführt hat (s. Stierle 1993), auch im Parisroman so etwas wie das Salz in der Suppe des städtischen Alltagslebens darstellt. Im 7. Kapitel („Tomando posesión de Madrid“, etwa: „Madrid wird eingenommen“) wird detailliert dargestellt, welchen Versuchungen Isidora in Madrid ausgesetzt ist, als sie die in den neuen Manufakturen massenhaft hergestellten Luxusprodukte der Mode betrachtet. Auch bei ihren Spaziergängen durch die calle Montera, San Gerónimo oder calle Mayor (im 17. Kapitel), durch das damalige Zentrum der schicken Boutiquen, gibt sie für Sonnenschirme, Taschen, Handschuhe, Fächer und Spitzentücher ihr letztes Geld aus, unterstützen doch diese Produkte ihren Wahn von ihrer vermeintlichen adligen Feinheit. In einem höchst gewagten Vergleich setzt Galdós diese Erfahrung der jungen Frau in Bezug zu der Jubelstimmung der Mystiker vor ihrem Eintritt in den Himmel. In der Tat muss sich die relativ verarmte Isidora nördlich des geliebten Zentrums niederlassen, dieses Mal am oberen Ende der calle Hortaleza, fast an der Plaza Alonso Martínez. Die Wohnung, wie Galdós sie schildert, trägt alle Anzeichen von Kitsch, wenn man diesen so definiert, dass es ein Stil ist, der den der jeweils nächst höheren gesellschaftlichen Klasse vergeblich zu imitieren trachtet. Später wird sie in das alte Zentrum zurückkehren, in die calle Huertas, das Zentrum des heute als „Barrio de Letras“ (etwa: „Stadtviertel der Literaten“)

bezeichneten Altstadtbezirks mit der höchsten Dichte von literarischen Bezügen, bevor sie am Ende der städtische Dschungel ‚verschlingt‘. In dem „Isidoras Tod“ überschriebenen Schlusskapitel verlässt sie, krank und durch den Gefängnisauferhalt gebrochen, die Wohnung und geht einfach hinaus in das „strudelartige Labyrinth der Straßen“ („voraginoso laberinto de las calles“, S. 500).

Pérez Galdós und seine Wahlheimat Madrid sind in ein enges Verhältnis getreten. Unter den vielen Abhandlungen, die sich mit der Rolle Madrids in seinem Werk befassen, fällt der Katalog einer Ausstellung auf, die eine städtische Institution initiiert und besorgt hat und deren Titel die Überschneidung von Stadt und Autor zum Programm erhebt: *Madrid en Galdós, Galdós en Madrid*. („Madrid in Galdós, Galdós in Madrid“). Die spanische Großstadt-Narrativik legt im Verbund mit den Verfahren des Kostumbrismus den Grundstein dessen, was dann doch ein „Mythos von Madrid“ wird. Die Schilderung der städtischen Sitten und Gebräuche ist ein Produkt des 19. Jahrhunderts, das sich nicht allein der positivistischen Wissenschaftsgläubigkeit verdankt, sondern ebenso im Kontext von neuen Kommunikationsformen wie der Alphabetisierung, der florierenden Presse und der Salonkultur, von den durch die Luxusindustrie hervorgebrachten Formen des Konsums, von veränderten Werten und von der Prägung der Großstadt durch die zunehmende Industrialisierung betrachtet werden muss.

Ein Höhepunkt des madrileñismo: Don Ramón Gómez de la Serna

Das komplexe Unterfangen der Literarisierung Madrids ist im Augenblick des Todes Pérez Galdós‘ 1920 durchaus nicht abgeschlossen. Neue Facetten hat ihm der schriftstellerisch wie ideologisch höchst wandlungsreiche Arzt und Autor Pío Baroja (1872–1956) hinzugefügt, der oft der Generation von 1898 zugezählt wird, obwohl er deren Existenz stets verneinte (zu ihm s. auch Kap. 3). Seine Trilogie unter dem Titel *La lucha por la vida* (1904, „Der Kampf ums Leben“), bestehend aus den Romanen *La busca* („Die Suche“), *Mala hierba* („Unkraut“) und *Aurora roja* („Rote Morgendämmerung“), entstammt einer Phase, welche die in Spanien bis zum Beginn des Aufstands der Franquisten wichtige anarchistische Bewegung behandelt. Das städtische Subproletariat, die Glücksspielsucht und das Erstarken des Anarchismus in Madrid sind Themen, die Baroja hier behandelt; später wird er auch chronikartige Texte über die Hauptstadt verfassen. – In den einhundert Jahren, die nunmehr seit 1920, dem Todesjahr Pérez Galdós‘, vergangen sind, wird die Stadt im Kontext des Bürgerkriegsromans (s. dazu das Kapitel 4) ebenso thematisiert werden wie während des Franquismus und Postfranquismus. Auch ihre Anverwandlung in den dramatischen Genreformen und in ‚halb-literarischen‘ Formen wie der Chronik,

dem Aperçu, dem Zeitungsbericht wird neue Facetten bekommen. Doch wie sehr sich bereits ein klar kostumbristisches Bild der spanischen Hauptstadt verfestigt hat, als Pérez Galdós 1920 stirbt, lässt sich deutlich am Werk eines Autors aufzeigen, dessen Schriften noch enger mit der städtischen Lebenswelt Madrids verbunden sind als die Romane Galdós' oder Barojas: die Rede ist von Don Ramón Gómez de la Serna (1888–1963). Dieser weltgewandte, elegante, geistreiche Modernist, Verfasser von über 100 Romanen, Essays und Dramen, schreibt Literaturgeschichte, indem er eine neue literarische Gattung erfindet, die *greguería*, eine aphoristische Kurzform, die wir heute auf Spanisch vielleicht als *microrrelato* („Mikro-Erzählung“) bezeichnen würden und die er selbst als „Metapher plus Humor“ definiert. Mit dieser Art Sprichwortdichtung hat er die Lyrik sowohl der späten Modernisten in Spanien und Lateinamerika als auch die der Generation von 1927 beeinflusst, gerade im Blick auf die Verwendung der Metapher. Seine Essays beschäftigen sich oft mit literaturkritischen Fragen, auch mit zeitgenössischer Kunst. Er ist eines der Gründungsmitglieder der *tertulia* (des ‚Intellektuellen-Stammtisches‘) im Café Pombo und später Mit-Initiator der *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura* („Allianz antifaschistischer Intellektueller zur Verteidigung der Kultur“). Später in seinem Leben aber habe er, so belegen vertrauenswürdige Zeugnisse, der franquistischen Seite Sympathien bezeugt, sie möglicherweise auch finanziell unterstützt. (Wie stark und wie aufrichtig diese Sympathien waren, ist umstritten, immerhin erscheint sein Name auf der Liste einer Initiative zum Umbenennen der nach Pro-Franquisten benannten Straßen in Madrid). Nach dem Angriff der faschistischen Truppen von Marokko aus geht er nach Buenos Aires ins Exil; auch dort bleibt er seinem ‚Madrid-Spleen‘ treu und veröffentlicht etwa den zweiten Teil seiner Autobiographie unter dem Titel *Nostalgias de Madrid* („Sehnsucht nach Madrid“, 1956, in Auszügen auf Dt. erschienen, s. Gómez de la Serna 1992). Nicht das historische Madrid, sondern die Stadt als Raum einer aktuellen Kultur und Mentalität charakterisieren seine Texte, die stets stark persönlich gefärbt sind. Ihre Form sind Momentaufnahmen und Fragmente, wie sie die modernistische Ästhetik kennzeichnen und wie sie typisch sind für eine Stadt, die nicht mehr durch die vereinigende Klammer einer kohärenten Erzählung zusammengehalten wird. Oft findet man originelle Feststellungen wie diese: „Madrid bedeutet sich die Hände in die Hosentaschen zu stecken wie niemand sonst auf der Welt“ („Madrid es meterse las manos en los bolsillos como nadie en el mundo“). Einige seiner Werke – ein Band mit *greguerías*, ein Roman, ein kunstkritischer Essay und der erwähnte Teil der *Nostalgias* – sind oder waren in deutscher Sprache lieferbar (Gómez de la Serna 1989, 1992). Es ist kein Zufall, dass diese Übersetzungen gerade um das Datum der ersten Spanien gewidmeten Frankfurter Buchmesse herum in Deutschland vorgelegt werden; das rote Madrid-Bändchen aus Wagenbachs SALTO-Kollektion (*Madri-*

der Spaziergänge) erfuhr eine gute detailreiche Besprechung von Katharina Döbler in der *taz* (vom 01.10.1992).

Gómez de la Serna ist der Inbegriff dessen, was man einen *madrileñista* nennt, und sein Werk das herausragendste Paradigma des *madrileñismo*. Mit *madrileñismo* bezeichnet man nicht jedwede literarische Verarbeitung der spanischen Hauptstadt, sondern die Tatsache, dass Autoren wie Quevedo, Ramón de la Cruz, Larra, Pérez Galdós und vor allem eben Ramón Gómez de la Serna die Stadt Madrid zum Ausgangspunkt und Vorwand literarischer Gestaltungen nehmen, die jenseits der topologischen, topographischen oder semiotischen Erfassungsversuche den Autor und seine Stadt in ein einmaliges Verhältnis bringen. Unklar ist, wie weit dies eine kritische Position der spanischen Metropole und des mit ihr verbundenen Zentralismus zulässt; eine weitgehende Identifizierung mit der Stadt scheint zumindest eine gute Voraussetzung für diese Sichtweise zu sein. Dabei sei, so die stolz vorgetragene Meinung eines Kulturkritikers der Tageszeitung *El País*, der *madrileñismo* einmalig; – ‚newyorquismo‘, ‚londonismo‘ oder ‚berlinismo‘ gebe es eben einfach nicht, obwohl gerade Paris, New York und London zu einer überaus reichen Großstadtliteratur Anlass gegeben haben. Mitunter hat man solche Madrid-Begeisterung als ein typisch postfranquistisches Phänomen angesehen, weil sie zur Zeit der sog. *movida* besonders greifbare Formen angenommen hat. Andererseits hatte gerade der vorausgehende Franquismus den Kult um die Hauptstadt befördert, obwohl diese im Bürgerkrieg so lange und so insistent ‚rot‘ geblieben war. Unter Franco wird Madrid zum Herzen eines zentralistischen Nationalstaats stilisiert, während Kritiker sie oft als die Stadt sehen, die lediglich Metropole sein will, aber in all ihren provinziellen, ja dörflichen Eigenschaften befangen bleibt. So hart wie kaum ein anderer ist Joan Ramon Resina, katalanisch-US-amerikanischer Hispanist in Stanford, mit diesem Anspruch der Hauptstadt ins Gericht gegangen, wenn er schreibt:

Unter anderen kulturellen Voraussetzungen hätte Madrid eine reine Regierungshauptstadt werden können, eine rationalisierte Verwaltungsmaschine, beschränkt auf Regierungsfunktionen. Wäre dies so geschehen, hätte Spanien vielleicht seine katastrophale Zentralisierung vermieden und wäre heutzutage politisch besser integriert, ökonomisch weniger abhängig, demographisch ausgewogener und ökologisch weniger geschädigt.

(Resina 2000 b, S. 125)

Der *madrileñista* sieht dies anders. Ihm bedeutet die Hauptstadt nicht nur Lebensmittelpunkt, sondern Quelle der Inspiration und Objekt der Bewunderung. Deutlichstes Dokument eines *madrileñismo*, der literaturwissenschaftlicher Aufmerksamkeit für würdig befunden wurde, ist die in den 1990er Jahren von dem Kulturred der Stadt (*Consejería de Educación y Cultura der Comunidad de Madrid*) edierte Sammlung *Madrid en la novela* („Madrid im Roman“). Deren 6. und

letzter Band ist der „Übergangszeit und Demokratie“ (*Transición y Democracia*) gewidmet (Barella/Guitérrez Carbajo 1997). Er zeigt das große Spektrum und die ungebrochene Präsenz des Mythos Madrid im Erzähldiskurs des Postfranquismus, übergeht dabei allerdings die Frage, ob politische Intentionen oder Strategien Anteil an der Prägung des historischen *madrileñismo* haben. Jüngstes und eindruckliches Beispiel einer *madrileñistischen* Sammlung textueller Vignetten ist Andrés Trapiellos monumentales Buch *Madrid* (2020), das auch eine kurze Reflexion zur Stadt im Zeichen der COVID-Pandemie enthält.

Teil dieser frühen Mythisierung war die Faszination, die von jenem historischen Aufbruch ausging, den Spanien in den Jahren nach dem Tod des Diktators Francisco Franco Bahamonde im November 1975 erlebt. Ich habe die Wende dieses Datums selbst nur indirekt erlebt. 1971 war ich zum ersten Mal in Madrid, in einer damals sehr rückständig wirkenden, vom Staatsapparat (oder doch nur von den Nachbarn) kontrollierten Stadt, in der man abends nach dem *sereno*, dem Nachtwächter klatschte, der einem mit einem der Schlüssel seines enormen Schlüsselbundes die Haustür öffnete ... Wenige Jahre später änderte sich die Lebenspraxis radikal, es tauchte unvermittelt eine Strömung auf, die das neue, von der Diktatur befreite Madrid als Ort einer spezifisch großstädtischen Alternativkultur, der *movida madrileña*, in Szene setzt. Politisch geht mit der *movida* die *transición* als Epoche des Übergangs einher. Es ist dies eben eine Umbruchsepoch von mythischen Ausmaßen, in deren Fahrwasser die Hauptstadt eine immense neue kreative Konjunktur erlebt, welche die hispanistische Kulturkritik im Sinne eines Markenzeichens *ad maiorem urbis gloriam* ebenfalls unter den Begriff *madrileñismo* subsumiert; wir werden ihn noch mehrmals antreffen.

Der ‚Nullpunkt‘ der modernen Aneignung Madrids in Camilo José Celas *Der Bienenkorb*

Ein *madrileñista* ist der in Galizien geborene und später in Mallorca ansässige Camilo José Cela (1916–2002) nicht, und dennoch kommt ihm im Kontext der Madrid-Literatur eine exponierte Rolle zu. Die Betrachtung seines Madrid-Romans *La colmena* (1951, dt. *Der Bienenkorb* 1988) hier verdankt sich nicht der Zuordnung des Nobelpreisträgers Cela zum ‚weltliterarischen Kanon‘, noch einer auf den sog. ‚Höhenkamm‘ fokussierten Literaturgeschichtsschreibung, welche seit den frühen Zeiten der Konstanzer Schule schon bei meinen Lehrern und immer noch bei mir in Verruf steht. Vielmehr lese ich Celas Roman als den zentralen ‚Nullpunkt‘ der modernen Madrid-Beschreibung, als einen modellbildenden Text, zu dem sich jede spätere Stadtliteratur zu verhalten hat, die einen Referenzpunkt bildet, mit dem alle späteren Madrid-Fiktionen sich vergleichen lassen

müssen, wie Döblins *Berlin Alexanderplatz* für Berlin (s. Ingenschay 2002 a). *Der Bienenkorb* schließt an jene Formen der „Großstadtmodellierung“ (s. Matzat 1984) an, die bekannte Stadtromane wie Dos Passos' *Manhattan Transfer*, Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Arlts *Los siete loco*, Bretons *Nadja* oder James Joyce's *Ulysses* schon einige Jahrzehnte zuvor paradigmatisch durchgespielt hatten. Und durch Cela wird zum ersten Mal diese Ästhetik auf Madrid projiziert: die Stadt als kollektiver Protagonist im formalen Experiment einer avantgardistischen Romanpoetik stellt eine Transgression des kostumbristischen oder bloß madrileñistischen Erzählparadigmas dar, in welcher das Fragmentarische privilegiert und den äußeren Errungenschaften der Moderne die innere Entfremdung des großstädtischen Menschen entgegengesetzt wird. Diese Art, die Stadt eher zu *erschreiben* als zu *beschreiben*, lässt sich als Ausdruck eines modernistischen Stadtmythos auffassen, der im Falle Madrids allerdings von der spezifischen Herausforderung begleitet wird, die Parameter eines engagierten Sozialromans zu bedienen und gleichzeitig zu übersteigen. Dabei wird Madrid bei Galdós zum „Bienenkorb“, so die titelgebende Metapher, durch den die zahlreichen auftretenden Personen meist traurig und fremdbestimmt schwirren.

Das Bild des Bienenkorbs hatte schon Pérez Galdós in seinem Roman *Misericordia* (1897) benutzt, um eine Ansammlung von engen, aufgereihten Wohnungen in der Nähe der Ronda de Toledo zu beschreiben. Cela dagegen nutzt, wie wir sehen werden, ein halbes Jahrhundert später die Metapher in einem viel radikaleren Sinne, und diese Entwicklung zwischen beider Romanen hat eine innere Logik: wenn Galdós mit den topographischen Orten der Stadt auch ihrem Roman den literaturgeschichtlichen Platz erobert, wird diese durch Celas Werk anschließbar an jenen internationalen Großstadtroman des 20. Jahrhunderts, der nicht mehr, wie es Klotz sah, aus Hegelschen Kategorien (wie dem Verlust des Kunstschönen – und des Epos als dessen literarischer Form) resultiert, sondern aus Erfahrungen einer radikaleren Moderne: der Vereinsamung von Menschen, der Ausbeutung und Leiden auf der thematischen Ebene und einer neuartigen Ästhetik der Auflösung, der Zerrissenheit, der Kontextvervielfältigung in stilistischer Hinsicht. Dies darzustellen, versteht Cela meisterhaft, was nichts daran ändert, dass ich dem Menschen und gelegentlich auch dem Autoren Cela gegenüber eine reservierte Haltung einnehme – die Gründe habe ich in dem Kapitel über Lorca und die Missverständnisse dargelegt. Als ich im Herbst 1989 auf der Fahrt nach München aus dem Radio die Mitteilung erfuhr, dass Cela den Literaturnobelpreis erhält, hat sich der Hispanist in mir gefreut, ich habe aber auch an einige wenig plausible Entscheidungen in der Vergangenheit denken müssen, etwa daran, dass der populäre Dramatiker Jacinto Benavente, einer der vielen, die sich vom Linken zum Profaschisten entwickelten, mit dieser höchsten Auszeichnung geehrt wurde, die wahren Theaterreformer Lorca und Valle-Inclán aber nicht. Nun also Cela, der eingefleischte Schwulenhas-

ser, dem König Juan Carlos dann auch noch den Adelstitel eines Marqués verlieh. Natürlich müssen Schriftsteller*innen weder politisch korrekt noch moralisch vorbildlich sein, sind sie aber rassistisch, misogyn oder homophob, sollte dies auch benannt werden dürfen. Zweifellos ist Cela ein brillanter Stilist und hat wegbereitende Romane verfasst: zuerst und vor allem *La familia de Pascual Duarte* (1942, dt. *Pascual Duartes Familie*), einen gesellschaftskritischen Roman im Paradigma des *tremendismo*, also jener Strömung der spanischen Literatur, die unmittelbar nach dem Ende des Bürgerkriegs, in den dunkelsten Jahren des Landes, mit der materiellen Armut und der Rückschrittlichkeit auch der menschlichen Niedertracht im Roman-diskurs einen wirkungsvollen Ausdruck gibt, wie etwa in *Nada* von Carmen Laforet (s. Kap. 6). In diesen Erzählungen wird nicht nur das franquistisch-katholische Familienmodell konterkariert, sondern im Kern wird damit zugleich die Hauptströmung der Erzählliteratur der ersten Jahrzehnte des Frankismus, der „Sozialroman“ (*novela social*) antizipiert.

Doch zurück zu Celas *La colmena* (1951 zuerst in Argentinien erschienen, dann 1955 in 2. Auflage in Spanien, gefolgt von der 3. Auflage 1957; revid. Neuausgabe der dt. Übersetzung 1991). Die Handlung spielt an drei Tagen im Madrid des Jahres 1942, der ärmsten Periode der Nachbürgerkriegszeit; sie ist auf 213 Fragmente verteilt, kurzen Clips nicht unähnlich, die sich zu 6 Kapiteln mit zusätzlichem ‚Finale‘ und Anhang zusammenfügen. Der Cátedra-Ausgabe ist ferner ein sehr nützliches Personenregister angehängt. Die einzelnen Clips schildern alltägliche Szenen aus dem Leben dieser wie in einem Wimmelbild vervielfältigten Stadtbewohner*innen – fleißig zählende Kolleg*innen sind auf die Zahl von knapp 350 Personen gekommen –, unter denen allerdings nur ein rundes Dutzend tatsächlich so handlungstragend ist, dass es im Verlauf des Geschilderten – einen konkreten Handlungsverlauf im Sinne eines klassischen *plot* gibt es nicht – mehrfach und mit distinktiver Funktion auftritt. Die einleitenden Fragmente beginnen mit dem Namen jeweils einer Figur, wobei Doña Rosa, die Inhaberin des Cafés, in dem viele der Personen zusammenkommen, als erste genannt und schon in Maßen charakterisiert wird, während der heimliche Protagonist, der arbeitslose Schriftsteller Martín Marco, erst an 7. Stelle und zunächst ohne weitere konkrete Angaben eingeführt wird. Seinen Namen zum Beispiel erfährt man erst im 2. Kapitel: „Martín Marco, der Mann der seinen Café nicht bezahlt hat und der die Stadt wie ein gepeinigtes Kind betrachtet, steckt die Hände in die Hosentaschen. Die Lichter des Platzes blinken in beinahe schmerzhaftem, beinahe aufreizendem Glanz“ (S. 56, „Martín Marco, el hombre que no ha pagado el café y que mira la ciudad como un niño enfermo y acosado, mete las manos en los bolsillos del pantalón. Las luces de la plaza brillan con un resplandor hiriente, casi inofensivo“, S. 104). Dafür häufen sich im zweiten Kapitel Absätze, die mit seinem Namen und seinem Handeln beginnen: *Martín Marco hält vor den Schaufenstern eines Geschäftes für*

Waschbecken in der calle Sagasta Martín läuft weiter Man hat sich gefragt, ob die Hauptfigur, die der viel wissende, aber nicht allwissende und höchst unzuverlässige Erzähler begleitet, ein *alter ego* des Schriftstellers selbst ist; seine Erfolglosigkeit und die abgeklärte Ironie, mit der er behandelt wird, sprechen dagegen: „Das soziale Problem regt Martín Marco auf. Er hat wenig klare Ideen, aber ihn beunruhigt das soziale Problem“ (S. 60, „A Martín Marco, le preocupa el problema social. No tiene ideas muy claras sobre nada, pero le preocupa el problema social“, S. 109). Denn wenn auch Martín etwa im Vergleich zu der Nazi-Sympathisantin Doña Rosa noch einigermaßen gut wegkommt im Romangeschehen, so bleibt gerade sein Schicksal am Ende, wenn es eigentlich in den Blick der städtischen Bevölkerung geraten sollte, in Suspens.

Es fällt auf, dass die Menschen in *La colmena* oft sexuell konnotiert sind, von den abendlich masturbierenden jungen Männern bis zu sexualisierten Umgangsformen zwischen den Geschlechtern, wobei der im zeitgenössischen Umfeld heftig diskutierten Prostitution eine besondere Rolle zukommt. Selbst junge Frauen kleinbürgerlich-biederer Herkunft leiden unter der allgemeinen Not so sehr, dass sie sich bereitwillig prostituieren, so die fast 18jährige Victorita, deren Verlobter an Tuberkulose leidet und daher teure Medikamente benötigt. Auch eine der zentralen unter den zuerst vorgestellten Personen, Doña Elvira, geht dem Beruf einer Prostituierten nach, ist aber zugleich völlig in die städtische Bevölkerung integriert, so dass der Erzähler ihre Präsenz in Doña Rosas Café mit der eines Möbelstücks vergleicht. Sie entstammt der untersten sozialen Schicht, ihr Vater saß im Gefängnis, und ihr Beruf ist für sie der einzige Weg zu überleben und sich in einer gewissen kleinbürgerlichen Welt einzurichten (und sich im warmen Bett der Lektüre von Romanen anheim zu geben). Erstaunlicherweise zeigt der Roman sie nie in Ausübung ihrer Tätigkeit. Erscheint bei Cela die Prostitution eher als eine Variante normgerechter Lebenspraxis denn als verwerfliche oder gar kriminelle Aktivität, so taucht das Verbrechen in seiner konkreten Form ebenfalls auf, als Señora Margot, die unbescholtene Bewohnerin einer *casa de vecindad*, einer Anlage von Miet- oder Eigentumswohnungen, ermordet aufgefunden wird. Dieses Ereignis versetzt die kleinbürgerliche Nachbarschaft stark in Aufregung, besonders deren heimlichen Sprecher mit dem verkitschten Namen Don Ibrahim Ostolaza y Bofarull, der längst der Polizei Meldung gemacht hat, um Señor Suárez, den Sohn der Getöteten, als Homosexuellen und damit als grundsätzlich Verdächtigen zu denunzieren, als sich die Versammlung der Hausbewohner*innen bei ihm zu einer Lagebesprechung trifft. Stellen die Gespräche und Interaktionsformen der Nachbarschaft ein meisterhaftes Beispiel Cela'scher Ironie dar (S. 174–179), so trifft die Beschuldigung des Sohnes durch Don Ibrahim auf einen sehr ernstesten Kontext, den des damals geltenden, kurz danach von den franquistischen Behörden noch einmal verschärften Ge-

setzes gegen *vagos y maleantes* („Arbeitsscheue und Gauner“) welches die Praxis staatlicher Homophobie festschrieb. So wurde ab 1954 in den einzelnen Paragraphen vor die Aufzählung der *rufianes y proxenetas* („Zuhälter und Kuppler“) stets das Wort *homosexuales* („Homosexuelle“) eingefügt. Ob Don Ibrahims Denunziation des Sohnes der Ermordeten, der in einschlägigen Kreisen „die ‚Fotografin‘“ („la fotógrafa“) genannt wird, tatsächlich zu deren/dessen Verurteilung führt, spart der Roman in der Folge aus, doch kommt Señor Suárez auf tragische Weise ums Leben, wie später einige Frauen im Klatschgestus berichten. „Die Fotografin“ hat einen Freund an ihrer/seiner Seite, Pepe „el astilla“ („der Splitter“). Die Art der Schilderung des homosexuellen Paares innerhalb des Handlungsgeschehens ist recht aufschlussreich: schon bei dem ersten Auftritt des Sohnes (S. 66 f.) schildert ihn der Erzähler, in Nachfolge Balzacs, als Typen, als „einen jener Männer, die“ – und es folgt dann von der Beschreibung seiner Kleidung bis zur Stimme die stereotypische Charakteristik des Schwulen als quirlich, kitschig und laut. Noch expliziter wird der homophobe Unterton bei der Vorstellung seines Freundes: „Der Freund war ein dreister Geck mit grünem Schlips, gelben Schuhen und gestreiften Socken ...“ (S. 90, „Su amigo era un barbián con aire achulado, corbata verde, zapatos de color corinto y calcetines a rayas ...“, S. 141). Der dann folgende Dialog zwischen den beiden hält jenen Ton vermeintlich schwuler Exaltation fest, wie man sie stereotyper Weise insbesondere älteren Homosexuellen ansinnt: „–Wie hübsch du bist, Pepe! –Halts Maul, Schafskopf. Man kann dich doch hören!“, (S. 90, „–¡Qué guapetón estás, Pepe! –¡Cállate, bestia, que te van a oír“, S. 141). In einer anderen Passage schenkt der eine dem anderen eine rote Kamelie, um sie sich ans Revers oder sonstwohin zu stecken ... Und die ermordete Mutter wird von einer klatschsüchtigen Madriderin schnell als die „Mama der Schwuchtel“ („la mamá del maricón“) identifiziert. Die Art, wie durch die Erzählstimme Gesten, Kleidung und (Inter-)Aktionen des homosexuellen Freundespaars beschrieben werden, hat Alfredo Pastor veranlasst, die implizite Homophobie dieser Textpassagen im Detail darzulegen (s. Pastor 2012), ein Sachverhalt, der angesichts der schwulenfeindlichen Ausfälle des Autors, Celas, noch in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts nicht wirklich überrascht. – Schwule Prostitution, wie Cela sie in *San Camilo 1936* (1974) in der Figur des jungen Strichers Matíítas thematisiert, der durch Suizid stirbt, fehlt allerdings in *La colmena ...*. Dass in jenem Madrid-Porträt, das vom Hochadel bis zu den Prostituierten alle möglichen Gruppen zu Wort kommen lässt, Sympathie für Diversität oder multikulturelle Offenheit nicht zu erwarten ist, wird auch dort deutlich, wo das skeptische Auge des Erzählers auf den Vertreter der einzigen im damaligen Madrid anzutreffenden Minorität fällt: auf den *gitano* (S. 127).

Hinter diesem durchgängig so dysphorisch dargestellten Madrid taucht nur gelegentlich, doch unleugbarer Weise die Sympathie des Erzählers für die Stadt auf, etwa zu Beginn des „Final“ überschriebenen letzten Kapitels:

Drei oder vier Tage sind vergangen. Die Luft nimmt eine weihnachtliche Färbung an. Über Madrid, das wie eine Pflanze mit zarten, grünen Schößlingen ist, hört man ab und an durchs Gebrodel der Straßen das süße, zärtliche Läuten der Glocken irgendeiner Kapelle. Die Menschen hasten aneinander vorbei. Niemand denkt an den, der neben ihm geht, an den Menschen, der vielleicht den Blick nicht vom Boden hebt, der einen kranken Magen hat oder eine Geschwulst in der Lunge oder eine lose Schraube im Kopf ... (S. 260)

Han pasado tres o cuatro días. El aire va tomando cierto color de navidad. Sobre Madrid, que es como una vieja planta con tiernos tallitos verdes, so oye, a veces, entre el hervir de la calle, el dulce voltear, el cariñoso voltear d las campanas de alguna capilla. Las gentes se cruzan, presurosas. Nadie piensa en el de al lado, en ese hombre que a lo mejor va mirando al suelo; con el estómago deshecho o un quiste e un pulmón o la cabeza destornillada ... (S. 321)

Es ist Absicht, dass man nicht erfährt, warum Martín in dieser Stadt am Ende so gut gelaunt ist, noch was für ihn Relevantes in jenem Teil der Zeitung stand, den er nicht liest; letzten Endes bleibt er einfach eingetaucht in die Stadt („hundido en la ciudad“, S. 334). Die Fragmente der Erzählung erlauben es nicht, der gesamten Handlung oder dem Handeln Einzelner eine konkludente Sinnfigur zu unterlegen, und darin liegt das Spezifische dieses Stadttromans im Gegensatz zu seinen intertextuellen Modellen. Eines von ihnen taucht im Text gleich zweifach auf: Eugène Sues populäres, zuerst als Fortsetzungsroman erschienenenes, von Kitsch durchaus nicht freies Paris-Opus *Les mystères de Paris* (1842/43; wir werden es gleich noch einmal bei Muñoz Molina antreffen). Dass dies der Roman ist, den Celas kleinbürgerliche Prostituierte Doña Elvira im Bett liest (s. S. 127 und S. 320), ist ein augenzwinkender Verweis auf einen Prätext, der einen guten Ausgang imaginiert, weil dort die gepeinigte jugendliche Protagonistin von einem großzügigen deutschen Adeligen ‚gerettet‘ wird. Solche Möglichkeit stellt die Großstadt aber rund hundert Jahre nach Sue soziologisch und narrativ nicht mehr bereit, wie *Der Bienenkorb* mit seiner Verweigerung einer vereinten Perspektive verdeutlicht. Doch die unreduzierbare Multiplikation der dargestellten Kontexte bedeutet für jede einzelne Person, die sich in der Stadt bewegt, keineswegs einen Zuwachs der Erfahrungsmöglichkeiten, sondern im Gegenteil eine Einschränkung, wie Wolfgang Matzat ganz grundsätzlich festgestellt hat:

Hier steht das Großstadterlebnis nicht im Zeichen von Erfahrungsfülle, sondern im Zeichen von Erfahrungsverlust, an die Stelle der Horizontvielfalt tritt die Einschränkung der Erlebnismöglichkeiten; und dabei ist es gerade das Zusammenspiel moderner und traditioneller Erzählverfahren, das diesen Effekt ermöglicht. (Matzat 1984, S. 281)

Cela selbst hat in dem Roman, der *La colmena* folgte, explizit dargelegt, wie die Bedeutungslosigkeit der einzelnen Person die Stadtgestaltung in seinem vor-
ausgehenden Roman determiniert habe:

Der Bienenkorb ist der Roman einer Stadt, einer ganz konkreten und bestimmten Stadt, Madrid. [...]. *Der Bienenkorb* ist ein Roman ohne Held, in welchem alle seine Personen, wie die Schnecke, in ihre eigene Bedeutungslosigkeit eingetaucht leben.

La colmena es la novela de la ciudad, de una ciudad concreta y determinada, Madrid. [...]. *La colmena* es una novela sin héroe, en la que todos sus personajes, como el caracol, viven inmersos en su propia insignificancia. (zit. in *La colmena*, S. 17)

Dass er im Vorwort der 4. Ausgabe seinen Roman als „Geschichtsbuch“ anpreist, zeigt den Anspruch auf Exemplarität, die erst aus der vollständigen Rücknahme des und der Einzelnen resultieren kann. Doch ist *Der Bienenkorb* nicht Celas letztes Wort im Feld der Stadtliteratur. Rund 15 Jahre später legt er einen (von dem bekannten Zeichner Juan Esplandú illustrierten) Band mit dem barocken Titel *Madrid. Kaleidoscopio callejero, marítimo y campestre de Camilo José Cela para el Reino y Ultramar* (1966, „Madrid. Kaleidoskop der Straßen, zu Wasser und zu Lande, von Camilo José Cela, für das Reich und für Übersee“) vor, eine vollkommen anders ausgerichtete Einlassung auf die handfest-welt-haltige, bastardische Großstadt des Spätfranquismus, die nicht verschweigt, wie sehr sie sich dem *madrileñismo* Don Ramón Gómez de la Sernas verdankt und die nicht verheimlichen kann, wie nahe sie der Ideologie des franquistischen Zentralismus steht, auch wenn bald ein Barcelona-Band folgen wird. Doch erst durch den Nobelpreis werden Leser*innen wieder auf diese Sammlung von Stadt-Vignetten aufmerksam, die dann 2017 von der Cela-Stiftung neu aufgelegt wird.

Kreative Kritik am franquistischen Madrid in Luis Martín-Santos‘ *Schweigen über Madrid*

Noch deutlicher als in Celas dysphorischer Stadtaneignung, die mit Recht als Kritik an den Lebensbedingungen der frühen Franco-Ära gelesen wird, steht Gesellschaftskritik im Zentrum eines großartigen Romans mit dem Titel *Tiempo de silencio* (1962, dt. *Schweigen über Madrid*, 1991), des einzigen bekannten Erzählwerks von Luis Martín-Santos (1924–1964), der in Heidelberg Psychologie studierte, dann eine psychiatrische Klinik in Nordspanien leitete und der mehrfach wegen seiner politischen Überzeugungen – er ist in der unter Franco verbotenen Sozialistischen Partei (PSOE) aktiv – in Haft geraten war. Er stirbt jung bei einem Autounfall. Das unter Aspekten der Gesellschaftskritik, der Romanäs-

thetik wie der Stadtdarstellung höchst aufschlussreiche, originelle Buch hat in Deutschland nur ein geringes Echo erfahren, bis es im Vorfeld des Spanien-Schwerpunkts der Frankfurter Buchmesse endlich 1991 ins Deutsche übertragen wird (und eher durch Zufall zwanzig Jahre später durch Hans-Ulrich Gumbrecht einen Blitzauftritt im deutschen Feuilleton erfährt; s. Gumbrecht 2011).

Gleich zu Beginn des stark experimentellen Romans, der alle Register einer traurigen Ironie in pathetischem Gewand zieht, wird programmatisch entfaltet, was einen Menschen und seine Stadt verbindet:

Auf diese Weise können wir schließlich verstehen, daß ein Mensch das Bild einer Stadt ist und eine Stadt die nach außen gekehrten Eingeweide eines Menschen, daß ein Mensch in seiner Stadt nicht nur seine Bestimmung als Person und seine Daseinsberechtigung findet, sondern auch die vielfältigen Hemmnisse und unüberwindlichen Hindernisse, die sich seiner Entfaltung entgegenstellen; daß ein Mensch und seine Stadt Beziehungen zueinander haben die sich weder durch die Personen klären lassen, die der Mensch liebt, noch durch die Personen, die er leiden läßt, oder durch die Personen, die er in seiner Umgebung ausbeutet [...]. Wir können auch verstehen, daß die Stadt mit ihrem tausendköpfigen, auf tausend Körper verteilten Gehirn denkt, vereint indes durch ein und denselben Machtwillen
(Martín-Santos 1991, S. 17/18)

De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no solo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser, que un hombre y una ciudad tienen relaciones que no se explican por las personas a las que el hombre ama, ni por las personas a las que el hombre hace sufrir, ni por las personas a las que el hombre explota [...]. Podremos comprender también que la ciudad piensa con su cerebro de mil cabezas reparatidas en mil cuerpos aunque unidas por una misma voluntad de poder
(Martín-Santos 1980, S. 16)

Im Zentrum der Handlung steht der junge Mediziner Pedro, der mithilfe von Tierversuchen an Mäusen über Krebs forscht. Muecas, ein zwielichtiger Helfer, verschafft ihm weitere Versuchstiere, welche die Klinik zu besorgen unfähig ist. Und so begeben sich Pedro und sein Assistent Amador in die armselige Vorstadt, in der Muecas haust. Der Gestus der Beschreibung folgt dem Pathos franquistischer Diskurskonfiguration, die allerdings in einem eklatanten Widerspruch zur monströsen Wirklichkeit der Armensiedlung steht, welche die drei Männer vor sich sehen:

Dort hinten waren die Baracken! Auf einem kleinen Hügel, wo die aufgerissene Straße endete. Amador hatte sich hoch aufgerichtet [...] und zeigte mit feierlicher Gebärde und mit einem Lächeln auf seinen prächtigen dicken Lippen auf das zwischen zwei stolzen Bergen versteckte kleine Tal, der eine aus Trümmern und Bauschutt bestehend, der andere aus bereits altem und ausgeplündertem städtischen Hausmüll [...], in dem, dicht aneinanderklebend, die trotzigsten Burgen des Elends aufragten. Die begrenzte Ebene schien

völlig mit diesen Traumbauten übersät zu sein, die errichtet worden waren aus dem Holz von Apfelsinenkisten und dem Blech von Kondensmilchdosen, aus dünnen Metallplatten von Petroleum- oder Teerbehältern, ungleichmäßig geschnittenem Wellblech, verschiedenen, nicht zueinandergehörenden Dachziegeln, krummen Pfählen aus fernen Wäldchen, Stücken von Wolldecken [...], aus Menschenhaut und Schweiß und geronnenen Tränen von Menschen. (S. 53/54)

¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera deruida. Amador se había alzado (...) y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus bellos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (...) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria. La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de manta (...), con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas. (S. 47/48)

Später wird Pedro noch einmal in diese ‚Burgen des Elends‘ zurückkehren, um Muecas‘ Tochter ärztlich zu behandeln, welche nach einer Abtreibung mit dem Tode ringt und letztlich stirbt. Verursacher der Schwangerschaft war der eigene Vater, nicht der Freund des Mädchens. Doch als dieser die Polizei informiert, droht Pedro eine Verhaftung, der er sich nur entziehen kann, indem er sich in einem Bordell versteckt, in das ihn sein Freund Matías mitnimmt, der einer begüterten Familie entstammt. So zeigt dieser Roman einerseits die ganze Breite der Madrider Gesellschaft: die der saturierten Bourgeoisie angehörenden Bürgerkriegsgewinnler, die Spanien in eine behäbige Rückständigkeit führten, die wirkungs- und mittellosen Intellektuellen und das Prekariat, das in Hütten-siedlungen an der Peripherie haust, und vermittelt damit zugleich die totale Rückständigkeit eines Landes, dessen Wissenschaft nicht einmal genug Mäuse als Versuchstiere besorgen kann. Vollkommen enttäuscht und ernüchtert verlässt Pedro am Ende des Werks die Hauptstadt („Ich bin ohne Geld angekommen, ohne Geld fahre ich wieder weg ...“ S. 315). Er fühlt sich wie kastriert von der alles zermahlenden Passivität und der Falschheit der zeitgenössischen Gesellschaft. Vom Fenster seines Zuges aus erblickt er die Klosteranlage von El Escorial, ein Emblem des „ewigen Spanien“, mit einem Grundriss in der Form jenes Rostes, auf dem der heilige Laurentius nach der Legende viviseziert wurde ...

Martín-Santos‘ beeindruckender Roman lässt sich als subtile, aber eindeutige Attacke auf Madrid als Mittelpunkt des spanischen Zentralismus lesen; der klarste Hinweis darauf findet sich gleich zu Beginn in einer Passage, welche im Bild ‚komischer‘ Städte, wie Eugen Helmlé ein wenig unpräzise übersetzt, ein-

deutige Verweise auf die Besonderheit dieser Hauptstadt unterbringt, deren strahlend blauer Himmel der verbreitetste Topos ihrer Literarisierung ist:

Es gibt komische Städte, denen es völlig an historischer Substanz fehlt, von tyrannischen Herrschern schlecht behandelt, aufgrund einer Laune in Wüsten gebaut, spärlich bevölkert mit einer begreiflichen Aufeinanderfolge von Familien, weit von einem Meer oder Fluß entfernt, protzig in der Verteilung ihrer erbärmlichen Armut, von einem strahlenden, fast alle ihre Fehler vergessenen Himmel begünstigt ... (S. 14)

Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos ... (S. 13)

Vom *madrileñismo* eines Ramón de la Serna ist hier nichts als tiefe, enttäuschte Verbitterung übrig geblieben. Literaturgeschichtlich sind die Romane Celas und Martín-Santos deshalb so bedeutsam, weil sie die in Spanien zwischen den 1940er und 1960er Jahren dominierenden neo-realistischen Romanpoetiken transgredieren, jeder auf seine Weise: Cela durch die zwischen Erfahrungsvielfalt und Erfahrungsverlust oszillierende komplexe Handlungsstruktur, Martín-Santos durch die gesellschaftliche Anklage, die sich hinter der sarkastischen, in wirkmächtige Sprachbilder gekleideten Schilderung der Rückständigkeit und menschlichen Niedertracht in jener Frühphase der Franco-Ära verbirgt.

Die postfranquistische Stadt und ihr neues Faszinationspotenzial: Madrid bei Antonio Muñoz Molina, José Ángel Mañas und Francisco Umbral

Wenn in dem letzten Zitat aus *Schweigen über Madrid* der Vorwurf erhoben wird, die geschichtslose und gesichtslose Metropole Madrid sei durch künstliche Aufgeblasenheit und die Willkürherrschaft einer tyrannischen Dynastie bei großer Armut des Volkes gekennzeichnet, so erscheint dies wie eine vorweggenommene Bestätigung der Thesen von Joan Ramon Resina. Nach dieser ausgesprochen negativen Annäherung an die spanische Metropole in experimentellen Stadtdiskursen der 1950er/60er Jahre ändert sich der literarische Diskurs des Postfranquismus bis nach der Jahrtausendwende grundlegend. Dies hängt mit jener knapp skizzierten Neubewertung Madrids im Zeichen einer postfranquistischen Ästhetik und Kulturkonzeption zusammen, in deren Rahmen die viel beschworene *transición*, der ‚sanfte Übergang‘ von der rückständigen Diktatur zu einer quirligen, hypermodernen Demokratie, Madrid zum leicht verrückten Labor postmoderner Lebensformen

avancieren lässt und Spanien bis zur großen Krise von 2008 als europäischer Wachstumsmusterknabe erscheint, der das Erbe des konservativen Franquismus definitiv abgelegt zu haben scheint. Ein Höhepunkt dieser Bewertung und zugleich der literarischen Stadtinszenierung ist erreicht, als Madrid 1992 der Titel der europäischen Kulturhauptstadt verliehen wird. Heute wissen wir, dass dieser ‚Übergang‘ der *transición* weit weniger vorbildlich war als es dessen frühe Mythisierung suggerierte.

Werfen wir einen eingehenderen Blick auf diese postfranquistische Madrid-Begeisterung. In der Sonntagsausgabe der Zeitung *El País* (18. 8. 2002) beginnt Luis Carandell einen Artikel mit dem Satz „Madrid ist ein literarisches Genre“ („Madrid es un género literario“). Auf der Basis dieser Überzeugung bringt dieselbe Zeitung in den folgenden Augusttagen, an denen die spanische Hauptstadt urlaubsbedingt recht menschenleer ist, im Rahmen eines „Spanischen Literaturatlas“ (*Atlas literario de España*) zwei verschiedene Informationen: eine Synopse über „Madrid, in seinen Büchern“, wo zum Beispiel interessierte *turistas* neben sechs stadthistorischen auch immerhin sieben fiktionale Werke erwähnt finden, und ferner einen ausführlichen Artikel über die ‚Wiederentdeckung‘ Madrids durch einen Autor, der einst dort gelebt hat. Sein Titel lautet „Madrid, gesehen und nicht gesehen“ („Madrid visto y no visto“). Er stammt aus der Feder des bekannten Romanciers Antonio Muñoz Molina (* 1956), der, in Andalusien geboren, später einige Jahre in Madrid verbrachte, bevor er die Leitung des Instituto Cervantes in New York übernahm, die er bis 2006 innehatte. Muñoz Molina gilt durch zahlreiche Romane und durch seine kritischen Kolumnen in *El País* als einer der führenden Intellektuellen seines Landes. Unter seinen jüngeren Essays ragt ein sehr spanienkritischer Rückblick auf die der großen Krise von 2008 vorausgehende Zeit nach Francos Tod heraus sowie auch die erste längere Auseinandersetzung mit der COVID-Pandemie (Muñoz Molina 2013 und 2021). Zweimal wird er als Ehrenredner zu deutschen Hispanistentagen eingeladen: als junger Autor 1992, und dann wieder 2019 auf dem Berliner Kongress. Es ist fast ein Kuriosum, dass Muñoz Molinas Romane, trotz seiner engen Bindung an die USA, mehr Übersetzungen ins Deutsche erfahren haben als ins Englische. Die Bandbreite seiner übersetzten Romane reicht von *Deckname Beltenebros* (1996, Originaltitel *Beltenebros*, 1989), einem großen historischen Roman, der sich mit dem Bürgerkrieg bzw. mit der Franco-Zeit auseinandersetzt, bis zu seinem jüngsten Erzählwerk, *Schwindender Schatten* (2019, Originaltitel *Como la sombra que se va*, 2014). Dazwischen liegt vor allem *Sepharad* (2004, Originalversion 2001), ein „Roman voller Romane“, wie die deutsche Unterzeile lautet, auf den ich im Kontext spanischer Literatur mit jüdischer Thematik eingehe (s. Kap. 9). Im Kontext dieses Kapitels ist von Relevanz, dass Muñoz Molina auch einen Madrid-Roman

verfasst hat: *Los misterios de Madrid* (1992, dt. *Die Geheimnisse von Madrid*, 1995).

Der Roman erzählt die Madrider Erfahrungen von Lorencito Quesada, einem jungen Mann aus der fiktiven andalusischen Kleinstadt Mágina. Eines Abends erhält Lorencito einen Anruf von dem reichen aristokratischen Kleinstadtkaziken Don Sebastián Guadalimar, der ihm die katastrophale Nachricht übermittelt, aus der Kirche des Ortes sei die berühmte Statue des San Cristo de la Greña entwendet worden – und das nur eine Woche vor Ostern, dem Zeitpunkt der jährlichen Straßenprozession, bei der das Standbild durch die Stadt getragen wird! Don Sebastián ersucht ihn, sich nach Madrid zu begeben, um dieses Verbrechen gegen Gott, die Welt, die Stadt und die christliche Bruderschaft aufzuklären. Lorencito nimmt die Forderung an und bricht – wenn auch ungern – nach Madrid auf, wo er zwanzig Jahre zuvor, also noch unter Franco, dem zweiten Festival des salesianischen Gesangs beigewohnt hatte. Muñoz Molinas Geschichte zeichnet sich insbesondere durch Humor aus, recht evident, wenn es um eine in die Großstadt verschlagene Landpomeranze geht. Absehbar scheitert Lorencito bei seinem Versuch, das zeitgenössische Madrid zu ‚lesen‘, und durch die Unfähigkeit dazu begibt er sich nicht selten in Gefahr. Lorencito wird also in die postfranquistische Metropole mit Touristen, Wolkenkratzern aus Stahl und Glas, ohrenbetäubendem Straßenlärm, Drogen und Sexshops hineingeworfen. Auf der anderen Seite aber erkennt er auch noch die Spuren eines ihm vertrauten Madrid, der Innenstadt zwischen dem Paseo de la Castellana und dem Picasso-Hochhaus im Norden, dem Bahnhof Atocha im Süden, der Plaza de España im Westen und der Puerta de Alcalá im Osten. Der Flohmarkt, die Plaza Mayor, die suspekten Straßen nördlich der Gran Vía, all das bildet ein aus dem konventionellen Kostumbrismus bekanntes Szenario, das er hier vom Taxi aus erlebt:

Es sah die Plaza de España, in Dunkelheit gehüllt, die strahlende Gran Vía, wo die Markisen der Kinos noch erleuchtet waren, die Plaza de Callao, die Calle de la Montera mit ihren Gehsteigen voller abgemagerter Frauen und herumlungrender Afrikaner, fuhr wieder an der Puerta del Sol vorbei, durch die Calle Carretas und über die Plaza Jacinto Benavente (S. 64)

Vio la Plaza de España, sumida en la oscuridad, la resplandeciente Gran Vía, donde aún estaban iluminadas las marquesinas de los cines, la plaza del Callao, la calle de la Montera, con sus aceras pobladas de mujeres escuálidas y de africanus al acecho, volvió a pasar por la Puerta del Sol, la calle Carretas y la plaza de Jacinto Benavente (S. 77)

Der deutschen Ausgabe des Rowohlt-Verlags ist ein schematischer Plan der Madrider Innenstadt beigegeben (S. 150/151), der im Süden die Gegend des Flohmarktes bis zur Ronda de Toledo umfasst, im Norden vor dem Fußballstadion und dem Picasso-Hochhaus endet (aber mit einem Pfeil auf diese verweist) und

im Osten bis zum Retiro-Park, im Westen bis zum Königspalast geht. Freilich verlässt Lorencito gelegentlich diesen Kernbereich. Einmal wird er in einem Lieferwagen entführt. Als er dann nach einem riskanten Manöver aus dem Auto der Kriminellen herauspringen kann, findet er sich in einem Niemandsland peripherer Verkehrsachsen wieder:

Neben ihm erhob sich eine riesige Betonbrücke, über die eine andere Autobahn verlief und von deren Geländer ein blaues Schild mit Angaben und Pfeilen hing, die Lorencito unverständlich waren: *A-40 Süd*.

[...] Hier auf dieser Böschung neben den Brückenpfeilern und dem Wogen des Verkehrs, umgeben von Erdaufschüttungen und ockergelben Baugruben, denen man noch die kolossalen Spuren der Bagger ansah, fühlte er sich nicht nur weit weg von seinem ersehnten Mágina, sondern auch in unüberwindlicher Entfernung von jedem anderen bewohnten Ort der Erde. Ohne die geringste Ahnung, wohin er ging, lief er los, fort von der Autobahn, über einen Hügel mit lockerer, staubiger Erde, in der seine Füße versanken. Auf dessen Spitze stand ein großes Werbeplakat mit einem einzigen Satz: *Willkommen in Madrid, der Kulturhauptstadt Europas*. [...] Von der Anhöhe aus sah er in weiter Ferne das blaue Profil der Gebäude von Madrid, verwischt von den stinkigen Rauchsäulen, die von einem Müllberg so breit wie ein Gebirgszug aufstiegen. Zu spät bemerkte Lorencito, daß das hier keine unbewohnte Wüste war: Zu seinen Füßen breitete sich eine Mitleid erregende Barackensiedlung aus, und ohne daß er es wahrgenommen hatte, umringten ihn ein paar langsame und bleiche Gestalten, die wie lebende Tote aussahen. (S. 98)

Junto a él había un puente inmenso de hormigón sobre el que discurría otra autopista, y de cuya baranda colgaba un letrero azul con indicaciones y flechas que a Lorencito le resultaron incomprensibles: *A-40 Sur*.

(...) en aquel arcén, junto a los pilares del puente y la marea del tráfico, rodeado por terraplenes y zanjas de tierra ocre en los que aún se veían las huellas colosales de las excavadoras, se sintió no ya lejos de Mágina, sino a una distancia insalvable de cualquier otro lugar habitado del mundo. Sin la menor idea de hacia dónde iba echo a andar, apartándose de la autopista, por una ladera de tierra suelta y polvorienta en la que se le hundían los pies. En su cima pelada había un gran cartel publicitario con una sola frase: *Bienvenidos a Madrid, capital europea de la cultura*. (...) Desde lo alto del cerro vio muy lejos el perfil azulado de los edificios de Madrid, borroso por las columnas de humo pestilente que venían de un muladar tan vasto como una cordillera. Demasiado tarde advirtió Lorencito que aquél no era un desierto inhabitado: a sus pies se extendía una miserable población de chabolas, y sin que él se hubiera dado cuenta unas figuras tan lentas y pálidas como muertos en vida lo estaban rodeando. (S. 118/119)

Das Schild, das die vorbeirasenden Autofahrer in der europäischen Kulturhauptstadt von 1992 willkommen heißt, datiert das Handlungsgeschehen auf dieses für Spanien ‚magische Jahr‘, in dem, wie erwähnt, ebenfalls die Fünfhundertjahrfeier der Entdeckung Amerikas begangen und ferner noch die gefeierte Weltausstellung in Sevilla und die 25. Olympischen Sommerspiele in Barcelona stattfanden. Es ist zu vermuten, dass die armen, an Zombies erinnernden Menschen, die unter der

Brücke, in den ärmlichen *chabolas*, den Hütten der Vorstadt, hausen, nicht im Entferntesten etwas mit europäischer Kultur anzufangen wissen. In jenen Jahren nach dem Fall des Eisernen Vorhangs, als Migrationsströme aus Osteuropa nach Zentralspanien gelangten, war das Thema der illegalen Siedlungen ein Dauerbrenner in den Medien, und es hinterließ auch in der zeitgenössischen Literatur Spuren, wie wir gleich noch an anderen Beispielen sehen werden. Zwar nimmt an dieser Stelle der Humor die Form bitterer Ironie an, die Joan Ramon Resina in seiner Lesart des Textes als Dokument der Kritik am Postfranquismus hervorhebt (Resina 2000 b), doch wirkt auf mich Muñoz Molinas Text zugleich auch fröhlich-launig, wie eine ins Postmoderne gewandte Variante neuer Stadtliteratur, in welcher der Autor dem schüchternen provinziellen Helden einige autobiographische Züge beigibt. Muñoz Molinas Madrid-Roman ist letztlich zwiespältig: Einerseits gibt es die von Resina herausgehobene Kritik, andererseits aber auch eine heimliche Faszination für Madrid, die immer dann zutage tritt, wenn Muñoz Molina über die volkstümlichen Seiten der Hauptstadt schreibt, sowohl in diesem Roman als auch in seinen Zeitungsartikeln; dazu unten mehr.

Die Geheimnisse von Madrid ist die Parodie einer typischen Detektivgeschichte innerhalb eines Stadtr Romans mit konkreten topographischen Referenzen (Namen von Straßen, Plätzen, Geschäften und Gebäuden). Der Roman zeichnet sich damit durch spezifische Formen der Intertextualität aus, wobei schon der Titel an Eugène Sues *Les Mystères de Paris*, den Celas Figur Doña Elvira zu lesen pflegte, erinnert, ein kardinales Werk des 19. Jahrhunderts, das sofort zahlreiche Nachahmer auf den Plan rief, darunter auch *Los misterios de Barcelona*, „Die Geheimnisse von Barcelona“. Genau wie sein französischer Vorgänger kombiniert Muñoz Molina die Beschreibung der dunklen Seite der Hauptstadt mit einer Liebesgeschichte. Und wenn der Retter des gefallen Mädchens bei Sue ein deutscher Aristokrat ist, dann ist es in Lorencitos Fall die hübsche Tochter einer Herzogin, deren zweiter Ehemann ausgerechnet Don Sebastián Guadalimar, der Boss seines Heimatortes Mágina, ist. Der also ist der Schurke, der die ganze Geschichte des Kunstraubs eingefädelt hatte. Noch evidenter wird die Macht der Intertextualität in einem Zitat aus Gómez de la Sernas *Nostalgias de Madrid*, das dem Text vorangestellt ist: „Madrid ist so romanartig, dass sein bester Roman von Ungeschehenem handelt“ („Madrid es tan novelesco que su novela más perfecta es la de lo insucedido“).

Dieses Zitat verwandelt Madrid in ein unerschöpfliches Reservoir von Erzählungen und das Stadtleben in einen Mythos, in einen literarischen Stoff, der romanhafter ist als die Literatur selbst. Diese Behauptung ist eigentlich seit Balzacs und Galdós' Zeiten bekannt. Neu ist hier, wie der persönliche Enthusiasmus des Autors mit intertextuellen Verfahren kombiniert wird. Während der zitierte Gómez de la Serna aus seinem Exil heraus Madrid in die geschlossene

Welt seiner Projektionen verwandelt, dokumentiert der andalusische Autor die Umwälzungen, welche Madrid seit dem Ende des Franquismus erfahren hat. Außerdem hinterfragt der Roman anhand des Protagonisten die Konzeption der semiotischen ‚Lesbarkeit‘ der Stadt. Während Lorencito noch bei seinem ersten Besuch das traditionelle franquistische Madrid verstehen konnte, gibt er hier den Versuch, die postmoderne Metropole zu entschlüsseln, explizit auf: „Er kam zu dem Schluß, daß Madrid eine unbegreifliche Stadt war“ (S. 41; „Decidió que Madrid era una ciudad incomprendible“, S. 47).

Dass die Thematik der Stadt Madrid Muñoz Molina nicht losgelassen hat – später wird eine Faszination für New York hinzutreten und literarische Spuren hinterlassen –, zeigt sich zehn Jahre nach den *Geheimnissen*, im Sommer 2002, als der Autor, der regelmäßig Essays in der Tageszeitung *El País* publiziert, über seine persönliche Erfahrung der Stadt Madrid schreibt:

Ich sehe das Madrid dieser gegenwärtigen Minuten und zugleich, mit der Simultaneität einer filmischen Transparenz oder als eine Abfolge von Dioramen in einer Operaufführung, die Übergänge von dem Madrid, das ich in anderen Zeiten kennengelernt habe, zu den verschiedenen Vergangenheiten, die ich schon von dieser Stadt kenne und bewahre, oder von einem literarischen Madrid, aus einer Zeit vor meinem Leben.

Veo el Madrid de estos minutos presentes y también, con una simultaneidad de transparencia cinematográfica, o de dioramas sucesivos en una función de ópera, pasajes del Madrid que he conocido en otros tiempos, en los diversos pasados que ya guardo de la ciudad, o de un Madrid de la literatura, o del tiempo anterior a mi vida.

(*El País* vom 24.8.2002)

Der Rekurs auf die „frühere Zeit“ seines Lebens stellt diese sommerlichen Impressionen Muñoz Molinas aus dem neuen Millennium in zwei Kontexte: 1.) verweisen die „verschiedenen Vergangenheiten“ (*diversos pasados*) eines 1956 geborenen Schriftstellers auf die Zeit der Diktatur Francos und 2.) kann man im Wechselspiel von Simultaneitäten und Sukzessionen der *otros tiempos* eine Parallele zu einem Konzept erkennen, das Joan Ramon Resina und ich vor fast zwanzig Jahren aus der Taufe hoben und das er theoretisch entwickelt hat: das Konzept des *after-image*, des Nachbildes der Stadt (s. Ingenschay/Resina 2002). Ich will dies hier nicht weiter entfalten; das Nachbild schließt an Benjamins Hinweis auf die Instabilität des Bildes ebenso an wie an Roland Barthes' Ausführungen zur semantischen Besetzung bildhafter Wahrnehmung, und es bezieht Paradigmen kultureller Perzeption und Tradition ein. Da die Nachbilder aber zugleich Belege der Mythisierung der Stadt sind, macht es Sinn, auch Muñoz Molinas Roman wie seinen Essay in diese Kategorie einzuordnen.

Neben Muñoz Molinas *Geheimnisse von Madrid* entstehen in den 1990er Jahren zahlreiche innovative Madrid-Romane, auf die ich kurz eingehen möchte, weil sie, so scheint mir, so sehr typisch für diese Zeit und für das Madrid-Verständnis jener Jahre sind. Die 1994 veröffentlichten *Historias del Kronen* (etwa: „Geschichten aus der Kronen-Bar“ sowie deren Verfilmung von Monxto Armendáriz aus dem Jahre 1995) hatten einen sensationellen Erfolg in Spanien. Dem damals jungen Autor José Ángel Mañas (*1971) war es gelungen, in seiner Fiktion der Trostlosigkeit und Bindungsunfähigkeit der jungen Generation des Postfrankismus eine unüberhörbare Stimme zu geben. Das Buch besteht aus dem Tagebuch des Protagonisten Carlos, das er während seiner gähnend langweiligen Ferien führt. Der familiäre Kontext zeigt den Generationenkonflikt, eine der thematischen Linien des Romans. Das Hauptthema aber bildet der Lebensstil der spanischen Jugend der Madrider Mittelklasse, wie ihn eine Gruppe von Freunden beschreibt, die ihre Tage und Nächte hauptsächlich mit Diskobesuchen, spontanem Sex und Drogenkonsum verbringen; ein Leben ohne Perspektiven, ohne Sinn, ohne Ideale.

Die größte Provokation Mañas' besteht darin, einen Helden zu präsentieren, der keinerlei menschliche Gefühle zu haben scheint. Seine offensichtlichste Innovation ist dabei der Rekurs auf eine radikale Jugendsprache samt dem gehäuften Gebrauch von Fäkalausdrücken. Und: der Lebensstil eines ‚Kronen‘ bedarf der Großstadt. Die Verfilmung beginnt mit einem Panorama über die nächtliche Silhouette Madrids. Der Roman betont die Rolle der Metropole als notwendigen Lebensraum für diese Art von Sub- bzw. Parakultur. Jedoch thematisiert er weder den komplexen Innenraum des Stadtzentrums noch die vorstädtische Peripherie, d. h. weder die touristischen Orte wie die Plaza Cibeles oder die Plaza Mayor, noch die Elendsviertel der Peripherie. Die städtische Landkarte besteht aus Bars, Diskotheken und Kinos; der Protagonist ist nicht mehr der Flâneur des 19. Jahrhunderts, sondern Autofahrer; und die am häufigsten genannte Straße ist die Stadtautobahn M 30, die schnellste Verbindungsstraße am Rand des Stadtlabyrinths. Das erinnert an die Theorie von Marc Augé von der zeitgenössischen Stadt als *non-lieu*. Das Madrid Mañas' scheint in der Tat bis ins letzte Detail der Konzeption Augés von einer Metropole zu entsprechen, die im Zeichen der Postmoderne als ein prototypisch amorpher, austauschbarer Ort aufgefasst wird, der keine sympathetische Stadterfahrung zulässt. An einer Stelle lassen sich doch allerdings abstruse ‚Empfindungen‘ festmachen, und zwar an der Stelle, als die Hauptfigur bei ihrer exzessiven Suche nach adrenalinträchtigen Erfahrungen in die entgegengesetzte Fahrrichtung auf die Autobahn fährt. Die titelgebende Kronen-Bar ist ein ‚cooler‘ Ort der Kommunikationslosigkeit und damit signifikant unterschieden vom traditionellen Café als Ort der Kommunikation, wie in Galdós' *La fontana de oro* oder in Celas *La colmena* das Café der Doña Rosa. Jedoch ver-

mitteln die *Geschichten aus der Kronen-Bar* einen exzellenten Eindruck von der Stimmung und dem spezifischen Selbstbild der Madrider Jugend Mitte der 1990er Jahre, was durch den hohen Grad der Identifikation seitens der jungen Leserschaft bestätigt wird. Dabei setzen sich diese Geschichten signifikant von den zwei vorhergehenden Paradigmen des Madrid-Romans ab: sie rekurrieren weder auf die spätfanquistischen Alt-68er (*generación del 68*) mit ihren politischen Intentionen, noch auf den ästhetisch-verrückten Stil der postfranquistischen *movida*. Carlos und seine Freunde stehen klar im Gegensatz zur Hippie-Generation ihrer Väter. Zu den Intertexten, welche die Befindlichkeit dieses Protagonisten unterstreichen, gehören US-amerikanische Romane wie *Generation X* von Douglas Coupland, aber hauptsächlich Brett Easton Ellis' *American Psycho*, dessen Protagonist die einzige ‚geniale‘ Figur für Carlos und seine Freunde ist. Sie leben gelegentlich in einer Filmwelt, aber nicht im Stile Almodóvars, sondern von Filmen wie *A Clockwork Orange*, *Das Schweigen der Lämmer* und von Porno- sowie *snuff*-Filmen, also Filmen, in denen faktisch Morde und Körperzerstückelungen gezeigt werden.

Gleichzeitig zeugen solche Bezüge von der zunehmenden Nordamerikanisierung des heutigen Madrid, was hier weitaus überzeugender realisiert wird als bei den touristischen Visionen in *Off-Side* (1969) von Gonzalo Torrente Ballesler oder in *Identitätszeichen* (1966) von Juan Goytisolo (s. Kap. 4 und 10) oder in *Die Geheimnisse von Madrid* von Muñoz Molina. Die *Historias del Kronen* stellen eine Transgression des Madrid-Diskurses dar, indem sie die literarische madrileñistische Tradition völlig außer Acht lassen und nur das städtische ‚Nachbild‘ einer entmutigten Generation zeichnen.

Sechs Jahre später versucht sich Mañas noch einmal an einem postmodernen Madrid-Roman. Mañas' *Ciudad rayada* (1998, „Die Stadt mit den Streifen“) beschreibt das Leben eines 17-jährigen Madrider Studenten namens Kaiser, der vom Drogenhandel lebt – die „Streifen“ im Titel beziehen sich auf Kokain-Linien. Noch expliziter als in *Historias del Kronen* hängt die Handlung von der Metropole ab; Madrid ist in jedem Moment des Textes präsent. Kaiser verlässt die Stadt nur einmal, weil er seinen Vater in Galizien besuchen will, nachdem er jemanden innerhalb der Drogenszene ermordet hat. Doch wegen einer banalen Autopanone endet die Reise schon in El Escorial, im Dunstkreis der Hauptstadt. Und dabei wird sich Kaiser seiner Abhängigkeit von Madrid bewusst: „Ich will sagen, dass ich in Madrid nicht nur alle Straßen kenne, sondern dass sie in meinem Kopf sind. Das ist meine Stadt, außen und innen, ich weiß nicht, ob ich das klar machen kann“, im Original in seltsamer Graphie: „Kiero decir ke en Madrid no sólo konozko las kalles, es ke están en mi kabeza. Es mi ciudad por fuera y por dentro, no sé si me expliko“ (S. 140; das k statt der spanischen

Grapheme c oder qu für den entsprechenden Laut wird im Roman immer dann benutzt, wenn Kaiser ‚high‘ ist, also häufig ...).

Es ist bezeichnend, dass der nach Madrid süchtige Protagonist gleich zu Beginn des Textes einige aus Afrika und Asien eingewanderte Personen wahrnimmt, ohne dass diese in der Folge eine Rolle spielten oder sie tatsächlich die Stadtwahrnehmung beeinflussten. So ist es wieder ein *Madrid castizo*, ein weißes, herkömmliches Madrid, das samt den Bars und Diskotheken nicht nur das natürliche Ambiente Kaisers und seiner Freunde darstellt, sondern auch die Voraussetzung für ihren Lebensstil. Allein die Hausangestellte der Eltern hat einen asiatischen Migrationshintergrund; – Carlos adressiert sie in kolonialistischem Gestus als *filipina* (also als Frau aus der ehemaligen spanischen Kolonie). Die Stadt dient ihm als ästhetische Inspiration, zumal er sich in seiner Freizeit Technomusik widmet. In seine Stücke hinein mischt er den Sound, der das postmoderne Madrid am besten repräsentiert: den Lärm der Stadtautobahn M 30. Dies lässt sich als heimliches Leitmotiv der postmodernen Anverwandlung Madrids bezeichnen, das man seit Almodóvar hört und das vor der Jahrtausendwende für Madrid so typisch zu sein scheint wie der Glockenschlag des Big Ben für London. In einem ihrer lyrischen Aphorismen sagt Kaisers Freundin „die M 30 ist das Pfeifen Gottes“ („La Emetreinta es el silbido de Dios“, S. 111). Nachdem Kaiser bei einem Racheakt geschlagen, getreten und an die städtische Peripherie verschleppt worden ist, kommt er zu sich an einem typischen *non-lieu* in der Nähe eines Autofriedhofs mit dem Blick auf *chabolas*, auf die schrägen illegal gebauten Armensiedlungen am Horizont, die wir schon aus *Die Geheimnisse von Madrid* kennen. Ohne zu wissen, wo er ist, rennt er fort, bis er die M 30 wiedererkennt. Dem folgt eine recht ‚realistische‘ Beschreibung der Elendsbehausungen, die ihm letztlich vertraut erscheinen, weil dort ein Freund wohnt. Während er versucht, ihn zu kontaktieren, wird Kaiser bewusst, wie wichtig es ist, in jedem Madrider Stadtteil einen Bekannten zu haben: „Ich sage ja, ich bewege mich in ganz Madrid, und es ist wichtig, in jedem Stadtteil jemanden zu haben, den man kennt“ („Ya digo que yo me muevo por todo Madrid y es importante tener siempre algún conocido en cada barrio“ S. 128). Dass dieser Bekannte der ethnischen Gruppe der *gitanos* angehört, ist bezeichnend für das Verhältnis der Mehrheitsgesellschaft zu dieser Minderheit, die traditioneller Weise in Spaniens Literatur wie in der Gesellschaft starke Diskriminierungen erfahren und eine komplizierte Präsenz behauptet hat; ihre Marginalität in der Gesellschaft spiegelt sich in der Ansiedlung an der städtischen Peripherie.

Ein derartiges Zelebrieren der Peripherie scheint charakteristisch für die Madrider Jugendkultur vor der Jahrtausendwende. Allerdings dominiert die Peripherie in *Ciudad rayada* nicht so sehr wie in dem im Folgenden vorzustellenden Roman, Francisco Umbrals *Madrid 650*. Während am Ende von *Madrid 650* die Rückkehr ins Zentrum nur eine einmalige Episode darstellt, fokussiert Mañas‘ Text die Stadt

häufiger und lässt (im Kapitel „Menudo finde“, „Was für eine Wochenende!“) den Protagonisten immerhin durch das „beschissene Zentrum von Madrid“ („puto centro de Madrid“ S. 184 f.) laufen. Er wandert vom Parlament, den Cortes, zum Retiro-Park, zur Puerta de Alcalá, zur Plaza de la Independencia, von wo er per U-Bahn bis zum Banco de España und nach Cibeles fährt, er läuft zur Gran Vía, zur Plaza de España, und lässt dabei kaum einen der Orientierungspunkte des klassischen Madrider Repertoires aus. Noch klarer zeigt sich die affektive Bindung an Madrid, als Kaiser und seine Freundin sich von einem typischen *non-lieu*, dem Einkaufszentrum Arturo Soria im Osten der Stadt, nach Vallecas im populären Süden bis zu den „tetras de Madrid“ („Madrids Brüste“) begeben. Das sind begrünte Abraumhügel, von wo aus man die Stadt – wie Baudelaire einst über Paris sagte: ‚*en son ampleur*‘ – sehen kann: „So gingen wir, um den Sonnenuntergang zu sehen, auf die Titten des Cerro Pío, das sind zwei Hügelchen da unten in Vallecas, von wo aus man ganz Madrid sehen kann“ („Así que nos fuimos a ver la puesta de sol a las Tetras del Cerro Pío, que son dos montículos por ahí por Vallecas, desde donde se puede ver todo Madrid.“, S. 195). Auch wenn der Blick vom Berg über die Stadt höchst konventionell scheinen mag, liegt der Fokus darin, die für Kaiser signifikanten Orte einschließlich der berühmten M 30 aufzuzählen. Sein Blick liefert zum Teil neuartige, individuelle Bilder etwa von explodierenden Fernsehschirmen, und dennoch greift der junge Drogendealer die zentrale Metapher wieder auf, welche die Stunde Null der Madrid-Literatur darstellt: das Bild von der *colmena*, vom Bienenstock:

Es war, als ob das ein großer Bienenkorb von Irren wäre, und wir oben drauf wären und die Welt kontrollierten, während der Himmel Feuer fing hinter den Hochhäusern von Azca, und alles in eine Schicht von Aprikosenmarmelade tauchte. Die Wolken sahen lila aus, und die letzten Sonnenstrahlen ähnelten den Lasern in der Diskothek. Wir sahen das Planetarium von Atocha, und die M 30, schon erleuchtet, [...] und die schrägen Hochhäuser an der Plaza Castilla, und ich erinnerte mich, wie ich mal den Fernseher kaputt gemacht habe und ihn mit dem Schraubenzieher öffnete um die Stromplättchen drinnen zu sehen. Ich fühlte mich wohl.

Era como si aquello fuera una gran colmena de locos, y nosotros (...) estuviésemos por encima, controlando el mundo mientras el cielo prendía fuego detrás de las torres de Azca, untando todo con una capa de mermelada de albaricoque. Las nubes se volvían moradas, y los últimos rayos de sol parecían láseres de discoteca. Viendo el planetario de Atocha, y la Emetreinta, ya iluminada (...) y las torres inclinadas de Plaza Castilla, me acordé de una vez que jodí la tele y la abrí con un destornillador para ver las placas de circuitos de dentro. Molaba. (S. 196)

Es ist interessant, sich die Unterschiede zwischen der Bienenstock-Metapher bei Galdós, Cela und Mañas bewusst zu machen. Während Galdós (in seinem Roman *Misericordia*) eine Zeile aufgereihter Wohnungen in einem armen Viertel nahe der

Ronda de Toledo konkret als „Bienenstock“ bezeichnet, drückt Cela mit dieser Metapher die ‚essenzielle‘ Entfremdung der verlorenen ‚Bienen‘ aus – in seinem Roman laufen alle Menschen gesenkten Hauptes. Mañas dagegen bedient sich des Tricks der erhabenen Perspektive, um sich Madrid hedonistisch anzuverwandeln. Mañas reinterpretiert die Bienen-Metapher also ästhetisch, unter Beimischung einer ordentlichen Prise postmoderner Stadterfahrung. Kaiser, der Großstadtcowboy mit seinen sehr eigenen Überlebensstrategien, unterscheidet sich stark von den deprimierten Bienen des Bienenstocks in Celas Sozialroman. Auch wenn beide sich mit dem Fehlen eines Sinnes und Orientierungslosigkeit plagen, ist dies bei Mañas nicht mehr primär der politischen Unterdrückung zuzuschreiben, sondern der postmodernen Existenz.

Eine durchaus ähnliche Zielrichtung verfolgt der umstrittene Vielschreiber Francisco Umbral (1932–2007), Journalist und später Autor zahlreicher Romane, literaturkritischer und politischer Essays, Provokateur in Fernsehshows und im Übrigen Inbegriff eines *madrileñista*. Umbral, ein schillernder Dandy, der schon als junger Schriftsteller die Förderung Camilo José Celas genoss, schrieb bereits inmitten der (spät-)franquistischen Ära Madrid-Literatur, etwa *Travesía de Madrid* (1966, „Die Durchquerung Madrids“) oder *Spleen de Madrid* (Bd. 1 1973 „Der Spleen von Madrid“), später einen Band über die Treffpunkte der homosexuellen ‚Subkultur‘ in der spanischen Hauptstadt mit dem Titel *El giocondo* (1970, ein unübersetzbares Wortspiel mit einer männlichen Variante des Namens der Mona Lisa). Unmittelbar nach dem Tod Francos folgen schon 1976 erste *Crónicas posfranquistas* („Postfrankistische Chroniken“). Weitere auf Madrid bezogene Titel sind *Madrid 1940 – Memorias de un joven fascista* („Madrid 1940 – Erinnerungen eines jungen Faschisten“), seine *Trilogía de Madrid* („Madrid-Trilogie“), eine Sammlung von kostumbristischen Aufsätzen mit dem Titel *Amar en Madrid* („Lieben in Madrid“) sowie die Chronik *Madrid. Tribu urbana* (2000, „Madrid. Der Stamm der Großstadt“), auf die ich später eingehen werde. 1995 wird der Roman publiziert, den es hier zu betrachten gilt: *Madrid 650* („Madrid 650“), ein Werk, das mit der Tradition der Madrid-Literatur und auch mit des Autors eigenen Werken bricht. In der Vorbemerkung heißt es, dass der Titel einem geographischen Nachschlagewerk entstamme („Madrid es una ciudad situada a 650 metros sobre el nivel del mar“, „Madrid ist eine Stadt, 650 Meter über dem Meeresspiegel“), womit er sich auf den allgemeinsten, grundlegendsten geographischen Aspekte dieser Stadt bezieht. Der Text geht jedoch nur wenig auf Madrid selbst ein, vielmehr führen die Fragmente der Handlung die Leser*innen in die Peripherie, im wahrsten Sinne zu einem Nirgendwo, wo, fern jeder Schiene, ein verlassener Bahnwagen steht, am Rande eines deprimierenden Vorort namens „La Hueva“. Literaturkritiker haben darin eine Parallele zu der *chabola*-Siedlung „La Celsa“ gesehen, m. E. liegt hier eher eine Anspielung auf den Stadtteil „El Pozo del Huevo“, südlich des populären Stadtteils Vallecas gelegen, vor. Jé-

ronimo, der Besitzer/Besetzer des Wagens, ist der Chef unter all den Marginalisierten, die hier hausen, die von Diebstahl, Drogenhandel, Prostitution, Almosen und Grabplünderungen leben. Die Gemeinschaft verfügt über eine klar geregelte Lebensform, bei der ungeliebte Eindringlinge beseitigt werden. Der Vorort ist ihr Lebensmittelpunkt, während das Zentrum von Madrid nur einen Nebenschauplatz darstellt, der aber insofern wichtig ist, als dass er ihr Überleben garantiert. Der Text reflektiert die interne Sozialstruktur Madrids: Die Mädchen der Oberklasse kommen aus dem Nobel-Viertel Salamanca, Jerónimo begibt sich zum damaligen Schlachthof in Legazpi, um eine Rechnung mit einem Feind zu begleichen, und stiehlt ein Motorrad in der Nähe von Nuevos Ministerios, dem Verwaltungszentrum oberhalb des großen Fußballstadions. Dessen ungeachtet lässt der Text jegliche konkrete Beschreibung aus und spielt auch nicht auf die kanonische Stadt an. Wenn die Gran Vía oder Callao erwähnt werden, dann ohne semantische Aufladung. Madrid verbleibt ohne Gesicht, mit unbestimmten Formen und Farben:

Was Jerónimo morgens oft macht, wenn er sich auf den Wagon setzt, ist mehr als transzendente Meditation, er schaut in die Weite des Nichts ohne zu denken, er schaut auf den Sonnenuntergang in den Bergen da hinten, wohin er wie ein Ausflügler gekommen ist, er schaut Auf der anderen Seite erstreckt sich Madrid, eine unendlich weite, rötliche und immense Masse mit seinem eigenen, grau-, silber- und ein wenig goldfarbenen Himmel, dieser Ort, zu dem er hinfährt, um einen Melonenstand auszurauben, sich einen Schuss zu verpassen, eine Flasche Whisky einzuverleiben oder jemand umzulegen, je nach dem.

En realidad, más que meditación trascendental, lo que Jerónimo hace sentado encima del vagón, muchas mañanas, es mirar las distancias de la nada y no pensar, mirar la puesta del sol en las remotas montañas, a las que ha llegado como un excursionista, mirar Madrid para el otro lado, una masa inmensa, rosa, extendida, interminable, infinita, con su cielo propio, gris y plata y un poco de oro, ese sitio adonde él baja a robar el puesto de un melonero, pegarse un pico, pispar una botella de jotabé o matar a un hombre, según.

(S. 11)

Den Hinweis auf einen ‚grauen‘ Himmel können wir als expliziten Gegenpol zum traditionellen und sprichwörtlich blauen Madrider Himmel begreifen, einem rekurrenten Topos seit dem 19. Jahrhundert. Indem er die traditionelle Madrid-Typologie unterminiert, bringt er die Idee von einer postmodernen Hauptstadt mit der Gesichtslosigkeit der *non-lieux* in Einklang, die man durchaus als neue Ausprägung mythischer Stadtbestimmung auffassen kann: „Jerónimo spürt nicht die Sehnsucht nach weiten Reisen. Alle Städte sind gleich, sagt er sich: ein Ort, wo man stehlen, morden und ficken kann.“ („Jerónimo no siente la melancolía de los grandes viajes. Todas las ciudades son iguales, se dice: un sitio donde robar, matar y follar“, S. 42).

Umbrals Madrid erinnert an das, was Foucault ‚urbane Heterotopien‘ nennt. Orte, die er der französische Kritiker so bezeichnet – Friedhöfe, Gefängnisse, Bahn-
gleise, Müllhalden, etc. – spielen eine zentrale Rolle in *Madrid 650*. Aber die Heterotopien Foucaults gehören noch der Geographie einer bestimmten Stadt an, wohingegen Marc Augés Theorie der *non-lieux* die Rolle betont, die Verkehrsachsen, Autobahnen, Flughäfen, Werbung und in der Zukunft das Internet bei der Organisation *jedweder* Stadt spielen. Und so bestreitet Augé selbst bei der modernen Großstadt *par excellence*, Paris, das Vorhandenseins eines Zentrums. Mit *Madrid 650* haben wir einen beispielhaften literarischen Text, der sich von einer Stadtsemiotik, die auf die Zentralität eines innerstädtischen Kerns setzt, verabschiedet hat. Durch die Verlagerung der Haupthandlung in die amorphe Peripherie negiert er das Zentrum und seine Funktion.

Jedoch bleibt diese Inversion von Peripherie in Zentrum wenig verlässlich, weil am Ende, als die Armensiedlung von der Gemeindeverwaltung zerstört wird, Umbral in einen elegisch-lyrischen Ton verfällt und, beispielsweise, den Bulldozer, der alles platt machen soll, zum „großen einbeinigen Krebs“ („Gran Cangrejo de una pata“, S. 248) metaphorisiert. Der Protagonist muss fliehen, er bahnt sich einen Weg hin zum „roten und lauwarmen, durchdringbaren und weiten Glanz, den Madrid darstellt“ („ese resplandor rojo y tibio, penetrable y extenso que es Madrid“), wo er sich auf die Suche nach einer neuen Identität begeben wird. Offensichtlich wird Umbral hier von seinem früheren *madrileñismo* eingeholt. Der elegische Ton exotisiert jedoch die marginalisierten Bewohner von La Hueva nicht, wie es Martín-Santos in *Tiempo de silencio* mit den ‚Bürgen der Miserie‘ („alcázares de la miseria“) gemacht hatte, und er verzichtet auch auf die Mimesis der Jugendsprache, die Mañas in *Historias del Kronen* anwendet. Die Diskrepanz zwischen der poetischen Sprache und dem rauen Vorstadtleben ist zwar nicht Gegenstand, aber doch ein besonderer Effekt des Textes und ein Beweis seiner postmodernen Machart.

Fünf Jahre nach *Madrid 650* hat Francisco Umbral ein polemisch geschriebenes und ebenso aufgenommenes Buch veröffentlicht, das man gattungsgemäß als Chronik einordnen kann – eine beliebte Form innerhalb der Stadtliteratur. Das Besondere an *Madrid. Tribu urbana. Del socialismo a don Froilán* (2000, „Madrid. Die Stammeskultur der Stadt. Vom Sozialismus bis Don Froilán“) ist die Erkenntnis, dass die herkömmliche Stadtaneignung im Zeichen des *madrileñismo* zum Klatsch verkommen kann. Umbrals Buch gliedert sich in vier chronologisch angelegte Kapitel, die sich deutlich auf die politische Entwicklung der Postdiktatur beziehen, da drei der vier Überschriften auf die jeweiligen Regierungschefs (*jefes del gobierno*) und eines auf die Monarchie anspielen. Kapitel 1 ist überschrieben „Adolfo Suárez, el hombre que susurraba a los caudillos“ („Adolfo Suárez, der Diktatoren-Flüsterer“), Kapitel 2 „Felipe González o el socialismo yeyé“

(„Felipe González oder der Jubel-Sozialismus“), Kap. 3 „Señores de la niebla o la monarquía desvanecida“ („Herrschaften aus dem Nebel oder die verschwundene Monarchie“), und das letzte Kapitel „Aznar o el capitalismo de niki“ („Aznar oder der Sozialismus im Lacoste-Hemd“). Die Lektüre (aber auch schon ein bloßer Blick auf den Namensindex) verdeutlichen, in welchem Maße dieses Buch von Klatsch und Tratsch aus dem politisch-gesellschaftlichen und in geringerem Maße kulturellen Bereich lebt.

Umbral legt in all seiner Geschwätzigkeit ein gottgleiches Insider-Wissen an den Tag, das sämtliche politischen Lager einzuschließen scheint. Er speist mit dem Kommunistenchef Santiago Carillo ebenso wie mit Francos Nichte, mit Aznar wie mit Felipe González, mit der Bohème wie dem Hochadel. Er berichtet von Willy Brandts Einfluss auf die spanischen Sozialisten und vom Treffen zwischen Kohl und Aznar, um das Erstarken der politischen Rechten in Europa zu feiern. König Juan Carlos erscheint ihm als Verräter – aber als Verräter an der Sache Francos. Mit Bezug auf das Verhalten des Monarchen im Zuge des Putschversuchs vom 23. Februar 1981 reproduziert auch seine Chronik wieder einmal den *grand récit* vom König der Spanier als Retter der Demokratie, den deshalb alle lieben und der sogar den Sozialismus vorzubereiten half.

Innovativ für die Madridliteratur ist der im Titel auftauchende Begriff der *tribu*, des Stammes, mit dem Umbral eine Zentralmetapher moderner metropolitane Subkulturen aufgreift, welche sich verbreitet hat, seit der Sorbonne-Professor Michael Maffesoli in *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse* (1988) den Begriff des städtischen Stammes entwickelt und popularisiert hat. Umbral spielt mit der Einführung Madrids als *pueblo moro* auf das Spanien vor der Reconquista an, d. h. auf die Hauptstadt eines Landes, das schon lange vor der sog. „Rückeroberung“ der ‚maurischen‘ Landesteile historisch multikulturelle Städte inmitten des seit jeher hybriden Kastilien aufwies:

Madrid ist ein Gemisch städtischer Stämme – und dies schon seit den Zeiten der Mauren und Araber – und das macht Madrid zur Großstadt und bereichert ihre Morphologie, macht sie zu einer unerschöpflichen Stadt, nicht nur durch die Ausdehnung, sondern durch die Herkunft.

Madrid es un compuesto de tribus urbanas – lo viene siendo desde los moros y los árabes – y eso hace a Madrid gran ciudad y enriquece su morfología, haciendo una ciudad inagotable, no sólo por extensión, claro, sino por sucesión. (S. 142)

Sollten aber die Leser*innen aus dieser Formel die Hoffnung schöpfen, dass in der Folge auch etwas über ein (post-)modernes aktuelles Madrid, das *pueblo moro* der zentralafrikanischen, ekuadorianischen oder rumänischen Migrantentribus zu lesen wäre, so wird diese Hoffnung enttäuscht. Der *madrileñista* be-

schäftigt sich, wie der programmatische Untertitel ankündigt, mit der Entwicklung der Stadt von Felipe González bis zur Geburt Don Froiláns, des Sohnes der Infantin Doña Elena, mit einem Madrid der Madrider, mit dem *Madrid castizo*, dem ‚reinen‘ und ursprünglichen Madrid, nicht aber mit Einwanderern oder jenen heimischen Marginalisierten, denen er sich in dem Roman *Madrid 650* zugewandt hatte.

So verfolgt Umbrals Chronik zwei Ziele: a) die Selbstinszenierung des einst marginalisierten Chronisten selbst, eines *enfant terrible*, und b) das Feiern einer bestimmten madrileñistischen Tradition, die ausschließlich die Hegemonialposition Madrids als Machtzentrum zu verfestigen trachtet. Für das Hinterfragen oder den reflektierten Umgang mit der Stadt und ihrer Bevölkerung bleibt Umbral hier kein Platz, und der Versuch, mit der modernen Begrifflichkeit des *tribu* eine sehr alte hegemoniale Stadtkultur neu zu verkaufen, wird schnell offensichtlich.

Madrid global: Die Stadt in migrantischer Perspektive und im Zeichen postmoderner Verschwörungstheorien

Parallel zu Umbrals Zelebrieren des *madrileñismo* wird in Texten ganz anderer Provenienz die hegemoniale Rolle der spanischen Metropole aus verschiedenen Perspektiven grundlegend in Frage gestellt. Zwei bezeichnende und interessante Paradigmen mögen hier als Beispiele dienen: ein Stadttroman aus der Feder und der Perspektive eines lateinamerikanischen Migranten, der sich mit einem kritischen ‚peripheren Blick‘ der Stadt annähert, und an zweiter Stelle eine dystopische Zukunftsvision der Stadt, die ein junger kreativer Autor in das sehr oft städtisch bestimmte Genre des Kriminalromans kleidet.

Um den Übergang zum neuen Jahrtausend erlebt die Stadt Madrid und dann auch ihre Literatur eine Veränderung durch die massive Ankunft zahlreicher Menschen aus Lateinamerika sowie, wenig später, von Geflüchteten aus Zentralafrika, die nicht mehr allein in der andalusischen Obst- und Gemüseproduktion arbeiten, sondern in die Hauptstadt drängen. Die Romane und Erzählungen, die von dem in dieser Form und Umfang neuen Phänomen der Migration handeln, sind zahlreich. Mein erstes Beispiel folgt in ganz überraschender Weise den Konstitutionsprinzipien des klassischen Großstadttromans: *Paseador de perros* (2009, dt. „Der Hundenausführer“) heißt der Roman des 1976 in Peru geborenen Autors Sergio Galarza (nicht zu verwechseln mit einem gleichnamigen Fußballspieler, auch wenn der Protagonist des Romans sich ebenfalls für Fußball interessiert). Galarzos Roman

erscheint im Augenblick des Höhepunktes der in Spanien besonders folgenreichen Finanzkrise (s. dazu Kap. 3), was dem Protagonisten und seinen existenziellen Problemen eine noch höhere Aktualität und Glaubwürdigkeit verleiht. Der Ich-Erzähler, ein *sin papeles*, also einer, der ohne Papiere eingereist ist, findet nämlich trotz der guten Schulausbildung in seiner südamerikanischen Heimat und trotz seinen vertieften Kenntnissen in der zeitgenössischen Musik in Madrid keinen Job, so dass er sich als Hundeausführer verdingen muss, ein Beruf, der bis dato in Spanien und in Europa generell recht ungewöhnlich war, anders als etwa in Argentinien, wo man schon vor Jahrzehnten zu jeder Tageszeit die Hundeführer mit einem Rudel Haustiere gesittet durch die Parks der Stadt und durch die peripheren Grünzonen streifen sah

Dass dieser Hundeausführer zu den Vierbeinern ein spezielles, aber nicht unbedingt innigeres Verhältnis aufbaut als zu den Zweibeinern, sieht man von seiner Ex-Freundin ab, mag man als Topos werten, es hängt aber durchaus mit der Stadt Madrid und ihren Bewohner*innen zusammen, denn die kommen in dieser Erzählung recht schlecht weg. In diesem Job lernt man logischer Weise die Stadt kennen, nicht nur die hundefreundlichen Grünzonen, sondern auch die Viertel, in denen die Tierhalter leben. Vorweg aber schildert der Ich-Erzähler erst einmal seine eigene Lebenssituation in dem sehr beliebten Szene-Viertel Malasaña, das einst durch Almodóvar und die *movida* berühmt und durch die Drogenszene berüchtigt geworden war:

Ich wohne in Malasaña, vorher in La Latina [...] Ich hatte das Glück, dass einige dänische Studentinnen mich als Mitbewohner einer Wohnung an der Plaza Dos de Mayo ausgesucht haben, der Seele von Malasaña, wo Kinder auf einem kleinen Spielplatz herumtoben und klettern, während Banden von heranwachsenden Latinos die Zeit totschiessen, verkleidet als Gangmitglieder einer Horde aus der Bronx, und die Gringos, in künstliche Madrider verwandelt, die Terrassen der Bars mit jungen Spaniern teilen, die (für immer) in das angesagte Stadtviertel umgezogen sind.

Vivo en Malasaña, antes lo hice en la Latina [...] Tuve la suerte de que unas estudiantes danesas me eligieran como compañero de piso al lado de la Plaza Dos de Mayo, el alma de Malasaña en donde los niños y corretean y trepan entre los juegos de un pequeño parque infantil, mientras bandas de adolescentes latinos matan las horas disfrazados de pandilleros del Bronx y los gringos convertidos en madrileños artificiales comparten las terrazas de los bares con los jóvenes españoles que se mudan al barrio de moda (para siempre). (S. 10)

Wer den einst legendären „Platz des 2. Mai“ im Zentrum Malasañas kennt, der versteht, wie treffend dessen Atmosphäre hier eingefangen ist, und in der Folge lässt sich die Präzision der Beschreibung des Viertels – etwa im Kontrast zum benachbarten Schwulenviertel Chueca – an so charakteristischen Details wie an den jeweils bevorzugten Musikstilen nachvollziehen. Doch Galarzas Romange-

schehen verbleibt nicht nur im Herzen Madrids, sondern geht gerade auch an die Peripherie, in ärmere, wenig beliebte Stadtteile, in die amorphen Vorstädte, wo eine wenig(er) gebildete, arme Bevölkerung wohnt, der sich der Einwanderer mit seiner guten Schulbildung und mit seiner kulturellen und geschmacklichen Sensibilität weit überlegen fühlt, auch wenn ihm hier die Rolle des Marginalisierten zukommt. Fatal scheint ihm der Vorort Alcorcón (und meinen dort lebenden Kollegen und Freund, dessen Namen ich nicht nenne, bitte ich um Verzeihung für dieses Zitat):

Alcorcón, ein zur Stadt gewordenes Dorf an der Peripherie Madrids. Dorthin zu fahren, eine Stunde in die Metro eingetaucht, deprimierte mich. Die Straßen dort mit dem neben den Containern herumliegenden Müll, die Parks mit mehr Dosen als zerbrochenen Flaschen mit Blumen, die Leute mit Kleidung, die aussieht als stamme sie aus der Rotkreuzsammlung eines osteuropäischen Landes [...], Alte, die auf den Bänken und an den Ecken vegetieren wie Vogelscheuchen, Rumänen mit ihren schuppigen Schuhen, Rumäninnen mit ihrem Fantasieschmuck, Spanier, die man mit Rumänen verwechselt, Latinos, die sich von den Internetcafés aus mit jemandem auf der anderen Seite des Atlantiks um Geld streiten, die Häuserblocks mit ihren weißen Balkonen und Metallgeländern, diese Gefängnisse der Außenbezirke die mich mit ihrer Herrschaft des Kitsches an den Norden Limas erinnerten. Jedes Mal, wenn ich Alcorcón besuchte, fühlte ich mich verschleppt aus dem Paradies des Zentrums und ich fragte mich, worüber Menschen lachen, die an solch einem Ort wohnen.

Alcorcón, un pueblo de la periferia madrileña convertido en ciudad. Ir hasta allí, sumergido una hora en el metro, me deprimía. Sus calles con basura desparramada al lado de los contenedores, los parques con más latas que botellas rotas con flores, la gente vestida con ropa que parece donada por la Cruz Roja de Europa del Este (...), viejos vegetando en las bancas y esquinas como espantapájaros, los rumanos y sus zapatos de escamas, las rumanas y sus joyas de fantasía, los españoles que uno confunde con los rumanos, los latinos peleando por dinero desde los locutorios con alguien al otro lado del Atlántico, los bloques de edificios con sus balcones blancos y sus barandillas de metal, esas prisiones del extraradio que me recordaban el Cono Norte de Lima a su imperio pacharaco. Cada vez que visitaba Alcorcón me sentía deportado del paraíso del Centro y me preguntaba de qué se reía esa gente viviendo en un lugar así. (S. 18–19)

Wie man sieht, gibt dieser junge Migrant, der im Roman als Erzähler fungiert, seinen Gefühlen auch dann freien Lauf, wenn diese nicht politisch korrekt sind, wenn sie Eingewanderte aus Osteuropa oder auch aus Lateinamerika betreffen, und auch, wenn er den jungen als Hippies getarnten Arbeitslosen im Retiro-Park zurufen möchte, sie sollten gefälligst arbeiten, und sei es als Hundenausführer. Auf die (tier)-psychologischen Aspekte des Romans gehe ich hier nicht ein, das wäre noch ein anderes Thema. Den vielen eingewanderten ebenso wie den lange in der Hauptstadt ansässigen Menschen wirft der Protagonist vor, sich für die großartige Kultur, die ihnen in der Stadt verfügbar ist, sich für die Museen oder für Filme in Originalfassung überhaupt nicht zu interessieren, – ein Vorwurf, der diesen mi-

grantischen Erzähler den kritischen Intellektuellen des Landes annähert und mit ihnen eine Art Front gegen das beschränkte, bornierte ‚ewige Spanien‘ bildet.

Freilich – ein postmodernes Madrid entsteht bei Galarza überhaupt nicht, sondern eher eine Fortsetzung der topographisch und topologisch orientierten klassischen Großstadterzählung. Zukunftsvisionen einer von utopischen oder dystopischen Science Fiction-Entwürfen veränderten Stadt (wie sie Fritz Langs Film *Metropolis* in einem anderen Großstadt-Genre vorgeführt hat), eine Sicht also, in der Madrid zum postmodernen Medien-Szenario mutiert ist, finden wir in einigen der Romane des asturianischen Autors mit dem katalanischen Namen Rafael Reig (*1963), den Kritiker so gern mit Thomas Pynchon vergleichen. Er publiziert 1998 – im gleichen Jahr wie Mañas' *Ciudad rayada* – seinen ersten Roman *La fórmula Ómega. (Una de pensar)* („Die Omega-Formel [Die erste im Denken]“), eine ‚postmoderne‘ Stadterzählung, welche die medialen Simulakren aufs Korn nimmt, sich in die krausesten Verschwörungstheorien hinein versteigt und Selbstmordkomandos durch Madrid schickt.

Der 37 kurze Kapitel umfassende Roman vereint zwei Handlungsstränge: einen ‚(sur)realen‘, der in Madrid, dem Handlungsort auch der folgenden Romane Reigs, spielt, und einen zweiten, in der ‚mythischen‘ Fernsehwelt von Venezolandia angesiedelten Strang. Dort bricht ein Bruderkrieg aus, als im 375. Teil der Fernsehserie *Inverecunda Fernández* („Die schamlose Fernández“) die Königin des Fernsehschirms in einen Streit mit dem großen Boss gerät. Es wird „Sozialalarm“ ausgelöst, und ein Teil der Venezolandiner, Anhänger des gefürchteten Galiziers Don Pedrito, enthaupten den Fernsehkönig James L. Martell und erklären – nach der Lektüre leninistisch-polpotischer Pamphlete – das freie, von Großaufnahmen und Superstars ledige Venezolandia (S. 36). Die Stars des Fernsehreichs werden ins Exil verbannt – nämlich in das ‚reale‘ Madrid. Doch der Untergrundkampf geht weiter.

Die Omega-Formel ist dabei ein über das Fernsehen vermittelter radioaktiver Beschuss, den der weltläufige Claudio Carranza, der seit Jahrzehnten mit dem Jenseits kommuniziert, ausgerechnet im Madrider Hotel Tirol erfährt, jener an der Metrostation Argüelles gelegenen Herberge, in der zahlreiche Fakultäten der Universidad Complutense de Madrid ihre Gäste unterzubringen pflegen und in der ich, ganz ohne radioaktiven Beschuss, auch häufig genächtigt habe.

Was Madrid angeht, so kommt der im Norden der Stadt (im Stadtviertel Mirasierra) gelegenen Schnellbahn-Station Pitis eine besondere Bedeutung zu, obwohl hier, wie der Roman ausführt, nicht alle Vorstadtzüge halten, weil in den plutonischen Granit der Sierra hinein ein riesiger vom Sicherheitsdienst „Perímetro de Seguridad“ total abgeschotteter Bunker gegraben ist, in dem sich die mächtigsten Männer der Welt befinden, die dort das Weltgeschehen Revue passieren lassen und Schach spielen. Die Pastichisierung von Wissenschafts- und

Literaturdiskursen ergreift auch die Aneignung Madrids: Im 23. Kapitel etwa wird die venezolanische Prinzessin in ihrem Madrider Exil entführt, wie vor ihr Lorencito aus den *Misterios de Madrid* oder Kaiser aus *Ciudad rayada*. Sie liegt nämlich auch gefesselt im Kofferraum eines Volvo, den Donald Duck durch die Madrider Innenstadt chauffiert, und orientiert sich perfekt aus der Dunkelheit ihres fahrenden Verlieses heraus:

Der Verkehr war dicht und andauernd hielten sie an. Ampeln, klar. Man hörte Hupen und Busse. Das musste der Stau an der Castellana sein. Sie kamen ein paar Minuten geradeaus voran. Dann eine Kurve nach links. Sie überfuhren einen Fußgängerüberweg, und den später noch einmal in die andere Richtung. Sie beschleunigten. Sie fuhren mit hoher Geschwindigkeit, obwohl das Fahrzeug alle paar Meter anhielt. Das sind Nebenstraßen, dachte sie, die irgendeine Hauptader überqueren, vielleicht Serrano, oder Velázquez (...). Wir haben dreimal gehalten, das heißt drei Nebenstraßen, von Ramón de la Cruz aus gerechnet. Wir sind ganz bestimmt weiter als Juan Bravo.

El tráfico era denso y paraban cada poco tiempo. Semáforos, claro. Se oían bocinazos y autobuses. Debía de ser el embotellamiento de Castellana. Avanzaron en línea recta durante unos minutos. Después un giro a la izquierda. Cruzaron un paso a nivel y más tarde lo volvieron a atravesar en dirección contraria. Estaban acelerando. Iban a gran velocidad, aunque cada pocos metros el vehículo se detenía. Son calles secundarias, pensó, que atraviesan alguna principal arteria, quizá Serrano, quizá Velázquez [...]. Hemos hecho tres paradas, es decir tres bocacalles, a contar desde Don Ramón de la Cruz. Tenemos que estar a la fuerza pasado Juan Bravo. [...] (S. 114f.)

So unrealistisch es ist, die Route des Fahrzeugs aus dem Kofferraum heraus zu rekonstruieren, so ‚realistisch‘ ist die Route selbst, die anscheinend vom Zentrum aus über die größeren, den Barrio de Salamanca durchkreuzenden Achsen Richtung Flughafen führt. Dass auch die M 30 vorkommt, verbindet trotz der absurden Machart *La fórmula Omega* mit den genannten Nachbildern Madrids des Postfrankismus.

Wenige Jahre später dann bringt Reig *Sangre a borbotones* (2002, dt. *Überall Blut*, 2003) heraus, einen von einigen Rezensenten höchst gefeierten prototypisch postmodernen Stadttroman (als „virtuose Persiflage der Barockmoderne“ bezeichnet ihn Frank Schäfer im Berliner *Tagesspiegel* vom 22.11.2003), dessen Handlung in der Hauptstadt eines von den USA annektierten Spanien angesiedelt ist, in der die traditionelle, prächtige Nord-Süd-Achse, der Paseo de la Castellana, geflutet und somit in einen Kanal verwandelt ist (und die Bahnhöfe zu Häfen umfunktionierte wurden).

Der melancholische Detektiv Carlos Clot aus *Überall Blut* und dasselbe städtische Setting tauchen wieder auf in dem mit dem Premio Tusquets ausgezeichneten Roman *Todo está perdonado* (2011, „Alles ist verziehen“). Wiederum wird die Handlung und mit ihr die Leser*innen in ein futuristisches, teils apokalyptisches,

von Kanälen durchzogenes Madrid versetzt, mit dem Hauptkanal an der Stelle des Paseo de la Castellana. Laura, Tochter aus gutem Hause, wird unmittelbar vor ihrer Hochzeit mit einem jungen Industriellen und Politiker ermordet. Ihr Vater, der einflussreiche, dem Adel entstammende Unternehmer Gamazo, Spross einer schon im Frankismus erfolgreichen Familie (der allerdings eine kurze ‚rote Phase‘ durchlebt hatte), will den Mord an seiner Tochter Laura aufklären lassen. Es wird der erste einer Mordserie sein, die – wie sich später herausstellt – durch mit Strichnin vergiftete Hostien jenen Teil der Gläubigen in Gefahr bringt, die Jesu Leib aus den in diesem so anderen Madrid allenthalben aufgestellten Hostienautomaten beziehen. Gamazo Senior selbst hatte von den höchsten kirchlichen Autoritäten das Privileg zur Bestückung dieser Automaten erworben, so dass einer der in die Enträtselung involvierten Detektivgehilfen fälschlich einen „theo-killer en serie“ („Theo-Serien-Killer“) hinter all dem vermutet. Die Geschichte wird aus der Perspektive eines Freundes der Familie Gamazo erzählt, wobei die Krimi-Handlung immer wieder von diversen Fragmenten unterbrochen wird, in denen auf die Geschichte der Familie und des Landes zurückgeblickt wird. Es wird erzählt, wie die Vereinigten Staaten, die nach dem rechtsgerichteten Staatsstreichsversuch vom 23. Februar 1981 (s. Kap. 3) eine Friedensmission in Spanien durchführten, Madrid geflutet haben, um durch solch ein Kanalsystem die Benzinknappheit zu überwinden. Diese Hilfe, so erzählt der Roman, werde in einem ‚Beitrittsabkommen‘ (*Tratado de Adhesión*) festgeschrieben, über welches die spanische Bevölkerung abstimmen soll. Unschwer ist hier der ironische Bezug auf die Politik der Sozialistischen Partei (PSOE) zu erkennen, genauer: auf jenes Referendum, das Felipe González 1986 über die NATO-Mitgliedschaft Spaniens abhalten ließ. Dieses Referendum gilt insofern vielen Kritikern als Inbegriff einer gegenüber den USA opportunistischen Politik, als González (und mit ihm seine Partei) 1982 aus der Opposition heraus den NATO-Beitritt mit dem Slogan „im Grundsatz Nein“ (*de entrada no*, im Roman zitiert auf S. 236) ablehnten, den er dann vier Jahre später – inzwischen selbst Staatschef – gegen den Willen knapp der Hälfte der spanischen Bevölkerung vollzog, mit der Erklärung, die ursprüngliche Position würde ein ‚im Endergebnis ja‘ (*de salida sí*) nicht ausschließen ... Reigs Roman ironisiert dieses „ja“ und die folgende Annäherung an die USA, die im Roman – aus hispanistischer Sicht – vollkommen in die Hose geht: im Gegenzug zu der Hilfe der amerikanischen Brüder wird in Spanien zwei Jahre nach dem „Beitrittsabkommen“ in einem weiteren Referendum das Englische („anglo“) als einzige und einheitliche Sprache der öffentlichen und privaten Kommunikation zugelassen, und nur einige alte, als *fucking spics* verhöhnte ‚Amphibien‘ benutzen illegaler Weise die alte Vernakularsprache.

Neben diese eigenwillige Neuschreibung der jüngeren Geschichte treten zahlreiche Rückgriffe auf die Entwicklung des iberischen Landes seit dem 19. Jahrhundert, seit der 1. Republik, einer Epoche, in der – so die implizite These der Erzählung –

durch geschickte konservative Politiker (wie Cánovas) die bis heute wirksamen Grundlagen der historischen Entwicklung gelegt werden. Thematisiert wird die Restitution der borbonischen Monarchie, wobei König Juan Carlos nicht nur, wie so oft, als ‚König von Francos Gnaden‘ bezeichnet wird, sondern als Nachfolger einer ganzen Serie von zweifelhaften, gegen einen demokratisch-republikanischen Volkswillen durchgesetzten Staatsoberhäuptern. Gerade durch die Abweichung von der faktischen Geschichte des Postfrankismus gelingt es Reig, die Entwicklung der letzten Jahrzehnte mit bitterer Ironie kritisch aufs Korn zu nehmen. Dabei vermischt er seine Alternativgeschichte von der Amerikanisierung des Landes und der Hauptstadt mit historischen Ereignissen, etwa dem Besuch Henry Kissingers in Madrid (1973), der zum Beginn der vereinbarten Annektion Spaniens umgedeutet wird (s. S. 206).

Interessant ist nun, wie Madrid in dieser Vision gestaltet wird. Einerseits ist die Stadt als eine ideologisch gespaltene dargestellt, in welcher eine konservative, erzkatholische, kapitalistisch geleitete Führungsriege die subversive, gewerkschaftlich organisierte Masse mit der Konsumwelt des spanischen Wirtschaftswunders zu verführen sucht: „Desde la otra ciudad real, terrenal y balompédica respondieron con el Seiscientos, la minifalda y las Copas de Europa del Real Madrid“ („Aus der anderen königlichen, irdischen und fußballistischen Stadt antworteten sie mit dem Seat 600 [dem span. Äquivalent des VW Käfer], dem Mini-Rock und den Europapokalen von Real Madrid“, S. 153). Andererseits führt die durch die Flutung herbeigeführte Teilung zu einer in soziologischer Hinsicht noch stärker polarisierten Topografie der Stadt, die entlang der Pariser Begrifflichkeit von *rive droite* und *rive gauche* eingeführt wird:

Das Rive Droite: ein vornehmes Viertel, Sitz des Bürgertums und des Geldes (meist aus jüngster Zeit und fast immer mit verbrecherischen Mitteln erworben). [...]

Das Rive Gauche [...] ist eine schmierige Masse aus der Unter- und Mittelschichtsbevölkerung, die in Lavapiés, La Latina oder Malasaña mit ein wenig künstlerischer Bohème verziert ist. Von der Ronda de Toledo zum Rastro, Sol, zur Calle Atocha, Chamberí und Argüelles, bis hin zu Cuatro Caminos und der Calle Bravo Murillo, die aus einer Provinzhauptstadt hierhin verpflanzt worden zu sein scheint und heute die zentrale Allee einer Stadt in der Hochebene der Anden ist. [...]

Jenseits von Puerto Atocha, im Süden und Westen, schwillt die Stadt wie eine eiternde Wunde zu Schlafstädten an, wie Fuenlabrada, Getafe oder Berbiquí, und in von Stacheldraht umgebenen Bezirken wie Barranquillas, el Mortero oder el Cárcamo, wo Süchtige inmitten brennender Reifen auf den Tod warten, ohne dass ihnen jedoch warm wird.

la Rive Droite: la zona residencial, asiento de la burguesía y el dinero (a menudo muy reciente y casi siempre obtenido por medios delictivos). [...]

La Rive Gauche [...] es un amasijo grasiento de populacho y clase media, salpicado de intermitencias de bohemia artística en Lavapiés, La Latina o Malasaña. Desde Ronda de Toledo al Rastro, Sol, la calle Atocha, Chamberí, Argüelles, hasta alcanzar Cuatro Cami-

nos y esa calle de Bravo Murillo, que parecía trasplantada de una capital de provincia y ahora ya es una céntrica Avenida de una ciudad del altiplano andino. [...].

Más allá de Puerto Atocha, hacia el sur y el oeste, la ciudad se inflama como una herida supurante en ciudades-dormitorio, como Fuenlabrada, Getafe o el Berbiquí, y en Precintos rodeados de alambradas, como las Barranquillas, el Mortero o el Cárcamo, donde los adictos esperan la muerte entre neumáticos ardiendo, pero sin lograr entrar en calor.

(S. 21/22)

Diese neue städtische Geografie ist zugleich Voraussetzung und Ergebnis jener Strategien, die zu der romaninternen Gegenwart geführt haben, und diese ist vor allem von der Herrschaft alter Eliten – der Kirche, des Adels, der Altfranquisten usw. – gekennzeichnet, die durch ihre Variante des vollkommen den USA unterstellten Turbo-Kapitalismus die systematische Verdummung der Menschen erfolgreich praktizieren. Durch die Verankerung dieser vielleicht etwas plakativen, aber insgesamt sehr geistreichen Gesellschaftskritik in den Rückblicken auf die spanische Geschichte und durch die konsequente Bezugsetzung auf den Fußball als neue Variante der *panem et circenses*-Strategie gelingt es Reig, hier auch der Hauptstadt eine sehr konzise Funktion zuzuweisen. Den wenigen Orten, an denen die subversive Kultur der alten *hispanics* überleben kann, steht ein dieses Madrid beherrschender neoliberaler, rücksichtslos kapitalistischer *mainstream* gegenüber, der dem Caudillo verziehen – dies ist *eine* der Dimensionen des Titels – und alle ‚linken‘ Traditionen verraten hat. Madrid wird Quintessenz des Landes, aber nicht unter einer madrileñistischen Perspektive des Feierns der Stadt, sondern als Inszenierung eines Ortes, an dem die großen historischen Irrtümer und Irrwege der letzten 150 Jahre fort- und festgeschrieben werden.

Den Wandel dieser Hauptstadt macht der Erzähler von *Todo está perdonado* an der Konsumbessenheit der Bevölkerung fest, die das einstige politische Bewusstsein abgelöst hat:

Die edle, großherzige und aufmüpfige Madrider Bevölkerung, die einst den frankistischen Truppen ein „¡No pasarán!“ („Sie werden nicht durchkommen“) entgegenschmetterte, schreit jetzt „Ein Hoch auf die Fesseln“ und hat sich inzwischen vollständig in einen unkritischen, *low cost*-süchtigen Konsumenten verwandelt: Ein Plasma-Fernseher reicht aus, um einen Streik zu verhindern, und das ‚Recht aufs Internet‘ hat schon längst die Sozialgesetzgebung (oder ganz allgemein die Justiz) ersetzt. Als ob das normal wäre, gibt es Fußballspiele an allen Wochentagen. Was könnte man sonst noch fordern?

El noble, generoso e insurrecto pueblo madrileño, el que gritaba „¡No pasarán!“ frente a las tropas de Franco, ahora vuelve a gritar „¡Vivan las caenas!“ y se ha convertido ya en un consumidor de buen conformar, adicto al *low-cost*: basta una tele de plasma para impedir una huelga y el ‚derecho a internet‘ ha reemplazado a la obsoleta justicia social (o justicia sin más). Por si fuera poco, ponen partidos de fútbol todos los días de la semana. Sinceramente: ¿Qué más se puede pedir?

(Reig 2011, S. 304)

Innerhalb der Bezugnahmen auf die spanische Geschichte spielt der Bürgerkrieg in Reigs Roman eine geringere Rolle als die Franco-Zeit selbst mit ihrer ideologischen Wegfindung; dies unterscheidet ihn von all den Romanen, welche das historische Ereignis des Bürgerkriegs zur Mitte einer florierenden, ja wuchernden historisierenden Gattung werden ließen (s. dazu Kap. 4).

Madrid-Aneignung und die Schatten des Bürgerkriegs: Almudena Grandes

Dass unter den Romanen über den Bürgerkrieg auch solche anzutreffen sind, die zugleich Madridromane sind, wird schon in Titeln wie Rafael Chirbes' *Der Fall von Madrid* (*La caída de Madrid*) evident. Doch nicht auf dieses Erzählwerk möchte ich hier schauen, sondern auf ein anderes, auf Almudena Grandes' *El corazón helado* (2007, dt. *Das gefrorene Herz*, 2009), einen eher untypischen Madrid-Roman, deren Autorin (1960–2021) mit dem Nationalpreis für Narrativik (2018) und der Ehrendoktorwürde der Madrider Fernuniversität (2020) ausgezeichnet wurde. Sie ist – auch – eine typische Repräsentantin der Madrid-Literatur (s. Ingenschay 2012), wurde in Madrid geboren, war dort ansässig und entfaltete in ihrem sehr umfangreichen Œuvre, auf das ich in zwei anderen Kapiteln noch einmal ausführlich eingehe (s. Kapitel 4 und 6), eine ganz eigene, intensive und engagierte Sicht auf Madrid und die Bewohner*innen der Hauptstadt.

Das gefrorene Herz greift auf den Bürgerkrieg und die Franco-Ära zurück. Der Roman erscheint 2007, im Jahr der Verabschiedung des Gesetzes über das historische Gedächtnis (*Ley de la memoria histórica*), das darauf zielt, zum ersten Mal die „Verlierer“ des Bürgerkriegs aus ihrer Opferrolle zu befreien und ihnen die gleichen Rechte wie der siegreichen Seite zu gewähren. Im 4. Kapitel habe ich diesen Roman als Gegenentwurf zu Javier Cercas' Bürgerkriegsroman *Soldaten von Salamis* (*Soldados de Salamina*, 2001) bezeichnet und aufgezeigt, wie Grandes hier mit Bezug auf einen Vers von Antonio Machado („Una de las dos Españas ha de helarte el corazón“ / „Eines der beiden Spaniens macht, dass dir das Herz gefriert“) die Gespaltenheit Spaniens zwischen dem konservativ-katholischen Lager und einer progressiven, offenen Gesellschaft zum Ausdruck bringt. Die historische Thematik von Bürgerkrieg und Francozeit möchte ich hier durch den Blick auf die großstädtischen Handlungsorte ergänzen.

Das gefrorene Herz ist die mit über 30 auftretenden Personen recht verschachtelte Saga zweier ideologisch gegensätzlicher Familien, den (profaschistischen) Carrións und den aus dem Exil zurückgekehrten Fernández. Die spezifische Zeitstruktur verteilt die Madrid-Thematik auf drei Momente, erstens: auf die Jahre von 1937 bis 1941, als sich Julio Carrión – der spätere ‚Patriarch‘ der faschistischen

Seite – als Junge mit seinem Vater in Madrid aufhielt, zweitens: auf die Jahre 1975/6, Francos Todesjahr und die Folgezeit, als Raquel und ihr Großvater Ignacio Fernández aus dem französischen Exil nach Madrid zurückkehren, und drittens: auf die Jetztzeit der Handlung um 2005, als sich Raquel und Álvaro Carrión, Julios Sohn, auf der Beerdigung Julios treffen. Eine Besonderheit der Madridbeschreibung wird durch den mehrfachen Rückgriff auf einen Handlungsstrick erreicht, den ich als Perspektive des ‚peripheren Blicks‘ bezeichnet habe (s. dazu Ingenschay 2000), den Trick nämlich, die Stadt mit den überraschten Augen eines/einer Fremden zu schildern. Daneben finden sich interessante Formen einer ‚gelenkten‘ Stadtwahrnehmung, zum Beispiel, wenn die Stimme des Erzählers Julio Carrión über die Schulter schaut, als dieser, ein Sympathisant der faschistischen Seite, 1937, im ersten Jahr des Bürgerkriegs, in das republikanische Madrid gelangt:

Doch an jenem heißen Nachmittag im Juni 1937 war Madrid noch das Grab des Faschismus gewesen und seine Bewohner die stolzen Helden, die gegen Hunger, Ruinen, Bomben und was immer kommen sollte, zusammenhielten und nebenbei einen armen Mann vom Land bemitleideten, der im ungeeignetsten Augenblick den Verstand verloren hatte. (S. 181)

Pero aquella cálida tarde de junio del 37, Madrid todavía era la tumba del fascismo, y sus habitantes sus orgullosos héroes que se bastaban solos para compartir hambre, ruinas, bombardeos y lo que venga, y para compadecer de paso a un pobre hombre de pueblo que se había vuelto loco en el peor momento para enloquecer. (S. 171)

Vier Jahre später, 1941, spaziert Julio durch die heiße *Noche de San Juan*, die Nacht des 24. Juni, und empfindet das leidende, arme, hungernde Madrid als „ein vorzeitiges Versprechen der Hölle“ („una precoz promesa del infierno“ S. 166). Nachdem er mit der spanischen Blauen Division (*División azul*) an der Seite Hitler-Deutschlands gekämpft hat, kehrt er 1947 in die franquistisch geprägte Hauptstadt zurück, an einen zwiespältigen Ort, in dem sich die faschistischen Kriegsgewinnler zu bereichern beginnen:

Madrid hatte sich sehr verändert und war trotzdem gleich geblieben.

Wo man 1941 noch ein schwaches Aufflackern von Wut und Wildheit hatte sehen können, herrschte jetzt nur noch Angst. Wo 1941 Angst gewesen war, herrschte jetzt Panik. Die Madrilenen selbst merkten es vielleicht gar nicht, er aber war sechs Jahre fort gewesen und kam erhobenen Hauptes in eine geprügelte Stadt voll stummer geduckter Körper. Im Herzen der Stadt sah er das Elend nicht, aber er roch es aus der Ferne, genauso wie die Angst. Es war sein Land, aber es erinnerte ihn an ein anderes, weit entferntes. Zwischen den Gerüchen seiner Kindheit und seiner abenteuerlichen wilden Jugend hatte Julio die Luft von Riga geschnuppert, und da wurde ihm klar, dass er nicht in ein befriedetes Land zurückgekehrt war, sondern in ein unterjochtes, besetztes, in dem es keine Sieger gab, sondern nur Herren und Knechte. (S. 537)

Madrid había cambiado mucho y no había cambiado nada.

Donde en 1941 aún podían distinguirse destellos de rabia, de fiereza, de arrogancia, ahora sólo había miedo. Donde en 1941 había miedo, ahora había más. Los madrileños quizás no se daban cuenta, pero él había estado fuera seis años, y volvía con los hombros erguidos a una ciudad apaleada, poblada de cuerpos encogidos y silencio, donde los uniformes gozaban de una escolta gratuita, un pasillo ancho y vacío hasta en las aceras más abarrotadas (...). Allí, en el corazón elegante de la ciudad, no vio miseria, pero la olió a distancia, igual que el miedo. Era su país y sin embargo le recordó a otro muy lejano. Entre los olores de su infancia, de su juventud aventurera y ferviente, Julio Carrión González respiró el aire de Riga, y comprendió que no había vuelto a un país pacificado, sino prisionero, un país ocupado donde ya no había vencedores, sino amos. (S. 535)

Julios Gegenpol auf Seiten der Republikaner, Ignacio Fernández, nimmt die Rolle des positiv bewerteten Madrilenen ein. Während der Jahrzehnte im französischen Exil hält er die Erinnerung an ‚seine‘ Stadt lebendig durch eine kuriose Übung, in der sinnfälliger wird, wie sehr der Roman diese Person und ihr Gedächtnis zur Konstruktion bzw. zum Konservieren eines Madridbildes nutzt:

Ihr Großvater hatte ein erstaunliches Gedächtnis, was seine Geburtsstadt betraf, zahllose, detaillierte Erinnerungen an die Lage der Straßen, die Fassaden der Gebäude, Springbrunnen oder Statuen, Geschäfte und Kinos, dass die Großmutter überzeugt war, er habe sich all die Jahre heimlich damit beschäftigt. Anfangs bestritt er es, aber später [...] gab er zu, dass er nachts im Bett oft an Madrid gedacht hatte, an einen bestimmten Platz, eine Kirche, eine ganz bestimmte Ecke, die er als Ausgangspunkt wählte, um im Geiste durchzuspielen, wie er von dort in die Calle Viriato, zur Plaza Santa Ana oder zur Carrera de San Jerónimo gelangte, bis er einschlief. (S. 100)

Su abuelo guardaba una memoria asombrosa de la ciudad donde había nacido, recuerdos tan ricos, tan minuciosos y precisos de la situación de las calles, de las fachadas de los edificios, de las fuentes y las estatuas, las tiendas y los cines, que la abuela estaba convencida de que la había ejercitado en secreto, año tras año. Él lo negó al principio [...] luego reconoció que todas las noches, al apagar la luz, pensaba en Madrid, en un lugar, en una iglesia, en una esquina concreta que tomaba como punto de partida para reconstruir de memoria la calle Viriato, la plaza de Santa Ana o la Carrera de San Jerónimo, hasta que se quedaba dormido [...]. (S. 88)

Pathetisch schildert der Roman das Wiedersehen Ignacios mit ‚seinem‘ Madrid, das zugleich den ersten Kontakt seiner Enkelin Raquel mit der spanischen Hauptstadt darstellt, eine lange, typisch madrileñistische Beschreibung, die aus der Höhe eines ungenannten Gebäudes den notorisch beschworenen blauen Himmel von Madrid ebenso thematisiert wie die Stadtsilhouette:

Von dort aus hatte Raquel über Madrid gesehen. Wie groß der Himmel hier ist, hatte sie gedacht, als sie in die endlose Weite und das Blau blickte, ein Blau, so klar, so intensiv und rein, dass es wie die Essenz aller nur vorstellbaren Blautöne wirkte. (S. 34)

Desde allí, Raquel miró Madrid, el rojo de las tejas que bailaban entre la luz y la sombra, siempre iguales y siempre distintas, como escamas, como pétalos, como espejos traviosos que absorbían el sol y lo reflejaban a su antojo para componer una gama completa de colores calientes, desde el amarillo pálido de las terrazas hasta el naranja furioso de los aleros iluminados, que contaminaban los severos perfiles de pizarra de las iglesias con una ilusión de alegría ferviente. Las torres puntiagudas, aisladas, esbeltas, se elevaban sin arrogancia sobre el perfil irregular de la ciudad, que bailaba como un barco, como un dragón, como un corazón anciano y poderoso del cielo más bonito que Raquel había visto jamás. Qué grande es el cielo aquí, pensó al contemplar la extensión infinita de un azul tan puro que despreciaba el oficio de los adjetivos, un azul mucho más azul que el azul cielo, tan intenso, tan concentrado, tan limpio que ni siquiera parecía un color, sino una cosa, la imagen desnuda y verdadera de todos los cielos. (S. 32)

Wie so oft in den deutschen Übersetzungen der Romane von Almudena Grandes ist diese Passage so stark gekürzt, dass ich hier eine eigene Übersetzung der Originalpassage vorschlage: “Von dort schaute Raquel auf Madrid, auf das Rot der Dachziegel, die zwischen Licht und Schatten tanzten, immer gleich und immer verschieden, wie Schuppen, wie Blütenblätter, wie Zerspiegel, die die Sonne reflektierten, um eine vollständige neue Palette warmer Farben zu reflektieren, vom blassen Gelb der Terrassen bis zum wilden Orange der beleuchteten Dachtraufen, die die strengen steinernen Umrisse der Kirchen mit einer Illusion brennender Freude infizierten. Die spitzen Türme, vereinzelt, schlank, erhoben sich ohne Arroganz über das unregelmäßige Profil der Stadt, die wie ein Schiff tanzte, wie ein Drachen, wie ein altes und mächtiges Herz des schönsten Himmels, den Raquel je gesehen hatte. Wie groß der Himmel hier ist, hatte sie gedacht, als sie in die endlose Weite und das Blau blickte, ein Blau, so klar, dass es das Bemühen von Adjektiven verschmähte, ein Blau, viel blauer als als himmelblau, so intensiv, so konzentriert, so rein, dass es nicht wie eine Farbe wirkte, sondern wie eine Sache, wie das nackte und wahrhafte Bild aller Himmel.“

So ist es nicht der Tod des Caudillo, sondern das Wiedertreffen mit dem lebendigen Ambiente (*ámbito vital*) der Stadt Madrid, welches die stärkste psychologische Wirkung auf Ignacio zeitigt. Natürlich hat sich während Ignacios Exil die Stadt verändert. Er studierte einst in der calle San Bernardo, wo noch heute das Paraninfo der Universidad Complutense vom früheren Ort der alten *alma mater* zeugt, bevor die *ciudad universitaria* gebaut wurde, die zu einem emblematischen Ort der Bürgerkriegskämpfe wurde. Durchgängig verbindet Grandes' Roman die persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen Ignacios mit der Topologie und Topographie der Stadt. Als er mit seiner Enkelin aus dem eleganten Gebäude in der calle Argensola herauskommt, in dem er sich mit den Leuten der ‚anderen Seite‘ getroffen hatte, erklärt er ihr, mit Tränen kämpfend, Details der Stadt. Almudena Grandes hatte schon in vorausgehenden Romanen

und Artikeln immer wieder ‚ihr‘ Madrid thematisiert; hier stellt sie nun einen weiteren Stadt-Roman unter die Leitlinie der „dos Españas“, wie es schon die während des Bürgerkriegs geschriebene Stadtliteratur tat, wie es das Gros der späteren Bürgerkriegsromane tun wird und wie Grandes es dann in ihrem Bürgerkriegs-Zyklus leitmotivisch variieren wird. Damit geht *Das gefrorene Herz* über die Madrid-Darstellung in dem Roman *Atlas de geografía humana* (1998, dt. *Atlas der Liebe*, 1999) hinaus; dieser Roman über eine Gruppe von Frauen, die in der Redaktion eines Verlages an einem Weltatlas arbeiten, sind zugleich mit dem „Atlas der Stadt“ (*atlas urbano*) befasst, wie er in einer Schulstunde thematisiert wird, bei dem als Beispiele für den städtischen Wandel das Gebäude des Cine Barceló angeführt wird, eines Kinos in einem bemerkenswert stilreinen Art-Deco-Bau an der Ecke der calle Larra und nur wenige Schritte von Almudena Grandes‘ Heim entfernt, welches im Augenblick des ‚Kinosterbens‘ in den Städten zu einer der größten Diskotheken Madrids, Disco Pachá, umgebaut worden war.

Schräg gegenüber der Art-Deco-Fassade des früheren Cine Barceló lag und liegt ein inzwischen, nach jahrelanger Schließung, wieder stark modernisiert eröffneter Markt, der „Mercado de Barceló“, der Jahrzehnte lang als Treffpunkt der *castizos*, der alteingesessenen Madrid-Bevölkerung, galt und – verglichen mit anderen Märkten – noch gilt. Dieser Markt ist Zentrum und Handlungsort einer Reihe städtischer Vignetten, die Almudena Grandes zuerst in den Jahren 1999 bis 2003 in der Wochenbeilage der Zeitung *El País* (*El País semanal*) und dann als Bändchen mit dem Titel *Mercado de Barceló* (2003 „Der Markt von Barceló“) veröffentlicht hat. Sie geht dort den Veränderungen in der Lebenspraxis der dort zum Einkauf ein- und ausgehenden Menschen nach, registriert mit seismographischem Gefühl die Unterschiede zwischen den Jahren des Spät- und Postfranquismus und den 1990ern, etwa die zunehmend wahrnehmbare Präsenz marginalisierter Gruppen, etwa eines schwulen Paares mit Kind. Und immer wieder greifen Reflexionen auf literarische Intertexte im Großstadtparadigma (Galdós, Baroja) zurück (Details bei Ingenschay 2012).

Auch wenn diese Großstadt-Vignetten in keine Romanstruktur eingefügt sind, ging es in diesem Kapitel bisher, den Klotz’schen Ideen folgend, darum, den Roman als jene neben dem Film einzig der Stadtdarstellung adäquate literarische Ausdrucksform vorzustellen. Explizit nämlich schließt Klotz Drama und Theater von dieser Fähigkeit aus, mit dem Hinweis, Thornton Wilders –in den 1960ern oft gespieltes– Drama *Our Town*, deutsch bezeichnender Weise *Unsere kleine Stadt* betitelt, sei kein Groß-, sondern ein Kleinstadtdrama, und Schillers *Die Polizei* sei als Drama gescheitert. Das stimmt, und doch zeigt das Beispiel Madrid, dass Klotz mit seiner apodiktischen Aussage Unrecht hat.

Madrid auf der Bühne

Madrid weist – anders als die meisten ‚literarisierten‘ Metropolen – eine Jahrhunderte währende Präsenz auf der Bühne auf, eine Präsenz, die sehr originelle, kritische, teils durchaus transgressive Bearbeitungsweisen der spanischen Hauptstadt liefert. Ich möchte einige wesentliche Paradigmen aus vier verschiedenen Epochen aufzeigen, aus dem späten 18. (Ramón de la Cruz) und dem frühen 20. Jahrhundert (Carlos Arniches, Ramón del Valle-Inclán), der Franco-Ära (Antonio Buero Vallejo und Alfonso Sastre) sowie aus dem Postfranquismus (Luis Alonso de Santos).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts fertigte Manuel de la Cruz, ein Maler von Genrebildern, Ansichten der Stadt Madrid an, auf denen am Ufer des Manzanares, des durch die Stadt führenden Flusses, Schafe grasen. Der Fluss selbst ist selten literarisiert worden, wurde er doch erst vor ein paar Jahren wenigstens streckenweise wieder frei gelegt und als eine Art Promenade bzw. Jogging-Piste ausgebaut. So vollkommen dörflich-ländlich also war die spanische Hauptstadt vor knapp 250 Jahren! Der Bruder dieses Malers besuchte indes eine ganz andere, quirlige, von der Revolution aufgerüttelte Hauptstadt: Paris. Dort muss er jene literarische Gattung kennen gelernt haben, deren Wiederentdeckung die Romanistik Karlheinz Stierle verdankt: die *Tableaux de Paris* des Louis-Sébastien Mercier (s. Stierle 1974). Dieser nach Paris gereiste Spanier, Ramón de la Cruz (1731–1794) mit Namen, überträgt die aus Paris mitgebrachte Anregung, die Stadt zu porträtieren, auf Madrid und schafft eine Vielzahl volkstümlicher ‚Tableaux‘, aus denen er, da er Dramatiker ist, Bühnenstücke wie etwa *El Rastro por la mañana* („Der Rastro am Morgen“) gestaltet, kostümbalistische Stadt-szenen, in denen es um die Darstellung der Sitten, Gebräuche und Probleme der einfachen Menschen Madrids geht (für Details s. Ingenschay 1988). Diese Stücke sind unter dem Gattungsnamen *sainetes* in die spanische Literaturgeschichte eingegangen.

Gut einhundert Jahre später entdeckt wieder ein volkstümlicher Dramatiker die inzwischen deutlich gewachsene und veränderte Stadt neu. Carlos Arniches (1866–1943) greift in seinen fast 200 Theaterstücken die Tradition des Cruz’schen *sainete* wieder auf und erweitert sie zum Teil zu einer Form, die er als *comedia grotesca* („groteskes Drama“) bezeichnet. Dass er einige seiner Dramen in einem Band vereint, den er *Del Madrid castizo* („Vom althergebrachten Madrid), betitelte, ist programmatisch: politisch denkt Arniches eher konservativ, trotz eines Stückes, in dem er den *machismo* karikiert, bleibt aber offen für die „Stimme des Volkes“, etwa in der komplizierten Frage nach der Parteiergreifung Spaniens für oder gegen die Deutschen im Ersten Weltkrieg. Die Argumente in dieser Diskussion äußert er nur, indem er sie seinen Figuren in den Mund legt. – Seine größte Leistung liegt darin, ‚dem Volk aufs Maul‘ geschaut

zu haben, d. h. er, ein geborener Andalusier, hat mit enormem Feingefühl die typische Syntax und Lexik, aber wohl auch die Phonetik und den Sprachduktus aller Schichten der Hauptstadtbevölkerung nachzuahmen verstanden und bis zum Tag der Uraufführung seiner Stücke, noch im Theater selbst, etwa aus seiner Loge hinten im Teatro Infanta Isabel in der calle Barquillo modifiziert ... Die Bürgerkriegsjahre selbst verbringt Arniches in Lateinamerika, nimmt jedoch gleich nach Francos Sieg seine Arbeit an den Theatern der Stadt wieder auf. Als er stirbt, folgen die Massen der Stadt seinem Sarg; in den tristen Jahren der frühen Franco-Zeit gleicht sein Begräbnis einem volkstümlichen Groß-Event.

Während Arniches zu den zahlreichen Autoren Spaniens gehört, die eine volkstümliche Theatertradition pflegen und weiterentwickeln, sind bei dem aus Galizien stammenden Ramón del Valle-Inclán (1866–1936) die innovativen Register erheblich umfangreicher. Zwar bringt auch er manchmal populäre Themen auf die Bühne, gerade, wenn es um die marginalisierten Schichten seiner Heimat geht (in *Wunderworte*, gelegentlich auch unter „Worte Gottes“ aufgeführt, span. *Divinas Palabras. Tragedia de aldea*, 1919, dt. 1983), aber er unterstellt jedwedes Thema einer modernistischen, sehr eigenwilligen und innovativen Ästhetik. Valle-Inclán, der sich Jahre lang in Südamerika aufgehalten hat, gehört als junger Mann der radikalen politischen Rechten an, ändert sich aber über die Jahrzehnte, nachdem er die Mexikanische Revolution aus eigener Anschauung kennengelernt hat. Sein Mandat für eine extrem linke Partei der 2. Republik verliert er zwar, man gibt ihm dennoch ein hohes Regierungsamt, das er aber wegen Schwierigkeiten mit dem zuständigen Ministerium niederlegt. Im Übrigen ist er das, was man einen Individualisten nennt, oder auch klarer: ein Kauz. Schlank, von imposanter Größe, mit einem Bart bis zum Bauchnabel und runder Brille, ist er schon vom äußeren Habitus her ein Original, und wenn er sich, bei einer unerwarteten Heimkehr, einfach ins Kinderbett legt, um die Familie nicht aufzuwecken, so wundert sich diese am nächsten Morgen dennoch. Er ist so (sagen wir) temperamentvoll, dass ihm nach einer handgreiflichen Auseinandersetzung mit dem Literaten Manuel Bueno 1899 ein Arm amputiert werden muss. Literaturhistoriker schlagen ihn, schon weil es zeitlich so gut passt, der so genannten Generation von 98 zu. Der bekannteste seiner mehr als 15 Romane ist der „Diktatoren-Roman“ *Tirano Banderas* (1926, dt. *Tyrann Banderas*, 1961), der – an den Chroniken der Eroberungsfeldzüge inspiriert – in Südamerika spielt und als das erste und einzig exzellente Beispiel dieser narrativen Subgattung in und aus Spanien gilt. Doch vor allem ist Valle-Inclán Dramatiker. Von seinen mehr als 25 Dramen hatten einige auch in Deutschland einen relativen Erfolg; vor vielen Jahren sah ich im Schlosstheater Moers, dem kleinsten Stadttheater Westdeutschlands, eine Aufführung seiner antibürgerlichen Schauerposse (*esperpento*) *Der Staatsrock des Verblichenen* (*Las galas del difunto*, 1926), ein Stück um Soldaten und Prostituierte und um Grab-

schändung, um das Panorama kurz aufzublenden (s. dazu Ingenschay/Sarazin 1996). Und dort im Theater traf ich Wilfried Floeck, einen der besten Kenner des spanischen Theaters, der im Januar 1986 in einem Artikel in *Die Zeit* an den 50. Todestags Valle-Incláns erinnert hatte, in dem er auf das Projekt einer deutschen Ausgabe bei Klett-Cotta hinwies, welche dann unvollständig blieb – ein Grund, die fehlende Präsenz Valle-Incláns auf deutschen Bühnen zu beklagen (s. Floeck 1986). Von relativer Bekanntheit sind hierzulande nur die ‚großen‘ Dramen *Göttliche Worte*, das einmal von Werner Schroeter inszeniert worden war, und *Glanz der Bohème*.

Weshalb nun ein dermaßen produktiver und in allen möglichen Gattungsformen und Themenkomplexen versierter Autor wie Valle-Inclán, einer der bedeutendsten Impulsgeber der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts und ohne Zweifel der bedeutendste im Feld des Theaters, hier im Kontext der Madrid-Literatur abgehandelt wird, liegt an einem Drama, das man als sein programmatischstes werten kann: *Glanz der Bohème* (*Luces de Bohemia*, 1920/24, dt. 1983, Erstaufführung 1970). Hatte Arniches mit seiner *comedia grotesca* ein anderes Stadtdrama kreiert, so ist der dramenästhetische Neuansatz, den Valle-Inclán in *Glanz der Bohème* vorschlägt, erheblich folgenreicher. Er entwirft nämlich die Dramenästhetik des *esperpento*, der „Vogelscheuche“, also eine Technik der systematischen Verzerrung und Verzeichnung, als deren Kronzeugen er Francisco Goya beruft, den Goya der karikaturesken, verzerrenden Zeichnungen, deren gesellschaftskritische Dimension etwa in den „Caprichos“ (1793/99) oder den „Schrecken des Krieges“ („Desastres de la guerra“, 1810–1814) sinnfällig wird. Dramentheoretiker haben immer wieder die Ästhetik des *esperpento* mit Brechts Verfremdungs-Effekt verglichen; es handelt sich zwar nicht um identische, aber von ihren Zielsetzungen her vergleichbare Verfahren.

Im Zentrum von *Glanz der Bohème* steht Max Estrella, ein alter blinder Dichter aus dem Umfeld der Modernisten, der mit seinem –falschen– Freund Don Latino eine Runde durch das nächtliche Madrid unternimmt. Diese führt die beiden über 12 bzw., in der modifizierten Endfassung, 15 Stationen – von der im Keller gelegenen Buchhandlung Zaratustras über die Kneipe des Pica Lagartos (Szene 3), wo Max ein Lotterielos kauft, über Straßenszenen mit Prostituierten oder mit der Erschießung eines Anarchisten (Szene 11) in das Arbeitszimmer eines Ministers und, ganz am Ende, nach Max' Tod, zurück in die Kneipe, in der Don Latino mit seinem Lotteriegewinn prahlt, denn er hatte dem blinden Max das Los gestohlen. – Das Stück gilt als Paradebeispiel des so genannten Stationendramas, nach dem Vorbild von Strindbergs *Nach Damaskus*, im spanischen Kontext. Bei einer der Stationen, relativ am Anfang des Stückes, erklärt Max nicht nur seine Beziehung zu Rubén Darío und den Lyrikern des Modernismus, sondern zugleich seine Ästhetik der Verzerrung, des *esperpento*, und deren Möglichkeiten für den Dramatiker. Auslö-

sendes Element einer solchen Ästhetik der Deformation sind Zerrspiegel, die heute wieder in der calle del Gato, im Herzen der Madrider Altstadt, hängen und die, je nach konkaver oder konvexer Biegung, die Zuschauenden klein und dick oder groß und dünn verzerrt reflektieren. Hinter dieser transgressiven Dramenästhetik stehen fundamentale politische und (kultur)-geschichtliche Überzeugungen: Spanien sei eine groteske Deformation der europäischen Zivilisation. „España es una deformación grotesca de la civilización europea“, lässt er seinen Protagonisten sagen, und in noch stärkerem Bezug auf die jüngere spanische Kultur: „Der tragische Lebenssinn in Spanien lässt sich nur in einer systematisch verzerrten Ästhetik wiedergeben“ („el sentimiento trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada“), eine Aussage, die Zeitgenossen auf die religiös-existenzielle Selbstbefragung des großen Denkers Miguel de Unamuno bezogen haben werden, wie er sie in seinem langen programmatischen Essay mit dem Titel „Del sentimiento trágico de la vida“ („Vom tragischen Lebensgefühl“) dargelegt hat. Doch wie unterschiedlich ist Valle-Incláns distanzierte, kritisch-ironische, gelegentlich ins Sarkastische kippende Sicht auf die eigene Nation von der individualistischen, unermüdlich die persönliche Tragik und den Auferstehungswillen umkreisende Nabelschau Unamunos! Der Dramatiker habe, so sieht es Valle-Inclán, die Wahl zwischen drei Perspektiven: eine Sicht auf die Welt „von unten“, aus der Perspektive des Knieenden, durch welche die Figuren, wie in der Antike, als Helden erschienen, oder eine Sicht „im Stehen“, die, wie bei Shakespeare, die Bühnengestalten zu Brüdern und Schwestern mache, und letztlich der Blick aus der Vogelschau, der Ironie und Distanz ermögliche. Dass er für die letzte Lösung optiert, nähert ihn in der Tat, auch wenn die Parallele, wie gesagt, schnell an ihre Grenzen stößt, dem Brecht'schen Verfremdungseffekt an.

Als Stationendrama bietet *Glanz der Bohème* eine hervorragende Gelegenheit, den Dichter und seinen Begleiter durch die Großstadt Madrid jener bewegten Jahre zu führen; einige der Stationen sind soeben benannt worden. Natürlich arbeitet eine solche Stadtaneignung, die in einer – im Verhältnis etwa zu Celas Roman *Der Bienenkorb* – reduzierten Form ein vielfältiges großstädtisches Leben zeigt, mit exemplarischen, prototypischen Situationen, Personen und Konstellationen: mit der Blindheit des Glücks, die der des Protagonisten entspricht, mit der Unfähigkeit der Politiker, der Verschobenheit der Intellektuellen, der macht- und wirkungslosen Ästhetik der Dichter. Für einen Regisseur oder Dramaturgen muss es eine enorme Herausforderung sein, dieses Stück auf die Theaterbühne zu bringen, die ja – anders als der Film – die großstädtischen Handlungsräume nicht einfach mimetisch darbieten kann. Hier mag der Grund dafür liegen, dass es recht lange dauerte, bis Regisseur*innen sich an die Inszenierung des Dramas wagten, abgesehen davon, dass bis zur Abschaffung der Zensur, Jahre nach Francos Tod, dieses Drama als gefährlich angesehen wurde. In Spanien haben Jorge Tamayo und Helena Pimenta

das Stück auf die Bühne gebracht; Theatergeschichte aber schrieb die Inszenierung von Lluís Pasqual, die 1984 – in der Blütezeit des Regietheaters in Westeuropa – zuerst am Théâtre de l'Odéon gezeigt wurde. Ich sah sie viele Jahre später in Madrid. Wie kann man das Drama der Stadt Madrid adäquat inszenieren?, wird sich Pasqual gefragt haben, und er kam auf den Gedanken, das Geschehen nicht nur auf eine leere Bühne zu setzen, sondern darüber hinaus eine Spiegelfläche zu deren Boden zu machen. Darstellbar ist die Großstadt auf der Bühne am ehesten durch einen solchen Rückverweis auf sich selbst. Der Zerrspiegel des *esperpento* wird damit Teil der Handlungsfragmente. Dieser Trick zerstört jede mimetische Darstellung Madrids und unterstreicht das Exemplarische und zugleich die Verzerrung der dargestellten Situationen. Auch Valle-Incláns Madrid-Drama enthält kein madrileñisches Feiern der Stadt, sondern zeigt einen stilisierten Bilderbogen, der kaum Höhen und sehr viele Tiefen zeigt und der in Hoffnungslosigkeit endet.

Ende des 20. Jahrhunderts werden junge Dramatiker wie Luis Alonso de Santos und Fermín Cabal wieder an die verfremdende Ästhetik Valle-Incláns anknüpfen, doch liegen dazwischen die langen Jahrzehnte des Franquismus, in der, in Bezug auf Stadt und Bühne, zwei ganz anders arbeitende Dramatiker den Ton angeben; beide sind an der Diskussion um den spanischen Realismus der 1950er Jahre beteiligt, beide sind dezidierte Antifranquisten, und doch sind sie sich alles andere als einig mit Bezug auf die Strategien des Umgangs mit der Zensur der Franco-Diktatur. Dem einen der beiden, Antonio Buero Vallejo (1916–2000) ist es wichtig, auch unter den Bedingungen ideologischer Gängelung weiter zu arbeiten und Stücke auf die Bühne zu bringen, die genau so weit gehen, wie es *möglich (posible)* ist. Seiner Doktrin hat man folglich den Namen *posibilismo* („Möglichkeitstheorie“) gegeben. Dass er den Sitz in der Königlichen Akademie (*Real Academia*), der ihm 1971 angeboten wurde, tatsächlich annahm, haben einige Zeitgenossen ihm als Einknicken vor der Ideologie des Franquismus übel genommen; inzwischen ist diese Diskussion längst obsolet und selbst sein schärfster Gegenspieler, Alfonso Sastre, sah letztlich dessen damalige Entscheidung auch als richtig an. Dieser Alfonso Sastre (1926–2021) jedoch hielt diese bewusste Konzentration auf die Grenzen des Artikulierbaren für Selbstzensur und stellte an sich selbst und seine Kolleg*innen die Forderung, so zu schreiben, als existiere die Zensur nicht. Es ist evident, welche guten Gründe für beide Positionen sprechen.

Die unterschiedlichen Einschätzungen Sastres und Bueros bestimmen gerade im Theater des Spätfranquismus die öffentliche Debatte ganz grundlegend. Auch wenn Sastres Position radikaler wirkt, gehörten doch beide während der Bürgerkriegsjahre und den Beginn der Franco-Ära hindurch der spanischen Kommunistischen Partei an, beide waren Beschränkungen und Verhaftungen ausgesetzt. Buero Vallejo traf im Gefängnis den Lyriker Miguel Hernández, die zentrale Figur

einer antifranquistischen ‚linken‘ Dichtung. Sastre bezahlte seine radikalere Position damit, dass seine Dramen zu Lebzeiten des Diktators kaum – meist nur an privaten Bühnen, in Universitätstheatern – zur Aufführung gelangten, und später wurden der aus linker Tradition den baskischen Separatisten nahe stehende Autor und seine Frau Eva verdächtigt, die als Terrorgruppe eingestufte ETA unterstützt zu haben. Der deutsche Hispanistenverband hat den ‚unverdächtigeren‘ Cervantes-Preisträger Buero Vallejo schon 1979 zu seinem Ehrenmitglied ernannt. Wie sehr ihm die Rolle eines *Grandseigneur* des spanischen Dramas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zukam, konnte ich Mitte der 1990er Jahre feststellen, als ich – gemeinsam mit dem Dramatiker Fermín Cabal – der ersten spanischen Uraufführung eines Dramas des französischen Erfolgsautors Bernard-Marie Koltès (*Quai Ouest*, span. *Moelle Oeste*) beiwohnte. Als ich Fermín im Anschluss an die Premiere nach seiner Meinung fragte, antwortete er so lange ausweichend, bis er das Urteil Bueros gehört hatte, der in der Reihe vor uns saß. Als dieser mit bedeutendem Nicken sein Placet zu dem Stück und dem Autoren das Epitheton eines großen Dramaturgen gegeben hatte, war auch Fermín Cabal und mit ihm ein paar andere, damals junge Autoren dieser Meinung.

Für unseren Kontext ist spezifisch, dass sowohl Buero als auch Sastre sich mit der Repräsentation der Großstadt auf der Bühne beschäftigt haben. Chronologisch ist Bueros bedeutendes Erstlingswerk, *Historia de una escalera* (1949, dt. „Geschichte eines Treppenhauses“) die Schilderung des Alltags in einem großstädtischen Mietshaus; die Handlung spielt auf der titelgebenden Treppe, auf der die Nöte und Sorgen der dort Wohnenden zur Sprache kommen. Leider ist dieses Drama nicht unter den drei Stücken, die ins Deutsche übersetzt und in der früheren DDR vom Henschel-Theaterverlag vertrieben worden waren; dennoch berichtet Dietrich Briesemeister von westdeutschen Aufführungen in den 1950er Jahren, die ich allerdings nicht kenne.

Dass die drei Akte dieser „Geschichte eines Treppenhauses“ in den Jahren 1919, 1929 und 1949 spielen, impliziert das Auslassen des Bürgerkriegs-Jahres 1939 und ist damit ein hervorragendes Beispiel für die Praxis des *posibilismo*: Über den Krieg *nicht* zu schreiben, kann kein Zensurgrund sein – und dennoch ist das Stück zwischen den Zeilen höchst ‚systemkritisch‘. Dessen war sich die franquistische Zensur auch durchaus bewusst, aber das Drama war mit dem Premio Lope de Vega, der damals höchsten nationalen Auszeichnung, bedacht worden, und dies brachte automatisch das Recht zur Aufführung mit sich. Der Stadtbezug ist einerseits unleugbar; das Dorf verfügt nicht über Mietshäuser wie dieses, und die Palette der sozialen Herkunft seiner Bewohner*innen ist die eines städtischen Ambientes. Doch lässt sich der Madrid-Bezug nur durch Andeutungen erschließen.

Dies ist im Falle des von Alfonso Sastre vorzustellenden Stückes anders. Sastre, ein mit weit über 50 Dramen sowie Essays und einigen narrativen Texten fruchtbarer Autor, war bis zur Abschaffung der Zensur deren Opfer. Danach war sein Erfolg ein relativer, anders gesagt: er ist eine feste Größe im spanischen Theater der letzten Jahrzehnte, durchaus auch der Maßstab einer intellektuellen Elite, doch kein weit verbreiteter oder häufig gespielter Autor – zu Unrecht, möchte ich hinzufügen, denn gerade nach Ende der Diktatur hat er sich Stoffen und Darstellungsweisen zugewandt, die auf jede Spur eines ‚sozialistischen Realismus‘ oder des Agit-Prop verzichten. *La taberna fanstásica* („Die wundersame Kneipe“), sein Madrid-Drama, gelangte erst 1985, ein Jahrzehnt nach Francos Tod und fast 20 Jahre nach seinem Entstehen (1966), auf die Bühne. Der bekannte Kritiker Haro Tecglen bezeichnet das Stück als ein „sprödes Sainete“ (*sainete bronco*), also ein eher gesellschaftskritisches als leichtes Drama, sieht aber gewisse Anschlussmöglichkeiten an die Praxis und die Ästhetik der *sainetes* in der Traditionslinie von Ramón de la Cruz bis Arniches. Sastre selbst hat dieser Gattungszuteilung mehrfach heftig widersprochen. In diesem deutlich an Brechts epischem Theater inspirierten Stück tritt zunächst die Figur des Autors als eines epischen Erzählers auf und begrüßt die Zuschauenden, wie er sie am Ende auch verabschiedet. Schauplatz des Geschehens ist die Vorstadtkneipe „El Gato Negro“ („Die schwarze Katze“), die in der Regieanweisung so beschrieben wird: „das Dekor ... umfasst das Innere der Kneipe, die unbefestigte Terrasse und den Eingang zu einer Müllhalde. Im Hintergrund Wolkenkratzer und Armensiedlungen“ („el decorado ... comprende el interior de la taberna, la explanada exterior no urbanizada, y el arranque de un vertedero de basura. Fondo de rascacielos y chabolas“, Sastre 1992, S. 81). Bis auf den eingeschränkten Blick ins Kneipeninnere entspricht dieser Anweisung recht exakt das Bühnenbild der Aufführung, die ich 2008 in Madrid am Centro Nacional Dramático gesehen habe, eine Wiederaufnahme der legendären Uraufführung des Stückes durch den Regisseur Gerardo Malla aus dem Jahr 1985. Wo Unterschiede zu der ursprünglichen Aufführung liegen, ist aus der zugänglichen Literatur nicht zu erschließen.

Mallas Inszenierung setzt nicht nur die Bühnenanweisung detailliert um, sondern nimmt an Sastres Dramentext keinerlei Veränderungen vor. Es ist die Geschichte von Rogelio („el Rojo“), der einen Guardia-Civil-Beamten getötet hat und sich in Luis' „Gato Negro“ flüchtet, wo er auf seine aus den Armen und Ärmsten der Gesellschaft zusammengesetzte Freundesgruppe trifft, – „*quinquis*“ (= *quinquilleros*, ‚Nicht-Sesshafte‘), Bettler und Kleinkriminelle. In einem vom Alkohol angeheizten Handgemenge wird el Rojo von el Carbuero erstochen, und alle loben den Gestorbenen als Helden. In Kontrast zu dem realistischen Bühnenbild und der kruden Handlung stehen mehrere Traum- und Tanzszenen des Stückes, aber auch eine Lichtregie, die am Ende die Wolkenkratzer mit einem rosafarbenen abendlichen Sonnenlicht flutet und vor diese Kulisse den

Dialog der beiden Landstreicher setzt, die sich nach einem Leben in einer solchen Wohnung sehnen. Die spanische Kritik hat Sastres Versuch, die Sprache der Unterschicht mimetisch zu verwenden, sie aber in eine dieses Gesamtbild brechende Ästhetik einzugliedern, große Aufmerksamkeit geschenkt. Dass *La taberna fantástica*, 1966 verfasst, dann 1985 und wieder 2008 unverändert auf die Bühne gebracht werden kann, spricht für eine Aussagekraft, die nicht primär aus der Tagesaktualität resultiert. Dennoch schien das Bühnenbild, das ich 2008 sah, auf den damaligen Bauboom in Madrid zu verweisen, wenn neben den Wolkenkratzern Baukräne hervorragen. Die Nicht-Sesshaften von 1966 hat Sastre möglicherweise als Opfer des erwähnten Gesetztes gegen die *vagos y maleantes* gedacht, unter welchem – neben den Schwulen gerade der unteren sozialen Schichten – jene Marginalisierten litten, die er zu den Protagonisten seines Madrid-Dramas macht. Dagegen weist 1985 und mehr noch 2008 die Inszenierung auf die Existenz prekärer Bevölkerungsteile inmitten der so ‚europäisierten‘ und prosperierenden Gesellschaft des Postfrankismus hin. Ähnlich wie in Umbrals Roman *Madrid 650* erscheint die Großstadt Madrid durchaus ambivalent – sie ist der Ort, der es zulässt, dass an seiner Peripherie sich eine Person mit Säure die Augen verätzt, um als Blinder bessere Chancen beim Betteln zu haben, aber sie ist dennoch auch Ort der Sehnsucht nach Geborgenheit.

Zwischen dem Entstehungsdatum und der Uraufführung von Sastres Stück liegt jener Wendepunkt, den der Tod Francos bedeutete, und damit die Kernzeit der *transición*, des „Übergangs“, in dem die Lebenspraxis der Bevölkerung einen ebenso folgenreichen Wandel erlebt hat wie die sich radikal verändernden ästhetischen Maßstäbe, Stichwort *movida*. Für das Theater geht damit ein neuartiger Aufschwung einher, eine Abkehr von dem im Franquismus vorherrschenden leichten Illusions- und Evasionstheater hin zu Stücken, die eine veränderte Lebenswelt samt ihrer positiven wie negativen Errungenschaften, samt der Freuden und Probleme einer ‚neuen Zeit‘ reflektieren. Eine Strategie der gezielten Förderung des jungen Theaters tritt dazu, und all dies bewirkt jene leider nicht nachhaltige Blütezeit der 1980er und frühen 1990er Jahre. Zu den Gegenständen dieses postfranquistischen Theaters gehört bei mehreren Autoren auch das Leben in der stark veränderten Großstadt. Unter den Autor*innen, die dies thematisieren, kommt Luis Alonso de Santos (*1942), Verfasser von fast 50 Dramen, eine herausragende Rolle zu. Exemplarisch für die Dramatisierung Madrids ist *La estanquera de Vallecas* (1981 uraufgeführt, „Die Kioskbesitzerin aus Vallecas“), das in dem titelgebenden volkstümlichen, *lower middle class*-Stadtteil *par excellence* spielt. In der Absicht, den kleinen Laden zu überfallen, betreten Tocho und Leandro, junge Arbeitslose, ein Tabakgeschäft, treffen aber auf den Widerstand Justas, der furchtlosen und couragierten *estanquera*. Diese Lage zwingt sie sich zu verbarrikadieren, so dass aus dem Überfall ungewollt eine Geiselnahme wird. Die vier Personen im Inneren

– außer Justa befindet sich dort auch deren Nichte Ángeles – nähern sich einander immer stärker an, stellen gemeinsame Wünsche, Ängste und Probleme fest, und Tocho und Ángeles verlieben sich und planen ihre Verlobung. Draußen berät die Polizei und der mit einem Megaphon ausgestattete Gouverneur von Madrid, wie sie die Geiselnahme beenden können. Als sich die beiden Männer zur Aufgabe entschließen und sich ergeben wollen, tritt Tocho aus dem Laden. Aus dem Schuss, den man hört, müssen die Zuschauer*innen schließen, dass er getötet wurde, während die Frauen langsam beginnen, den Laden wieder zu ordnen In Spanien erlangte das Drama besonders durch die Verfilmung durch Eloy de la Iglesia (1987) Bekanntheit. Alonso de Santos' Theaterstück liefert weder Ansichten der Stadt, noch deren metaphorische Aneignung, es ruft aber in eigener Weise deren Atmosphäre auf, indem es einen exemplarischen, für Madrid ganz typischen Handlungsort auswählt, mit Personen, die dem volkstümlichen Inventar der Stadt angehören. – Die Beliebtheit, die Alonso de Santos' Madrid-Drama bei und direkt nach der Uraufführung genoss, schwand in dem Maße, in dem Geiselnahmen zu einer bedrohlichen Praxis terroristischen Handelns wurde. Andere seiner Stücke behaupteten dagegen ihre dezidiert politische Dimension, ich denke an *Yonquis y Yanquis* (1997, etwa: „Junkies und Yankees“), in dem es um die US-amerikanischen Militärbasen in Spanien geht. *La taberna fantástica* und *La estanquera de Vallecas* verdeutlichen exemplarisch, wie es dem Madrid-Drama gelingt, durch die Thematisierung der Marginalisierten der Großstadt eine politische Dimension herauszuarbeiten.

Stand am Anfang dieses Kapitels die Dichotomie von dysphorischer versus euphorischer Stadtbetrachtung, so gilt es diese hier durch das zu ergänzen, was die Menge der diskutierten Texte und ihre kritische Bewertung über Madrid zusammengetragen haben. Ein Ergebnis ist sicherlich, dass die Stadt als Ort und Instanz der *res publica* in den Prozessen der Prägung demokratischer Strukturen eine kardinale Rolle erfüllt, wie der kluge Manuel Vázquez Montalbán festgestellt hat (Vázquez Montalbán 2001). Diese politische und mehr noch die soziale Wirklichkeit Madrids haben zahlreiche Bewohner*innen und viele Schriftsteller*innen durchaus nicht immer als Vorstufe zum Himmel empfunden und dargestellt. *De Madrid al cielo* – „von Madrid zum Himmel“ –, die große Devise der *movida madrileña*, sollte nicht die kritische, oft subversive Schilderung der Zustände, die schon seit Pérez Galdós' Zeiten einen Schwerpunkt des Stadtdiskurses darstellt, überdecken, auch wenn man, wie der Verfasser dieser Zeilen, sich der spanischen Hauptstadt durchaus identifikatorisch näherte bzw. die euphorische Annäherung der dysphorischen vorzog. *De Madrid al cielo* ist der Titel einer Anthologie mit Madrid-Geschichten von 18 Autor*innen, herausgegeben von der Barceloneserin Rosa Regàs, die auf dem Buchdeckel zugibt, dass hier ein ein liebevoller, eher nostalgischer Blick auf diese immer bewegte

Stadt geworfen wird (Regàs 2000). Zumindest in zwei Situationen habe ich Madrid eher als ‚Vorstufe der Hölle‘ denn ‚des Himmels‘ empfunden: Als ich am Morgen des 11. März 2004 in meiner Wohnung in der calle Hortaleza durch einen Anruf geweckt wurde, der mich über die Attentate am Atocha-Bahnhof informierte, stand ich auf und lief betroffen durch die Stadt, hin zur Puerta del Sol, wo die Busse standen, in denen man Blut spenden konnte. Und fast auf den Tag genau 16 Jahre später, als ich, nach der Erklärung des Regierungschefs Pedro Sánchez zur Corona-Krise am 13. März 2020 mit Handgepäck die Flucht ergriff und nach Berlin zurückflog, aus einem Gastsemester heraus, dessen Lehrveranstaltungen eh abgesagt waren. Das Erleben von Katastrophen aber, und das zeigt die (Stadt-)Literatur, die sich diesen Erfahrungen widmet, ist, wie die düsteren Seiten der politischen Wirklichkeiten, ein integraler Bestandteil der Stadt und ihrer Diskurse, das jedoch – jenseits der Dichotomie von euphorischer und dysphorischer, identifikatorischer oder distanzierter Position – das *Faszinationspotential* der Großstadt als Verwirklichung einer bestimmten Form des freien, modernen Lebens nicht mindert. Und diese Kraft ist es, die *madri-leñistas* und die Kritiker der spanischer Hauptstadt eint.

6 Begehren und Aufbegehren. Literarische Dokumente des Transgressiven

Die Novelle im 17. Jahrhundert – moralischer Anspruch und schlüfrige Thematik

Wenn es in der spanischen Literaturgeschichte um Sex geht, tauchen sofort zwei Frauen auf, die beide sprichwörtlich geworden sind als Spezialistinnen der hohen Kunst des lustvollen Begehrens und Verführens. Die Rede ist erstens von Trotaconventos, der Kupplerin, die in dem vielschichtigen *Libro de buen amor* („Das Buch von der guten Liebe“) dem Erzpriester hilft, seine diversen Liebesabenteuer zu organisieren, und zweitens von der Celestina, Protagonistin eines ‚Lesedramas‘ aus dem späten 15. Jahrhundert, die dort die heimlichen Treffen des Liebespaares Calixto und Melibea ermöglicht. Das „Buch von der guten Liebe“ enthält neben vielen verschiedenen Textsorten auch einige Exempel, erbauliche Kurzerzählungen, aus denen sich, so sagt die Fachwelt, später die Erzählgattung der Novelle entwickelt habe, deren erstes herausragendes Beispiel in Spanien Cervantes‘ *Exemplarische Novellen (Novelas ejemplares, 1613)* waren. In dem Cervantes gewidmeten Kapitel habe ich den kardinalen Widerspruch herauszustellen versucht, dass diese angeblich so ‚exemplarischen‘ Novellen in Wirklichkeit eine Sammlung von skandalösen Fällen – von der doppelten Vergewaltigung bis zum Geschlechterrollentausch, von der Verführung Minderjähriger bis zum kaum verhülltem gleichgeschlechtlichen Begehren – liefern (s. Kap. 2) und auch ein wenig darüber spekuliert, warum Cervantes diese Mischung um jeden Preis als moralisch vorbildlich verkaufen wollte.

Wenige Jahrzehnte nach der des Cervantes‘ erscheint eine weitere Novellensammlung, die statt ihres ausschließlich exemplarischen Charakters schon im Titel offenbart, um was es geht: die *Novelas amorosas y ejemplares* (1637 „Verliebte und exemplarische Novellen“) der María de Zayas y Sotomayor (1590–1647), die später noch durch eine ‚Nachlieferung‘, die *Desengaños amorosos o Decamerón español* (1647, „Liebesenttäuschungen oder spanisches Decamerone“) aufgestockt wurden. Zwar betont auch de Zayas den moralischen Wert ihrer Geschichten, doch liege der, wie sie versichert, in der doppelten Intention, Frauen vor der Boshaftigkeit männlicher List und Lust zu warnen und ihnen Lektionen über ein geschickt eingesetztes Selbstbewusstsein mit auf den Weg zu geben, das auch ihr Begehren einschließt. Während Cervantes sich rühmt, als erster ‚original spanische‘ Novellen vorgelegt, also nicht mehr die seit Boccaccio in ganz Europa bekannten italienischen Vorbilder (samt ihrer zweifelhaften Moral) nachgeahmt zu haben, bezieht sich María de Zayas in

ihrem zweiten Band ganz explizit, aber auch schon im ersten Teil recht unverhohlen auf das große italienische Vorbild. Auch sie gestaltet nämlich, wie Boccaccio, für die Sammlung als Rahmenhandlung eine durch Krankheit bedingte Situation des Rückzugs aufs Land. Der jungen, schönen rekonvaleszenten Lisis erzählen ihre fünf Freundinnen je zwei Geschichten, um durch ihre heiteren Schilderungen den Heilungsprozess zu beschleunigen, zu dem auch die anwesenden Musiker und weitere Personen (so die Mutter Laura und einige galante Herren) beitragen. Wie gesagt: es lässt sich in der Tat in diesen Erzählungen so etwas wie eine didaktische Absicht erkennen, welche allerdings durchaus nicht den Lektionen des post-tridentinischen kirchlichen und gesellschaftlichen *mainstream* des spanischen 17. Jahrhunderts entspricht, geht es doch meistens um eine emanzipatorische Haltung, und das fast ein Jahrhundert vor Benito Feijóos aufgeklärt-emanzipatorischer Schrift *Defensa de las mujeres* (1726, „Verteidigung der Frauen“).

Als 2009 Irene Albers und Uta Felten lobenswerter Weise einen Sammelband zu María de Zayas herausbrachten (Albers/Felten 2009), lag es nahe, Hans-Ulrich Gumbrecht um ein Vorwort zu bitten, hatte er doch wenige Jahre zuvor in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* der in Deutschland wenig bekannten Autorin einen Artikel gewidmet, der sie als eine bedeutende Stimme eines europäischen „Goldenen Zeitalters“ feiert (Gumbrecht 2005). Eher nebensächlich legt Gumbrecht in diesem Feuilleton-Artikel seine von der vorherrschenden Einschätzung abweichende Meinung dar, dass nicht feministische Lesarten, sondern „die Aufmerksamkeit für die rhetorisch-luxurierenden Intensitäten der Texte“ deren Innovationen erkennbar machten. Als Beispiel geht Gumbrecht auf jene Novelle ein, in der eine Frau ihrem Ehemann in epischer Tiefe und Breite ihre gesamten Liebesabenteuer erzählt, um dem von den Schilderungen völlig Überraschten dann zu eröffnen, all dies sei natürlich viel zu detailliert, um wahr zu sein Daraus schließt Gumbrecht: „Am Rande nur bemerkte man zuweilen, daß sich die vermeintlich transgressive Autorin zu einer grundsätzlichen Kritik an der sozialen Ordnung ihrer Zeit nie durchgerungen hätte“. Ich halte – mit Goytisolo, María del Prado Escobar und vielen, auch in dem Sammelband von Albers/Felten enthaltenen Autor*innen – in der Tat sowohl den Erzählmodus der Novelle als auch die Autorin, die ihren Figuren diese gewagten Handlungskonstruktionen überträgt, für fähig und willens zur Kritik an ihrer Zeit und mithin für deutlich und nachdrücklich transgressiv. Und auch in der Einleitung des Bandes von Albers/Felten gibt es einen langen Absatz mit der Überschrift „Transgresiones“ (S. 22–31).

Kronzeuge meiner Lesart ist vor allem Juan Goytisolo und sein Essay über „Die erotische Welt der María de Zayas“ („El mundo erótico de María de Zayas“, Goytisolo 1992), in dem er gerade nicht die „rhetorisch-luxurierende Intensität“

hervorhebt, sondern ihre (sprachlich und stilistisch) herkömmliche Machart, die Stereotype und die absolut unrealistische interne Poetik dieser Novellen herausstellt. Mit dieser Aussageebene kontrastiert er in einem *close reading* dieser Geschichten die Erkenntnis, dass die Autorin in ihnen eine „erotische Welt“ entwerfe, die „auch noch die Neugier und Sympathie heutiger Leser zu befriedigen vermag“ („susceptible de alimentar la curiosidad y simpatía de los lectores de hoy“, S. 134).

Um die Polemik ein wenig zu konkretisieren, wähle ich für einen näheren Blick die oft und kontrovers behandelte vierte Novelle, „El prevenido engañado“ (wörtlich: „Der getäuschte Voreingenommene“) aus, in deren Zentrum der edle und vornehme don Fadruque und seine diversen Erlebnisse im Umgang mit dem weiblichen Teil der Menschheit stehen. Er verliebt sich zuerst in die junge und hübsche Serafina, von der er weiß, dass sie eigentlich dem (erheblich ärmeren) don Vicente versprochen war, doch weiß er auch, dass sie auf elterliches Geheiß sein – Fadruques – Werben freudig beantworten werde. Allerdings scheint sie erkrankt zu sein; jedenfalls weicht sie ihm ab einem bestimmten Zeitpunkt aus, so dass Fadruque sich heimlich in ihr Haus schleicht, um dort Zeuge eines seltsamen Vorfalles zu werden: Die junge Frau verlässt mitten in der Nacht ihr Gemach, begibt sich in einen Schuppen, um dort ein Kind zu gebären, welches sie einfach zurücklässt, so dass der edle Held es rettet, in die Obhut von Nonnen gibt und auf den Namen Gracia taufen lässt. Der Mutter wider Willen hinterlässt er einen Abschiedsbrief und bricht nach Madrid auf. Bei seiner nächsten Station lernt er die junge Witwe doña Beatriz kennen, der er den Hof macht. Auch sie begegnet seinem Werben positiv, scheint aber mit dem Heiratstermin keine Eile zu haben. Wiederum begibt er sich heimlich in ihr Haus, um Erschreckendes zu sehen: Nachts ergreift die Witwe einen Kerzenleuchter, verlässt in erotischer Staffage ihr Zimmer und sucht den Pferdestall auf, wo auf einem nächtlichen Lager don Antón auf sie wartet, ein überaus hässlicher Schwarzer, so sagt es der Text, der sich laut über seine Rolle als – modern gesagt: – Sexsklave beklagt, habe er doch genug davon, die „viciosos apetitos“ (S. 449 „lasterhaften Gelüste“) der Witwe bedienen zu müssen. Damit endet auch dieser Versuch der Eheschließung jäh, der vielfach in der Sekundärliteratur diskutiert worden ist und auf den ich gleich noch einmal zurückkomme. Doch weiter in der Geschichte: Don Fadruque und sein Vetter don Juan lernen sodann die Schwestern Ana und Violante kennen, wobei Juan, der eigentlich eine andere Verlobte hat, ein Auge auf die verheiratete Ana geworfen hat, während unser Protagonist sich für die geistreiche und wunderbare Violante interessiert. Als die Damen endlich ein intimes Treffen wenigstens zwischen Ana und Juan organisieren können, bittet Ana unseren Fadruque, sich an ihrer Stelle zu ihrem Gatten ins Bett zu legen, denn der wäre es nicht gewohnt, allein zu schlafen. Aus Solidarität mit seinem Verwandten lässt er sich

darauf ein. Die Nacht über kämpft er also mit den Armen und Beinen und wohl auch den Annäherungen des vermeintlichen Bettgenossen. Doch als am nächsten Morgen bei Sonnenaufgang Ana in das Zimmer tritt und die Vorhänge öffnet, stellt sich heraus, dass statt Anas Gatten die schöne Violante („hermosísima Violante“) die Nacht mit ihm verbracht hatte, während Anas Ehemann in Wahrheit auf Reisen war. Wie witzig! Doch Violantes Begeisterung für ihn lässt bald nach, weil sie sich in einen anderen jungen Mann verliebt. Im Hause einer geistreichen Herzogin, die ihn um eine hübsche Geldsumme erleichtert, entscheidet sich der gebeutelte don Fadrique, doch wohl lieber eine junge und dumme Frau zu freien, wovon ihm die hohe Dame allerdings erst recht abrät. Er aber versucht es mit der inzwischen 16jährigen, in klösterlicher Abgeschiedenheit vermeintlich naiv gebliebenen Gracia, die ihm schließlich das Leben verdankt, seit er sie als Neugeborene in die Hände der Nonnen gab. Doch in ihrer Schlichtheit enthüllt sie unserem unglücklichen Freier, der noch einmal kurz eine Reise unternehmen musste, dass in seiner Abwesenheit der ‚andere Ehemann‘ sie glücklicher gemacht habe Fast verwundert es, dass nach diesem Ende die Musik, wie bei jeder der zehn Episoden, zum Tanz aufspielt, um das Ende der Erzählung in ein lustiges Fest übergehen zu lassen.

Ich habe diese eine Novelle vielleicht ein wenig salopp, aber korrekt und recht ausführlich nacherzählt, um zu zeigen, welch transgressives Potential in einer solchen Novelle stecken kann, wobei die Szene des im Pferdestall versteckten Sexsklaven in der Kritik die heftigsten Reaktionen hervorgerufen hat. „In der Perspektive jener Zeit“, schreibt Goytisolo,

kann die Szene nicht schockierender sein: Die Heldin, eine reiche Adlige, nimmt nicht nur die aktive Rolle ein, sondern der Mann, Objekt ihres Begehrens, ist kein Geringerer als ein afrikanischer Sklave. Nach konventioneller Auffassung [...] ist die Subversion akzeptierter Werte vollständig und total.

Dentro de la perspectiva de la época, la escena no puede ser más chocante: la heroína, mujer rica y noble, no sólo ejerce el papel activo sino que el varón objeto de sus deseos es nada menos que un esclavo africano. Bajo el molde convencional, [...] la subversión de los valores aceptados es total y completa. (S. 125)

Unter den skandalösen Rollen, die Frauen in diesen Liebesnovellen einnehmen, sind auch gelegentlich solche, die sich nicht auf den Bereich der Geschlechterrollen im engeren Sinne beziehen, wenn etwa die von einem älteren, durchaus hoch wohlgeborenen Herren mit List verführte Aminta (in „La burlada Aminta“, „Die betrogene Aminta“) darauf besteht, die Rache an dem Bösewicht selbst zu vollziehen und die Ermordung des Missetäters keineswegs dem neuen jungen und kräftigen Edelmann an ihrer Seite zu überlassen bereit ist. Denkt man an die Frage der Ehre von Angehörigen niederer Stände oder von

Frauen, wie sie im Ehrdrama diskutiert wird (s. dazu Kapitel 8), so wird klar, welche Transgression dieses Verhalten einer Frau impliziert. In dieser Novelle ist übrigens nicht nur Amintas Verführer ein Bösewicht! Bei seinem schändlichen Tun unterstützt ihn seine Geliebte, Flora, sehr aktiv, die er und die sich als seine Schwester ausgibt. Sie betont ihm gegenüber, die schlechte Eigenschaft der Eifersucht überwunden zu haben und sich nur um sein Glück zu sorgen, so dass sie ihm mit Vergnügen behilflich sein will, die junge Aminta zu verführen

Die nächtliche Episode, in der Fadrucque das Bett vermeintlich mit Anas Gatten, in Wirklichkeit aber mit seiner verehrten Violenta teilt, lässt sich, was die angedeutete homoerotische Dimension betrifft, ergänzen durch eine Szene aus der siebten Novelle des 2. Bandes, also der *Desengaños amorosos* (mit dem Titel „Mal presagio casar lejos“, etwa: „Weit gefreut hat stets gereut“). In ihr wird das traurige Schicksal der doña Blanca geschildert, einer jungen Frau aus dem spanischen Hochadel, die auf Wunsch ihres Bruders einen Prinzen in Flandern heiraten soll, wozu sie sich erst nach einer einjährigen Probezeit bereit erklärt. Während dieser Probezeit, die beide in Madrid verbringen, behandelt der Verlobte sie vorzüglich. Allerdings ändert sich das, nachdem sie in der Ferne angekommen sind; sie trifft in jeder Hinsicht auf äußerst widrige Umstände, insbesondere auf einen böartigen, feindlichen Schwiegervater und auf Arnesto, den arrogant auftretenden Pagen ihres Gemahls. Als sie sich in einer Notsituation ins Nachtgemach des Gatten begeben muss, findet sie dort diesen im Liebesakt mit besagtem Pagen, und während sie sich angeekelt von dem Schauspiel abwendet, das sich ihren Augen bietet, machen sich die Männer über sie lustig.

Sie sah ihren Gatten und Arnesto im Bett liegen, in derart schändlichen und wollüstigen Vergnügungen, dass es unanständig ist, das bloß zu denken, geschweige denn zu beschreiben. Und doña Blanca, angesichts eines derart schrecklichen und schmutzigen Schauspiels [...] wandte sich ab um wegzugehen, während die beiden, die weder Scham noch Reue zeigten, dass man sie gesehen hatte, vor Freude außer sich waren ...

Vio acostados en la cama a su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables, que es bajeza, no sólo decirlo, mas pensarlo. Que doña Blanca, a la vista de tan horrendo y sucio espectáculo,[...] se volvió a salir, quedando ellos, no vergonzosos ni pesarosos de que los hubiese visto, sino más descompuestos de alegría ... (S. 182)

Leider geht das Ganze schlecht aus, aber nicht für das sodomitische Paar, sondern für Blanca! Der böse Schwiegervater lässt einen Wundarzt kommen, der sie, wie der gesellschaftskonforme „Arzt seiner Ehre“ in Calderóns Drama dieses Titels (s. Kap. 8), durch einen Aderlass tötet. In der Lesart des argentinischen Kritikers Juan Diego Vilas resultiert dieses Schicksal letztlich aus ihrer

Entscheidung, sich nach Flandern – ins ‚Ausland‘ – zu verheiraten, wovor die Moraltraktate jener Zeit nachdrücklich gewarnt hätten. Mehr als diese (schwer nachvollziehbare) These – schließlich war ihr Gatte ein enger Freund ihres Bruders und die „Spanischen Niederlande“ Herrschaftsbereich des Imperiums – ärgert mich in seinem Artikel eine überflüssige Polemik gegen *Gender Studies*, die der weiblichen Autorin automatisch einen feministischen Ansatz anhängen würden (S. 78, Fn 5). Darum geht es überhaupt nicht. Aber neben den in galanter Literatur nicht unüblichen Seitensprüngen mit Frauen wird hier eine relativ offene gleichgeschlechtliche Liaison zelebriert, und das inmitten all der von Kirche und Staat genährten barocken Homophobie. Zayas' Umgang mit Sexualität und besonders den expliziten Wechsel der den biologischen Geschlechtern zugeteilten Rollen *nicht* transgressiv zu finden, heißt wohl ihn zu verkennen, wenn man Goytisolos Urteil bedenkt:

Die sexuelle Autonomie der Heldinnen befreit sie von der traditionellen Passivität und überträgt ihnen mitunter die aktive Rolle in der Liebe, die normalerweise dem Mann zugeteilt ist. Mit anderen Worten, während die Protagonistin sich vermännlicht, übernimmt der Held den passiven Part und verwandelt sich in das erotische Objekt seiner *partenaire*, womit die Geschlechterdifferenz dazu tendiert sich zu vermischen, zu verwischen oder gar ganz zu verschwinden.

La autonomía sexual de las heroínas las libera de su pasividad tradicional y les confiere a veces el papel amoroso activo, ordinariamente atribuido al varón. En otras palabras, mientras la protagonista se viriliza, el héroe desempeña un papel pasivo y se convierte en el objeto erótico de su *partenaire*, con lo que la diferencia de sexos tiende a confundirse, borrarse e incluso desaparecer. (Goytisolo 1992, S. 122)

Zwar gebe ich Gumbrecht Recht darin, dass Aspekte wie Schilderungen von Landschaft und Details der Personen von der Kritik vernachlässigt wurden. Doch schuldet sich dies gewiss auch der Offensichtlichkeit der erotischen Thematik, welche die Fachwelt beschäftigte, etwa schon Ende der 1920er Jahre den eigenwilligen deutschen Hispanisten Ludwig Pfandl: „Gibt es etwas Gewöhnlicheres und Unvornehmeres, etwas Unästhetischeres und Abstoßenderes als ein Weib, das lüsterne, unsaubere, sadistisch angehauchte, moralisch faule Geschichten erzählt?“, fragt er voller Entsetzen mit Bezug auf unsere Autorin (Pfandl 1929, S. 334). Jedenfalls blieb María de Zayas gerade für Deutsche ein ganz besonderer Fall. Während Clemens von Brentano einen Teil ihrer Novellen ins Deutsche übersetzte, gab es nur wenige Romanist*innen, die sich unter literaturhistorischer und -wissenschaftlicher Perspektive für sie interessierten. Ein Indiz dafür ist, dass Goytisolos zitierter Essay „El mundo erótico de María de Zayas (in *Disidencias*, S: 77–142) in der deutschen Ausgabe der Sammlung, *Disidenten*, kommentarlos weggelassen ist! Übrigens hat sich eine Barceloneser

Kollegin vor Jahren derart über den transgressiven Gestus der Zayas'schen Novellen gewundert, dass sie als Arbeitshypothese von einer männlichen Autorschaft ausging, was sie allerdings bald revidieren musste.

Goytisolo hat sich über das Vorwort eines der ‚philologisch arbeitenden‘ Herausgeber der Novellen Zayas' geärgert, der den „Realismus“ ihres Werks betont und sie gar mit dem der größten spanischen Realistin, Emilia Pardo Bazán, vergleicht (S. 83). In seinem Essay setzt Goytisolo die barocke Schriftstellerin und ihre wenig wahrscheinlichen Handlungskonstellationen in einen klaren Gegensatz zu realistischen Schreibweisen des 19. Jahrhunderts; nicht um die Nachahmung der Lebenswelt gehe es ihr, sondern um die Ausfüllung eines literarischen Prototyps, eines künstlerischen Systems („sistema artístico“, S. 87). Dieses System ist vollkommen unterschiedlich von dem Pardo Bazáns, auch wenn diese im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts einer Serie von drei Romanen den an de Zayas erinnernden Gesamttitel *Novelas ejemplares* gibt. Doch sie bezieht sich damit nicht wirklich auf die von Cervantes und de Zayas geprägte Gattungsform. Dass María de Zayas' Schreibweise nicht das Geringste mit Ansätzen und Verfahren eines ‚realistischen‘ Literaturdiskurses zu tun hat, ist eine Binsenweisheit.

Dürfen Frauen Männer schön finden? Emilia Pardo Bazáns ‚realistische‘ Antwort

Dass ich nun von María de Zayas in einem großen Sprung zu Emilia Pardo Bazán (1851–1921) übergehe, liegt nicht an jenen drei „Novellen“, welche die im galizischen A Coruña geborene Gräfin geschrieben hat, sondern an der immanenten Erotik einiger ihrer Werke. Der seit je unter männlicher Ägide stehende Literaturbetrieb hat nicht nur dieser bedeutendsten Literatin Spaniens um die Wende zum 20. Jahrhundert den Eintritt in die Königliche Akademie verwehrt, die nicht minder männlich bestimmte Literaturgeschichtsschreibung hat sie oft als eine Art ‚Anhängsel‘ des großen Realisten Benito Pérez Galdós gesehen, mit dem sie eine lange intime Beziehung verband, nachdem sie sich von ihrem (eher unscheinbaren) Mann, dem Vater ihrer drei Kinder, zu Beginn der 1880er Jahre getrennt hatte. Als Tochter aus bestem Hause kam sie sehr früh in der elterlichen Bibliothek mit dem in Berührung, was damals als Weltliteratur galt. Sie wurde auch bereits als junge Frau mit jener neuartigen Gedankenwelt konfrontiert, die von Frankreich aus Spanien erreichte und die man am besten mit dem Label des Positivismus versehen kann. Neue wissenschaftliche (und gelegentlich auch pseudowissenschaftliche) Erkenntnisse wie die Evolutionstheorie Darwins, die Vererbungslehre Mendels, die Milieutheorie Hippolyte Taines und die pessimistischen Theorien des Determinismus provozierten gerade die Gesellschaft des kon-

servativ und katholisch geprägten Spanien und mit ihr auch diese Schriftstellerin. Im Feld der Literatur sind die Neuerungen eng verbunden mit dem Namen und den Konzepten Émile Zolas; seine Theorie des Naturalismus lernte Emilia Pardo Bazán kennen, als sie sich 1880 zur Kur ins französische Vichy begab. Wie in nur wenigen Fällen merkt man den Positionen, die Pardo Bazán bezieht, das Ringen um eine adäquate Haltung gegenüber diesen neuen Denkweisen an. Denn ihre Haltung ist vielschichtig: einerseits verteidigt sie lange Zolas Ideen, lehnt aber die Regelmäßigkeit seines „experimentellen Romans“ ab. Sie teilt die Ideen einer fortschrittlichen Pädagogik, wie sie die *Institución libre de enseñanza* um Giner de los Ríos entwickelte, bezieht andererseits aber durchaus rassistische, antisemitische Positionen in einem Essay im Kontext der Dreyfus-Affäre und 1890 auch in ihrem Roman Doppelroman *Una cristiana* („Eine Christin“) und *La prueba* (1890, „Der Beweis“ oder „Die Probe“), in dessen Zentrum eine unglückliche Ehe zwischen einer Christin und einem ‚Neuchristen‘ (also einem vom Judentum Konvertierten) steht. Die Opposition von Juden und ‚Ariern‘ spielt dabei eine leitmotivische Rolle. Ihre zwischen Fortschrittsglauben und konservativer Grundhaltung, zwischen aufgeklärter Wissenschaftlichkeit und einer tief sitzenden christlichen Judenfeindlichkeit oszillierende Position kennzeichnet viele ihrer Zeitgenoss*innen. Ihnen allen war der deterministische Naturalismus französischen Typs verdächtig, auch wenn sie Fortschritt und Modernität suchten. So wurde ein Denkschema vorbereitet, das Sabine Schmitz mit dem treffenden Terminus des „Krausopositivismo“ zu erfassen versucht hat, indem sie die spanischen Naturalismus-Varianten zu dem deutschen (doch in Deutschland nur den Hispanist*innen bekannten) Philosophen Karl Christian Friedrich Krause (*Vorlesungen über das System der Philosophie*) in Bezug gesetzt hat. Krauses Ideen und seine moderate pantheistisch-liberale Position fanden in Spanien eine enorme Resonanz, kamen sie doch anscheinend dem Bedürfnis vieler Spanier*innen nach einer Wissenschaftlichkeit, die kirchlich-konservative Denkweisen zuließ, entscheidend entgegen (s. dazu Schmitz 2000).

Während Pardo Bazán ihre literaturtheoretische Position in dem zwanzig Essays enthaltenden Band *La cuestión palpitante* (1882, „Die brennend aktuelle Frage“) dargelegt hat, liefert ihr bekanntester Roman *Das Gut von Ulloa* (1993, Orig.: *Los Pazos de Ulloa*, 1887) die programmatische Anwendung innerhalb einer auf Realismus/Naturalismus basierenden Schreibpraxis. Das Werk beklagt die Dekadenz einer geistig unbeweglichen und handlungsunfähigen Adelsclique. Die Fortsetzung wird auch ein so ‚naturalistisches‘ Thema wie den Inzest in das Tableau der Dekadenz einschließen. Von ihren gut 40 Romanen, 25 Erzählbänden, ihrer umfangreichen Reiseliteratur und den zahlreichen Theaterstücken hat man allein den programmatischen Roman *Das Gut von Ulloa* ins Deutsche übersetzt.

Im Dezember 2015 wird im Madrider ‚Staatstheater‘, dem Teatro María Guerrero, die von Pedro Villora besorgte dramatische Fassung eines Romans von Emilia Pardo Bazán mit dem Titel *Insolación* („Sonnenbrand“ oder wohl eher „Sonnenstich“) aufgeführt (Regie: Luis Luque). Das Stück erobert – unterstützt durch den Charme der in ihm agierenden Schauspieler*innen (María Adánez und José Manuel Poga in den Hauptrollen) und vielleicht auch durch das manifeste Madrider Lokalkolorit – die Herzen der Zuschauer*innen weit stärker als die Romanvorlage selbst, gehört doch *Insolación* (1889) zu den weniger rezipierten Romanen der Autorin. Das Stück wie auch die Romanvorlage beginnt im Bett der Protagonistin, der jungen Witwe Asís Taboada, die nach dem Tod ihres erheblich älteren adligen Gatten nun allein ihren Platz in der Gesellschaft, vor allem aber mit und vor sich selbst finden muss. Zum Feiertag des San Isidro, des Schutzpatrons der Stadt Madrid, finden zahlreiche jahrmarkt-ähnliche Feiern statt. Dies steht bevor, als bei einer *soirée* der junge, gut aussehende Andalusier Diego Pacheco, der im Ruf steht, ein Frauenheld zu sein, in Asís‘ Leben tritt. Die Ausstrahlung des Mannes mit dem tiefschwarzen Haar, dem sonnengebräunten Teint und den blauen Augen fasziniert sie, so dass sie sich bald darauf in einem Selbstgespräch fragt „Herr Gott, warum haben die Frauen nicht das Recht Männer schön zu finden, die es sind? [...] Wenn wir es nicht sagen, denken wir es, und nichts ist gefährlicher als das Unterdrückte und Versteckte!“ („Señor, ¿por qué no han de tener las mujeres derecho para encontrar guapos a los hombres que lo sean [...] Si no lo decimos, lo pensamos, y no hay nada más peligroso que lo reprimido y oculto“). Diego hofiert sie; er wird mit ihr über die Jahrmärkte des San Isidro ziehen, die volkstümlichsten Viertel der spanischen Hauptstadt erobern, in den Kneipen der einfachen Leute essen, und sie wird auf der Pritsche eines billigen Etablissements erwachen Und der titelgebende Sonnenstich ist in Wirklichkeit natürlich weniger durch die Sonne als vielmehr durch eine bemerkenswerte Mischung diverser alkoholischer Getränke begründet, die Diego und die junge Witwe zu sich genommen haben. Immer wieder überkommen Asís Zweifel an der moralischen Rechtmäßigkeit ihrer Schwärmerei für den eleganten Andalusier, der sowohl durch die Verschriftlichung seines Dialekts wie auch durch seine Art, sich von den Adelsalons bis zu den Kaschemmen souverän durch die Stadt zu bewegen, die Sympathie auch der Leser*innen gewinnt.

Angesichts dieser (im Vergleich zu den vorausgegangenen, stärker gesellschaftsbezogenen Romanen) anderen Problematik kann man fragen, was wohl die Autorin zu einem so speziellen Thema inspiriert haben möge, welcher „Sonnenstich“ also dazu beigetragen haben könnte, dass sich die Enddreißigerin dieser Thematik zuwandte. Sie widmet den Roman dem Kunst- und Literaturkritiker José Lázaro Galdiano, den sie ein Jahr vor der Publikation dieses Erzähl-

werks kennengelernt hatte. 1888 nämlich fand in Barcelona die Eröffnung der Weltausstellung statt, ein kardinales Ereignis der Kulturszene des Landes, zu dem die Gräfin und ihr Liebhaber, Benito Pérez Galdós, mit dem Zug (in getrennten Abteilen!) angereist waren. Täglich trafen sie sich, meist begleitet von dem katalanischen Schriftsteller Narcís Oller (s. Kap. 9). Dieser macht die beiden auch mit José Lázaro Galdeano bekannt, dem Gründer der Zeitschrift *La España moderna*. Als nach Galdós' Abreise Oller die Gräfin in ihrem Hotel abholen und gemeinsam mit ihr Lázaro Galdeano besuchen will, erfährt er, dass die Dame bereits aufgebrochen sei, und zwar in Begleitung des ein gutes Jahrzehnt jüngeren Kulturmanagers Galdeano. Oller, offensichtlich in Unkenntnis des Charakters der Beziehung zwischen Galdós und der galizischen Dame, erzählt ausgerechnet Galdós die pikante Geschichte vom Ausflug des Paares ans Meer Und während sich die Protagonistin dieser „boutade pseudoerótica“ – so der realistische Romancier Clarín – Gedanken macht über die Wirkung schöner Männer auf Frauen, fordert Jahrzehnte später in ihrem Roman *Dulce dueño* (1911, „Süßer Herrscher“) die Protagonistin, eine sinnliche, feine Frau, die Einführung von Sexualkunde-Unterricht für Schüler. Die ‚kalten‘ anatomischen Zeichnungen, die ein Arzt ihr zeigt, um das Funktionieren der Sexualorgane zu erläutern, stoßen sie nämlich ab. Emilia Pardo Bazán scheint ihren Leser*innen mitteilen zu wollen, dass es für Frauen sinnlicher und sinnvoller ist, die schönen Augen eines Andalusiers sexy zu finden.

Ana Díaz oder Carmen de Burgos auf den verschlungenen Pfaden ‚käuflicher Liebe‘

Carmen de Burgos (1867–1932), die für ihre essayistischen Arbeiten meist das Pseudonym Colombine benutzt hatte, gilt nicht nur als die erste Journalistin (und auch Kriegsberichterstatlerin) Spaniens, sie wird auch im Feld der Literatur als eine der Schlüsselfiguren am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert betrachtet. Weil sie während des Franquismus tot geschwiegen wurde, musste die internationale Hispanistik sie wiederentdecken, etwa durch Michael Ugarte's Buch, in dem er sie in Beziehung zu der Generation von 1898 setzt und die These aufstellt, sie habe sich um eine Art feministischer Tiefengeschichte (*intrahistoria*) bemüht (s. Ugarte 1996). Sie gehört der Internationale iberischer Frauen an, engagiert sich für das Recht auf Scheidung und gegen die Todesstrafe und hinterlässt mehr als einhundert Romane, Erzählungen, Reiseberichte und Übersetzungen. In einem anderen Kontext (Kap. 10) erwähne ich ihre Verbindung zu einigen der ‚dekadenten‘ Autoren, zu denen sie in enger Relation stand; so war sie die Partnerin des madridbegeisterten Gómez de la Serna, (s. Kap. 5). Hier möchte ich nun auf einen neuen, nicht unumstrittenen Aspekt ihrer Rezeption eingehen. – 2019 erscheint bei Hiperión, einem (vor allem im Feld der Lyrik) bedeu-

tenden Madrider Verlag, unter dem Titel *Los tres libros de Ana Díaz* („Die drei Bücher der Ana Díaz“) ein Sammelband mit drei Werken (einem Roman und zwei essayistischen Abhandlungen), als deren Autorin „Carmen de Burgos/Colombine“ angegeben ist und die bis dahin der einschlägigen Forschung nicht bekannt gewesen waren. Als Herausgeber fungiert kein Geringerer als Jesús Munárriz, Dichter, Übersetzer (vor allem deutscher Literatur) und Gründer des Verlagshauses Hiperión. In einer 30-seitigen Einleitung legt Munárriz die Entstehungs- und frühe Editions-geschichte dieser drei Texte dar, gipfelnd in der These, Carmen de Burgos habe den (aus einem pikaresken Roman des 17. Jahrhunderts stammenden) Namen Ana Díaz als ein weiteres Pseudonym genutzt, um unverblümt ihre Meinung sagen zu können. Am interessantesten ist der erste Teil, der aus dem 1920 in einem Madrider Kleinverlag erschienenen Roman *La entretenida indiscreta* (etwa: „Die lustige Wagemutige“) besteht und der die pikaresken Erlebnisse einer jungen Frau schildert, die sich prostituiert, um dem Elend ihrer Herkunft zu entgehen. Von Interesse ist auch der dritte Text, eine Apologie der Ehebrecherin (*La imperfecta casada*, wörtlich: „Die nicht perfekte Ehefrau“, in Anspielung auf den bedeutendsten Ehe-Traktat der spanischen Kulturgeschichte, *La perfecta casada* [1583, „Die perfekte Ehefrau“] des Fray Luis de León). Der ironisch abgeklärte Duktus in *La entretenida indiscreta*, die Kommentare zu Politik und Religion, zu Gesellschaft und zur Lage der Frau, vor allem aber die sehr zahlreichen intertextuellen Bezüge auf (welt-)literarische Texte zeigen deutlich, dass hier nicht ein einfaches Mädchen aus dem Volke erzählt. Dies hat im Zuge meiner Lektüre die von Munárriz aufgestellte These von der Autor*innenschaft Carmen de Burgos‘ zunächst einmal plausibilisiert, für die der Verleger in seinem Prolog zahlreiche Argumente zusammengetragen hat. Auch im Feuilleton gab es im Wesentlichen Zustimmung zu der These des bedeutenden Herausgebers, auch wenn sie mitunter als gewagt oder herausfordernd bezeichnet oder von der Frage begleitet wurde, warum denn die in den 1920er Jahren schon prominente Autorin ein (weiteres) Pseudonym zu ihrem Schutz zu benötigen glaubte. Dann sprach ich darüber mit Ángela Ena, die ihren exzellenten Ruf als große Spezialistin mehreren von ihr besorgten Editionen verschiedener Autorinnen des Jahrhundertwechsels verdankt. Diese nun hält es für absolut falsch und vermessen, die Werke dieser „Ana Díaz“ der Colombine – Carmen de Burgos – zuzuschreiben. Ohne die Frage nach der Verfasserin befriedigend lösen zu können oder zu müssen, schauen wir auf zwei Kostproben der Schilderungen, für welche die Frage nach der Autorschaft zweitrangig ist. Die aus der Provinz Sevilla stammende Ich-Erzählerin, die schon sehr früh angewiesen wird, sich von Männern aus- bzw. unterhalten zu lassen, lässt sich in Madrid nieder, um teils in einschlägigen Etablissements zu arbeiten, teils für eine gewisse Zeit an der Seite begüterter Männer zu leben. Eines Nachts wird ihr mitgeteilt, der berühmte Torero „El Machaco“ (im Diminutiv: „El Machaquito“) wolle ihre Dienste in Anspruch nehmen. In seinem Zimmer angelangt, geschieht folgendes:

Als schon alle hinausgegangen waren, zog sich *Machaquito* die Jacke aus und warf sich aufs Bett, öffnete die Arme und lud mich mit einer galanten Geste im Stil des 18. Jahrhunderts ein, ihm Gesellschaft zu leisten. – „Kindchen, komm her, heute Nacht werden wir die Nieren spalten!“ Ich konnte nie derart niveaulose Grobheiten ertragen, drehte mich halb um und hielt nach der Tür Ausschau. Der ‚Maestro‘, der sich verschmäht fühlte, sprang überrascht aus dem Bett hoch. Wer wagte es, gegen die Gelüste eines der Stars des Stierkampfs zu rebellieren? – „Hör mal, Mädchen, bist Du verrückt geworden?“ Als ich Rafael so in Unterhose und rosa Seidenhemd sah, konnte ich vor Lachen nicht mehr an mich halten und lief, ohne mich zu entschuldigen, die Treppe hinunter ... Alle Männer in Unterwäsche sind mehr oder weniger lächerlich, aber *Machaquito* im Hemd war, und wird es weiterhin sein, der Inbegriff des Grotesken.

Quando ya hubieron emigrado todos sacóse la chaqueta *Machaquito*, y tumbándose encima de la cama, se abrió de brazos, y con galantería muy siglo XVIII, invitóme a darle compañía: – Niña, ven aquí, que nos vamos a partir los riñones esta noche. Yo, que nunca pude soportar la grosería a ese desnivel, di media vuelta buscando la puerta de salida. El ‚maestro‘, viéndose desdeñado, saltó de la cama estupefacto. ¿Qué era aquello de rebelarse contra los caprichos de uno de los astros del toreo? – Pero oye, chicilla, ¿es que te vas a poné tonta? A mí, viendo a Rafael en chancas y camiseta de seda rosa, me acometió la risa tan a carcajada tendida, que, sin disculparme, eché escaleras abajo Todos los hombres en paños menores son más o menos ridículos, pero el *Machaquito* en camiseta era, y aún seguirá siendo, la estatua de lo grotesco. (S. 119)

Eine kritische Haltung zum Leben spricht aus dieser Szene, ebenso wie ein ausgeprägtes weibliches Selbstbewusstsein und wohl auch Weltklugheit. Dass sich die couragierte Prostituierte freilich nicht immer auf diese Weise den Wünschen ihrer Freier entziehen kann, zeigt sich in einer wenig später berichteten Szene im Hause der Carmen aus Cádiz:

Manchmal ging ich ins Haus von Carmen aus Cádiz, wo ich mich mit einem Masochisten traf, für den man immer hohe Stiefel anziehen musste. Außerdem musste man ihn mit Fußstritten traktieren, ihn mit einem feuchten Handtuch schlagen und ich weiß nicht welche Absurditäten sonst noch.

Algunas veces daba mi vuelta por casa de Carmen *la Gaditana*, adonde me veía con un masoquista para el que precisaba ir calzada con botas altas. Había demás que tratarlo a puntapiés, azotarlo con una toalla mojada y no sé cuántas otras absurdidades. (S. 126)

Es ist wohl das besondere Spezifikum dieses Erzählwerks, eine Art Sittengemälde des Jahrhundertbeginns zu liefern. Ob deren Autorin nun tatsächlich Carmen de Burgos ist oder eine andere Person, ist von geringer Relevanz. Ich erinnere mich an jenes alte Diktum aus der Anglistik, dem gemäß es nicht entscheidend sei, ob die Werke Shakespeares von ihm oder einem anderen Autoren gleichen Namens verfasst worden seien. Doch ein Argument, das möglicherweise zugunsten von Jesús Munárriz spricht, sei noch erwähnt: Im Jahr 2000, fast siebzig Jahre nach ihrem Tod, brachte der Verlag Renacimiento als Faksimile-Ausgabe wieder ihren

Titel *La que quiso ser maja* heraus (2000, „Die, die schick sein wollte“) heraus, einen erotischen Roman, den Carmen de Burgos mit ihrem eigenen Namen firmierte, als sie ihn in den 1920er Jahren in der Reihe „La novela pasional“ („Der Roman der Leidenschaft“) publiziert hatte. An ihrer Autor*innenschaft kann also kein Zweifel sein, oder, anders gesagt: dieser Roman beweist, dass sie das Register der sexy Texte bestimmt beherrschte.

Pornos über Frauen, für Männer, von Frauen und von Frauen und für alle? Almudena Grandes und ihr *Lulú*-Roman

Nach Francos Tod erschien im Barceloneser Tusquets-Verlag eine Buchserie mit dem Titel „La sonrisa vertical“ („Das vertikale Lächeln“), die das Ziel verfolgte, in Spanien eine neue Plattform für die unter dem Generalísimo verbotene erotische Literatur zu etablieren. Bis 2014 erschienen fast 150 Bücher in dieser Reihe. Unterstützt wurde dies durch einen von 1979 bis 2004 jährlich vergebenen, mit einer Million Peseten dotierten Literaturpreis. Das „vertikale Lächeln“ im Namen der Reihe und des Preises bezieht sich auf eine galante Skizze aus dem französischen 17. Jahrhundert, auf der die gemeinhin horizontal lächelnden Lippen eines Mundes durch die Veränderung der Betrachtungsachse ins Vertikale zu Schamlippen werden – und ein kleines Loch in dem rosafarbenen Buchdeckel gibt in den frühen Ausgaben den Blick auf die entsprechende dahinter liegende Vignette frei. Ob diese Programmatik witzig, emanzipatorisch, sexistisch oder unterschwellig frauenverachtend ist, wurde nicht hinterfragt, weil nach den Jahrzehnten strenger Zensurvorschriften der Nachholbedarf in Sachen erotischer Literatur so stark war, dass man diesen Aspekt offensichtlich für irrelevant hielt (oder halten wollte, was angesichts der starken Präsenz so *macho*-bestimmter Autoren wie Camilo José Cela die wahrscheinlichere Alternative darstellt). Anders als manchmal behauptet, widmete sich die Serie nicht nur der spanischen Gegenwartsliteratur, sondern nahm auch einige internationale Klassiker des erotischen Genres (vom Marquis de Sade über Leopold von Sacher-Masoch bis zu Henry Miller) auf (zu dieser Serie s. Reinstädler 1996 und Díaz Fernández 2017). Den Preis der unter der Leitung des 2010 verstorbenen Filmregisseurs Luis García Berlanga tätigen Kommission wurde zwar zu fünf Sechsteln an Männer vergeben (laut der Statistik bei Díaz Fernández), aber das eine Sechstel prämiertes Autorinnen stellt zugleich die Liste der Bestseller dieser Reihe dar. Unter ihnen sticht die inzwischen längst international bekannte Erfolgsautorin Almudena Grandes hervor (1960–2021; zu ihren Werken s. auch Kap. 4 und 5). Die Prämierung ihres Romans *Las edades de Lulú* (1989, dt. *Lulu. Die Geschichte einer Frau*, 1989) und das starke öffentliche Echo des Buches

gaben einerseits diesem Preis eine neue Dimension und machten die Autorin sofort zu einer Ikone der während der postfranquistischen *movida* zu neuem Leben erweckten erotischen Literatur aus der Feder von Frauen, einer Literatur überdies, die sich bewusst die Verletzung tabuisierter Bereiche vorgenommen hatte. Almudena Grandes war diejenige, der man schnell, aber nachhaltig das Etikett einer *pornógrafa*, einer pornografischen Autorin anheften konnte. Bis zu ihrem Tod galt sie in einigen der literaturgeschichtlichen Darstellungen vor allem als diejenige, die mit Lulú der an Wedekinds Figur erinnernden sexbesessenen jungen Frau eine emblematische Gestalt gegeben hat. Später hat sich die Autorin vollkommen anderen Themenkomplexen zugewandt – zunächst der Problematik der (meist berufstätigen) Frau in der postfranquistischen Gesellschaft, dann der Auseinandersetzung um Bürgerkrieg und historisches Gedächtnis (s. Kap. 4). Obwohl die Publikationen zu diesen ‚neuen‘ Themen schon vom Volumen her ein Vielfaches des erotischen Romans ausmachen, wird sie mitunter immer auf ihr fulminantes Frühwerk verkürzt. Im Übrigen kritisiert auch *Lulú. Die Geschichte einer Frau* bereits die repressive franquistische Gesellschaft. Die Verfilmung der Geschichte durch den Star-Regisseur Bigas Luna war ein Erfolg in den spanischen Kinos, sie weicht nicht unerheblich von der Romanvorlage ab.

Zum Inhalt: María Luisa, genannt Lulú, wird als fünfzehnjährige Schülerin von dem zehn Jahre älteren Pablo, einem Freund ihres Bruders, entjungfert, der sie – vor und während der späteren Ehe – mit den diversesten sexuellen Spielarten bekannt macht. Pablo, der starke pädophile Neigungen aufweist, wird auch der Vater ihrer Tochter. Das Ehepaar trennt sich, Lulú begibt sich selbst auf die weitere ‚Entdeckungsreise‘ und lebt sämtliche sexuellen Gelüste aus. Dabei gerät sie in eine psychische und physische Notsituation, die sie zwingt, sich zu prostituieren. Als sie bei dem sadomasochistischen Gelage eines Industriemanagers fast zu Tode gequält wird, rettet Pablo ihr durch eine inszenierte Razzia das Leben. Sie kehrt unterwürfig zu ihm zurück, um für ihn wieder das ‚kleine Mädchen‘ zu spielen. – Diese Geschichte wird nicht linear erzählt, sondern in zahlreichen Rückblenden aufgefächert. Der Roman beginnt mit einer Szene, in der Lulú sich auf dem Videorecorder einen Pornofilm anschaut, in dem zwei Männer und eine Frau auftreten, wobei die Frau lediglich eine ‚katalysatorische‘ Funktion innehat und im Laufe des Films verschwinden wird, während die von ihr als schön und männlich beschriebenen Männer ihre sexuellen Interaktionen vollziehen. Die Einleitung thematisiert das Problem der Versprachlichung sexueller Sachverhalte in einem Bewusstseinsstrom, genau in dem Moment, als Lulú merkt, dass der eine der beiden den anderen, der wie ein Hund auf allen Vieren auf einem Tisch kauert, anal penetriert wird:

Und in dem Augenblick wurde mir klar, daß der Unbekannte zum Analverkehr gezwungen werden würde.

Ich verspürte eine sonderbare Lust. Analverkehr, anal koitieren, zwei meiner Lieblingswörter, täuschende Euphemismen, die weitaus aufregender und enthüllender sind als die abgeschmackten Vulgärausdrücke, die heutzutage in Mode sind. Analverkehr, ein treffender, aussagekräftiger Ausdruck, ätzend scharf, bei dem einem heftige Schauer über den Rücken laufen. Nie zuvor hatte ich zwei Männer miteinander ficken gesehen. Männer sehen gern Frauen dabei zu, mich reizt das nicht. Ich hatte mir noch nie Gedanken darüber gemacht, daß ich vielleicht eines Tages zwei Männern beim Ficken zusehen könnte. Jetzt aber verspürte ich ein wollüstiges Gefühl und erinnerte mich, daß es mir schon immer gefallen hatte, dieses Wort auszusprechen, Analverkehr, und es zu schreiben, Analverkehr, denn sein Klang rief in mir das Bild von reiner Männlichkeit, einer animalischen und unverfälschten Männlichkeit wach. (S. 12/13)

Fue entonces cuando advertí que seguramente el desconocido iba a ser sodomizado. Sentí un extraño regocijo, sodomía, sodomizar, dos de mis palabras predilectas, eufemismos frustrados, mucho más inquietantes, más reveladores que las insulsas expresiones soeces a las que sustituyen con ventaja, sodomizar, verbo sólido, corrosivo, que desata un violento escalofrío a lo largo de la columna vertebral. Nunca había visto follar a dos hombres, a los hombres les gusta ver follar a dos mujeres, a mí no me gustan las mujeres, nunca me había parado a pensar que alguna vez podría ver follar a dos hombres, pero entonces sentí un extraño regocijo y recordé cómo me gustaba pronunciar esa palabra, sodomía, y escribirla, sodomía, porque su sonido evocaba en mí una noción de virilidad pura, virilidad animal y primaria. (S. 14)

Gleich zu Beginn stellt der Roman zwei konzeptuelle Vorgaben bereit: die Vorliebe Lulús für homosexuelle Männer und die Lust an der Beobachtung, am Zuschauen. Eine Rückblende des Textes auf die erste sexuelle Begegnung mit Pablo zeigt nicht nur die Unterwürfigkeit Lulús, sondern auch die Gabe Pablos, sie zu Tätigkeiten zu veranlassen, die sie eigentlich nicht will – zwei aus der ‚klassisch‘-heteronormativen Pornografie hinlänglich bekannte Stereotype. So wird Pablo sie bei einer Autofahrt durch Madrid zum Vollzug ihres ersten Oralverkehrs an ihm zwingen, den sie aus Ekel abbrechen muss, kurz darauf aber von sich aus und freiwillig wieder aufnimmt („Ich ... nahm ihn immer wieder in den Mund und lutschte, und auf einmal dachte ich, daß es mir nun gefiel“, S. 38; „... volvía a tenerla en la boca y la chupaba, y de repente pensé que ahora me gustaba ...“ . S. 39). Vom „Genießen durch Erzählen“ bis zur Intimrasur bringt die erste Nacht bereits ein breites Spektrum von Sexualpraktiken, das sich im weiteren Verlauf des Romans, insbesondere im Kontext der sado-masochistischen Szenen, zu einem Bilderbogen polymorpher Perversitäten komplettiert.

Schritte auf dem Weg zur sexuellen Selbstfindung Lulús sind u. a. die gemeinsam mit Pablo durchgeführte „Jagd auf Transvestiten“. Das Paar trifft auf eine(n) gewisse(n) Ely, und während des Sexualakts, der folgt, bleibt Lulú in der zuschauenden Rolle. Nach dem Abschied Elys fragt sie Pablo, ob er für die

Aktion bezahlt habe, was er bejaht. Zwei Verhaltensweisen zeichnen Lulú aus, die in ‚klassischer‘ Pornografie in der Regel Männern vorbehalten sind: Voyeurismus und gekaufte Liebe. Wenn Lulú die Voyeursperspektive einnimmt, kann der Roman einen Zuwachs experimenteller Formen verzeichnen, so etwa, als sie einer Freundin ein Videoband zurückbringt, das sie am Beginn des folgenden Kapitels in einem langen Bewusstseinsstrom über das Gesehene nachzudenken veranlasst, in einem einzigen, sich über fünf Seiten erstreckenden Satz (welchen die deutsche Übersetzung allerdings in eine Vielzahl syntaktischer Einheiten aufgesplittet hat):

Sie waren rührend, richtig rührend, das vor allem, eher rührend als schön, rührend ihre appetitlichen Körper und ihre sonnengebräunte Haut, der straffe, glatte Bauch, das Haar ganz kurz, Millimeter für Millimeter erkämpfte Schönheit, Schweiß über Schweiß, um ihre Jugend weit über die Zwanzig, vielleicht auch die Dreißig zu verlängern sie waren ausgewachsene Jugendliche, große Kinder, eine kleine Bande von gelangweilten Jünglingen. (S. 87)

Eran conmovedores, conmovedores absolutamente, por encima de cualquier otra cosa, conmovedores más que hermosos, conmovedora su carne, deglutible, y su piel bronceada, el vientre dura y liso, el pelo muy corto, belleza conquistada milímetro a milímetro, sudor y más sudor para prolongar la adolescencia más allá de los veinte, de los treinta quizás, eran adolescentes crecidos, niños grandes, una pequeña pandilla de jovencitos aburridos, [...] (S. 87)

Lulú. Die Geschichte einer Frau wurde als Beleg dafür angeführt, dass in der spanischen Gesellschaft des Postfranquismus die Enttabuisierung der Diskurse des Körperlichen schnell so weit fortgeschritten war, dass auch eine schreibende Frau sich der ehemaligen Tabuzone des Pornografischen annähern konnte. In dieser Argumentationslinie wäre das *dass* des Romans wichtiger als das *wie*; damit bin ich nicht einverstanden, denn das *wie* ist in diesem Fall tatsächlich entscheidend. Ferner wurde das Werk als Dokument der vollzogenen Emanzipation interpretiert, als der bezeichnende Endpunkt der (hier im Detail nicht aufzurollenden) Debatte um Feminismus und Pornografie. Auch das scheint mir nur zum Teil richtig. War es mit Susan Sontag eine Frau, die mit als erste eine substantielle Apologie des Pornografischen vorlegte (Sontag 1980), so wurde doch im Zeichen feministischer Kulturkritik am Ende des 20. Jahrhunderts mit gutem Grund einem Großteil der – männlichen bzw. heteronormativen– pornografischen Produktion eine stark frauenverachtende Tendenz angelastet. Dagegen mehrten sich dann auch in Spanien die Stimmen der Frauen, die statt einer Verteufelung des Pornografischen für eine Differenzierung eintraten. So hat die in Kanada lehrende Soziologin und Kriminologin Mariana Valverde (übrigens eine Tochter des spanischen Dichters José María Valverde, der Teile der Franco-Zeit im kanadischen Exil verbracht hatte,) das 5. Kapitel ihres Buches

Sex, Power and Pleasure mit dem Statement „Pornography – Not for Men Only“ überschrieben (Valverde 1985). Eine solche Linie fand in Spanien die Unterstützung zahlreicher Personen, die es mit dem Anprangern der franquistischen und/oder kirchlichen Körperfeindlichkeit als ihr zentrales Anliegen betrachteten, das Entstehen dieses Romans (und weiterer ähnlicher Werke) zu rechtfertigen, zu befürworten, zu erklären. Dabei gilt vielen Frauen dieser erste weltweit erfolgreiche pornographische Roman aus der Feder einer Frau als die notwendige, ja überfällige Eroberung eines männlichen Terrains. Von Pardo Bazáns Frage, ob Frauen Männerkörper schön finden dürfen, bis zum Vergnügen Lulús an Schwulenpornos liegt zeitlich ein Jahrhundert. Wie lang der Weg zu einem neuen Körperbewusstsein und zur expliziten Bejahung auch marginaler Sexualpraktiken war, ist in keiner Maßeinheit zu messen.

Dabei gibt Lulús Geschichte selbst zu emanzipatorischen Interpretationen wenig Anlass. Schließlich scheitern die beiden versuchsweise eingenommenen ‚männlichen‘ Sexualitätsformen, Voyeurismus und gekaufte Liebe, und die Protagonistin findet sich am Ende wieder in der traditionellen Rolle eines dem Mann unterworfenen ‚Frauchens‘. Solch peinlicher Bestätigung von Rollenklischees steht eine bemerkenswert innovative Technik der Versprachlichung erotischer, teils eben auch pornografischer Inhalte gegenüber. Wenn sich hier die Autorin der sprachlichen Muster des Trivialpornos bedient, so überführt sie diese zugleich in Reflexionen von Körperlichkeit, in eine sehr eigenwillige Verwendung der Sprache und insgesamt in eine stilistische Experimentalität, die diesem Roman seine für den Postfranquismus wegweisende Funktion erteilt.

Kulturkontakt und -konflikt in Najat El Hachmi, *Der letzte Patriarch*

Vor gut einem Jahrzehnt erregte das Werk einer jungen katalanischen Autorin namens Najat El Hachmi (*1979 im marokkanischen Nador) mit dem Titel *L'últim patriarca* (2007, span. *El último patriarca*, 2008, dt. *Der letzte Patriarch*, 2011) in Spanien großes Aufsehen. Zum ersten Mal erhielt das Werk einer Frau „mit Migrationsgeschichte“ die höchste Würdigung im Bereich der katalanischen Literatur, den Premi Ramon Llull. Inzwischen wurde sie 2021 für einen neueren Roman auch mit dem angesehenen Premio Nadal geehrt. Die Autorin war – wie auch die Hauptfigur der Erzählung – als Kind nach Katalonien gekommen, doch endet damit auch schon die autobiographische Dimension. Die Geschichte der namenlosen Protagonistin, besonders ihr Verhältnis zu den restlichen Mitgliedern der Einwandererfamilie, wird nach Art einer – allerdings schon sehr speziellen – *coming-of-age*-Geschichte bzw. eines Bildungsromans

dargeboten. Im Zentrum des Romans steht die Familie Driouch, insbesondere Mimoun, der Vater – eben der ‚Patriarch‘ – und seine Tochter, die bereits im ersten der beiden Teile als Ich-Erzählerin fungiert, obwohl sie zu der Zeit, als dieser Handlungsteil spielt, noch gar nicht geboren war, also gar nicht Zeugin der dort geschilderten Ereignisse hat sein können. Der Plot ist in jenem Berberdorf des Hohen Atlas angesiedelt, in dem Mimoun geboren wird und aufwächst. Seine Geschichte ist von Gewalterfahrungen gekennzeichnet: schon als Kleinkind wird er geohrfeigt, und er rächt sich mit dem Mord am „Feind Nummer 1“, seinem jüngeren Bruder, den er mit einem Kissen erstickt. Die Mutter und seine Geschwister vergöttern ihn und fördern so seine Entwicklung zum späteren ‚Patriarchen‘. Schon in einer Art Vorrede schlägt das Buch den stilistischen Gestus des biblischen Generationsschemas an:

Dies ist die Geschichte von Mimoun, Sohn von Driouch, Sohn von Allal, Sohn von Mohammed, Sohn von Mohand, Sohn von Bouziane, den wir einfach Mimoun nennen werden. Es ist seine Geschichte und die Geschichte des letzten der großen Patriarchen, die den langen Stammbaum der Vorfahren von Driouch bilden. Jeder Einzelne von ihnen hatte mit der Unbeirrbarkeit der großen biblischen Gestalten gelebt, gehandelt und auf das Leben aller, die ihn umgaben, Einfluss genommen. (S. 7)

Aquesta és la història de Mimoun, fill de Driouch, fill d'Allal, fill de Mohamed, fill de Mohand, fill de Bouziane, i que nosaltres anomenarem, simplement, Mimoun. És la seva història i la història de l'últim dels grans patriarques que formen la llarga cadena dels avantpassats de Driouche. Cadascun d'ells havia viscut, actuat i infuït en la vida de tots els que els envoltaven amb la fermesa de les grans figures bíbliques. (S. 7)

Und auch das Ende liest sich wie eine prophetische Aussage, (die allerdings zugleich Dimensionen der Drohung und der Abwehr weiterer durch gesellschaftlichen *machismo* verursachter Katastrophen aufweist):

Ein Vater, der nie wieder Patriarch sein würde, nicht für mich, denn was er gesehen hatte, würde er nie erzählen können, es war ein Verrat, der so schrecklich war, dass nicht einmal er ihn sich hätte vorstellen können, und weniger noch, dass es seine innig geliebte Tochter war, die ihn verübte. (S. 346)

Un pare que ja no tornaria a ser patriarca, no pas amb mi, que el que havia vist no ho podria explicar, que una traïció tan fonda no l'hauria imaginada ni ell i encara menys venint d'una filla tan estimada. (S. 332)

Was geschieht zwischen der Eingangs- und der Endsituation? Schon im ersten Teil spielt Sexualität (oft in ihren gewalttätigen Varianten) eine große Rolle, hinzu tritt eine pointierte Misogynie unter den männlichen Berbern. Der relativen Freiheit der Jungen steht die totale Überwachung der Mädchen gegenüber, was von manchen jungen Frauen, etwa von dem Nachbarsmädchen Fatma,

durch anale Praktiken konterkariert wird, die es ihr erlauben, Sex zu haben und gleichzeitig ihre Jungfräulichkeit zu bewahren. So liest man über sie:

Schaut nur, was für ein prächtiger Hintern, und noch ganz unberührt. Welcher Mann auf Erden könnte da widerstehen?

Was der Vater von Fatma nicht gewusst haben wird, ist, dass jener Hintern schon reichlich berührt worden war. Das Mädchen war zwar noch Jungfrau, keine Frage; sie musste ihre Ehre bis zur Hochzeit bewahren und allen den Blutfleck auf dem weißen Laken zeigen am Tag nach der Hochzeitsnacht ... (S. 35)

Mireu quin cul més esplèndid i encara per estrenar! Com hi pot haver home damunt la terra que s'hi resisteixi?

El que no devia saber el pare de Fatma era que aquell cul estava més que estrenat. La noia era verge, per descomptat; havia de preservar el seu honor en arribar al matrimoni i mostrar a tothom la taca de sang en la tela blanca l'endemà de la nit de noces ... (S. 35/36)

Später im Roman wird diese sexuelle Praxis nahezu leitmotivisch wiederkehren, auch in Kontexten, die außerhalb der islamischen Erfahrungswelt stehen, wenn etwa der Patriarch spanischen Frauen diese sexuelle Spielart vorschlägt. Im zweiten Teil des Romans, der in einer katalanischen Kleinstadt spielt, erleben wir die Tochter weiterhin als Ich-Erzählerin, wie sie sich mithilfe eines Wörterbuchs die katalanische Sprache aneignet, Buchstabe für Buchstabe, von A bis Z. Dieses Alphabet-Schema strukturiert dann auch den Gang der Erzählung. Als die Ehefrau des ‚Patriarchen‘ nach Katalonien nachgeholt wird, vermutet der krankhaft Eifersüchtige, dass sie in Marokko eine sexuelle Beziehung zu seinem Bruder unterhalten habe, der später auch nach Spanien gelangt. Auch die Tochter wird Zeugin dieser Attacken des Vaters gegenüber der Mutter, die sich mehr gegen diese als gegen ihren Onkel richten (für Details zu diesem Roman s. Ingenschay 2010). Der Roman kombiniert hier die Darstellung eines zu häuslicher Gewalt führenden *machismo* sowohl auf der Iberischen Halbinsel allgemein wie auch innerhalb von Gemeinschaften mit Zuwanderungsgeschichte.

Die Thematik des Inzests, verbunden mit analer Sexualität, die im Berberdorf eher als Randthema auftauchte, verdichtet sich und kulminiert im 39. und letzten Kapitel des zweiten Teils, als die Ich-Erzählerin sich zu einer grausamen Rache an ihrem Vater entschließt. Sie sorgt dafür, dass er Augenzeuge eines Geschlechtsverkehrs wird, der inzestuös und für den Vater zusätzlich traumatisierend ist, weil sie ihn mit seinem Bruder, ihrem Onkel, vollzieht. In Form einer ‚klassischen‘ Verführung innerhalb der Familie leitet der Onkel den folgenden Akt der analen Penetration seiner Nichte mit einigen sanften Worten ein, deren Naivität ihm, der von ihrem Racheplan nichts weiß, unbewusst bleibt:

Hast du es schon mal von hinten gemacht?, fragte er plötzlich, inmitten all dieser Zärtlichkeiten und ich: Nein, das tut weh, und er: Hab keine Angst, ich werde dir zeigen, wie

das geht, wenn du weißt, wie, dann muss es nicht wehtun. Wer wäre besser geeignet als ein Onkel, um dir solche Dinge beizubringen? Solche Dinge müssen in der Familie bleiben. Er sagte: Bring mir Olivenöl, keine Butter wie Marlon Brando, wir sind schließlich vom Mittelmeer. Er sagte: Lass dich gehen, lass dich gehen, und ich hatte schon einen Orgasmus bekommen, als ich ihn nur auf mir spürte. (S. 345)

Ho has fet mai pel darrere?, havia dit sobtadament entre tanta tendresa, i jo no, que fa mal, i ell no pateixis, jo te n'ensenyaré, si saps com fer-ho no ha de fer mal. Qui millor que el teu oncle per ensenyar-te aquesta mena de coses, eh? Són la mena de coses que han de quedar en família. Va dir porta l'oli d'oliva i no va ser la mantega del Marlon Brando, que nosaltres som mediterranis. Va dir deixa't anar, així, i jo només de tenir-lo a sobre ja havia tingut un orgasme. (S. 331)

Hinter der ironischen Begründung für den Einsatz von Olivenöl treten die skandalösen Aspekte, der Inzest wie auch die tabuisierte anale Penetration, nur zum Schein zurück. Dass die Protagonistin diesen Sexualakt als schmerzhaft und erfüllend zugleich empfindet, ließe sich auf Eve Kosofsky Sedgwicks Thematisierung einer genussvollen analen Sexualität perspektivieren (Kosofsky Sedwick 1993). Auf alle Fälle schwingen – im Lichte der Theorien Foucaults zur Sexualität – hier Machtfragen mit, etwa im Sinne der Feststellung Leo Bersanis „*to be penetrated is o abdict power*“ (Bersani 2010). Doch der Schein trägt. Nicht die von dem penetrierenden Onkel ausgehende sexuelle Gewalt ist entscheidend für die Folgen dieses Sexualakts, sondern die Tatsache, dass es der Tochter gelingt, dem Patriarchen ein für alle Mal seine Macht und seinen Einfluss zu entreißen.

In ganz Spanien war der Roman unter all den Immigrationsgeschichten der letzten Jahre der größte Erfolg, und dies gilt in geringerem Maße auch in Deutschland. Liest man zum Beispiel im Kultur-Blog „Perlentaucher“ die Rezensionen, die dieser eigenwillige Roman hierzulande erhalten hat, so findet man selbst aus der Feder älterer männlicher Rezensenten (ein ehemaliger Berliner Kollege ist unter ihnen) höchstes Lob. Das „Strickmuster“ der Verbindung von (femininer) Selbstfindung in Zuwanderungskontexten liefert genug Stoff zu neuartigen Fiktionalisierungen, und so hat die Autorin dann mit ihrem bisher letzten Roman *Mare de llet i mel* (2018, „Mutter aus Milch und Honig“) wieder Familiengeschichte und Selbstfindung als Frau angesichts patriarchaler Strukturen zusammengebracht, dieses Mal aus der Ich-Perspektive der Mutter, die ihrem Mann nach Spanien folgt und dort mit einer völlig anderen Kultur konfrontiert wird.

Rosa Montero, *La carne*: weibliche Lust am männlichen Körper

Rosa Montero (*1951) ist die spanische Autorin, die zwischen 1990 und 2016 am häufigsten zu Hispanistik-Kongressen nach Deutschland eingeladen wurde. Dies verdankt sich nicht allein der Tatsache, dass die erfolgreiche Schriftstellerin lange als Journalistin tätig war und nach dem Mauerfall für die Tageszeitung *El País* eine eingehende Reportage über die östliche Hälfte Deutschlands geschrieben hatte, sondern vor allem der Attraktivität ihrer Romane, die lange als Musterbeispiele eines „weiblichen Schreibens“ in der spanischen *transición* und danach galten, auch wenn die Autorin selbst das Etikett einer feministischen Schreibart stets abgelehnt hat. Mehrere ihrer siebzehn Romane liegen auch in deutscher Übersetzung vor. Für ein ‚weibliches Schreiben‘, besser gesagt: für die literarische Problematisierung der besonderen Rolle, in der sich spanische Frauen am Ende der franquistischen Epoche fanden, ist ihr früher Roman *Crónica del desamor* (1979, etwa: „Chronik eines Liebesverlustes“) wegweisend. Im Zentrum dieser „Polygrafie“, die im Madrid der ausgehenden 1970er Jahre spielt, steht gleichsam als Koordinatorin der verschiedenen subjektiven Blickwinkel die Journalistin Ana. Sie ist im Begriff, sich von ihrem Partner Juan zu trennen, und wird ihre Tochter allein zu erziehen haben. Zugleich aber geht sie auch auf die Schicksale ihrer Freundinnen ein, wie sie in einem inneren Monolog zu Beginn verdeutlicht:

Ana denkt, es wäre schön, eines Tages etwas zu schreiben. Über den Alltag, natürlich. Über Juan und sie. [...] Über Julita, ein gebrochenes Püppchen nach der Trennung von ihrem Mann. Über Hände voller Sabber, abzuwaschendes Geschirr, über Personalabbau, vorgetäuschte Orgasmen, Telefonanrufe, die nie kommen, über männliche Netzwerke, Diaphragmen, Karikaturen und Ängste.

Piensa Ana que estaría bien escribir un día algo. Sobre la vida de cada día, claro está. Sobre Juan y ella. [...] Sobre Julita, muñeca rota tras separarse del marido. Sobre manos babosas, platos para lavar, reducciones de plantilla, orgasmos fingidos, llamadas de teléfono que nunca llegan, paternalismos laborales, diafragmas, caricaturas y ansiedades.

(S. 8)

Am Ende wird klar, dass es dieses Buch der vermeintlichen Banalitäten ist, das die Leser*innen in Händen haben. Das Material über die Personen der Erzählung, über Elena, Candela, Ana María, Julita, Olga und andere, hat die Autorin in Interviews mit Frauen aus verschiedenen sozialen Schichten gewonnen. In den vierzehn Kapiteln kommt der – mitunter kruden – Darstellung von Körperlichkeit Primat zu. Im Eingangsteil werden die Abtreibungen verschiedener Frauen geschildert. So sucht die Schwester ihres Partners Juan, Teresa, die ungewollt schwanger ist, eine billige Kurpfuscherin auf, um Geld zu sparen, weil

sie (auch finanziell) ihren Bruder unterstützt, der als Gegner des Franco-Regimes ins Exil zu gehen plant. Die Quacksalberin führt ihr ein Bambusrohr ein, und später, wieder zu Hause, wird sie eine formlose blutige Masse in die Toilette fallen sehen (S. 23/24). Die besser gestellten Frauen indes können zu einem sterilen und hygienischen Schwangerschaftsabbruch nach London fliegen, wie Elenas Schwester Candela, die aufgrund einer von ihrem Gynäkologen falsch eingesetzten Spirale schwanger geworden war (S. 21). – Dass solch nüchterne Darstellung nicht auf das ungeteilte Wohlwollen der Literaturkritik stieß, verdeutlicht Hans-Ulrich Gumbrecht in einer Passage seiner Literaturgeschichte, in der er die (2017 mit dem Nationalpreis für Literatur ausgezeichnete) Autorin als ebenso mittelmäßig bezeichnet wie ihre Figuren (s. Gumbrecht 1990, S. 1049f.), eine Einschätzung, die ich nicht teile. In Monteros Roman herrschen Dialoge, aber auch Reflexionen in Form indirekter freier Rede vor, und der häufige Gebrauch von Klammern fällt auf. Doch wird der hohe Innovationsgrad ihrer Schilderungen erst dann greifbar, wenn man sie mit den ‚literarischen Abtreibungen‘ im Zeichen des Sozialromans (*novela social*) vergleicht, etwa in Juan García Hortelanos *Nuevas amistades* (1959, „Neue Freundschaften“) oder Luis Martín-Santos‘ *Schweigen über Madrid* (1991, Orig.: *Tiempo de silencio*, 1961). Bei García Hortelano löst der selbstsüchtige Aktionismus eines blasierten jungen Mannes den ‚Fehlalarm‘ der Schwangerschaft aus, bei Martín-Santos endet der viel zu spät eingeleitete Abtreibungsversuch mit dem Tod der jungen Frau (s. Kap. 5). Während in beiden Romanen der Frau gar nicht erst ‚das Wort erteilt‘ wird, verfügen Monteros Frauen über eine eigene Stimme, um körperliche Aspekte selbst zu reflektieren und zu artikulieren. Es bedurfte eines ganz neuen Romandiskurses im Zeichen einer feministischen Selbstbestimmung, um die Abtreibung vom sozialen Brennpunkthema zum Ausdruck individueller Körpererfahrung der Frau zu machen.

Nun haben Schwangerschaftsabbrüche zwar indirekt mit Sex zu tun, doch sind ihre Schilderungen keine ‚sexy Texte‘. Ebenso wenig jene späteren Romane Rosa Monteros, welche die Geschlechterverhältnisse des Postfranquismus kritisch hinterfragen, oder jene, die das Altern zum Thema haben, – mit einer Ausnahme: Ihr Roman *La carne* (2016, „Das Fleisch“) thematisiert das Altern und die Benachteiligung von Frauen und lässt sich dennoch dem Typus von Texten zurechnen, die Begehren und Aufbegehren enthalten. Eine Nebenfigur, eine Nachbarin der Protagonistin, trägt dort den Namen Ana; sie ist eine junge Schriftstellerin, die einen Roman zu einem Literaturwettbewerb eingereicht hat. Ganz am Ende erzählt sie beiläufig, dass sie den Preis gewonnen hat und dass es in ihrem Roman um die Schicksale vieler Frauen geht. Dann hätte sie ihn besser *Crónica del desamor* („Chronik eines Liebesverlustes“) nennen sollen, bemerkt daraufhin die Protagonistin (S. 231). Dies ist nicht der einzige Selbstverweis, den Montero in ihren Roman eingebaut hat: Mehrfach trifft die Prota-

gonistin gegen Ende eine Journalistin namens Rosa Montero, die ihr gute Ratschläge bezüglich der Ausstellung gibt, die sie auf die Beine zu stellen hat. – Aber nun zu der zentralen Figur der Erzählung: Die 60jährige Kunsthistorikerin und Kuratorin mit dem programmatischen Vornamen Soledad (d. h. wörtlich Einsamkeit) ist von ihrem Freund Mario verlassen worden, nachdem der sich wieder seiner jüngeren (und schwangeren) Frau zugewandt hat. Soledad, die nie eine langfristige feste Beziehung erlebt hat, muss sich zugleich auch in beruflicher Hinsicht neu orientieren. Nun arbeitet sie an der Vorbereitung einer Ausstellung über „Verdammte Dichter“ („poetas malditos“ oder *poètes maudits*) in der Nationalbibliothek. In der platten Absicht, ihren Ex-Liebhaber eifersüchtig zu machen, engagiert sie den 32jährigen russischen Profi-Gigolo Adam für den Besuch einer Opernvorstellung – ausgerechnet Wagners „Tristan und Isolde“ –, der auch Mario beiwohnen wird. Direkt nach Ende der Vorstellung geraten Soledad und Mario in einem der von Chinesen betriebenen Lebensmittelläden, der Madrider Spielart der Berliner „Späti“, in einen Überfall. Adam kann dem Besitzer das Leben retten, wird selbst aber verletzt. Die Polizei nimmt die Personalien auf, und das Paar geht in der Aufregung erst mal in Soledads Wohnung, um dem Verletzten das Blut abzuwaschen und ihn mit einem sauberen T-Shirt zu versehen. Und dabei bemerkt Soledad, wie sehr dieser junge, kräftige Mann sie anzieht:

Soledad hatte sich neben ihn aufs Sofa gesetzt [...]. Sie konnte ihn riechen. Ein metallischer Hauch von Blut, und darunter das mächtige Aroma seines Fleisches. Ein warmer, moschusartiger, männlicher Geruch. Sie sah ihn an und fühlte sich klein und verloren. Diese karamellfarbenen Augen, die unter den dichten Augenbrauen brannten, dieses schwarze Haar, das die weiße Haut seines Gesichts umrahmte. Sie begehrte ihn. [...]. Sie probierte Adams Zunge und seinen Speichel und fühlte einen Schwindel. Und sie begann, ihn langsam zu entkleiden, ihm nach und nach die blutigen Kleider auszuziehen, wie in einem barbarischen Initiationsritual, eine primitive Liturgie von Tod und Genuss, von Opfer und Sex.

Soledad se había sentado en el sofá, junto a él [...]. Podía olerle. Un tufo metálico a sangre y, por debajo, el poderoso aroma de su carne. Un olor caliente, almizclado, masculino. Le miró sintiéndose pequeña y perdida. Esos ojos color caramelo ardiendo bajo las gruesas cejas, esa melena negra nimbando su rostro de piel blanca. Le deseaba [...]. Probó la lengua y la saliva de Adam y sintió vértigo. Y empezó a desnudarlo con lentitud, a quitarle poco a poco la ropa ensangrentada, como en un bárbaro ritual de iniciación, una liturgia primitiva de muerte y de gozo, de sacrificio y sexo. (S. 51/52)

Mehrfach werden sich die beiden treffen, um Sex zu haben, und darüber kommt es zu einer gewissen Annäherung zwischen den beiden. Soledad erzählt von der Ausstellung, die sie zu kuratieren hat, und fragt sich, ob Adam, der ihr den Unterschied zwischen den Potenzmitteln Cialis und Viagra erklärt hat, diese auch bei

ihr einsetzt (oder einsetzen muss). Jedenfalls ist der weltklugen Soledad klar, dass es nie eine ‚echte‘ Beziehung zwischen ihr und dem ‚bildungsfernen‘ schönen Mann geben kann, so sehr sie auch tiefere Parallelen entdecken (– beide haben Probleme mit Zwillingsgeschwistern). Die Basis ihrer entstehenden Beziehung lässt mitunter das ‚Geschäftliche‘ hinter sich. Doch wird Adam, im Erstberuf Elektriker bei einer Firma, die Geldautomaten aufstellt („einarmige Banditen“), dabei erwischt, wie er säckeweise Euromünzen gestohlen hat. In einem letzten Akt von Solidarität ersetzt Soledad die fehlenden 7000 Euro und ermöglicht Adam damit eine Flucht in Begleitung einer jungen Brasilianerin, die mit ihm im selben Gebäude wohnt. – Durch den parallelen Handlungsstrang der Ausstellung über die *poètes maudits* ist *La Carne* vor allem auch ein Literaturroman, der die Thematik unmöglicher Liebe zugleich vielfach in literarischen Kontexten vom Mittelalter (Ulrich von Liechtenstein, der schon im „Buch der guten Liebe“ [*Libro de buen amor*] zitiert ist, woher Rosa Montero ihn vermutlich kennt) bis zur Gegenwart reflektiert (und durch musikalische Bezüge zur Welt der Opern kommentiert). Bemerkenswert ist jene Entwicklung zwischen der autotextuell zitierten „Chronik eines Liebesverlusts“ (*Crónica del desamor*) – jenem polyfonen Erstlingswerk, das die beklagenswerte Situation spanischer Frauen am Ende des Franquismus thematisierte, zu diesem „Alterswerk“ einer (zum Zeitpunkt der Veröffentlichung) 65jährigen Autorin, die der Schilderung körperlicher Liebe hier eine originelle Stimme gibt. Auch wenn es sich gewiss nicht um autobiografische Erfahrungen handelt und Soledad durchaus nicht identisch mit Rosa Montero ist, gelingt es der Autorin sehr überzeugend, sexuelles Begehren und dessen Realisierung aus der Perspektive einer ‚reifen‘ Frau darzustellen.

Nicht die Perspektive einer reifen, sondern mehrerer jüngerer und nicht immer wirklich reifer Frauen führt eine spanische Netflix-Serie vor, die dem Strickmuster von *Sex in the City* folgend, eine Clique von Freundinnen vorführt. Valeria, Carmen, Lola und Nerea tauschen sich regelmäßig und intensiv über ihr Leben, vor allem freilich über ihr Sexualeben, aus. Im Zentrum steht Valeria, die mit Adrián verheiratete, aber frustrierte, immer wieder in Beruf und Berufung scheiternde Schriftstellerin, die sich in den feschen Kosmopoliten Víctor verliebt. In ihrem Stammcafé wird sie von der Kellnerin auf eine junge Frau aufmerksam gemacht, die nebenan im Café sitzt; sie sei eine sehr erfolgreiche Autorin. Bei der Frau mit den blau gefärbten Haaren am Nachbartisch handelt es sich aber nicht um eine Schauspielerin, sondern um die Erfolgsautorin Elisabet Benavent (*1984), die sich selbst spielt. 2013 hatte sie den ersten Roman ihrer „Valeria“-Serie, *En los zapatos de Valeria* (etwa: „Ich stecke in Valerias Schuhen“) in Eigeninitiative im Internet herausgebracht, wo man ihn heute noch gebührenfrei lesen kann, bis dann ein auf Populärliteratur spezialisierter Verlag den Titel schnell übernahm. Vier weitere Valeria-Romane folgten zwischen 2013

und 2015, und diese Romane haben sich inzwischen rund 1,2 Millionen mal verkauft. Auf einem Verschnitt aller fünf Romane basiert die gerade erwähnte, international vermarktete Netflix-Serie „Valeria“. Elisabet Benavent gab danach das Schreiben nicht auf. Vielmehr legte sie einen Zyklus nach dem anderen vor; sie schrieb eine Silvia-Serie, eine weitere über Martina, und die Reihe der Sofia-Romane war auch nicht die letzte. Mehr als 3 Millionen ihrer Bücher, so zeigt die Statistik, sind insgesamt die Hände der Leser*innen gelangt, eine erstaunliche Zahl, die nicht allein durch die berechtigte Klassifizierung dieser Romane als Populär- oder Trivalliteratur zu erklären ist. Und Sexualität spielt stets die entscheidende Rolle in diesen Fiktionen. Auch die Netflix-Serie richtet einen besonderen Blick auf das, was man traditioneller Weise als weibliches Begehren bezeichnet. Nur ein Beispiel: Eine Frau aus Valerias Clique, die mit den anderen verabredet ist, wird beim Sex auf dem Küchentisch durch eine Sprachnachricht ihrer Freundin (wenn auch nur leicht) gestört. Da sie von hinten penetriert wird, kann sie zwischen dem genießerischen Augenrollen, vorbei an den Händen des Mannes, die sich ihren Brüsten widmen, schnell den Text „15 min“ eingeben, um sich in der nächsten Kamera-Einstellung zu korrigieren: „30 min“. So platt der Witz auch sein mag, steckt hinter ihm doch die Absicht, den Zuschauer*innen das lustvolle sexuelle Genießen der Freundin Valerias noch plastischer vorzuführen als die textuelle Fassung dies vermag. Vergleicht man die Entrüstung, die Almudena Grandes' Lulú-Roman vor drei Jahrzehnten auszulösen vermochte, mit der heiteren Selbstverständlichkeit, mit der die Öffentlichkeit Benavents ungeschminkte Darstellung sexueller Aktivitäten in ihren diversen Formen hinnimmt, so wird ein signifikanter gesellschaftlicher Wandel erkennbar, den man als ‚Normalisierung‘ des (literarisch vermittelten) Begehrens von Frauen fassen kann.

Wenn in Spanien die Rede auf Galanterie, Erotik oder Sexualität in der Literatur oder gar direkt auf Pornografie kommt, verweist man meist sofort auf jenen Romancier, der in Spanien in dem Ruf steht, der große Spezialist in diesen Feldern zu sein, auf Camilo José Cela. Schon zu Francos Zeiten hatte er sich in einem „Geheimlexikon“ (*Diccionario secreto*, 1972) über sexuelle und erotische Schreibweisen Gedanken gemacht. Und der künftige Nobelpreisträger breitete diese Kenntnisse später noch weiter aus in der umfassenden und immer wieder aufgelegten „Enzyklopädie des Erotischen“ (*Enciclopedia del Erotismo*, 1962, 1977), die indes kein Dokument des Aufbegehrens gegen eine vom *machismo* bestimmte Ordnung enthält, die nicht unter den Vorzeichen von Transgression, sondern von der Affirmation einer von Männern bestimmten Ordnung steht. Eine seiner unvergessenen tiefen Erkenntnisse ist die, dass die spanische Literatur zur Bezeichnung des männlichen Geschlechtsorgans erheblich mehr Lexeme und Metaphern zur Verfügung habe als für das weibliche. Dass der Romancier, der sich so fleißig mit solchen Dingen beschäftigt hat, zum Beispiel von gleichgeschlechtlicher Sexualität dagegen nicht wirklich etwas ver-

stand, weisen Rafael Mérida und Estrella Díaz überzeugend nach, wenn sie feststellen, dass es in jenem „Geheimlexikon“ *keinen einzigen* Eintrag aus dem Feld des schwulen Argot (bzw. Jargon) gibt (s. Mérida/Díaz 2013). Bezüglich weiblicher Sexualitäten wird man vermutlich zu einem ähnlichen Ergebnis gelangen. Dass das Auf-/Begehren der hier vorgestellten Texte vom Galanten bis zum Pornographischen reicht, überrascht nicht; bemerkenswert aber ist, dass deren durchgängige Präsenz in der Literaturgeschichtsschreibung selten oder nie ausgeführt worden ist. Dies wenigstens ansatzweise nachzuholen, ist meine Absicht.

7 Lorca und die Missverständnisse

Federico García Lorca, der bekannteste Dichter und Dramatiker der iberischen Halbinsel, wurde im spanischen Schicksalsjahr 1898 – dem Jahr, in dem Spanien mit Kuba und den Philippinen seine letzten Kolonien verlor – nahe Granada geboren. Ebenfalls in der Nähe von Granada wurde er im August 1936, einen Monat nach Beginn der militärischen Erhebung Francos gegen die gewählte Regierung, von falangistischen Milizen erschossen. Zwischen Geburt und Tod in Andalusien liegt ein zehnjähriger Aufenthalt (1919–1929) in der Madrider „Residencia de Estudiantes“, eher ein Gästehaus für die intellektuelle Schickeria der Zeit als ein Studentenheim, in dem er unter anderem mit Salvador Dalí und Luis Buñuel zusammenlebte; – der Regisseur Paul Morrison hat in seinem Film *Little Ashes* (spanischer Titel: *Sin límites*, 2008) diese ‚Dreiecksbeziehung‘ holzschnittartig nachvollzogen und einen nüchternen Buñuel, der dem Duo Lorca – Dalí nach Paris ausweicht, den beiden engen Freunden gegenübergestellt, die sich am Familiensitz der Dalís im katalanischen Cadaqués näher kommen. Nach der Trennung von Dalí und Lorca erfolgt im Film ein Wiedersehen, bei dem Federico (gespielt von Javier Beltrán) seinen Freund verändert vorfindet, sowohl politisch als auch menschlich – er hatte inzwischen Gala, seine Muse, kennen und lieben gelernt. Die (gelinde gesagt: komplizierte) Beziehung zwischen Lorca und dem exaltierten Dalí untersucht der ursprünglich irische, inzwischen mit spanischer Nationalität ausgestattete Literaturwissenschaftler Ian Gibson in ihrem historischen Verlauf, auch mit Bezug auf Buñuel, in seinem Buch *Lorca – Dalí. El amor que no pudo ser* („Lorca – Dalí. Die Liebe, die es nicht geben konnte“, Gibson 2000).

Eben dieser Ian Gibson hat in mehreren Studien, die sich zum Teil wie Minutenprotokolle lesen, Lorcass Tod – und dann ebenfalls dessen Leben – erforscht (s. Gibson 1976, 2016 a). Gibson legt die umfassendste Materialsammlung zu den Vorgängen um die Erschießung Lorcass vor, was nicht heißt, dass seine Thesen unwidersprochen geblieben wären. Die jüngste Argumentation, die sich gegen Gibsons (vornehmlich) politische Begründung der Hinrichtung wendet, beruft sich ausgerechnet auf ein Urteil Salvador Dalís, des notorisch unzuverlässigen Freundes (Rouca 2017); Dalí bezeichnete Lorca als einen absolut unpolitischen Menschen, – ein politisches Motiv für seine Erschießung scheint dem katalanischen Maler daher absolut abwegig. Doch Dalís schräge Einschätzung steht eher vereinzelt da, denn schon früh wird dem Tod Lorcass eine politische Dimension angesprochen. „Das Verbrechen geschah in Granada“ („El crimen fue en Granada“, 1936) lautet der Titel einer dreiteiligen Totenklage von Antonio Machado, dem älteren Dichterkollegen, den viele dem republikanischen Lager nahe ste-

hende Personen zu einer Art Nationaldichter des progressiven Spanien stilisieren (zu Machado s. Kap. 1). Mit diesem Poem bereits beginnt die Mythologisierung des Todes Lorcas und zugleich die politische Lesart dieses Verbrechens: „*Freunde,/ bildet aus Stein und Traum, auf der Alhambra,/ ein Grabmal dem Dichter,/ über einem Quell, wo Wasser weint/ und unaufhörlich sagt: Das Verbrechen geschah/ in Granada, in seinem Granada!*“. Machado evoziert also ein Grab Lorcas in der Granadiner Alhambra, jenem mythischen Palast des maurischen Andalusien schlechthin, dem ‚multikulturellen‘ Ort des friedlichen Zusammenlebens christlicher, jüdischer und maurischer Menschen. Doch endete Lorcas Leiche tatsächlich nicht im Palast der Kalifen, sondern in einem der ungezählten Massengräber, welche der Bürgerkrieg und die spanische Diktatur hinterlassen haben. – Um ein anderes Lorca-Grab zu finden, müssen wir nach Südamerika springen, wohin Lorca 1933 ein weiteres Mal gereist war (und wo er bei dieser Reise große Erfolge feierte – Santiago Roncagliolo nennt ihn den ersten spanischen Medienstar in Südamerika –, unter anderem bei der Uraufführung von *Bluthochzeit* in Buenos Aires). Auf einem sechs Quadratmeter großen Felsen finden sich Machados Verse über das Verbrechen in Granada eingemeißelt, und dieser Stein steht in der hintersten Ecke Uruguays, nahe der argentinischen Grenze, in der Stadt Salta. Wie gelangt Machados Text auf ein Lorca-Denkmal in der südamerikanischen Provinz? Während seines sechsmonatigen Aufenthalts in Buenos Aires hatte Lorca den exzentrischen uruguayischen Dichter Enrique Amorim kennen (und möglicherweise lieben) gelernt. Jedenfalls blieb Amorims Hochschätzung und Zuneigung zu dem Andalusier auch nach dessen Rückkehr nach Spanien ungebrochen. Und so veranlasste er in seiner Heimatstadt Salta die Errichtung dieses riesigen Denkmals. Am Fuß des Steines ließ er eine 40x50x60 cm messende weiße Urne beisetzen, mit der Aufschrift, in dieser Furche weile der unvergessene große Federico. Dies alles schildert der peruanische (heute in Barcelona ansässige) Schriftsteller Santiago Roncagliolo, den ich vor vielen Jahren kennengelernt hatte, lange bevor er das kurzweilige, teils bewundernswert recherchierte, teils gewagt spekulierende Buch veröffentlichte, in dem er diese Anekdote berichtet (Roncagliolo 2012). Im Zentrum dieses zu Literatur erhobenen amüsanten Kultur-Klatsches steht jener potentielle uruguayische Liebhaber Lorcas aus Roncagliolos Buchtitel (*El amante uruguayo*, „Der uruguayische Liebhaber“), doch gibt seine „wahre Geschichte“ (so der ironische Untertitel) vor allem Aufschluss über unzählige Interna der südamerikanisch-spanischen Dichterszene, so über Borges‘ Verhältnis zu Lorca, über Lorcas zu Neruda usw ... –

Für ein potentiell politisches Motiv der Erschießung Lorcas spricht vor allem seine Rolle innerhalb der Kulturpolitik der Zweiten Republik, deren Erziehungsminister Fernando de los Ríos – ein angeheirateter Verwandter Lorcas – die Aktivitäten der Theatertruppe „La Barraca“ intensiv förderte, die unter ihrem Impresario Lorca quer durch Spanien zog, um der ländlichen Bevölke-

nung seine didaktisch aufbereiteten Versionen der Klassiker und der Modernen vorzuführen. Lorca, der sehr früh zu schreiben, besonders zu dichten begann, war nicht nur ein höchst sensibler Mensch, sondern hatte auch eine profunde literarische Bildung genossen, wie Luis García Montero detailreich dargestellt hat (s. García Montero 2016). In den knapp vier Jahrzehnten seines Lebens hat der Andalusier der spanischen Literatur international zu neuem Glanz verholfen. Wie sehr Lorca ein Referenzpunkt für Literaten in aller Welt geworden ist, zeigte Susanne Zepp in der umfassenden, gemeinsam mit ihren Studierenden der Freien Universität Berlin erarbeiteten Ausstellung „Lorca. Blicke auf eine globale Rezeption“, die demnächst auch in Buchform publiziert werden wird. Dort finden sich nicht nur Zusammenstellungen und Übersichten der weltweiten Rezeption (in Japan zum Beispiel), es werden in einem der Module auch Dichterinnen und Dichter vorgestellt, die sich in ihrer eigenen Lyrik auf Lorca beziehen, etwa der Algerier Jean Sénac, der Lorca zum Kronzeugen seines Kampfes um die algerische Unabhängigkeit macht.

Lorcas Nachleben verdankt sich nicht allein der Rezeption durch Lesende und Theatergäste, er wurde auch immer stärker Gegenstand der Literaturkritik, innerhalb Spaniens, und mehr noch außerhalb. In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts hat ihn die internationale Literaturwissenschaft zum bevorzugten Paradigma diversester Ansätze gewählt. Schon vor 20 Jahren stellte Paul Julian Smith fest, die Studierenden hätten heute die freie Wahl zwischen einem feministischen, einem queeren oder einem dekonstruktivistischen Lorca. (Smith 1998, S. 4). Jede einzelne der damit implizierten Lesarten hat eine hohe Plausibilität. Dass in meiner Lesart der queere (und oft auch –schlichter– der *schwule*) Lorca eine privilegierte Position erhält, wird am Ende dieses Kapitels noch einmal eingehender diskutiert werden.

Lorcas Dramen

Lorcas literaturgeschichtliche Bedeutung wird vor allem in seinen Dramen greifbar, daneben auch in seinen Gedichten (und weniger in den Essays und der Theaterpraxis). Lorca habe in Großbritannien in Bezug auf die Aufführungszahlen ausländischer Dramenautoren Brecht auf Platz 1 abgelöst, hat Paul Julian Smith lakonisch festgestellt (Smith 1998, S. 2). Gesine Müller und ihr Team, die sich einer neuen Kartographie der Weltliteratur widmen, untersuchen in gleich drei Beiträgen die Rolle Lorcas als Vertreter von ‚Weltliteratur‘ (Locane/Müller 2017), und haben dabei seine Lyrik im Blick. Unter seinen Bühnenstücken ist in Deutschland die (fälschlich) sogenannte andalusische Trilogie (aus *Bernarda Albas Haus*, *Yerma* und *Bluthochzeit*) auf den Theatern (und bis vor

Kurzem auch in den Schulklassen) präsent; sie gilt als Inbegriff einer hoch emotionalen Dramatik, in deren Zentrum die vom gesellschaftlichen Korsett bis zur Atemlosigkeit eingeschränkte Frau steht, die den Falschen oder falsch liebt und den Aufstand gegen diese Enge führt, indem sie konsequent der Stimme der innersten Gefühle folgt und dabei unweigerlich scheitert. Entgegen der Chronologie gehe ich zuerst (und wieder in sich anti-chronologisch) auf diese drei Stücke ein. (Lorcas Plänen gemäß sollte es tatsächlich eine Trilogie geben, zu der neben *Yerma* und *Bluthochzeit* ein drittes, ungeschriebenes Stück mit dem geplanten Titel *La destrucción de Sodoma* [„Die Zerstörung von Sodom“] oder auch *Las hijas de Lot* [„Lots Töchter“] zählen sollte.)

Bernarda Albas Haus (Uraufführung unter José Antonio Bardems Regie in Buenos Aires 1945, spanische Uraufführung 1964 im Madrider Teatro Goya, ebenfalls unter Bardems Leitung) ist seit der ersten deutschsprachigen Premiere 1948 in Zürich das im deutschen Sprachraum am meisten aufgeführte Lorca-Drama. Dabei ist die Frage mehr als berechtigt, ob dies tatsächlich auch das typischste oder aussagekräftigste Stück des Andalusiers ist.

Die Geschichte ist bekannt: Nach dem Tod ihres zweiten Mannes beschließt die gefühlskalte Witwe Bernarda – schon ihr Vorname ist Nachbildung eines männlichen – für sich und ihre fünf heiratsfähigen Töchter eine achtjährige Trauer in strengster Abgeschlossenheit. Allein der ältesten, der hässlichen Angustias, dem Spross und damit der Erbin aus Bernardas erster Ehe, wird zugestanden, das Werben von Pepe el Romano zu dulden und zu fördern. Dieser junge, kräftige und im Text mit allen Insignien von Männlichkeit und Fruchtbarkeit bedachte Bauernbursche erscheint aber auch den jüngeren Halbschwestern als „Objekt der Begierde“. Obwohl (oder gerade weil) er auf der Bühne nie sichtbar wird, steigert sich seine Figur zunehmend zum geheimen Zentrum des Trachtens dieser eingesperrten jungen Frauen. (Immerhin lässt eine Regisseurin ihn durch die Projektion seines flachen andalusischen Hutes im Schattenriss auf die Bühnenrückwand gleichsam metonymisch präsent werden; – wenn ich mich richtig erinnere, war dies die Inszenierung von Marina Wandruszka 1992 am Theater Dortmund.) Zumindest dreien der Töchter verdreht er den Kopf: der Eheaspirantin Angustias natürlich, aber auch der (leicht körperlich behinderten) Martirio, die sein Bild in ihrem Bett versteckt, und der – so insinuiert Lorca – ihm eigentlich adäquaten jüngsten der Töchter, Adela. Diese freiheitsliebende Rebellin setzt ihr grenzenloses Schwärmen für den *macho*-Helden in die Tat um und gibt sich ihm hin. Als am Ende des dritten Aktes die unbotmäßige Beziehung aufgedeckt wird, will sie mit ihm, ihrem Beherrscher, fliehen, wird aber zurückgehalten. Bernarda greift zur Flinte und verlässt, begleitet von Martirio, die Bühne. Man hört einen Schuss im Off. Als Bernarda und Martirio wieder auftreten, sagt die Tochter lakonisch „Es ist aus mit Pepe el Romano“ („Se acabó con Pepe el Romano“).

Erst nachdem daraufhin Adela, von Panik erfasst, davonläuft, wird klargestellt, dass Pepe keinesfalls von dem Schuss getroffen worden war, sondern dass er fliehen konnte. Ein Schlag ist hörbar aus dem Off; Adela hat sich erhängt. Bernarda verbietet Tränen und behauptet, ihre Tochter sei als Jungfrau gestorben. Nur diese Lüge kann den gesellschaftlichen Schein aufrecht erhalten. – Schon in dieser verkürzten Wiedergabe der Haupthandlung erkennt man den eindringlichen Symbolcharakter der Personen und des Handlungsverlaufs, der noch dadurch unterstrichen wird, dass Lorca im Textbuch – gleich nach dem Personenverzeichnis – seine Absicht bekundet, „den drei Akten Charakter eines photographischen Berichts zu geben“. Alte wie neue Bühnenaufnahmen zeigen eine dieser Anweisung entsprechende Farbgebung: Das Schwarz der Frauenkleider und das Weiß der Wände transponieren die harte Ästhetik der Schwarz-Weiß-Fotografie visuell auf die Bühne.

Neuere Interpretationen haben diese Konvention grandios variiert und ausgefüllt, besonders Lluís Pasquals Inszenierung am Teatro Español 2009, in der selbst die Grautöne der Haare der Bernarda und der Hausdame Poncia das Schwarz-Weiß aufzunehmen scheinen, eine Inszenierung, der das blutleere Etikett des Werk- und Wortgetreuen durchaus nicht gerecht wird, weil es zum Beispiel die auratische Dimensionen von Schauspielerinnen und Schauspielern nicht berücksichtigen kann. Natürlich folgt Pasqual auch hier einer stark traditionellen Sicht- und Interpretationsweise, wie sie auch in seiner dramatischen Montage aus dem Jahr 1996 evident wird, in der er die großartige Nuria Espert auf die Bühne bringt, um „das Essentielle“ des Lorca’schen Universums zu verkörpern: die Trauer einer Mutter um ihr totes Kind. Hier riecht man die Gefahr, die verzweifelte Frau und die Härte Andalusiens zu essentiellen Bestandteilen eines Lorca’schen Universums zu stilisieren, welches in der Tat ganz andere und erheblich weitere Dimensionen aufweist. Doch andererseits ist es gerade Lluís Pasqual, der die ‚unmöglichen‘ Stücke Lorcás, die nichts mit dem Andalusien-Stereotyp zu tun haben, in all ihrer Experimentalität und semantischen Offenheit auf der spanischen Bühne etablieren wird; es gebe keine unaufführbaren Stücke, lautet sein grundsätzliches Statement, und er inszeniert als erster Spanier *Das Publikum* (s. unten). Der typisch spanischen ‚Werktreue‘ diametral entgegengesetzt wirken die Lorca-Inszenierungen oder Adaptationen im Zeichen des deutschen Regietheaters: hier geht es um das Ausloten ungewöhnlicher Interpretationen, die gern auch Lorcás Konzepte und seine Anweisungen systematisch missachten. Ein sinnfälliges Beispiel ist Konstanze Lauterbachs Leipziger Bearbeitung der *Bernarda Alba*, eine Inszenierung gegen den Strich, die nicht nur auf alles ‚Spanische‘ verzichtet, sondern eine gerade in den theatralischen Mitteln rigoros ‚postmoderne‘ Lesart vorschlägt. Auf der leeren, dreckigen Bühne sehen die Zuschauer*innen stets überzogen agierende, oft hektisch lachende Schauspielerinnen, darunter Bernarda als kettenrauchende heitere Mama, die statt der achtjährigen Trauer ihren Töchtern „8

Jahre Honig“ verspricht. Eine eigenwillige Musikbegleitung ergänzt diese Neuinterpretation: einerseits wird immer wieder leitmotivisch zum Klappern der Holzpantinen die bekannte Volksweise „Die Gedanken sind frei“ artikuliert oder gesummt – Verse, die auch Lorcas Heldinnen hätten denken oder intonieren können, – andererseits begleiten verschiedene Songs des mit heiserer Stimme singenden irischen Bardens Tom Waits das Geschehen („You’re innocent when you dream“ ...). Den postmodernen Charakter unterstreichen Verschiebungen des Textregisters ins Flapsige, etwa in den Partien der luziden Hausdame La Poncia („Was is’n hier los oder was? – Das ist jetzt wohl der neue Stil hier“; – für weitere Details s. Ingenschay 1998).

Lauterbachs fernsehtaugliche Inszenierung ist keineswegs die radikalste Modernisierung des Stoffs. Im Zeichen des (typisch deutschen) Regietheater haben sich ‚gewagte‘ Reinterpretationen überhäuft, von denen ich nur noch eine erwähnen möchte: diejenige von Roberto Ciulli und Müge Gürman, eine Koproduktion des türkischen Staatstheaters und des Theaters an der Ruhr in Mülheim (Premiere 23.03.1994). Die Handlung ist hier vom andalusischen Dorf in ein nordafrikanisches Militärcamp verlegt, die Töchter sind Soldaten, die gegen den antikolonialen Widerstand kämpfen, und ihr Anführer lässt, wenn er seine militärische Kopfbedeckung anhebt, eine lange Frauenmähne frei ... ‚Bravere‘ Inszenierungen haben Lorca hellseherische Fähigkeiten angesonnen und Bernarda als Vorkämpferin der rigorosen franquistischen Familien- und Ehrkonzeption interpretiert: Andrea Breth ließ in ihrer Inszenierung in Freiburg 1984 Franco-Reden aus dem Volksempfänger ertönen (und interpretierte die Beziehung zwischen Bernarda und La Poncia unter lesbischer Perspektive), und in Werner Heinrich Möllers Berliner Inszenierung 1989 hing bei den Albas ein Franco-Bild an der weißen Wand und eine Falange-Fahne im Hof.

Auch *Yerma* (Uraufführung am 29.12.1934 am Teatro Español, Madrid; deutschsprachige Uraufführung 1944 in Zürich) spielt im ländlichen Andalusien, auch hier steht ein ‚Frauensicksal‘ im Zentrum. Der Name „Yerma“, welcher Ödland bedeutet, enthält bereits die Dramatik des Stückes, das der Autor selbst als „tragische Dichtung“ bezeichnet hat und das schon nach der Uraufführung von der rechten Presse als unmoralische Pathologie einer fixen Idee verrissen worden war. Paul Julian Smith hat darauf hingewiesen, dass die verführerische Kraft Lorcas es bewirke, dass das Nacherzählen der *plots* den Stücken niemals gerecht werde (Smith 1998, S. 2), doch sei der Handlungsverlauf knapp in Erinnerung gerufen. Die Titelheldin ist zu Beginn der Handlung seit zwei Jahren mit dem fleißigen Bauern Juan verheiratet und immer noch kinderlos; ihre eigentliche Zuneigung zu dem Hirten Víctor unterdrückt sie pflichtbewusst. Dem Ratschlag einer weisen Alten, die 14 Kinder geboren hatte, es mit der ehelichen Treue weniger ernst zu nehmen,

kann sie aufgrund ihrer eigenen Moralvorstellung nicht Folge leisten. Die gegensätzlichen Auffassungen des bürgerlichen Reichtum anstrebenden Juan und der zunehmend verbitterten Yerma, die sich als kinderlose Frau so unnützlich findet ‚wie eine Handvoll dürrer Dornenzweige‘, eskalieren am Ende in einer Art Showdown: Enttäuschung, Wut und tiefste Ausweglosigkeit verleihen der Frau die Kraft, den Ehemann zu erwürgen.

Natürlich erinnert die Unausweichlichkeit dieser Katastrophe, wie oft bei Lorca, an das Modell der griechischen Tragödie, doch wird man fragen dürfen, ob diese verzweifelte Frau aus einem betont ländlich-schlichten Ambiente tatsächlich das Format einer griechischen Heldin aufweist. Als Thema hat man dann schließlich einen vermeintlichen Gegensatz zwischen der echten, warmen und bedingungslosen Liebe der Frau und der oberflächlichen des Mannes auszumachen geglaubt (wobei die ‚echte‘ eben auch zugleich die ‚unmögliche‘ Liebe sein sollte, wie sie der homosexuell, also damals ‚unmöglich‘ Liebende empfindet, so dass man Lorca mit Yerma identifizieren könnte Indes spricht nichts für solche Spekulation!). Dass *Yerma* mehr ist als nur der Versuch, das Einzelschicksal einer glück- und kinderlosen Andalusierin zu dramatisieren, hat, so glaube ich, Paul Julian Smith am überzeugendsten in seiner schon erwähnten Studie mit dem Untertitel „Theatre, Performance, Psychoanalysis“ dargelegt. Er berichtet, dass Gregorio Marañón, der bedeutende Arzt und ‚Sexualhygieniker‘ der 1920er Jahre, samt einigen Kollegen der Uraufführung im Dezember 1934 beigewohnt, sich also anscheinend für die dort vorgeführte Problematik interessiert habe. Marañón hatte 1926 innerhalb seiner *Tres ensayos sobre la vida sexual* („Drei Essays über das Sexualleben“) eine Theorie der Intersexualität vorgelegt, die im Rahmen der intensiven Diskussionen um Ausdrucksweisen des Sexuellen die Existenz von (um mit Magnus Hirschfeld zu sprechen) sexuellen ‚Zwischenstufen‘ vorsieht. Dabei ist Marañóns Theorie keineswegs grundsätzlich ‚schwulenfreundlich‘. Er betrachtet Homosexualität vielmehr als Signal von Dekadenz und Krise und hat damit einen Grundstein zur Pathologisierung von Homosexualität in Spanien gelegt (s. dazu Aresti 2010 sowie Kap. 10). – Die Perspektivierung von *Yerma* auf Marañóns Theorie der Intersexualität versetzt die Geschichte der armen Unfruchtbaren aus ihrer mythologisch anmutenden Zeitlosigkeit in den konkreten Kontext einer wissenschaftlichen Diskussion, wie sie, unter anderem von der um die 1930er Jahre aktiven „Weltliga für Sexualreform auf sexualwissenschaftlicher Grundlage“ angestoßen, auch in Spanien in den Jahren der Zweiten Republik möglich geworden war. Smith betont, er wolle, indem er Yerma in die Arztpraxis schicke bzw. auf die Couch lege, diese nicht auf eine Fallstudie des Pathologischen reduzieren, sondern den Grenzbereich ausloten, in dem der Körper einer Frau steht, einer Zeitgenossin, die Teil jenes Dramas ist, das die Männer in den verschiedenen Disziplinen des klinischen Betriebs mit

ihren weiblichen Patientinnen auf- oder durchführen. Solche Lesart schützt dann auch die Protagonistin vor (nicht grundlosen) Vorwürfen, ihr insistenter Kinderwunsch bestätige letztlich die hegemoniale Position der Männer. Ferner stehe für Yerma die Reproduktion ihrer ‚Reinheit‘ im Vordergrund, die sie in dem permanenten Konflikt zwischen den Anforderungen von privater Selbstheit und öffentlicher Andersheit auszutarieren habe. – Eine neue deutsche Übersetzung von *Yerma* hat die vielfach prämierte Übersetzerin Susanne Lange vorgelegt. Die Wirkung Lorca’scher Dramatik schlägt sich auch in einer Aktualisierung des *Yerma*-Stoffes nieder, die der britische Dramatiker Simon Stone 2017 vorgelegt hat, in der die (namenlose) Protagonistin, eine sehr gegenwärtige Bloggerin und Journalistin, zwischen Karriere und Kinderwunsch steht. Seine aktuell aufpolierte Fassung wurde in einer Pause der Corona-Pandemie im Sommer 2021 an der Berliner Schaubühne aufgeführt und von Kritik und Publikum gefeiert.

Nur ein paar Bemerkungen zu dem dritten andalusischen Stück, *Bluthochzeit* (*Bodas de sangre*, Uraufführung 1933 am Teatro Beatriz, Madrid, mit Margarita Xirgu, der neben Nuria Espert emblematischen Schauspielerin Lorca’scher Dramen, welche auch in Buenos Aires 1934 die Rolle der Braut spielte). Die Kritik war froh, hier als Quelle einen Zeitungsbericht, einen *fait divers*, aus dem Jahre 1928 gefunden zu haben, der von einem ähnlichen Ereignis berichtet. So konnte man von einem ‚realen Bezug‘ ausgehen. Dabei ist *Bluthochzeit* signifikant anti-realistisch und vollkommen symbolgetränkt. Stärker noch als in *Bernarda Albas Haus*, in dem nur den durchs Dorf ziehenden Schnittern und der verrückten Großmutter poetische Gesänge zugestanden werden, unterbrechen, strukturieren und determinieren lyrische Einlagen den Fortgang der Handlung, so die Figuren *Der Mond* und *Der Tod* im dritten Akt, wo sie das tragische Ende antizipieren. Dies mag eines der Motive dafür sein, dass *Bluthochzeit* (neben den Verfilmungen der andalusischen Stücke, die einen eigenen Essay verdienen) besonders viele Opern- bzw. Tanz-Versionen erfahren hat: Juan José Castro brachte eine Opernversion 1956 in Buenos Aires auf die Bühne, es folgte Wolfgang Fortner 1957 in Köln, auf der Basis der Beck-Übersetzung und unter Einsatz einer durch Kastagnetten, Mandolinen und Tamborin hispanisierten Zwölftonmusik. Dem breiten Publikum bekannt wurde aber erst Antonio Gades’ Tanz-Performance, insbesondere durch deren filmische Version von Carlos Saura (1981). Als erster Teil der Saura’schen Flamenco-Trilogie gewann der Film *Bodas de sangre*, die erste Kooperation zwischen dem legendären Regisseur und dem berühmten Tänzer, die uneingeschränkte Gunst der Kritik und des Publikums, trug aber zugleich zu der Stereotypisierung des Lorca’schen Werks als ‚andalusisch‘ und flamenco-affin bei.

Dabei kommt Flamenco-Musik im Stück selbst ebenso wenig vor wie die ethnische Gruppe der *gitanos*; vielmehr spielt die Handlung unter (relativ wohl-

habenden) Bauern. Den Konflikt zwischen einer Vernunfttehe, durch die die Ländereien zweier Familien arrondiert werden, und der (den Verstand und den eigenen Willen brechenden) unbändigen Kraft der erotischen Anziehung entwickelt Lorca mit unausweichlicher Stringenz. Braut und Bräutigam, beide namenlos, sind sich prinzipiell über die Eheschließung und den damit einhergehenden sozialen und wirtschaftlichen Prestigegewinn einig. Wie immer spart Lorca natürlich nicht mit Vorverweisen auf das böse Ende: schon im 1. Akt erfährt der Zuschauer, dass die Braut ein Vorleben hatte, eine *liaison* mit dem inzwischen anderweitig verheirateten Leonardo. Als sich endlich im 2. Akt der Bräutigam (samt Mutter) im Haus der Braut einfinden und um deren Hand angehalten wird, zeigt sich die künftige junge Gattin recht gleichgültig dem Prätendenten sowie dessen Hochzeitsgaben gegenüber. Doch es wird Hochzeit gefeiert, das Ja-Wort ist gegeben. Als die angeblich müde Braut sich zurückzieht, nutzt sie dies zur Flucht, samt dem (namentlich identifizierten) Leonardo, einer all jener Männerfiguren, die Lorca mit allen Insignien von urtümlicher Willens- und Manneskraft ausgestattet hat (und die er wohl bewunderte). Anfangs des dritten Aktes antizipieren drei Holzfäller das tragische Geschehen, ebenso die lyrischen Gesangspassagen der allegorischen Figuren *Der Tod* und *Der Mond*: zwei tote Männer werden im Wald gefunden, der Bräutigam und Leonardo. Überlebt hat die Braut, die sich zum Schluss des Stückes ihrer Schwiegermutter nähert, welche ihr – und dies muss man als Überraschung werten – verzeiht, weil nicht die untreu gewordene junge Frau, sondern die patriarchale Gesellschaft (und die von ihr verbotene wahre Liebe) die Katastrophe herbeigeführt hätten („Sie trifft keine Schuld, und mich auch nicht“, sagt die Mutter in Rudolf Wittkopfs neuer Übersetzung, S. 68). Frauen als Opfer, Männer als Täter – ein im Spanien jener Jahre gewiss nicht falsche, vielleicht sogar eine etwas revolutionäre, dennoch recht holzschnittartige Gesellschaftsanalyse. *Bluthochzeit* gehört nicht zu meinen Lieblingswerken Loras.

Neben den sogenannten andalusischen Stücken hat Lorca ein über die 1920er und 30er Jahre entstandenes umfassendes theatralisches Schaffen vorgelegt, das stärker konventionellen Parametern entspricht. Dabei ist jedes einzelne der Lorca'schen Dramen innovativ und verdiente eine stärkere Präsenz auf den Bühnen der Welt, insbesondere im Vergleich mit den Zeitgenossen. Dass ein Dramatiker wie Jacinto Benavente den Literaturnobelpreis bekam, mag auch dem Liebhaber spanischen Theaters eher wie ein Treppenwitz der Literaturgeschichte erscheinen, besonders angesichts der Tatsache, dass die tatsächlichen Erneuerer, Lorca und Valle-Inclán, niemals für solche Ehrung vorgeschlagen worden waren. (Allerdings hat das schwedische Nobel-Komitee, als es 1956 den spanischen Lyriker Juan Ramón Jiménez auszeichnete, in ihre Laudatio die Bemerkung aufgenommen, dieser Preis gelte zugleich auch zwei Opfern des Franquismus, Lorca und Antonio Machado). – Zu Loras weiteren

Stücken: *La zapatera prodigiosa* (Uraufführung 1930 am Teatro Español unter der Regie von Cipriano Rivas Cherif, mit Margarita Xirgu, dt. *Die wundersame Schustersfrau*) lässt sich insofern als Parallelentwurf zu *Yerma* lesen, als es auch hier um eine schwierig gewordene Konvenienz-Ehe geht. Doch nach der Entzweiung des alten Schusters und seiner jungen Frau verlässt der Gatte das Haus, kehrt aber, als Jahrmarkthändler verkleidet, wieder zurück, um unter dem Schutz der fremden Identität feststellen zu können, dass seine Frau ihn anscheinend tatsächlich liebt, ein ungewöhnliches *happy end* bei Lorca. – *Mariana Pineda*, 1924 geschrieben und 1927 am Teatro Goya in Barcelona uraufgeführt, wiederum mit Margarita Xirgu in der Titelrolle und einem von Salvador Dalí gestalteten Bühnenbild, ist Lorcass einziges ‚historisches‘ Drama. Im 19. Jahrhundert angesiedelt, handelt es von der im Titel genannten 26jährigen Sevillanerin, die sich als Angehörige des liberalen Lagers dem Widerstand gegen die absolutistische Restauration anschließt und in ihrem Haus eine Fahne versteckt, auf die Frauen aus den volkstümlichen Vierteln der Stadt die Worte *Freiheit, Gleichheit, Gesetz* gestickt haben, – Grund für eine Festnahme und Verurteilung der Revolutionärin. Sie könnte sich dem entziehen, wenn sie dem Werben des Don Pedro de Sotomayor, eines hohen Militärs, nachgäbe, doch fühlt sie sich Fernando, dem Führer der Aufständischen, verbunden. Sie findet Unterschlupf in einem Kloster, wird dort aber verhaftet, zu den Klängen eines Kinderchors, der eine *romance* über diesen traurigen Tag singt.

Lorcass Dramenproduktion endet mit *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (Uraufführung am 13.12.1935 am Principal Palace in Barcelona, erneut mit Margarita Xirgu, dt. *Doña Rosita bleibt ledig oder Die Sprache der Blumen*). Ich sah *Doña Rosita* zuerst vor vielen Jahren in Köln in einem Theaterraum, der von der zentralen Bühne aus zu zwei Seiten ansteigende Ränge aufwies, so dass die Bühnenmitte ideal den Garten des Onkels wie auch den öffentlichen Ort der Spaziergänge bilden konnte (1993, Regie Marlene Streeruwitz). Das Drama um Rosita, die sich als junges Mädchen in ihren Vetter verliebt und mit ihm eine eigene ‚Sprache der Blumen‘ um die *Rosa mutabilis*, die nur an einem Tag des Jahres blüht, entwickelt – mehr eine verkitschte Praxis als ein Geheimcode –, nimmt von Akt zu Akt bzw. von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Tragik zu. Der Geliebte bricht nach Amerika auf, um dort Glück und Geld zu machen, und verspricht Treue und Wiederkehr. An eine ‚Fernheirat‘, die er einige Jahre später vorschlägt, fühlt sich die naive Rosita tatsächlich gebunden, so dass sie über die Jahrzehnte im Haus von Onkel und Tante ledig bleibt, eine in Spanien so verachtete *soltera*, eine Unverheiratete, wird, während all ihre Freundinnen unter die Haube geraten. Die Regieanweisungen bekunden Lorcass Interesse für Modestile und -richtungen, seine Kenntnis moderner Accessoires, etwa eines Anhängers, der von der Pariser Weltausstellung stammt und ‚den Fortschritt‘

symbolisiert, (freilich ein Fortschritt, der die Geschlechterverhältnisse ausklammert). Letztlich, 15 Jahre nach dem hoffnungsvollen Auftakt, lässt sich der finanzielle Ruin der Familie ebenso wenig geheim halten wie die systematische Täuschung, der die gealterte Jungfer über die Zeit hinweg erlag: Ihr Vetter hat längst eine andere geheiratet. Immer wieder hat diese Parabel auf die Missachtung der ledigen Frau in Spanien Regisseurinnen und Regisseure herausgefordert, etwa José Tamayo am Teatro de Bellas Artes (1998) oder zuletzt Joan Ollé am Teatre Nacional de Catalunya in Barcelona (2014). Thomas Brovot hat das Stück in ein ‚schnörkelloses‘ Deutsch (so Albrecht Buschmanns Urteil) übersetzt.

Doch nun endlich zu der letzten ‚Gruppe‘ Lorca’scher Theaterstücke, die allesamt stark experimentellen Charakters sind und damit zeigen, dass Lorca im Kontext der ästhetischen Wandlungsprozesse der späten 1920er Jahre eine grundlegende Erneuerung der zeitgenössischen Dramatik anstrebte. Zu diesen Stücken zähle ich die „Filmburleske“ (Uta Felten) *El paseo de Buster Keaton* (*Buster Keaton macht einen Ausflug*, 1928), sein surrealistisches Filmdrehbuch *El viaje a la luna* („Die Reise zum Mond“, 1929), ferner die fantastische Tragikomödie *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (*In seinem Garten liebt Don Perlimplín Belisa*, 1931), sowie das Tagtraum und Zeitverlauf mischende Stück *Así que pasen cinco años* (*Sobald fünf Jahre vergehen*, 1931) und letztlich das metatheatralische Fragment *Comedia sin título* (*Komödie ohne Titel*, 1935/36, 1989 unter Lluís Pasqual uraufgeführt), wobei die letzten beiden gemeinsam mit *El Público* (*Das Publikum*, 1970 zuerst veröffentlicht) gelegentlich zur Trilogie des unmöglichen (oder unaufführbaren) Theaters zusammengefasst worden sind. Aus zwei Gründen interessiert mich *Das Publikum* besonders: zuerst aufgrund der queeren Sexualität, die es thematisiert (dazu später mehr), und ferner aufgrund seiner sehr besonderen Geschichte. 1930 verfasst, wird zu Lorcás Lebzeiten nur eines der sechs ‚Bilder‘ 1933 in einer Zeitschrift veröffentlicht. Dieses und die anderen versprengten Teile hatte Lorca im Juli 1936 seinem Freund Rafael Martínez Nadal anvertraut, mit der Bitte, diese Fragmente zu vernichten. Martínez Nadal, eine Schlüsselfigur in der Übermittlung zahlreicher bis zu Lorcás Ermordung nicht veröffentlichter Texte, Briefe und Dokumente (und ein interessanter Zeuge über Lorcás Privatleben), lebte bis zu seinem Tod 2001 in London. Er kam dieser Bitte Lorcás nicht nach. Bevor er aber den Text 1970 (zuerst in Mexiko) publizierte, zeigte er das Manuskript Lorcás Bruder Francisco (1902–1976), ebenfalls Dichter und später Hochschullehrer in den USA. Doch gab Martínez Nadal bei dieser Gelegenheit die maschinengeschriebenen und handschriftlich korrigierten Seiten nicht aus den Händen, wohl aus Skepsis dem Bruder gegenüber, der als Gralshüter der lächerlichen These von Federicos Heterosexualität galt. (Ansonsten war Martínez Nadal der Familie freundschaftlich verbunden, führte eine umfassende Korrespondenz mit dem Autor und besaß auch einige Epistel aus der

Feder von Loras Mutter, Doña Vicenta.) Im Vorwort seiner ersten Ausgabe der 5 ‚Bilder‘ berichtet Martínez Nadal, dass Mitglieder der Lorca-Familie ihn gebeten hätten, mit der Edition zu warten, bis auch das fehlende 6. Bild aufgefunden worden sei. Wäre er dem gefolgt, wäre *Das Publikum* bis heute unveröffentlicht!

An der Begrifflichkeit des Unaufführbaren, die insbesondere im Kontext von *Das Publikum* omnipräsent ist, haben sich die Geister geschieden. Ich erwähnte bereits, dass Lluís Pasqual mit allem Recht einwandte, es gebe keine unspielbaren Dramen. So war er auch der erste, der die Bilderfolge im spanischen Original auf eine öffentliche Bühne brachte. Nach einigen Inszenierungen im Umfeld universitärer Studiobühnen und Aufführungen außerhalb Spaniens erfährt *Das Publikum* seine spanischsprachige Uraufführung in Mailand im Dezember 1986 unter Pasqual, und dann (wieder unter demselben Regisseur) am Teatro María Guerrero in Madrid im Januar 1987. Unter den fremdsprachigen Vorläufern war auch die deutsche Uraufführung im Juni 1986 an den Städtischen Bühnen Wuppertal unter der Regie des brasilianischen Regisseurs Augusto Boal – damals im europäischen Exil –, die ich gemeinsam mit damaligen Freunden gesehen habe (– ehrlich gesagt, ging es mir damals mehr um Boal als um Lorca –). Diese Premiere hinterließ bei mir einen tiefen Eindruck, setzte doch die Inszenierung schon die in späteren Aufführungen typischen surrealistischen Bildelemente ein: die vier weißen Pferde (verkleidete Männer) im ersten Bild, die eine Arena-artige Bühne betreten, die beleuchteten Röntgenaufnahmen, die andere Wirklichkeiten suggerieren, den Paravent, hinter den eine Figur tritt, um völlig verändert auf der anderen Seite aufzutauchen – trotz ihrer Offensichtlichkeit effektive Tricks. Konstitutiv sind die Shakespeare-Bezüge, die vor allem auf den zauberhaften Bilderbogen *A Midsummer Night's Dream* und auf die problematische Liebe zwischen Romeo und Julia anspielen (wobei die Figur „Theaterdirektor“ nicht ausschließt, ‚Romeo sei ein dreißigjähriger Mann und Julieta ein Junge von fünfzehn‘). Uta Felten verortet das Stück auch im intertextuellen Dialog mit Calderón (und, theoretisch, mit Bataille, Platon und Praktiken des Sado-Masochismus; s. Felten 1998; zu Loras kultur- und literaturgeschichtlichen Kenntnissen s. García Montero 2016). Vor allem aber gibt es durchgängig zahlreiche Verweise auf ein heterodoxes, nämlich mann-männliches Begehren, welche Werner Altmann minutiös herausgearbeitet hat (Altmann 2002). Am konsistentesten wird solches Begehren im zweiten Bild („Römische Ruine“) thematisiert, dem Dialog einer *Figura de cascabeles* („Schellenfigur“) mit einer *Figura de pámpanos* („Weinreben-Figur“), einem sprachlichen Schlagabtausch voller Verwandlungsphantasien und Gewaltvorstellungen, in dem es hinter allen (in surrealistischen Bildern entfalteten) pansexuellen Bezügen auch um die Evokation von Männlichkeit geht („weil ich ein Mann bin, weil ich nichts anderes als dies bin, ein Mann, männlicher als Adam, will ich, dass du noch mehr Mann bist als ich“, „porque soy un hombre, porque no soy nada más

que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo“, S. 132).

Nach der spanischen Uraufführung zeigte sich die Presse schockiert über solche ‚unmögliche Liebe‘. Doch allen mit postmoderner Dramatik vertrauten Zuschauer*innen fällt es schwer zu verstehen, was an der – zugegeben: außergewöhnlichen, nicht linear narrativ/dramatisch fortschreitenden – Bildsequenz unaufführbar sein soll, gibt es doch innerhalb eines jeden der Bilder eine von verständlichen Dialogen geleitete Handlungsabfolge. Daher fehlt es auch nicht an Inszenierungsversuchen, bei denen sich die Interpreten an der surrealen Bildfülle haben austoben können.

Eine besonders schlichte und höchst eindruckliche Variante liefert die Inszenierung von *El Público*, die Àlex Rigola 2015/6 mit dem Teatre Nacional de Catalunya realisiert hat, weil er auf den Paravent ebenso verzichtet wie auf die gesamte surrealistische Imagerie. Er lässt seine Version auf einer breiten (bis auf einen riesigen, tief hängenden Kronleuchter) leeren Szene spielen. Seine Bearbeitung hat mich aufgrund ihrer perfekten Orchestrierung der Handlungsteile, der ästhetischen Stimmigkeit in der Umsetzung (von den Kostümen bis zur Lichtregie) so begeistert, dass ich sie mir gleich zweimal anschaute: zuerst am Teatro de la Abadía in Madrid und dann, einige Monate später, in Barcelona. Rigola erfindet einen überzeugenden szenischen Trick, um die metatheatralische Seite des Stück, das „Theater unter dem Sand“, das frei von den schauspielerischen Traditionen „echtes“ Handeln abbilden soll, hervorzuheben: Statt der zirkusähnlichen Arena-Bühne spielt seine Handlung auf einer sehr ausgedehnten, durch Sandhügel unterbrochenen (und am äußersten Rande nur durch bewegliche schwarze Vorhänge abgegrenzten) Fläche. (Eine mit – damals blauem – Sand aufgefüllte Arena hatte schon Lluís Pasqual 1986/87 als Spielort gewählt; s. Felten 1998, S. 163). Statt sichtbarer Pferde gibt es im ersten Bild nur aus der Ferne das Geräusch von Pferdege-trappel, in späteren Bildern stehen (oder liegen) nackte (zum Teil sehr attraktive) Männer, die gelegentlich nur den Bewegungsablauf des Pferdes imitieren, symbolisch für die Pferde. In der metatheatralischen Schicht wird Julias Grab buchstäblich „unter dem Sand“ der Szene entdeckt. Der „Theaterdirektor“ sieht mit seinem modernen, saloppen schwarzen Anzug tatsächlich wie ein solcher aus, Schellenfigur und Weinreben-Figur sind bis auf einen Slip und eine Goldkrone nackte Männer. Ob die Szene des Zentauren und seiner 100 Kinder, die durch eine Gruppe von als Stoffkaninchen verkleideten Figuren dargestellt wird, schon Klamauk oder nur eine handgreifliche Visualisierung heterosexueller Fruchtbarkeitseffekte („sich vermehren wie die Karnickel“) ist, müssen die Zuschauer*innen selbst entscheiden. Die Weite der Bühne erlaubt auch verändernde Eingriffe in die Handlungsabfolge: so spielen die Szene des Todeskampfes des ‚Nackten Roten‘ (*Desnudo rojo*), einer Christus-Konfiguration, und die zärtlich-homosexuelle Annäherung der allegori-

schen Figuren *Agonía* und *Alegría* (Todeskampf und Freude) gleichzeitig in verschiedenen Teilen der ausgedehnten Bühne. (Für eine ausführliche Analyse der Inszenierung s. Gómez Sánchez 2016).

Lorca in deutscher Sprache

Während das Jahr des 100. Geburtstags Lorcás, 1998, in der spanischen Öffentlichkeit eine Flut von Gedenkfeiern, Ausstellungen und Ehrungen (und auch kontroverse Diskussionen darüber) mit sich brachte, waren pünktlich zu diesem Gedenktag des Dramatikers seine Standardwerke in deutscher Sprache nicht mehr im Buchhandel zu erwerben, weil der Verlag den Vertrieb eingestellt hatte. Man fragt sich: Was hatte ein so prominentes Haus wie den Verlag Suhrkamp/Insel dazu gebracht, die Lorca-Übersetzungen dem Publikum (und damit auch den Theaterpraktikern) vorzuenthalten? –Lorca in deutscher Sprache, das hieß: Lorca aus der Feder seines Exklusiv-Übersetzers Enrique Beck, eines in Köln geborenen und in der Schweiz verstorbenen Gegners des Hitler-Regimes, der früh nach Spanien ausgewandert war. Im Wartezimmer eines Arztes in Barcelona las er 1936 in einer Zeitschrift einen Artikel über Lorcás Dichtung und einige der Gedichte, und er war – modern gesagt – angefixt. Obwohl er keine philologische (oder gar übersetzungswissenschaftliche) Erfahrung hatte, entschied er sich, Lorca ins Deutsche zu übertragen; schon 1938 hatte er seine Arbeit an den *Zigeunerromanzen* fertiggestellt. Seit 1946 wird Enrique Beck bis über seinen Tod hinaus der deutsche Exklusiv-Übersetzer Lorcás sein; die Stiftung seiner Erben wird streng darüber wachen, dass nur seine Translationen auf die Bühne gelangen, – andere Versionen erschienen nur in der damaligen DDR, wo diese Verträge nicht galten. Und Enrique Beck übersetzt Dramen und Lyrik, das Gros des damals bekannten Werks des Andalusiers.

Zwar hatte kein geringerer als Thomas Mann in einem Brief an den Exklusiv-Übersetzer schon 1938 die „Wildheit“ seiner Lorca-Übersetzungen gelobt, doch wurde gegen Ende des 20. Jahrhunderts der Vorwurf immer stärker, Beck's Übertragungen seien inadäquat oder – im schlimmeren Fall – deutsch-tümelnd und beruhten auf einer Blut-und-Boden-Mentalität. Hans-Magnus Enzensberger vermutete, Lorca sei in der Beck'schen Version eine ‚Art Zigeunerbaron aus Granada‘ geworden, und Rolf Michaelis nannte den Übersetzer einen ‚tantenhaften Spitzenklöppler von Opas Theater‘, (Vorwürfe allesamt, die später gelegentlich – etwa von Günther Lorenz oder von Werner Altmann – relativiert wurden). Häufiger aber wurden die negativen Einschätzungen bestätigt, so in einem Gutachten, das Suhrkamp hatte anfertigen lassen, um dieses Problem fachmännisch zu klären. Sein Verfasser war der Romanist und Germanist Harald Weinrich, (den man

allerdings heute kaum als ausgewiesenen Fachmann der literarischen Translation ansehen würde); dessen beredte, aber negative Beurteilung folgte höchst subjektiven Kriterien (s. dazu Rudin 2000). Die Nachfolger des Enrique Beck waren und blieben sich aber weiterhin des Privilegs bewusst, dass die Lorca-Erben ihr Familienmitglied als alleinigen „autorisierten“ Übersetzer eingesetzt und festgeschrieben hatten. Die Verhandlungen gestalteten sich schwierig, und so übte sich Suhrkamp in Geduld und beschloss eine Strategie des langsamen ‚Austrocknens‘. Der Verlag stellte den Druck der Lorca’schen Werke ein und saß damit offensichtlich am längeren Hebel: ab den frühen 2000er Jahren konnten fachmännisch durchgeführte, philologisch saubere und sprachlich modernisierte Übersetzungen erscheinen, teils von so prominenten Vertreterinnen der literarischen Translation wie Susanne Lange, Rudolf Wittkopf, Thomas Brovot, und auch von ‚philologischen‘ Spezialisten wie Martin von Koppenfels. Als Mitglied der Jury des Übersetzerpreises der Spanischen Botschaft in Berlin erinnere ich mich, dass wir 1999 den Preis in der Kategorie der professionellen Übersetzer Rudolf Wittkopf für seine Übertragung der *Bluthochzeit* zusprachen; an Stelle des 1997 verstorbenen Prämierten nahm seine Witwe die Auszeichnung entgegen. Damit sollte zugleich das Unternehmen der Neuübersetzungen Lorcas gewürdigt werden.

Lorcas Lyrik

Lorcas Lyrik ist mindestens so vielschichtig wie sein Theater. Auch hier gibt es unveröffentlichte und posthume Editionen, auch hier herrschen Missverständnisse, taktische Verschleierungen und ein Spiel der Zufälle. Auf die (für mich) interessantesten und prägendsten Gedichte möchte ich eingehen. 1922 trägt Lorca einige Texte auf einem Wettbewerb des so genannten *Cante jondo*, des ‚inneren Gesangs‘ vor, den er mit dem Komponisten Manuel de Falla organisiert hatte, um die kreative Expressivität in Musik und Dichtung andalusischer *gitanos* auszuloten. Sein Gedichtband mit diesem Titel wird erst acht Jahre später erscheinen. Nach Werner Altmanns Interpretation finden sich in einigen dieser frühen Texte kodierte Szenen gleichgeschlechtlicher Sexualität, etwa in dem letzten Poem des Bandes, „Diálogo del Amargo“ (‚Dialog des Bitteren‘, s. Altmann 2002, S. 54–57). Altmanns Schrift liefert eine Gesamtschau der homosexuellen Aspekte in Lorcas Werk, wenige Jahre nach dem viel diskutierten Lorca-Jubiläum von 1998. Seine Bemerkungen zum *Cante jondo* schließt er mit der Feststellung: „Der Zigeuner als Ikone homosexuellen Begehrens war geboren“ (S. 54).

Die *gitanos* und ihre ‚Verwertbarkeit‘ in Kunst und Lyrik beschäftigen Lorca während der gesamten Dekade der 1920er weiter. Dies wird besonders greifbar in jener zweiten Sammlung, die er 1928 publiziert, deren Gedichte er aber kontinuier-

lich das Jahrzehnt hindurch geschrieben und auch gelegentlich vorgelesen hatte: im *Romancero Gitano* (mit dem von Enrique Beck zuerst so übersetzten deutschen Titel *Zigeunerballaden*, den auch Martin von Koppenfels in seiner 2002 erschienenen Neuübersetzung beibehalten hat; die kritische Ausgabe von Josephs/Caballero nennt konkrete Daten von Abfassung und Vortrag eines jeden der 18 Gedichte und liefert einen Apparat relevanter wissenschaftlicher Anmerkungen). Als *romancero* bezeichnet man im Spanischen eine Sammlung von Romanzen, – Gedichte, die einem festen mittelalterlichen Formschema folgen (und die mit „Balladen“ im deutschen Sinne nichts zu tun haben). Ein derart später Rückgriff, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine (spät-)mittelalterliche Dichtung aufleben lässt, mag auf eine konventionelle, einer Tradition des literarischen Höhenkamms verpflichteten Lyrik hindeuten, – dies allerdings ist eine Fehleinschätzung. Denn das Adjektiv *gitano* steht in deutlichem Kontrast zu dem Gattungsbegriff *romancero*, weil die *gitanos* – eine in Andalusien zahlenmäßig starke, aber zugleich marginalisierte Gesellschaftsgruppe – in der Regel (vermeintlich mindere) ‚Volksdichtung‘ produzieren und von den ‚gelehrten‘ *romanceros* vergangener Jahrhunderte nichts wissen. Um die schlichte Frage zu beantworten, ob nun Lorcas *Zigeunerballaden* volkstümliche Gedichte oder kunstvolle Lyrik darstellen, kann man ebenso salomonisch wie ausweichend antworten, dass diese Romanzen zum Teil Erfahrungen aus dem Leben der einfachen andalusischen Bevölkerung in einen höheren, philosophisch-humanistischen Kontext transponieren, unter Verwendung einer zugleich plastischen und dunklen Bildsprache sowie gewagter und gesuchter stilistischer Tropen; also: *summa summarum* handelt es sich eher um kunstvolle denn um naive Lyrik. Oft deuten die Widmungen der Gedichte (an seine Schwester, an den jungen Bildhauer Emilio Aladrén) darauf hin, dass die *gitano*-Bevölkerung eh nicht die primäre Zielgruppe dieser Romanzen bildet. Zugleich bleibt das thematische Repertoire nicht auf die andalusische Erlebniswelt beschränkt, sondern steigt ins Mythologische. Martin von Koppenfels sucht in seiner Neuübersetzung gerade dieses Gleichgewicht, wie Lorca selbst, auch sprachlich auszudrücken, indem er (sehr erfolgreich) die Thematik der archaischen Gesellschaftsorganisation in höchst moderne Wendungen kleidet.

Die Hispanistik des *mainstream* hat nicht ohne Erfolg die Thematik der *gitanos*, die natürlich die Romanzen beherrscht, sozial bzw. politisch interpretiert, so dass die „Romance de la Guardia Civil española“ („Romanze von der Guardia Civil“, wie Martin von Koppenfels den Titel übersetzt) das am häufigsten interpretierte Einzelstück der Sammlung ist: es handelt von grausamen Angriffen der schon vor der Franco-Diktatur notorischen Spezialpolizei („Guardia Civil“) gegen die einfache *gitano*-Bevölkerung. Eine ganz andere Lesart der *Zigeunerballaden* legt Luis Antonio de Villena vor: zwar räumt er ein, die „Romanze von der Guardia Civil“ sei der am wenigsten (homo-)erotische Text der ganzen Sammlung, doch findet er auch hier einen Bezug auf die Thematik der Zerstörung So-

doms (de Villena 2011a). In den meisten der anderen Gedichte manifestiere sich, so führt der Dichter und Pionier einer schwulen Ästhetiken gewidmeten Kultur- und Literaturkritik aus, ein Feiern männlicher Schönheit und (gleich-)geschlechtlichen Begehrens. Dabei wird er erstaunlich fündig:

So sind also die *Zigeunerballaden* in konzentrierter Form eine Hymne an den Sex, an den Sex ohne Diskriminierung, ohne Unterscheidung der Geschlechter, an den totalen Sex. Und dies ist die große Kraft des Buches: sein permanentes sexuelles Vibrieren, in einer symbolistisch-surrealen Sprache voller Farbe, voller Musik, voll dieser Sinnlichkeit oder Sexualität selbst.

Así es que –concentrando– *Romancero gitano* es un himno al sexo, al sexo sin discriminación, ni distinción de género, al sexo total. Y esa es la gran fuerza del libro: su permanente vibración sexual, plasmada en un lenguaje simbolista-surreal lleno de color, de músicas, y de esa sensualidad o sexualidad misma. (de Villena 2011a, S. 503)

Ein einziges Beispiel möge genügen, um Luis Antonio de Villenas Befund Evidenz zu verleihen. In der Romanze „Muerte de Antoñito el Camborio“ („Der Tod von Antoñito el Camborio“), einem der in Spanien populärsten dieser Gedichte, geht es wiederum um ein Verbrechen der Guardia Civil, nämlich um die durch Rache angestachelte Tötung Antonios, eines jungen, faszinierenden *gitano*, durch vier Angehörige der Spezialpolizei. De Villena interpretiert, dass die Polizisten durch den Mord nicht nur ihre Familienehre reinwaschen, sondern auch ihren Neid gegenüber der Schönheit und dem Auftreten Antonios stillen (de Villena 2011a, S. 510). In den panegyrischen Dialog zwischen dem Dichter und dem sterbenden *gitano* legt Lorca Beschreibungen wie diese hinein:

Was sie andren nicht mißgönnten,/ das mißgönnten sie nur mir:/ Schuhe, weinrot wie Korinthen, Medaillons aus Elfenbein,/ meine Haut, die feine Mischung/ aus Olive und Jasmin

Ach, Antoñito el Camborio/ würdig einer Kaiserin!

(Übertragung Martin von Koppfels, 2002, dt. Fassung S. 60 und 62, Originalfassung S. 61 und 63)

Lo que en otros no envidiaban/ ya lo envidiaban en mí./ Zapatos color corinto, medallones de marfil,/

y este cutis amasado/ con aceituna y jazmín.

¡Ay Antoñito el Camborio, digno de una Emperatriz!

(So sehr von Koppfels' Lorca-Übertragungen mit Recht gelobt, ja gefeiert und nur selten, etwa von Fritz Rudolf Fries, kritisiert worden sind, können auch sie einige Feinheiten des Originals nicht wiedergeben: die Dimension des Diminutivs des Vornamens, oder die Wahl des Lexems *cutis* – statt *piel*, was das normale Wort für Haut wäre. Ich stelle dies nur fest, um zu insinuieren, dass das

Original weit intensiver eine als ‚feminisiert‘ [und damit auch als ‚homosexualisiert‘] angesehene Sprache benutzt.)

Egal wie plausibel man de Villenas Lesart der *Zigeunerballaden* als „Hymne an den Sex“ findet, überrascht es aus heutiger Perspektive, welch fundamentale Missverständnisse diese bildmächtigen Gedichte haben hervorgerufen können. So ist es gerade diese Gedichtsammlung, die den genialen, doch in seinen ästhetischen Urteilen unberechenbaren Argentinier Jorge Luis Borges zu einer seiner nicht wenigen verbalen Entgleisungen veranlasst hat, als er Lorca einen „andaluz profesional“, einen ‚berufsmäßigen Andalusier‘ genannt hat. Mit dieser (Fehl-)Einschätzung weiß sich Borges in prominenter Gesellschaft: schon vor der Veröffentlichung der *Zigeunerballaden* (1928) gab es, nach einigen der damals verbreiteten privaten Lesungen im Freundeskreis, verständnislose, ja boshafte Kommentare mehrerer der Freunde des andalusischen Dichters: Luis Buñuel, der innerhalb der Schickeria der *Residencia de Estudiantes* durchaus die Position eines *trendsetters* innehatte, urteilte:

Die *Zigeunerromanzen* halte ich ... für sehr schlecht. [...] Da gibt es Dramatik für die, denen diese Art von dramatischem Flamenco gefällt; es gibt die Seele der klassischen Romanzen für die, welche von Jahrhundert zu Jahrhundert die klassischen Romanzen weiterführen möchten; es gibt sogar wunderbare und neuartige Bilder, aber sehr selten und mit einem Handlungskern, der sie mir unerträglich macht.

El Romancero gitano, me parece ... muy malo. [...] Hay dramatismo para los que gustan de esa clase de dramatismo flamenco; hay alma de romance clásico para los que gustan de continuar por los siglos de los siglos los romances clásicos; incluso hay imágenes magníficas y novísimas, pero muy raras con un argumento que a mí se me hace insoportable.
(Einleitung zu *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, S. 88.)

Nun hatte sich das Verhältnis zwischen Lorca und Buñuel ohnehin Ende der 1920er Jahre eingetrübt (so sehr, dass Lorca den Titel von Buñuels surrealistischen Experimentalfilm, *Le chien andalou – Der andalusische Hund* – auf sich bezog, und wohl nicht ohne Grund). Gibson beschreibt, wie mit der größeren Annäherung zwischen Buñuel und Dalí sich zunehmend die Freundschaft zwischen Lorca und dem katalanischen Maler verschlechterte. Und so äußerte sich – außer dem bedeutenden Dichterfreund Rafael Alberti – auch Dalí negativ über die *Zigeunerromanzen*. In einem langen Brief beklagt er eine gewisse Traditionalität der Romanzen, zugleich einen Mangel an Surrealismus (zum Kontext s. Gibson 1999, S. 224–238; dort auch der Abdruck des Briefes). Angesichts der Tatsache, dass die Dichtung in Spanien nicht nur prestigeträchtig, sondern zugleich die Textform des progressiven künstlerischen Ausdrucks schlechthin war, müssen diese Verrisse Lorca stark getroffen haben, zählte er doch zu der „Generation von 1927“ (*Generación del 27*), die eine Erneuerung der spanischen Poesie anstrebte,

in Erinnerung an den Barockdichter Luis de Góngora (s. dazu Kap. 1). In seinem Essay „Das poetische Bild des Don Luis de Góngora“, („La imagen poética de Don Luis de Góngora“, 1927) hatte Lorca eine Rückbesinnung und zugleich einen Neuansatz der Lyrik gefordert. Dass nun gerade er von einflussreichen Zeitgenossen und auch von seinen engsten Freunden als Folklore-Dichter missverstanden worden war, versucht er sieben Jahre nach Erscheinen der *Zigeunerballaden*, 1935, in einer in Barcelona gehaltenen Rede argumentativ auszuräumen, indem er kategorisch richtig stellt, das Andalusien-Bild seines *Romancero* sei ‚antipittoresk und antifolkloristisch‘. Doch bietet sich ihm noch ein anderes, ideales Forum, Buñuels (und Anderer) Fehlinterpretationen seiner Dichtung als folkloristisch, klassizistisch und epigonal zurechtzurücken, und zwar in einer pathetischen Totenklage.

Am 11. August 1934 wurde in der Stadt Manzanares (in der Provinz Ciudad Real) der Torero Ignacio Sánchez Mejías von einem Stier (ausgerechnet namens El Granadino) getötet. Der Stierkämpfer war nicht nur ein (in die Jahre gekommener) Frauenheld, den eine *liaison amoureuse* mit der französischen Hispanistin Marcelle Auclair verband, sondern zugleich ein Schriftsteller. Und er war sieben Jahre zuvor derjenige gewesen, welcher der sich bildenden Dichtergemeinschaft der „Generation von 1927“ in seinem andalusischen Herrenhaus bei Sevilla das erste große Forum für einen spektakulären Eintritt in die literarische Öffentlichkeit geboten hatte.

Daher wurde Sánchez Mejías, der weltläufige und dandyhafte Torero, von den Dichtern verehrt; sein Tod rief verschiedene Poeten auf den Plan, dem tragisch Gestorbenen mit einem Gedicht eine letzte Ehre zu erweisen, so Rafael Alberti, der die traurige Nachricht in der Sowjetunion erhielt, wo er gerade dem real existierenden Kommunismus nachspürte, oder der volkstümliche linke Dichter Miguel Hernández.

Lorcas Elegie auf den literaturaffinen Stierkämpfer ist die letzte dieser Serie von Totengedichten, denn der Andalusier lässt sich viele Monate Zeit, eine 220 Verse lange, komplexe lyrische Klage zu verfassen, die in vier Teile gegliedert ist. (Manche Kritiker ziehen die letzten beiden Teile zusammen und sprechen von drei Teilen; Gustav Siebenmann hat eine deutsche Version als Reclam-Bändchen vorgelegt, in der er den schwierigen dritten Teil ausgelassen hat.) Der erste Teil, der entgegen den Gattungsgewohnheiten der Elegie auf ein lyrisches Ich verzichtet, setzt mit einer Zeitangabe ein, die in 25 der 52 Verse wörtlich und in einigen weiteren variiert und zunehmend obstinat wiederholt wird: „Um fünf Uhr mittags. Es war genau fünf Uhr mittags.“ („A las cinco de la tarde. Eran las cinco en punto de la tarde.“). Nun wissen erprobte Touristen und kluge Interpreten, dass der spanische Stierkampf um fünf Uhr nachmittags beginnt. Allerdings begann die *corrida* am 11. August 1934 wohl erheblich verspätet (aufgrund einer Autopanne, die den Torero auf einen langsamen Zug umzu-

steigen nötigte). Die Zeitangabe und ihre penetrante Wiederholung dienen hier wohl dazu, der Elegie eine pragmatische Konkretheit und ein unverwechselbares Proprium zu geben. Zwar fand der Stierkampf selbst nicht pünktlich um 17 Uhr statt, wohl aber begann, nach dem Zeugnis eines Artikels in der Tageszeitung *ABC*, der Trauerzug von dem Krankenhaus in der Madrider calle Goya am 14. August genau um diese Tageszeit. Auf das eigentlich nebensächliche Detail der Uhrzeit gehe ich deshalb ein, weil sich diese Floskel als anschlussfähig für bestimmte Persiflagen erwiesen hat; die interessanteste stammt aus der Feder des outrierend schwulen argentinischen Autors Copi, der lange in Frankreich lebte und das Gros seiner Werke auf Französisch schrieb: in seinem 1988 mit dem *Prix de la critique dramatique* ausgezeichneten Aids-Drama *Une visite inopportune* rekurriert er auf eben diese Zeitangabe, wenn er auf die Frage: „Hubert, quelle heure est-il?“ den exaltierten Protagonisten mit dem vielfach wiederholten spanischen Satz „*las cinco de la tarde, las cinco en punto ...*“ antworten lässt.

Lorcas Elegie ist vielfach und höchst unterschiedlich interpretiert worden; ich habe dargelegt (Ingenschay 2018 c), dass Lorcas Text durchaus die Tradition spanischer Elegien evoziert (bzw. intertextuell aufnimmt). Anders als andere Interpreten (Javier Gómez-Montero, 2012) vermag ich in der „Totenklage für Ignacio Sánchez Mejías“ an keiner Stelle einen Lobgesang auf den Stierkampf auszumachen, und ich erkenne ebenfalls keine Hinweise auf christliche Jenseitshoffnung oder gar Auferstehung (und weiß mich hier auf der Seite eines so kompetenten Kritikers wie Luis García Montero, 2013). Lorca rekurriert eben nicht – wie es Jorge Manriques Elegie auf seinen verstorbenen Vater im 15. Jahrhundert getan hatte – auf die göttliche Ordnung und die Erinnerung als Instanz des Trostes, sondern er besingt allein die *elegancia* des Verstorbenen und zugleich des ihm gewidmeten Gedichts. Die Klage selbst ist in ihrer spezifischen Mischung traditioneller lyrischer Figuren und innovativer, idiosynkratischer Elemente als Summa der lyrischen Praxis Lorcas zu lesen. Er greift nicht nur das antifolkloristische Andalusienbild der *Zigeunerballaden* auf, sondern nimmt zentrale Themen, Motive und (sprachliche) Bilder, insbesondere zu Bedrängnis und Tod aus dem *Dichter in New York* auf, aus jener Sammlung stark persönlicher Gedichte, die sich der Schockerfahrung der unvergleichlich anderen Großstadt verdanken, in die er sich 1929/30 fluchtartig begeben hatte. So verweist etwa der dritte Teil der Totenklage zurück auf das New York-Gedicht „Norma y Paraíso de los negros“ („Ideal und Paradies der Schwarzen“, in von Koppenfels' Übertragung). Die Totenklage für Ignacio Sánchez Mejías hat also metapoetische Qualitäten, die noch durch außersprachliche Elemente unterstützt werden: durch die Zeichnung des Malers José Caballero auf dem Titelblatt der Erstausgabe der Klage in der Zeitschrift *Cruz y raya*, und zweitens insbesondere durch Skizzen, mit denen Lorca selbst seinen Text zu illustrieren beabsich-

tigte. Plaza Chillón hat diese vorgestellt (Plaza Chillón 2005); er erwähnt zum Beispiel die Zeichnung eines *gitano* mit geschlossenen Augen, der den im 2. Teil wiederholten Reimvers „*no quiero verla*“ begleiten soll („ich will ihn/es nicht sehen“, was sich auf das Blut oder den Tod beziehen lässt). Lorca sah sich eben auch als darstellender Künstler, der sich mit dem Zeichenstift verwirklichen zu können glaubte.

Aus all dem ergibt sich, dass der andalusische Dichter diese Klage einerseits verfasst, um des toten Freundes zu gedenken, aber viel mehr, um die Aufmerksamkeit seiner Mitstreiter der „Generation von 1927“ zu erlangen. Diese Strategie nutzt Lorca, um in dieser Elegie eine Apologie seiner Dichtung und letztlich sein poetisches Vermächtnis zu entfalten. Seine eigentliche Intention ist es, seine dichtungstheoretischen Positionen umfassend darzustellen, und dabei kann er sich der optimalen Wirkung auf seine Zeitgenossen sicher sein. Dies bestätigte sich im Jahr 1937, ein Jahr nach seiner Erschießung, als die noch amtierende Regierung der spanischen Republik auf der Pariser Weltausstellung den spanischen Pavillon mit einem riesigen Lorca-Plakat dekorierte und dort eben diese Totenklage rezitieren (und als Druck verteilen) ließ, neben „*El crimen fue en Granada*“, („Das Verbrechen geschah in Granada“) jenem erwähnten Gedicht, in dem Antonio Machado Lorcas Gedenken heraufbeschwört (s. Kap. 1).

Waren die *Zigeunerballaden* die erste bedeutende Lyriksammlung Lorcas, so werden sie (im Blick auf thematische, stilistische und inhaltliche Erneuerungen) übertroffen von seinem zweiten großen Gedichtzyklus, *Dichter in New York* (*Poeta en Nueva York*), der als ganzer erst nach seinem Tod erscheinen wird. Wiederum zeugt die Editions-geschichte von Missverständnissen und seltsamen Verläufen: Eine für 1936 geplante Edition konnte aufgrund des Staatsstreichs nicht erscheinen; José Bergamín, der das Manuskript besaß, nahm es mit ins mexikanische Exil, wo er 1940 den Verlag Editorial Séneca gründete und eine Fassung der Gedichte herausbrachte, während fast gleichzeitig eine zweisprachige, spanisch/englische Version in den USA bei Norton publiziert wurde. Zwischen beiden Fassungen gibt es an einigen Stellen Unterschiede. Erst später gelingt eine Textherstellung auf der Basis beider Editionen, welche von Koppenfels als Basis seiner Analyse (und später auch seiner Übersetzung) dient (vgl. von Koppenfels 1998, S. 11). *Der Dichter in New York* umfasst 35 sehr unterschiedliche Gedichte, die auf zehn thematische Gruppen verteilt sind, samt einem Anhang von vier weiteren Texten. In den meisten geht es darum, der Erfahrung der Großstadt, die sich seit Baudelaire als ein Hauptthema modernen Dichtens durchgesetzt hatte, eine eigene Stimme zu geben. Von Koppenfels, der die Sammlung als einen durch Gegensatzpaare (Natur – Zivilisation, Unschuld – Korruption, Land – Metropole usw.) strukturierten „lyrischen Reisebe-

richt“ interpretiert (von Koppenfels 1998, S. 15/16), bringt dies zusammen mit zwei Komplexen: einmal mit dem Ringen um eine *moderne* Dichtung, der historisierende Zugriffe unmöglich geworden sind (ebd., S. 3), und, in anderer Hinsicht, mit der Todesthematik, die er an prominenter Stelle sieht, auch jenseits der sechs Gedichte, die den Teil „Introducción a la muerte“, („Einführung in den Tod“) bilden; er spricht gar von „Philologie als Trauerarbeit“. Tod sieht er dabei als ein „textkritisches Problem“ stärker als ein bloß thematisches, da Lorca auch gedruckte Texte noch weiter korrigiert und die Todesthematik zum Zeitpunkt der ersten Publikation, seit José Bergamíns Ausgabe, unmittelbar auf sein Sterben bezogen worden war. Dem Primat der Todesthematik widerspricht Werner Altmann, wenn er statt der Zentrierung auf die (dysphorische) Todesthematik die (euphorische) Faszination einer neuen, andersartigen und eben auch im Sexuellen gewagten Welt erkennt und beschreibt.

Andere („linke“) Dichter der Generation von 1927 hatten primär die ideologische Andersartigkeit des nordamerikanischen Kapitalismus zum Kernpunkt ihrer New-York-Erlebnisse gemacht; das steht bei Lorca zurück hinter der Erfahrung des schockierenden Chaos und der dunklen Seiten der anonymen Großstadt. Der Dichter wendet sich den Randbereichen des Großstadtlebens zu: nächtliche Erlebnisse werden bestimmend, die Konfrontation mit kultureller, ideologischer, ethnischer und religiöser Andersheit, konkret mit Juden und Afroamerikanern, mit Gewalt, Härte, mit den urbanen ‚Un-orten‘ wie dem Schlachthof, den Friedhöfen, und insgesamt mit den Exzessen eines menschenverachtenden Kapitalismus – Erfahrungen allesamt, die alles in Madrid oder Granada Erfahrbare weit übersteigen. Auch von Koppenfels erwähnt (kurz) Lorcas Homosexualität als eine Art abstrakter Katalysator: „Homosexualität lieferte [...] gute Gründe für ein Einverständnis mit der (ohnehin nicht aufzuhaltenden) Entwicklung großstädtischer, anonymer Sozialformen, mit Individualisierung und Liberalisierung des öffentlichen Lebens, mit dem Autoritätsverlust der Kirche und vor allem der Familie“ (von Koppenfels 1998, S. 9). Nun, solches Einverständnis enthielt er seiner Familie, wohl um sie nicht zu verstören, in seinen Briefen vor. Den Autoritätsverlust der Kirche mit der Todesthematik zusammenzudenken, was von Koppenfels vorschlägt, ist sicherlich möglich, doch verliert ein solches Vorgehen an Plausibilität, wenn man an kirchen- (und papst-)kritische Äußerungen denkt, die Lorca in anderen Kontexten artikuliert hat (und die gelegentlich von der ‚internen Zensur‘ der Herausgeber abgemildert wurden). Ein sehr schönes Beispiel liefert Eisenberg, wenn er berichtet, dass in dem Satz, den Lorca an den chilenischen Botschafter in Madrid, Carlos Morla Lynch schrieb: „Muera el Papa que es un puerco espín!“ („Möge der Papst sterben, das Stachelschwein!“), in der Korrespondenz, wie sie Morlas Tochter veröffentlicht hat, die sinngebenden Worte „*el Papa*“ durch Auslassungspunkte ersetzt sind (Details bei Eisenberg 1991, S. 128). Warum der als eher provinziell geltende Lorca die quir-

ligste Großstadt schlechthin als Ziel seiner Reise wählte, weiß man nicht, auch die Dokumentarfilme von Juan José Ponce über Lorcas Amerika-Reisen geben darüber keine gesicherte Auskunft. (Seine Anbindung an die Columbia-Universität war sicher *ein* Faktor, wie entscheidend er war, ist unklar). Sollte es ihm um den Reiz des Neuen gegangen sein, so wird dies erfüllt worden sein. Er hielt sich von Juni 1929 bis März 1930 in New York auf, erlebte also dort zum Beispiel den legendären Börsen-Crash; einige Abstecher führten ihn auch in die Provinz. Von März bis Juni 1930 verweilte Lorca zum Abschluss dieser Reise in der kubanischen Hauptstadt Havanna. Durch den *Dichter in New York* haben wir ein manifestes Zeugnis dieses Aufenthalts, anders als im Fall der späteren Amerika-Reise nach Argentinien und Uruguay.

In dieser *anderen* Geschichte muss und will ich auf eines der Gedichte aus *Dichter in New York* eingehen, das in ganz besonderer Weise das (durchaus kontroverse) Interesse schwuler Interpreten hervorgerufen hat: die „Oda a Walt Whitman“ („Ode an Walt Whitman“). Der in ihr geehrte amerikanische Dichter der *Leaves of Grass* war zwar im Europa der 1920er Jahre bereits recht bekannt, aber möglicherweise ist Lorca erst durch seinen spanischen Übersetzer, León Felipe, den er in New York getroffen hatte, auf den amerikanischen Lyriker gestoßen. Nicht erst seit der Schwulenbewegung der 1970er Jahre und nicht nur in den USA gilt Whitman als Pionier des lyrischen Lobes mann-männlicher Liebe. Dass einige der pan- (stärker als homo-)sexuellen Theoreme Whitmans Lorca gefallen haben müssen, können wir aus den parallelen Ideen schließen, die Lorca kurz darauf im Dialog von Schellen-Mann und Weinreben-Mann in *Das Publikum* zum Ausdruck gebracht hat (s. oben). Lorcass Ode, also ein Gedicht unter den Vorzeichen des *beau desordre*, der ‚schönen Unordnung‘ (Boileau), lobt den in ihm Besungenen als *viejo hermoso*, als ‚schönen Alten‘, als einen Titanen, der durch Weisheit und männliche Schönheit beeindruckt, als ‚Antagonisten des Satyrs‘ (*enemigo del sátiro*, I.37).

Hinter diesen antikisierenden Elementen liegt die ‚schöne Unordnung‘ dieser Ode aber auch in der ‚Aussage‘, wie Interpreten sie gesucht haben. Diese besteht, nach Werner Altmann, in einer „sehr persönliche[n] Auseinandersetzung mit seiner Homosexualität“ (Altmann 2002, S. 118). Konkret führt Altmann aus: „Es gelingt ihm nicht nur, den bis dahin als unaufhebbar geglaubten Antagonismus von Homosexualität und Männlichkeit zu überwinden und seine sexuelle Orientierung mit seiner Männlichkeit in Einklang zu bringen, er findet auch eine neue Sprache als poetisches Ausdrucksmittel, um die bis dahin versteckte und camouflierte Darstellung von Homosexualität offener und vor allem auf sich selbst bezogen zu artikulieren“ (ebd.). So weit, so gut – ich werde später begründen, weshalb mir Altmanns Schluss ein wenig zu unterkomplex scheint.

Die Ode öffnet mit der Erzählung von singenden jungen Arbeitern, die bei der Arbeit mit Hammer, Leder und Öl auf ihre Hüften verweisen, also mit einer hypermaskulin denotierten Szenerie. Schon von Beginn an wird dieses Szenario dadurch spezifiziert, dass diese Männer zwar durchaus als mögliche Sexualobjekte vorgeführt werden, dass allerdings keiner von ihnen im Rang eines „Adán de sangre, macho“, eines ‚machistischen Vollblut-Adams‘ stehe, keiner also dem Idealtypus Whitmans entspreche, der den nackten Mann sucht, der – in Lorcas Verständnis von Whitman – zugleich ‚Fluss‘, ‚Stier‘ und ‚Traum‘ ist. Es folgt eine kurze Passage, in welcher der Erzähler von einem Metastandpunkt aus begründet, weshalb er spricht: er wolle seine Stimme nicht gegen den Jungen erheben, der einen Mädchennamen auf sein Kissen stickt, noch gegen den Jüngling, der sich im dunklen Schrank als Braut verkleidet, noch gegen die verklemmten Schwulen oder diejenigen, die Prostituierte aufsuchen.

Darum, alter Walt Whitman, erhebe ich die Stimme nicht
 gegen den kleinen Jungen, der auf sein Kissen
 einen Mädchennamen schreibt,
 oder gegen den Knaben, der sich als Braut verkleidet
 im Schutz des dunklen Kleiderschranks,
 nicht gegen die Einsamen in den Kasinos,
 die das Wasser der Prostitution voll Ekel trinken,
 und auch nicht gegen die Männer mit dem begehrliehen Blick,
 die Männer lieben und denen das Schweigen die Lippen versengt.
 (Übersetzung von Koppenfels 2019, S. 157)

Por eso no levanto mi voz, Viejo Walt Whitman,
 contra el niño que escribe
 nombre de niña en su almohada,
 ni contra el muchacho que se viste de novia
 en la oscuridad del ropero,
 ni contra los solitarios de los casinos
 que beben con asco el agua de la prostitución,
 ni contra los hombres de mirada verde
 que aman al hombre y queman sus labios en silencio.

Doch dann taucht eine ganz andere Gruppe Homosexueller auf, die Lorcas lyrisches Ich explizit von seinem Mitgefühl ausschließt: die *maricas* oder *maricones*, die Tunten, also jene in der spanischen Kulturgeschichte bis heute marginalisierte, lange Zeit verfolgte Gruppe der hier sogenannten ‚Pervertierten der Städte‘, für die jede Großstadt (auch sprachlich) eigene Schmä- und Schimpf-Formeln gefunden hat, (so eigen, dass von Koppenfels erst gar keinen Versuch der Translation ins Deutsche unternimmt)

Wohl aber gegen euch, ihr Schwulen aus den Städten,
 geschwollenes Fleisch und unreine Gedanken.
 Pfuhlmütter. Harpyen. Schlaflose Feinde
 der Liebe, die Freudenkränze verteilt.

Immer gegen euch, die ihr den Jungen tropfenweise
 verschmutzten Tod und bitteres Gift einflößt.

Immer gegen euch,
Fairies in Nordamerika,
Pájaros in Havanna,
Jotos in Mexiko,
Sarasas in Cádiz,
Apios in Sevilla,
Cancos in Madrid,
Floras in Alicante,
Adelaidas in Portugal.

Schwule aller Länder, Taubenmörder!
 Weibersklaven, Hündchen unterm Schminktisch.
 Aufgeklappt wie fiebrige Fächer auf den Plätzen
 oder in starrer Schierlingslandschaft verschanzt.

Keine Gnade! Der Tod
 rinnt aus euren Augen
 und sammelt graue Blumen am Ufer des Schlammes.
 Keine Gnade! Alarm!

Die Beschämten, die Reinen,
 Klassischen, die Gezeichneten und die Flehenden müssen
 die Türen ihres Bacchanals vor euch verschließen.

Du aber, schöner Walt Whitman, schlaf dort am Ufer des Hudson
 (Koppenfels-Übers., S. 157–158)

Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
 de carne tumefacta y pensamiento inmundo,
 madres de lodo, arpías, enemigos sin sueños
 del Amor que reparte coronas de alegría.
 Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
 gotas de sucia muerte con amargo veneno.

Contra vosotros siempre,
Faeries de Norteamérica,
Pájaros de la Habana,
Jotos de Méjico,
Sarasas de Cádiz,
Apios de Sevilla,
Cancos de Madrid,

*Floras de Alicante,
Adelaidas de Portugal.*

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
Esclavos de la mujer, perras de sus tocadores,
abiertos en las plazas con fiebre de abanico
o emboscadas en yertos paisajes de cicuta.
¡No haya cuartel! La muerte
mana de vuestros ojos
y agrupa flores grises en la orilla del cieno.

¡No haya cuartel! ¡Alerta!
que los confundidos, los puros,
los clásicos, los señalados, los suplicantes
os cierren las puertas del a bacanal!

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson

Heutigen Leser*innen kommt es möglicherweise befremdlich vor, dass ein Autor, der als Inbegriff der schwulen/queeren Literatur/Kultur seines Landes gilt, sich in dieser Weise gegen die zahlenmäßig starke und besonders angefeindete Gruppe der ‚verweichlichten‘ oder femininen Homosexuellen wendet. Gerade seit der traumatisierenden Erfahrung der AIDS-Endemie gilt queerer Widerstand gegen den gesellschaftlichen *mainstream* nur dann als wirksam, wenn er marginalisierte Gruppen ein- und nicht ausschließt, und dies unternehmen zeitgenössische, *Tuntenterror* oder *Lesbenaufstand* feiernde Literat*innen (wie – in exemplarischer Weise – der 2015 verstorbene Chilene Pedro Lemebel). Lorcas apodiktische Ablehnung einer Gruppe von Homosexuellen, mit denen er selbst sehr oft in Verbindung gebracht wurde, mag man mit dem begründen, was man gern mit dem schwammigen Terminus der sexuellen Identität zu benennen versucht hat. Wohl deshalb haben auch schwule Kritiker wie Luis Antonio de Villena sich nicht an dieser Haltung gestört. Ihn möchte ich dazu ausführlich zitieren:

Anders ist es mit der späteren *Ode an Walt Whitman*, einem hervorragenden Gedicht, ohne Zweifel, in dem zwei entgegengesetzte Formen von Homosexualität gegenübergestellt sind. Einerseits die reine, kameradschaftliche Homosexualität, wie Whitman sie suchte, [...], aber andererseits ist da die Homosexualität der ‚Großstadt-Tunten‘, die er verabscheut und gegen die er sich wendet [...]. Dennoch wissen wir heute genau, dass die Homosexualität, die Lorca als Erwachsener lebte, genau jene war, die er verurteilt [...]. Liegt nicht in diesem Gedicht Lorcas profunder Widerspruch, durch den viele sich in diesem Gedicht trotz der Schönheit des Textes nicht wiedererkennen? Ohne Zweifel. Wie kein anderes, zeigt dieses Gedicht, dass ein ganz inniger Teil Lorcas (der oberflächliche nicht, wie wir wissen) seine Homosexualität als persönlichen, intimen Konflikt erlebte. Manche beziehen dies auf die Vorstellung eines in seinen homoerotischen Vorlieben effeminierten Lorca [...].

Otra cosa es la posterior *Oda a Walt Whitman*, espléndido poema, sin duda, en el que se enfrentan dos tipos contrapuestos de homosexualidad. De un lado la pura homosexualidad de los camaradas (la que Whitman buscaba) [...] pero de otro está, y de ella abomina y contra ella va, la homosexualidad de los ‚maricas de las ciudades [...]‘. Sin embargo hoy sabemos bien que la homosexualidad que Lorca vivió plenamente como adulto era precisamente la que condena [...]¿No hay en este poema una profunda contradicción en Lorca, que hace que muchos homosexuales no se reconozcan en él, pese a la belleza del texto? Sin duda. Este poema muestra, como ninguno, que una parte muy profunda de García Lorca (ya sabemos que la superficial no) vivía la homosexualidad como un personal, íntimo conflicto. Unos lo ponen en relación con la idea de un Lorca ‚afeminado‘ en sus gustos homoeróticos [...]. (de Villena 2011b)

Lorca, eine schwule Ikone der spanischen Literaturgeschichte?

Lorca stellt in der „Ode an Walt Whitman“ also die gleichgeschlechtliche Liebe in den neuen Rahmen eines Virilitätskultes, der seinen sporadischen früheren Verweisen auf mann-männliches Liebesempfinden völlig fehlte (etwa der „Canción del mariquita“, dem „Gesang der kleinen Tunte“ aus den 1921 geschriebenen und 1927 publizierten *Canciones*, „Gesänge“). Hier erschafft Lorca gleichsam eine spezifische Erfahrungswelt, die aus Kameradschaft, Maskulinität und Faszination des männlichen Körpers besteht. Werner Altmann bettet den Paradigmenwechsel (vom Schwulen als *femme ratée*, als ‚verunglückter Frau‘ hin zu einer Figur maskuliner Virilität) in eine weltweit in den 1920er Jahren bemerkbare Tendenz ein, die etwa auch bei Thomas Mann nachzuweisen sei. Daran zweifelnd, möchte ich lieber auf die besondere Lage Spaniens schauen. Die Umbruchzeit vor Beginn der Zweiten Republik brachte einerseits mit dem vorher erwähnten Gregorio Marañón einen Sexualwissenschaftler auf den Plan, der an internationalen Erkenntnissen und Entwicklungen Anteil nahm, andererseits herrschte das von José Ortega y Gasset entwickelte Denkmodell der *España invertebrada*, des ‚rückgratlosen Spanien‘, vor. Dieses trug die Furcht vor Dekadenz in den Diskurs und betrachtete zugleich den effeminierten Homosexuellen als Symbolfigur eines solchen Verfalls. Gerade angesichts dieser Lage muss ich mich daher stark bemühen, Lorcas pharisäerhaftes ‚Ich bin nicht so wie die *fairies* und *sissies*‘ historisch zu verstehen, um seine Ausfälle gegen seine effeminierten Zeitgenossen nachzuvollziehen. Immerhin tauchen unter den ‚Typen‘ schwuler Männer, gegen die das lyrische Ich seine Stimme *nicht* erhebt, auch solche auf, die dem in der Folge propagierten Virilitätsideal *nicht* entsprechen, von unsicheren Pubertierenden bis zu den Kunden der männlichen Prostituierten Von Lorcass nahezu schwärmerischer Whitman-Verehrung berichtet auch ein Zeugnisbericht (von Agustín Penón, auf den ich später eingehe). Dort liest man:

Federico erklärte ..., dass Walt Whitman ein ganz abstinenter Architekt gewesen war, bis er eines Tages, beim Arbeiten auf dem Lande, die nackten Körper der arbeitenden Männer sah, sonnengebräunt und verschwitzt. Da wurde sich Whitman plötzlich der Schönheit des männlichen Körpers bewusst, und er verliebte sich. Dies ist die Lorca'sche Version von Whitmans ‚Bekehrung‘ zur Homosexualität, eine Version, die, so vermute ich, wenig mit den Tatsachen zu tun hat.

Federico ... explicó ... que Walt Whitman había sido un arquitecto muy abstemio hasta que un día, trabajando en el campo ... vió los cuerpos desnudos de los hombres trabajando, bronceados por el sol, sudados. Whitman se dio cuenta entonces de repente de la belleza del cuerpo masculino y se enamoró. Ésta es la versión lorquiana de la ‚conversión‘ de Whitman a la homosexualidad, versión que me imagino poco tenía que ver con la realidad de los hechos. (Gibson 1990, S. 113)

Dass Lorca die Aufteilung der schwulen Welt in Gut und Böse bei Whitman vorzufinden und dann für sich kopieren zu müssen glaubt, hat sich also überdeutlich in dieser Ode niedergeschlagen. Dabei wirft Lorca einen höchst idiosynkratischen Blick auf schwule Männer, bei dem er – selbst Opfer – andere zu Opfern macht. Der Vorwurf der Dekadenz gegenüber den ‚Pervertierten‘ erweist sich als langlebiger Topos gesellschaftlicher Schwulenfeindlichkeit. Dieser Sachverhalt wird auch dadurch nicht besser, dass ein schwuler (und vor allem: ein exzellenter) Autor ihn in den Diskurs trägt. Sehe ich ab von der ästhetischen Eigenart der Ode mit ihrer sprachlich-stilistisch originellen Gestaltung, so bleibt, unter dem Aspekt spezifisch schwuler Lyrik in Spanien im frühen 20. Jahrhundert, vor allem die Bestätigung der gegen die *marica* gerichteten Stereotype. Unter dem Strich stehen sich also zwei Narrative gegenüber: auf der einen Seite die Artikulation eines gleichgeschlechtlichen Begehrens mit emanzipatorischem Fokus, zugleich eine Selbstvergewisserung, die man *avant la lettre* (mit Altmann) als *coming-out* bezeichnen kann. Dem steht andererseits die Festschreibung von gesellschaftlichen Vorurteilen gegenüber, welche gerade diejenigen trifft, die ohnehin am meisten der Marginalisierung und Nachstellung ausgesetzt waren. Emanzipatorisch ist das nicht!

Lorcas in seinen letzten beiden Lebensjahren geschriebene *Sonetos del amor oscuro*, (*Sonette der dunklen Liebe*) bringen homosexuelles Begehren noch einmal ganz anders in den Diskurs als die (für mich) problematische *Ode an Walt Whitman*; Vicente Aleixandre nannte die Sonette ein *puro y ardiente monumento al amor*, ein „reines und brennendes Monument der Liebe“ (Lorca 1995, S. 10). Die kleine Sammlung von 11 Sonetten wurde in ihrer Gesamtheit erst 1984, fast 50 Jahre nach Lorcas Erschießung, von Miguel García Posada in der Tageszeitung *A.B.C.* veröffentlicht und zwei Jahre später in die bei Aguilar erschienene Gesamtausgabe (*Obras Completas*, 1986) aufgenommen, nicht ohne dass dem eine intensive Diskussion vorausging, ob man das verräterische Adjektiv *oscuro* nicht weglassen könne, wie es die Familie Lorca wünschte. Glücklicherweise fand

diese Diskussion bald ein Ende. Man hatte sich auch nicht gefragt, ob die Bezeichnung „*dunkle Sonette*“ einen intertextuellen Bezug zu Shakespeare herstellen könnte (und damit zu den an den *Fair Youth* sowie die *Dark Lady* gerichteten Sonette, von denen vermutet wird, dass dort auch eine gleichgeschlechtliche Liebe den Referenzrahmen bildet; [„For a modern reader there may be nothing problematic in the fact that the majority of the sonnets are written in the voice of a male narrator to a male lover“, Dautch 2017].) Mehrere illustrierte Ausgaben schmücken Loras Sonette mit weiblichen Aktbildern – ein häufig angewandtes Verfahren der Heterosexualisierung schwuler Texte. Die Veröffentlichung, welche laut Eisenberg der Familie eine Million Peseten pro Gedicht einbrachte (Eisenberg 1991, S. 125), erfolgte, nachdem zuvor Raubdrucke kursierten, so dass sich die Lorca-Erben dazu durchringen, eine offizielle Publikation zu erlauben. – Die petrarkistisch gefärbte Gattungsform des Sonetts unterstreicht dabei den Charakter dieser Gedichte als Liebeslyrik und nimmt oft eine stark subjektive Tönung (gelegentlich auch dialogische Struktur) an (etwa in den Terzetten des *Soneto de la Dulce Queja*, dem zweiten Text der Sammlung:

Wenn du mein verborgener Schatz bist, / wenn du mein Kreuz und mein feuchter
Schmerz bist, // lass mich nicht das verlieren, was ich gewonnen habe / und verziere die
Wasser deines Flusses / mit Blättern meines entfremdeten Herbstes.

Si tú eres el tesoro oculto mío, / Si eres mi cruz y mi dolor mojado, / si soy el perro de tu
señorío, // no me dejes perder lo que he ganado / y decora las aguas de tu río / con hojas
de mi otoño enajenado. (Lorca, *Sonetos*, 1995, S. 26)

Lange Zeit tat sich die Literaturkritik – gerade auch ‚philologisch‘ arbeitende Interpret*innen – schwer mit diesen Gedichten, was noch in der Analyse des den Zyklus eröffnenden Sonetts („Soneto de la guirnalda de rosas“, ‚Sonett der Rosen-Girlande‘) aus Horst Weichs Feder einen gewissen Niederschlag gefunden hat (s. Weich 2002 b). Weich hatte auch für die „schwul-lesbische Literaturgeschichte in Porträts“ Lorca vorgestellt (Weich 1997). In seiner Interpretation dieses Eingangsgedichts der „dunklen Sonette“ stellt er der eigentlichen Textanalyse eine breit ausholende Rechtfertigung seiner interpretativen Tätigkeit voraus, indem er aus einigen Lorca’schen Essays herausarbeitet, welche Bedeutung der Andalusier der Metapher beimisst. Dass dabei die ‚dunkle‘ Liebe sich auf Varianten homosexuellen Liebens bezieht, setzt er mit Verweisen auf vorausgehende kritische Literatur als gesetzt voraus: „Daß sich in den *Sonetos del amor oscuro* unvermutet konkrete Körperlichkeit – Männerkörper und ihre erotische Interaktion – kodiert findet, dafür haben in den letzten Jahren vereinzelte kritische Lektüren zunehmend den Blick geöffnet“ (Weich 2002 b, S. 189). Damit geht er über Francisco Umbral hinaus, der das ‚Dunkle‘ allein auf die Tradition der *poètes maudits* perspektiviert (Umbral 1998), also der (von Fran-

çois Villon bis Charles Bukowski) ‚verdammten‘, d. h. vor allem gesellschaftlich marginalisierten Dichter (unter denen freilich die beiden Genannten von unerbittlicher Heterosexualität gekennzeichnet zu sein scheinen).

Weichs Interpretation ist zugleich ‚philologisch‘ profund auf erfrischende Weise deutlich, wenn er vorschlägt, dieses Sonett „körperbetont zu lesen, und zwar als ein schwules *carpe-diem*-Gedicht, das unter einem feingesponnenen Gewebe von Natur- und Pflanzenmetaphorik das Skandalon körperlicher Vereinigung verbirgt und auf versteckte Weise eine homoerotische Gewaltphantasie ausschreibt“ (Weich 2002 b, S. 190). Spezifisch für seine Interpretation ist das Verstehen der Anemone, einer neben der in Liebeslyrik traditionsreichen Rose weiteren Blume, die auf den aus Ovids *Metamorphosen* bekannten Adonis-Mythos verweist. Dies kann die – vielleicht platte – ‚direkte‘ metaphorische Entschlüsselung dieser Blume mit ihrem schwarzen Zentrum und den es umgebenden rosa Blütenblättern als Anus auf eine höhere Ebene heben; auch explizit homoerotische Beschreibungen in dem Roman *Paradiso* des Kubaners Lezama Lima rekurren auf den Mythos von Adonis und dem wilden Eber. – Dass eine Literaturwissenschaftlerin wie Ruth Tobias die Anemone bei Lorca ausgerechnet als Metapher für das weibliche Geschlechtsorgan deutet, sei nicht verschwiegen – und mag die gelegentliche Willkür interpretatorischen Tuns aufzeigen (s. Tobias 1992, S. 87). Einzig Weichs Verweis auf die ‚dunkle‘ Versprachlichung als Strategie der Umgehung der (franquistischen) Zensur (Weich 2002 b, S. 199) verkennt die Tatsache, dass 1935 in Spanien keine Zensur herrschte (weder eine franquistische noch eine andere als die des gesellschaftlichen Konsenses, und wie stark die war, lässt sich vielfach belegen).

Anstatt nun weitere Sonette im Blick auf kodierte gleichgeschlechtliches Begehren zu analysieren, möchte ich auf die Frage eingehen, an wen diese erotischen Gedichte gerichtet gewesen sein könnten, wenn sie denn einen konkreten Empfänger hatten. (Dafür spricht schon die oft so markierte Alternanz von Ich und Du.) Lorcas Theatertruppe La Barraca, die in diesen Jahren sehr aktiv war, wurde von einem Sekretär und Dramaturg begleitet, der trotz seiner intellektuellen Fähigkeiten Ambitionen im Feld des Fußballs hatte: Rafael Rodríguez Rapún. Dass Lorca von diesem Mitarbeiter und von der Männlichkeit, die er ausstrahlte, begeistert war, ist ebenso unbestritten wie die heterosexuelle Orientierung Rafaels – was einige populäre *web-sites* nicht davon abhält, ihn auch heute noch als Adressaten der Gedichte der ‚dunklen Liebe‘ zu präsentieren.

Im Rahmen dieser *anderen* spanischen Literatur kommt dem schwulen Lorca ein privilegierter Platz zu, auch wenn Lorca für eine spanische Literatur *en clave homosexual* – aus schwuler Sicht – nicht die Wegbereiterrolle hat einnehmen können, die Wilde, Proust, Gide oder Klaus Mann (und auch Thomas Mann) in ihren jeweiligen ‚Nationalliteraturen‘ haben spielen können (s. dazu Ingenschay

2016 b). Das lag zunächst an der spezifischen Homophobie einer von *macho*-Gedanken geprägten Gesellschaft. Luis García Montero kommentiert:

Spanien war zu Beginn des 20. Jahrhunderts ohne Zweifel ein schwieriges Land für einen jungen Homosexuellen, weil selbst die Anführer der Modernität von den Vorurteilen einer machistischen Erziehung beherrscht waren. In dieser Atmosphäre wurde auch Federico García Lorca als Leser geprägt, indem er die Debatte zwischen Freiheit des Begehrens, Repression und Schuldgefühl internalisierte.

La España de principios del siglo xx era sin duda un país difícil para un joven homosexual, porque hasta los abanderados de la modernidad estaban dominados por los prejuicios de una educación machista. En esa atmósfera se educó también como lector Federico García Lorca, interiorizando el debate entre la libertad del deseo, la represión y la culpa.

(García Montero 2016, S. 132)

Daneben kann man aber auch sicherlich bei Lorca einen mangelnden ‚Bekennermut‘ feststellen, wenn man ihn mit einigen Zeitgenossen vergleicht, sowohl im Bereich der literarischen Kreation, die gleichgeschlechtliches Begehren grundsätzlich kodiert, als auch in den Bezügen zu Formen eigener Lebenspraxis. Für beide Aspekte ist André Gide ein exzellentes Beispiel. Seine enthüllende Autobiographie *Si le grain ne meurt* (1926, dt. *Nichts als das Leben*) breitet höchst konkret intime Darstellungen aus, ohne dass diese auf die uneigentliche Ausdrucksweisen ausweichen würde, wie Lorca es systematisch vorführt. – Dass Lorca schwul gewesen sei, hörte oder las ich zum ersten Mal ausgerechnet im Kontext von *Bernarda Albas Haus*, seinem männerlosen Stück, in einem populärkritischen Artikel, der insinuierte, diese Töchter seien doch allesamt travestiierte Männer – Unsinn, offensichtlich ... Es dauerte recht lange, bis ich genug von und über Lorca gelesen hatte (und auch die deutsche Uraufführung von *Das Publikum* 1986 spielte dabei eine Rolle), um einen objektiveren (und zugleich subjektiveren) Blick einnehmen zu können. Dabei räume ich ein, dass die sexuelle Orientierung und die entsprechenden Vorlieben eines Autors/einer Autorin unter einer biografisierenden Perspektive für mich von beschränktem Interesse sind. Relevant wird Lorcas Homosexualität unter drei Perspektiven, schlagwortartig: *Ästhetik* (mit der Frage: Welche neuartigen Ausdrucks- und Erfahrungsformen bringt eine schreibende queere Person in den Diskurs?), *Kontext* (In welchen gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen entsteht solche Literaturproduktion?), und *Rezeption* (Wer liest im zeitgenössischen Umfeld und in der Folge solche Texte? Was geschieht mit/bei den Leser*innen?). Bei Lorca ist dann auch vor allem spannend, wie sehr sich große Teile der Familie und der konservativen Literaturkritik bemüht haben, einen unpolitischen, vor allem aber einen nicht homosexuellen Lorca zu konstruieren – notfalls gegen alle Evidenzen (s. dazu insbesondere Eisenberg 1991).

Paul Binding war der erste Literaturwissenschaftler, der systematisch (wenn auch sprung- und lückenhaft) auf Lorcass Homosexualität einging (Binding 1985/1987); es folgt dann Ángel Sahuquillos Dissertation *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, die in einem kleinen Verlag in Alicante erschien, ein Buch, das wie ein Blitz hätte einschlagen müssen (1991, englische Fassung 2005), doch war ihm eine eher bescheidene Rezeption beschert. Während inmitten der so genannten *transición*, der Übergangsphase von der Franco-Diktatur zur Demokratie, (homo-)sexuelle Themen in Film und Literatur florierten, musste sich der Autor jenes Buches außerhalb Spaniens einen Job suchen. Dabei hatte der Lauf der Erkenntnisse und Bekenntnisse dieses späte *outing* des Andalusiers eigentlich längst überflüssig gemacht, denn seit den posthumen Veröffentlichungen von Werken, die Lorca selbst seiner Leserschaft nicht ‚zumuten‘ zu können glaubte – unter den Dramen *Das Publikum*, unter den Gedichten die subtil pornographischen *Sonette der dunklen Liebe* – war das gleichgeschlechtliche Begehren des Dichters ein offenes, wenn auch von Teilen der Öffentlichkeit sowie der Familie um jeden Preis unterdrücktes Geheimnis. 1998 – also zwanzig Jahre nach der Entkriminalisierung homosexueller Praktiken und neun Jahre vor der juristischen Durchsetzung der Gleichstellung lesbischer und homosexueller Ehen in Spanien – beging man den 100. Geburtstag des großen Schriftstellers, mit einer ganzen Flut von Lesungen, Gedenkveranstaltungen und Ausstellungen. Nun ist Lorcass sexuelle Orientierung, wie gesagt, nicht vorrangig ein Thema von literarischer Relevanz, doch gehört er zu jenen Autoren, bei denen das Wissen um dieses Detail des Fühlens und Begehrens von entscheidender Bedeutung für das Verständnis des Werks ist. Gerade während der Feiern des Jahrestages wachten nun Lorcass Familienmitglieder wie die Luchse darüber, dass dieser Themenbereich nirgendwo sichtbar wurde, dass keine ‚einschlägigen‘ Texte öffentlich gelesen wurden, dass keine Fotos gezeigt wurden, die Lorca an der Seite von Männern zeigten, mit denen er ein ‚Verhältnis‘ hatte oder hätte haben können. Laura García-Lorca, eine Nichte des Autors, die der Lorca-Stiftung vorsteht, begründete dieses systematische Verstecken und Verschweigen damit, dass man nicht einer vorschnellen Begründung der Erschießung Lorcass als eines sexuell motivierten Racheakts Vorschub leisten wolle, eine Argumentationsfigur, die ihre Fadenscheinigkeit kaum verhehlen kann. (Zu diesem Sachverhalt s. Werner Altmanns Aufsatz mit dem schönen Titel „Totgeschossen, totgeschwiegen, totgefeiert“, Altmann 1998.) Während es im Laufe des 20. Jahrhunderts zahlreiche homosexuelle Autoren – und auch einige lesbische Autorinnen – gab, die selbst das Bedürfnis hatten, diesen Teil ihrer Persönlichkeit (und in der Regel ihres Schaffens) der Leserschaft *nicht* vorzuenthalten, war dies für Lorca undenkbar, einmal unter dem Druck seines familiären, ferner aber auch seines gesellschaftlichen Um-

feldes, desjenigen der Generation von 1927, unter denen Buñuel und Dámaso Alonso als besonders homophob hervorstachen (s. de Villena 2011b). Und auch noch im postfrankistischen Spanien von 1998 liefen diesbezüglich die Uhren anders als in anderen Teilen der Welt.

Dass die Feiern zu Loras 100. Geburtstag unter der expliziten Maßgabe standen, seine Homosexualität zu verbergen, ärgerte die schwule spanische Welt, so auch den Dichter und Kritiker Luis Antonio de Villena oder Ian Gibson. Dass aber überhaupt die *gay community* sich derart in die Festivitäten zu Loras Ehren einmischte, verstörte einen anderen, notorisch heterosexuellen Schriftsteller: Camilo José Cela, der durch seinen Nobelpreis von 1989 als Vorzeigautor seines Landes galt, bis sein wenig anständiger Umgang mit seinem Sohn aus erster Ehe sein öffentliches Image stärker ankratzte als seine politische Ambiguität. (Dem Sohn gelang es letztlich, seinen Erb-Anteil in Höhe von knapp 6 Millionen € vor dem Obersten Gerichtshof zu erstreiten). Als Cela am Rande einer Buchvorstellung im galizischen Poio (nahe Pontevedra) am 10. Juni 1998 gefragt wurde, ob er sich zu seinem Jahrhundert-Tag auch solche Feiern wünsche wie Lorca sie erhielt, brach es aus ihm heraus: Nein, er wolle nicht von den Schwulenvereinigungen bejubelt werden, er wolle vielmehr im hohen Alter sterben, in Ruhe und Frieden, und nicht, wie Lorca, jung erschossen werden ... Und dann folgte der schlichte, dumme, verletzende (und daher schwer zu verstehende oder zu verzeihende) Satz: „Me limito a no tomar por el culo“ – elegant gesagt: ‚mir reicht es, kein Hinterlader zu sein‘, (doch ist *culo*, *Arsch*, auch im Spanischen vulgär, und die Wendung müsste also krass, aber adäquater mit ‚Mir reicht es, mich nicht in den Arsch ficken zu lassen‘ wiedergegeben werden). Celas geschmacklose Invektiven riefen starke Reaktionen in der Öffentlichkeit hervor. So wünschte zum Beispiel der um Worte und performative Aktionen nie verlegene schwule katalanische Romancier Terenci Moix (s. Kap. 10) in einem Artikel in *El País* Cela, sein Arsch möge wirklich und gewiss in Frieden ruhen. Die damals sehr junge Schriftstellerin und Journalistin Maruja Torres betonte, sie hielte es für besser, sich in den Arsch ficken zu lassen, als den Franquisten den Arsch zu lecken, womit sie auf jenen Cela anspielte, der in den frühen Jahren der Diktatur sich selbst ein Zubrot verdiente, indem er als Zensor der staatlichen Kontrollbehörden tätig war. Dabei waren die homophoben Ausfälle des Nobelpreisträgers eigentlich nicht wirklich überraschend; er hatte seiner massiven Schwulenfeindlichkeit schon Jahrzehnte vorher freien Lauf gelassen, etwa in dem Experimentalroman *San Camilo, 1936* (1969), einer mit innerem Monolog und Textverschnitten operierenden Narration, die zu Beginn des Bürgerkriegs spielt, in der ein Stricher Suizid begeht, ebenso in *Cristo versus Arizona* (1988), wo ein Oralverkehr zwischen Männern im Mord endet.

Inzwischen ist über Lorcass Homosexualität sehr viel Sinnvolles und Sinnloses, Speklatives und Evidentes geschrieben worden. Ian Gibsons Buch *Lorca y el mundo gay* (2016 b) stellt die bislang letzte und komplexeste Zusammenschau dieses Themas dar. Der Vorläufer dieses Buches erfuhr sogar im deutschen Wochenmagazin *Der Spiegel* eine ausführliche Rezension (s. Zuber 2009), gerade so, als beinhalte dieses Buch etwas grundsätzlich Unbekanntes. Neues fand Gibson heraus, als er vor einigen Jahren mit Agustín Penón auf einen Hobby-Lorca-Forscher traf, der in den 1950er Jahren nach Spanien gereist war, um den damals noch frischeren Spuren des Dichters nachzugehen. Penón – Katalane von Geburt und damals wohnhaft in den USA – traf vor allem in Granada auf Personen, die ihre persönlichen Anekdoten berichten konnten (mit all der notorischen Unverbrieftheit, die solchen Erzählungen eigen ist). Und es war dann Gibson, der diese Interviews, die Ergebnisse seiner *búsqueda*, seiner ‚Suche‘, publizierte (Gibson 1990). Dort schildert etwa Lorcass Zeitgenosse Francisco Santalla Sánchez die sexuellen Präferenzen und Praktiken des andalusischen Dichters so:

Federico sagte immer ‘ich hatte etwas mit allen Jungs in Asquerosa [einer Ortschaft bei Granada, heute Valderrubio, D.I.]’. Er vergötterte die Jungs vom Land, besonders die tölpelhaften; er mochte sie verschwitzt und dreckig ... In Granada wusste man, dass er eine hoffnungslose Schwuchtel war; aber die Leute haben ihn akzeptiert, weil er sich durch seine Persönlichkeit durchsetzte.

Federico decía siempre ‚yo he estado con todos los chicos de Asquerosa‘. Adoraba a los campesinos y en especial a los catetos; le gustaban sucios y sudorosos ... Se sabía en Granada que era maricón perdido; pero la gente lo aceptaba porque él se imponía con su personalidad. (Gibson 1990, S. 152)

Andere Personen aus Lorcass Umfeld dagegen sprechen über ein perfektes Doppelleben; so etwa die Hispanistin Marcelle Auclair, (die Freundin Sánchez Mejías‘). Höchst Intimes plaudert Lorca ‚bester Freund‘ Salvador Dalí gegenüber seiner Muse der 1960er Jahre, Amanda Lear, aus, einer Frau, die in autobiografischen Bekenntnissen selbst ihre pikanten Geschichten mit David Bowie und Mick Jagger detailreich ausgeschmückt hat. Dalí legt ihr gegenüber Lorca ‚Beuteschema‘ dar: „Lorca liebte besonders die Arbeiter, die am Rand der Straßen arbeiteten, mit nacktem, verschwitzten Oberkörper. Die Annäherung war relativ leicht“ („Lorca no amaba más que a los obreros que trabajan en los bordes de las carreteras, el torso lleno de sudor. Era relativamente más fácil de ligar“; Gibson 2000, S. 324). Nun weiß man inzwischen, dass solche vermeintlich unverrückbaren Identitätszuschreibungen Unsinn sind. Noch einmal: die sexuelle Orientierung von Autorinnen und Autoren, deren Werke ich lese, ist mir prinzipiell gleichgültig, solange sie nicht besondere Aufschlüsse für Verstehen und Bewerten gibt und solange es

nicht Tendenzen gibt, diesen Aspekt umzuinterpretieren oder zu verheimlichen. Bei Lorca treffen diese Aspekte in seltener Spezifität zu, egal wo er sich in dem breiten Spektrum möglicher sexueller Präferenzen zu den verschiedenen Perioden seines Lebens verortete (falls er sich *überhaupt* verortete, falls er die ihn kennzeichnenden Ambiguitäten *überhaupt* als solche empfand). Im Herbst 2018 sah ich auf einer Madrider Kleinkunsthöhne ein recht gelungenes Stück nicht von, sondern *über* Lorca, mit dem wortspielerischen Titel „Loca“, also der weiblichen Form des Eigenschaftswortes *loco* (dt. verrückt). *Loca*, im Spanischen die Bezeichnung für verweiblichte Schwule, lässt sich vielleicht am ehesten mit *Tunte* wiedergeben. Die biografieversessene Lorca-Kritik weiß, dass Lorca nicht nur als Kind zu „Federica“ verballhornt, also sprachlich feminisiert worden war, sondern kennt auch Beispiele für die durchaus nicht unschuldige Unterdrückung des r im zweiten Familiennamen, etwa wenn es darum ging, seine Theatertruppe La Barraca und ihre Rolle in der Kulturpolitik der 2. Republik zu diskreditieren. Dies berichtet (neben anderen) Daniel Link. Doch beleuchtet er Lorca nicht eigentlich als effeminierten Schwulen, sondern als Paradigma einer queeren Lebensform (Link 2008). Dazu bezieht er den Dichter und sein Schaffen auf Lévi-Strauss' Mythenlehre und die dort bestimmenden Elemente des Chthonischen, des Erdgeborenen. Lorca wird zum Wiedergänger des Ödipus, des ‚Schwellfußes‘, weil auch er – und dies zitiert Link bei Gibson – seit Kindesbeinen unter einem Defekt litt: ein verkürztes linkes Bein gab seinem Gang ein spezifisches Balancieren oder Schwanken (s. Link 2008, S. 511). Und wie die griechischen Helden gegen die chthonischen Monster (Kadmos gegen den Drachen, Ödipus gegen die Sphinx) zu kämpfen hatten, so verortet Link auch Lorcass Lyrik zwischen dem Autochthonen und dem Poietischen (s. ebd. S. 512). Sowohl aus der dunklen Bildkraft seiner poetischen Sprache als aus der Position des Verfolgten heraus wird Lorca für Link *avant la lettre* Inbegriff einer Denk- und Lebensweise, die er als ‚Fundament des Queeren‘ („fundamento de lo *queer*“, ebd., S. 516) bezeichnet.

Ich kann meinerseits über Lorcass Beine und ihre Länge nichts sagen. Auch nicht darüber, ob er die Beine des intellektuellen Fußball-Fans Rafael Rodríguez Rapún bewunderte. Gibson spekuliert auch über eine nicht hundertprozentig heterosexuelle Orientierung des stierkämpfenden Literaten Sánchez Mejías, die allerdings zu vielen Evidenzen widerspricht (für Details s. Ingenschay 2018 c). Ob nun der Bildhauer Emilio Aladrén, ein mehrjähriger Begleiter, dem er eine seiner Romane widmet (und der später in Eleonor Dove eine weibliche angelsächsische Geliebte finden wird), oder der Uruguayer Enrique Amorim zu seinen Liebhabern gezählt haben, hat meine Lorca-Rezeption nicht beeinflusst. Einer folgenreichen Zeitungsnotiz indes galt mein Interesse, sobald ich von ihr erfuhr: Im Jahre 2010 verstarb in seiner Madrider Altbau-Wohnung der Kunstkritiker Juan Ramírez de Lucas (1917–2010). Seiner Schwester Carmen hatte er zuvor umfangreiche Doku-

mente übergeben, aus denen zweifelsfrei hervorgeht, dass es 1935 zwischen Lorca und dem damals 19-jährigen *rubio de Albacete* (dem *blonden Jüngling aus Albacete*, wie Lorca ihn in einem Gelegenheitsgedicht nennt) eine erfüllte Liebesbeziehung gab, wie sie das Schicksal dem andalusischen Dichter bis dahin nicht gewährt hatte. In Ramírez de Lucas' Nachlass findet sich u. a. ein mit blauem und rotem Buntstift auf die Rückseite einer Restaurant-Rechnung gekritzelt Gedicht von Lorcás Hand:

Dieser blonde Jüngling aus Albacete/ Kam, Mutter, und sah mich an./ Ich kann ihn nicht anschauen!/Dieser weizenblonde Jüngling/ Sohn der grünen Morgenröte/ groß, einsam, ohne Freunde/ betrat meine Straße zu spät. [...]
Er liebt mich so sehr und ich ihn/ dass er meine Augen mitnahm./ Ich kann ihn nicht anschauen! [...]

Aquel rubio de Albacete/ Vino, madre, y me miró./ ¡No lo puedo mirar yo!/ Aquel rubio de los trigos/ hijo de la verde aurora/ alto, solo y sin amigos/ pisó mi calle a deshora. [...]
Tanto me quiere y le quiero/ que mis ojos se llevó./ ¡No lo puedo mirar yo! [...]

Die Aussage in der Mitte dieses Zitats („betrat meine Straße zu spät“) gewinnt prophetische Dimensionen, wenn es stimmt, dass Lorca mit Juan Ramírez nach Mexiko fliehen wollte, wohin ihn Margarita Xirgu eingeladen hatte. Doch Juans katholische Eltern erlaubten diese gemeinsame Reise offensichtlich nicht. So sei Lorca nahe Granada ermordet worden, während er dort noch auf einen positiven Bescheid aus Albacete wartete (s. dazu Castilla 2012 und Castilla/Magán 2012). Kaum dass diese Liebe, die Juan Ramírez Zeit seines weiteren Lebens versteckt hatte und von der nur wenige Personen aus Lorcás Umfeld Kenntnis hatten, bekannt wurde, verwandelte der Schriftsteller Manuel Francisco Reina den Stoff in einen 600 Seiten starken Roman, dessen Titel, *Los amores oscuros* („Die dunklen Liebschaften“), auf den Sonettzyklus anspielt (wobei das Werk im übrigen einen politisch engagierten republikanischen Lorca aufbaut; s. Reina 2012). In der Tat kann man wohl davon ausgehen, dass die ‚dunklen‘ Liebesgedichte nicht dem fußballbegeisterten Theatersekretär Rodríguez Rapún galten, sondern eben Juan, Lorcás jungem Freund aus Albacete. Auch Weichs oben zitierte Interpretation des 2. Sonetts des Zyklus als schwules *carpe-diem*-Gedicht mit positiver Perspektive gewinnt eine klarere Plausibilität angesichts dieses neu entdeckten biografischen Details. Ian Gibson indes schildert die Episode zwischen Lorca und Ramírez auf der Basis aller ihm verfügbaren Dokumente, glaubt aber weiterhin, die ‚komplizierte Beziehung‘ zu Rodríguez Rapún (und nicht der Widerstand der Eltern des blonden Juan aus Albacete) habe Lorcás Mexiko-Reise verhindert (Gibson 2016b, S. 487). Der spannungsreichen Beziehung von Lorca und Rodríguez Rapún hat der chilenische Dramaturg Alberto

Conejero ein Stück gewidmet, *La piedra oscura* („Der dunkle Stein“), vor einigen Jahren inszeniert von der Theatergruppe La Calderona in Santiago.

Ob das Rätsel Lorca durch die Enthüllung des verstorbenen Kunstkritikers einer Lösung näher gekommen ist, oder ob sich die Rätselhaftigkeit, gemeinsam mit den Missverständnissen, weiterhin als Konstituens der Lorca-Rezeption erweisen wird, vermag ich nicht vorherzusehen. Für mich scheint der Blonde aus Albacete ein später Lichtblick in Lorcas Leben gewesen zu sein. So ist Lorca vor allem der größte Dichter und Dramatiker des 20. Jahrhunderts in Spanien, und er ist – in zweiter Linie – auch der herausragende Schöpfer einer spezifischen queeren/schwulen Ästhetik, die mit kreativen Uneindeutigkeiten und Andeutungen operiert (und die leider die ‚Entgleisung‘ der Tunten-Beschimpfung in der „Ode an Walt Whitman“ aufweist), die sich aber trotzdem mit den innovativen politischen und didaktischen Ansätzen zu dem Gesamtbild eines Mannes zusammenfügt, dessen sensibles Schaffen eine Epoche prägt. Man muss das nicht mit seiner Herkunft aus Andalusien in Verbindung bringen; er selbst hat das aber getan, wenn er sich so definiert, wie Gibson ihn zitiert:

Ich glaube, dass die Tatsache, aus Granada zu stammen, in mir ein sympathisches Verständnis für den Verfolgten geweckt hat. Für den Zigeuner, den Schwarzen, den Juden ..., den Morisken, den wir alle in uns tragen.

Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío ..., del morisco que todos llevamos dentro.

(Lorca im Interview mit Gil Benumeya, 1931,
zit. bei Gibson, 2016 b)

8 Verunsicherte Geschlechterordnung und zweifelhafte (Mannes)-Ehre im Barockdrama (Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina)

Der fremde und der nahe Calderón

Was macht ein eifersüchtiger Ehemann mit seiner Ehefrau, die in den Verdacht geraten ist, sich nicht regelkonform verhalten zu haben? Er tötet sie. Und wenn der Verdacht sich als falsch erweist? Dann hat die Frau Pech gehabt.

So einfach ist die Lage selbst in klassischen *Macho*-Gesellschaften wie der des spanischen Barock, des „Goldenen Zeitalters“ (des späten 16. und 17. Jahrhunderts), allerdings meistens nicht. Die Tötung eines Menschen, insbesondere eines unschuldigen Menschen, bleibt ein sehr schwer, wenn überhaupt, zu rechtfertigendes Skandalon. Nun lässt aber ein gewisser Don Gutierre, der seine Ehefrau Doña Mencía der Untreue verdächtigt, sie fachmännisch durch einen Arzt töten, und der König, der um die Unschuld des Opfers weiß, entlastet den Missetäter und verzeiht den Auftragsmord. Dem deutschen Romanisten Karl Voßler (1872–1949) war eine solche Handlung unverständlich – mehr noch: unchristlich, ein Graus, und Hugo Friedrich sprach 1955 in einem Festvortrag von dem Autoren dieses Dramas als von dem „fremden Calderón“. Für Hans-Jörg Neuschäfer ist dieses Stück, *Der Arzt seiner Ehre* (*El médico de su honra*, 1637), der Hauptanlass, vom spanischen Ehrdrama als von einem *traurigen* zu sprechen („El triste drama del honor“, Neuschäfer 1973). Die Spannungsfelder zwischen Pflicht und Wunsch, zwischen Norm und Begehren sind, so führt Wolfgang Matzat aus, im Wesentlichen pragmatisch bestimmt, ohne dass dies eine direkte psychologische Dimension aufwiese (Matzat 2001). Schauen wir genauer auf den Handlungsverlauf des Stücks: Enrique, der Bruder des Königs, stürzt auf einer Reise vom Pferd; man bringt ihn in Don Gutierres Haus. Dort erkennt er in Doña Mencía, der Gattin des Hausherrn, jene Frau, die er als jüngerer Mann verehrt hatte, wie auch sie in ihm den früheren Prätendenten wiedererkennt. In Gutierres Abwesenheit kehrt Enrique zu dem Haus zurück, um mit Mencía zu sprechen (und vielleicht auch mehr, aber das bleibt offen). Als der Hausherr unerwartet wiederkehrt, flieht Enrique, verliert jedoch einen Dolch, der den (bis dahin jedenfalls ungerechtfertigten) Verdacht des Ehemannes schürt. Letztlich vertraut dieser seine Befürchtung dem König an. Die Krankheits-Metaphorik macht aus Gutierre nicht etwa schlicht einen Eifersüchtigen, sondern einen an verletzter Ehre Erkrankten. Diese ‚Krankheit‘ gilt es, gemäß der Aus-

sage des Titels, zu ‚heilen‘. Als die zaghaften Klärungsversuche zwischen den Eheleuten scheitern – manche Interpret*innen haben dieses vor allem als ein Drama der misslungenen Kommunikation gelesen –, beauftragt Gutierre einen Wundarzt, seine Frau bei einem Aderlass ausbluten zu lassen. Der König heißt diese Tat gut und gibt ihm Doña Leonor zur Frau, die sich einst um ihn bemüht hatte, und die explizit der Übereinkunft zustimmt, dass ihr in einem vergleichbaren Fall dasselbe Schicksal droht.

Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), Autor dieses Dramas, ist der von der deutschen Hispanistik/Romanistik hoch geschätzte Barockdramatiker, während der Rest der (Fach-)Welt eher den in Spanien als „Phoenix“ (Fénix) bekannten Lope de Vega, Verfasser der schier unvorstellbaren Zahl von 460 erhaltenen Dramen, bevorzugt. Außer diesen beiden Hauptvertretern gibt es noch eine ganze Reihe weiterer relevanter Autoren – auf Tirso de Molina werde ich noch eingehen –, doch von stärkerem Interesse ist der gesamte soziohistorische Kontext, nämlich die Entstehung und Prägung einer lebendigen und eigenwilligen Theaterkultur im spanischen Goldenen Zeitalter. Viele Theaterhistoriker*innen haben dargestellt, wie an der Kreuzung mehrerer Straßen im alten Zentrum Madrids auf einem Karren eine Art Bühne errichtet wurde, auf der man von den Straßen, dem Platz in der Mitte, den Fenstern und Balkonen der Häuser aus das Geschehen verfolgen konnte. Statt des „Wooden O“, das für den Zeitgenossen Shakespeare und seine Theaterpraxis konstitutiv war, gibt es in Spanien die aus diesen ‚Freilufttheatern‘ hervorgegangenen *corrales*, die Vorform der festen Theatersäle, in einem abgesperrten Bezirk des öffentlichen Raums. Wenig später gab es auch ein Hoftheater im Prado-Palast, der damals noch königliche Residenz und nicht Museum war. Einige dieser Ur-Theater in anderen Städten sind noch erhalten und werden in Sommerfestivals bespielt. Viel interessanter aber als diese äußere Entstehungsgeschichte ist, welche Funktion die theatralischen Spektakel, die einzige Art der Volksbelustigung und -belehrung schlechthin sowohl für die Massen als auch für die Eliten, übernehmen konnte. Es gehört zu den überzeugendsten und sensibelsten Kapiteln der Gumbrecht’schen Literaturgeschichte, unter dem Schlagwort der „Verdrängung des Alltags/Theatralisierung der Welt“ (und auch der politischen Lebenswelt) das Neuartige dieser Kunstform und deren Wirkung in jener Zeit eingehend beschrieben und erklärt zu haben (s. Gumbrecht 1990, S. 350–387). Vielleicht verstehen wir es heute, angesichts des Operierens mit ‚alternativen Fakten‘, mit *fake news* und virtuellen Wahrheiten im politisch-öffentlichen Raum noch besser, was da in den diversen Formen des neuen Massenvergnügens ‚Theater‘ geschah: Im politisch-historischen Drama wurde bedingungslos und ohne Rücksicht auf Tatsachen die Größe und Einmaligkeit des spanischen Weltreiches zelebriert; das Ehrdrama führte dem Volk vor Augen, wie sich ein Edelmann und auch dessen Frau und Kinder zu verhalten hatten: sie hatten zuerst ihre Affekte unter striktester Kontrolle zu halten. In den

Mantel- und Degenstücken (*comedias de capa y espada*) zeigte sich ein zunehmend selbstbewusstes städtisches Bürgertum, während die Landbevölkerung stolz auf ihre christliche, altspanische Abstammung (und damit auf ihre „Blutsreinheit“) hinwies, durch die sie sich von den der Durchmischung mit Juden oder Moslems verdächtigen Städtern und Adligen unterschied. In den Fronleichnamstücken, den *autos sacramentales*, die Calderón selbst als „in Verse gekleidete Predigten“ („sermones puestos en versos“) bezeichnete, wurde die kirchliche Botschaft von der Eucharistie für die Augen der Masse der Gläubigen spektakularisiert, nachdem Papst Urban IV. schon im 13. Jahrhundert das Fronleichnamfest samt seinen Prozessionen etabliert hatte. Dass all diese dramatischen Handlungskonstellationen auf alltagsweltliches Tun und Handeln hin ausgerichtet waren, veranlasste Gumbrecht zur Prägung des treffenden Terminus von der „Theatralisierung der Welt“. Deren manipulativen Charakter hat er dann an einem höchst augenscheinlichen Beispiel erläutert: Bekanntlich wurde 1588 die spanische Flotte, die „Armada“ – genannt die „Unbesiegbare“ (*La invencible*) –, von den Engländern unter Francis Drake vernichtend geschlagen. Doch nur 10 Jahre später lässt Lope de Vega in seinem Versepos *La Dragontea* einen Drake auftreten, der, von Habgier angetrieben, den Spaniern ihre südamerikanischen Besitzungen wegnehmen will und dabei scheitert, so dass im literarischen Diskurs der Sieger im Handstreich zum Verlierer umgemünzt wird (s. Gumbrecht 1990, S. 353–358). In diesem Sinne lässt sich die gesamte dramatische Dichtung des spanischen Barock als vielschichtige Kommentierung der Alltagswelt und permanente Auseinandersetzung mit den Verhaltensmaximen für die Bevölkerung lesen. Gumbrechts Perspektive hat mein Interesse an diesen Dramen wesentlich beeinflusst und gefördert.

Dass unter den spanischen Dramatikern des „Goldenen Zeitalters“ ausgerechnet Calderón der Deutschen Favorit ist, hat Wurzeln, die bis in die Klassik und Romantik (zu Schlegel und Goethe) zurückgehen und verfestigt sich dann über Walter Benjamins Trauerspielbuch bis zu den philologischen und editorischen Projekten des späten 20. und 21. Jahrhunderts. Lange Zeit war der schwierige, prinzipienbewusst-konservative Calderón das bevorzugte Thema deutscher Dissertationen und Habilitationen, zusammen mit Lorca (s. Ingenschay 1997). Auf der Bühne allerdings konnte er sich nicht gegen die populäreren Dramatiker – Lope de Vega oder Tirso de Molina – durchsetzen. Calderón hatte früh seine Vorliebe für ernste, religiös-philosophische Themen entdeckt; er wird 1628 von Felipe IV zum Hofdichter ernannt. 1837 wird er Ritter des Calatrava-Ordens. Um 1650 zum Priester geweiht, konzentriert er sich sodann auf das Schreiben von Fronleichnamstücken. Mein persönlicher Zugang zum Drama des Goldenen Zeitalters verdankt sich vor allem dem Lehren und Prüfen; die weitaus meisten Kandidat*innen, die bei mir ihre Staatsexamensprüfungen ablegten, wählten (aus pragmatischen Gründen) das Barockdrama als ein Spezialgebiet, so dass ich

viele hundert Mal Handlungen und Interpretationswege dieser Stücke zu bedenken gezwungen war. Dabei habe ich auch gesehen, dass die deutsche Romanistik des 20. Jahrhunderts gespalten ist in Calderón-Skeptiker (wie Karl Voßler, Hugo Friedrich und Hans Neuschäfer) und Calderón-Versteher (wie Max Kommerell oder Joachim Küpper). – Wenn ich noch einmal zurückblicke auf die arme verblutete Doña Mencía und ihren herzlosen Gatten Don Gutierre, so steigt angesichts dieser Handlung bei mir die Sympathie für die Seite der Calderón-Skeptiker. Gewiss, es hat vielfache Versuche der Erklärung bzw. der Entschuldigung des grausamen Verhaltens unter den adeligen Aktanten dieses Stücks gegeben: *Der Arzt seiner Ehre* sei nur ein Beispiel für die Zuordnung der Gattung Ehrdramen zu einer Literatur der Kasuistik, sei also nur *ein* Exempel in einer Sammlung spannender und interessanter, aber allesamt historischer Rechtsfälle, wurde argumentiert. Oder es sei ein nachdrückliches Plädoyer für einen unerbittlich konsequenten Ehrbegriff innerhalb des Hochadels gewesen, der auch nicht den Schatten eines Zweifels zulassen dürfe, oder aber ein ‚totsicherer‘ Beleg für eine im Zuge der katholischen Gegenreformation wieder zunehmend strengere Auslegung sozialer Normen. Dies bezeichnet Joachim Küpper mit dem Terminus „Diskurs-Renovatio“ (Küpper 1990). Neuschäfer, der die inneren Widersprüche des Dramas herausarbeitet, warnt davor, Don Gutierres Handeln und Denken mit dem des Autors gleichzusetzen und weist darauf hin, dass dieser Held nicht nur der Arzt seiner Ehre, sondern vor allem das Opfer seiner Eifersucht ist (Neuschäfer 2011 b, S. 370/1). Ich möchte meinerseits auch nicht auf die internen Schwingungen innerhalb der spanischen Gegenreformation, des Klerus oder Adels eingehen, sondern auf den schlichten Tatbestand verweisen, dass die Handlungen und Kernaussagen dieses traurigen Dramas grenzenlos von Gender-Kategorien abhängen, im Klartext: dem Mann wird hier eine absolute soziale und diskursive Überlegenheit zugesprochen, der die vollkommene Recht- und Sprachlosigkeit der Frau gegenübersteht, während tatsächlich diese *old boys* – der König und sein adliger Vertrauter – offensichtlich unmoralisch handeln, jedenfalls im Sinne christlicher Grundkonzepte. Selbst unter den spanienbegeisterten Deutschen des 19. Jahrhunderts, die, wie Goethe, das verwilderte spanische Drama dem französischen mit seiner Regelhaftigkeit vorzogen, galt *Der Arzt seiner Ehre* als „exzentrisch“ (so der Begriff des Barons von Zedlitz, des ersten Übersetzers des Stücks ins Deutsche). In Spanien wird im Oberstufenunterricht allerdings immer noch die ‚ausgeglichene Symmetrie des Handlungsaufbaus‘ dieses Dramas hervorgehoben, und auch in der universitären Forschung, so scheint mir, hat man mehr den Anschluss an Max Kommerell gesucht als an Karl Voßler und das Skandalon des Mordes selten klar und ohne Relativierungsversuche verurteilt. Doch zum Glück kommt im spanischen Barockdrama der Bösewicht nicht immer so gut weg, wie wir später in einem Drama des anderen großen Barockdramatikers, Lope de Vegas,

sehen werden. Und selbst Calderón ist nicht immer so rigoros misogyn wie hier – auch das möchte ich zu bedenken geben, wenn ich noch zwei weitere Dramen Calderóns vorstelle, ein ganz bekanntes und ein ganz unbekanntes, die beide aufzeigen, dass auch diese stark gesellschaftsaffirmierende Literaturform ihre speziellen Transgressionen kultivieren kann.

Das wohl typischste Drama, Inbegriff des barocken Lebensgefühls, das es auch immer wieder auf die internationalen Bühnen schafft, ist *Das Leben ein Traum* (*La vida es sueño*, 1636). Zahlreiche Übersetzungen ins Deutsche hat dieses philosophische Drama schon früh und bis in die Gegenwart hinein erfahren. Gries' Übertragung, die auf Versangaben verzichtet, gilt dabei als die klassische, auch Kommerell hat eine Translation angefertigt. Eine Kuriosität der deutschen Rezeption ist, dass Goethe selbst bei einer Aufführung im Weimarer Hoftheater 1812 das Stück betreute, modern gesagt: dass er Regie geführt hat. Der religiös-philosophische Grundkonflikt, um den es geht, ist die in der spanischen Gegenreformation (*contrarreforma*) eingehend diskutierte Problematik von freiem Willen (*libre albedrío*), der weitgehend (wenn auch verkürzt) mit einer katholischen Position gleichgesetzt wird, und der Vorherbestimmung (*predestinación*) menschlichen Tuns, die als lutheranisch gilt.

Zur Handlung: Als dem polnischen König Basilio bei der Geburt des Thronfolgers Segismundo geweissagt wird, dass dieser Sohn einmal ein grausamer Herrscher werden würde, lässt ihn der Vater, statt ihn zu töten, in ein Verlies sperren, in dem er, mit Tierfellen bekleidet und fern jeder Zivilisation, ein bedauernswertes Dasein fristet, begleitet allein von seinem Wächter und Lehrer Clotaldo. Und so klagt er:

Ich Armer, weh! Wie bin ich zu beklagen!
 Himmel, lass mich Kund' erlangen,
 Da du so verführst mit mir,
 Welch Verbrechen ich an dir
 Schon durch die Geburt begangen!
 Doch, ich habe mich vergangen,
 Ich erkenn' es, weil Ich ward.
 Strafst du mich auch noch so hart,
 Nenn' ich gnügend deine Gründe;
 Ist, dass er geboren ward.

(S. 11)

¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!
 Apurar, cielos, pretendo
 ya que me tratáis así,
 ¿qué delito cometí
 contra vosotros naciendo?
 aunque si nació, ya entiendo

qué delito he cometido.
 Bastante causa ha tenido
 Vuestra justiciar y rigor,
 Pues el delito mayor
 Del hombre es haber nacido.
 (v. 102–112, ben. Ausg. S. 109/10)

Dies hört zufällig ein junger Mann in Reisekleidung, der, frisch vom Pferd gefallen, am Ort des Geschehens auftaucht. Nachdem der so eindringlich Klagende in einer ersten Reaktion den ungewünschten Zuhörer dieser Worte töten will, kommt es zu einem langen Gespräch zwischen den beiden (und zu parallelen Aussagen, denn auch der junge Mann beklagt sich mit Segismundos Worten: „¡ay de mí!, v. 178, S. 115). Hinter dem Fremden steckt allerdings in Wirklichkeit ein weibliches Wesen, Rosaura, die – reisetechisch bedingt in Männerkleidern – nach Polen zurückgekehrt ist, um erstens den Mann zu treffen, der ihr einst die Ehre raubte und die Ehe versprach, einen gewissen Astolfo, und um zweitens ihren Vater wiederzusehen, der ihr ein Schwert mit auf den Weg gab. Segismundos Wächter Clotaldo ist dieser Vater, doch er erkennt sein travestiertes Kind nicht. Segismundo indes ergreift eine tiefe Zuneigung zu diesem fremden Wesen, das so gefühlvoll auf seine missliche Lage einzugehen vermag.

Just zu der Zeit zweifelt der greise Basilio an der früheren Weissagung und entschließt sich zu einem ‚Probelauf‘: Er will seinen weggesperrten Sohn betäuben und ihn dann für einen Tag in den Palast holen, um zu sehen, wie er sich aufführt. So wird Segismundo in die Residenz geholt, doch das Experiment misslingt: Er benimmt sich wie der prototypische Wüterich und wirft erst einmal einen der Wärter zur Fenster hinaus. Also verabreicht man ihm erneut ein Schlafmittel, bringt ihn zurück in sein Gefängnis und erklärt ihm später, der Besuch im Schloss sei nur ein Traum gewesen. Segismundo, von dessen Existenz inzwischen das Volk erfahren hat, würde, wenn er denn König würde, die Pläne Estrellas, der Thronerbin an seiner Statt, und Astolfos, der einst Rosaura die Ehe versprochen und nun Estrella heiraten möchte, durchkreuzen. Doch der Kontakt mit Rosaura löst in Segismundo einen grundlegenden Wandel aus: völlig unvorhergesehen entwickelt er sich zu einem reflektierten, ja weisen Thronfolger, der seinem Vater, der ihn so grausam verstieß, verzeiht und der sogar Estrella ehelicht (statt der geliebten Rosaura, damit diese ihren einstigen Schänder Astolfo heiraten kann). Und das Volk ist überglücklich über den neuen König, einen frühen Repräsentanten des aufgeklärten Königtums, das Spanien später ohnehin in nur sehr schwach ausgeprägter Form erleben wird, einen Pragmatiker, der seinen lange Zeit bestimmenden Skeptizismus, so Küpper, überwunden hat. Dies alles ist, nach Küppers Lesart, eine Folge des Wirkens der Affektkontrolle, und das ganze Stück vollzieht in diesem Sinne die

Wandlung von ‚wilden‘, unkontrollierten Personen (Segismundo als Wüterich, Rosaura als ungeduldige Rachsüchtige) zu besonnenen, zur Problemlösung fähigen Figuren (s. Küpper 2000).

Der Topos vom Leben, das wie ein Traum ist, und vom Traum, der Teile des Lebens präfiguriert, ist im Barock allgegenwärtig. Es gibt Dramen, die selbst intrikate religiös-philosophische Sachverhalte durch Träume verdeutlichen (so etwa Calderóns *La cisma de Inglaterra*, „Das Schisma in England“, wo es um den Konflikt zwischen Heinrich VIII. von England und der katholischen Kirche sowie um Luthers ‚ketzerische Lehre‘ geht). Den Wandel Segismundos vom „wildem Tier“, als das er anfangs erscheint, zum Inbegriff des zivilisierten Herrschers erklärt allerdings der Traum selbst allenfalls teilweise, eher die Gespräche mit Rosaura, der verwandten Seele. Die Leichtgläubigkeit des Vaters Basilio, dem falschen Horoskop vertraut zu haben, ist gerade in der deutschen Rezeption ein bedeutender Aspekt geworden, weil man hier eine Schiller’sche/Wallenstein’sche Problematik präfiguriert sah. Was sehr früh mein eigenes Interesse an diesem Drama gefördert hatte, war die Tatsache, dass sich der kulturferne Segismundo in jenes Wesen verliebt, das ihm in männlicher Reisekleidung mit umgürtetem Schwert entgegentritt, also – nach kultureller Kodierung oder auch im Sinne einer Performativität von Gender – in einen *Mann*. Ich erinnere mich an eine Calderón-Tagung vor vielen Jahren, auf der ein Streit darüber entbrannte, ob man dies als eine Ausdrucksform gleichgeschlechtlichen Begehrens werten könne. Ich plädierte dafür, einige der US-amerikanischen Kolleg*innen ebenfalls, aber das Gros der europäischen Hispanist*innen argumentierten mit der theatralischen Konvention, nach der alle Zuschauer*innen damals gewusst hätten, dass unter den Männerkleidern die Rosaura stecke ... Eine absolut müßige Diskussion, und dennoch so bezeichnend! Was die Aufführungspraxis von *Das Leben ein Traum* angeht, so ist mir eine Inszenierung im Teatro San Martín in Buenos Aires 2010 mit einem phänomenalen Joaquín Furriel als Segismundo unvergessen, die ich gemeinsam mit dem argentinischen Gender-Spezialisten José Amícola besuchte. Beim Herausgehen trafen wir einen deutschen Kollegen – „*el mundo es un pañuelo*, die Welt ist ein Taschentuch“, wie man in Spanien sagt ... Die sprachlich vielleicht schönste Passage ist die Rede Segismundos am Ende des 2. Aktes, wo Segismundo sozusagen barockes Lebensgefühl in quintessentieller Form artikuliert:

Was ist das Leben? Raserei!
 Was ist das Leben? Hohler Schaum,
 Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
 Wenig kann das Glück uns geben;
 Denn ein Traum ist alles Leben,
 Und die Träume selbst ein Traum.

(S. 95)

¿Qué es la vida?: un frenesí.
 ¿Qué es la vida?: una ilusión,
 una sombra, una ficción;
 y el mayor bien es pequeño,
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son.

(v. 2183–7, S. 251/2)

Ich möchte die den Umständen geschuldete Travestie der Rosaura zum Anlass nehmen, nun nach diesem, dem bekanntesten Stück der spanischen Barockdramatik ein anderes Werk zu präsentieren, das hierzulande weitgehend unbekannt ist und nie eine Übersetzung oder gar Aufführung erfahren hat, das dafür aber die Thematik der Gender-Travestie zum Kernpunkt des Geschehens macht. Das Calderón'sche Drama heißt *Las manos blancas no ofenden* (etwa: „Zarte Hände richten keinen Schaden an“), wurde 1657 zuerst gedruckt und 2020 in einer kritischen Ausgabe des Verlages Iberoamericana neu aufgelegt.

Mit seinen 4.600 Versen, rund einem Drittel mehr als *Das Leben ein Traum*, und einem höchst intrikaten Handlungsgeflecht ist das Stück nicht leicht zu resümieren; vielleicht so: Durch einen Zufall rettet Federico der Prinzessin Serafina das Leben, als in deren Palast ein Feuer ausgebrochen war. Als Zeichen der Dankbarkeit gibt Serafina ihm einen Ring. Als dann Lisarda, Federicos Verlobte, diesen sieht, nimmt sie ihn ihm ab und wirft ihn ins Wasser des Po. Die eifersüchtige Lisarda ist nämlich der Prototyp dessen, was die spanische Kulturgeschichte, als „männliche Frau“ (*mujer varonil*) bezeichnet hat. Ihr Vater erzog sie in einem vollkommen männlich determinierten Umfeld. Nichts liegt also näher für sie, als nach Art eines Mannes um ihren Verlobten zu kämpfen, und so begibt sie sich in Männerkleidung und bewaffnet zu Serafinas Schloss.

Doch Hauptfigur des Stücks ist nicht Lisarda, sondern ihr Cousin César de Orbitelo, ein hübscher junger Mann, der seinerseits auf Weisung seiner Mutter „unter ihren Damen“ in einem ausschließlich weiblichen Ambiente heranwuchs. Als nun Lisarda zu Serafinas Palast gelangt, meldet sie sich aus Mangel an Fantasie einfach unter dem Namen dieses Veters, César, an. Im Palast tritt gerade eine Musikgruppe auf, um die Geschichte von Achill und Deidameia vorzutragen. Die diversen antiken Quellen des Mythos stimmen darin überein, dass Thetis, Achills Mutter, die ihren Sohn vor der Gefahr des Trojanischen Krieges bewahren wollte, ihn als Mädchen kleidete und von Deidameia unter deren Töchtern erziehen ließ, bis Odysseus als Händler verkleidet auftrat und Stoffe und andere Güter feil bot. In Odysseus' Anwesenheit, so berichtet Ovid in den *Metamorphosen* (13, 162–170),

habe Achill dann statt der Stoffe ein Schwert ergriffen; die Welt war wieder in Ordnung. – Unter denen, die der Aufführung, dem „Theater auf dem Theater“, zuhören, ist auch César, als Hofdame „Celia“ gekleidet, der sich von Strophe zu Strophe zunehmend mit dem, was er hört, identifiziert („Oh ich Unglücklicher! / diese Stimmen wiederholen mir mein Leben!“; „Ay de mí triste / que mi vida estas voces me repiten“), – schließlich war auch er in einer weiblichen Welt erzogen worden. Nun trifft Serafina auf die männlich gekleidete Lisarda, die sich César nennt, sowie auf den echten César im Habit der Hofdame Celia, und für beide entwickelt sie starke Sympathien („Nie sah ich einen stattlicheren Jüngling / noch eine schönere Frau“; „No vi más gallardo joven / ni más bella mujer“). Aus der Sicht der Haupt-handlung geht es nicht um eine ‚verbotene‘ Liebe: Celia ist ja (im traditionell binären System) *tatsächlich* ein Mann, und Lisarda, der vermeintliche César, liebt ihren Federico (und wird ihn heiraten). Doch Serafina verliebt sich derart nachhaltig in „Celia“, (gemäß der kulturellen Kodierung also in ein Frau), dass sie sich am Ende des Stückes nicht mit Federico verehelichen wird, der ihr einst das Leben rettete, sondern mit César, dem jungen Mann mit den zarten Händen, der sich hinter Celia verbirgt, also mit einem absolut ‚unmännlichen‘ Charakter. Derselbe César erklärt seinem Vertrauten, wie wohl er sich im weiblichen *outfit* fühle:

Aber wohin soll ich gehen, wenn ich, / aufgewachsen unter Fräulein und Damen, / von Spitzenhauben und Blumen / mehr verstehe als von Pferden und Waffen?

Mas ¿Donde he de ir si, criado / entre meninas y damas / sé de tocados y flores / más que de caballos y armas?

Erst im Rahmen einer weiteren Theater-auf-dem-Theater-Szene wagt es César – äußerlich immer noch Celia – sein ‚wahres‘ (biologisches) Geschlecht preiszugeben und um Serafinas Hand anzuhalten (was erschwert ist durch Lisardas angebliche Identität als César).

Das Thema des *gender trouble*, des *cross-dressing*, der bärtigen Frauen und der allzu sanften Männer hat im spanischen Barock Konjunktur (s. auch Kap. 2). Die erste literaturwissenschaftliche Statistik über das Auftreten von Geschlechterrollenwechsel (der damals noch nicht so hieß) im spanischen Barockdrama stammt aus dem Jahr 1937, und ihr Verfasser zählt in 113 der Lope’schen Dramen Frauen, die sich als Männer verkleiden – d. h. in etwa in jedem vierten Stück –, sowie in 21 der Dramen Tirso de Molinas; dagegen nur in sieben der über hundert Werke Calderóns. Mehrere Hispanist*innen haben sich danach eingehend mit den barocken Verkleidungsorgien beschäftigt (Bravo-Villasante, McKendrick, Connor; Details bei Ingenschay 2017). Das Thema des *cross-dressing* hatte nach der Veröffentlichung von Marjorie Garbers *Vested Interests* (Garber 1986) neue theoretische Relevanz bekommen, bald darauf noch einmal gefördert von Judith

Butlers Zurückweisung essentialistischer Gender-Konzepte und ihrem Plädoyer für den performativen Charakter (und damit für die soziale, nicht biologische) Konstruiertheit von Geschlechtsidentität (Butler 1990). Höhepunkte der alle Kulturen durchziehenden Praxis der Travestie sieht Garber im englischen und spanischen Barock, doch interpretiert sie *alle* Formen der Travestie als theatralische Praxis, als „Theatralität der Differenz“. Für das Barocktheater können wir einen hohen Grad von Kodifizierung bzw. Semiotisierung der Theaterkonventionen als Faktor annehmen, der den performativen Charakter der Travestie erleichternd begleitet. Oder, in den Worten von Matthew Stroud:

Not only does clothing trump anatomy but gender takes precedence over sex. This general rule was accepted without question by the characters in Golden Age theater: one was deemed to be a man or a woman not because of one's anatomical sex, but because of the clothing that one wore. (Stroud 2007, S. 68)

Nicht erst im Licht der neueren LGBTIQ + Diskussionen macht es Sinn, bei den Prozessen der Travestie der Motivation der jeweiligen Praxis Rechnung zu tragen; so besteht für Rosaura die *Verpflichtung*, sich während der Reise als Mann zu kleiden, während in anderen Fällen der Kleidertausch auf freiem Wunsch und Willen oder Lust und Laune beruht. Folglich ‚verzeiht‘ man der Rosaura ihre aus der Not geborene Verkleidung ebenso wie dem Lamberto in Cervantes' *La Gran Sultana* sein weibliches *outfit*, weil er sich vor dem Eintritt in den Harem, wo er seine geliebte Clara sucht, zur „Zelinda“ umgestalten *muss* (s. Kap. 2). Ferner ist es ratsam, innerhalb des *gender trouble* zwischen „*F to M*“ und „*M to F*“-Travestie zu unterscheiden, also zwischen den als Mann verkleideten Frauen und den als Frau verkleideten Männern, denn beide Formen werden durchaus nicht gleich behandelt. Das Gros der Travestien im Barockdrama betrifft den ersten Typ, und dieser massiven Präsenz von Frauen in Männerkleidern (*F to M*) entspricht eine eingehende Auseinandersetzung mit diesem Aspekt in der Kritik. Die meisten der *F to M*-Personen haben plausible pragmatische Motive: sie wollen reisen, sie wollen Macht, oder sie suchen, wie Rosaura, ihre Angehörigen und verfolgen die bösen Männer, die sie getäuscht haben ...

In der Regel haben die als Frau verkleideten Männer seltener einen plausiblen Grund für ihr Tun. Mit ihnen hat sich der bekannte französische Cervantes-Forscher Jean Canavaggio (*1936), ein ausgesprochener Skeptiker gegenüber allen Formen der Geschlechterstudien, 1978 in einem Artikel beschäftigt. Mit dem Wissenstand von heute überrascht seine Hilflosigkeit gegenüber dem hier behandelten Phänomen, umso mehr, als er sich in grundlegende Widersprüche verwickelt, betont er doch einerseits den notwendig ‚grotesken‘ Charakter des als Frau verkleideten Mannes (Canavaggio 1978, S. 138), um andererseits einzuräumen, dass die verschiedenen anzutreffenden Verkleidungen als Frau keine einheitlich Interpreta-

tion erlaubten („la feminidad contrahecha que nos proponen los diversos disfrazados no se puede interpretar unilateralmente“, S. 142). Ein zweiter Widerspruch betrifft das ‚große Tabu‘, die Frage nach dem Ausdruck eines heute als homosexuelles Begehren klassifizierten Phänomens (wobei er den Begriff Homosexualität nur in einer einzigen Fußnote zulässt). Er reduziert den travestierten Mann auf seinen ‚funktionalen Wert‘ („valor funcional“, S. 142), und behauptet, die „vorübergehende Weiblichkeit“ („feminidad efímera“) dieser Männer lasse keine „klinische Interpretation“ im Sinne einer Sexualpathologie zu („no admite una interpretación clínica según la cual vendría a condensar los síntomas del travestismo patológico“ S. 144). Das soll wohl bedeuten, dass diese als Frauen verkleideten Männer nicht schwul seien, jedoch erklärt er in einer Fußnote, diese Travestie trete gelegentlich doch zusammen mit homosexuellem Verhalten auf, welches im Spanien des Goldenen Zeitalter aber niemals toleriert worden sei („aparece a veces combinado con actitudes homosexuales que la España del Siglo de Oro no ha tolerado nunca“, Canavaggio 1978, S. 144, Fußn. 42).

Es überrascht wenig, dass Canavaggio mit der Pathologisierung der Homosexualität eine handfeste Misogynie verbindet, indem er auch die Überlegenheit des Mannes der Frau gegenüber als unhinterfragbar zementiert ... Und noch manifester homophob wird er, wenn er seinen Ekel („repugnancia“) gegenüber der weiblichen Performance von Männern ausdrückt (S. 143) – ungeachtet der Tatsache, dass literarische Transvestiten im Barock häufig ihre Travestie von Herzen genießen, wie unser César mit den sanften Händen. Freilich, Canavaggios Artikel geht den Studien von Foucault, Butler und Garber voraus, was dennoch seine Pathologisierung der Homosexualität nicht entschuldigt. Diese Art der Homophobie erweist damit als nicht geringer als die Intoleranz der Mehrheitsgesellschaft im Goldenen Zeitalter, gegen welche die literarische Fiktion mitunter subtil zu argumentieren scheint. So verkennt der französische Professor bestimmte Modalitäten des Textes, wenn er Césars wiedererlangte Maskulinität durch den Gebrauch von Waffen rühmt und dabei vergisst, dass natürlich die Waffenkundige in diesem Stück Lisarda ist und César, anders als der Achill im Theater auf dem Theater, kein Schwert ergreifen wird. Canavaggio bestätigt damit noch 1978 ein heteronormatives Regime, das Calderóns Spiel mit einem vielschichtigen *gender trouble* gerade nachhaltig und eindrücklich zerstören will. Wenn ich also sehe, dass Calderón ‚weiter‘ war auf dem Weg zum Verstehen sexueller Selbstbestimmung als die Kollegen des 20. Jahrhunderts, wird mir diese ferne Literatur des fremden Calderón plötzlich wieder etwas näher, vertrauter, intelligenter Und Canavaggio ist nicht allein: ein anderer Hispanist betont ebenfalls, dass ein als Frau verkleideter Mann nichts anderes als Lächerlichkeit auslösen könne („Es evidente que ... el que se vestía de mujer no tenía más alternativa que provocar la risa“, Abad 2001, S. 178). Doch er irrt: die Figur César/

Celia ruft bei der Prinzessin Serafina nicht Lächerlichkeit hervor, sondern Bewunderung, und die Entscheidung fällt für die Verhehlung mit ihm, nicht mit Federico! Anscheinend unterliegen diese Kritiker dem Zwang, ihre eigene Homophobie um jeden Preis auf die klassischen Texte zu projizieren.

Auffällig sind die Eigenschaften, die César, der nahezu seinen ganzen Auftritt in Frauenkleidern verbringt, und Serafina teilen: beide überschreiten soziale Normen und stellen sie in Frage, beide haben melancholische Anflüge, und beiden gefällt das Theater mit seinen performativen Aktionen. Matthew Stroud analysiert das Werk eingehend mit Blick auf Butlers Theorie des Performativen und verbindet dies mit allgemeinen Betrachtungen über die Wirkung der Geschlechterdifferenz im Barockdrama. Der US-amerikanische Kritiker kommt zu dem Schluss, dass die Klassenzugehörigkeit Vorrang vor der Gender-Zuordnung habe: „Class is a more stable referent than gender ..., and certainly, crossing gender barriers was considered less transgressive than crossing class barriers during the early modern period“ (Stroud 2007, S. 70). Es fällt auf, wie vollkommen dieses ‚spielerische‘ Drama von der Problematik der Gegenreformation oder der Diskursrenovatio abgekoppelt ist. In diesem Sinne fügt es sich in eine Interpretationsrichtung ein, welche Calderóns weltliches Theater nicht primär im Kontext der religiösen Fragestellungen des 17. Jahrhunderts behandelt; Jing Xuans Studie vertritt diese These mit großer Plausibilität (s. Xuan 2004).

Die Laute, die Dumme und die Unerträgliche –und die laute, dumme und unerträgliche Typisierung der Frau durch Lope de Vega

Erscheint uns Calderón, etwa im Vergleich mit Shakespeare, als ein Vielschreiber, so übertrifft ihn sein Zeitgenosse Félix Lope de Vega Carpio (1562–1635) noch um ein Vielfaches. Erhalten sind rund 460 seiner vermutlich in die Tausende gehenden Dramen, die er meist nach einem Erfolg versprechenden Strickmuster anfertigte, welches er 1609 in seiner theoretischen Schrift „Die Kunst, in dieser Zeit Dramen zu schreiben“ (*Arte de hacer comedias en este tiempo*) dadurch erklärte, dass er nicht mehr der Regelmäßigkeit einer klassisch-antiken, aristotelischen Poetik folgen, sondern die Orientierung am Geschmack der Menge (am *gusto del vulgo*) zur Richtschnur seines Schreibens erheben wolle. Gumbrecht unterbreitet den höchst interessanten Vorschlag, den mäandernden, von Exzessen gezeichneten Lebensweg Lopes wie einen Roman zu lesen (Gumbrecht 1990, S. 388–401); dennoch waren viele seiner *comedias* bodenständiger und zugleich gefälliger als diejenigen Calderóns.

Von besonderem Interesse in der Literatur- und Weltgeschichte ist jenes (pseudo)-revolutionäre Opus über einen Angehörigen des Adels, einen Komtur (*comendador*), der einst, vor langer Zeit, im tiefen Südwesten dem Dorf Fuente Ovejuna vorsteht und der – anders als der üble Don Gutierre in Calderóns *Arzt seiner Ehre* – seine gerechte Strafe erhält; dies sei vorweggenommen. Besagter Komtur liebt es, die jungen Frauen des Ortes in seine seidenen Bettlaken zu locken, was diese anscheinend bereitwillig mitmachen, bis die widerspenstige und ‚laute‘ Laurencia auftaucht und sich tatsächlich der hoch herrschaftlichen Geilheit zu widersetzen wagt, mit dem programmatischen Motiv, das sie antreibt: „Meine eigene Ehre“ („Mi propio honor“, v. 436, S 101). Als sie schließlich in der dritten Szene des dritten Aktes mit zerzausten Haaren aus des Komturs Palast gerannt kommt, fällt sie in die Versammlung der ratlosen Männer ein, um sie anzufeuern, sich endlich aufzurappeln und ihre Ehre und die der anderen jungen Frauen wiederherzustellen. Die geschickte Rhetorik und der wahrhaft präfeministisch-emanzipatorische Gestus machen diese glühende Kampfredere Laurencias zu einem der beeindruckendsten Monologe der spanischen Barockdramatik. Zwar heiße das Dorf Fuente Ovejuna („Lämmerquelle“), doch sollten sie beweisen, dass die keine Lämmer seien und keine Schwuchteln (*maricones*, was Wellners deutsche Übersetzung zu „Pantoffelhelden“ abmildert ...).

Und ihr nennt euch Ehrenmänner?
 Nennt euch Väter und Verwandte?
 Brachen nimmer euch die Herzen
 Vor Empörung, da ihr wußtet,
 Daß so furchtbar ich bedrängt bin?
 Lämmer seid ihr, richtig heißt man
 Euer Dorf die Lämmertränke!
 [...]
 Aber ihr seid Zitterhasen:
 Spanier? Nein, nur plumpe Knechte,
 [...]
 Ich bring's noch dahin, beim Himmel,
 Daß wir Fraun allein uns Ehre
 Dort an dem Tyrannen holen,
 Blutig die Verräter treffen;
 Aber euch jagt man mit Steinen,
 Spinnfraun ihr, Pantoffelhelden,
 Jämmerliche Weibsgestalten!

(S. 64/65)

¿Vosotros sois hombres nobles,
 Vosotros, padres y deudos?

¿Vosotros, que no se os rompen
 las entrañas de dolor,
 de verme en tantos dolores?
 Ovejas sois, bien lo dice
 de Fuente Ovejuna el nombre.

[...]

Liebres cobardes nacisteis;
 bárbaros sois, no españoles.

[...]

¡Vive Dios, que he de trazar
 que solas mujeres cobren
 la honra, de estos tiranos,
 la sangre, de estos traidores!
 ¡Y que os han de tirar piedras,
 Hilanderas, maricones,
 Amujerados, cobardes!

(v. 1753–80, S. 204/205)

Die Wirkung bleibt nicht aus: der *Comendador* wird gelyncht, und der königliche Sonderermittler stößt auf eine Mauer des solidarischen Schweigens, als er nach dem Täter fragt. „Fuente Ovejuna, Herr“ (S. 77, „Fuenteovejuna lo hizo“, ab v. 2208, S. 241) hört er nur, das ganze Dorf habe es getan, und das ist alles, was er selbst unter Folter aus den Dorfbewohnern herauskitzeln oder -pressen kann. Selbst der Dorftrottel, dessen Hintern nach den Schlägen rot ist wie ein Lachsfilet, hält dicht, so dass schließlich der König selbst anreist, um dem Dorf unter vielen Ermahnungen zu verzeihen: „Da trotz allem strengen Streben/ Nicht geklärt ist, wies geschehn,/ Muß ich schließlich das Vergehn./ Wars auch noch so schwer, vergeben“ (S. 91, „aunque fue grave el delito, por fuerza ha de perdonarse“, v. 2444/5, S. 262).

Die erste Transgression, die dieses Drama vornimmt, betrifft den Komplex der Genderrollen, besteht sie doch darin, dass eine junge Frau einen Ehrbegriff für sich reklamiert, der nur Männern zusteht. Der nächste Schritt gehört dem Bereich der sozialen Schichten an: der Komtur glaubt sich bei seinen Vergewaltigungen im Recht, wie es ihm das *ius primae noctis*, das „Recht der ersten Nacht“ zugesteht, als plötzlich ein Verehrer Laurencias auftaucht, ein Bauer, in dem der Adlige keinen adäquaten Gegner erkennen kann und dem er das Recht abspricht, ihn an seinen schändlichen Plänen zu hindern. Angesichts der von Laurencia angefachten Revolte fragt der stolze Komtur einen der Führer des Dorfes ungläubig, ob sie tatsächlich Ehre zu haben glaubten: („Seid ihr gar so ehrbewußt,/ Calatrava-Ritter ihr?“, S. 37, „¿Vosotros honor tenéis?“, v. 987) und er erhält die schlagfertige Antwort: „Mancher trägt vielleicht die Zier/ Eures Kreuzes auf der Brust,/ Der von minder reinem Blut“ (S. 37/38, „Algundo acaso se alaba [...] que no es de sangre tan limpia“, v. 989–991). Dieser Satz

macht klar, dass das geschlossene Handeln des Dorfes durchaus nicht allein eine Frage der ‚Moral‘, sondern des politischen Kontexts ist, dass nämlich der Bauernstand einen Ehrbegriff für sich in Anspruch zu nehmen begonnen hat, der traditioneller Weise nur höheren, adligen Gesellschaftsschichten zustand. Das ist deshalb so überraschend, weil etwa Stroud, wie wir oben sahen, postuliert, dass der Wechsel von Gender-Identität erheblich unproblematischer als der von Klassenzugehörigkeit sei, und hier nun geht es um die soziale Klasse! Es ist also unter der Landbevölkerung ein neues Standesbewusstsein entstanden, das durchaus mit der von Küpper so genannten „Diskurs-Renovatio“ zu tun hat: Nach der Selbstpositionierung Spaniens nach dem Konzil von Trient sehen sich die Bauern plötzlich deshalb sozial ‚aufgewertet‘, weil sie stolz sind auf ihre „Reinheit des Blutes“ (*limpieza de sangre*), das heißt auf die nicht-jüdische Abstammung, während Adel und Stadtbevölkerung stets im Verdacht stehen, jüdische oder ‚maurische‘ Anteile aufzuweisen, und sei es unwissend. Auf dem Land leben jene Spanier, die sich so nachdrücklich als „Altchristen“ (*cristianos viejos*) bezeichnen.

So geht es in *Fuente Ovejuna* in zeitgenössischer Perspektive nicht primär um Fragen von Emanzipation und Frauenehre in einem heutigen Sinne, sondern um eine Darstellung der Folgen des neu institutionalisierten Antisemitismus und der Islamfeindlichkeit im Anschluss an die Zwangskonversion oder Vertreibung der Juden nach 1492 (und, in anderer Form, auch der muslimischen Bevölkerung, der „Morisken“). Die konservativ-katholische Landbevölkerungsgruppe setzt sich zugleich im Zuge der Gegenreformation (*contrarreforma*) deutlich von der gleichmachenden lutheranischen ‚Irrlehre‘ einer Gnadentheologie ab. In dieser Perspektive nimmt dieses Drama innerhalb der Subgattung der Ehrdramen eine ganz andere Position ein als etwa *Der Arzt seiner Ehre*, das nur im Hochadel spielt und einen höfisch-feudal geprägten Ehrbegriff in Szene setzt. In beiden Fällen aber hängt die Ehre des Mannes vom Verhalten der Frau ab: Doña Mencía hätte es eben vermeiden müssen, einen Verdacht zu erwecken, und der *Comendador* hätte die jungen Frauen seines Dorfes als (alt-)christliche und dadurch ehrenhafte Wesen respektieren müssen. Américo Castro hat als erster skizziert, wie die in der barocken Gesellschaft allgegenwärtige Frage der *limpieza de sangre* mit dem Ehrkonzept zusammenhängt und beschrieben, wie die Ehre des Mannes von der untadeligen Lebensführung seiner Frau und der (öffentlich vorgeführten) Unberührtheit seiner Töchter abhängt. Das war 1916 in Spanien eine durchaus gewagte und heftig bestrittene These! Alfonso de Toro geht dann in seiner umfangreichen Studie zum Ehrdrama in Spanien und Italien noch einmal auf diesen Problemkreis ein und gibt, bei zahlreichen Modifikationen, Castro und seiner These Recht: „Wir sind einverstanden mit der allgemeinen These, dass seit dem Mittelalter ‚Ehre haben‘ und ‚christlicher Spanier‘ sein identisch war, dass folglich Ehre und Blutsreinheit sich entsprachen ...“ („Estamos de

acuerdo con la tesis general de que desde la Edad Media se equiparó ‚tener honra‘ con ‚ser español cristiano‘, por tanto en que honra y limpieza de sangre se correspondían ...“, de Toro 1998, S. 193). So wird die ‚Mannesehre‘ – kurioser Weise parallel zur matrilinear weitergegebenen jüdischen ‚Identität‘ – stets über die Frauen garantiert: über Töchter, die jungfräulich in die Ehe zu gehen, und Gattinnen, die treu zu sein haben, damit keine das ‚reine‘ kastilische Blut mit jüdischem zu ‚kontaminieren‘ riskiert. So sehr uns also die couragierte Laurencia in ihrem emanzipatorischen Bemühen eine Sympathieträgerin zu sein scheint, lässt uns dieser soziohistorische Kontext des Stückes nachdenklich zurück ...

Literaturhistorisch ist es bezeichnend, dass die Rezeption von Lopes *Fuente Ovejuna* gerade in Zeiten revolutionärer Umbrüche Konjunktur hatte. In der Interpretationsgeschichte des Stückes halten sich verschiedene Lesarten die Waage. Interessant ist die Präsenz von *Fuente Ovejuna* in Russland vor und nach der Revolution; schon 1876 war der Text von dem Schriftsteller S. Iurev übersetzt worden, nach 1917 kam es zu einer verstärkten Rezeption, 1937 wurde er zum Ballett umgestaltet. Der in den USA lehrende, vor über 15 Jahren verstorbene aus Russland stammende Hispanist Alexej Almasov berichtet, dass sowjetische Literaturhistoriker in *Fuente Ovejuna* einen „antifeudalen Kampfgeist“ (Almasov 1963, S. 320) aufgespürt zu haben glaubten, jedoch betont er, dass dies durchaus nicht ein „revolutionäres“ Stück sei oder mit dem Begriff der Revolution in Verbindung gebracht werden könne, und auch mit der heutigen Vorstellung von Demokratie habe Lopes Position nichts zu tun.

Doch Lope kannte nicht nur das Register der mitreißend emanzipatorischen lauten Frau nach Art der Laurencia. Schon der Titel seines Dramas *La dama boba* (1613, meistens: *Die kluge Närrin*) zeigt, dass es bei ihm auch um eine ganz andere Frau gehen kann – präziser gesagt um zwei, die ungleichen Schwestern, Nise und Finea, sowie ihre nicht minder verschiedenen Eheanwärter Liseo und Laurencio. Otavio, der Vater, möchte seine Tochter Finea verheiraten, die zwar eine stattliche Mitgift mit in den Hafen der Ehe einfährt, die aber leider von einer schier unvorstellbaren Dummheit gekennzeichnet ist, wie peinliche Dialoge am Anfang enthüllen, als sie nicht einmal die Buchstaben des Alphabets oder die Schritte eines Tanzes für erlernbar hält. Sie gilt als „schöne Bestie“ (*linda bestia*, v. 347) und wird mit Metaphern des Katzenhaften oder gar als Maultier bezeichnet. Gleich zu Anfang beschreibt sie der *caballero* Laurencio einem Mann, mit dem er ins Gespräch kommt, ohne zu ahnen, dass es sich um Liseo handelt, der eben diese Finea heiraten soll. Am Ende des Dialogs ist Liseo, der Idealist, dermaßen schockiert von so viel Dummheit, dass er sich entschließt, von der Eheschließung mit der reichen jungen Frau Abstand zu nehmen.

Ganz anders dagegen die Darstellung ihrer Schwester Nise; sie ist auf dem Weg zur *bachillera*, zur studierten Frau, sie schreibt nicht nur Sonette, sondern

reflektiert auch die angewandte Dichtungstheorie. Sie liest die Verse Lopes und die *Galatea* des Cervantes (v. 2119/20), was ihr in des Vaters Augen ‚männliche Züge‘ verleiht, die jeden Gatten abschrecken müssten. Das heißt, beide Töchter beherrschen nicht die pragmatischen Fähigkeiten, die, nach Meinung des Vaters, höhere Töchter im heiratsfähigen Alter erlernt haben müssen: tanzen, spinnen und nähen. Aber was Laurencio am stärksten missfällt, ist die Mittellosigkeit Nises, der gelehrten Frau, die ihm zugedacht war. Dafür stört ihn die Schlichtheit der Finea angesichts ihrer stattlichen Mitgift überhaupt nicht. Dann verästel sich der Handlungsverlauf erst einmal in Nebenstränge. Der Vater ärgert sich über die Töchter (am meisten über die ‚kluge‘ Nise), bis sich schließlich die ‚dumme‘, aber durch das göttliche Wirken der Liebe (oder schlicht durch die Ausbildung vermeintlich ‚weiblicher Instinkte‘) immer klüger gewordene, ehemals ‚dumme‘ Finea auf dem Speicher versteckt, wo sie dann der gerissene Laurencio besucht und die beiden schon einmal kräftig in Sachen Liebe ungestört üben können. Von dieser Art sind die typisch ‚lustigen‘ Elemente, volkstheatralisch, – Misogynie auf dem Boulevard gewissermaßen. Uns gefallen vielleicht eher die durchaus ironischen Passagen zur präventiösen Dichtung der Zeit, eine Komik, die weitgehend zu Lasten der ‚gelehrten‘ Nise geht; kluge Frauen galten schon damals als verdächtig. Ihnen widmet Merveena McKendrick in ihrem Standardwerk zur *mujer varonil* im Barock das Kapitel „The Scholar, the career woman“ (McKendrick 1974, Kap. II.7). Man kommt aus heutiger Perspektive kaum umhin, die abgrundtiefe Misogynie dieses Dramas mit seiner Alternative zwischen dem Dummchen einerseits und der unerträglichen Besserwisserin andererseits herauszustellen, und dies unbeschadet der Tatsache, dass der historische Kontext zur Entstehungszeit ein völlig verschiedener war.

Ein Teil der klassischen Interpret*innen hat nach dem Liebeskonzept gefragt, das der *Klugen Närrin* zu Grunde liegt, und antwortet mit den Vorstellungen eines (auf den lateinischen Philosophen Plotin aus dem 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zurückgehenden) Neuplatonismus, gekoppelt mit petrarkistischen (also an Petrarca, den Vater des italienischen Liebes-Sonetts erinnernden) Gedanken. Nach neoplatonischer Auffassung setzt die Liebe eine heilsame Wirkkraft frei, die letztlich aus der beschränkten Frau nicht nur ein höchst cleveres Wesen, sondern auch eine empfindsame Seele macht. Wortgewandt beruft Laurencio diese Tradition in einem wohl gesetzten Monolog, den er den schwatzhaften Dichtern vorträgt.

Die Liebe, meine Herren, ist der göttliche Funke,
 der die Welt beseelt hat
 und sie stand an der Wiege aller Wissenschaft
 weil nur durch die Liebe der Mensch sich als göttliches Wesen begreift.
 So steht es bei Platon und Aristoteles.

Und da der Mensch ein Kind des Himmels ist,
ist alles Kontemplation.

(übers. Klaus Laabs, S. 31)

Amor, señores, ha sido
aquel ingenio profundo,
que llaman alma del mundo,
[...]

porque solo con amor
aprende el hombre mejor
su divinas diferencias.

Así lo sintió Platón;
esto Aristóteles dijo;
que, como el cielo es hijo,
es todo contemplación.

(v 1079–89, S. 88)

Es ist durchaus ironisch, dass ausgerechnet Laurencio hier über die platonischen und aristotelischen Wurzeln der Liebe schwadroniert, ist er selbst doch materialistisch bis in die Liebesschwüre hinein, wenn er zu Finea sagt „Liebe zahlt man mit Liebe“ („que amor con amor se paga“, v. 782 S. 74). Es ist offensichtlich, dass sowohl Nise als auch Finea einen vollkommen anderen Frauentyp als die Laurencia in *Fuente Ovejuna* verkörpern. Die beiden Dramen sind auch innerhalb der Modelle von „Theatralisierung des Alltags“ vollkommen anders kontextualisiert: *Fuente Ovejuna* ist ein historisch zurückblickendes, im ländlichen Raum angesiedeltes Ehrdrama, *Die kluge Närrin*, dagegen ist ein Drama im städtischen Ambiente, es erwähnt explizit die Madrider Hauptflanierstraße jener Zeit, die Calle Mayor, und die verschachtelten Liebeshändel (– diejenigen der Nebenfiguren habe ich ausgeklammert –) machen aus diesem Drama ein typisches Exemplar der Gattung der Mantel- und Degenkomödien. Doch ist *Die kluge Närrin* vor allem wohl auch ein Stück, dessen Halbwertzeit in einer emanzipationsbewussten Epoche abgelaufen scheint und dessen Interesse eingeschränkt ist, denn der Neoplatonismus hat derzeit kaum Konjunktur. Ein mögliches Interesse und einen ganz anderen Schwerpunkt hat Saskia Wiedner entdeckt, wenn sie die in dem Drama verhandelte ökonomische Problematik ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit setzt und damit einen Fokus einnimmt, der häufig das Herangehen an literarische Werke bestimmt, etwa in den Theorien des Germanisten Joseph Vogl, und der auch auf die spanische Literaturkritik appliziert wurde (von der Gold- und Schmuckmetaphorik in der *Gitanilla* aus den *Exemplarischen Novellen* Cervantes‘ über das *Don Juan*-Drama *Zorillas* und Pérez Galdós‘ Roman *La de Bringas* mit einer Theorie der Verzinsung und Verschuldung bis hin zur aktuellen Literatur zur Finanzkrise). Wiedner beschreibt also die ökonomischen Tauschhandlungen und die geldwerten Aufrech-

nungen, die in *Die kluge Närrin* aus der Frau eine Verhandlungsmasse im sozialen Geschäft der Verehelichung machen, und betont gleichzeitig, dass dies bei Lope nicht ausreiche, gesellschaftliche Grundsätze der Zeit – die Ehe und die Unterordnung der Frau unter die soziale Gestaltungskompetenz des Mannes – als einzig möglichen Weg einer Frau zu hinterfragen. Zwar bedeutet *comedia* im Spanischen nicht eigentlich „Komödie“, sondern „Drama“, und doch ist das Mantel- und Degenstück „komisch“, und so endet alles voller Harmonie im Glücksversprechen der Mehrfachverheiratungen. Ob dies heutigen Zuschauer*innen gefällt, kann man bezweifeln, aber der Rolle des Finanziellen in ihrer historischen Dimension am Übergang von feudalen zu bürgerlichen Strukturen nachzuspüren, ist zumindest ein interessanter Ansatz und eine Alternative zu den philosophisch-neuplatonischen Interpretationen.

Die clevere Frau und der halbstarke Held: Ehre bei Tirso de Molina

Auf zwei weitere barocke Erfolgsstücke möchte ich verweisen: einmal auf eine hauptstädtische Intrigenkomödie, welche wohl die virtuosesten Travestien überhaupt in Szene setzt, nämlich *Don Gil von den grünen Hosen* (*Don Gil de las calzas verdes*, 1615 verfasst und 1635 gedruckt) von Tirso de Molina (1579–1648), der ab seinem 30. Lebensjahr als Mönch gelebt und geschrieben hat. Er sei auch der Autor des tragisch endenden Lehrstücks um den Gotteslästerer und Frauenverführer *Don Juan oder der steinerne Gast* (*El Burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, 1619), das Jahrhunderte lang ihm zugeschrieben wurde, tatsächlich aber wohl aber von einem anderen Dramatiker, Andrés de Claramonte, verfasst wurde (wie Kurt Reichenberger überzeugend nachgewiesen hat, ohne dass dies für diese Literaturgeschichte eine Rolle spielte).

Kann man sich über die Travestie-Orgien in *Manos blancas no ofenden* wundern, so gilt das noch viel mehr für die sich überschlagenden *cross-dressings* in Tirsos Stück *Don Gil von den grünen Hosen*, denn hinter diesem Don Gil steckt eine clevere Frau, die nicht mehr, wie das Gros der *F to M*-Figuren, sich ein wenig hilflos in ihren Männerkleidern bewegt, sondern mit sehr gekonnter Souveränität – sogar mit der Gabe, den Frauen den Kopf zu verdrehen. – Don Martín aus Valladolid hat Doña Juana, der Hauptfigur, die Ehe versprochen, soll aber Doña Inés, eine reiche Tochter aus gutem Hause in Madrid, heiraten. Er macht sich auf in die Hauptstadt und lässt sich als Don Gil de Albornoz ankündigen. Man vereinbart ein Treffen zwischen ihm und Inés in einem Park. Die tatkräftige Juana, die dies erfahren hat, reist ihm voraus, in Männerkleidern, bekleidet mit den titelgebenden grünen Hosen. Unter falschem Namen,

dem ihres Verlobten, gelingt es ihr, Inés zuerst zu treffen und sie für sich zu begeistern. Als dann ihr Vater und der sich Don Gil nennende Martín hinzukommen, will Inés nichts von diesem groben und bärtigen Gil wissen, sondern schwärmt nur von dem hübschen vermeintlichen Jüngling mit den grünen Hosen ... Juana muss sich später auch als Doña Elvira verkleiden, um das Verwirrspiel anzuheizen. Die Intrige verlangt außer stets subtileren Lügen auch immer weitere Travestien, und am Schluss stehen nicht weniger als vier Don Gils vor Inés' Tür, bevor dann in der Auflösung die „echten“ und „richtigen“ Paare zu einander finden.

In der Zusammenfassung klingt diese Komödie um Wechsel und Verwechslung von Identitäten ein wenig banal; schaut man genau auf den Text, gibt es einige Details, die im Sinne der *Gender Studies* und der Butler'schen These von der sozialen Konstruktion der Geschlechtsidentität erstaunlich modern wirken. Da ist zunächst einmal die Vorgeschichte, die anscheinend die Verliebtheit des ursprünglichen und endgültigen Paares Juana und Martín begleitet hatte: Juana war vor einer Kirche ausgerutscht und von der alabasterweißen Hand eines hübschen jungen Mannes aufgefangen worden, den das Paar unter sich als „schönen Adonis“ („Adonis bello“) bezeichnet, also mit dem Namen einer mythologischen Figur, die mit sexueller Ambivalenz verbunden wird und die offensichtlich Juana zu ihrer *cross-dressing*-Orgie inspiriert. Dass dann außer Inés auch ihre Freundin Clara sich prompt in den Jüngling mit den grünen Hosen verliebt, zeigt ein Muster: junge Frauen begehren betont feminine junge Männer, und dies stellt diese Protagonistinnen in eine Reihe etwa mit der Serafina aus den *Manos blancas* ... Noch am Ende fällt es Inés schwer, die sich abzeichnende „Wahrheit“ über die „männliche Frau“ (*varonil mujer*, v. 2612) zu akzeptieren, weil ihre Liebe ihr doch sagt, „dass dies in Stimme, Erscheinung und Gesicht Don Gil“ sei („mi amor dice que es Don Gil/ en la voz, presencia y cara“, v. 2614/5; der Übersetzer von Guenther verkürzt auf: „Seine zarte Stimme sagt mir's“, S. 75). Bis zum Ende herrscht die Verunsicherung: „Was ist Weib hier, was ist Mann?“ (von Guenther, S. 85), fragt ihr Diener die vielseitige Juana (deren Vorname die Bestandteile Juan und Ana vereint) am Ende noch einmal apodiktisch. Schon lange vorher hatte er von ihr als einer „hermaphroditischen“ Person gesprochen (v. 724), über die er das *Santo Oficio* (also die Inquisition) informieren könne. Eine hermaphroditische Identität zu besitzen, eine Kippfigur zwischen den gesellschaftlich akzeptierten zwei Geschlechtern zu sein, ist also durchaus nicht ungefährlich im Spanien der Goldenen Zeitalter! Hinter der lustigen, spielerischen Travestie lauert die Drohung kirchlicher Verfolgung. – Die skizzierte ‚Modernität‘ der Verunsicherung der Geschlechterordnung durch Doña Juana/ Don Gil reicht allerdings Julia Brühne nicht: „Liest man die Zwitterhaftigkeit der Juana hingegen als politische Allegorie, so eröffnet sich eine weit brisantere Dimension der *comedia*: Dann nämlich steht

der Zwitterkörper der *mujer varonil* für den gleichfalls zwitterhaften Staatskörper“ (Brühne 2016, S. 91). Mir stellt sich die Frage, ob die (nur durch eine Metapher zu realisierende) Bezugssetzung des transvestierten Körpers mit dem ‚Staatskörper‘ neue Dimensionen eröffnet oder nicht vielmehr die Konkretheit der Travestie und ihres Skandalons verstellt; eine Frage, die ich letztlich an meine Leser*innen weitergeben muss.

Dass der mit der Kirche sehr eng verbundene Tirso (1579–1648) einen solchen Verweis auf die Aktivitäten der Inquisition in sein Drama einbaut, ist durchaus überraschend. Er wurde unter dem Namen Gabriel Téllez – der Schriftstellernamen ist ein Pseudonym – in Madrid geboren, war 1606 zum Priester geweiht worden und hatte eine Zeit lang in einer mittelamerikanischen Kolonie Theologie gelehrt. Auch wenn Tirso de Molina offensichtlich ein außergewöhnlicher und innerhalb des Mercedarier-Ordens erfolgreicher Mönch und Priester war, waren seine gelegentlichen Diskrepanzen mit dem hohen Klerus nicht zu verheimlichen. Auch wenn es – natürlich – ‚christliche‘ Lesarten des *Don Gil* gibt, so ist das Stück im Grunde von einer klaren Diesseitsbezogenheit, und der Konflikt zwischen den städtischen Räumen Madrid und Valladolid – kurzfristig wieder „alternativer“ Königssitz von 1601 bis 1606 – scheint spezifischer zu sein als der zwischen Himmel und Erde oder zwischen Zeit und Ewigkeit.

Wäre nun das zweite Stück, das ich hier erwähne, auch aus seiner Feder, so wäre zumindest dessen Autorschaft durch einen Mann der Kirche pausibel, denn der Protagonist des Don Juan-Dramas *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra* (1619, „Don Juan oder der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast“) ist nicht nur der bis heute und weit über Spanien hinaus bekannte prototypische Frauenheld, sondern in dieser Frühform des Stoffes auch ein Gotteslästerer und letztlich ein Mann, der die Ehre seiner Freunde beschmutzt. Durch das Tirso zugeschriebene Drama wird der Don-Juan-Stoff zu einem beliebten Thema in der spanischen Literatur und darüber hinaus. Unter den späteren Don Juan-Versionen ragen *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1665) des Franzosen Molière, der *Don Juan Tenorio* (1844) des spanischen Romantikers José Zorilla – die in Spanien bekannteste Version –, das Drama „Bruder Juan“ (*El hermano Juan*, 1934) von Miguel de Unamuno sowie Mozarts bzw. Lorenzos Opernfassung und auch epische Versionen (wie der *Don Juan* des vom Faschisten zum Antifranquisten mutierten Gonzalo Torrente Ballester) heraus. Das Geschehen des klassischen Stücks, um das es hier geht, *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra* (1619, „Don Juan oder der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast“) verbindet zwei Handlungsstränge, die in der Hauptperson, dem jungen Sevillaner Adligen Don Juan zusammenfließen: einmal seine Respektlosigkeit gegenüber ehrenhaften, hochgestellten Männern, und sein überschäumendes sexuelles Begehren für Frauen, die anderen Männern versprochen sind:

„Sevilla nennt mich laut/ den Verführer, und das größte/ Vergnügen, das ich kenne,/ ist, eine Frau zu verführen/ und sie ohne Ehre zurückzulassen“ („Sevilla a voces me llama/ el burlador, y el mayor/ gusto que en mí puede haber/ es burlar una mujer/ y dejarla sin honor“, v. 1312–16). Zu Beginn der Handlung befindet sich Don Juan am Hof der Herzöge von Neapel, wo er sich im Halbdunkel ihres Gemachs mit der Herzogin Isabel trifft, die in ihm ihren Verlobten vermutet. Als die Täuschung auffällt, kann er entfliehen. – Die Flucht führt Don Juan zu der Fischerin Tisbea, die er mit vielen Komplimenten und einem Eheversprechen, das er selbstverständlich nie einzulösen gedenkt, in sein Bett lockt. Die nächste Frau dagegen gehört einer völlig anderen sozialen Schicht an, handelt es sich bei ihr doch um Ana, die Verlobte des Duque de Mota, eines Freundes Juans und Tochter des altehrwürdigen Komturs des Calatrava-Ordens, Don Gonzalo. Als der Vater entdeckt, dass sich der Verführer im Gemach seiner Tochter befindet, fordert er ihn zum Duell und wird dabei getötet, so dass Don Juan wiederum fliehen muss. Don Gonzalo wird in einem imposanten, von seiner Statue gekrönten Grabmal beigesetzt; der fliehende Juan wird später an diesen Ort gelangen. Doch zuvor erreicht er ein dörfliches Gasthaus, in dem die Hochzeit Amintas mit einem Bauern vorbereitet wird, was Don Juan dazu inspiriert, die Braut mit den üblichen falschen Versprechungen aus den Armen des Verlobten in die seinen zu locken. Im dritten Akt sodann erlebt man das Treffen mit der steinernen Statue Don Gonzalos, den er unter recht blasphemischen Ausführungen zum Mittagessen einlädt. Vergebens will der „steinerne Gast“ aus dem Totenreich den jungen gott- und respektlosen Wüstling zu Angst und Reue veranlassen. Seine nie endenden blasphemischen Provokationen beantwortet der Himmel letztlich mit einer lähmenden Hitzewallung in seinem ganzen Körper, bis er mit den Worten „Tot bin ich“ („Muerto soy“, v. 2843), zu Boden fällt. Am Ende möchten drei der verführten Frauen, allen voran die leichtgläubige Fischerin Tisbea, vor dem König gegen den Bösewicht Klage führen. Doch bekommen sie lediglich die Hand ihrer ursprünglichen Prätendenten, und das nicht nur, weil derjenige, den Tisbea als ihren Gatten bezeichnet, Don Juan, gerade aus der Zeit in die Ewigkeit berufen wurde. Vielmehr macht der König deutlich, dass die beiden nicht-adligen Fräulein wohl von einer recht naiven Voraussetzung ausgehen und weist sie zurück. So viel zum Thema der Unerbittlichkeit sozialer Klassenzugehörigkeit.

Bestraft wird Don Juan also nicht primär für die Verführung der zwei adligen und zwei vulgären Frauen, nicht einmal für die Tötung des hochwohlgeborenen Don Gonzalo, weil dies im Duell geschah, sondern für sein durchweg blasphemisches Verhalten im Angesicht göttlicher Versuchungen. „*Mujeriego*“ ist das spanische Wort für einen Frauenhelden, und das scheint nur dann schlimm zu sein, wenn die Frauen, deren Dummheit, Verführbarkeit und Leichtgläubigkeit vorausgesetzt wird, bereits einem anderen versprochen sind, weil dann nämlich

dessen (männliche) Ehre durch die Verführung befleckt wird, in voller Übereinstimmung mit dem oben festgestellten Sachverhalt, dass die Frau selbst zwar keine Ehre hat, aber diejenige von Vater oder Gatten garantieren muss. Gegen diesen Ehrkodex verstößt Don Juan, der ritterliche Adlige, der *caballero*, wissend oder unwissend. In einem Dialog zwischen ihm und der steinernen Statue des Don Gonzalo taucht die Frage der Ehre kurz, doch explizit auf: „Wirst du mir ein Versprechen einhalten/ als *caballero*?/ Juan: Ehre/ habe ich, und mein Wort halte ich, weil ich ein *caballero* bin“ („Cumplirásme una palabra/ como caballero? – Juan: Honor/ tengo, y las palabras cumplo,/ porque caballero soy“, v. 2507–2511). Offensichtlich definiert sich der sprichwörtliche Missetäter allein durch seine soziale Position; dass er nicht der einzige Frauenheld unter den Adligen ist, wird in seinem Dialog mit dem Marqués de Mota deutlich, in dem es um nichts anderes als um willige Frauen und wirksame Eroberungsstrategien geht. Warum der Himmel ihn straft, deutet die Statue des Toten nur mit einem sehr allgemeinen Satz an: „Dies ist die Gerechtigkeit Gottes,/ wie man handelt, so bezahlt man“ („Ésta es justicia de Dios,/ quien tal hace, que tal pague“, v. 2846/7). Die permanente Gotteslästerung und der fehlende Respekt vor den grauen Haaren des alten Ritters Don Gonzalo dürften dem damals herrschenden Gott und seinen irdischen Vasallen sicher stärker missfallen haben als die unbotmäßigen Liebesspielchen.

Die mythische Qualität des Don-Juan-Stoffes hat den *impostor*, den Betrüger oder Hochstapler, zum Inbegriff eines spanischen Männlichkeitsmodells gemacht, das gerade in der Folge der Krise von 1898 zum ganzen Land in Bezug gesetzt wurde, wie zahlreiche der Autoren von Miguel de Unamuno bis zu dem Sexualwissenschaftler Gregorio Marañón in ihren Essays deutlich gemacht haben. Der Verlust der Kolonien (s. dazu Kap. 3) hatte auf den als nationale Eigenschaft betrachteten *machismo* eine Art Kastrationseffekt, wie dann in der These des Philosophen Ortega y Gasset von dem „Spanien ohne Rückgrat“, der *España invertebrada*, greifbar wurde. Eine sehr unspanische Variante des Stoffs gefiel mir besonders gut: in Ingmar Bergmans Verfilmung des Molière'schen *Dom Juan*, in der die Schauspieler des Titelhelden und seines Dieners mitten im Stück die Rollen wechseln, wird die psychologische Dimension Don Juans als armer, leidender Mann und pathologischer Fall unterstrichen. Wann eine Mehrheit der spanischen Männer erkennen wird, dass der Kult des *Machismo* sie selbst zu Opfern macht und ihnen wahre Freiheit nimmt, vermag die Literatur nicht aufzuzeigen.

9 Literatur aus und in den autonomen Regionen – zur Diversität der spanischen Literatur und zur Frage nach dem Ort jüdisch-spanischen Schreibens heute

Offiziell, ko-offiziell, inoffiziell. Mehrsprachiges Spanien

Dass der 26. September der Europäische Tag der Sprachen ist, erfuhr ich erst 2020, als ich an diesem Datum ein Treffen hochrangiger Vertreter*innen der spanischen Sprachenpolitik im Berliner Instituto Cervantes moderieren durfte. Dass es in Spanien so etwas wie eine Sprachenpolitik gab und gibt, hatte ich als Protokollant bei den Lehramtsprüfungen meiner linguistischen Kollegin gelernt. Maßnahmen der Förderung bestimmter Sprachen gehören dazu ebenso wie die Regelungen bezüglich der im öffentlichen Raum, besonders in den Medien, zu verwendenden Sprachen. Mein erstes Lehrbuch, mit dem ich in den 1960er Jahren Spanisch zu lernen begann („Rübens/Fuentes“), kannte und nannte selbstverständlich keine anderen als die kastilischen Ortsnamen und verschwieg vollkommen die Existenz weiterer in Spanien gesprochener Idiome. Dass aber dieses Land in der Tat mehrsprachig war, bemerkte ich schon 1971 bei meinem ersten Aufenthalt dort. Im baskischen San Sebastián (– heute meist „Donostia“ genannt –) fand ich im Hause einer bürgerlichen Witwe eine Mini-Zeitung in baskischer Sprache. Verwundert hielt ich das Papier in der Hand, mit mir unverständlichen Wörtern in jenem Idiom, das Wilhelm von Humboldt fasziniert hatte. Dass es tagesaktuelle Texte in dieser ‚Minderheitensprache‘ gab, hatte ich mir nicht vorstellen könnten. Dagegen gab es in Katalonien allenthalben Hinweise darauf, dass die Unterdrückung der katalanischen Sprache, die der Franquismus systematisch betrieben hatte, doch nicht vollständig gelungen war. In Barcelonas Altstadt sah man Ankündigungen in katalanischer Sprache, und man hörte Leute sie recht ungeniert sprechen. Wenige Jahre später, nach Francos Tod im November 1975, schien man sich auf einmal auf die sprachliche Vielfalt des Landes zurückzubedenken. Entsprechend bemüht sich die demokratische Verfassung von 1978, nunmehr der Mehrsprachigkeit des Landes Rechnung zu tragen. Sie führt aus:

Das Kastilische ist die offizielle spanische Staatssprache.

Die weiteren spanischen Sprachen sind ebenfalls offiziell in den jeweiligen autonomen Gemeinschaften.

Der Reichtum der verschiedenen sprachlichen Modalitäten Spaniens ist ein Kulturgut und damit Gegenstand besonderen Respekts und Schutzes.

El Castellano es la lengua española oficial del Estado.

Las demás lenguas españolas serán también oficiales en las respectivas Comunidades Autónomas.

La riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección.

Es ist kaum zu verleugnen, dass diese Regelung ziemlich halbherzig klingt. „Offiziell“ ist demnach das Kastilische überall Landessprache, die Regionalsprachen haben diesen Status nur in den jeweiligen Regionen. Zwar wird der verstörende Terminus der Minderheitensprachen vermieden, aber der Status der ko-offiziellen Sprachen bleibt dennoch schwammig und praktisch undefiniert. Am meisten wird diese Richtlinie bekanntlich von Sprecher*innen des Katalanischen, der größten dieser Sprachengruppen, kritisiert. Das schwierige Verhältnis zwischen den nach Unabhängigkeit strebenden bzw. separatistischen Teilen der katalanischen Bevölkerung und den ‚Zentralisten‘ hat Birgit Aschmann mit der vielsagenden Metapher der Beziehungskrise unter historischer Perspektive zu fassen versucht (Aschmann 2021). Diese *andere* Geschichte der spanischen Literatur ist kein linguistisches, schon gar kein sprachgeschichtliches Werk. Daher zähle ich auch die mallorquinische Variante der katalanischen Sprachgruppe und sogar das Valenzianische (*valenciano*) zum Katalanischen hinzu, im vollen Wissen, dass für dessen eigene Kategorisierung viele Gründe sprechen, die Valenzianer*innen plausibel darlegen können. So besteht seit 1998 eine Akademie der valenzianischen Sprache, welche die Orthographie und Grammatik normiert, genau so, wie es auch andere Landesteile haben.

Das dem Portugiesischen eng verwandte Galizische wird in der autonomen Region im Nordwesten des Landes gesprochen, und das Baskische (*euskera*) – kein Idiom aus der romanischen Sprachfamilie – im Baskenland und einigen Zonen Navarras. Diese Sprachen gelten also als „ko-offiziell“. Man könnte noch eine Sprache hinzufügen, doch die hat nicht diesen Status: das Asturianische, in Spanien oft halb liebevoll, halb ironisch „Bable“ genannt, für das es zumindest auch es eine eigene Akademie gibt (*Academia de la Llingua asturiana*). Die Hälfte der eine Zone zwischen dem Baskenland und der katalanischen Sprachgemeinschaft bewohnenden, rund 1 Million zählenden Asturianer*innen beherrscht das Bable passiv, etwa 25% aktiv. Einige Autor*innen engagieren sich für die Stärkung des Asturianischen, darunter der (kastilisch schreibende) Ricardo Menéndez Salmón (s. Kap. 3), ebenso die 2009 mit dem Premio Planeta ausgezeichnete Ángeles Caso. Xuan Bello (*Hestoria universal de Paniceiros*, 2002,) siedelt seine „Universalgeschichte des Dorfes Paniceiros“ in einem 50-Seelen-Ort im Westen von Asturien an und spinnt von dort aus Fäden zur Weltgeschichte des letzten Jahrhunderts. Der asturianischen Sprache bedient sich auch die Dichterin (und linke Parlamentsabgeordnete) Sofía Castañón in ihren postmodernen, engagierten und zugleich experimentellen Gedichten.

Die drei Blütezeiten der katalanischen Literatur

Springen wir von der kleinsten und nicht ko-offiziellen Sprache, dem Asturianischen, zu der größten und verbreitetsten Regionalsprache – falls diese Bezeichnung überhaupt noch zutrifft –: dem Katalanischen. An verschiedenen Stellen dieser *anderen* Literaturgeschichte ist deutlich geworden, dass die katalanische Literatur eine bis ins 13. Jahrhundert reichende Tradition, dass sie für ganze Epochen der iberischen Kulturen entscheidende Anstöße gegeben hat und dass sie in dem Sinne, wie es die oben zitierte Verfassung ausführt, ganz ohne Zweifel ein besonderes Kulturgut darstellt, zu dessen Förderung die *Generalitat*, die Regierung der autonomen Region, ein eigenes, erfolgreich international operierendes Institut geschaffen hat, benannt nach einem bedeutenden mittelalterlichen Denker, Ramon Llull (s. Kap. 1). Vom Angebot an Sprachkursen bis zur Kulturförderung realisiert das Institut ein in etwa dem Instituto Cervantes vergleichbares Programm. Nun kann man sich angesichts dieser Tatsache und angesichts einer Anzahl von Sprecher*innen, die zwischen derjenigen Kroatiens und Dänemarks liegt, durchaus fragen, warum sich das Katalanische mit dem Status einer so genannten ko-offiziellen Sprache zufrieden geben soll, würde doch niemand daran zweifeln, dass Dänisch und Kroatisch „offizielle“, eigenständige Sprachen sind, denen eigene Kulturen entsprechen. Und schließlich gibt es Sprachen wie etwa das Rätomanische in der Schweiz, das – rein von den Zahlen her – nicht einmal 1 % der Sprecher*innen des Katalanischen zählt, das seit 1996 aber schon den Status einer „offiziellen“ Sprache innerhalb der Schweizer Konföderation innehat. Es liegt auf der Hand, dass diese und die sich daraus ergebenden Fragen viel zu komplex und natürlich auch politisch viel zu brisant sind, um hier sinnvoll diskutiert zu werden. Und da dies eine (primär) literarische (jedenfalls keine primär *politische*) Geschichte ist, bedarf es hier auch keiner Antwort, und noch weniger einer Parteinahme für oder gegen die Autonomie Kataloniens. (Übrigens finde ich es beklagenswert, dass die Diskussionen der kulturellen und sprachlichen Situation zu oft und zu schnell in eben diese Alternative münden.)

So hatte es auch zu zahlreichen Missverständnissen geführt, als die Frankfurter Buchmesse 2007 Katalonien als Gastland eingeladen und damit der katalanischen Literatur eingeräumt hatte, mit dem literarischen auch einen selbstständigen kulturellen Schwerpunkt zu präsentieren. Es war wohl versäumt worden vorab zu klären, was zur katalanischen Literatur zu zählen sei, allein die in katalanischer Sprache geschriebenen Werke oder auch solche von Autor*innen, die in Katalonien ansässig sind, aber in anderen Sprachen, meist auf Spanisch, schreiben. In der Öffentlichkeit wurde häufig insinuiert, die Organisation der Frankfurter Messe habe sich von den katalanischen Behörden ‚einseifen‘ lassen, die ihrerseits eine klare

Position zugunsten des Katalanischen als exklusivem Gegenstand für sich reklamierten. Klärend einzugreifen versuchte der in Stanford lehrende, aus Barcelona stammende Literaturwissenschaftler Joan Ramon Resina in einem Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, in dem er argumentierte, eine Literatur sei keine Verwaltungseinheit, sondern eine kulturelle Ausdrucksform, und die Ausdrucksform Kataloniens sei eben das Katalanische (s. Resina 2007). Das klingt logisch, übersieht aber, dass auch Katalonien – wie nahezu alle Weltregionen – heute noch (und erst recht früher) nicht wirklich ein homogener einsprachiger (katalanisch sprechender) Raum ist oder war. Das Problem, das Resina verschweigt, liegt bei zum Beispiel bei jenen Autor*innen, die während der Franco-Ära zur Schule gingen und daher das damals stark unterdrückte Katalanische nicht ausreichend lernten, um es als ihre persönliche Schriftsprache verfügbar zu haben, oder auch, in geringerem Maße, für solche, die außerhalb Kataloniens, etwa in Lateinamerika, aufgewachsen sind und dort sozialisiert wurden (wie die in Uruguay geborene, seit den 1970er Jahren in Barcelona wohnende Cristina Peri Rossi). Zu den Personen, die in Katalonien wohnen, aber das Spanische („Kastilische“) als ihre Literatursprache benutzen, gehören auch nicht wenige der ‚Zugpferde‘ des Literaturbetriebs, der Romancier und Nationalpreisträger Eduardo Mendoza, der nur sehr wenig auf Katalanisch geschrieben hat, Juan Goytisolo, der kreativste Autor des 20./frühen 21. Jahrhunderts, der ebenfalls verstorbene (politisch links orientierte) Krimi-Autor und Essayist Manuel Vázquez Montalbán oder, völlig anders, Carlos Ruiz Zafón (1964–2020), der erfolgreichste Bestseller-Autor der letzten hundert Jahre, dessen Populärroman *Der Schatten des Windes* (2003, Orig.: *La sombra del viento*, 2001) international höchste Auflagen erzielte. In dem genannten Artikel in der *FAZ* führt Resina mit Recht aus, dass Ruiz Zafón eines Forums, wie es eine internationale Buchmesse darstellt, nicht bedürfe, um bekannt zu werden, sehr wohl aber die spannende, weit weniger bekannte ‚Qualitätsliteratur‘ von klassischen wie zeitgenössischen katalanischen Autor*innen.

Resinas Argument ist plausibel – und überhaupt nicht neu. Als der große (von den Kanarischen Inseln stammende) spanische Realist Benito Pérez Galdós seinem katalanischen Kollegen Narcís Oller (1846–1930) in einem der zahlreichen Briefe, die sich beide schrieben, davon abriet, auf Katalanisch statt Spanisch zu schreiben, antwortete der in wenigen einleuchtenden Sätzen mit einer realistischen Romanpoetik, wie Galdós selbst sie kaum präziser hätte formulieren können:

Ich verfasse Romane auf Katalanisch, weil ich in Katalonien lebe, die Sitten und Gebräuche dieser Gegend aufschreibe, und die Menschentypen, die ich festhalte, höre ich jeden Tag, jede Stunde Katalanisch sprechen. Man kann sich keine schrägere und lächerlichere Wirkung vorstellen als die, die ich erzielen würde, wenn ich sie in einer anderen Sprache reden ließe. [...] Glauben Sie nicht, dass die Sprache eine Ausdrucksweise des Geistes ist?

Wie kann man sie dann von jener Fusion von Wirklichkeit und Beobachtung abscheiden, die in jedem realistischen Werk vorliegt?

Escribo novela en catalán porque vivo en Catalunya, copio las costumbres y los paisajes catalanes y los tipos que retrato los oigo cada día, a todas horas, hablar en catalán. No puede usted imaginar efecto más falso y ridículo que el que me causaría hacerlos dialogar en otra lengua [...] ¿No cree usted que el lenguaje es una concreción del espíritu? ¿Entonces cómo se le puede divorciar de esta fusión de realidad y observación que existe en toda obra realista? (Oller, zit. bei Shoemaker 1964, S. 268)

Ollers Roman *La papallona* (1882, „Der Schmetterling“) wurde dann auch in der französischen Übersetzung mit einem Vorwort von Émile Zola publiziert. Oller ist einer der Hauptvertreter der *Renaixença* („Wiedergeburt“, „Renaissance“) genannten Erneuerungsbewegung des Katalanischen im späten 19. Jahrhundert, die im Geiste der romantischen Überlegungen zu nationalen Dichtungen an die seit Jahrhunderten bestehende Tradition des Katalanischen als Literatursprache anknüpfte; bezeichnender Weise hat Oller die deutsche Romantik in Spanien bekannt gemacht und realistische Autoren wie Tolstoi oder Dumas übersetzt. Er gehört damit der mittleren jener drei Epochen an, in denen die katalanische Literatur besonders florierte. Diese drei Perioden sind: Erstens, das (Spät)-Mittelalter mit Ramon Llull (1236–1316, s. Kap. 1) und mit dem exemplarischen Ritterroman *Tirant lo Blanc* von Joanot Martorell (1415–1465), der dem *Don Quijote* als Vorbild diente (s. Kap. 2). Zweitens, die *Renaixença*, das sind die Jahrzehnte vor und nach der Wende zum 20. Jahrhundert, als nationalliterarische Modelle aufblühten und zahlreiche Autor*innen das Katalanische für sich und ihr Schreiben entdeckten, samt den folgenden Tendenzen wie *Modernisme* – oft als katalanischer Jugendstil bezeichnet – und *Noucentisme*, eine von Narcís Oller und anderen initiierte, auf die eigene damalige Lage fokussierte Gegenreaktion gegen den internationalen Modernismus. Die dritte Blütezeit fällt in die vergangenen vier Jahrzehnte, die seit dem Ende der franquistischen Unterdrückung der Regionalsprachen ein derart lebhaftes Aufblühen der katalanischen Literatur mit sich brachten, dass die Rede von einer Minderheitenliteratur inzwischen unangebracht erscheint. Die Menge der literarischen Zeugnisse, die in jedem dieser drei Kontexte entstanden sind, verdiente eigene Würdigungen, die zu leisten die Aufgabe anderer, spezifischer Geschichten der katalanischen Literatur sein muss (für die neueste und umfassendste s. den 6. Bd der auf 8 Bde angelegten literarischen Enzyklopädie, Marrugat 2020). Nützliche Anthologien (Höfle 1982) oder Sammelbände liegen auch auf Deutsch vor (s. Friedlein/Richter 1998, Arnau/Arnscheidt/Stegmann/ Tietz 2007). Hier die gesamte Literatur in und aus Katalonien präsentieren zu wollen, würde zu nichts anderem als zu einem *namedropping* von Werken und Autor*innen führen, das ich gerade vermeiden möchte. Dafür sollen einige Betrachtungen zum „Feld des Literarischen“ meine Beispiele ergänzen.

Von der *Renaixença* bis zum spanischen Bürgerkrieg

Seit Mitte der 1830er, besonders aber seit den 1860er Jahren gewann in der Kultur (wie der Politik) Kataloniens zunehmend eine Strömung an Bedeutung, die an die literarische Tradition der ‚katalanischen Länder‘ (*Països Catalans*) – so werden die die katalanischsprachigen östlichen Provinzen der iberischen Halbinsel samt den Balearen bis heute gern genannt – anknüpfen und ein neues, als ‚national‘ definiertes Selbstbewusstsein entwickeln. Führend im Prozess der Normierung der katalanischen Grammatik und Orthographie waren die Arbeiten des Philologen Pompeu Fabra (1868–1948), heute auch bekannt als Namensgeber einer Elite-Hochschule in Barcelona. Innerhalb der literarischen Ausdrucksmedien jener Jahrzehnte fällt eine besonders starke Gewichtung der Dichtung (zwischen spätsymbolistischen und avantgardistischen Paradigmen) auf; genannt seien nur die Namen des (später aus dem Amt getriebenen) Priesters und Lyrikers Jacint Verdaguer (1845–1902) und des ‚Futuristen‘ Joan Salvat i Papasseit (1894–1924). Als Verfasser von Reiseberichten und kulturtheoretischen Essays (zum Beispiel zum Barock) hat sich Eugeni d’Ors (1881–1954) den Ruf eines bedeutenden Denkers erworben. Der Dichter, Romancier und Essayist Carles Riba (1893–1956), der eine Zeit lang an Pompeu Fabras erstem katalanischen Wörterbuch mitgearbeitet hatte, studierte in München bei Karl Voßler und übersetzte später Werke von Rilke und Kafka. Bekannt, obwohl immer noch unterschätzt, ist der kosmopolitische (und zugleich stark auf Katalonien fokussierte) Schriftsteller Josep Pla i Casadevall (1897–1981) einer der bedeutendsten Autoren Kataloniens im 20. Jahrhundert. Seine gesammelten Werke, die außer Romanen und Reiseberichten zahlreiche kulturgeschichtliche Essays und zeitbezogene, durchaus nicht immer „politisch korrekte“ Betrachtungen enthalten, umfassen nicht weniger als 47 Bände. Von der Quantität und Qualität lässt er sich vor allem mit dem Lyriker Joan Brossa (1919–1998) vergleichen, dessen vielfältige lyrischen Formen, die auch Experimente im Feld der visuellen Poesie einschließen, in mehr als einhundert Bänden festgehalten sind.

Schon sehr früh, nämlich im 15. Jahrhundert, erscheinen in der katalanischen Literatur Frauen als Autorinnen. In Isabel de Villena (1430–1490), die eine *Vita Christi* auf Valenzianisch verfasste, hat die katalanische Literaturgeschichte ein sehr frühes profeministisches Beispiel. Die Frage, ob es problematischer sei, als Frau oder auf Katalanisch zu schreiben, stellte sich eine Autorin aus dem Umfeld des *Modernisme*, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit einem „La infanticida“ („Die Kindesmörderin“) betitelten Gedicht den scharfen Widerstand einer Literatur-Jury hervorrief, weil die der Meinung war, dies sei kein Thema für eine Frau. Caterina Albert (1869–1966), so hieß diese Autorin, legte sich daraufhin das männliche Pseudonym Víctor Català zu; im Laufe ihres langen Lebens

beherrscht sie sowohl lyrische als auch dramatische Formen, schreibt Romane und beschäftigt sich mit dem Film als neuem Medium.

Des traditionellen, in der katalanischen Literatur florierenden literarischen Mediums der reflexiv-kritischen Lyrik bedient sich Salvador Espriu i Castelló (1913–1985), um den Platz seiner katalanischen Sprache und Kultur innerhalb des franquistischen Unterdrückungsapparates zu reflektieren. Zwar hat er auch dramatische und narrative Texte verfasst, doch gilt die Lyrik als sein perfektestes Feld. Sein Gedichtband *La Pell de brau* (1960, *La piel de toro*, „Die Stierhaut“), eine kritische Allegorie auf die Situation der verschiedenen Bevölkerungsgruppen der Iberischen Halbinsel und auf ihr Zusammenleben, ist als Symbol des Engagements gegen Franco rezipiert worden. Einer der Bezugspunkte, die Espriu dabei wählt, ist das Spanien von Sepharad, das Spanien der jüdischen Bevölkerung im späten Mittelalter, das für ihn Inbegriff der gesamten iberischen Bevölkerung wird, an die er in einem der Gedichte – inzwischen ein Anthologiestück – den folgenden Appell richtet:

A vegades és necessari i forçós/ que un home mori per un poble,/ però mai no ha de morir tot un poble/ per un home sol:/ recorda sempre això, Sepharad. [...] Que Sepharad visqui eternament/ en l'ordre i en la pau, en el treball,/ en la difícil merescuda/ llibertat.

(*La pell de brau*, poema XLVI)

Manchmal ist es notwendig und unumgänglich,/ dass ein Mensch für ein Volk stirbt,/ aber niemals darf ein ganzes Volk/ für einen einzigen Menschen sterben:/ denke immer daran, Sepharad!/ [...] Möge Sepharad ewig leben,/ in Ordnung und in Frieden, in der Arbeit,/ in der schwierigen und verdienten/ Freiheit.

Einige der katalanischen Lyriker der Franco-Ära standen dem Regime weniger kritisch gegenüber als Espriu, etwa Llorenç Villalonga i Pons (1897–1980) oder Joan Vinyoli (1914–1984). Hauptvertreter der valenzianischen Kultur (in Theorie und Praxis) ist der Essayist und Lyriker Joan Fuster (1922–1992), bekannt vor allem durch seinen einschlägigen Essay *Nosaltres, els valencians* (1962, „Wir Valenzianer“). Ihm verdankt man den Terminus und die Begrifflichkeit der *Països Catalans*, wobei diese nicht nur geographische Abgrenzung eine von den südfranzösischen Corbières bis in den Süden der Comunidad Valenciana und östlich bis zum sardinischen Alguer reichende Zone umfasst. Aus dem Teil der Provinz Aragó, der Katalanisch spricht, stammt Jesus Moncada Estruga (1941–2005), und die Gegend um seinen Geburtsort Mequinenza, der vom Wasser eines Staudamm überlagert wurde, wird vor allem in seinem Roman *Die versinkende Stadt* (2002, Orig.: *Camí de sirga*, 1988) thematisiert, ein Thema, das auch im Werk des Leonenser Romanciers Julio Llamazares eine Rolle spielt (s. Kap. 4). Um die Verbundenheit mit seiner Heimat zu unterstreichen, verfügte Moncada, dass seine Asche an der Stelle seines Geburtshauses verstreut werden sollte. Neben drei Ro-

manen hat Moncada zahlreiche Erzählbände und Übersetzungen vorgelegt; auch als Zeichner und Fotograf war er aktiv; in deutscher Sprache liegen neben zwei Romanen auch einige Erzählungen in Anthologien vor.

Die erste international bekannte und auch beim deutschen Lesepublikum beliebte katalanische Autorin ist Mercè Rodoreda (1908–1983). Ihr Barcelona-Roman *Auf der Plaça del Diamant* (dt. zuerst 1978, dann als Taschenbuch mit einem Nachwort von Gabriel García Márquez 1984, Orig.: *La plaça del Diamant*, 1962) erfuhr im Umfeld des Katalonien-Schwerpunktes der Frankfurter Buchmesse eine weitere Neuübersetzung (2007). Rodoreda, Tochter einer musikalisch und literarisch hoch gebildeten großbürgerlichen Familie, sympathisierte mit der politischen Linken, was sie während des Bürgerkriegs und der Franco-Zeit ins französische Exil (und später in die Schweiz) getrieben hatte, wo sie sich zum Teil als Näherin durchschlagen musste und dennoch ein umfangreiches literarisches Werk schuf. Im Zentrum des großen, hervorragend verfilmten Barcelona-Romans steht die Halbwaise Natàlia, die bei der Fiesta Mayor ihres Stadtviertels den Schreiner und Hobby-Taubenzüchter Quimet kennenlernt. Ein Jahr später wird sie ihn heiraten, und damit zugleich ihre Selbstständigkeit aufgeben. Eine vage Geste des Protests bringt sie irgendwann dazu, die Brut seiner Tauben zu beseitigen. Als unerwartet der Bürgerkrieg ausbricht, schließt sich Quimet den republikanischen Truppen an. Sein Tod verschlimmert die Armut Natàlias und ihrer beiden Kinder, bis ein alter Mann aus der Nachbarschaft sie durch eine Eheschließung gewissermaßen rettet. Einer solchen Inhaltsangabe ist hinzuzufügen, dass die sehr eigene Erzählweise, die nur oberflächlich den schlichten Sprachgestus und die parataktische Satzstruktur einer ‚einfachen‘ Sprecherin nachahmt, das Wesentliche des Erzählwerks ausmacht. Mercè Rodoreda wird Leitbild oder Vorbild für eine große Zahl von katalanischen Autorinnen, die sich an der Nahtstelle von Franquismus und Postfranquismus bemüht haben, den Literaturen der iberischen Halbinsel in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts neue Impulse zu geben. Noch die in Marokko geborene katalanische Erfolgsautorin Najat El Hachmi wird sich in ihrem erfolgreichen Roman *Der letzte Patriarch* (*L'últim patriarca*, s. dazu Kap. 6) intertextuell auf Rodoreda beziehen. Etwas jünger als Rodoreda ist die (auf Spanisch schreibende) katalanische Autorin Ana María Matute (zu ihr s. Kap. 4).

Das Aufleben der katalanischen Literatur seit Francos Tod

Eine ganze Generation von Autorinnen nutzt nach Francos Tod 1975 sofort die Chance, mit den bis dahin weitgehend verbotenen (politischen oder sexuellen) Themen auch die tabuisierte katalanische Sprache in den literarischen Diskurs

zu tragen. Von daher ist es eine bezeichnende Koinzidenz, dass einige der Autor*innen, die hier zu nennen sind, ebenfalls im Kontext der ‚aufmüpfigen‘ frühen postfranquistischen Lesben- und Schwulenliteratur im 10. Kapitel dieser *anderen* Geschichte der spanischen Literatur auftauchen. Dies gilt für die Autorin und Verlegerin Esther Tusquets, für die früh verstorbene Montserrat Roig, für die Geschwister Terenci und Ana María Moix und für Carme Riera (zu all diesen s. Kap. 10).

Montserrat Roig (1946–1991) war vor allem eine engagierte Feministin, die zugleich zu den ersten Autorinnen zählt, die sich mit Nachdruck für die katalanische Unabhängigkeit eingesetzt haben (s. dazu Joan i Tous 1991). Sie hat auch historische Themen in Form von Sachbüchern bearbeitet, darunter das Schicksal katalanischer Gefangener in den Konzentrationslagern der Nazis (*Els catalans als camps nazis*, 1977, „Die Katalanen in den Nazi-Lagern“). Wie sie in ihrem labyrinthischen Roman *Die violette Stunde* (1998, Orig.: *L'hora violeta*, 1980) lesbische Erfahrungen thematisiert, ist in Kapitel 10 beschrieben. Pere Joan i Tous interpretiert das gesamte erzählerische Werk Roigs als „breit angelegte Chronik“ der politischen und kulturellen Übergangsperiode (1991, S. 99) und exemplifiziert dies anhand jenes Romans, der den krönenden Abschluss dieser Chronik bildet: *L'òpera quotidiana* (1982, „Die alltägliche Oper“). Zu den zentralen Personen dieses hoch komplexen Romans, der die Hoffnungen, Enttäuschungen und vor allem die Lebenslügen einer ganzen Generation vorstellt, zählt neben der selbstbezogenen Senyora Altafulla auch Horaci Duc, ein Metzger im Ruhestand, der unter anderem von seiner Ehe mit der aus Andalusien stammenden Maria erzählt. Horaci engagiert sich nur halbherzig für die katalanische Sprache und die katalanische Sache. Sein Gegenspieler ist der idealisierte Aktivist Pagès, mit dem Horacis Frau eine intime Beziehung eingeht.

Es scheint so, als ob dieses Handlungselement aus Roigs *L'òpera quotidiana* wenige Jahre später in einem ‚metalinguistisch‘ reflektierenden Roman wieder auftaucht, in *Der zweisprachige Liebhaber* (1993, Orig. *El amante bilingüe*, 1988) von Juan Marsé (1933–2020), Träger des Nationalpreises für Literatur (*Premio nacional de las letras españolas*) 2001 und des Cervantes-Preises von 2008. Der Katalane Marsé schrieb auf Spanisch; zwei Jahre jünger als Goytisolo und sechs Jahre älter als Vázquez Montalbán gehört er einer Generation an, die während der prägenden Jahre in Schule und Beruf allein die kastilische Sprache gelernt hatten und benutzen durften. Marsé wurde bekannt durch die Veröffentlichung des Romans *Letzte Tage mit Teresa* (1988, Orig. *Últimas tardes con Teresa*, 1966), der Geschichte einer bürgerlichen (reichlich sozialromantischen) Studentin, die sich von einem jungen Mann aus der Arbeiterklasse angezogen fühlt. Aufgrund der franquistischen Zensur wurde *Letzte Tage mit Teresa* zuerst in Mexiko publiziert. Marsés Roman *Wenn man dir sagt, ich sei gefallen* (1986, Orig.: *Si te dicen*

que caí, 1973) gehört in die Reihe der frühen Romane über die Lebenswelt im Bürgerkrieg; alle seine hier genannten Erzählwerke wurden verfilmt, auch die hier für eine nähere Vorstellung ausgewählte Geschichte *Der zweisprachige Liebhaber* (Verfilmung unter der Regie von Vicente Aranda 1993). Deren Protagonist heißt, in minimaler Abwandlung des tatsächlichen Namens des Autors, Juan Marés; auch der ist Katalane und verlässt seine Frau, nachdem er sie beim Ehebruch erwischt hatte, den sie mit einem „charnego“, von Beruf Schuhputzer, begangen hatte. „Charnego“ (Katalan.: *xarnego*) dient(e) als Schimpfwort für Einwanderer aus Südspanien, die häufig aus ärmeren Schichten stammten, die innerhalb der katalanischen Gesellschaft eher ein schlechtes *image* besaßen und die Marsé in mehreren seiner Romane thematisiert. Das Schwärmen der dem Bürgertum entstammenden Frau des Protagonisten gründet in einer primär sexuell kodierten besonderen Vorliebe. Juan, die Hauptfigur, entstammt einer Schauspielerfamilie; er liebt seine Frau noch immer und verarbeitet die Trennung, indem er sich einer zunehmenden Metamorphose unterzieht und sich mit Juan Faneca, einem ‚andalusischen‘ Schulfreund, identifiziert, wie er in seinen „Heften“ (*cuadernos*) festhält. Diese drei Hefte mit ihren Rückblicken bilden jeweils das erste und siebte Kapitel des ersten und das dritte des zweiten Teils des Romans. Die Verwandlung Marés‘ zu Faneca beginnt mit einer Augenklappe und einer Perücke, aber entscheidender ist die innere Metamorphose, die so gut gelingt, dass er in der Rolle des südländischen Sängers, der mit dem Akkordeon durch die Altstadt streift, wieder die Aufmerksamkeit seiner Frau auf sich ziehen kann, ohne dass sie ihn erkennen würde.

Nun ist es wohl von Relevanz, dass Marsé ein Adoptivkind war und sein Hausname derjenige seiner Wahlfamilie ist, nachdem seine Mutter bei seiner Geburt gestorben war. Sein ursprünglicher Familienname war in der Tat Faneca, ein Tatbestand, der unleugbarer Weise autobiographische Interpretationen des *Zweisprachigen Liebhabers* nahelegt. Sprechend ist auch der Name der Frau des Protagonisten im Roman: Sie heißt Norma, was auch im Spanischen „Norm“, „Normierung“ bedeutet. Sie ist Linguistin und arbeitet bei der Stadtverwaltung in der für die Sprache zuständigen Abteilung. Die Leser*innen des Romans haben also Recht, wenn sie hier sofort Bezüge auf jenen Prozess erkennen, der im Augenblick der Veröffentlichung des Romans – 13 Jahre nach Francos Tod und zehn Jahre nach der Verabschiedung der demokratischen Verfassung mit der eingangs zitierten Sprachregelung – in vollem Gang war, den Prozess der „sprachlichen Normalisierung“ (*normalización lingüística*). Der Terminus bezeichnet aus katalanischer Sicht die Anerkennung des Katalanischen als Regelsprache, als „Norm“, nicht als Ausnahme. So nimmt Marés/Faneca einen andalusischen Akzent an, als er in der Rolle des hilfeschuchenden Einwanderers seine frühere Frau auf ihrer Arbeitsstätte anonym anruft. In der revidierten deutschen Ausgabe löst der Übersetzer seine schwierige Aufgabe so:

„Assessorament lingüístic. Digui?“

Es war Normas Stimme. Nicht immer war sie es, die die Anrufe entgegennahm, aber diesmal hatte er Glück. Marés konnte einen Moment lang nicht sprechen, hatte einen Kloß im Hals.

„Digui ...“

„Ist dort das Zentralbüro für Sprachpolitik? Hören Sie mich?“

Er räusperte sich und gab seiner Stimme eine verrückte Heiserkeit und einen leicht südlichen Akzent:

„Ich rufe wegen einer Auskunft an. Wissen Sie, ich habe einen Laden für Kleidung und Unterwäsche mit Schildern auf Spanisch für jede Abteilung, und ich möchte alles auf Katalanisch haben, für alle Fälle Sie wissen ja, wie diese Nationalisten von *Terra Lliure* so sind ...“

„Posi's en contacte amb Aserluz i li faran ...“

„Was sagen Sie?“

„Rufen Sie Aserluz an. Dieser Verband bietet zehn Prozent Rabatt für alle Geschäfte an, die Schilder auf Katalanisch anfordern. Wir arbeiten mit ihnen zusammen.“

„Aber für so etwas hab ich kein Geld. Mein Laden ist sehr bescheiden, Señora, und ich mach die Schilder selbst, von Hand.“

(S. 22)

– Assessorament lingüístic. Digui?

Era la voz de Norma. No siempre era ella lo que atendía las llamadas, pero esta vez hubo suerte. Marés estuvo unos segundos sin poder hablar, con un nudo en la garganta.

– Digui ... !

– ¿Oiga?

Carraspeó y disfrazó la voz con una ronquera abyecta y un suave acento del sur:

– Llamo para una consulta. Miruzté, tengo unos almacenes de prendas de vestir y ropa interior con rótulos en castellano para cada sección y quiero ponerlo to en catalán, por si acaso ... Ya zabusté cómo las gastan esos malparidos de *Terra Lliure* ...

– Posi's en contacte amb Aserluz i li faran ...

– ¿Cómo dice?

– Llame a Aserluz. Esta asociación ofrece un diez por ciento de descuento a todos los establecimientos que encarguen rótulos en catalán. Trabajan con nosotros.

– Pero es que yo no tengo dinero para eso. Mi negocio es muy humilde, zeñora, y me hago los rótulos yo mismo, a mano.

(S. 25)

Heute, 30 Jahre später, scheint die Frage des vermeintlichen Einwanderers obsolet, denn katalanische Beschriftungen sind in der Tat in sämtlichen Geschäften ‚die Norm‘, ist doch der Prozess der ‚Normalisierung‘ so weit fortgeschritten, dass man die Aufregung, die *Der zweisprachige Liebhaber* bei seinem Erscheinen auslöste, kaum noch teilen und den Skandal, der ihm folgte, kaum mehr verstehen kann. Die oben erwähnte Montserrat Roig als große Fürsprecherin der katalanischen Sprache und ‚Nation‘, hat im Kontext eines Interviews, das sie lange vor dem *Zweisprachigen Liebhaber* mit Marsé geführt hat, darauf hingewiesen, wie typisch katalanisch dieser Autor und sein Schreiben doch seien, – unabhängig davon, ob

seine Romane eine spanische Sprachoberfläche haben, möchte ich hinzufügen. Schließlich kann man den Protagonisten Marés als eine Art Ergänzung zu Roigs Figur des Horaci aus *L'òpera quotidiana* (s. o.) betrachten. Und dass Roig diesen Romancier als typisch katalanisch beschreibt, unterstützt meine Lesart, ihn der Literatur aus Katalonien zuzurechnen. Dies sieht Joan Ramon Resina anders, wenn er den *Zweisprachigen Liebhaber* als „most explicit literary intervention in Catalonia's contemporary language conflict“ genau in einem anderen Sinne liest (Resina 2001, S. 92).

Resina bezieht sich darauf, dass Marsé, wie andere katalanische Intellektuelle – etwa Ana Maria Moix – Mitglied einer Gruppe von neunzig Katalan*innen wurde, die sich 1997 zu der Gruppe „Foro Babel“ („Forum Babel“) zusammenschloss und ein Manifest veröffentlichte, das für Katalonien die Zweisprachigkeit festzuschreiben forderte (statt eines Primats des Katalanischen, was weite Teile gerade innerhalb der linken Bevölkerung als angestrebte ‚Normalisierung‘ definierten). Aus den Reihen der (konservativ geführten) und dem Katalanischen gegenüber zumindest skeptisch eingestellten Madrider Zentralregierung kamen Gegenversuche in Form einer nicht minder heftig geführten Kampagne mit dem Ziel, das Spanische als Regelsprache auch in Katalonien zu konsolidieren. Dass Marsé dem Forum Babel angehörte, brachte ihm, wie stets in diesen Fällen, Schimpf der einen und Lob der anderen Seite ein. Als dezidierter Verfechter einer absoluten Priorisierung des Katalanischen qualifiziert Joan Ramon Resina den Wunsch des Schriftstellers Marsé nach einer Festschreibung der Zweisprachigkeit als unnötig und gefährlich („Bilingualism is an inadequate concept to describe Barcelona's linguistic landscape“, Resina 2000 c). Und dass mehrere der Autor*innen des Foro Babel ein allenfalls rudimentäres Katalanisch beherrschen, dient Resina auch als (zweifelhaftes?) Argument dafür, sie für inkompetent in dieser Frage zu erklären.

Die bekannte Autorin und Literaturprofessorin Carme Riera (*1948) stammt aus Palma de Mallorca. Seit 2012 gehört sie der Real Academia an, und neben allen wichtigen Literaturpreisen erhielt sie 2015 den Nationalpreis für Literatur (*Premio nacional de las letras españolas*). Neun ihrer Romane liegen auch in deutscher Übersetzung vor, darunter *Im Spiel der Spiegel* (1994, Orig.: *Joc de miralls*, 1989) sowie die beiden historischen Romane *Ins fernste Blau* (2000, Orig. *Dins el darrer blau*, 1994, span. *En el último azul*) und *In den offenen Himmel* (2002, Orig.: *Cap al cel obert*, 2000, span. *Por el cielo y más allá*), die sich beide mit dem vielschichtigen Schicksal der jüdischer Spanier*innen beschäftigen und die ich deshalb weiter unten in diesem Kapitel im Kontext jüdischer Thematik behandeln werde.

Pünktlich zum Katalonien-Schwerpunkt der Frankfurter Buchmesse erschien Kirsten Brandts deutsche Übersetzung des Romans *Die Stimmen des*

Flusses (2007, Orig. *Les veus del Pamano*, 2004) von Jaume Cabré (*1947), einem der fruchtbarsten und kritischsten Romanciers und Drehbuchautoren Kataloniens der letzten Jahrzehnte. Es ist vielleicht nur ein Zufall, dass der Zeitpunkt der Publikation der Übersetzung außerdem auch noch mit dem Jahr identisch ist, in dem das Gesetz zum historischen Gedächtnis verabschiedet wurde, thematisiert doch dieser Roman die Franco-Zeit und ihr Weiterleben in einem versteckten, einsamen Dorf Nordkataloniens. Konkret zur Handlung: Eine junge Lehrerin findet Anfang der 1990er Jahre die Aufzeichnungen, die einer ihrer Vorgänger, Oriol Fontelles, 50 Jahre zuvor in der Schule versteckt hatte. Dieser Mann galt als Faschist, Falangist und rechte Hand eines harten, grausamen Bürgermeisters. Zugleich war Oriol Maler und einer der Geliebten der bildschönen, steinreichen geschickten Intrigantin Elisenda Vilabrú. Doch in Wirklichkeit hatte sich Oriol – teils aus Zwang, teils aus Überzeugung – den antifranquistischen Widerstandskämpfern angeschlossen und versteckte auf dem Dachboden der Schule jüdische Flüchtlinge, die aus Zentraleuropa den Weg in die Freiheit suchten. Wie sehr die alten Verbindungen, Ideologien und Werte den Franquismus hindurch und bis ins frühe 21. Jahrhundert Bestand haben, zeigt sich in der Figur der später greisen Elisenda, die über beste Beziehungen zum höchsten Klerus und zum Opus Dei verfügt und die Seligsprechung Oriols, ihres einstigen Liebhabers, betreibt. Dass dieser allerdings eher atheistisch dachte, entnimmt die junge Lehrerin seinem wieder entdeckten Tagebuch. Schließlich wiederholt sich seine Geschichte, dass er nämlich von seiner schwangeren Frau verlassen wurde, weil sie ihn für einen Faschisten hielt, in variiert Form im Schicksal jener engagierten Lehrerin und ihres Mannes. Dass die langen Jahre von Bürgerkrieg und Diktatur mit ihren Verbrechen, ihren Strukturen und ihren Folgen auch 30 Jahre nach Francos Tod keinesfalls ‚aufgearbeitet‘ geschweige denn ‚bewältigt‘ sind, dass sie vielmehr den Alltag der Menschen und ihr Zusammenleben weiterhin bestimmen, zeigt dieser vielschichtige und vielstimmige (und an stilistischen Registern reiche) Roman. Er verdeutlicht zugleich, dass die Fronten, die sich im und seit dem Bürgerkrieg gegenüberstehen, selbst eine vermeintlich intakte dörfliche Gemeinschaft spalten (und auch, dass keineswegs ganz Katalonien antifranquistisch dachte!). – Fünf der Romane von Jaume Cabré liegen in deutscher Sprache vor, so auch *Das Schweigen des Sammlers* (2011, Orig. *Jo confesso*), einem ins 14. Jahrhundert ausholenden Geschichtsporträt, in dem die deutsche Kultur und Geschichte bis in die Zeit nach dem 2. Weltkrieg eine große Rolle spielen. (Zu einigen der in Tübingen spielenden Szenen habe ihn der Sprachwissenschaftler Johannes Kabatek inspiriert, einer meiner Nachfolger im Amt des Vorsitzenden des Deutschen Hispanistenverbandes, berichtet der Autor; s. Kramer 2012). Zuletzt erschien auf Deutsch *Eine bessere Zeit* (2019, Orig.: *L'ombra del eunuc*, 1996), ein Familienroman, der über sieben Generationen hinweg kom-

plex erzählt und zum Schluss das Aufbegehren gegen die den Franquismus bestimmenden Traditionen thematisiert.

Kataloniens Hauptstadt Barcelona war und ist der Ort, an dem die Verlagslandschaft des Landes besonders konzentriert ist; auch ein sehr großer Prozentsatz der kastilischsprachigen Literatur wird hier verlegt oder gedruckt, legendäre Verleger (wie Carlos Barral oder Esther Tusquets) haben weit über Katalonien hinaus die iberischen, teils auch die lateinamerikanischen Literaturen geprägt. Auch Kleinverlage haben sich in Katalonien angesiedelt, wo die ‚Buchkultur‘ (durch gut sortierte Buchhandlungen und rege besuchte Lesungen) greifbarer und lebendiger ist als im Rest des Landes. Die Idee, sich zum Tag des Heiligen Georg (*Sant Jordi*) eine Rose und ein Buch zu schenken, war schon lange eine katalanische Tradition, als die UNESCO den 23. April – den Todestag Shakespeares wie Cervantes‘ – zum Welttag des Buches erklärte. Die Klage über eine anhaltende Benachteiligung des Katalanischen ist kaum auf diesen Landesteil selbst bezogen, sondern eher z. B. auf Verwaltungsakte außerhalb Kataloniens. Selten wird in den Schulen Kastiliens oder Andalusiens das Katalanische angeboten, und die staatlichen Berichte über den Grad der Implementierung der ko-offiziellen Sprachen zeigen immer noch substantielle Defizite (bzw. die Schräglage der teilweise gelungenen Realisierungen, wobei die offiziellen Ortsbezeichnungen in den jeweiligen Sprachen die Liste der Umsetzungen anführen, während z. B. die Ministerien und Institutionen der Madrider Zentralregierung kaum mehrsprachige Web-Seiten haben). Ob das Katalanische für diejenige, die es als ihre Literatursprache verwenden, tatsächlich heute noch eine Einschränkung oder ein Hindernis darstellen, ist indes sehr schwer zu beurteilen. Die Sprachenfrage erscheint inzwischen oft als zweitrangig, wenn etwa Anthologien queerer Lyrik (s. Kap. 10) oder (post)-feministische Gegenwartsromane (s. Kap. 6) mit großer Selbstverständlichkeit in katalanischer Sprache erscheinen. Natürlich müssen Erfolg versprechende Romane, um auf der gesamten iberischen Halbinsel und in Lateinamerika rezipiert zu werden, vorher übersetzt werden, aber dies ist kein (großes) Problem und wird von der *Generalitat* tatkräftig unterstützt. Dies gilt auch – in geringerem Maße – für die *Xunta de Galicia* und ihre Sprach- und Kulturförderung.

Nicht spanisch, nicht portugiesisch, sondern selbstbewusst galizisch

Auch die galizische Sprache hat eine bis ins Mittelalter reichende literarische Tradition, ist doch die am Hofe Alfons des Weisen entstandene Sammlung reflexiver Lobgesänge auf die Jungfrau Maria, die „Cantigas de Santa Maria“ (13. Jahrhundert), in dieser Sprachvariante verfasst. Einen weiteren Höhepunkt erlebt das Gali-

zische dann, parallel zum Katalanischen, im 19. Jahrhundert im Zuge des in Galizien so genannten *Rexurdimento*, einer Periode des Aufblühens nationalliterarischer Modelle, zeitlich und inhaltlich parallel zur *Renaixença* in Katalonien. In Rosalía de Castro (s. Kap. 2) bekommt die galizische Literatur zu jener Zeit eine überragende Galionsfigur, der es gelingt, so etwas wie eine weibliche Archäologie herzustellen und zugleich das Galizische als Literatursprache zu installieren. Ihre *Cantares Galegos* stellen einen emblematischen Ausdruck dieser sprachlichen Selbstständigkeit dar. Doch ist diese Bewegung weniger aktiv, weniger durchsetzungsfähig als ihre katalanische Parallelerscheinung, und so kommt es erst zur Zeit des Ersten Weltkriegs in Galizien zu der Bildung einer „Liga der Freunde des Galizischen“, die in Städten wie Santiago de Compostela, Lugo und Pontevedra eigene Zirkel bilden, die allerdings insgesamt nie mehr als tausend Mitglieder zählen. 1905 wird die *Real Academia Galega* und 1919 ein *Conservatorio Nazonal de Arte Galego* gegründet. Spezifisch galizisch war das Aufblühen der so genannten „Irmandades da fala“ („Sprach-Schwesterschaften“), die sich teilweise durchaus politisch (nämlich zugunsten einer Föderation mit Portugal) artikulierten. Steht also mit Rosalía de Castro eine Dichterin am Beginn des Galizischen als Literatursprache, so besteht diese Tradition weiter in der Person der Lyrikerin Chus Pato (María Xesús Pato Díaz, *1955), die seit 2017 Mitglied der *Real Academia Galega* ist und die in ihren mehr als zehn Gedichtbänden herkömmliche Lyrikverfahren signifikant überschreitet.

Als Mitbegründer der erwähnten „Irmandades da fala“ und eines galizischen Nationalismus überhaupt gilt der Zeichner und Schriftsteller Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (1886–1950), der 1914 erblindete und der zur Zeit der 2. Republik Abgeordneter der Galizischen Partei (Partido Galeguista) und einer der prominenten Befürworter des Plebiszits für die galizische Unabhängigkeit (im Jahr 1936) war, bevor er im Bürgerkrieg ins amerikanische Exil aufbrach. Dort engagierte er sich ebenfalls für seine Heimatregion, etwa bei der Gründung eines Galizien-Rates, der sich 1944 in Montevideo bildete. Sein zeichnerisches Werk ist umfangreich, während das literarische nur aus vier Romanen, einem Theaterstück und mehreren Essaybänden besteht. In den Erzählwerken (etwa in dem Roman *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete*, 1922, „Ein Glasauge. Erinnerungen eines Skeletts“) herrscht der Gestus der Schauerposse vor, den man mit einem anderen, prominenteren galizischen Autoren verbindet, mit Ramón María del Valle-Inclán (s. Kap. 5). – Zu den bedeutendsten Autor*innen der galizischen Literatur im vergangenen Jahrhundert zählt ferner Eduardo Blanco Amor (1897–1987). Sein Roman *A esmorga* (1959, span. *La parranda*, „Das Dorffest“) – ein Klassiker – begleitet drei Freunde aus der Vorstadt während eines lokalen Volkfests. Das recht exzessive Feiern endet in einem Besäufnis, und außerdem beginnt es zu regnen. So geraten die Leser*innen in einen

seltamen Strudel aus existenzialistischer Philosophie und sozialer Anklage. Es handelt sich um den ersten Roman in galizischer Sprache, der unverblümt homosexuelles Begehren und Handeln zwischen zwei der Figuren (Milhomes und Xan el Bocas) thematisiert. Zweimal wurde der Roman verfilmt, zuletzt (und sehr erfolgreich) von dem galizischen Regisseur Ignacio Vilar, der damit den umsatzstärksten Film dieser autonomen Region gedreht hat.

Wie eng die solidarische Verbundenheit mit Portugal in weiten Teilen der galizischen Kultur immer noch ist, zeigt sich im Erfolg eines populären Romans, der die portugiesische Nelkenrevolution von 1974 zum Thema hat, – übrigens eine der wenigen Fiktionalisierungen dieses für die gesamte Iberische Halbinsel einschneidenden politischen Ereignisses. In ihrem Roman *Resistencia* (2002, ⁹2010) liefert Rosa Aneiros (*1976) in 36 weitgehend chronologisch organisierten Kapiteln die Geschichte einiger Familien in einem portugiesischen Küstenort. Das erste (im Jahre 1994 spielende) Kapitel zeigt den alten Dinís, den Protagonisten, dessen Gedanken beim Angeln zeitlich in die Vergangenheit und örtlich über den Atlantik weg schweifen. Danach aber fokussiert die Erzählung die Vergangenheit einiger seiner Bewohner, die 1950er Jahre, vor allem Isauras, der ledigen Mutter eben jenes Dinís, oder der Familie Rodrigues, deren Sohn durch Waffenhandel reich wird. Ausgiebig wird das Leben der einfachen Leute geschildert, die im Fischfang oder in der Glashütte arbeiten. Im Kern der Geschichte verliebt sich der junge Dinís in Filipa, eine Tochter der in die Stadt gezogenen Familie Rodrigues, und es entsteht eine innige Liebe, wie sie nur in der Populärliteratur existieren kann. Dinís lernt schreiben, um sich mit Filipa austauschen zu können, als diese in Coimbra studiert und er zum Krieg in Mozambique eingezogen wird. Zurückgekehrt, gründet er in der Fabrik eine Widerstandszelle gegen Ausbeutung und Diktatur, was ihm eine Lagerhaft einbringt, wo Filipa ihn nur kurz besuchen kann, bis man ihn wegreißt und er ihr zuruft: „Warte auf mich, Filipa, warte auf mich. Ich werde immer auf dich warten“ („Agárdame, Filipa, agárdame. Eu agardareite sempre“, S. 298).

Trotz ihrer bürgerlichen Herkunft hat sich Filipa linken Gruppen und der kommunistischen Partei angeschlossen. Bevor sie aber festgenommen wird, wird ihr gut vernetzter Vater gewarnt, und es gelingt ihnen, nach Brasilien auszureisen. Dort erhält Filipa einen offiziellen Brief, sie möge den Schriftverkehr mit dem im Lager einsitzenden Dinís einstellen, denn er sei verstorben, – eine Falschmeldung, wie sie zu Recht vermutet. Die Revolution vom 25. April 1974 („Nelkenrevolution“) bringt dem Inhaftierten die Freiheit und die Rückkehr an den alten Wohnort. Freilich hat sich dieser während der 2095 Tage seiner Haft verändert: Filipa kehrt erst mit der Urne ihres verstorbenen Vaters aus Brasilien zurück, die in portugiesischer Erde beigesetzt werden soll. Sie fährt nach Norden, doch die beiden treffen sich nicht, entgegen den Erwartungen der mit den

Strategien der Trivialliteratur vertrauten Leser*innen. *Resistencia* ist, so kann man schließen, ein populärer, aber nicht ein trivialer Roman. Dinís und Felipa bleiben beide gezeichnet von den Folgen jener Schreckensherrschaft, die im Laufe der Erzählung immer wieder verantwortlich gemacht wurde für Armut, Unfreiheit und Unterdrückung (weitere Details zu dem Roman s. Ingenschay 2015). Im Epilog wird der exemplarische Charakter dieser Geschichten gegen den Verdacht der Fiktion ausgespielt:

Die Orte, Personen und Ereignisse, die in dieser Geschichte erzählt werden, sind real. Einige gehören zu der Realität, die in unseren Geschichtsbüchern beschrieben wird, und auch in der Erinnerung der Personen, die sie erlebt haben. Andere, die in der unzerbrechlichen Realität der Literatur leben, sind real in ihrer Botschaft, in ihrer Anklage, in ihrer Verweigerung und auch in ihrem verborgenen Optimismus.

Os lugares, personaxes e acontecementos que se relatan nesta historia son reais. Algúns pertencen á realidade escrita nos libros de Historia e, tamén, na memoria das personas que os viviron. Os outros, os que habitan na realidade inabrangeable da Literatura resultan reais na súa mensaxe, na súa denuncia, no seu desacougo e, tamén, no seu optimismo soterrado. (S. 299)

Ereignisse oder Episoden aus der Geschichte stehen sehr oft im Zentrum galizischer Romane. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Galizien eine besonders arme Region, aus der so viele Menschen in die „Neue Welt“ auswanderten, dass in weiten Teilen Südamerikas (etwa in Argentinien) das Wort „gallego/gallega“ synonym für „spanisch“ geworden und geblieben ist. Ein ‚Testimonialroman‘ des Kubaners Miguel Barnet erzählt das Schicksal eines aus Galizien auf die Karibik-Insel gelangten jungen Mannes (*Alle träumten von Cuba*, 1988, Orig.: *Gallego*, 1981). Eine Art galizischen Gegenstücks zu diesem Roman ist das kurz zuvor entstandene Erzählwerk *Adiós María* (1971) von Xohana Torres (1931–2017), die von 2001 bis zu ihrem Tod Mitglied der *Real Academia Galega* war. In einer Reihe von Monologen entsteht eine psychologisch fein beobachtete, durchaus experimentelle Auswanderergeschichte aus der Perspektive einer jungen Frau, die von Vigo aus nach Frankreich gelangt.

Unter den jüngeren in galizischer Sprache schreibenden Autor*innen darf Teresa Moure (*1969) nicht unerwähnt bleiben, die sich als Linguistik-Professorin in Santiago de Compostela mit Ökolinquistik beschäftigt und das literarische Handwerk von Grund auf kennt. Drei ihrer zehn Romane, die alle sämtliche Klischees in Generationen-, Geschlechter- und Gesellschaftsverhältnissen zu brechen bemüht sind, seien kurz erwähnt: *Benquerida catástrofe* (2007, span. *Querida catástrofe*, „Geliebte Katastrophe“), *Uma mãe tão punk* (2014, span. *Una madre tan punk*, „So eine punkige Mutter“) und *Ostracia* (2015), die Geschichte einer Frau, die sich am Rande der bolschewistischen Revolution in Russland 1917 zu emanzipieren beginnt.

Unter ihren Essay-Bänden fallen so bezeichnende Titel auf wie *Outro idioma é posible. Na procura dunha lingua para a humanidade* (2005, „Eine andere Sprache ist möglich. Auf der Suche nach einer Sprache für die Menschheit“), oder *Queer-emos un mundo novo: sobre cápsulas, xéneros e falsas clasificacións* (2012, etwa: „Wir wollen eine queere neue Welt: über Einkapselungen, Genderfragen und falsche Klassifizierungen“). Dass Moure außerdem auch einen Essay über subversive Gartentechnik geschrieben hat, überrascht da kaum noch ...

Baskisch – eine sperrige Literatursprache?

Das älteste schriftliche Zeugnis auf Baskisch ist eine Übersetzung des Neuen Testaments aus dem späten 16. Jahrhundert. Dies scheint ein bezeichnender Tatbestand zu sein, denn in seinem Überblicksartikel über „Homosexualität in der baskischen Literatur“ aus dem Jahr 2001 vermerkt Karlos Cid Abasolo, dass unter den in baskischer Sprache schreibenden Personen immer noch rund die Hälfte Priester sind (s. Cid Abasolo 2001, S. 107). Dass dennoch diesseits der Schwelle zum 21. Jahrhundert eine neue Literatur entstanden ist, die kirchliche Bevormundung ebenso hinter sich gelassen hat wie dumpfen nationalistischen Kampfesgeist, zeigt er anhand der Kriminaltrilogie der im französischen Baskenland lebenden Itxaro Borda (*Bakean ützi arte*, 1994, „Bis sie uns in Frieden lassen“, *Bizi nizano munduan*, 1996, „Solange ich auf der Welt bin“ und *Amorezko pena baño*, 1996, „Liebeskummer“) mit der bisexuellen Detektivin Amaia Etxepeldo, durch welche die Autorin „die Stereotypen der baskischen Literatur“ zerstöre (Cid Abasolo, S. 112). Borda gilt zugleich als eine der originellsten Lyrikerinnen in baskischer Sprache.

Zwei verschiedene Schaffensphasen kennzeichnen das Werk des auf Spanisch schreibenden Basken Ramiro Pinilla (1923–2014). Zuerst Industriearbeiter, dann literarischer Autodidakt, veröffentlichte Pinilla 1961 den (mit dem Premio Nadal) preisgekrönten Roman *Die blinden Ameisen* (1963, Orig.: *Las hormigas ciegas*, 1961) sowie einige weniger erfolgreiche Bücher, um dann angesichts der gesellschaftlichen Erstarrung der Spätphase der Franco-Zeit zu verstummen. Erst Anfang der 2000er Jahre betrat er wieder die öffentliche Bühne und publizierte die epische Bürgerkriegs-Trilogie *Verdes valles, colinas rojas* (2004–2005, „Grüne Täler, rote Hügel“) und den interessanten Roman *Der Feigenbaum* (2008, Orig.: *La Higuera*, 2006). Dessen Handlung spielt im Baskenland des Jahres 1937, zur Zeit der Eroberung Nordspaniens durch die franquistischen Aufständischen. Aus der Perspektive eines Falangisten werden angesichts der Exekution eines Kindes schwierige Fragen nach individueller und kollektiver Schuldbewältigung thematisiert. Am Ende seines langen Lebens hat sich Pinilla der Gattung des Kriminalromans zugewandt (*Nur ein Toter mehr*, 2012, Orig. *Sólo un muerto más*, 2009)

und ein Buch über Athletic Bilbao verfasst, den Fußballclub seiner Heimatstadt (*Aquella edad inolvidable*, 2012, „Jene unvergesslichen Zeiten“).

Den signifikanten Wandel hin zu zeitgenössischen Themen in der baskischen Literatur, der lange die Aura einer behäbig-traditionalistischen, das Landleben feiernden Machart eigen war, zeigt sehr überzeugend die in deutscher Sprache erschienene, informative und gut zu lesende Sammlung von Essays zur baskischen Literatur des Literaturwissenschaftlers Jon Kortazar (Kortazar 2005). Durchaus im Bewusstsein der Randexistenz, welche die baskische Literatur neben der großen spanischen Schwester einnimmt, stellt er das Aktuelle, das Moderne (und auch das Postmoderne) baskischen Schreibens heute heraus, die Probleme von Stadt und Land, von Identität und Authentizität; er geht auf den glänzenden Stahlbau des Guggenheim-Museums in Bilbao, einer „Kathedrale aus Titan“, ein und widmet ein Kapitel jenem Autoren, der als der erfolgreichste innerhalb der kleinen Gruppe der auf Baskisch Schreibenden gelten kann: Bernardo Atxaga. Dieser 1951 (unter dem Namen Joseba Irazu Garmendia) geborene Autor hat sämtliche seiner seit den 1980er Jahren entstandenen Werke (Romane, Erzählungen, Lyrik, Essays und eine umfangreiche Literatur für Kinder und Jugendliche) in baskischer Sprache verfasst. Seit 2006 ist der Mitglied der Königlichen Akademie für die Baskische Sprache (*Euskaltzaindia, Real Academia de la Lengua Vasca*), und 2019 wurde er mit dem Nationalpreis für Literatur (*Premio Nacional de las Letras Españolas*) ausgezeichnet. Mein Lieblingsroman unter den von Atxaga verfassten ist *Zazpi etxe Frantzian* (2009, *Siete casas en Francia*, „Sieben Häuser in Frankreich“), zeitgleich in baskischer, spanischer, katalanischer und galizischer Sprache publiziert und damit ein Musterbeispiel für die Vielsprachigkeit Spaniens im 21. Jahrhundert. Die Geschichte, im (einst) belgischen Kongo angesiedelt, klagt die Grausamkeit der Kolonialherrschaft an und dekuviert das großsprecherisch-lächerliche Verhalten des Monarchen Leopold II. Atxagas Roman nimmt mehrere der auf Afrika bezogenen Aspekte aus Vargas Llosas' Roman *Der Traum des Kelten* (2011, Orig.: *El sueño del celta*, 2010) vorweg. Da es in diesem Kontext um Literatur im und aus dem Baskenland geht, stelle ich statt dessen Atxagas erfolgreiches auch ins Deutsche übersetzte) Erzählwerk *Der Sohn des Akkordeonspielers* (2006, Orig.: *Soinujolearen semea*, 2003, span. *El hijo del acordeonista*, 2004) vor, das 2019 von Fernando Bernués sehr einfühlsam verfilmt worden ist. In der wie ein Mosaik erzählten Geschichte geht es um zwei aus der fiktiven baskischen Kleinstadt Obaba stammende Schulfreunde, David und Joseba. David, den alle den „Sohn des Akkordeonspielers“ nennen, ist schockiert vom heimlichen Engagement seines Vaters für die Franquisten und schließt sich, gemeinsam mit Joseba, der baskischen Befreiungsfront, der ETA (*Euskadi ta Askatasuna*, „Freiheit für das Baskenland“), an, die – 1959 gegründet – sich erst 2017 endgültig auflöste. Als Schmetterlingsjäger getarnt, sprengen David und seine Gesinnungsgenoss*innen ein pro-franquisti-

ches Denkmal des Ortes in die Luft. Später wird seine Zelle verraten werden und er ins Exil gehen müssen; in Kalifornien gründet er eine Ranch und heiratet Mary Ann, die ihm Glück und Zuversicht vermittelt. Seine beiden Töchter hatten die Idee, in einer Ecke des Grundstücks einzelne Wörter aus der „alten Sprache“ des Vaters in Streichholzschachteln neben ihren verstorbenen Haustieren zu begraben, eine in Bezug auf den Wunsch, die baskische Sprache zu erhalten, durchaus tiefsinnige Praxis. David selbst hatte seine zwischen dem Baskenland und den USA angesiedelte Geschichte in der Art eines Entwicklungsromans aufgeschrieben, mit besonderem Fokus auf die bewegten Zeiten von den 1950er Jahren bis nach 1970. Als er mit gerade fünfzig Jahren auf seiner Stoneham Ranch stirbt, übergibt Mary Ann diese Bände seinem Jugendfreund Joseba, der seiner Beerdigung in Kalifornien beiwohnt. Daher ist er es, der die besagten Streichholzschachteln ausgräbt:

Die erste Streichholzschachtel fand ich hinter Ronnies Grab. Sie war ziemlich ramponiert, aber ihr Inhalt, eine winzige Papierrolle, war gut erhalten. Ich las das Wort, das David in schwarzer Tinte geschrieben hatte: *mitxirrima*. In Obada war es das Wort für „Schmetterling“. Ich öffnete eine weitere Schachtel. Das Papierröllchen barg einen ganzen Satz: *Ehurra mara-mara ari du*. So sagte man in Obada, wenn sacht der Schnee fiel. (S. 13/14)

Encontré la primera caja de cerillas tras la tumba de Ronnie. Estaba bastante estropeada, pero su contenido, un minúsculo rollo de papel, se conservaba limpio. Leí la palabra que con tinta negra había escrito David: *mitxirrima*. Era el nombre que se empleaba en Obada para decir „mariposa“. Abrí otra caja. El rollo de papel ocultaba una oración completa: *Ehurra mara-mara ari du*. Se decía en Obada cuando nevaba mansamente.

(S. 13/14; des Baskischen absolut unkundig, zitiere/übersetzte ich die in diesem Abschnitt vorkommenden Textstellen aus den spanischsprachigen Fassungen, D.I.)

Davids Aufzeichnungen geraten also nur in Form der Umgestaltung durch Joseba zu dem Roman, wie ihn die Leser*innen vor sich haben. Daher beherrscht eine innere, gleichsam dialogische Spannung Atxagas Erzählwerk, eine Unentschiedenheit zwischen dem, was David erzählt, und dem, was Joseba daraus gemacht hat. Teilweise scheint Davids Manuskript wörtlich wiedergegeben, einschließlich der Kapitelüberschriften und der Widmung an Mary Ann, teilweise jedoch sind die Inhalte verändert. Auch für Joseba ist die „alte Sprache“ ein zentrales Element seiner eigenen Erinnerungen, neben Belanglosigkeiten – Geschichten von den Schönheitsköniginnen des Dorfes – oder wichtigeren Fragen wie die nach dem Grund des Grübelns der Mutter oder der Rechtfertigung des politischen Engagements für die baskische Unabhängigkeit über die Jahrzehnte, die in politisch-historische Betrachtungen wie diese mündet:

Die Bewegung zur Befreiung des Baskenlands hatte immer ein doppeltes Ziel: Sie wollte das nationale und das soziale Problem lösen. Zumindest stand es so in ihren Verlautbarungen, in denen sie mit Lenin argumentierten. Die zahllosen kommunistischen Bewegungen, die Anfang der Siebzigerjahre im Untergrund operierten – die Dritte und die

Vierte Internationale, die Maoisten –, verurteilten diesen Ansatz und warfen uns vor, „Handlanger der Bourgeoisie“ zu sein. „Arbeiter kennen kein Heimatland“, behaupteten sie, „schon gar nicht im Baskenland!“ Wenn wir in einem Pamphlet mit Lenin argumentierten, mit seiner Theorie der unterdrückten Nationalstaaten, antworteten sie mit Flugblättern, auf denen nur der berühmte Slogan stand: „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!“ Für uns war das, als schütteten sie einen Eimer kalten Wasser auf uns. (S. 389)

El movimiento por la liberación de Euskadi manifestaba en sus comunicados que los dos problemas fundamentales a los que pretendía dar solución eran, por una parte, el nacional y, por otra, el social, y citaba algunos escritos de Lenin para apuntalar la legitimidad de su doble objetivo; pero los numerosos partidos comunistas que, a comienzos de los setenta, trabajaban en la clandestinidad –los de la Tercera Internacional, los de la cuarta, los maoístas – no compartían el planteamiento, y nos reprochaban el actuar „a favor de la burguesía“. „Los obreros – afirmaban – no se preocupan de las patrias. ¡Y menos aún de la patria vasca!“ Cuando en algún panfleto insistíamos en la doctrina leninista sobre las nacionalidades oprimidas, ellos nos respondían con octavillas donde por todo mensaje figuraba el famoso lema: „¡Proletarios del mundo entero, uníos!“ Para nosotros era como si nos arrojaran un balde de agua fría. (S. 402)

Die deutsche Fassung und der feinsinnig erzählende Roman selbst wurden von Walter Haubrich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sehr positiv besprochen (Haubrich 2007). Auch Albrecht Buschmann lobt die subtilen Naturschilderungen ebenso wie die grundsätzliche Hinwendung zu dieser politischen Thematik, die Atxaga seiner Meinung nach nicht realistisch, sondern idealistisch bearbeitet, indem er nicht von der „schmutzigen“ ETA der frühen 2000er Jahre, sondern von der „sauberen“ ETA der Vergangenheit berichtet, und er fügt hinzu: „Diese Perspektive ist in der Tat implizit verharmlosend“ (Buschmann 2006). Die divergierenden Einschätzungen der Kritik verdeutlichen unter anderem, dass das Schreiben über die baskische Unabhängigkeit stets politische Argumente auf den Plan ruft, und sehr oft wird dabei das Kriminelle des Terrorismus betont, der fast 900 Todesopfer zu verantworten hat, während die (zumindest in der Frühphase) aufrichtig antifaschistische Haltung und die verzweifelte Hilflosigkeit dieses Engagements gegen die franquistische Unterdrückung eher selten thematisiert wird.

Zwar ist Atxaga der bekannteste unter den lebenden in baskischer Sprache schreibenden Autoren, doch steht er im Schatten eines anderen im Baskenland geborenen Schriftstellers, der in einer zugleich plakativen und subtilen Familiensaga jenes zentrale Kapitel der jüngeren Geschichte des Baskenlandes verarbeitet hat, das alle Welt mit dem Baskenland verbindet: das Wirken der ETA über die drei Jahrzehnte von den 1980er Jahren an bis zu dem von der Terrorgruppe verkündeten „Waffenstillstand“ im Sommer 2011. Fernando Aramburu (*1959), so der Name dieses Romanciers, hat in Zaragoza Hispanistik studiert und ein umfangreiches literarisches Werk – neben einem Dutzend Romanen und vielen Erzählbänden auch einige Lyrik- und Essaysammlungen – auf Spa-

nisch vorgelegt, wie es andere ‚große‘ Basken seit Unamunos und Barojas Zeiten auch getan hatten, als die ‚Minderheitensprache‘ Baskisch tatsächlich keine Option war. Aramburu arbeitete in seiner Jugend in einem surrealistisch inspirierten Künstlerkollektiv mit (was sich später in dem wilden Roman *Limonenfeuer*, 2000, Orig.: *Fuegos con limón*, 1996, niedergeschlagen hat). Schon seit Mitte der 1980er Jahre lebt er in Deutschland. So war er schon bei weitem kein Unbekannter mehr, als er 2016 *Patria* veröffentlichte (dt. *Patria*, 2018), das mit in Spanien über 300.000 Exemplaren in der ersten Hälfte des Jahres 2017 auflagenstärkste und meist verkaufte Werk der jüngsten iberischen Literatur. Auch international konnte *Patria* ein riesiges Echo auslösen: eine Kollegin aus den USA schickte mir die Ankündigung der Vermarktung der Geschichte als HBO-Serie (mit der Frage, ob ich den Roman kenne). In Spanien wurde die Verfilmung des prominenten Regisseurs Aitor Gabilondo ein großer Erfolg, und hierzulande wird das Hörbuch von Eva Matthes gelesen (und wurde auch im Deutschlandfunk gesendet). Aramburu ist inzwischen ein Medienstar geworden, sein jüngster Roman *Los vencejos* (2021; „Die Stricke“) wird international mit Vorschusslorbeeren bedacht.

Patria ist durchaus nicht die erste literarische Produktion, die sich mit der ETA-Thematik beschäftigt, wie eine deutsche Rezension behauptet. Zuvor haben, unter den bekannten Autor*innen Spaniens, schon Manuel Vázquez Montalbán mit *Galíndez* (1990) und Félix de Azúa mit *Cambio de bandera* (1991, „Fahnenwechsel“) die Untergrundorganisation zum Thema ihres Schreibens gemacht, und zahlreiche andere Autoren haben die Stimmung einzufangen versucht, die sich ihnen durch die angespannte Lage in der autonomen Region vermittelt hat – etwa Antonio Muñoz Molina in *Ardor guerrero* (1995), einem Roman, in dem er seine im Baskenland abgeleistete Militärzeit verarbeitet hat. Freilich, die genannten Autoren stammen nicht aus dem Baskenland. Atxagas und Aramburus Behandlungen der baskischen Problematik dagegen wirken allein aufgrund ihrer baskischen Herkunft ‚authentischer‘. Der baskische Literat Iban Zalduaren Kontuak hat in seiner kritischen Besprechung von *Patria* darauf hingewiesen, dass Aramburus Roman bereits in einer sehr langen baskischen Traditionskette stehe, und er nennt, neben Atxagas Werk, ein ganzes Dutzend (oft nur in baskischer Sprache erschienener) Romane (s. Zalduaren 2017). In einem der zahlreichen Interviews, die man mit Aramburu geführt hat, behauptet der Romancier allerdings, die große Erzählung über die Gewalt der ETA existiere immer noch nicht, und auch sein Werk sei nur ein Beitrag dazu, eine Art Mosaikstein („el relato sobre la violencia de ETA todavía no existe [...], está por construir y no lo puede hacer una sola persona“, s. Sainz Borgo 2016).

So verdankt sich der enorme Erfolg von *Patria* zwei Faktoren: einmal der Aktualität des Themas, besonders des zwischen dem 2011 angekündigten und 2017 vollzogenen „Waffenstillstands“, sowie der Summe der in dieser komplexen Fa-

milien- und Generationensaga gekonnt eingesetzten Erzählstrategien. Im Zentrum der 125 kurzen Kapitel stehen die Erlebnisse zweier Familien aus einem baskischen Dorf nahe Donostia/San Sebastián, zunächst zweier Ehepaare, die im selben Jahr – 1963 – heiraten: einmal Txato, ein Transportunternehmer, und seine Frau Bittori samt den zwei Kindern Xabier, der später Arzt wird, und Nerea, die in Zaragoza studiert. Die andere Familie besteht aus dem Industriearbeiter Joxian und seiner Frau Miren samt ihren drei Kindern (Arantxa, die nach einem Schlaganfall an einen Rollstuhl gebunden ist, Gorka, ein schwuler Schriftsteller, und Joxe Mari, der sich einer militanten Gruppe der ETA anschließt und im Gefängnis landet). Trotz eines gewissen sozialen Unterschiedes, der sich mit den Jahren verschärft, pflegen beide Familien, deren Nachnamen der Text nicht liefert, zunächst sehr enge Beziehungen: die Frauen fühlen sich ‚wie Schwestern‘, die Männer unternehmen Fahrradtouren gemeinsam, die Kinder wachsen zusammen auf und Nerea und Arantxa werden engste Freundinnen. Das nahezu idyllische Verhältnis trübt sich zunehmend, als die ETA immer größere Geldsummen als „Revolutionssteuer“ von Txato erpresst, während die Dorfbewohner die begüterte Familie zunehmend meiden. Als Txato letztlich auf offener Straße erschossen wird, zieht seine Witwe in die Stadt. Zwei Jahrzehnte später, 2011, kehrt sie zurück, an Krebs erkrankt, um sich der Vergangenheit zu stellen und die Umstände der Ermordung ihres Mannes aufzuklären (was ihr den Namen „la loca“ [„die Verrückte“] einbringt) und um von den Mördern ihres Mannes eine Bitte um Verzeihung zu hören. Mit ihrer Ankunft beginnt der nicht chronologisch, sondern emotional organisierte Handlungsverlauf. Bittoris Gegenspielerin ist offensichtlich ihre einstige Vertraute Miren, die Mutter des Terroristen Joxe Mari, der gleichwohl im Dorf Ansehen genießt; sie kann ihren Sohn nicht für einen schlechten Menschen halten. Bittori aber hat mit ihrem Mann zugleich den Glauben an eine bessere Zukunft und auch an Gott verloren. Die Parallelführung der beiden Protagonistinnen bestätigt sich gleich zu Beginn des Romans in einer doppelten Schilderung der Reaktionen beider auf die Verkündigung des Waffenstillstands im Fernsehen. Miren erlebt dies so:

NEUN UHR ABENDS. In der Küche steht das Fenster offen, damit der Geruch von gebratenem Fisch nach draußen ziehen kann. Im Fernsehen beginnen die Nachrichten mit der Meldung, die Miren schon am Vortag im Radio gehört hat. Schluss mit dem bewaffneten Kampf. Nicht mit dem Terrorismus, wie die es nennen; mein Sohn ist kein Terrorist. (S. 21)

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. No del terrorismo como dicen esos, que mi hijo no es terrorista. (S. 25)

Während Miren innerlich ihren Sohn vor dem Vorwurf in Schutz nimmt, ein Terrorist zu sein, löst das Fernsehbild der drei vermummten Etraras bei Bittori ganz andere Empfindungen aus, wobei auch sie an die Mutter des ETA-Sprechers denkt:

Auf dem Bildschirm erschienen drei Kapuzen unter Baskenmützen, nebeneinander an einem Tisch, Ku-Klux-Klan-Ästhetik, weiße Tischdecke, patriotische Poster, ein Mikrofon, und sie dachte: Ob die Mutter dessen, der spricht, seine Stimme erkennt? (S. 15)

Vio en la pantalla a los tres encapuchados con boina, sentados a una mesa, estética de Ku Klux Klan, mantel blanco, telas patrióticas, un micrófono, y pensó: la madre del que habla ¿reconocerá su voz? (S. 20)

Eine knappe Inhaltsangabe kann die zahlreichen Nebenhandlungen, den Aufbau psychologischer Spannungen zwischen Personen oder die Entwicklung atmosphärischer Stimmungen nicht berücksichtigen, in denen der Reiz dieser multiperspektivischen Erzählung liegt. Einerseits werden in besonderer Weise die Geschichte der Region mit den persönlichen Geschichten verbunden, andererseits klingen archaische Strukturen an, etwa in den Aussagen Serapios, des Dorfpriesters, der beiden Protagonistinnen gleichermaßen suspekt ist. „Vaterlandsliebe und Muttersprache“ überschreibt Bernhard Walcher seine Rezension, in der er – neben den Hinweisen auf vermeintliche erzählerische Schwächen – ein positives Fazit zieht: „der Roman erschüttert den Leser, weil er sein Thema, die heute so omnipräsente Frage nach den Gründen für die Radikalisierung von Menschen, die eigentlich gar keinen Grund haben, gewalttätig zu werden [...], so minutiös seziert, ohne dabei zu moralisieren, zu richten oder zu verurteilen.“ (Walcher 2018).

In *Patria* finden sich nicht nur wiederholt die Verweise auf konkrete Terroranschläge oder auf die Praxis der ETA, Listen ihrer Opfer zu führen (S. 529, Kapitel „Die Liste“), auch die ‚baskenfeindlichen‘ Praktiken der Behörden werden thematisiert, wenn etwa verurteilte Terroristen in weit entfernten Gefängnissen in Andalusien interniert werden (S. 25), oder wenn dem Arzt Xabier Gefangene der Polizei vorgeführt werden, deren Körper Foltermerkmale aufweisen. Der Autor und zahlreiche Kritiker*innen haben immer wieder betont, es gehe in dem Roman nicht um Anklagen oder Schuldzuweisungen, sondern um den Prozess, das Verständnis für die konträren Positionen zu entwickeln und das Verzeihen zu erlernen. Ich möchte aber nicht verschweigen, dass es aber auch seitens der baskischen Kritik den Vorwurf Aramburu gegenüber gibt, er bediene Stereotype (wie das vom baskischen Matriarchat) und sein Roman vertiefe lediglich den Graben zwischen Basken und dem Rest des Spaniens („lejos de ayudar al entendimiento entre vascos y no vascos, no ha hecho más que dificultar aún más las cosas“, schrieb der baskische Aktivist Javier Rodríguez Hidalgo in einem inzwischen gelöschten Blog-Beitrag von 2017, zit. bei Martínez Arrizabalaga 2019). – Unter den zahlreichen Intellektuellen des Baskenlandes, die sich während des Prozesses der Radikalisierung von der

ETA abgewandt haben, war der Chansonnier Imanol, der mehrmals in meiner Madrider Wohnung zu Gast war. Ein anderer Prominenter, der sich nach einem längeren Engagement von der nationalistischen Gruppierung lossagte, ist der frühere Direktor der Nationalbibliothek und des Instituto Cervantes, der Dichter, Essayist, Romancier und Kulturkritiker Jon Juaristi (*1951). Nach seiner Abkehr von der ETA wurde er meistens von einem Leibwächter begleitet. Sein politischer Werdegang verlief vom Mitglied in einer der in Aramburus Roman thematisierten linksautonomen marxistischen Bewegungen über ein Parteibuch der Kommunistischen Partei Spaniens hin zur gemäßigten Sozialdemokratie, von der er sich inzwischen allerdings auch weit entfernt hat. Sein literarisches Werk liegt zum geringen Teil in baskischer Sprache, das meiste nur auf Spanisch vor. In *El bucle melancólico. Historia de nacionalistas vascos* (1997, „Die melancholische Schleife. Geschichte der baskischen Nationalisten“) beschäftigt er sich mit den Gedankenwelten bekannter Basken, unter denen die ‚philosophischen‘ Literaten Miguel de Unamuno und Pío Baroja (s. dazu Kap. 3) genannt seien; (allerdings ist der Titelbegriff des baskischen Nationalismus insofern missverständlich, als dieser nichts mit den Nationalismuskonzepten der ETA oder ähnlichen Separatismusmodellen gemein hat, und die baskische Sprache zu verwenden, kam weder für Unamuno noch für Baroja in Frage). Noch zwei weitere Bände widmet er dem Phänomen des baskischen Nationalismus. Interessanter als seine vertiefte Beschäftigung mit der baskische Herkunft oder die – sagen wir – seltsame Entwicklung der politischen Selbstverortung Juaristis erklären zu wollen (etwa seine Nähe zu der sehr rechtslastigen Stiftung DENAES), ist seine Konversion zu Judentum. Dabei empfindet er sich als Fürsprecher eines (unreligiösen) kulturellen Judentums (*judaísmo cultural*; s. dazu das Interview mit ihm in *El Mundo* vom 29.12.2018).

Das Erbe von Sepharad. Jüdisches in der spanischen Literatur heute

Damit komme ich – gewissermaßen als Koda innerhalb der literarischen Vielfalt der iberischen Kulturen – zu dem spannenden Bereich der jüdisch-spanischen bzw. sephardischen Literatur. Diese umfasst im engeren Sinne die von den Nachkommen der ab dem 14. Jahrhundert aus Spanien vertriebenen Jüdinnen und Juden verfassten Werke, und im weiteren Sinne das umfangreiche spanische Schrifttum, das sich mit jüdischer Thematik befasst, ohne notwendiger Weise jüdische Autor*innen zu haben. Anders als bei den bisher behandelten (im Vergleich zur kastilisch-spanischen: ‚minoritären‘) Literaturen entsteht diese nicht innerhalb einer konkret abgegrenzten autonomen Regionen des Staatsgebiets des Königreichs Spanien, sie sind vielmehr ‚Minderheitenliteratur‘ in dem Sinne, dass sie –

ursprünglich als Artikulationsform des genannten Bevölkerungsteils entstanden – eine Literatur „ohne festen Wohnsitz“ geworden sind, um Ottmar Ettes (durchaus auch auf die Shoa-Literaturen perspektivierte) plastische Bezeichnung aufzugreifen (Ette 2006). Insofern wäre es sinnvoll, die spanische mit den lateinamerikanischen Literaturen mit jüdischer Thematik gemeinsam zu behandeln, wie es ein von Ruth Fine und Susanne Zepp ediertes Handbuch praktisch zeigt (Fine/Zepp 2022). Der soeben erwähnte frühere Direktor des Instituto Cervantes, der Baske Jon Juaristi, misst – trotz seiner Konversion zum jüdischen Glauben – dem Judentum und seinen literarischen Zeugnissen im heutigen Spanien eine allenfalls marginale Rolle zu. Seine Meinung mag für die kurze Zeitspanne der Gegenwart zutreffen, doch erweist sich diese Einschätzung in historischer Perspektive als absolut fehlerhaft angesichts der langen intensiven und spannungsreichen Tradition jüdischer Autor*innen und Themen in Spanien. Diese Tradition reicht von den Zeiten des Philosophen Maimonides (12. Jahrhundert) bis zu den heute aus den Zielländern der Vertreibungen nach Spanien zurückgekehrten Sephard*innen. Zahlreiche Literaturwissenschaftler*innen, darunter auch deutsche, sind immer noch dabei, diese Geschichte aufzuarbeiten, und es ist noch viel Arbeit zu leisten.

Der 800-seitige Studie *Das schwierige Erbe von Sefarad* des zu früh verstorbenen Kollegen Norbert Rehrmann kommt dabei eine wegbereitende Funktion zu (Rehrmann 2002). Umfassend schildert er die sephardische Diaspora und ihren literarischen Dialog mit Spanien, mit einem Schwerpunkt von der Romantik bis zum Franquismus. Außerdem zeichnet er kurz die Hauptströme der Migration auf – Nordafrika, das Osmanische Reich, später Großstädte wie London, Hamburg, Antwerpen, danach New York und Buenos Aires. Deutlich wird in Rehrmanns Untersuchung die Spannung zwischen einem (meist) nationalkatholisch begründeten angestammten Antisemitismus und neuen Formen des Philosemitismus (oder, konkreter, Philosephardismus), der im frühen 20. Jahrhundert sogar das Denken politisch ‚rechter‘ Personen einschließt, etwa des profaschistischen Nationalsozialisten und Falange-Gründers Ernesto Giménez Caballero, der die sephardische Bevölkerung als von der spanischen ‚Urfamilie‘ entfernten, doch ihr zugehörigen Zweig empfand und ihre Reintegration bzw. die Rückführung in ein großspanisches Traum-Imperium anstrebte. Philosemitismus ist besonders in der katalanischen Literatur verbreitet (s. dazu Villatoro 2003). Nur ein Jahr nach Rehrmanns Untersuchung publizieren Pere Joan i Tous und Heike Nottebaum, Begleiter meiner frühen Bochumer Jahre, einen sehr nützlichen Sammelband zum Antisemitismus in Spanien (Joan i Tous/Nottebaum 2003), der auch die Rolle der Inquisition oder die Relation zwischen Judenverfolgung und ‚Entdeckung‘ Amerikas beleuchtet.

Die spanische Literaturwissenschaftlerin Paloma Díaz-Mas, künftig Mitglied der Königlichen Akademie, koordiniert eine Website zur sephardischen Literatur

(sefardiweb). In ihrem Standardwerk zur jüdischen Kultur in Spanien hat sie den gesamten Komplex der jüdisch-spanischen Literatur nach verschiedenen Aspekten durchkämmt: sie analysiert religiöse Bezüge (Rolle der Bibel), historische Genres (wie *refranero* [=Spruchsammlung] und *cancionero* [=Liedsammlung]), sowie, in der neueren Literatur, Übernahmen in Narrativik, Dramatik und subjektiver Lyrik, s. Díaz-Mas 1986). Unter den zahlreichen weiteren vertiefenden Studien (Rozenberg 2006, Weisz 2019) ist die neueste besonders zu erwähnen (Zepp et al. 2020), weil sie den Sonderfall der spanischen Literatur nicht nur europäisch kontextualisiert, sondern auch die Geschichte der Präsenz jüdischer Thematik auf der iberischen Halbinsel durch die Jahrhunderte vom Mittelalter bis über die Romantik hinaus anhand einzelner *case studies* augenscheinlich belegt. Hier wird zum Beispiel gezeigt, dass sich die sephardische Exilliteratur als integrativer Bestandteil der spanischen Barockliteratur lesen und verstehen lässt (s. Fine 2020) oder dass Kuriositäten existierten wie Fronleichnamsspiele (*autos sacramentales*) aus der Feder jüdischer Autor*innen (s. Davidi 2020).

Deutschen wird sich vielleicht eine schmerzhaft Parallele zwischen Spanien und Deutschland auftun: so, wie der Holocaust das Verhältnis zwischen Jüdinnen und Juden und Deutschen auf fundamentale, unhintergehbare Weise beeinflusst hat, lassen sich auch in der spanischen Kultur- und Literaturgeschichte die seit dem 14. Jahrhundert praktizierten Pogrome, die in der Vertreibung jüdischer Spanier*innen 1492 gipfelten, nicht primär als eine singuläre Katastrophe, sondern als Beginn einer langen und komplizierten, vielfach traumatisch besetzten und zumindest in den Folgen noch andauernden Ausgrenzungsgeschichte auffassen. Am 31. März 1492 wurde das Ausweisungsdekret der Katholischen Könige, Isabellas von Kastilien und Ferdinands von Aragón, das meist so genannte Alhambra-Edikt (hebräisch גירוש ספרד *Gerush Sfarad*), unterschrieben. Alle jüdischen Spanier*innen hatten demnach binnen vier Monaten die Iberische Halbinsel zu verlassen, sofern sie nicht zum Christentum konvertierten. Diese Vertreibung samt der jahrhundertlangen Verfolgung eines gerade intellektuell bedeutenden Teils der Bevölkerung des Landes ist ein dunkles Kapitel der spanischen Geschichte, und dem nationalkatholischen Spanien mit seinen hohlen Überlegenheitsgefühlen fiel sehr lange jedes Eingeständnis einer historischen Schuld schwer. Dass diese Pogrome einhergehen mit dem Abschluss der *Reconquista*, der ‚Rückeroberung‘ des maurischen Andalusien, deutet auf den imperial(istisch)en Gesamtkontext, in dem das nationalkatholische Projekt des Spanischen Reiches stand. Auch wenn heutige Historiker*innen oft die Vertreibung durch die kastilische Krone zu mehreren der vorausgehenden Pogrome in Verbindung setzen (wie ja auch Hitlers Judenverfolgung mit der einschlägiger Vorläufer wie Stalin verglichen wird), zog die stabsmäßig geplante Ausweisung eines integrativen Teils der Bevölkerung nicht nur auf die Dauer die moralische Verurteilung der Täter*innen nach sich, sondern bedeutete zugleich einen schweren Eingriff in die

zeitgenössische Lebenspraxis; und der Aderlass, den die Auslöschung und Auswanderung jüdischer Menschen aus Deutschland im 20. Jahrhundert mit sich brachte, scheint präfiguriert in der Lage Spaniens 1492, als der Anteil von ins Exil getriebenen Gelehrten – gerade in Feldern wie Medizin, Mathematik oder Philosophie – so hoch war, dass sich schnell, neben den Schwerpunkten in Handwerk und Handel (Griechenland, Nordafrika, Naher Osten), ausländische Zentren für die intellektuelle jüdisch-spanische Welt (London, Amsterdam, Hamburg) bildeten.

Freilich: die Katholischen Könige bauten keine Vernichtungslager, und die durch Zwang zum Christentum Konvertierten setzten sich zwar einer strengen Beobachtung aus, aber in der Regel nicht der Vernichtung. Das in der Gründung der Inquisition gipfelnde Kontrollbedürfnis dezimierte nicht nur die Zahl jüdischer Spanier*innen, es sorgte auch für den Weiterbestand der Verdachtsfälle und hielt damit letztlich das Thema über die Jahrhunderte lebendig, so dass bis heute die spanische Kulturgeschichte immer wieder fragt, ob diese oder jene Intellektuellen *conversos*, konvertierte Jüdinnen und Juden, bzw. Kryptojüdinnen und -juden waren. Cervantes ist unter ihnen der Prominenteste (s. Kap. 2), aber die Namensliste der Konvertierten in der ‚klassischen‘ spanischen Literaturgeschichte ist darüber hinaus beeindruckend: Fernando de Rojas, der Autor des Leisedramas *Celestina* (aus dem späten 15. Jahrhundert, s. Kap. 6), Mateo Alemán, Verfasser des bekannten Schelmenromans *Guzmán de Alfarache* (1599/1604), die dichtende Nationalheilige Teresa de Ávila (s. Kap. 1), der humanistische Philosoph und Ehetheoretiker Fray Luis de León (16. Jh.) oder der Barockdichter Góngora (s. Kap. 1) führen diese Liste an. Deutlicher und schärfer als anderswo entwickelten sich in Spanien die Besessenheit von der Idee der Blutsreinheit und die panische Furcht vor der Vermischung mit ‚jüdischem Blut‘, die sich u. a. von den barocken Ehrdramen (s. Kap. 8) bis ins 20. Jahrhundert durchgehend verfolgen lassen. Sinnvoller Weise wird man dies vor dem Hintergrund der konträren Konzepte jüdischer Matrilinearität und christlicher Patrilinearität verorten, die Christina von Braun zum Ausgangspunkt ihrer Kulturgeschichte von Verwandtschaft macht (s. v. Braun 2018). Im Konzept der Reinheit des Blutes (*limpieza de sangre*) treten der rassistische Antisemitismus, wie ihn die Nazis auf die Spitze getrieben hatten, und der religiöse Antijudaismus (spanischen Typs) zusammen, so dass man sich fragen muss, ob und wo und wie diese Unterscheidung überhaupt sinnvoll ist, die etwa in der jüngsten umfassenden Untersuchung zum Antisemitismus in Spanien aufrecht erhalten bleibt (s. Álvarez Chillida 2002).

Die Ereignisse von 1492 brachten es mit sich, dass zahlreiche der aus Spanien vertriebenen Jüdinnen und Juden mit den religiösen und lebensweltlichen Gebräuchen auch ihre Sprache mitnahmen. So kam es zur Bildung von Sprachinseln, in denen man jene Form des Spanischen, das bei der Vertreibung gesprochen wurde, über die Generationen weitergab. Ein bekannter argentinischer

Schriftsteller erzählte mir einmal, wie er in seinen Ferien in Griechenland einigen Damen am Nebentisch lauschte, die in einer Sprache redeten, die ihm fremd und vertraut zugleich schien. Als er sie fragte, woher sie kämen, antwortete ihm die Schlagfertigste: „Aus Toledo, aber es ist über 450 Jahre her, dass wir dort aufbrachen“. Sie sprachen eine sephardische Variante, die dem Argentinier – selbst aus einer jüdischen, aus Osteuropa nach Argentinien eingewanderten Familie stammend – vollkommen unbekannt war. – Entgegen einem Passus im Ausweisungsdekret von 1492, in dem eine Rückkehr der Vertriebenen explizit ausgeschlossen wurde, hieß der spanische König Juan Carlos 1992, fünfhundert Jahre später, in einer Rede die Sephardim willkommen, und sein Nachfolger Felipe VI. rief nach der Verabschiedung eines Gesetzes zur Regelung der Rückeinwanderung 2015 pathetisch aus, man habe die Sephard*innen vermisst. Es ist schwer zu beurteilen, wie weit das zutrifft. Der zum Judentum konvertierte Jon Juaristi hält Spanien heute für nicht besonders antisemitisch, (allenfalls aus religiöser Perspektive, wie er einschränkt). Aber es scheine ihm auch nicht wirklich wichtig, fügt er hinzu, weil die Zahl der Juden so gering sei (s. Juaristi 2018).

Trotz der niedrigen Zahl jüdischer Spanier*innen finden sich in der Literatur die Spuren jüdischen Lebens nicht allein in der Geschichte, sondern auch in der postfranquistischen Gegenwart; da die meisten bisherigen Untersuchungen die reiche jüdisch-spanische Literaturgeschichte fokussieren, soll hier die aktuelle Situation im Zentrum stehen. – Im Feld der mit jüdischer Thematik befassten spanischen Literatur fällt der hohe Anteil historischer Romane auf, der auf den Wunsch hindeutet, die Geschichte der spanischen Jüdinnen und Juden – mit sehr deutschen Termini ausgedrückt – ‚aufzuarbeiten‘ oder zu ‚bewältigen‘. Beste Beispiele dafür liefern zwei Romane der im Kontext der katalanischen Gegenwartsliteratur bereits kurz erwähnten Autorin Carme Riera, *Ins fernste Blau* (2000, Orig. *Dins el darrer blau*, 1994, span. *En el último azul*) und *In den offenen Himmel* (2002, Orig.: *Cap al cel obert*, 2000, span. *Por el cielo y más allá*). Der erste erzählt von einem (historisch belegten) Fluchtversuch einer Gruppe von (krypto)-jüdischen Mallorquiner*innen im Jahre 1691, der einerseits scheitert, weil der Wind ausbleibt und die Flüchtenden nicht rechtzeitig von den bewegungslosen Schiffen im Hafen in ihre Häuser zurückkehren können, und weil andererseits niemand aus der nichtjüdischen Bevölkerung ihnen zu helfen bereit ist. So wird der Fluchtwillige Gabriel Valls den Tod in den Flammen sterben, als Opfer der Inquisition. Der zweite Roman, *In den offenen Himmel*, berichtet vom Schicksal der jungen Maria, die aus dem fernen Mallorca nach Kuba gereist ist, wo ein zu großem Reichtum gelangter entfernter Zweig der Familie tropischen Luxus genießt. Ihre Schwester, die die Überfahrt nicht überlebt hat, war als Braut für einen der beiden lebenslustigen Söhne vorgesehen, doch nun möchte der Vater selbst, ein älterer Tabak- und Zuckerproduzent,

Maria heiraten, obwohl ihre jüdische Herkunft sie innerhalb der Gesellschaft der letzten spanischen Kolonie sozial diskreditiert. Der kubanische Teil der Großfamilie hatte nämlich durch den Erwerb eines spanischen Adelstitels so etwas wie ein (zweifelhaftes) Dokument der ‚Blutsreinheit‘ erkaufte.

Auf Mallorca aufgewachsen ist auch Lucía Graves (*1943, die Tochter des britischen Dichters und Mythenforschers Robert Graves), die auch als Übersetzerin (etwa des Erfolgsromans *Der Schatten des Windes* von Carlos Ruiz Zafón) bekannt ist. Ihr Roman *La casa de la memoria* (1999) spielt zur Zeit des Alhambra-Edikts und erzählt die Geschichte einer jungen Frau, Alba, die – einem Wunsch ihres Rabbiners entsprechend – ganze Teile der Kabbala auswendig lernt, bevor sie aus dem katalanischen Girona über Venedig nach Saloniki aufbricht. Lucía Graves hat damit ein augenscheinliches Beispiel des Diaspora-Romans vorgelegt, eines gerade in den jüdisch-lateinamerikanischen Literaturen sehr verbreiteten Genres (s. dazu Ingenschay 2018 d).

Erfolgreich unter den historischen Populärromanen (mit einer Million verkaufter Exemplare in Spanien) ist besonders *Die Kathedrale des Meeres* (2009, Orig.: *La catedral del mar*, 2006), des Anwalts und Hobby-Autors Ildefonso Falcones (*1959), auch aufgrund der 2018 im Fernsehsender Antena 3 realisierten, auf dieser Erzählung beruhenden Serie. In ihrem Zentrum steht die Geschichte des armen jungen Arnau, mit ihm aber der unterdrückten Bevölkerung im Barcelona des 14. Jahrhunderts, als die einfachen Leute zu Bauarbeiten an der monumentalen Kirche Santa María del Mar (im Stadtteil La Ribera) zwangsverpflichtet wurden. Als jüdische Person tritt Hasdai Crescas auf, der Gegenspieler des großen jüdischen Gelehrten Maimónides. – Um jüdische Weisheit, um das Kryptojudentum sowie um das Motiv des *judío errante* (des rastlos reisenden jüdischen Menschen) geht es in einem Roman von Agustín Bernardo Palatchi, *La alianza del converso* (2010), angesiedelt im späten 15. Jahrhundert, im Italien der Medici und des Pico della Mirandola.

Historisch vor dem Ausweisungsedikt, aber schon zu Zeiten katholischer Intrigen gegen die jüdische Bevölkerung – konkret im Jahre 1387 – spielt einer der Handlungsstränge in Chufo Lloréns’ (*1931) Doppelroman *La saga de los malditos* (2003, „Die Saga der Verdammten“). In diesem Teil der Geschichte, in deren Zentrum Esther steht, die Tochter eines Toledaner Rabbiners, wird von den Intrigen des Bischofs gegen die jüdische Bevölkerung berichtet, die in einem Brand gipfelt, den man hatte legen lassen, um dieses Verbrechen den Jüdinnen und Juden anzuhängen. Auch der zweite Handlungsstrang erzählt das Leiden wohlhabender Juden, dieses Mal der Familie Pardenvolk, die vor den Nazis mit ihrer Tochter Hanna nach Wien fliehen, während ihre beiden Söhne mit neuen Namen versehen in Deutschland zurückbleiben, (– ein Roman, der sich durchaus gelegentlich

gewisser Stereotype bedient, wenn etwa das Familienoberhaupt der Pardenvolks Diamantenhändler ist).

Llorens' Roman gehört durch die doppelt angelegte Geschichte einer – im Vergleich zu den davor erwähnten – anderen Art des historischer Romans an, in dem neben den spanischen Pogromen das verbreitete Thema des nationalsozialistischen Völkermordes an den europäischen Juden thematisiert wird. Dies teilt er mit einem Erzählwerk aus der Feder der katalanischen Autorin und Hochschullehrerin Àngels Anglada (1930–1999), *Die Violine von Auschwitz* (2002, Orig.: *El violí d'Auschwitz*, 1994), welches die Erlebnisse und das Überleben des polnischen jüdischen Geigenbauers Daniel in dem Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau schildert. Auf die Frage nach seinem Beruf hält er es für opportuner, sich als Zimmermann auszugeben, und so wird er zu Reparaturarbeiten in der Wohnung des Kommandanten Sauckel herangezogen, bis seine wahre Begabung auffällt und zwei Nazi-Granden eine Wette abschließen, ob es ihm gelänge, eine „neue Stradivari“ zu bauen; das Material besorgen sie ihm. Sein Leben im Lager – ein Vegetieren unter den unmenschlich harten Bedingungen von Zwangsarbeit – hatte er in Aufzeichnungen festgehalten, die er seiner Nichte Regina, ebenfalls einer im Lager gefangenen, begabten Musikerin, anvertraute. Der Auftrag, die Geige herzustellen, relativiert sein Leiden. Bei einem großartigen Konzert, das mit anderen Inhaftierten vor der Lagerleitung aufgeführt wird, stellt die Violine ihren großartigen Klang unter Beweis. – Der Roman erzählt nicht chronologisch: Im ersten, zu Beginn der 1990er Jahre in Krakau spielenden Kapitel lernt Regina – inzwischen eine ältere Dame – nach einem Konzert den Musiker Climent kennen, der den Klang der Violine, die Regina spielt, bewundert. Es handelt sich um das von Daniel in Auschwitz gebaute Exemplar. Regina übergibt Climent die Aufzeichnungen ihres Onkels, und damit beginnt die Rückblende auf Daniels Geschichte aus dem Lager. Am Ende stellt sich heraus, dass auch Daniels Freundin Eva die Gefangenschaft im KZ überlebt hat; mit Regina als Adoptivtochter bildeten sie eine neue ebenso musikalische wie menschliche Familie. Auch der inhaftierte Geiger Bronislaw, mit dem Daniel sich angefreundet hat, überlebt Auschwitz und wird Daniel wieder treffen.

Angladas Roman war sehr erfolgreich, erfuhr mehrere Übersetzungen und wurde immer wieder in Schul- und Sprachunterricht eingesetzt. Dass dies keine jüdische Literatur sei, mag man mit Recht behaupten, aber es ist ein Werk, das über den pädagogischen Einsatz hinaus in Spanien eine nicht geringe Wirkung ausübte. Wie stark tatsächlich der Kern wahrer Ereignisse ist, auf denen diese mitunter rührselige Geschichte beruhen soll, lässt sich schwer beurteilen; immerhin leitet jeweils ein Originalzitat (aus Reimund Schnabels Dokumentation über die SS) jedes der acht Kapitel ein. Nachdem eine Münchner Produktionsfirma die Rechte der Verfilmung des Romans erworben hatte, sollte Jorge Semprún dessen Umarbeitung zum Drehbuch übernehmen, ein Autor und antifranquistischer Wi-

derstandskämpfer, der selbst in Buchenwald eingesenken hatte (und der später unter Felipe González spanischer Kulturminister war). Allerdings existiert diese Filmversion nicht. Am Rande sei bemerkt, dass die Handlung des 2012 mit einem Goya ausgezeichneten Dokumentarfilms *El violín de Auschwitz* (Regie: Carlos Hernando), der die Geschichte des sephardischen, aus Saloniki stammenden Juden Jacques Stroumsa erzählt, außer dem Titel nichts mit Angladas Roman gemein hat.

Auch wenn in Spanien der Begriff Konzentrationslager lange Zeit eher die Erinnerung an politisch und weniger an ethnisch/rassistisch Verfolgte heraufbeschwor, war und blieb *Die Violine von Auschwitz* nicht der einzige Roman über dieses grausamste aller Vernichtungslager; freilich sind die meisten der in Spanien erschienenen Auschwitz-Romane Übersetzungen aus anderen Sprachen. Fünfzehn Jahre nach der Publikation von Angladas Roman, 2019, entbrannte eine heftige Polemik über diese Sub-Gattung, als der Erfolgsautor Arturo Pérez-Reverte (s. auch Kap. 1) in einem Tweet mitteilte, er habe Abstand genommen von dem Plan, einen Auschwitz-Roman zu schreiben, weil alles schon belegt sei, von der „Tänzerin von Auschwitz“ (Edith Egers Roman) über die Bibliothekarin und den Pharmazeuten von Auschwitz (Patricia Posners Titel) bis zum Tätowierer und zum Geiger von Auschwitz Die flapsige Argumentationsweise des Vielschreibers rief heftige Polemiken hervor (s. dazu www.educatolerancia.com vom 9.1.2020) und brachte Pérez-Reverte eine sehr berechtigte Rüge der Auschwitz-Gedenkstätte ein, in der es heißt:

Die Geschichte von Auschwitz ist die des Leidens von 1,3 Millionen Menschen. Ihr Tweet scheint Kommentare auszulösen, die trauriger Weise in einen respektlosen Scherz gegenüber der Erinnerung an diese Personen umschlagen.

La historia de Auschwitz es la historia del sufrimiento de 1,3 millones de personas. Su tuit parece desencadenar comentarios que tristemente se están convirtiendo en una burla irrespetuosa a la memoria de estas personas. (zit. bei Javier García, 2019)

Es lässt sich relativ konkret benennen, wem die spanische Öffentlichkeit hauptsächlich das Wissen um die Bedeutung des Lagers Auschwitz verdankt: dem Historiker und Schriftsteller Reyes Mate (eigentlich Manuel-Reyes Mate Rupérez, *1942), der mit unermüdlicher Arbeit der spanischen Bevölkerung Kenntnis über die vom Nationalsozialismus initiierte Verfolgung und Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden vermittelt hat, mit vielfältigen philosophischen, ethischen Präzisierungen, etwa in dem ‚Epilog für uns, die wir nach Auschwitz leben‘ („Epílogo para los que vivimos después de Auschwitz“) in seiner Kulturgeschichte *De Atenas a Jerusalén* (1999, „Von Athen nach Jerusalem“). Er war es auch, der die spanische Regierung vor der Erklärung des Königs Juan Carlos 1992 (und vermutlich auch vor der des Felipe VI. 2015) beraten hat.

Schauen wir nun auf einige Autor*innen, die dem engeren Kern der sephardischen Gruppe angehören, die also von den vor über 500 Jahren Zwangsvertriebenen abstammen. Bereits im Alter von 18 Jahren kam der in Buenos Aires geborene Dichter, Essayist und Romanautor Marcos Ricardo Barnatán (*1946) nach Spanien; seit vielen Jahrzehnten ist er spanischer Staatsbürger. Er stammt aus einer sephardischen Familie, die Ende des 19. Jahrhunderts aus dem syrischen Aleppo nach Südamerika ausgewandert war. In zahlreichen Gedichtbänden und in vier Romanen thematisiert er jüdisch-sephardisches Leben. In seiner ersten langen Erzählung *El laberinto de Sión* (1971, „Das Labyrinth Zions“) taucht er in die Welt einer großbürgerlichen, ganz international lebenden jüdischen Familie zwischen Buenos Aires und Paris, London und Madrid in den frühen 1950er Jahren ein, wobei die stille Erleichterung, die letzten Jahrzehnte überlebt zu haben, mit einer neuen Selbstinszenierung zusammentritt. Auch theoretisch hat Barnatán, der „Bar-Nathan“ als die ursprüngliche Schreibweise seines Namens ausgemacht hat, sich nach der Übersiedelung nach Spanien mit seinen sephardischen Wurzeln auseinandergesetzt:

Vielleicht hörte ich den Ruf meiner sephardischen Herkunft mit achtzehn Jahren, als ich nach Spanien kam, und ich begann, mich für eine Vergangenheit zu interessieren, die ich als meine eigene und als unverzichtbar empfand. Waren wir Kinder des spanischen Orients? Waren die Namen, die sich zyklisch von Großvätern auf Enkel übertrugen, die der Bibel oder war man nicht auch aus Valencia? Ich las daraufhin den Babylonischen Talmud und die Geschichte der Juden von Julio Caro Baroja, die mein Vater in Madrid gekauft hatte, auf der Suche nach einem möglichen Vorfahren in den Annalen der Inquisition.

Es quizá al llegar a España, a los dieciocho años, cuando vuelvo a sentir la llamada de mis orígenes sefarditas y a interesarme en un pasado que comencé a sentir mío e irrenunciable. ¿Éramos hijos del Levante español? ¿Acaso los nombre que cíclicamente se repetían de abuelos a nietos eran los de la Biblia pero también uno no era de Valencia? Leía entonces el Talmud de Babilonia, y los tomos de la Historia de los judíos de Julio Caro Baroja, que había comprado mi padre en Madrid, buscando el nombre de algún posible ancestro en los anales de la Inquisición. (Barnatán 2011)

Ähnlich wie Barnatáns Weg, der als argentinischer Einwanderer nach Spanien kam, also gewissermaßen über Umwege zum Ursprungsland der sephardischen Vertriebenen zurückkehrte, liest sich auch die (Familien)-Geschichte des Lluís Bassat (*1941), wie sie der Publizist und Autor Vincenç Villatoro (*1957) festgehalten hat, ein Beispiel gelungener Kooperation beim Entstehen eines Buches. Villatoro, Leiter verschiedener Kultursender und Funktionsträger in katalanischer Kulturförderung, hat sich stets intensiv mit der jüdischen Geschichte Kataloniens auseinandergesetzt, einen Essay über jüdische Kultur in Katalonien (Villatoro 2002) und später ein Buch über dieses Thema geschrieben, und auch als Autor fiktionaler Literatur hat er sich mit dieser Thematik befasst, so in dem historischen

Roman *Das graue Evangelium* (2002, Orig.: *Evangeli gris*, 1981), das im alten Judenviertel von Girona zur Zeit der Vertreibung der jüdischen Bevölkerung spielt und das Schicksal eines jungen Geflüchteten auf der Suche nach Frieden und dem Recht auf seine Identität zum Gegenstand hat. Vincenç Villatoro hatte den Werbefachmann und Unternehmensberater Lluís Bassat auf einer Hochzeit kennengelernt, und nach vielen langen Gesprächen dessen Geschichte, wie er sie ihm berichtete, aufgeschrieben. Dieses Buch, *El regreso de los Bassat / El retorn dels Bassat* (2016, „Die Rückkehr der Familie Bassat“), erschien zugleich in katalanischer und kastilischer Sprache. Gegenstand ist die Familiengeschichte der Großeltern väterlicher- wie mütterlicherseits, wobei ein Teil der Vorfahren auf der griechischen Insel Korfu gelebt hatte, die zugleich der Herkunftsort des (in französischer Sprache schreibenden, in der Schweiz verstorbenen) Sefarden Albert Cohen ist, während die andere Seite aus dem Norden Bulgariens stammt, Herkunft zugleich des (auf Deutsch schreibenden) bulgarischen Nobelpreisträgers Elias Canetti. Dass dieses literarische Netzwerk ihn besonders fasziniert habe, bestätigt Villatoro mehrfach im Gespräch mit Bassat. Dieser betont gegenüber einer Journalistin im Sender Radio Sefarad die Rolle der Sprache für eine sephardische ‚Identität‘, und diese Sprache bezeichnet er als *ladino*, also mit dem Namen der auf dem Balkan gesprochenen Variante des Sefardischen (s. radiosefarad.com). (Auf *ladino*, der Sprache ihrer Großeltern, legt auch die mexikanische Autorin Myriam Moscona [*1955] den Roman *Tela de sevoya* [„Zwiebelstoff“] vor, der das Leben und die Erinnerung an die bulgarischen Kleinstadt lebendig macht, aus der ihre Familie stammt; s. dazu Ingenschay 2018 d).

Zu einer anderen, jüngeren Generation sephardischer Autor*innen gehört die recht bekannte Esther Bendahan Cohen (*1964), die einer anderen geographischen Zone entstammt: aus Marokko, von wo zahlreiche Sephard*innen seit der postfranquistischen Liberalisierung nach Spanien übersiedelten. In Bendahans Roman *Tratado del alma gemelo* (2012, „Abhandlung einer Zwillingseele“) beauftragt eine seltsame alte Dame eine Madrider Anwaltskanzlei damit, zwei Männer, die sich nicht kennen und völlig verschiedene Lebensentwürfe haben, aber Geschwister sind, zu einer gemeinsamen Reise zu veranlassen, um ein Erbe anzutreten: den Rabbiner Amram und den Radiosprecher Daniel, zu denen sich noch Mercedes, eine junge Frau und Mutter, gesellt. Sie sollen in Tanger eine Thora aus Familienbesitz ausfindig machen. Allein diese Reise, die alle Beteiligten zu einer Konfrontation mit der persönlichen und familiären Vergangenheit und Identität führt, ist die Bedingung für den Antritt des Erbes. – In einem neueren der etwa zwölf Romane von Esther Bendahan wird die Geschichte des sephardischen Mädchens Reina aus dem marokkanischen Tetouan erzählt, das nie verstand, wieso ihre Eltern Spanisch sprachen. Nach fünf Jahrhunderten des

Exils wird nun die Rückkehr der Familie nach Spanien vorbereitet. In deutlich didaktischem Gestus erzählt Reinas Großvater Aloh dem Mädchen unendlich viele Geschichten, Episoden aus Spanien und aus dem Leben in der Diaspora, die sich zu einem nachhaltigen Appell für religiöse Toleranz zusammenfügen.

Esther Bendahan leitet die Kulturabteilung des Centro Sefarad-Israel, einer öffentlichen Institution des Außenministeriums, der Stadt Madrid und weiterer Stellen, das die Zusammenarbeit mit Israel und der jüdischen Welt koordiniert. Über ihre Bezüge zur jüdischen Philosophie sowie über ihre besondere Situation als politisch bewusste Feministin und Autorin gibt sie in einem langen Interview mit Rafael Narbona Auskunft (s. Narbona 2021).

Die Geschichte der Rückkehr nach Spanien aus einer sephardischen Binnenperspektive ist auch Thema des letzten Bandes einer Romantrilogie von José Manuel Fajardo (*1957) mit dem Titel *Mi nombre es Jamaica* (2010 „Ich heiße Jamaica“). Innerhalb dieses *Tríptico sefardí* („Sephardisches Triptychon“) gingen ihm die Bände *Carta del fin del mundo* (1996, „Brief vom Ende der Welt“) und *El converso* (1998, „Der konvertierte Jude“) voraus. – Die Geschichte von *Mi nombre es Jamaica* beginnt mit einem Kongress in Tel Aviv im Jahre 2005, wo der Historiker Santiago Boroní Mendieta, der sich in einer schwierigen Lebensphase befindet, seiner jüdischen Kollegin Dana Serfati dadurch auffällt, dass er schwer Verständliches in einer seltsamen Sprache von sich gibt. Dass er sich „Jamaica“ nennt, erinnert sie an eine alte Chronik aus der Zeit der Eroberung Amerikas (und weist zurück auf den ersten Band der Trilogie). Der Roman verfolgt dann die Rückreise Santiagos von Israel über Paris ins andalusische Granada, ein klassisches Zentrum sephardischen Lebens vor dem Alhambra-Edikt. Handlungstragend sind die Zweifel und Obsessionen des Protagonisten, ob er jüdisch ist. Angesichts der starken Präsenz der jüdischen Bevölkerung im spätmittelalterlichen Spanien einerseits, angesichts der radikalen Verfolgungen und der Fortdauer kryptojüdischer Gemeinschaften ist dem Protagonisten Santiago selbst bewusst, wie obsolet die Frage nach jüdischen Anteilen in der Vergangenheit seiner Familiengeschichte ist, und dennoch bestimmt diese Unsicherheit sein Handeln und Denken und die Romanhandlung.

Eben dieser José Manuel Fajardo hat 1999 unter dem Titel *La huella de unas palabras* („Die Spur einiger Worte“) eine Anthologie mit Texten von Antonio Muñoz Molina herausgebracht, in der auch ein Dialog zwischen beiden Autoren und ein Teil ihrer Korrespondenz abgedruckt ist. Dies ist deshalb von Relevanz, weil Muñoz Molina zugleich der Autor ist, der wenig später in seinem monumentalen Erzählwerk *Sepharad* (2004, Orig.: *Sefarad*, 2001), einem „Roman voller Romane“ (*una novela de novelas*), die Geschichte des jüdischen Spanien seit 1492 kraftvoll und publikumswirksam in den Diskurs trug. Der Untertitel spielt auf einen Satz des Realisten Benito Pérez Galdós an, dass der Mensch, wohin er

auch gehe, stets seinen Roman mit sich trage. Muñoz Molinas vielschichtiges Buch ist also viel mehr als eine konzise Erzählung, es ist ein Buch des Lebens. Vielleicht war deshalb in Spanien sein Erfolg unendlich viel größer als der all der anderen hier erwähnten Werke. Das bedeutet zugleich aber auch, dass *Sepharad* gar nicht in erster Linie nicht ein Roman über das Schicksal der sephardischen Jüdinnen und Juden seit dem 15. Jahrhundert ist, sondern ein breit angelegter Bilderbogen der Geschichte von Vertreibung und Nachstellungen von (durchaus nicht nur) jüdischen Menschen über die gesamte Geschichte des vergangenen Jahrtausends. Einige Sephard*innen werden vorgestellt (wie der aus dem Konzentrationslager entkommene Señor Salama aus Casablanca oder die dänisch-sephardisch-französische Frau, die gegen Ende des 2. Weltkriegs im Zug durch das befreite Frankreich reist), doch kann man nicht sagen, dass sie eine prominente Rolle einnehmen. Vielmehr geht es ebenso um andere gefährdete Minderheiten, um andere historische Kontexte, etwa um die von Hitler oder Stalin Verfolgten. Neben jüdischen Menschen (wie Margarete Buber-Neumann und Walter Benjamin, der deutsche Romanist Victor Klemperer, Franz Kafka und seine Freundin Milena Jesenska, oder Primo Levi und Jean Améry als bekannte Zeugen der Konzentrationslager) tauchen auch ideologisch Verfolgte auf (wie der deutsche Kommunist Willi Münzenberg). Es ist ein Roman über das Exil – auch das der vor den Truppen Francos nach Frankreich, Mexiko oder in die Sowjetunion Geflohenen des Bürgerkriegs –, über Entwurzelung und Infragestellung – möglicherweise auch durch Krankheit – und über vielfältigste Formen der Verfolgung. Und in sieben der siebzehn Kapiteln ist das Buch gespickt mit autobiografischen, freilich nie intimen Episoden, mit Berichten von eigenen und fremden Reisen (darunter ein Aufenthalt in Göttingen, s. unten). Metaliterarische Reflexionen treten neben fiktionale und essayistische Passagen. 2013 wurde der Roman mit dem Jerusalem-Preis ausgezeichnet, eine Ehrung, die vorher unter spanischen Autor*innen nur Jorge Semprún erhalten hatte.

Sefarad (als Begriff, nicht als Roman), so hatte Muñoz Molina einmal gesagt, sei eine Metapher der Nostalgie. Außerhalb Spaniens ist diese Metapher schwer zu verstehen. Wie die Rezeption des Romans in Deutschland gezeigt hat, mochten Deutsche dieses Werk Muñoz Molinas nicht. Über die Gründe lässt sich nur spekulieren; vielleicht, weil es Deutschen verständlicher Weise verdächtig ist, die Verfolgung von Jüdinnen und Juden mit anderen Formen der Benachteiligung zu vergleichen oder gar gleichzusetzen (was sicherlich nicht des Autors Absicht ist!), vielleicht haben einfach die breit gespannte Anlage und Anklage des Werks die hiesige Rezeption erschwert, vielleicht fehlt auch das Wissen über das, was in dem Begriff „Sefarad“ mitschwingt. Während ein Kritiker wie David Amezcuca gerade in der (transnationalen) Übersetzungsleistung zwischen den verschiedenen Formen des historischen Gedächtnisses das große

Novum und die entscheidende Innovation dieses Erzählwerks sieht (s. Amezcua 2021), fand *Sepharad* bei deutschen Kritik eine wenig positive Aufnahme. Unter den Rezensent*innen der großen Tages- und Wochenzeitungen fand allein Jennifer Wilton, die ein paar Jahre zuvor bei mir ihre Master-Arbeit geschrieben hatte, in *Die Zeit* wenigstens verhalten positive Worte für den stark subjektiven Roman (Wilton 2004). Unter allen Verrissen ragt derjenige aus Walter Haubrichs Feder heraus. Er vermisst die Einheitlichkeit unter den Personen und fragt sich: „Was haben etwa die geflohenen Opfer der grausamen stalinistischen oder nationalsozialistischen Verfolgung zu tun mit dem Exil einer Amaya Ibaruri, der Tochter einer in beiden Ländern, der Sowjetunion und Spanien, prominenten Politikerin?“ (Haubrich 2005). Mehr noch stören ihn Klischees über die Deutschen, und er fragt sich, warum diese Muñoz Molina ausgerechnet in einem Café in Göttingen überkamen. Dort nämlich denkt der Erzähler darüber nach, wie viele der anwesenden blonden Deutschen wohl früher „Heil Hitler!“ gerufen hätten. Dass jede Person, sei sie deutscher oder anderer Herkunft, diese Frage stellen darf, sei vorweg dem Rezensenten Haubrich entgegengehalten. Aber ich kann ihm auch – zu spät freilich – zumindest die äußeren Umstände dieser Frage beantworten: zu Beginn der 1990er Jahre hielt die ‚frisch wiedervereinte deutsche Hispanistik‘ ihren Kongress in dieser Universitätsstadt ab, die bis dahin im „Zonenrandgebiet“ gelegen war. Der junge und damals schon vielversprechende Autor war dazu eingeladen, ich durfte ihn moderieren. Muñoz Molinas Nachdenklichkeit wird aber nicht aus meiner Moderation erwachsen sein, und auch an der Organisation der Tagung oder der Bewirtung wird es nicht gelegen haben. Vielleicht vermittelte das ordentliche, durchorganisierte und (damals) wenig multikulturelle Göttingen tatsächlich das Bild einer sehr biedereren, um nicht zu sagen sehr spießigen deutschen Kleinstadt und ließ daher Erinnerungen an schlimme Zeiten wach werden. Ich finde das, anders als Haubrich, überhaupt nicht skandalös, weiß aber, dass sich Hans Neuschäfer, damals Präsident des Hispanistenverbandes, über diese Passage auch ziemlich geärgert hat.

10 LGBTIQ+-Themen in der spanischen Literatur

LGBTIQ-WAS?

Im Herbst 2019 nahm an der Madrider Universidad Complutense ein Studiengang seinen Unterricht auf, der nicht allgemein „Gender Studies“ heißt, sondern spezifischer „LGBTIQ +-Studien“. Diesem Kürzel, so deutet es das +-Zeichen an, können weitere Buchstaben hinzugefügt werden (und wurden bereits angefügt), und es steht für lesbische, schwule („gay“), bi-, trans- und intersexuelle sowie queere Problemstellungen. (Ich hatte die Ehre, im Literaturmodul dieses interdisziplinären Masters unter den schwierigen Bedingungen der Corona-Pandemie zu unterrichten.) In diesem Studiengang finden sich die kontroversen Einschätzungen von Geschlechterkonfigurationen fokalisiert bzw. institutionalisiert, welche in der spanischen Öffentlichkeit einerseits als die notwendige und längst fällige Anerkennung von sexueller Diversität gefeiert, andererseits aber als Gender-Wahn belächelt oder von konservativen Gruppen handfest angegriffen wird. Diese Entwicklung ist in der Tat ein Phänomen des jüngsten Abschnitts der Postdiktatur, und wäre diese *andere* Geschichte der spanischen Literatur fünfzehn Jahre früher entstanden, hätte ich in diesem Kapitel schlicht von schwul-lesbischer Literatur geredet, wie ich es oft getan habe. Doch bringt die Überschrift, wie sie nun hier steht, in der Tat zusätzliche Aspekte mit sich, die auch innerhalb der gender-bewussten Kreise von Kultur und Wissenschaft vor wenigen Jahren noch nicht in den Blick genommen werden *konnten*, weil sie „vortheoretisch“ oder unbekannt waren, deren Relevanz aber, so hoffe ich, in der Folge deutlich wird. – Für das enge Feld der Literatur muss man sich fragen, wie genau jeder einzelne Begriff der (im Ursprung sozialwissenschaftlich-deskriptiven) LGBTIQ +-Formel für die Lektüre, Einordnung und Interpretation literarischer Texte zu funktionalisieren ist und was er bedeutet. Im Grundsatz ist die Frage schon alt: bezieht man sich z. B. mit der Rede von „schwul-lesbischer Literatur“ angesichts von *gender-fluid* Wirklichkeiten heute noch auf solche, die gleichgeschlechtlich orientierte Verfasser*innen hat? Sicher nicht, völlig unabhängig davon, dass natürlich ein großer Teil von Lesben- und Schwulenromanen aus der Feder lesbischer Frauen bzw. homosexueller Männer stammen. Oder vielmehr auf solche Werke, die entsprechende Themen berühren? Wo liegt dann die Grenze eines ‚Themas‘? Oder will man eigenen immanenten Ästhetiken nachspüren, welche auf homosexuelle bzw. LGBTIQ +-Lebenswelten verweisen? Oder (sozial)-geschichtlichen und damit außerliterarischen Kategorien folgen? Oder will man, wie es hier geschieht, verschiedene dieser Aspekte in sinnvollen Konstellationen kombinieren, um literarische Texte zu bezeichnen, welche in irgendeiner Weise auf Ausdrucksformen

nicht heteronormativen Begehrens zielen? Auf solche mehrschichtige Betrachtungsweise, die der Literarisierung gleichgeschlechtlichen Begehrens Primat einräumt, möchte ich mich hier festlegen. Jedenfalls ist es erforderlich, dass man sich bei der Diskussion der literarischen Bezüge dieses Themenkomplexes des eigenen Vorgehens stets bewusst ist und diese wissenschaftstheoretische/-historische Problematik ebenso präsent hält wie die praktischen Bezüge zu Lebenswelten des Alltags.

Und noch genereller: Warum erachte ich überhaupt die Fragestellung nach LGBTIQ +-Themen in der Literatur als sinnvoll? Ich könnte autobiographisch argumentieren und festhalten, dass mich persönlich dieser Bereich interessiert und betrifft, oder ich könnte auf ihre zunehmende Präsenz im kulturellen Diskurs und in den Hochschulen verweisen, oder konkreter den Bezugsrahmen der so genannten Neuen Hispanistiken bemühen. Der in den USA lehrende Hispanist Julio Ortega hat vor einigen Jahren eine Gruppe von Kollegen aufgerufen, mit ihm an einer grundlegenden Neuvermessung der Hispanistik im Zeichen globaler Herausforderungen zu arbeiten. Dort kommt dann (neben der Blog-Literatur und der afrohispanischen Diaspora) auch die (Homo)-Sexualisierung der transatlantischen Kulturgeschichte zur Sprache (s. Fernández de Alba 2012). Oder ich könnte mich auf eine durch die Zunahme feministischer Forschung inzwischen etablierte Gender-Sensibilität in den Kulturwissenschaften berufen, durch die seit den 1980er Jahren auch die oft so genannten minoritären Sexualitäten in den Blick gerieten. Dieses Feld ist nicht mehr neu, auch wenn es abseits der *mainstream*-Hispanistik angesiedelt bleibt. Einige interdisziplinäre Forschungsverbände beschäftigen sich in Spanien mit LGBTIQ +-Themen; (ich selbst arbeite in zwei dieser Gruppen mit). Es liegt in der Natur der Wissenschaftsgeschichte, dass sie in dynamischen Kontexten steht und immer neue Ansätze generiert, insbesondere seit den positivistischen Entwürfen des 19. Jahrhunderts, aber auch angesichts der in der Einleitung (s. oben) skizzierten Methodenvielfalt der Gegenwart (von der Psychoanalyse bis zum Dekonstruktivismus). Gendertheoretische Ansätze sind in spanischen Kontexten gerade deshalb so wichtig, weil sich die iberische Literatur- und Kulturgeschichte nicht nur durch eine beharrliche institutionalisierte Homophobie ausgezeichnet hat, sondern darüber hinaus auch durch die Verdrängung und das Verschweigen dissidenter Sexualitätsformen; der „Fall Lorca“ möge als Beispiel dienen (s. Kap. 7).

Das Eis zu brechen, also eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit nicht heteronormativen Sexualitäten im Fach akzeptabel zu machen, vermochten ‚ernsthafte‘ Hispanist*innen, d. h. hier solche, die sich zuerst in den „klassischen“ Bereichen der Disziplin einen Namen gemacht hatten und die es sich dann „erlauben“ konnten, sich diesem „Nischenthema“ zuzuwenden. (Vielleicht sind einige anglo-amerikanische Kollegen augenscheinliche Beispiele – etwa

Paul Julian Smith, Emilie Bergmann, Brad Epps oder Chris Perriam). Dennoch gilt bis heute, dass die Erforschung der mit LGBTIQ +-Themen befassten Literatur ein Randphänomen darstellt, das stark von der jeweils gewählten theoretischen Basis abhängt, wobei generell spanische Studien eher empirisch und literatursoziologisch, (latein)amerikanische eher psychoanalytisch oder diskurstheoretisch operieren. Für die spanische Literaturgeschichte liegen einige Monographien und Sammelbände und Aufsätze vor (etwa: Martínez Expósito 1998 und 2004, Bergmann/Smith 1995, Cleminson/Vázquez García 2000, Ingenschay 2018 a und vor allem Mira 2007). Alberto Miras umfangreiches Buch *De Sodoma a Chueca* („Von Sodom nach Chueca“, also von der biblischen Stadt der Sodomiter zum quirligen Schwulenviertel der spanischen Hauptstadt) – im Untertitel als „Kulturgeschichte“ ausgewiesen – nimmt vornehmlich die Literatur (und in geringerem Maße das Kino) in den Blick, fokussiert aber ausschließlich *männliche* Homosexualität. Mira begründet das damit, dass „die Geschichte der Frau eigene Motive hat, welche die Geschichte des Lesbianismus bestimmen, und dass diese Motive eine gesonderte Behandlung erfordern“ („que la historia de las mujeres tiene unos motivos propios que determinan la historia del lesbianismo y esos motivos propios requieren tratamiento aparte“, Mira 2007, S. 32). Das stimmt; jedoch scheint es mir möglich und sinnvoll, diese beiden Formen ‚dissidenten‘ Sexualpraxis aufgrund ihrer Parallelen erst einmal zusammen in den Blick zu nehmen. Auch für den Bereich der „lesbischen“ Literatur liegen Studien vor, die sich (durchaus im Sinne Miras) ebenfalls um die Erstellung eines „Kanons“ bemühen, gleichsam als ersten Schritt zu einer Aufwertung solcher von der Literaturgeschichte und -kritik vergessener oder verschwiegener Werke (s. besonders Simonis 2009, Vosburg/Collins 2011, Mérida 2018 b).

Damit bleibt, so scheint es, mein Fokus freilich immer noch auf die Buchstaben L und G der Formel zentriert, d. h. es geht um „schwule“ und „lesbische“ Literatur. Für die restlichen Buchstaben ist grundsätzlich hervorzuheben, dass man dann, wenn man das T generell als Emblem für alle Formen von trans-Thematik versteht, in Spanien auf eine reichhaltige Literatur trifft, welche *Travestie* (oder „Transvestismus“ im Sinne eines Gender-*Cross-Dressing*) thematisiert, – vom barocken Drama (s. dazu Kap. 8) bis zur Schwulenliteratur des Postfranquismus. Frühes Beispiel einer Trans*person ist die in Spanien als „Monja Alférez“ („Leutnant Nonne“) bekannte Catalina de Erauso, die anfangs des 17. Jahrhunderts als Mann lebte, bei der „Eroberung“ der „Neuen Welt“ kämpfte und den Rang eines Leutnants erreichte, den der spanische König Felipe IV ihr später, nach ihrer „Demaskierung“, ausdrücklich beließ, wie auch das Recht, weiterhin Männerkleidung zu tragen (s. dazu Aresti 2007). – Wenn schon innerhalb der Gender Studies der Blick auf Trans*-Konstellationen und -Themen relativ neu ist – der *Transgender Studies Reader* von 2006 lieferte den

entscheidenden Anstoß (s. Stryker/Whittle 2006) –, so gilt das für die ‚konservative‘ spanische Kulturgeschichte erst recht. Dass auch Transsexualität (im heutigen Sinne, als Anpassung körperlicher Merkmale an eine spezifische Gender-Identität) Teil der spanischen Kulturgeschichte ist, hat Rafael Mérida mit seiner Studie *Transbarcelonas* sowie weiteren Publikationen gezeigt (s. Mérida 2016 und 2018 a). Und in jüngster Zeit hat die Korrektur der Geschlechtszugehörigkeit einer Person aus dem Feld der Gender-Theorie starke Aufmerksamkeit auf sich gezogen: der in Paris lehrende spanische Genderforscher Paul B. Preciado hat über seine operative Geschlechtskorrektur eine beeindruckende (auch literarisch interessante) Chronik vorgelegt, die ins Deutsche übersetzt wurde (*Ein Apartment auf dem Uranus. Chroniken eines Übergangs*, 2020); Preciado hatte unter dem Vornamen Beatrice mit dem „Kontrasexuellen Manifest“ (*Manifiesto contrasexual*, 2011, Neuaufl. Anagrama 2018, zuerst frz. 2000) und mit weiteren Schriften bedeutende – innerhalb Spaniens wohl *die bedeutendsten* – theoretischen Schriften zu ‚dissidenten‘ Sexualitäten und zu einer provokativen Gendertheorie (nach Foucault und Butler und über sie hinaus) vorgelegt. Preciado ist damit, nach Jack Halberstam und Raewyn Connell, eine weitere Person aus dem Gebiet der Genderforschung, die ihre theoretische Reflexion über Geschlechtsangleichung in spezifischer Weise mit eigener Erfahrung vermitteln kann, zumal Paul Preciado zu pointierter Polemik fähig ist, wie er in seiner Rede vor einer Tagung von Psychoanalytiker*innen in Paris 2019 gezeigt hat, die er – in Anspielung auf Kafkas *Bericht für eine Akademie* – „Bericht für eine Akademie von Psychoanalytikern“ untertitelt (mit dem vollen Titel *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, „Ich bin das Monster, das zu Euch spricht“, Preciado 2020). Für das Jahr 2022 hat die Regierung von Pedro Sánchez eine neue gesetzliche Regelung über die geschlechtliche Selbstbestimmung von Trans-Personen angekündigt.

Auch wenn Preciados persönliche Geschichte in der spanischen Öffentlichkeit viel Beachtung fand, so erregte schon ein Jahrhundert zuvor ein Fall von „Trans-Verhalten“ die Gemüter derart, dass dies bis heute Folgen zeitigt. 1901 kam es in der Kirche San Xurxu der galizischen Stadt A Coruña zu einer seltsamen Eheschließung, nämlich zum Ja-Wort zwischen Marcela Gracias Ibeas und Elisa Sánchez Loriga. Fotos, die bei dieser Hochzeit aufgenommen wurden, zeigen Letztere(n) im Anzug mit Stehkragen; er hatte sich den Vornamen seines Veters, Mario, zugelegt. Der Priester, der sie vermählt hatte, wusste wohl nicht um das biologische Geschlecht „Marios“, und dennoch gab es und gibt es bis heute keine (kirchen-)rechtliche Handhabe zur Auflösung dieses Bundes. Dies alles kommentiert unter den Zeitgenossen keine Geringere als die Schriftstellerin Emilia Pardo Bazán, die führende Intellektuelle ihrer Zeit (und Lebensabschnittsgefährtin des großen Romanciers Benito Pérez Galdós, s. Kap. 5 und 6)

in der Zeitschrift *La ilustración artística* schon im Juli 1901, indem sie in diesem Fall einen „Irrtum der Natur“ („equivocación de la naturaleza“) erkennt – eine ausgesprochen luzide Feststellung in dieser unerbittlich positivistischen Zeit! Die starke Präsenz der Geschichte um Elisa und Marcela in den damaligen Medien und die folgenden gesellschaftlichen Repressionen zwangen die beiden letztlich zur Emigration ins liberalere Argentinien. Das besondere Ehepaar inspirierte den zeitgenössischen Schriftsteller Felipe Trigo zu dem Roman *La sed de amar* („Liebesdurst“, 1902). Und die (bislang) letzte Verarbeitung ihrer Geschichte ist neu: Auf der Berlinale 2019 hatte der (von Netflix produzierte und vermarktete) Film *Marcela y Elisa* der spanischen Star-Regisseurin Isabel Coixet Premiere, gedreht in schwarz-weiß, mit nostalgischen Bezügen auf die galizische Landschaft im frühen 20. Jahrhundert, der eben diese bewegende Geschichte auf die Leinwand bringt. Gerade seit der Diskussion um die eingetragene Lebenspartnerschaft in Spanien, die mit dem Gesetz 13/2005 realisiert wurde, haben Marcela und Elisa innerhalb der galizischen Lesbenszene Kultstatus gewonnen; in A Coruña trägt seit 2018 eine Straße im Stadtteil San Roque ihre Namen.

Das Entstehen einer schwul-lesbischen Literatur im Zeichen des Dekadentismus

Die Bemühungen um „schwule Archäologien“ innerhalb der europäischen Kultur-/Literaturwissenschaften bestätigen die Thesen, die Michel Foucault im ersten Band seiner *Histoire de la sexualité* formuliert hatte und gemäß denen „der Homosexuelle“ als Spezies – im Gegensatz also zu Männern, die bis dahin ‚einfach nur so mal‘ gleichgeschlechtlichen Sex hatten – ein Produkt des positivistischen 19. Jahrhunderts sei. Zu der Zeit nämlich sei der „Sodomit“ – vorher nur ein Außenseiter – zu einem ‚Gattungstypen‘ geworden; („Le sodomite était un relaps, l’homosexuel est maintenant une espèce“, Foucault 1994, S. 59). Erste sexualwissenschaftliche Hypothesen bildeten schon in prä-Freudianischen Zeiten die Grundlage, Lesben, Schwule und Trans*personen (nicht nur im Feld der literarischen Kreation) plötzlich in einem neuen Licht zu betrachten, unterschiedlich vom Ideal der „griechischen“ (Knaben)-Liebe, die im Zuge der aufklärerischen und klassischen Antikenverehrung als Hauptparadigma männlicher Homosexualität gegolten hatte.

Wie in anderen Literaturen, entstehen auch in Spanien gegen Ende des 19. Jahrhunderts literarische Werke, in denen gleichgeschlechtliche Beziehungen behandelt werden, jedoch gerät diese Literatur nicht so stark ins Zentrum des Interesses wie etwa in Deutschland, Frankreich oder England. Vielmehr bleibt sie zunächst außerhalb des Kanons, und damit außerhalb der Überlieferung. Nach

Alberto Mira liegt dies daran, dass der spanischen Literaturszene eine gleichgeschlechtliche Leitfigur fehle, die für England in der Person Oscar Wildes vorliege, der dann auch in Spanien großen Einfluss ausgeübt habe. Mira hat Recht: auch im Zuge der weiteren Entwicklung der Literaturgeschichte wird es in Spanien kein großes schwul/lesbisches Ideal geben, niemanden, der mit Wilde, Gide, Proust, Thomas oder Klaus Mann oder mit Gertrude Stein vergleichbar wäre. Dass man heute gern Lorca diese Rolle ansinnt, widerspricht seinen eigenen Vorstellungen, vor allem aber der ‚gesteuerten‘ Rezeption während des Franquismus (s. Kap. 7). – In dem der Lyrik gewidmeten Kapitel 1 sind einige lesbische und schwule Personen aus dem Umfeld der sog. „Generation von 1927“ vorgestellt, und dort finden sich auch Zeugnisse, welche in der Behandlung ‚homosexueller‘ Themen der vorausgehenden Jahrhunderte eine profunde Homophobie belegen, etwa in Form der satirischen Schmähreden des spanischen Barock. Dass auch im Schelmenroman ‚problematische Männlichkeiten‘ thematisiert werden, belegt Gregor Schuhen in einer eingehenden Studie (s. Schuhen 2018). Doch erst das 19. Jahrhundert, die Zeit der positivistischen Ansätze – und zugleich der Entstehungszeitpunkt eines ‚realistischen‘ Romandiskurses –, lässt Vererbungslehre und Determinismus zu Bezugspunkten der gesellschaftlichen wie literarischen Diskussion werden und schafft damit gelegentlich auch literarische Figuren, deren dargestelltes Begehren von dem der heteronormativen Mehrheitsgesellschaft abweichen kann. In Spanien finden wir diesen Diskurs (und solche Figuren) erst gegen Ende des Jahrhunderts, nur in Andeutungen, als „velado tinte de homosexualismo“ („verborgener Anstrich von Homosexualität“, Gullón 1979) bei Pérez Galdós. Ergiebiger scheint die trivialere Literatur; so werden etwa in Francisco de Sales Mayos Roman *La condesita. Memorias de una doncella* (1869/70, „Die kleine Herzogin. Erinnerungen eines Fräuleins“) Aspekte des erotischen Romans mit denen des medizinischen Traktats vermischt und die Geschichte um die zentralen Themen Masturbation und lesbischen Sex zentriert. Lesbische Praxis stellt auch der Romancier und Journalist Miguel Sawa in *En el harén* (1899, „Im Harem“) – ganz im Paradigma der orientalistischen Mode der Zeit – dar, wenn sich die Haremsdame Fatima von ihren schwarzen Sklavinnen verwöhnen lässt Beide genannten Autoren finden in den gängigen Literaturgeschichten keine Erwähnung, was angesichts der Regeln dieser nur auf „Wichtiges“ zentrierten Textform nicht überrascht; beide stehen am Beginn einer Strömung, die von der hispanistischen Literaturgeschichte recht stiefmütterlich behandelt wurde. Sie sind frühe Beispiele einer *dekadenten* Literatur, die man in Frankreich oder England (wie auch in Lateinamerika) als charakteristisch für die Zeit des Jahrhundertwechsels ansah. Auch Spanien war von der ‚Mode‘ dekadenter Themen – von Lebensüberdruß und der Sensucht nach frivolen Exzessen – betroffen, doch wurde diese überlagert, ‚verdrängt‘ von jenen Texten, die nach dem Verlust der Kolonien die ‚nationale Frage‘

ventilierten statt individualistischen Begehrensfiguren nachzuspüren. Der internationale hispanistische *mainstream* betrachtet und interpretiert die Zeit der Wende zum 20. Jahrhundert nahezu ausschließlich aus der Perspektive der ‚ernsten‘ philosophisch-nationalen Autoren der Krise von 1898 (s. Kap. 3), obwohl die Literatur der Dekadenten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein für zahlreiche Autor*innen prägend bleibt, (von denen nur der primär als Dramatiker bekannte Ramón del Valle-Inclán, s. Kap. 5, kanonisch geworden ist) und auch der Zusammenhang mit marginalisierter Sexualität eine besondere Rolle spielt, wie in der Folge gezeigt werden wird. Dass lesbische Erfahrungshorizonte in diesem Prozess (seit dem lesbischem Plot von Balzacs *La fille aux yeux d'or*, 1833) besonders publikumswirksam sind, schlägt sich in Ángeles Vicentes (*1878, Todesdatum unbekannt) Kurzroman *Zezé* (1909) nieder. Die Spanierin, die selbst einige Jahre in Argentinien gelebt hatte, liefert in dieser Erzählung einen völlig innovativen Umgang mit lesbischer Sexualität. Zwei Frauen – die Ich-Erzählerin und die Kabarett-Sängerin Zezé – teilen sich auf der nächtlichen Überfahrt von Argentinien nach Uruguay eine Schiffskabine, und Zezé, die einst in einer Klosterschule mit einer Mitschülerin erste sexuelle Erfahrungen gesammelt hatte, erzählt ihr Leben, was auch die vermutlich erste Beschreibung eines „wollüstigen Krampfes“ („*espasmo voluptuoso*“), also eines Orgasmus‘, in der spanischen Literatur beinhaltet:

Die aufgerichteten Brüste verströmten ein Gefühl der Fülle, als ob sie den Nektar vergießen wollten, den sie nicht besaßen, und in einem frenetischen Zusammenzucken suchten die Münder gierig die Frucht der Lust.

Los senos erectos daban esa sensación de saciedad, como si quisieran derramar el néctar que no poseían, y en frenética convulsión, las bocas buscaron ávidamente el fruto del placer. (S. 85/86)

Damit hat Ángeles Vicente offensichtlich die bis dahin bekannten („klassischen“) Formen des unter Frauen spielenden Romans – des Kloster- und Haremsromans – überwunden und eine von selbstbewussten Personen handelnde Erzählung vorgelegt, die außerdem den Fokus auf Themen wie *machismo* und soziale Konventionen hin öffnet. Ein weiteres beredtes Zeugnis des „Diskurses des Skandalösen“ stammt aus der Feder eines Mannes: Pedro Monarentes *Confesiones de una lesbiana* („Bekenntnisse einer Lesbierin“, 1922). – Auch die in den letzten Jahrzehnten viel beachtete Intellektuelle Carmen de Burgos, die erste professionelle Journalistin Spaniens, die unter dem Pseudonym Colombine gesellschaftliche und literarische Chroniken schrieb, behandelt in mehreren ihrer zahlreichen Erzählungen und Romane gleichgeschlechtliche Beziehungen (etwa in *Ellas y ellos y ellos y ellas*, 1916), allerdings oft aus der entrüsteten Perspektive eines heteronormativen *mainstream*, der solche Konstellationen als schockierend und moralisch minderwertig beurteilt.

Die Autorin ist damit nicht allein. Vielmehr kann man als ein Charakteristikum der dekadenten Literatur auffassen, dass in ihrem Rahmen zwar zahlreiche narrative Werke mit gleichgeschlechtlicher Thematik Publikumserfolge feiern, deren Handlungskonstellationen aber zugleich als höchst unmoralisch ausgewiesen sind, als Zeugnisse jener Sünde, deren Name gefälligst nicht auszusprechen ist. Solchen Ton der Entrüstung finden wir gelegentlich auch bei den beiden in diesem Zusammenhang wichtigsten männlichen Romanciers, Antonio de Hoyos y Vinent (1885–1940) und Álvaro Retana (1890–1970), gewissermaßen die Leitfiguren dekadenten Schreibens in Spanien. Diese beiden Schriftsteller (und mit ihnen die dekadente Kultur Spaniens generell) für ein zeitgenössisches Publikum ‚wiederentdeckt‘ zu haben, ist das Verdienst des Forschers und Schriftstellers Luis Antonio de Villena, der die queeren Aspekte ihrer Werke offengelegt und ihr Dandytum nicht nur theoretisch reflektiert, sondern zum Thema des eigenen Schreibens, und vielleicht sogar: zum Modell der eigenen Lebensführung gewählt hat. Schaut man aus der Perspektive der Literaturkritik auf die beiden genannten Dekadenten, Hoyos und Retana, so fallen zwei widersprüchliche Einschätzungen ins Auge: Alberto Mira postuliert, dass deren Romane primär einen Diskurs der Anklage gegen die ‚Unmoral‘ eines als verwerflich und schädlich kritisierten Verhaltens ausdrückten, während andererseits Luis Antonio de Villena oder der Literaturwissenschaftler Antonio Cruz Casado die These vertreten, es gehe hier um die pompöse Inszenierung einer nur oberflächlichen Gesellschaftskritik, hinter der in Wirklichkeit die Faszination für minoritäre Formen des Lebens und Liebens sowie die Inszenierung des eigenen Lebens aufscheine. Auch wenn ich Miras Argumente anerkenne, teile ich dennoch die Meinung de Villenas, für die nicht nur die Schilderungen gleichgeschlechtlichen Begehrens in den Romanen sprechen, sondern auch das alltagsweltliche Wissen über die Autoren selbst.

Hoyos y Vinent, Spross einer Familie des Hochadels, besuchte das Theresianum, ein Gymnasium in Wien, wo sein Vater Botschafter war, bevor er sich in Madrid niederließ. Zeitgenossen haben den seit Geburt nahezu gehörlosen Mann als groß und korpulent beschrieben, stets sehr elegant gekleidet, mit einem Monokel im Auge. Für Luis Antonio de Villena ist er der Inbegriff des Dandy (s. de Villena 2003), eine schillernde Figur der Madrider Halbwelt in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die sich souverän in den ‚dunklen Vierteln‘ zwischen Stierkampfknepen, Kabarets und halbseidenen Bordellen sowie den Salons der Aristokratie bewegte. Bei Ausrufung der 2. Republik 1931 hatte er das Schreiben von mondän-dekadenter Literatur aufgegeben und sich auf das Verfassen journalistischer links-anarchistischer Schriften verlegt. Nachdem er im Bürgerkrieg seinen Stadtpalast für die oft Not leidende Gruppe der Verarmten und Verwundeten geöffnet hatte, wurde er nach Francos Sieg festgenommen und in dem berüchtigten Gefängnis von Porlier nahe Madrid interniert, wo er 1940 elendig starb.

Es überrascht kaum, dass schon Hoyos' schreibende Zeitgenoss*innen sein Leben zum Romanstoff machten: die oben erwähnte Carmen de Burgos, die mit Hoyos befreundet war, lässt (nicht ohne homophobe Töne) sein Leben in ihrem Kurzroman *El veneno del arte* („Das Gift der Kunst“, 1910) anklingen, in dem sie ihr Unverständnis für jene Homosexuellen aufbringt, die Frauen verachten, deren Gestus aber imitieren („Qué fatalidad aborrecer a las mujeres como seres inferiores y complacerse en imitarlas!“, S. 252). Ihr exzentrischer dandyhafter Protagonist Luis de Lara ist deutlich Hoyos und seiner Lebenswelt nachempfunden. Dass sich auch Rafael Cansino Assens, der ebenfalls den ‚Dekadenten‘ zugerechnet wird, polemisch mit dem schwulen Schriftstellerkollegen beschäftigt, zeigen seine aus dem Nachlass herausgegebenen Bände *La novela de un literato* („Der Roman eines Literaten“, 2005). Hoyos tritt auch in Luis Antonio de Villenas dekadentem Roman *Divino* (1994, „Der Göttliche“) als Nebenfigur auf. Im Übrigen weiß de Villena zu berichten, dass Hoyos y Vinent als historische Person eine Vorliebe für blonde Seemänner gehabt habe (s. de Villena 2003, S. 123). Später wendet sich Juan Manuel de Prada in *Las máscaras del héroe* noch einmal seinem Leben zu (de Prada 2008), und zuletzt schreibt Almudena Grandes über ihn: ein Teil von *Las tres bodas de Manolita* (2014, „Die drei Hochzeiten der Manolita“), dem dritten Band der „Episodios de una guerra interminable“ (s. Kap. 4), spielt im Gefängnis von Porlier. Die im Titel genannte Manolita lernt über ihren bildhübschen („heteroflexiblen“) Bruder den Dandy Hoyos y Vinent kennen, der eines Tages unerwartet in ihrem Laden aufgetaucht war. Später, als es ihm schlecht geht, wird sie ihm nicht nur helfen, einige seiner Antiquitäten zu verkaufen, sondern er wird dank ihrer Unterstützung eine Zeitlang im Gefängnis überleben. Und dort wird sie sich mit einem gefangenen Anarchisten treffen, um sich von ihm erklären zu lassen, wie die Hektografen funktionieren, die von linken Exilanten nach Spanien geschmuggelt worden sind und mit denen antifranquistische Flugblätter in großer Zahl hergestellt werden sollen. Der Plan der Überflutung des Landes mit hektografierten Flugblättern scheitert. Grandes macht den betagten, von der Gefängnishaft gezeichneten Hoyos y Vinent zu einer der Nebenfiguren des Romans, um an seinem Beispiel Details aus dem Leben und Leiden, dem Glamour und der Verfolgung homosexueller Spanier im Bürgerkrieg und frühen Franquismus aufzuzeigen. Im Nachwort dankt sie dem Schriftsteller Eduardo Mendicutti, der sie dazu animiert habe, über den revolutionären Hoyos zu schreiben (Grandes 2014, S. 757). Hoyos' Romane deklinieren das ganze Repertoire des Dekadenten vom Lebensüberdruß bis zur ersehnten Neokrophilie durch, etwa in seinem wieder aufgelegten Roman *La vejez de Heliogábado* („Elagabals späte Jahre“, 1912) durch, dessen Titel sich auf den wohl dekadentesten aller römischen Könige bezieht. Allein die Gegenwart von Epheben und Lustknaben erlaubt es, hier von einem Werk mit homosexueller Thematik zu sprechen.

Álvaro Retana (1890–1970), der „Engel des Frivolen“, wie ihn de Villena in seiner Biographie nennt (s. de Villena 1999), wurde auf den Philippinen geboren, als diese gerade noch spanische Kolonie waren. Vor dem ersten Weltkrieg verfasste er galante Kurzgeschichten, weitere Wegmarken des spanischen Dekadentismus. Sich selbst bezeichnete der Autor, der gern einen rosafarbenen bestickten Umhang trug, gelegentlich als den „schönsten Romancier der Welt“ (*el novelista más guapo del mundo*). Auch er stand im Bürgerkrieg dezidiert auf republikanischer Seite (und schaffte sich einen seidenen Blaumann an, um sich ein arbeiter-affines *outfit* zu geben). Prompt wurde er (wegen des Besitzes katholischer Kultgegenstände) verhaftet und verurteilt, und nur Papst Pius XII., Hochhuths notorischer „Stellvertreter“, konnte eine Umwandlung der Todesstrafe in einen Haftaufenthalt bewirken, der bis 1948 dauerte. Während der Franco-Zeit führte er ein Schattendasein, bis er 1970 unter ungeklärten Umständen starb. – Zahlreiche seiner mehr als 100 Romane erschienen in den in jenen radio- und fernsehfreien Zeiten höchst beliebten volkstümlichen Buch- und Zeitschriftenreihen, etwa „La novela de hoy“ („Der heutige Roman“) oder „El cuento semanal“ („Die Erzählung der Woche“). Inzwischen werden diese literarischen Werke natürlich außerhalb der interessierten Zirkel der schwulen *community* kaum gelesen, obwohl sie ein ausgezeichnetes Zeitzeugnis über eine Kultur stärker imaginiertes als gelebter sexueller Freizügigkeit vor und in den *roaring twenties* darstellen. Mit dem 1917 veröffentlichten Roman *Al borde del pecado* („Am Rand der Sünde“) eröffnet er eine ganze Serie von frivolen Romanen, die, wie die herrlich kitschigen Titel andeuten, immer wieder gleichgeschlechtliches Begehren in den Romandiskurs tragen: *Los extraviados de Tony*. *Confesiones amorales de un colegiato ingenuo* (1919, „Tonys Verirrungen. Unmoralische Bekenntnisse eines einfachen Kollegiaten“) berichtet, wie der Oberstufenschüler Antonio Fontanar seine Sexualität entdeckt und mit seinen Lehrern und den teils aristokratischen Mitschülern auslebt. Dieser Roman, wie auch *Las „locas“ de postín* (1919, „Die Luxustunten“) wurden vor einigen Jahren von Odissea Editorial, einem der auf schwul-lesbische Literatur spezialisierten Verlage in Spanien, neu aufgelegt. Daneben schrieb Retana unter anderen *El vicio color de rosa* („Das rosa-farbige Laster“, 1920) und *La hora del pecado* (1923, „Die Stunde der Sünde“). Seine Literatur brachte ihm 1926 eine Verurteilung wegen Unmoral und einen kurzzeitigen Gefängnisaufenthalt ein.

Man könnte noch mehrere Autor*innen aus den *roaring twenties* erwähnen, – ich beschränke mich auf zwei: Alfonso Hernández-Catá (1885–1940), Spanier mit kubanischer Mutter, ein erfolgreicher Diplomat und Autor, bat Gregorio Marañón, den großen Sexualitätstheoretiker der 1920/30er Jahre, der als erster in Spanien Homosexualität wissenschaftlich untersuchte, um ein Vorwort zu seinem männliche Homosexualität thematisierenden Roman *El ángel de Sodoma* (1928 „Der Engel

von Sodom“), in dem der schwule Protagonist am Ende Selbstmord begeht. Marañón, dessen Wissenschaftsmodell die Existenz sexueller „Zwischenstufen“ vorsieht, war ein Star der Sexualkunde. Er ist mehrfach Bezugspunkt in den Fiktionen Retanas. Ihn mit Magnus Hirschfeld zu vergleichen, wie es gelegentlich geschieht, ist allerdings wenig gelungen. Obwohl die beiden Mediziner sich innerhalb der 1928 gegründeten „Weltliga für Sexualreform“ kennengelernt haben und gewisse Ideen geteilt haben mögen, erweist sich der in Spanien fälschlicherweise als vorbildlich liberal geltende Marañón als homophob. So wirft er André Gide die Veröffentlichung seiner offen homosexuellen Schriften vor und kämpft mit allen Kräften dafür, dass Schwule nicht als solche an die Öffentlichkeit treten. Marañón vertrat bis in die 1930er Jahre hinein die These von der „Degeneration“ homosexueller Praxis und kombinierte sie mit fremdenfeindlichen Topoi: so sieht er die Homosexualität des kastilischen Königs Enrique IV (1454–1474) als Zeichen einer für die multikulturelle Gesellschaft von Al Andalus typischen Dekadenz (s. Cardín 1984, S. 54). In seinem sexualwissenschaftlichen Modell treten also Dekadenz und Degeneration als Merkmale gleichgeschlechtlicher Begehrensformen auf und prägen ein pathologisches Bild, das den hypervirilen „macho ibérico“ (den „iberischen Macho“) als Ideal, den ‚degenerierten Schwulen‘ dagegen als Negativmodell klassifiziert. Von diesen Gedanken ist es nur ein Schritt zu den Thesen des berühmten Psychologen (und faschistischen Ideologen) Antonio Vallejo Nágera. Bezeichnend ist also, dass die gesellschaftliche Homophobie der Franco-Ära ihre direkte Basis in diesen wuchernden nationalen Dekadenztheorien hat. Vallejo Nágera übrighens rekurriert seinerseits auf einzelne Romanfiguren Hernández-Catás, um seine Pathologisierung der Homosexualität zu plausibilisieren. Deutlichste Ausprägung und Höhepunkt all der Warnungen vor der Degeneration und dem Zerfall der Nation ist die Abhandlung *La España invertebrada* (1921, „Das rückgratlose Spanien“) des bekannten Philosophen José Ortega y Gasset (s. dazu Aresti et al. 2016).

Letztlich erwähne ich noch einen für den gesamten Kontext einer schwuldekadenten Literatur höchst interessanten Roman, *La antorcha apagada* (1935, „Die erloschene Fackel“) von Eduardo Zamacois (1873–1971). Im Zentrum steht Mario, der schon bei kindlichen Spielen mit den Schwestern den ‚weiblichen‘ Part übernimmt. Als Schüler verliebt er sich in Sancho, den ‚männlichsten‘ („el más macho“) seiner Mitschüler. Er heiratet später eine reiche bildhübsche Frau, die das starke Parfum ihres Gatten richtig zu interpretieren weiß. Und zu dem Ehepaar stößt nach einigen Jahren eben jener Sancho, Marios Jugendschwarm, sehr zum Wohlgefallen der schicken Gattin. Das Trio fährt, wie zu einer nachgeholtten Hochzeitsreise, nach Paris, und der glückliche *ménage à trois* wird letztlich durch die Geburt eines Sohnes gekrönt, der dann „die Fackel weitergeben“, d. h. die Fortdauer der Familie garantieren kann Bemerkens-

wert an dieser Geschichte ist eine weder ironische noch abschätzige Darstellung des schwulen Protagonisten sowie ein *happy end*, das sich durchaus als Entwurf künftiger Lebensweisen versteht und damit in klarem Gegensatz zu dem skandalgetränkten Entrüstungsdiskurs der meisten ‚dekadenten‘ Romane steht ... (weitere Details zu diesem Roman s. Ingenschay 2016 a).

Schwule unter Franco

Die Jahre des Bürgerkriegs und die mehr als 35 Jahre unter der Diktatur des *Generalísimo* Francisco Franco Bahamonde waren von extremer Homophobie gekennzeichnet. Ein Gesetz (noch aus Zeiten der Republik), das sogenannte Landstreicher und Nichtsnutze (*vagos y maleantes*) verurteilte, war 1954 und 1970 jeweils verschärft worden und richtete sich seitdem gegen alle „sozial gefährlichen“ Personen, zu denen man pauschal alle Homosexuellen zählte. Dieses neue Gesetz über die „soziale Gefahr“ (*Ley de Peligrosidad social*) bedrohte vor allem nicht-bürgerliche Schwule, Lesben oder Trans*Personen, die ihre sexuelle Orientierung nicht verbergen wollten (oder es nicht schafften). Und während die wohlhabenderen Teile der Bevölkerung sich meist mit einem Doppelleben in Verkleidung arrangierten, riskierten Schwule aus der Unterschicht, Opfer der totalitären Biopolitik des Regimes zu werden und in einem der speziellen Internierungs- und Arbeitslager (das berüchtigtste in der Nähe der Stadt Huelva) zu landen. Die Zahl der hier internierten Homosexuellen wird auf über 5000 geschätzt. (Übrigens gab es trotz der engen Beziehung zwischen dem Regime und der katholischen Kirche sogar ein besonderes Lager für – politisch – „abartige“ Priester; Kinderschänder blieben, wie überall im kirchlichen Herrschaftsbereich, in der Regel im Dienst, wie Pedro Almodóvar sehr augenscheinlich in dem Film *Schlechte Erziehung* [*La mala educación*, 2004] gezeigt hat.)

Der Schwulenhass des Franco-Regimes hat unlängst in der von Netflix produzierten Mini-Serie *Alguién tiene que morir* („Jemand muss sterben“, Regie: Manolo Caro), gesendet seit 2020, eine melodramatische, doch sehr anschauliche Gestaltung erfahren: Gabino, der Sohn einer begüterten, Franco-freundlichen *upper-class*-Familie, kehrt aus dem mexikanischen Exil zurück. Lázaro begleitet ihn, ein junger Tänzer, und das innige Verhältnis zwischen den beiden Männern deutet (fälschlicher Weise) auf eine homosexuelle Beziehung. Vielmehr hatte Gabino vor seiner Abreise aus der Kleinstadt, als Heranwachsender, eine (wie auch immer) intime Episode mit dem gleichaltrigen Jungen einer befreundeten Familie erlebt. Nach seiner Rückkehr soll er nun standesgemäß die Schwester dieses Jugendschwarms heiraten, die ihrerseits den Mexikaner bevorzugen würde, der wiederum abgrundtief und nicht ohne Chancen in

die noch sehr gutaussehende Mutter seines Freundes verliebt ist ... Soweit das trivialitätsverdächtige Plot. Bevor zum Schluss fast alles ganz schlecht ausgeht und die meisten Beteiligten erschossen werden, gibt es Szenen des Verhörs und der Folter von Schwulen im örtlichen Polizeirevier, für die der Vater des Protagonisten verantwortlich ist, und den grausamen Überfall einer Gang junger Heterosexueller auf den schwulen Außenseiter. – Wie ernst tatsächlich der wahre Kern hinter dieser melodramatischen Fassade war, zeigen verschiedene Dokumentarfilme (etwa *Socialmente peligroso*, gesendet im staatlichen Fernsehen 1998) oder auch die beeindruckenden Darstellungen in Fernando Olmedas Studie *El látigo y la pluma* (Olmeda 2004).

Das Franco-Regime konnte nicht nur an ein seit dem Jahrhundertbeginn verbreitetes Trauma anknüpfen, an die krankhafte Furcht vor der Dekadenz und Degeneration eines ‚rückgratlosen Spanien‘, sondern zugleich an eine Jahrhunderte lange Tradition der Homophobie auf der Iberischen Halbinsel. Dort befand sich zwar einst, im Hochmittelalter, die multikulturelle Gesellschaft von Al-Andalus, in der Araber, Juden und Christen friedlich koexistiert hatten und auch Homophobie in größerem Ausmaß nicht belegt ist, doch änderte sich dies nach der Rückeroberung des bis dato ‚maurisch‘ beherrschten iberischen Territoriums, also nach der 1492 abgeschlossenen sogenannten *Reconquista*. Die christlichen Herrscher des durch eine eheliche Verbindung von Isabel von Kastilien und Fernando II. von Aragón neu entstandenen spanischen Großreichs schlossen homosexuelle Personen in die starken Vorurteile ein, die sie gegenüber Juden und „Mauren“ (*moros*) entwickelt hatten, indem sie die angebliche Homosexualität einzelner arabischer Fürsten hervorhoben, ein Merkmal, das sie später nach der grausamen Eroberung Südamerikas (der *Conquista*) auf die indigene Bevölkerung Amerikas übertrugen. Der prototypische Andere, insbesondere der Nicht-Katholische, war schwul, und umgekehrt. Und dieser Andere wurde Ziel und Opfer der katholischen Kirche und ihrer Heiligen Inquisition, was Rafael Carrasco in einer historischen Studie zu schwulen Opfern dieser Institution (Carrasco 1985) mit zahlreichen konkreten Beispielen belegt. Die homophobe Tradition der Inquisition wird in gewisser Weise durch das Opus Dei fortgesetzt, dessen Schwulenhass Juan Goytisolo in seinem Roman *Carajicomedia* mit Ernst und unerbittlicher Ironie gestaltet, in welchem der Gründer der Personalprälaten Opus Dei, Josemaría Escrivá de Balaguer, als Romanfigur erscheint. Zehn der neunzehn Minister in Francos letztem Kabinett sollen Mitglieder dieser Gesellschaft zur „Christianisierung der Gesellschaft“ gewesen sein, und noch heute gibt es nicht wenige ihrer Mitglieder in gesellschaftlichen Schlüsselpositionen, auch in den Universitäten.

Kurz nach dem Ende des Bürgerkriegs gelang den Gewinnern, recht bald dem *Estado Nuevo*, dem „Neuen Staat“ Francos, eine erkonservative Prägung zu geben, die Frauen die ihnen während der 2. Republik gewährten Rechte wieder entzog und jedwede Praxis von Sexualität außer der ehelichen heterosexuellen verdammt. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse Gregorio Maraóns wurden dazu zurechtgestutzt auf seine Kritik an offenen Formen von Homosexualität. Der oben erwähnte Chef-Psychologe des Franquismus, Vallejo Nágera, hielt Homosexualität für eine Krankheit; seine entsprechenden Fantasien waren ausufernd. Auch linke Ideologien hielt er für pathologisch, so dass er nach einem „roten Gen“ forschte, das seiner Meinung nach alle marxistisch denkenden Personen – für ihn Kranke allesamt – lenken würde. Es nimmt also nicht wunder, dass die Franco-Zeit kaum eine LGBTIQ+-Themen verarbeitende Literatur aufzuweisen hat. Die Bilanz, die Alberto Mira zieht, fällt entsprechend mager aus: Lorca war gleich zu Beginn des Bürgerkriegs erschossen worden, Hoyos im Gefängnis verstorben, Retana wurde durch häufige Inhaftierung zum Schweigen gebracht, aus der Generation von 1927 waren Cernuda, Emilio Prados, Juan Gil-Albert und andere ins Exil gegangen, Vicente Aleixandre blieb diskret (und zelebrierte seinen Ehestand) und der Nobelpreisträger Jacinto Benavente war vom gesellschaftlichen *mainstream* vollkommen assimiliert (s. Mira S. 295). Ich habe in dem Kapitel zur Lyrik allgemein einige Dichter*innen dargestellt, die bis in den Franquismus hinein geschrieben und dissidente Sexualitäten thematisiert haben: Ana María Martínez Sagi, Luis Cernuda und Jaime Gil de Biedma. Das Zensurwesen verbot jedwede Thematisierung von Sexualität, von gleichgeschlechtlichen Praktiken ganz zu schweigen. Selbst die Kuss-Szenen der Hollywood-Produktionen wurden gekürzt oder gestrichen, wenn sie drei Sekunden überschritten.

An der Schwelle zum Postfranquismus erscheint ein Roman, der auf die Jahre der Diktatur zurückschaut: *Todos los parques no son un paraíso* (1977, „Nicht alle Parks sind ein Paradies“) des aus Ibiza stammenden Antonio Roig Roselló (*1939), der 1956 in den Orden der unbeschulten Karmeliter eintrat und 1963 zum Priester geweiht wurde. Wie stark sein homosexuelles Begehren war, bemerkte Roig, nachdem er sich (oder man ihn) einer Aversionstherapie unterzogen hatte, die seine gleichgeschlechtliche Neigung mit Elektroschocks behandeln wollte. Als die scheiterte, ließ er sich beurlauben und reiste mit schmalem Budget nach England, wo er u. a. als Tellerwäscher arbeitete und in den Londoner Parks Kontakt zu Männern suchte. Dies hat er in dem genannten Roman verarbeitet, der in seinem Erscheinungsjahr in die Endauswahl für einen hohen Literaturpreis gelangte. Indes gefiel der Inhalt den frommen Mitbrüdern nicht, und alles endete mit einem Herauswurf des gefallenen Sohnes aus der behüteten klösterlichen Gemeinschaft. Als dieser dann vor den Toren des Gebäudes in einen Hungerstreik trat, beschimpften ihn einige Leute des Dorfes mit der Feststellung, ihm gehöre ein glühendes Eisen in den Hintern gesteckt ... Zu dieser

Zeit lag Franco schon unter der dicken Marmorplatte in der großen Teils unterirdischen Basilika des Valle de los Caídos, des „Tals der Gefallenen“, das von einer Vielzahl politischer Gefangener in jahrelanger Zwangsarbeit unter schlimmsten Bedingungen in den harten Fels geschlagen wurde. Roigs Schicksal ist bei Olmeda dargestellt (Olmeda 2004, S. 293–302), der Roman selbst wurde 2019 vom Verlag Editorial Egales wieder neu aufgelegt, und Roig selbst hat noch einige weitere, weniger erfolgreiche Romane veröffentlicht.

Schul wider Willen? – Juan Goytisolo

1955 geht auch jener Autor ins französische Exil, welcher das Gesicht und den Charakter der spanischen Literatur des 20. Jahrhunderts so entscheidend verändert hat, dass er für mich (und auch z. B. für den mexikanischen Romancier Carlos Fuentes) der beste spanischsprachige Schriftsteller des späten 20. und des frühen 21. Jahrhunderts ist: Juan Goytisolo (1931–2017). Als ich ihn in den frühen 1990er Jahren in München zum ersten Mal traf, wehrte er meine Frage nach homosexuellen Themen in seinem Schreiben vehement ab und unterstrich, er halte nichts von dieser Fragestellung, verspreche sich absolut nichts von den Versuchen einer schwul-lesbischen Emanzipation und wolle weder in seinen Werken noch in öffentlichen Debatten Teil der aufkommenden Schwulenbewegung sein. Das veränderte sich im Laufe der Jahre ein wenig; – ich muss aber einräumen, dass ich bei den drei späteren Treffen mit ihm in Berlin ihn nicht mehr systematisch danach gefragt habe, denn in der Tat ist dieser Aspekt nicht entscheidend, und sein Werk mit dem Etikett „Schwulenliteratur“ (im Sinne einer ausschließlich oder primär an ein homosexuelles Publikum gerichteten Schreibweise) zu versehen, wäre absolut unzureichend. Die ‚sexuelle Dissidenz‘ ist nur eine Facette unter den zahlreichen Aspekten, unter denen Goytisolo sich als „Dissident“ versteht. Seine mexikanischen Vorlesungen tragen den Titel *Tradición y disidencia* (1991, „Tradition und Dissidenz“), und schon vorher hat er Essays unter dem Titel *Disidencias* (1977, dt. *Dissidenten*, 1984) publiziert, so dass wir mit Recht hier ein Schlüsselkonzept seines Denkens und Schaffens sehen können. Es geht um all jene Themen, in denen dieser Autor sein Abweichen vom *mainstream* manifestiert: zunächst in Bezug auf die Interpretation der Geschichte Spaniens generell, deren imperiale Glorie er ablehnt, um statt derer die multikulturelle Epoche von Al-Andalus zu loben, dann in Bezug auf die Literaturgeschichte (mit eigenen Lektüren der mystischen oder barocken Literatur und Cervantes‘), und die Politik, ein Feld, in dem er sich durch die schroffe Anklage des Franquismus und all seiner Wegbereiter und Nachfolger auszeichnet, und immer wieder die katholische Religion, deren

menschenverachtende Praktiken von den Genoziden in der „Neuen“ Welt bis zur engen Kollaboration mit dem Franquismus den atheistischen Schriftsteller ärgern und provozieren. Doch gehe ich gern und mit Nachdruck in diesem Kapitel auf den Aspekt der *sexuellen* Dissidenz bzw. der Homosexualität ein, denn es ist wichtig, dass – in Parallele zu der allmählichen Akzeptanz von Gender- und LGBTIQ +-Forschung innerhalb der hispanistischen Literaturwissenschaft – auch in der literarischen Praxis ‚schwule‘ Themen nicht nur von Autor*innen aus den Randbereichen veröffentlicht werden, sondern auch von Personen „aus der ersten Reihe“, und Goytisolo galt immerhin mehrfach als Kandidat für den Nobelpreis, wie z. B. die deutsche Zeitung *Die Welt* wusste. Außerdem ist es auch nicht so, dass Goytisolo sein Schwulsein verleugnet hätte; schon früh hat er sich jener in Spanien so schwach entwickelten schwulen Archäologie gewidmet und über Dichter wie Luis Cernuda und Jaime Gil de Biedma geschrieben. Mit dem Letzteren hat er Ausflüge in die Barceloneser Schwulenszene unternommen, in der sich auch Jean Genet bewegt hat, wie man in dessen (autobiografischem) *Journal d'un voleur* (1949, *Tagebuch eines Diebes*) nachlesen kann. Goytisolo kannte und bewunderte Genet, den er über Monique Lange, bevor sie seine Ehefrau wurde, kennengelernt hatte; ein augenscheinliches Zeugnis von der Verehrung für den französischen *outsider* ist sein Band *Genet en el Raval* (2009, „Genet im Raval“, einem populären, multikulturellen Stadtteil Barcelonas), der auch Teile der Korrespondenz der beiden und einige interessante Fotos enthält. So ist es eine ausgesprochen gelungene Geste, dass Goytisolo auf dem spanischen Friedhof der marokkanischen Stadt Larache an Genets Seite beigesetzt wurde.

Auf seinen ersten ‚großen‘ experimentellen Roman *Señas de identidad* (1966, dt. *Identitätszeichen*, 1985) gehe ich im Kontext der Literatur über den Bürgerkrieg ein (s. Kap. 4). An eine Episode aus diesem Roman möchte ich aber hier erinnern, die ich im Bürgerkriegskapitel bewusst ausgespart habe. Álvaro Mendiola, der im Pariser Exil lebende Protagonist von *Identitätszeichen*, verfolgt in der Nähe des Canal Saint-Martin einen nordafrikanischen Arbeiter. Nach einer Szene, die eine prototypische Situation schwuler ‚Anmache‘ (*ligue* im Spanischen) darstellt, verschwinden beide letztlich in einem schäbigen Hotel und haben Sex:

Der Araber bleibt stehen und sieht sich mit geistesabwesender Miene um. Als du ankommst und seinem Beispiel folgst, mustert er dich einige Sekunden mit seinen tiefen, schwarzen Augen. Er hat die rechte Hand aus der Tasche seiner Jacke genommen und fährt sich mechanisch mit Daumen und Zeigefinger über den Schnurrbart. [...] Als ihr euch trennt, ging er, ohne dir seine Adresse zu geben oder dich um die deine zu bitten. Er hatte zwei Frauen und sechs Kinder, und du erfuhst nie, wie er hieß.

(Goytisolo 1985, S. 409f.)

El árabe se demora a mirar con expresión ausente. Al llegar tú y seguir su ejemplo te examina unos segundos con sus ojos profundos y negros. Ha sacado la mano derecha del bolsillo de la zamarra y, de modo mecánico, se acaricia el bigote con el índice y el pulgar. [...] Cuando os separasteis se fue sin darte su dirección ni pedirte la tuya. Tenía dos mujeres, seis hijos y nunca supiste como se llamaba. (S. 352/353)

Vom inhaltlichen Duktus und vom Ton her könnte diese Szene auch einem der beiden fast 20 Jahre später erschienenen autobiografischen Bände Goytisolos entstammen, *Coto vedado* (1985, dt. *Jagdverbot. Eine spanische Jugend*, 1994) und *En los reinos de Taifa* (1986, „In den Königreichen von Taifa“). Dort beschreibt er vielfach seine „Figuren des Begehrens“. Er verrät dort, dass er nicht nur virile Partner bevorzugt, sondern ‚bildungsferne‘ Männer, insbesondere nordafrikanischer Herkunft. Über seine Homosexualität im engeren Sinne spricht Goytisoló besonders häufig im Kontext seiner Ehe mit Monique Lange; erst im 2. Band schildert er sein Geständnis ihr gegenüber, dass seine gleichgeschlechtlichen Vorlieben, aus denen er niemals ein Geheimnis gemacht hat, nicht gelegentliche Ausrutscher darstellten, sondern dass er „total, definitiva, irremediabilmente homosexual“ („völlig, definitiv und unheilbarerweise homosexuell“) sei (Goytisoló 1986, S. 240). Dieses abstrakte und starke *coming out* innerhalb der Ehe wird in den autobiographischen Schriften flankiert von Berichten über einige der Männer, die ihn sexuell angezogen haben: da ist ein gewisser Lucho in Madrid, Raimundo in Barcelona, oder Mohamed, – und sie alle sind sozial oder ethnisch ‚Anderer‘. Seiner Frau hatte er einmal geschrieben, dass er niemals mit einem Schriftsteller oder einem Intellektuellen Sex haben könne; er begehre eben den beschriebenen Typ des starken, einfachen Mannes; auf die psychologisierenden Folgerungen, die mitunter daraus gezogen wurde, verzichte ich.

Die deutsche Rezeption von *Jagdverbot* war gespalten. Während Hans-Jürgen Schmitt in der *Süddeutschen Zeitung* Goytisolos „Anti-Memoiren“ als das Werk „eine[s] der wenigen großen europäischen Erzähler“ lobt (Schmitt 1994), verhartet Michael Skasa in *Die Zeit* in Unkenntnis vieler Fakten und in vollkommenem Unverständnis gegenüber Absicht, Realisation und literaturgeschichtlichem Ort des Buches, das er schlicht als „ärgerlich“ disqualifiziert (Skasa 1994). – Nach dem Tod von Monique Lange 1996 hat Goytisoló sich fest in Marrakesch niedergelassen, an der Seite seines Partners Ibrahim, der ihn auch einmal nach Berlin begleitet hat. (Ich erinnere mich, dass das spanische Restaurant, in das wir eingeladen waren, iberischen Schinken als Vorspeise servierte, was für Goytisoló Anlass zu einer handfesten Beschwerde war, da man offensichtlich nicht bedacht hatte, dass Ibrahim natürlich kein Schweinefleisch essen durfte.) – So fragen sich Jahrzehnte nach den *Identitätszeichen* Literaturwissenschaftler*innen immer wieder und immer noch, ob nicht Goytisolos *gesamtes* Schreiben – rund 20 Romane und ebenso viele Essay-Bände und mehrere Reiseberichte – autobiografische oder autofiktionale

Züge aufweise – eine in der Regel müßige Frage, die sich aber in diesem Fall so deutlich aufdrängt, weil mit der Transgression von Gattungen auch die Grenze zwischen Fiktion und Realitätsdarstellung in seinem Werk obsolet geworden ist. Auch die Öffnung zum Essayistischen, besonders zum historischen Exkurs und zur Kritik an Politik und Religion, ist seinem Schreiben immer inhärent. Seine subversiven, kritischen und oft kryptischen Werke sind, wie bereits gesagt, kaum das, was wir etwas schematisch als schwule Literatur bezeichnen; aber sie sind es mehr als wert, auch unter einer schwulen Perspektive (wieder) gelesen zu werden. Dies gilt in erster Linie natürlich für die beiden autobiografischen Bände im engen Sinne, für *Jagdverbot* und *En los reinos de Taifa*. Auch diese liefern nicht eine kohärente, lineare Lebenserzählung, sondern eine Abfolge von Situationen, Impressionen und Reflexionen, von (stilistisch und narratologisch) stark bearbeiteten Episoden also, in denen der Gebrauch der grammatikalisch 2. Person als Erzählstimme, der Teile von *Identitätszeichen* und auch der folgenden Romane kennzeichnet, wieder erscheint. Und nicht immer wird den Leser*innen die Relevanz des Erzählten deutlich. – Der Verlag Galaxia Gutenberg hat unter dem Titel *Autobiografía* diese beiden Bände gemeinsam mit sechs weiteren (weitgehend autobiografischen) Aufsätzen in Goytisolos Todesjahr posthum neu herausgebracht (Goytisolo 2017).

Goytisolos Memoiren weisen ihren Verfasser als einen stets transgressiven oder subversiven Menschen aus, welcher faschistische, patriarchale, katholische, kastilische oder bürgerliche Organisationsformen grundsätzlich ablehnt. Dies impliziert zunächst eine im Kontext des Autobiografischen wichtige Distanznahme zur eigenen Familie, insbesondere zu dem profaschistischen Vater, mit dem gelegentlich der Diktator Franco überblendet wird, wenn er diesen als „otro padre castrador y tiránico“ (Goytisolo 1986, S. 250, „anderer kastrierender und tyrannischer Vater“) bezeichnet. Psychoanalytisch hoch relevant für den Kontext der Homosexualität ist eine lange Passage, in der der Autor berichtet, wie sich sein Großvater mütterlicherseits ihm als Kind ‚unsittlich genähert‘ hat. Als dies aufgedeckt wird, verweist der Vater die Großeltern des Hauses; sie lassen sich weiter unten in derselben Straße nieder, doch empfindet der Junge auf einmal so etwas wie Mitleid mit dem Großvater, der für ihn nicht nur Modell eines marginalisierter Schwulen, sondern Inbegriff des „Parias“ wird.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass die beiden autobiografischen Bände Mitte der 1980er Jahre, auf dem Höhepunkt der AIDS-Krise, erscheinen. Die damals (nicht nur) von der spanischen Mehrheitsgesellschaft weitgehend verdrängte Pandemie hat in schwulen Kreisen panische Angst ausgelöst – kein Wunder angesichts der Tatsache, dass eine Infektion in jenen Zeiten einem Todesurteil gleichkam; ich erinnere mich sehr konkret. Und so stehen zwei außergewöhnliche Romane im Zeichen dieser Krankheit, die allerdings in beiden subtil und

indirekt verhandelt wird: *Die Reise zum Vogel Simurgh* (2012, Orig.: *Las virtudes del pájaro solitario*, 1982) und *Carajicomedia* (2000). Auf diese möchte ich näher eingehen.

Die Reise zum Vogel Simurgh und Carajicomedia – Goytisolos andere AIDS-Romane

Während das Gros der die Immunschwäche AIDS thematisierenden literarischen Schilderungen autofiktionale, in jedem Fall lebensweltlich-referentielle Aspekte durchspielen, scheinen Goytisolos AIDS-Romane enigmatisch, hermetisch, der Lebenswelt entrückt, und zwar in Stil, Inhalt und Aussage. Schon der Titel des ersten – wörtlich: „Die Eigenschaften (oder Tugenden) des einsamen Vogels“ – ist auch für die allermeisten, selbst für die ‚literarisch gebildeten‘ spanischen Leser*innen, ein Rätsel. Der deutsche Titel ist sicherlich mit Bedacht gewählt; er greift die freie theatralische Version des Romans von José María Sánchez-Verdú auf, die unter dem Titel *El viaje a Simorgh* („Die Reise nach Simorgh“) 2007 in der Madrider Oper, dem Teatro Real, uraufgeführt wurde. „Simorgh“ (oder „Simurgh“) bezeichnet in der altpersischen Lyrik den König der Vögel, der sowohl erotisch wie auch mystisch aufgefasst werden kann. Der spanische Titel des Romans lässt sich auf den *Tratado de las propiedades del pájaro solitario* („Traktat über die Eigenschaften des einsamen Vogels“) des Johannes vom Kreuz (San Juan de la Cruz, 1542–1591) beziehen, der seinerseits Bezug nimmt auf die Überlieferung der altpersischen Sufi-Mystik. Allerdings ist dieser Traktat San Juans verschollen, nur wenige Absätze daraus sind über ein anderes Werk des Dichters, den *Cántico espiritual* („Geistigen Gesang“), erhalten. Goytisolos Text insinuiert, dass dieser Traktat, der in Haft geschrieben wurde, wahrscheinlich von den kirchlichen Autoritäten als zu islamfreundlich angesehen worden wäre, so dass der Mystiker kurzerhand die Abhandlung samt dem Papier, auf das er sie geschrieben hatte, verspeiste. In einer seiner in Mexiko gehaltenen Vorlesungen erklärt Goytisolo, er habe mit diesem Roman der spanischen Kultur den von der Zensur zerstörten Traktat des Johannes vom Kreuz gleichsam zurückgeben wollen (s. Goytisolo 2001, S. 91).

Die einzelnen Abschnitte der sechs Kapitel beginnen mit Kleinbuchstaben, mitten im Satz sozusagen; Punkte und Kommata gibt es im gesamten Text nicht (wohl Frage- und Ausrufezeichen, und in der deutschen Übertragung hat Thomas Brovot den Verzicht auf Satzzeichen zumindest weitgehend durchgehalten), ganz zu schweigen von einer einheitlichen Erzählperspektive, einer kohärenten Geschichte oder eindeutig rekonstruierbaren Personenzuordnungen. Entsprechend mühsam ist die Lektüre.

Dem uneindeutigen Ich-Erzähler wird die Kenntnis der arabischen Mystik von einem jungen Arabisch-Lehrer namens Ben Sida vermittelt (– die spanische [oder auch französische] Buchstabenfolge „SIDA“ entspricht dem englischen Kürzel für die Immunschwäche AIDS, das sich auch im Deutschen durchgesetzt hat). „Sida“ taucht nicht nur im Namen des Arabisch-Lehrers auf, sondern – verklausuliert – in Form der „zweisilbigen Dame“ („la Dama de las dos sílabas“, S. 31). Das Ansteckende, Gefährliche dieser Krankheit und ihre (damals) tödliche Wirkung werden unterstrichen durch ihren Bezug zu anderen (von Menschen verursachten) historischen Katastrophen, von den Gaskammern in Auschwitz bis zu den radioaktiven Wolken Hiroshimas. Durch die AIDS-Plage können totalitäre Gesellschaften, zu denen hier auch politische Systeme wie das kubanische unter Castro gehören, ihre dissidenten, marginalisierten Gruppen zu Vogelscheuchen degradieren, sie verfolgen und sie auslöschen, ebenso wie die katholische Kirche. Eine nordamerikanische Kollegin formuliert es so: „Was genau die kirchlichen Autoritäten fürchten, die den neuen San Juan erniedrigen, foltern und isolieren, ist das Virus des arabischen Mystizismus, welches Ben Sida ihm heimlich übertragen hat ...“ („lo que temen precisamente las autoridades de la Iglesia que humillan, torturan y aíslan al nuevo San Juan es el virus del misticismo árabe que Ben Sida le ha transmitido escondidamente ...“, Levine, 1990, S. 230). In einem Interview, in dem Goytisoló zu diesem ‚dunklen‘ Roman befragt wird, bringt er den Handlungsverlauf auf die einfache Formel, all dies sei „der gemeinsame Nenner von Repressionen jedweden Typs, der Orthodoxie mit Großbuchstaben, gegen die Abweichung“ („todo el común denominador de las represiones de todo tipo, de la Ortodoxia, con mayúscula, contra la desviación“, Goytisoló, 1993, S. 133), eine Aussage, in der sich die Zugehörigkeit Goytisolós zu verschiedenen marginalisierten Gruppen geradezu zu einer Selbststilisierung zum Opfer schlechthin verdichtet hat. Dahinter – und darin liegt die epochale Bedeutung dieser Dichtung – steht nichts weniger als die Suche nicht nur nach dem verschwundenen mystischen Traktat, nicht nur die Darstellung einer nicht christlichen barocken Tradition, sondern auch die Bemühung um einen adäquaten literarischen Ausdruck für das traumatische Erfahrung der AIDS-Pandemie in schwulen Kreisen.

Offensichtlich empfindet sich der Ich-Erzähler (unter mehreren Erzählstimmen) über weite Teile, aber nicht immer, als Reinkarnation des San Juan, manchmal aber auch als unser von der Angst vor AIDS traumatisierter Zeitgenosse, dessen Art zu lieben tödlich wird („soy de una gente que cuando aman, mueren“ (Goytisoló 1994, S. 152 „ich gehöre zu denen die, wenn sie lieben, sterben“). Zu Beginn des zweiten Kapitels literarisiert die Erzählstimme die physischen und psychischen Reaktionen auf die Krankheit (– freilich abs-

trakt und ganz anders, als dies in typischen AIDS-Romanen, etwa in Hervé Guiberts *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, geschieht!):

all das, sagte sie, stimmte in etwa mit meinen psychosomatischen Reaktionen während der verschiedenen Phasen der Behandlung überein, der von dem hervorragenden Ärzteteam verordneten Schlafkur, jeden Tag war sie aus dem Gästehaus, wo wir untergebracht waren, zu mir gekommen, und anhand der Körperreflexe und der Mimik des künstlich im Schlaf gehaltenen Gesichts erahnte sie die Alpträume, Nöte und Anachronien, plötzliche Wechsel von Themen und Personen, [...] die allmähliche Andeutung der Vernichtung als obsessives Leitmotiv (S. 55)

Todo aquello, dijo, correspondía aproximadamente a mis reacciones sicosomáticas durante las distintas fases del tratamiento, la cura de sueño prescrita por el excelente equipo de médicos, había venido a visitarme a diario desde la residencia en la que nos hospedábamos y, a través de los movimientos reflejos del cuerpo y expresión del rostro artificialmente dormido, adivinó las pesadillas, cuitas, anacronías, cambio abrupto de temas y personajes [...] la insinuación paulatina de la aniquilación como leitmotiv obsesivo (S. 63)

Yannick Lloret hat sich mit Erfolg um eine Entschlüsselung des rätselhaften, sprunghaften Handlungsgeschehens bemüht. Er geht von fünf „Chronotopoi“ (also Zeit-Ort-Konstellationen) aus (einem Hamam, einer Klosterzelle, einer Hausterrasse, einer Bibliothek usw.), denen zum Teil alltagsweltliche, konkrete Orte entsprechen (der Hamam etwa stehe für eine Schwulensauna in der Pariser rue Voltaire), sowie von einem Set von Personen (der junge Arabischlehrer, der Prior eines Klosters, ein Herr mit Strohhut, eine elegante Dame usw.), denen er zum Teil Entsprechungen zuordnen kann (der ältere Herr etwa deute auf den erwähnten Großvater mütterlicherseits usw.). Immerhin plausibilisiert dieser Vorschlag die Verbindung von Dichtungstheorie und Leben, von mystischer Versenkung und traumatischer Angst, von Marginalisierung und Verfolgung, und – wieder einmal – von literarischer Kreation und eigenem Leben. (Das zeitgenössische Haus, auf dessen Terrasse der Erzähler sich über sich selbst Rechenschaft ablegen will, könnte dasjenige sein, das Álvaro Mendiola in *Identitätszeichen* aufgesucht hat ...). Zentral ist jedenfalls der wiederholte Bezug auf Johannes vom Kreuz, etwa auf sein bedeutendstes, in Spanien als Anthologiestück bekanntes Gedicht „In einer dunklen Nacht“ („En una noche oscura“), der uns heute kommentierungsbedürftig scheint. Im Lyrik-Kapitel gehe ich sowohl auf das Gedicht selbst als auch auf dessen Parodie durch Gil de Biedma ein (s. Kap. 1). Hier haben wir es nicht mit einer Parodie, sondern mit einer veränderten Fortführung samt Reinterpretation zu tun. Der 9. Abschnitt des 3. Kapitels von *Las virtudes del pájaro solitario* beginnt so:

In einer dunklen Nacht, von Sehnsucht erfüllt, in Liebe entflammt, o glückliches Geschick!, ging ich hinaus und niemand sah's, in meinem Haus war alles still, zog heimlich

und erregt, mit mir nur mein Gesang, verschmähte Kulte und Spelunken, fand meinen Heiligen der Heiligen im süßen Feuer der Alhama, o Glanz der hellen Nacht!, o Hölle dunklen Mittags!, die zagen Seelen strebten zu ihm hin auf den verschwiegenen, reichen Wegen, auf dem Pfad des Rohen und der Säfte suchten sie mit mir das schwarze Licht, den Kreis der Drängnis und der Wonnen, den Strahl der Finsternis, darin man sich auf diese Art erkennt

weiter, weiter, sagte er

(er hielt eine Spritze in der Hand

hatte er mir eine Injektion gegeben? Welches Medikament, welche Droge?) (S. 109)

en una noche oscura, con ansias, en amores inflamada, oh dichosa ventura!, salí sin ser notada, estando ya mi casa sosegada, furtiva y exaltada, con mi Canto, desestimada aljamas, desconocía antros, cifrando en las alhamas mi deleitable Santo de los Santos, oh gloria de la noche luminosa!, gehena del oscuro mediodía!, las almas temerosas hacia él convergían por las calladas vías enjundiosas, por sendas de crudezas y de humores buscaban conmigo la luz negra, el cerco de presuras y de goces, el rayo de tiniebla donde de tal manera se conoce

Siga, siga, dijo

(Tenía una jeringuilla entre las manos me acababa de dar una inyección? De qué medicamento o droga se trataba?) (S. 135)

Zunächst wird auch in Goytisolos Version der „Dunklen Nacht“ – ganz wie in Gil de Biedmas *rewriting* – hinter der massiv metaphorisch überladenen barocken Sprache eine homoerotische Atmosphäre erzeugt, die aber dann in das angsterfüllte Bild des Mannes „mit der Spritze in der Hand“ übergeht, was grundsätzlich ebenso eine hoffnungsvolle wie eine bedrohliche Vision implizieren kann. Goytisolo rekurriert mit der Metapher des gefährlichen, kontaminierten Blutes, das die AIDS-Infektion hervorruft, zugleich auf das noch zu Zeiten des San Juan ideologisch als unrein geltende jüdische oder maurische Blut, das der von Staat und Kirche geforderten „Blutsreinheit“ (*limpieza de sangre*) widersprach. Linda Gould Levine weist auf den entscheidenden Unterschied zwischen der traditionellen Ideologie und der Verwendung von AIDS als mehrdeutige Metapher hin: Goytisolo agiere nie auf der Basis einer Ideologie der moralischen Überlegenheit, vielmehr wolle er ein ganz anderes Virus bloßstellen, welches das schlimmste sei: das Virus der Repression (Levine, 1990, S. 229).

Auch Goytisolos zweiter in diesem Zusammenhang spezifischer Roman, mit vollem Titel: *Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma* (2000; etwa: „Die Krachkomödie des Bruders Bugeo Montesino und andere Vögel mit verschiedenem Gefieder und Federn“) verbindet eine literaturgeschichtliche Wiederentdeckung – die der im Titel genannten derb-erotischen ‚Komödie‘ aus dem frühen 16. Jahrhundert– mit Themen wie schwule Erotik, Marginalisation, AIDS und Transsexualität. Im Zentrum des frühbar-

cken burlesken Bezugstexts stand die Impotenz des hohen Herrn Diego Fajardo, womit die sexuelle Thematik angerissen ist. Goytisolos Roman, der sich daran inspiriert, ist wiederum in einem hermetischen Gestus verfasst, er weist aber zugleich eine – im Verhältnis zu *Die Reise zum Vogel Simorgh* – weit weniger verzweifelte, spielerische, und (gerade im antiklerikalen, kirchenkritischen Grundtenor) oft erfrischend ironische Tonlage auf.

So tritt schon im 1. Kapitel der *Père de Trennes* („Pater de Trennes“) auf, eine literarische Figur, ein Priester aus dem seinerzeit skandalträchtigen Buch *Les amitiés particulières* (1944) des höchst umstrittenen französischen Diplomaten und Autors Roger Peyrefitte (1907–2000). (Peyrefitte verteidigte stets seine pädophile Neigung, schreckte durch seine *outings* die spießbürgerlichen Milieus der französischen *Upper-class*-Schwulen und der Kirche, wurde der Kooperation mit den Deutschen geziehen, aber später rehabilitiert, und er ergriff kurz vor seinem Ableben Partei für Le Pens „Front National“. Dennoch spielten seine „besonderen Freundschaften“ für die Geschichte der Schwulenbewegung in Europa eine entscheidende Rolle, genauer die Schilderung der zarten Liebe zwischen zwei sehr jugendlichen Schülern der Klosterschule, welche der Pater de Trennes betreut ...).

Auch das erzählende Ich in der *Carajicomedia* scheint ein Priester zu sein, jedenfalls ein Mitglied des Opus Dei. Das 2. Kapitel trägt die Überschrift „Das Manuskript I: Meine Heiligen und ihre Werke“, wobei diese ca. 60 Seiten angeblich einem zugeschickten Manuskript entsprechen und die „Heiligen“ sich als jene Männer erweisen, die der Erzähler in den populären *lowest class*-Bezirken von Paris am Fuß des Montmartre, einem Zentrum des schwulen Lebens (und der Prostitution) in den 1960er Jahren kennengelernt hat. Der Teil beginnt mit einem „Prólogo para entendidos“ („Prolog für die, die verstehen“), und dies spielt auf eine semantische Dimension des spanischen Verbs *entender* („verstehen“) an, welches man benutzt, um ganz bestimmte „Eingeweihte“ zu bezeichnen, nämlich solche, die in homosexuelle Praktiken eingeweiht sind; – *entiende* („er versteht“) heißt also schlicht „er ist schwul“. Das gesamte Kapitel ist angefüllt mit der Schilderung sexueller Abenteuer zwischen dem Erzähler und zahlreichen (in der Regel arabischen) Männern (von Ahmed über Mohamed bis zu Omar), deren Namen als Zwischenüberschriften diesen Teil strukturieren. Sex wird dabei im Gestus religiöser Handlungen beschrieben, und gleichzeitig verweist der Erzähler darauf, dass der hier als erster eingehend dargestellte Mohamed identisch mit dem Mann sei, den „sein Freund Goytisolo“ im 5. Kapitel von *En los reinos de Taifa* beschrieben habe. Der sprachliche Gestus der Schilderungen lädt ein zu Reflexionen über eine „homotextuelle“ Sprache, weil sie gespickt ist mit Doppeldeutigkeiten und erotischen Anspielungen:

Mohammed vereinte in sich die Eigenschaften und die Anmut eines Heiligen: Er war robust, mittelgroß, und obwohl seine Haut weiß und unbehaart war, hatte er einen dicken buschigen Schnurrbart, den er beim Küssen gekonnt einzusetzen verstand. Die Natur hatte ihn großzügig ausgestattet ...

Mohamed reunía en su persona los atributos y gracias de un santo: robusto, de estatura media, y aunque de piel blanca sin vello, lucía un espeso bigote negro del que se servía diestramente al besar. La naturaleza fue generosa con él ... (S. 27)

Im Auftrag des Opus Dei reist der Erzähler mit Mohamed nach Hamburg oder Amsterdam Viele Seiten später bezeichnet der Ich-Erzähler all die Männer, die er aufzählt, als seinen *Santoral* – seinen Heiligenkalender. Und er erinnert sich an einen stämmigen Riesen mit mächtigem Schnurrbart

Ein stämmiger Riese, mit grobem Schnurrbart, an den ich in einem Hotel in der Rue de Clignancourt meine Gebete richtete, in einem bescheidenen Gebetsraum mit Ehebett, Bidet und Waschbecken (wobei unübersetzbar ist, dass in dem Adjektiv „membrudo“ das Wort *miembro*, Glied anklingt ...).

Un gigante membrudo, de bigote áspero, a quien consagré mis preces en un Hotel de la Rue de Clignancourt, en un modesto oratorio con cama matrimonial, bide y lavabo.

(S. 59)

Die religiöse Fassade verdeckt also keineswegs das Körperliche bzw. Sexuelle. Und es taucht dann, wenn von der damals bekannten Schwulensauna „Hamam Voltaire“ die Rede ist, das *virus de las dos sílabas* („Virus mit den zwei Silben“) auf, also der Verweis auf diese ‚sexuell übertragbare‘ Krankheit.

Carajicomedia ist Goytisolos queerstes Buch, weil neben dem religiös travestierten schwulen Sex auch ein Spiel mit Gender-Identitäten vorführt, das im Bericht der Erzählstimme gipfelt, die sich in eine Trans*person verwandelt hat und von ihrer Geschlechtsumwandlung erzählt (S. 184–189). Sie, die mehrfach marginalisierte, HIV-positive asiatische Transsexuelle, wird von der Gesellschaft verachtet, doch hat sie ihren eigenen Stolz entwickelt, – eine eindrucksvolle Schilderung, die den Duktus zahlreicher späterer Darstellungen von Transsexuellen antizipiert:

aber ein neuer Stolz und ein lebhaftes Selbstbewusstsein feuerten mich an und hielten mich, ich wollte mich in diesem Moment jener Identitätsbewegung mit ihren Forderungen anschließen, mit Klauen und Zähnen gegen die Unterdrückung durch unsere pharisäerhafte Gesellschaft kämpfen [...], zuerst mit sanften Worten, dann mit Schreien, der Machismo und die Homophobie der Eurokraten hatten mich in ein Objekt des Horrors für die Wohlmeinenden verwandelt, meine bloße Existenz war eine Provokation, transsexuell, asiatisch, HIV-positiv, niemand verdiente mehr Hilfe als ich

pero un orgullo nuevo y una vibrante sensación de autoestima me alentaban y sostenían, quería incorporarme a aquel movimiento identitario y reivindicativo, luchar con las uñas

y dientes contra la opresión de nuestra Sociedad farisaica, [...], primero con palabras mansas y luego con gritos, el machismo y la homofobia de los eurócratas me habían convertido en un objeto de horror para los bienpensantes, mi mera existencia era una provocación, transexual, asiática, seropositiva, nadie merecía más ayuda que yo ... (S. 188)

Mit kritischer Ironie dagegen werden die aufkommenden *Gay Studies* betrachtet: ein Oxford-Professor taucht auf, um festzustellen, die Repräsentation der Homosexualität eines bestimmten Schriftstellers sei von überlieferten Modellen geprägt, und „seinen Personen fehlt das Bewusstsein und der Stolz der heutigen militanten Bewegung, sie übermitteln dem schwulen Leser keine radikalen politischen Gedanken und stacheln ihn nicht an, seine Rechte zu verteidigen“ („Sus personajes carecen de la conciencia y del orgullo del militante de hoy, no transmiten al lector gay opciones políticas radicales ni le incitan a defender sus derechos“, S. 178f.). Freilich sind diese Worte an den (konservativen) Pater de Trennes gerichtet, der als Bezugspunkt des Erzählers und des Erzählten fungiert. Die diskursive Vorherrschaft einer solchen offensichtlich als hegemonial betrachteten modernen, schwul-bewegten Kulturkritik wird indirekt verglichen mit den Anforderungen an einen „engagierten Realismus“, die einst aus dem Umfeld der Poetik des Sozialromans in den 1950er Jahren an ihn – Goytisolo – gestellt worden waren. Man sieht, Goytisolo macht es seinen Leser*innen nie leicht.

Im ersten Kapitel liest man eine lange autoreflexive oder auch metaliterarische Passage, in der der Erzähler von seinem literarischen Plan und von der Absicht erzählt, sein Werk mit einer „libido textual“ (S. 20), einer „textuellen Libido“ auszustatten. Dazu habe er sich nun in Fray Bugeo verwandelt, also in den Autoren der burlesken *Carajicomedia* aus dem frühen 16. Jahrhundert. Der „schwule literarische Kanon“, wie er nun in dieser neu geschriebenen *Carajicomedia* aufscheint, bezieht sich dann nicht mehr auf barocke Werke, auch nicht auf die Literatur eines Roger Peyrefitte, sondern auf die Zeitgenossen aus Spanien (Gil de Biedma) und Lateinamerika (Manuel Puig, Severo Sarduy). Die Vögel und ihr Gefieder, die im Untertitel auftauchen, nehmen Bezug auf eine (vor allem in Kuba gebräuchliche) Metapher für Schwule (wobei *tener pluma* – „Federn haben“ – ein auch in Spanien weit verbreiteter Ausdruck für schwules Gehabe ist, und auch im Jiddischen wird *foygele* als Metapher bzw. Schimpfwort für einen Schwulen verwendet). Das 9. Kapitel spielt im „Café de los pájaros“ („Vogel-Café“) – offensichtlich einem Schwulentreffpunkt – und der Bezug zu Kuba wird vor allem durch den 1993 an AIDS gestorbenen Kubaner Sarduy, der die letzten Jahrzehnte in Paris gelebt hatte, hergestellt.

Dissidenz, und zwar ausdrücklich nicht allein sexuelle, sondern auch ideologische und geschichtliche Dissidenz, ist das Thema Goytisolos, dessen sprachliche Innovationen zugleich dem Schreiben in Spanien neue Dimensionen jenseits des sozialen Realismus vorgegeben haben, ohne dabei in eine postmoderne Unverbindlichkeit zu verfallen. Er hatte in den 1950er Jahren debütiert mit Reiseberichten

und Schilderungen, die dem damals herrschenden Paradigma des Sozialromans entsprachen, um seit der Identitätstrilogie (aus *Identitätszeichen*, *Makbara* und *Die Rückforderung des Conde Don Julián*) einen eigenen Experimentalstil zu entwickeln und zu verfolgen (s. dazu Kap. 4). Nach einem langen Aufenthalt in Berlin schrieb er 1984 den Roman *Landschaften nach der Schlacht* (1993, Orig.: *Paisajes después de la batalla*, 1982), einen Paris-Roman, in den aber die Erfahrungen des Lebens in „Istanbul an der Spree“, wie er sagt, eingeflossen sind (s. dazu Ingenschay 1997). Die kritische ‚ideologische‘ Grundsatzposition wird in seinen Essays am deutlichsten, zuerst in Bezug auf den geschichtlichen Ort Spaniens, wie er ihn in *Spanien und die Spanier* (1969, *España y los españoles*) dargelegt hat, in einem Band, der aufgrund der franquistischen Zensur zuerst in deutscher Übersetzung erschien. Später engagierte sich Goytisoló in einer Vielzahl von Zeitungsartikeln für die arabische Welt, die ihm eine zweite Heimat geworden war, auch für die Palästinenser, doch zugleich, zumindest in historischer Perspektive, für das (sephardische) Judentum. Dass er zu einem der größten Wegbereiter für die Rehabilitation schwuler (und teils queerer) Themen geworden ist, rechtfertigt es, ihn in diesem Kapitel abzuhandeln.

Postfranquismus: Queer um jeden Preis! Vom *underground* zum *mainstream*, oder: Franco ist tot, es lebe die *movida*!

Auf den lange erwarteten Tod Francos folgte nach einer kurzen Phase der generellen Ratlosigkeit schnell die so genannte *transición*, der politische Übergang zur Demokratie. Mit ihr ging im kulturellen Sektor eine Periode der überwältigend hedonistischen Lebenslust einher, die so genannte *movida*. Homosexuelle Aktivistengruppen und -vereine, die während der Diktatur, insbesondere in Barcelona, heimlich gegründet worden waren, wuchsen rasch und ihre Stimmen fanden im öffentlichen Raum Gehör. Figuren wie der katalanische *comic*-Zeichner Nazario oder der Performer Ocaña trugen öffentlich eine die Gendergrenzen sprengende Ästhetik auf die Ramblas. Inszenierter, bewusst eingesetzter Kitsch, den man gern mit dem von Susan Sontag entwickelten Terminus des *camp* bezeichnet, wird zum Markenzeichen einer neuen selbstbewussten Schwulen-Ästhetik, etwa in *L'anarquista nu* (1979, „Der nackte Anarchist“) von Lluís Fernández, einem Briefroman, der zum großen Teil aus den Berichten einer Gruppe von Valencianer Schwulen an einen in Amsterdam wohnenden Freund besteht, unter ihnen der Transvestit Lulú Bon, der das Lebensgefühl dieser *movida*-Vertreter präzise und einfach umreißt: „Alkohol, Sex, Gewalt und alle möglichen Exzesse haben bewirkt, dass wir das Gefühl für Ort, Raum und Zeit verloren haben“ („El alcohol, el sexo, la violencia y toda clase de excesos, nos hicieron perder la noción de lugar, espacio y tiempo“, S. 53).

Die emblematische Figur für das neue „Recht auf Wahnsinn“ der Schwulen, Lesben und *travestis* ist der Filmregisseur Pedro Almodóvar (u. a. *Matador*, 1985, *La ley del deseo*, 1987, dt. *Das Gesetz der Begierde*; *Kika*, 1993, *Todo sobre mi madre*, 1999, dt. *Alles über meine Mutter*; *La mala educación*, 2004, dt. *Schlechte Erziehung*; *La piel que habito*, 2011, dt. *Die Haut, in der ich wohne*; *Dolor y gloria*, 2019, dt. *Leid und Herrlichkeit*). Almodóvar ist auch Autor mehrerer Essays und Schöpfer der Kultfigur Patty Diphusa, eines Porno-Stars, der in exaltiert-schwuler Manier pausenlos schlüpfrige Geschichten von sich gibt. Seit den 1980er Jahren eröffnen in Spanien jeden Monat neue Schwulenbars; eine Lesbenszene etabliert sich allmählich. Und die Literatur feiert das *coming out* als ein neues persönliches, aber auch soziales Ereignis in zahlreichen Romanen, deren wichtigste ich gleich darstellen werde.

1992, als man in Sevilla eine aufsehenerregende Weltausstellung eröffnet, als in Barcelona mit riesigem Aufwand Olympische Spiele durchgeführt werden und Madrid zur Kulturhauptstadt Europas avanciert, gibt es in diesen Städten Bars mit den größten Pornoleinwänden Europas. Der neue Lebensstil der *movida* (samt *post-movida*) bringt auch eine literarische Mode mit sich, nämlich jeder Romanhandlung das hinzuzufügen, was ich einmal die „schwule Arabeske“ genannt habe (Ingenschay 1992): einen schwulen Schlenker, eine transgressive Nebenfigur, wie den nachts als Transvestit durch Barcelona schwirrenden Señor Braulio in Eduardo Mendozas berühmtem Barcelona-Roman *Die Stadt der Wunder* (1989, Orig.: *La ciudad de los prodigios*, 1986) oder den im goldenen Slip auftretenden schoko-schwarzen Tänzer in Mendozas recht verrücktem *Das Geheimnis der verhexten Krypta* (1990, Orig.: *El misterio de la cripta embrujada*, 1978). Zu der Zeit entsteht auch der erste spanische Roman, in dem AIDS thematisiert wird, nämlich Javier Marías' *Alle Seelen oder Die Irren von Oxford* (1991, Orig.: *Todas las almas*, 1989). Der Ich-Erzähler ist ein spanischer Lektor im englischen Oxford, und im Zentrum steht seine Beziehung zu einer Kollegin. Eine der wichtigsten Nebenfiguren ist der beliebte Professor Cromer-Blake, der auf Männer steht (– sein Partner ist Mechaniker bei Vauxhall –), über dessen Krankheit alle wissen, die aber niemand klar aus- oder anspricht und dessen Tod die Zeit des Ich-Erzählers in Oxford in einem anderen Licht erscheinen lässt. In Deutschland macht aber nicht dieser exzellente Roman Marías' Karriere, sondern ein anderer: *Mein Herz so weiß* (1996, Orig.: *Corazón tan blanco*, 1992), den Marcel Reich-Ranicki als das Werk eines künftigen Nobelpreisträgers gelobt hat, so dass des deutschen Kritikers Meinung sogar bei spanischen Neuauflagen auf das rückwärtige Cover gedruckt wurde. – Es ist im Übrigen auffällig, wie viele der gerade erwähnten Romane in deutschen Übersetzungen vorliegen, ein Tatbestand, der sicherlich im Zusammenhang mit der Spanien gewidmeten Frankfurter Buchmesse von 1991 zu sehen ist.

Nicht die franquistische Repression, sondern der Beginn einer ‚normalisier-ten‘, recht ‚selbstbewusst schwulen‘ Lebenspraxis in der Spätphase des Franquismus steht im Mittelpunkt des Romans eines Autors, der in Deutschland ausschließlich als Krimi-Autor bekannt ist, der aber seine Laufbahn als Dichter begann und der zugleich ein bedeutender Essayist ist (und der auch ein einziges Drama verfasste, woran ich ursächlich beteiligt war, weil ich ihn im Auftrag eines befreundeten Regisseurs um einen Dramentext gebeten hatte und er dann tatsächlich pünktlich einen dramatischen Monolog lieferte ...). Die Rede ist von Manuel Vázquez Montalbán und seinem Roman *Die lustigen Jungen von Atzavara* (2002, Orig.: *Los alegres muchachos de Atzavara*, 1978 verfasst aber erst 1987 publiziert). Dessen Handlung spielt im Jahr 1974, gut ein Jahr vor Francos Tod. In den im Titel genannten (fiktiven) Ort an der katalanischen Küste hatte sich nach und nach eine Gruppe wohlhabender nonkonformistischer Progressiver niedergelassen – Geschiedene, Künstler*innen und viele Lesben und Schwule –, um dort während des Sommers nach den langen Jahren der Repression den allmählichen Untergang der alten franquistischen Gesellschaft mitzuerleben. Allerdings gehört die Erzählstimme nicht einer der schwul/lesbischen Personen, so dass im dritten Teil der heterosexuelle Erzähler sich (und die Leser*innen) fragt, ob überhaupt ein nicht-schwuler Autor das Leben der „lustigen Jungs“ ‚objektiv‘ darzustellen vermöge (S. 187). Das war wahrscheinlich auch eine Frage, die der heterosexuelle Vázquez Montalbán sich selbst gestellt hat. Wichtiger und interessanter an diesem Erzählwerk ist seine präzise historische Zeugenschaft, die auch das Aufleben homosexueller Gemeinschaften einschließt. Das Spanien der frühen 1970er Jahre wird als „antikulturelle mehr als kontrakulturelle Masernerkrankung“ („sarampión anticultural más que contracultural“, S. 174) bezeichnet; Europa und die USA werden ebenso idealisiert wie ein Freiheitskonzept, das es erlaubt, einen Joint zu rauchen oder für Mao Partei zu ergreifen. Das erwartbare Ende des Faschismus wird als ein „biologischer“ Vorgang identifiziert, der mit Francos Tod automatisch eintreten werde (S. 126), so dass einer der ‚lustigen Jungs‘ voraussieht: „Wenn Franco stirbt, wird alles erlaubt sein“ („Si Franco muere todo estará permitido“, S. 148). Einen Vorgeschmack der großen Permissivität bekommen die Leser*innen in einigen orgienhaften Szenen:

Und dann begannen die beiden Sultane, alles auf den Kopf zu stellen, die festen Paare zu provozieren, die heterosexuellen ebenso wie die homosexuellen, Pepe zum Weinen zu bringen, weil Sebas mit Paolo herumfummelte, und Farrerons wie ein Hündchen aussehen zu lassen, das nur noch die erotischen Überbleibsel aufsammeln konnte, die Paolo und Donato hier hinterließen. [...] Der Worte und des Trinkens überdrüssig, waren wir nämlich zum *clinch* übergegangen, Körper an Körper, und bevor ich mit dem Gewicht von

Paolo über mir auf den Teppichboden von Rafas Studio sank, nahm ich noch wahr, wie Rafa selbst mit zerzausten Haaren mit Pruden am Boden wälzte (S. 163f.)

Y fueron los sultanes los que empezaron a ponerlo todo patas arriba al provocar a las parejas estables, fueran heterosexuales u homosexuales, al hacer llorar a Pepe porque Sebas se pegaba el lote con Paolo y convertir a Farrerons en un perrito que iba recogiendo las sobras de sexualidad que Paolo y Donato dejaban aquí y allá. [...] Hartos de palabras y bebidas, fuimos al choque, cuerpo a cuerpo y antes de caer sobre la moqueta del estudio de Rafa con el peso de Paolo encima, tuve tiempo de ver al propio Rafa despeinado y revolcando por el suelo con Pruden ... (S. 148/149)

Dass am Ende der Franco-Zeit bereits so etwas wie eine funktionierende Schwulengemeinde besteht, thematisiert in dem Roman am deutlichsten ein heterosexueller Schriftsteller: „dieses ausufernde Aufblühen von Homosexualität, nicht nur hier in Atzavara, sondern überall, wohin wir kamen, ein kulturelles Markenzeichen unserer Zeit“ („aquella abundante floración de homosexualidad, no sólo allí en Atzavara, sino en todos los campos en los que nos movíamos, como un signo cultural de los tiempos“, S. 162), und eine der weiblichen Romanfiguren klagt: „Jeden Tag gibt es mehr Schwule“ („Cada día hay más homosexuales“, S. 141).

Vázquez Montalbán, der politisch links stehende Antifranquist (und Verfasser einer ‚Autobiographie‘ des *Caudillo*), ist zugleich einer der luzidesten Chronisten der *transición*, des Übergangs von der Diktatur zur Demokratie, einer Zeitspanne, in der spanische Intellektuelle mit ihrem Hauptgegner auch so etwas wie ihr definitives (und in der Regel ihr ideologisches) Zentrum verloren, eine Lage, die Vázquez Montalbán mit dem treffenden Satz „Gegen Franco ging es uns besser“ („Contra Franco se vivía mejor“) umrissen hatte. Die ‚lustigen Jungs‘ werden nach dem Tod des Diktators eine „pasteurisierte Marginalität“ erleben („marginalidad pasteurizada“, S. 189) und sich zunehmend dem neuen, modernen gesellschaftlichen *mainstream* anpassen. – Diesen Roman vor der Folie von Vázquez Montalbáns „Stimmungskronik der Übergangszeit“ (*Crónica sentimental de la transición*, 1985) zu lesen, ist besonders aufschlussreich, weil er in *Die lustigen Jungs von Atzavara* die dort versammelte Gruppe von Lesben und Schwulen durchaus mit dem Bewusstsein der Geschichtlichkeit des Umbruchmoments ausstattet, sie sozusagen zu Vorreitern (und Vordenkern) der noch bevorstehenden *transición* macht. In der *Crónica sentimental* indes wird als wesentliche Errungenschaft der queeren *community* die Aufregung angeführt, welche die transsexuelle Schauspielerin Bibi Andersson, später durch ihre Rollen in Almodóvar-Filmen (und in den Jahresendshows spanischer Fernsehprogramme) bekannt, in bürgerlichen Kreisen hervorgerufen hat. Die Argumentation des großen katalanischen Denkers schlägt in ironischen Spott um, wenn er die Freier auf dem Strich der Großstädte ermahnt, genau hinzuschauen, wessen Dienste sie in Anspruch zu nehmen gedenken und das ‚biologi-

sche Geschlecht‘ zu überprüfen, weil nämlich in den einschlägigen Zonen Madriids Unmengen von Transvestiten und Transsexuellen der Prostitution nachgingen. Erscheinen also die Schwulen in der 1974 spielenden Romanhandlung noch als Speerspitze einer antifranquistischen progressiven *community*, so scheint 10 Jahre nach Francos Tod in der „Chronik des Übergangs“ allein noch die Erzählung von den sich prostituierenden Trans*Personen überlebt zu haben. (Eine solche sich prostituierende Trans*Person wird in Almudena Grandes‘ erstem großen, bekannten Roman *Las edades de Lulú* auftauchen; s. dazu Kap. 6).

Die allmählich zunehmende Präsenz Schwuler und einer schwulen Infrastruktur wird auch in einigen der Kriminalromane von Vázquez Montalbán greifbar, etwa in *Der Pianist* (1989, Orig. *El Pianista*, 1985), in dem die erwähnte Bibi Andersson auftaucht und wo das Barceloneser Transvestitenlokal Casbah im Kontext des Spätfranquismus beschrieben wird:

Casbah, das Asyl der Transvestiten, von einer Macht mißhandelt, die die Männlichkeit zum Zeichen ihrer Identität gemacht hatte, mißhandelt auch von billigem Silikon, ohne Aussicht auf die errettende Reise nach Kopenhagen oder Marokko, auf der Suche der Unschuld der Haut der ersten Jahre, drei Durchgänge mit dem Rasierapparat über die Wangen, Wachspflaster auf haarigen Beinen, weggebundener Penis, um die Scham junger Mädchen vorzutäuschen ... (S. 60f.)

Casbah, asilio de travestís maltratados por un poder que había hecho de la virilidad una de sus señas de identidad, maltratados también por baratas siliconas, sin la posibilidad de viajes redentores a Copenhague o Marruecos, tres pasadas de Gillette sobre las mejillas en busca de la Inocencia de la primera piel, jirones de cera y pellejos en las piernas, penes vendados para finger pubis de muchachas en flor (S. 48)

Der andere, auf die Unterwelt der spanischen Hauptstadt fokussierte Kriminalautor der 1980er Jahre, Juan Madrid (*1947), schildert in *Ein Geschenk des Hauses* (1988, Orig. *Regalo de la casa*, 1986) einen Schwulentreff der Hauptstadt, wenn er seinen Privatdetektiv in die „Rudolf-Bar“ schickt:

Ich [...] betrat das weitläufige Lokal. Es wimmelte von Männern, die gekleidet waren, als wäre das Weltende nahe. Und die anwesenden Frauen hatten raue Stimmen und falsche Brüste. [...] Auf den Fotos neben meinem Tisch war ein gewisser Tom of Finland zu sehen. Der stark behaarte, muskulöse Kerl sah sich veranlaßt, sein Geschlechtsteil zur Schau zu stellen, das mich an die Wasserschläuche der Stadtreinigung erinnerte. (S. 68)

[...] entré en el local alargado y amplio, atiborrado de hombres solos, vestidos como si el final del mundo estuviera cerca. Había mujeres, pero las que tienen voz ronca, silicona y postizos. [...] Había fotos enmarcadas que no distinguí. Las que estaban a mi lado eran de un tal Tom de Finlandia, un maromo peludo y musculoso empeñado en mostrar su aparato, semejante a las mangueras del Ayuntamiento. (S. 69)

Natürlich ist der boxende Privatdetektiv, den der Autor Juan Madrid hier in die Schwulenszene abkommandiert, heterosexuell. Es wird noch knapp 25 Jahre dauern, bis eine der interessantesten Autorinnen der Gegenwart, Marta Sanz (*1967), einen schwulen Detektiv in die Geschichte des spanischen Kriminalromans hineinbringt und ihn zum Protagonisten von zwei Romanen macht: *Black, Black, Black* (2010) und *Un buen detective no se casa jamás* (2012, „Ein guter Polizist heiratet nie“). Zarco, der gut vierzigjährige Detektiv, ein idealistischer Ästhet, gutaussehend („fuerte, viril y guapo“, *Black* S. 13) steht auf junge Männer und hat gelernt, zu dieser Neigung zu stehen; von ihm wird gesagt, er sei weder ein Lederkerl noch eine ‚verrückte Tunte‘. Von seiner polemisch-boshafte Ex-Ehefrau muss er sich am Telefon schwulenfeindliche Vorwürfe anhören, welche, so dachte er, die zeitgenössische Gesellschaft eigentlich längst überwunden haben müsste. Wie wenig auch Fremdenfeindlichkeit verschwunden ist, taucht als Problem auf, als er von den Eltern einer ermordeten Ärztin mit Nachforschungen beauftragt wird. Die sehen wie selbstverständlich in dem marokkanischen Ehemann der Toten den potentiellen Mörder. Zarco indes verliebt sich in den 19jährigen Sohn einer Nachbarin des Opfers. Die Schilderung der spannungsreichen Beziehung nimmt eine zentralere Rolle ein als die Enträtselung des Falls. – Zu dieser Zeit treten auch lesbische Ermittlerinnen im spanischen Populärroman auf, etwa in Susana Hernández’ *Curvas peligrosas* (2010, „Gefährliche Kurven“) und *Contra las cuerdas* (2012, „In den Seilen“) oder in Clara Asunción Garcías durchaus erotischem Erzählwerk *El primer caso de Cate Maynes* (2011, „Der erste Fall der Cate Maynes“).

Eine schwul-lesbische Generation der Jahrhundertmitte

In ihrer Untersuchung lesbischer Thematik im spanischen Roman schlägt Angie Simonis eine historische Einteilung nach drei Generationen vor, einer ersten, von den Stereotypen des Perversen gekennzeichneten Phase, die ich hier als Dekadentismus bezeichnet habe, eine zweite Generation der Entdeckungen und Verstellungen während der Franco-Ära, und letztlich eine dritte, von Selbstbewusstsein gekennzeichnete Phase (Simonis 2009). Ich möchte diesen interessanten Vorschlag aufgreifen, um die ‚homosexuelle‘ Literaturproduktion ergänzen und mit der politischen Entwicklung der *transición* überblenden. Daraus ergibt sich, dass der Übergang zwischen der zweiten und dritten ‚Generation‘ eher fließend erscheint. Daher variiere ich den Vorschlag und spreche von einer „Generation der Jahrhundertmitte“, wohl wissend, dass dieser Terminus in der spanischen Literaturgeschichte ganz anders besetzt ist. Der Terminus „Generación del medio siglo“ nämlich bezeichnet in der Lyrik (s. Kap. 1) eine ab 1950 aktive Gruppe von sozial engagierten Dichter*innen. Es erscheint mir aber sehr sinnvoll und effizient, die bedeutendsten

schwul-lesbischen Autor*innen zu einer „Generation der Jahrhundertmitte“ zusammenzufassen, und ich wähle diesen Terminus, weil die Geburtsdaten der im Folgenden vorgestellten acht Autor*innen zwischen 1940 und 1950 liegen. Die Publikation ihrer Werke fällt damit in den frühen Postfranquismus, als die offizielle franquistische Zensur abgeschafft ist und in der spanischen Kultur und Gesellschaft der Aufbruch zu Neuem, die *movida*, und eine weiter andauernde, nicht zu leugnende Verbundenheit mit der franquistischen Vergangenheit koinzidieren. (In welchem Maße franquistische Wertvorstellungen noch die *transición* beherrschen, untersuchte ein Doktorand der Soziologie 1979 in einer Dissertation, deren Betreuer allerdings die Arbeit nicht annahm, so dass ihr Autor diese Jahre später als historischen Beleg selbst veröffentlichte, s. Soriano 2005.)

Die hier zu behandelnden lesbischen Themen werden – mitunter zaghaft und subtil – von Esther Tusquets (1936–2012), Montserrat Roig (1946–1991), Ana María Moix (1947–2014) und Carme Riera (*1948) in den Romandiskurs getragen; die schwule Literatur vertreten innerhalb dieser ‚Generation‘ besonders Terenci Moix (1942–2003), Eduardo Mendicutti (*1948), Luis Antonio de Villena (*1951) und Álvaro Pombo (*1939).

Lesbisches Begehren im Roman

Für Simonis gehen den vier Autorinnen lesbischer Literatur, die ich in der Folge behandeln will, schon einige Vorläuferinnen voraus, die enge Beziehungen zwischen Frauen thematisieren, diese aber nicht explizit als lesbisch bezeichnen, sondern dies in einer Art Palimpsest andeuten (nämlich Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Elisabeth Mulder und Mercè Rodoreda, s. Simonis S. 82). – Ana María Moix, seit ihrer Aufnahme in die Anthologie der „Neuesten“ (*Novísimos*, s. Kap. 1) vor allem als Lyrikerin bekannt, konnte schon in ihrem Erstlingsroman *Julia* (1970), der Esther Tusquets gewidmet ist, eine „Liebe, die ihren Namen nicht zu sagen wagt“ in sehr indirekter Weise inszenieren, wenn man der Interpretation von Gema Pérez-Sánchez Glauben schenkt (Pérez-Sánchez 2007). Pérez-Sánchez weist zugleich auf das 15 Jahre währende Schweigen hin, das der Publikation des stark freudianisch geprägten bildreichen Romans folgt, in dem es um eine schlaflose Nacht der 20jährigen Titelheldin geht, die von teils traumatischen Erinnerungen an Kindheit und Jugend und von der Verzweiflung an der Gegenwart erfüllt ist. Sie wird insofern als gespaltene Persönlichkeit ausgewiesen, als sie in der Perspektive der Kindheit „Julita“ heißt. Das in Sprache und Inhalt explizit sexualisierte, transgressive Potential späterer Romane anderer Autorinnen wird hier nicht entfaltet; schließlich hatte diese *coming of age*-Geschichte ohne positiven Zielpunkt die franquistische Zensur zu passieren (wobei

gelegentlich die Meinung vertreten wurde, die Zensoren seien Autorinnen gegenüber weniger streng gewesen, weil sie denen nur ein geringeres Gefährdungspotential zutrauten ...). Es waren aber ganze 45 Stellen, an denen die Zensoren Streichungen verlangten, wobei auch Sätze moniert wurden, die in der Fiktion offensichtlich den schwulen Bruder der Protagonistin betrafen; für ihn hat also Ana María Moix' älterer Bruder Terenci Pate gestanden (s. u.). Pérez-Sánchez bringt die queere Dimension der Erzählung auf den Punkt:

... the *lector entendido* cannot fail to recognize that the theme of the novel is, ironically, a type of love that dares not speak its name. Ultimately, in eliciting the cooperation of this *lector entendido*, *Julia* involves him or her in an exploration of the relations among pedagogy, shame, and queer subjectivity. (Pérez-Sánchez 2007, S. 36)

Die Autorin selbst hatte Ende der 1990er Jahre ihre lesbische Lebensform öffentlich gemacht; sie besuchte uns in Berlin Anfang der 2000er Jahre, als wir im Literarischen Colloquium an einem herrlichen Sommerabend an die spanische Autorin Rosa Chacel erinnerten. Ana María Moix wurde von ihrer Lebensgefährtin begleitet, einer Psychologin und Nichte eines großen antifranquistischen Schriftstellers. Wir sprachen viel, am meisten über Terenci, ihren Bruder, den sie sehr geliebt hatte. Danach sahen wir uns in Barcelona im Haus einer gemeinsamen Freundin. Wir waren fast gleichaltrig; ihr Tod 2014 ging mir nahe, auch wenn wir uns nur ein paar Mal getroffen hatten.

Ana María Moix hatte einige Jahre die kleine Edition Bruguera geleitet, die ihrer Freundin, der Schriftstellerin, Essayistin und Verlegerin Esther Tusquets gehörte, wurde aber 2010 von dieser von ihren Pflichten entbunden. Tusquets dagegen war eine sehr prominente Persönlichkeit in der spanischen Öffentlichkeit, wohl auch wegen der Bedeutung und des intellektuellen Rufs des Lumen-Verlags, dem sie 40 Jahre lang vorstand. (Ihr Vater hatte ihn seinem profranquistischen Bruder abgekauft und dann dessen Ausrichtung völlig verändert.) Ihre Romane, besonders die Trilogie aus *El mismo mar de todos los veranos* (1978, dt. *Aller Sommer Meer*, 2002), *El amor es un juego solitario* (1979, *Die Liebe ist ein einsames Spiel*, 1984) und *Varada tras el último naufragio* (1980, „Strandung nach dem letzten Schiffbruch“) und später *Con la miel en los labios* (1997, „Honig auf den Lippen“), ein lesbischer *amour fou* im Barcelona der frühen 1970er Jahre, gelten als grundlegende Texte eines lesbischen Selbstausdrucks in Spanien. Gerade der erste Band der Trilogie mit einer nahezu barocken, eigenwilligen Sprache erregte in der Frühphase des Postfranquismus viel Aufsehen. Brad Epps, der mehrfach über Esther Tusquets gearbeitet hat, wies jüngst darauf hin, dass die Rezeption dieses frühen Erzählwerks stark unter dem Einfluss von Hélène Cixous und dem französischen Feminismus gestanden habe, dass er aber aus sich heraus eine bis dahin nie gelesene sinnliche Sprache entfalte (Epps 2017). Darüber

hinaus – und das macht seine Position innerhalb der *transición* aus – ist eine gewisse Bezogenheit auf die heteronormative Ausrichtung der spanischen/katalanischen Gesellschaft des unmittelbaren Postfranquismus nicht zu leugnen (wie die Vergewaltigung der Protagonistin durch ihren Ehemann in Kap. 34 belegen mag, eine Szene, in der Erniedrigung und Leiden am Ende in Lust umschlagen, wie man es aus heteronormativer Pornografie kennt). – In den 36 Kapiteln werden die sexuellen Begegnungen zwischen einer Literaturdozentin mittleren Alters, Adriana, und der kolumbianischen Studentin Clara geschildert, die zwar intensivste Glücksgefühle auslösen, die aber nicht über die Handlungsdauer hinaus aufrecht erhalten werden können, insbesondere angesichts der weiterhin bestehenden Ehe der Protagonistin mit dem großbürgerlichen *macho* Julio. So sind auch die beiden folgenden Romanbände gekennzeichnet durch kurzzeitige Träume, die an den gesellschaftlichen Normen scheitern müssen, über deren Illusionscharakter sich die Protagonistin aber erst im dritten Band der Trilogie inne wird. Auch wenn Tusquets' Romanfolge mit ihren melancholischen Gedanken und dem getragenen Duktus ihrer Sprache absolut nicht zur Verrücktheit der *movida* passen, ist das Werk doch immer wieder mit Recht als ein für die *transición*, für die spanische Öffnung und auch für die Entwicklung der Verschriftlichung lesbischen Begehrens typisches gelesen worden; – allerdings nicht unhinterfragt. Die ‚postfeministische‘ Kritikerin Laura Londale hat, so berichtet Epps (2017, S. 205–207), der positiv-euphorischen Kritik zu Tusquets noch einmal entgegengehalten, dass nicht nur das Repertoire ihrer Bildsprache begrenzt sei, sondern sie auch immer wieder in den Verdacht gerate, Komplizin patriarchaler Normen zu sein; vermutlich eine müßige Diskussion.

Montserrat Roig ist vor allem eine engagierte Feministin, die zugleich zu den ersten Autorinnen zählt, die sich für die katalanische Unabhängigkeit eingesetzt haben, und sie wird deshalb im Kontext der Literatur Kataloniens eingehender behandelt. (s. Kap. 9). Lesbische Erfahrungen tauchen in ihrem labyrinthischen Roman *Die violette Stunde* (1992, Orig.: *L' hora violeta*, 1980) auf, in dem Norma, die Protagonistin, aus diversen Tagebuch-Fragmenten einen Roman ‚basteln‘ will. Von besonderer Bedeutung sind dabei jene Passagen, die ihre Freundin Natalia ihr zukommen lässt, zum Teil historische Aufzeichnungen aus den 1930er Jahren, in der die Schreiberin eine lesbische Beziehung zu einer Frau unterhält, die zugleich die Liebhaberin ihres frustrierten Ehemannes ist. Zentraler Intertext ist Homers Odyssee, genauer: die Frauenfiguren des Epos, Circe, Calypso, Penelope Bewusstseinsstrom und eine Erzählperspektive der dritten Person wechseln sich ab; dass es zu einem Sexualakt zu Dritt mit einem Mann und einer Frau kommt, ist primär durch Neugier und den Wunsch nach Selbstbestimmung begründet, er gipfelt aber mit einem deutliche Fokus auf die weibliche Partnerin. Doch es kommt auch vor, dass der Caudillo selbst, Franco, in Neptuns Gestalt in eine lesbische Träumerei der Protagonistin hineinbricht. *Die violette Stunde* selbst

ist der letzte Teil einer Trilogie; ihm gehen *Adeu, Ramona* (1972, „Auf Wiedersehen, Ramona“) und *El temps de les cirses* (1976, „Die Zeit der Kirschen“) voraus.

Auch auf die bekannte Autorin, Kritikerin und Literaturprofessorin Carme Riera gehe ich im Kontext der Literatur Kataloniens im vorigen Kapitel näher ein (s. Kap. 9). Einschlägig für die lesbische Thematik ist ihr experimenteller ‚Briefroman‘ *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975, „Ich lasse, Liebe, dir das Meer als Pfand“). Bei ihm handelt es sich um den langen Monolog einer Frau (namens Marina), die sich daran erinnert, dass sie als Fünfzehnjährige in der Schule eine ‚verbotene‘ Liebesbeziehung gepflegt hatte, die nun in diesen aufgeschriebenen, zerrissenen und wieder zusammengesetzten Fragmenten erneut auflebt. Erst ganz am Ende wird deutlich, dass dieser Brief, der trotz des experimentellen Stils durchaus zahlreiche Stereotypen seiner Gattung bestätigt, an Maria, also an eine Frau gerichtet war. Diese bei der ersten Lektüre offensichtlich damals beunruhigende Enthüllung wird deshalb (grammatikalisch) möglich, weil im Katalanischen „nosaltres“, das Personalpronomen der 1. Person Plural, grammatisch männlich wie auch weiblich sein kann (anders als die spanischen Äquivalente *nosotros* bzw. *nosotras*). Dass dieses Ende viele zeitgenössischen Leser*innen schockieren würde – Franco lag in seinen letzten Zügen, als die Erzählung erschien –, war Carme Riera bewusst; man vermutete gar einen Druckfehler (und dass es natürlich „Mario“ statt „María“ hätte heißen müssen ...). Für Brad Epps ist es diese Erzählung, die ‚lesbisches Schreiben‘ in Spanien aus der Virtualität heraus in die textuelle Realität holt und ihm dabei zugleich Form und Gestalt bereitstellt („My point is that not only is the theme, or content, of lesbian love ‚unconventional‘, but also the matter, or form, in which it is set forth“, Epps 1995, S. 318).

Wie solch ein lesbisches Schreiben knapp 20 Jahre später in einem ganz anderen Roman zu einer furiosen Vollendung gelangt, beschreibt Cecilia Dreytmüller: „Gibt es den großen katalanischen Lesbenroman? Die Antwort ist ja: Maria-Mercè Marçal hat ihn geschrieben“ (Dreytmüller 2001, S. 238). Es handelt sich um *Auf den Spuren der Renée Vivien* (1998, Orig.: *La passió segons Renée Vivien*, 1994), das einzige lange Erzählwerk der 1998 an Krebs verstorbenen Maria-Mercè Marçal (*1952), die vor allem als Lyrikerin bekannt geworden war. Im Zentrum dieses Literaturromans steht zunächst einmal die fiktive, aber mit Zügen der Autorin selbst ausgestattete Literaturwissenschaftlerin Sara T., die über eine feinsinnige französische Dichterin des *fin de siècle* recherchiert, die das Pseudonym Renée Vivien angenommen hat. Dabei stößt Sara auf immer ungewöhnlichere Details aus Renées Leben, das man als das einer weiblichen Dandy bezeichnen könnte und das die Dekadenten des frühen 20. Jahrhunderts nicht schöner hätten ausschmücken können: reich durch eine Erbschaft geworden, reist Renée durch die Welt, gründet auf Lesbos eine sapphische Gemeinschaft, verliebt sich in Istanbul in eine türkische Ha-

remsprinzessin und besucht Colette an der Côte d'Azur. Doch im Zentrum steht die problematische Verliebtheit in die berauschte und bewundernswerte amerikanische Schriftstellerin Natalia, doch Eifersucht auf beiden Seiten lässt diese Beziehung gleich mehrfach unmöglich werden. Dreytmüller betont zwei Hauptaspekte dieser (meta)-literarischen Erzählung: Einmal das Problem, ob eine lesbische Beziehung glücklich sein kann – eine Frage, die der Roman selbst anhand einer Nebenfigur, die mit ihrer Partnerin glücklich am Genfer See lebt, zu beantworten scheint, – und zweitens die Collage-Technik, die aus der literarischen Arbeit ein Puzzle von interessanten Situationen macht, lebendig im Ton und überraschend in ihren Verläufen. Über allem stehe aber die von Skepsis getragene Frage nach der Möglichkeit eines selbstbestimmten und gesellschaftlich akzeptierten Lebens als lesbische Frau, die Dreytmüller so beantwortet: „Vergeblich sucht man nach positiven, realisierbaren Entwürfen lesbischer Zweierbeziehungen, und zudem wird unmißverständlich klar, daß sich – aus der Perspektive einer Katalanin von 1985 – nicht so viel geändert hat seit den Zeiten der ‚Sappho von 1900‘“ (S. 247).

Álvaro Pombo und die Furcht vor unserer modernen schwulen Lebenswelt

Nun zu den vier männlichen Autoren dieser „Generation der Jahrhundertmitte“. Der Älteste, Álvaro Pombo, der aus dem kantabrischen Hochadel stammt, begann als Lyriker und Verfasser von philosophischen oder literaturtheoretischen Essays. Seit 2004 ist er Mitglied der Königlichen Akademie, 2008 führte er (ohne großen Erfolg) die Liste der UPyD (Unión Progreso y Democracia), einer Partei aus dem konservativen Spektrum, für den Madrider Senat an. Sein Durchbruch als Romancier gelang ihm in den 1980er Jahren mit *Der Held der Mansarden von Mansard* (1988, Orig.: *El héroe de las mansardas de Mansard*, 1983), einer Erzählung über den boshafte Jungen Kus-Kús, der teils zum Ich-Erzähler avanciert und den Roman streckenweise in einen Diskurs der Frühpubertät überführt. Neben einer englischen Gouvernante – eine anglophile Ader zeichnet den Autoren selbst auch aus – lebt bei dem Jungen des Romans der Hoteldiener Julián, ein etwas undurchsichtiger, offensichtlich bi- oder homosexueller Mann mit stets tränenden Augen, der zum Opfer des Jungen wird und letztlich flieht (Details bei Ingenschay 1991a). Seit dem frühen Erzählband *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977 „Erzählungen über den Mangel an Substanz“) stehen immer wieder homosexuelle Männer im Zentrum seiner Werke. Aus den über 20 Romanen wähle ich zwei sehr unterschiedliche und in gewissem Sinne widersprüchliche, beides „Schwulenromane“ (im Sinne einer primär für eine gleichgeschlechtlich orientierte Leserschaft geschriebene Literatur): zuerst *Leichte Vergehen* (1990, Orig.: *Los delitos insignificantes*, 1986), später *Contra natura* (2005).

In *Leichte Vergehen* geht es um zwei ungleiche Männer: den jungen, smarten, zeitweilig arbeitslosen Quirós und den frustrierten alten Ortega, der einst schriftstellerische Ambitionen hatte, nun aber ein unerbittlich handlungs- und sinnfreies Leben in einem langweiligen Bürojob fristet. Auf der Terrasse eines Cafés lernen sich die beiden kennen, sie verabreden sich, und der gerissene Quirós wird sich schnell der Tatsache bewusst, dass er den hilflosen Ortega ausnutzen kann, was deshalb bedeutsam wird, weil seine erfolgreiche Verlobte, die ihn aushält, sich von ihm abwendet. So kommt es zu weiteren, stets ein wenig problematischen Treffen, und dann auch zu sexuellen Kontakten, bei denen sich Quirós von Ortega oral befriedigen lässt. Und es geschieht, dass der ältere Mann seinem neuen Freund, falls dieser Ausdruck richtig ist, Geld ‚leiht‘. Als Quirós von ihm eine größere Geldsumme verlangt, hebt Ortega all seine Ersparnisse ab und überlässt sie Quirós. Und dann kommt es zu einem eher mit ‚kaltem Blick‘ beschriebenen Geschlechtsakt, *a tergo* vollzogen, und im Anschluss lässt sich Ortega „wie ein neunzig Kilo schwerer Sack Fleisch“ (S. 208) vom Balkongeländer fallen. Unter all den vielen, oft sehr stereotypen Schwulengeschichten von ungleichen Paaren – dem hässlichen Alten und dem tollen Jungen, B-Variante: alter Lehrer und frühreifer Schüler oder auch, ebenfalls in lesbischer Variante: Professorin und Studentin – ist diese noch einmal besonders unerträglich, weil beide nicht wirklich ‚befreite‘ Schwule sind: Quirós ist vielleicht bisexuell, deutlich selbstverliebt (und fremdenfeindlich-unsympathisch, wenn er etwa beim Anblick eines jungen weißen gutgebauten Nordamerikaners auf der Gran Vía sofort an AIDS denkt und daran, dass ‚diese Jungs uns das eingebrockt haben‘ [s. *Leichte Vergehen*, S. 30] ...). Ortega begehrt diesen agilen jungen Mann, steht sich aber selbst im Weg und macht in seiner tapferen Unbeholfenheit einen ‚Fehler‘ nach dem anderen; damit ist er nicht weniger stereotyp als sein narrativer Gegenspieler. Vielleicht sind die beiden Männer „prä-schul“ („pre-gay“, so ein Terminus, den Eduardo Mendicutti einmal geprägt hat, um Pombo selbst zu charakterisieren, der vielleicht aber auch von dem Soziologen Óscar Guasch stammt, einem der ‚klassischen‘ Theoretiker der Homosexualität in der spanischen Gesellschaft): Quirós, dem das Zeug zu einem abgebrühten Stricher fehlt, und Ortega, dessen Selbst-Viktimisierung das tödliche Ende plausibilisiert. – Seitens der (schwulen) Literaturkritik wurden Pombos *Leichte Vergehen* im Wesentlichen verrissen; Juan Vicente Aliaga z. B. wirft dem Roman „eine schuldbezogene und ermüdend melodramatische Vision der Sexualität und Liebe zwischen Männern, vollgestopft mit ärgerlichen, verinnerlichten Vorurteilen“ vor („una visión culposa y extenuantemente melodramática, plagada de sinsabores y prejuicios interiorizados sobre la sexualidad y el amor entre hombres“ (Aliaga 1997, S. 78); ich selbst hatte einem Ver-

lag, der über eine deutsche Übersetzung nachdachte, abgeraten; ein anderer Verlag brachte es dann heraus.

Contra natura, zwei Jahrzehnte später erschienen, greift einige Details der Handlungskonstellation des frühen Werks wieder auf. Auch hier geht es um eine „transgenerationale“ Liebesbeziehung, zunächst zwischen dem gut situierten, älteren Javier Salazar und dem jüngeren Ramón Durán. Diese allerdings wird durch das Auftauchen eines Dritten, des (heimlich schwulen) Lehrers von Ramón, Juanjo, sowie letztlich durch Paco Allende, einen ‚selbstbewusst schwulen‘ Mann in Javiers Alter, verkompliziert. So stehen die Erfahrungen und Wertmaßstäbe einer älteren Generation, die den Franquismus erlebt hat, denen einer postfranquistischen, von den *Stonewall Riots* und der Schwulenemanzipation geprägten jungen Generation gegenüber. Auch hier endet das Romangeschehen mit dem Suizid des reifen Javier Salazar, und wiederum stürzt er sich – ein *déjà-lu* für die Leser*innen des früheren Romans – wie ein Mehlsack über die Balkonbrüstung des fünften Stocks.

Es ist offensichtlich, dass *Contra natura* mit seinem auf die religiöse, näherhin katholische Verurteilung der Homosexualität anspielenden Titel von der Handlungskonstellation her wesentlich komplexer und von der Schilderung homosexueller Befindlichkeiten her differenzierter ist, obwohl meines Erachtens auch dieser Roman stark in der Reproduktion von Vorurteilen verharrt. Daher ist der Ansatz des in Australien lehrenden Kollegen Alfredo Martínez Expósito spannend, die beiden Werke in einer „intersektionalen Perspektive“ zu vergleichen. Zunächst ist klar, dass *Leichte Vergehen*, so Martínez Expósito, noch im Kontext der Entkriminalisierung der Homosexualität in der Postdiktatur stehe (was man angesichts eines Erscheinungsdatums von über einem Jahrzehnt nach Francos Tod auch relativieren kann). Ferner schlägt sich die Modernisierung ‚unserer schwulen Alltagswelt‘ nieder: Quirós nahm Ortegas Briefumschlag mit Bargeld an sich, Juanjo stiehlt Salazar die Kreditkarten. Doch was hat sich tatsächlich zwischen den beiden Romanen geändert? Die ‚schwule Welt‘ habe sich differenziert, schreibt Martínez Expósito, sie sei komplexer geworden, so dass der Autor statt zweier Protagonisten derer vier in seinem Handlungsgefüge zusammengeführt habe. Ferner projiziert Martínez Expósito theoretische Neuansätze auf Pombos Roman, insbesondere die Negativität schwuler Lebensbefindlichkeit, die Lee Edelman (Edelman 2004) mit Bezug auf Lacans *Séminaire XXIII* zu der These von der ‚Sinthomosexualität‘ (d. h. von einer systematischen, aus der Unwahrscheinlichkeit der Reproduktion resultierenden Zukunftslosigkeit) verdichtet hat. *No future* – so Edelmanns Buchtitel – kennzeichne Homosexualität als eine gegen die hegemoniale Heteronormativität gerichtete Lebensform, deren queere Praxis ‚von innen heraus‘ (und nicht nur symptomatisch) narzisstisch, antisozial und lebensabgewandt sei, deren auf Vergnügen (*jouissance*) ge-

richtete Disposition vielmehr dem Freud'schen Todestrieb nahestehe. (Edelman erwähnt die sich 2004 abzeichnenden Entwicklungen wie Mutterschaft lesbischer Frauen kurz, Pombo natürlich nicht.) – Der Versuch meines geschätzten australischen Kollegen zeigt einerseits, wie fruchtbar die Rückprojektion theoretischer Neuansätze auf vorher entstandene Literatur sein kann – Edelman selbst bedient sich mehrerer Romane des 19. Jahrhunderts zur Herleitung seiner Thesen. Dennoch beruhen die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, unter zwei Aspekten auf einer (sagen wir) sehr sehr, sehr wohlwollenden Lektüre des Pombo'schen Werks. Zunächst scheint mir die These von der grundsätzlichen Fortpflanzungsverweigerung homosexueller Menschen nicht (mehr) haltbar (angesichts der vielen schwulen Väter, die sich schon vor vier Jahrzehnten organisierten, und angesichts der Mengen von Berliner Kita-Kindern mit zwei Müttern), und zweitens setzt Edelmanns Glaube an die vom Todestrieb beherrschten Schwulen den historischen Kontext nicht außer Kraft, in den sich Pombos Romane einschreiben. Diesen Kontext umreißt Pombo selbst immer wieder, zum Beispiel in einem Interview aus dem Jahre 2015, in welchem er die „Trivialisierung und Merkantilisierung“ der Homosexualität beklagt und mit dem Statement endet: „Schwulsein scheint mir geschmacklos“ (– oder „gewöhnlich“, – „Lo gay me parece hortera“, Pombo 2015). Damit schließt sich Pombo allerdings nicht jener Kritik der Vereinnahmung schwulen Lebens durch global-kapitalistische Praktiken an, die jüngst auch in Spanien laut wird (s. die Kritik am „gaypitalismo“ durch Lily Shangay, Shangay 2016), sondern er argumentiert von einer konservativen Warte, welche die nach langen gesellschaftlichen Diskussionen durch das Gesetz 3/2007 erreichte (und durch königliches Dekret vom März 2019 bestätigte) weitestgehende Gleichstellung nicht heteronormativer Lebensformen kritisiert. So erklärt er im Epilog von *Contra natura*, er wolle die Besonderheit der schwulen Erfahrung bewahren, welche kein politisches oder juristisches, sondern ein moralisches Problem sei:

Unsere Jugend ist einem Prozess der Trivialisierung ausgesetzt [...]. Allzu häufig höre ich gleichmachende und oberflächliche Beschreibungen der homosexuellen Erfahrung. So, wie man in der Erziehung die Schule durch eine Gleichstellung nach unten hat demokratisieren wollen, so wird auch die Gleichheit der Rechte und Pflichten von Homosexuellen, die Erfahrung der Homosexualität selbst, durch hunderte von Büchern, Filmen usw. nach unten angeglichen. Man vergisst, dass die homosexuelle Erfahrung sowohl nummerisch als auch qualitativ eine seltene Erfahrung ist.

Hay un proceso trivializador que afecta a nuestras juventudes [...]. Oigo con demasiada frecuencia descripciones igualatorias y fáciles de la experiencia homosexual. De la misma manera que en educación se ha tendido a democratizar la escuela igualando por abajo, así también la igualdad de derechos y deberes de los homosexuales, la experiencia de la homosexualidad misma se ha igualado por abajo en cientos de libros, películas, etc. Se

olvida que la experiencia homosexual es, tanto numérica como cualitativamente, una experiencia rara. (S. 560)

Gut, dass Pombo sich in all dem irrt.

Ein Chronist des schwulen Lebens seit der *transición*: Eduardo Mendicutti

Kommen wir nun aber zu jenen beiden Autoren, die zeitgenössisches Schwulsein nicht als „geschmacklos“ und diese Form der sexuellen Orientierung nicht als „seltsam“ empfinden: Eduardo Mendicutti und Luis Antonio de Villena. Mendicutti ist sozusagen der Fackelträger der Geschmacklosigkeit, wenn man den von Pombo benutzten Terminus „*hortera*“ (‚vulgär‘, ‚geschmacklos‘) auf die bewusst gewählte und meisterhaft beherrschte Stilebene seiner Narrativik anwendet. 1948 im andalusischen Sanlúcar de Barameda geboren, wohin er nach Jahrzehnten in Madrid vor wenigen Jahren zurückgekehrt ist, ging er dem bürgerlichen Beruf eines Wirtschaftsberaters nach. Sein aus mehr als 20 Romanen bestehendes literarisches Werk, seine Artikel in der Presse, (besonders seine Kolumne in *El Mundo*, die er jahrelang schrieb) und seine Präsenz in Funk und Fernsehen machen ihn zu dem bekanntesten unter den Schriftstellern, welche die Emanzipation von Lesben und Schwulen in Spanien miterlebt und gefördert haben. Zwei seiner Romane wurden mit Erfolg verfilmt (*El palomo cojo*, „Der lahme Täuberich“, unter der Regie von Jaime de Armiñán, 1995, und *Los novios búlgaros*, „Die bulgarischen Liebhaber“, 2002, unter der Regie von Eloy de la Iglesia). Auf sein viel beachtetes Frühwerk *Una mala noche la tiene cualquiera* (1988, „Eine schlechte Nacht hat jeder mal“) bin ich im Kontext der Krise des Staatsstreichs vom 23. Februar 1981 (s. Kap. 3) eingegangen und habe dort besonders die sprachliche (Stichwort: Tuntensprache) und ästhetische (Stichwort: Kitsch und *camp*) Innovation sowie die (dezidiert antifranquistische) politische Dimension geschildert (s. auch Ingenschay 1991b). Um meine These zu untermauern, dass Mendicuttis Romane insgesamt sich als eine Chronik oder auch als Entwicklungsgeschichte des schwulen Lebens und seiner wichtigsten Praktiken, Ideen und Wandlungen auf der Iberischen Halbinsel lesen lassen, möchte ich zwei weitere, aktuellere Werke vorstellen: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997, „Ich bin nicht schuld, dass ich so sexy geboren wurde“) und *Otra vida para vivirla contigo* (2013, „Noch ein Leben will ich mit dir leben“).

Die Person, die nicht schuld ist, so sexy geboren worden zu sein, ist die Mann-zu-Frau-Transsexuelle Rebecca de Windsor (präoperativ Jesús López Soler), die

beim morgendlichen Blick in den Spiegel feststellt, dass das Leben Spuren in ihrem Gesicht und Körper hinterlassen hat und sie ihr Leben ändern müsse. Statt weiterhin ein Sexsymbol zu sein, entschließt sie sich zu einem Leben als Heilige, besser als Superheilige, „wie sie im Buche steht“. Also studiert sie zunächst die klassischen Werke der spanischen Mystik, des Johannes vom Kreuz (San Juan) und vor allem der Teresa de Ávila (Santa Teresa, s. Kap. 1). Kaum hat Rebecca ihren Beschluss gefasst, beobachtet sie in einer Kirche den verdammt gut aussehenden Dany, der vor ihren Augen eine Levitation erlebt, so dass sie in ihm den geeigneten Partner sieht, um durch das Land zu pilgern, von Kloster zu Kloster, um die Vereinigung mit „dem Herrn“ bzw. dem „Geliebten“ („Amado“) zu suchen, wie es Santa Teresa in ihren Schriften, besonders in *El castillo interior* (1588, „Die innere Burg“), einem Leitfaden für besonders fromme Nonnen, vorgezeichnet hat. Durch diese ‚Burg‘ mit sieben Stationen („*moradas*“) nämlich wandern die Gott ergebenden Frauen ‚mit Gebet und Verstand‘. Und so begeben sich Dany und Rebecca als moderne Pilgernde mit Rebeccas Golf auf den Weg. Im ersten Kloster, das sie als *paying guests* aufnimmt, trifft Dany auf eine Schar von Engeln, in denen Rebecca nur Schuljungen (‚Frischfleisch‘) erkennt. Das zweite Kloster erweist sich als höchst erfolgreich im Sektor des Sakraltourismus, weil in der Sakristei eine steinerne Reliquie aufbewahrt wird, die stets nachwächst und so Material liefert für die dort produzierten ledernen Züchtigungsinstrumente, die zu sadomasochistischen Praktiken ebenso dienen können wie zur frommen Selbstkasteiung. (Diese hat man etwa in Pedro Almodóvars Film *Kika* [1993] gesehen, wo Kikas Vergewaltiger nach seiner Missetat bei einer Prozession als sich flagellierender Büsser gezeigt wird). Das Kloster ist entsprechend dem Heiligen Stefanus geweiht. – Die folgende Station ist sogar ein mit Tourismus-Gütesiegel ausgezeichnete Ort, der allerdings keine Frauen zulässt, so dass Rebecca sich kurzfristig und widerwillig in Jesús López Soler rückverwandeln muss ... Interessant ist auch die sechste Station, ein Kloster, in dem ein hochwertiges Leder hergestellt wird und wo das „Große Treffen“ vorbereitet wird. Überrascht erfährt Rebecca, dass es sich dabei nicht um ein Treffen mit dem Herrgott handelt, sondern um das Internationale Ledertreffen mit der Wahl des Mr. Leather – Am Ende erlebt Rebecca eine Vision: ihr gegenüber kniet ein Mädchen im Kommunionkleid, mit Jungengesicht, und es werden Erinnerungen an bedeutende Stationen des Lebens aufgerufen. Und augenzwinkernd diskutiert Rebecca mit dem knaben- und mädchenhaften *alter ego* ihr Identitätsproblem: Um eine ehrliche Antwort gebeten, räumt dieses *alter ego* ein, Rebecca sei ungeeignet für den Heiligenhimmel. In der Einsamkeit des Hügels also entschließt sie sich zu einem Altwerden in akzeptierter Diesseitigkeit, schwört Treue zu sich selbst, die auf Züchtigung ihres gepflegten Körpers ebenso verzichtet wie auf Gewissensbisse, denn schließlich sei es ja nicht ihre Schuld, so sexy geboren worden zu sein

Zwei Aspekte machen diesen besonderen Roman so interessant: die Verwendung einer Sprache, die zwischen einem schwulen Jargon und dem barocken Gestus der religiös-mystischen Diktion des Spanischen oszilliert bzw. beide kombiniert, und die inhaltliche Bezugnahme auf neue Tendenzen innerhalb der spanischen Schwulenszene. – Rebecca bedient sich im Erzähltext wie in den Dialogen mit Dany dieser Sprache, die nicht nur den Leser*innen, sondern auch dem Gesprächspartner seltsam erscheint. Rebecca klagt:

Woher kam dieses Gejammere, wenn ich mich auf den Geliebten bezog, als ob das mit dem Geliebten meine Erfindung wäre! In der ganzen mystischen Literatur wird der Geliebte so genannt, oder er heißt Gemahl, aber ich empfand das so, dass das Wort Gemahl reserviert werden sollte, außer bei besonderen Anlässen der Phase des Strafens und der kontemplativen Phase, für die Vereinigungsphase, die dann ist, wenn man die Hochzeit bei der siebten Station, am Zielpunkt der Identifikation, erreicht und du buchstäblich verückt wirst.

¿A qué venía aquel retintín al referirse al Amado, como si lo del Amado fuera un invento mío? En toda la literatura mística al Amado se le nombra así, o bien se llama el Esposo, pero yo entendía que la palabra Esposo debía reservarse, salvo en puntas muy marcadas de la fase punitiva y de la fase contemplativa, para la fase unitiva, que es cuando en el tálamo que hay en la séptima morada se llega al colmo de la identificación y literalmente te dislocas. (Mendicutti 1997, S. 199)

Der barocke Sprachgestus wird also zitiert, um vielfach gebrochen zu werden. So tritt die potentiell sexuelle Konnotation der mystischen Erfahrung allzu evident zutage, wenn sich die Vorstellung vom Geliebten („*Amado*“) am Körper des reizenden Gärtners in einem der Klöster festmacht. Dessen Qualitäten werden im stilistischen Gestus des Hohen Liedes Salomons beschworen, gipfelnd freilich in der Partie vom Gürtel abwärts:

Mein Geliebter ... ist in seinen Garten herabgestiegen, seine Haut ist von der Farbe der Spreu, wenn der August kommt, und seine Augen sind von der Farbe des Hafers, sein Haar ist vergoldet von den vier Jahreszeiten, und die Brise, die von den vier Kreuzpunkten kommt, hat es gelockt, seine Lippen scheinen von Marzipan gemacht, und er hat das Profil einer klassischen Büste, ..., und da überdies sein Hals wie der Mast eines von den Furien des Meeres nicht zu besiegenden Schiffes ist, und seine Schultern wie die Türme einer Burg sind, an denen sich der Winde Zorn besänftigt, seine Brust von der Weite und der Harmonie einer australischen Landschaft ist, und da man vom Gürtel abwärts die Härte der Eiche, die Qualität des Mahagoni, die Widerstandskraft des Eukalyptus, die Flexibilität der Weide und die Schlichtheit und Bescheidenheit der Pinie des Mittelmeers sieht oder ahnt, so ist nichts und niemand mit meinem Geliebten vergleichbar.

Mi Amado ... ha bajado a su jardín, tiene la piel del color de las espigas cuando llega agosto y sus ojos son del color de la avellana, su pelo lo ha dorado el sol de las cuatro estaciones y lo ha rizado la brisa que llega de los cuatro puntos cardinales, sus labios

parecen hechos de mazapán y tiene un perfil de busto clásico, ..., y si a eso se le añade que su cuello es como el mástil de un barco invencible por las furias de los mares, que sus hombros son como las torres de un castillo en las que acaban por tranquilizarse las iras de los vientos, que su pecho tiene la anchura y la armonía de un paisaje australiano, y que de cintura abajo se le ve o se le adivina la dureza del roble, la calidad de la caoba, la resistencia del eucalipto, la flexibilidad del sauce y la sencillez y modestia del pino mediterráneo, nada ni nadie es comparable a mi Amado. (Mendicutti 1997, S. 184)

So interferiert der mystische Gestus mit jener zeitgenössischen Tuntensprache, die Mendicutti in seinen vorherigen Werken mit großer Innovationskraft zu literarisieren verstand. Rebecca bezieht ihre Lebensphilosophie erst seit kurzem aus der Barockmystik, und die zuvor für sie geltenden Parameter schleichen sich allenthalben in ihr Empfinden ein: ein Kosmos der Äußerlichkeiten, der schönen Kleider, der halbseidenen Filme, schwul-kitschige Kultelemente wie Barockengel oder der *Grand Prix Eurovision de la Chanson* ... Mendicuttis dekonstruierende Technik entspricht einem doppelten Pastiche: er imitiert und überhöht den *stilus nobilis* barocker Mystik, und er imitiert und überhöht zugleich die von der Tunte verwendete Spielart des gegenwärtigen Schwulendiskurses (weitere Details zu diesem Roman s. Ingenschay 2001). – Diese Doppelkodierung unterscheidet Mendicuttis Barocksprache übrigens von derjenigen, die Goytisolo einige Jahre später in *Carajicomedia* anwenden wird (s. weiter unten) insofern, als Goytisolo zwar auch erotische Andeutungen und Untertöne pflegt, sich aber nicht des tuntigen Kitschdiskurses bedient. Daher ist Mendicuttis Roman – um die nicht unproblematische, von Susan Sontag theoretisierte Kategorie zu bemühen – *camp*, derjenige Goytisolos nicht.

Eine Bemerkung zu Mendicutti als einem Chronisten des schwulen Madrid. Die *travestis* in *Una mala noche la tiene cualquiera* schwärmten zwar auch für „echte“ Männer, etwa Uniformträger, aber ihr Lebensmittelpunkt war die Transen-Bar, in der sie tanzten, ein Etablissement, das man sich als typische Madrider Spelunke mit billigen Darbietungen vorstellen muss, eine der vielen halbseidenen Kneipen, die es in meinen Madrider Jahren durchaus noch gab. Die sieben klösterlichen Stationen, über die der Autor einige Jahre später schreibt, sind dagegen Orte einer neuartigen Selbstdefinition, welche Details aus dem modernen schwulen Leben integrieren, die zuvor in Spanien unbekannt waren: etwa Bodybuilding als neuer Körperkult, die Öffnung auf sadomasochistische Sexualpraktiken oder allgemein auf die um die Jahrtausendwende aufblühende Leder-Szene. Deren Fehlen hatte ich gerade in einem Aufsatz zur spanischen Schwulenliteratur festgestellt, als in Madrids einschlägigem Viertel Chueca die Leder-Bars wie Pilze aus dem Boden zu schießen begannen, noch bevor mein Aufsatz erschien ... und Mendicutti diesen Roman vorlegte, in dem er deutlich darlegt, dass Madrid auch in Bezug auf die Leder-Szene den Anschluss an andere Me-

tropolen gefunden hat, wenn die Ledermänner im Text ihre beliebtesten Treffpunkte der westlichen Welt aufzählen:

Viele erschienen vor Bars oder Läden mit Namen wie Bootscoot (Melbourne), Le Track (Montreal), Twilight Zone Kellerbar (Berlin), Mr. Chaps Leatherworks (Hamburg), Stablemaster Bar (Amsterdam), London Leatherman (London), Eagle's und The Pleasure Chest (New York), Jackhammer (San Francisco) und SR (Madrid).

Muchos aparecían delante de tiendas o bares de nombres como Bootscoot (Melbourne), Le Track (Montreal), Twilight Zone Kellerbar (Berlín), Mr. Chaps Leatherworks (Hamburg), Stablemaster Bar (Amsterdam), London Leatherman (Londres), Eagle's y The Pleasure Chest (Nueva York), Jackhammer (San Francisco) y SR (Madrid).

(Mendicutti 1997, S. 225)

Zehn Jahre nach dem Erscheinen von *Yo no tengo la culpa ...* wird in Spanien das von der katholischen Kirche und konservativen Kreisen vehement bekämpfte Gleichstellungsgesetz verabschiedet, das kurz vorher in Mendicuttis Roman *California* (2005) eingehend diskutiert wird. Die durch die Verfassung garantierte Gleichheit aller verlange diese Regelung, so hatte der Oberste Gerichtshof geurteilt, obwohl zum Beispiel die damalige Königin, Doña Sofía, kund tat, die Schwulen mögen im Bett tun, was sie wollen, sollten dies aber bitte nicht „Ehe“ nennen – ein Diktum, für das sie sich später entschuldigte. So kam ausgerechnet das als erzkatholisch geltende iberische Land zu einer in Bezug auf die Gleichstellung von Lesben und Schwulen höchst liberalen Rechtslage, die es sonst allenfalls in einigen nordeuropäischen Ländern (und in Argentinien) gab. Die gesetzliche Möglichkeit zog natürlich eine Welle von Eheschließungen unter Lesben oder Schwulen nach sich, und dann auch Adoptionen, später auch Trennungen, Scheidungen ... Und dass all das alles also nicht nur einfach war, zeigt Mendicutti mit *Otra vida para vivirla contigo* (2013, „Noch ein Leben will ich mit dir leben“), einem *amour fou* zwischen dem älteren, weisen und manchmal abgeklärten Schriftsteller Ernesto Méndez und dem jungen Stadtrat Víctor Ramírez, der wohl genau den ‚modernen‘ Typ des engagierten, selbstbewussten Schwulen verkörpert, den Pombo nicht ausstehen kann. Dem Erzähler des Romans, dem Schriftsteller Méndez, fällt es schwer zu begreifen, dass dieser fantastisch aussehende, kluge, in der Gleichstellungsbewegung aktive Mann seine Verliebtheit erwidert, obwohl der Verwirklichung ihrer Beziehung handfeste Hindernisse im Wege stehen: einerseits die sensationlüsterne Schar der tuntigen Freunde, dann aber vor allem ein gewisser Jerónimo, der, nach einer elfjährigen Beziehung, „technisch überhaupt noch nicht mein Ex ist“, wie Víctor zugibt („técnicamente aún no es del todo mi ex“, S. 35). Er war außerdem sein Lehrer in der Schule und möchte ihn nun, nachdem dies per Gesetz erlaubt ist, heiraten, was der stets verbindliche, freundliche Víctor

nicht so einfach abweisen kann! – Der Titel des Buches zitiert einen spanischen Schlager (einen *Bolero*), und der Wunsch, ein zweites Leben zu haben, das man mit jemandem teilen könne, ist der Satz, den Víctor zu Ernesto in einem offenen Gespräch sagt. Doch erst muss dieses erste Leben bewältigt werden ... Einzelne Phrasen aus Schlagern gehen dem Schriftsteller immer wieder durch den Kopf, gerade so, als gäben sie der Gefühlswelt des klugen Protagonisten Halt. (Übrigens tauchen in der spanischen Literatur häufiger Schlagerzitate auf, manchmal so ironisch wie in Rosa Monteros feministischem Roman *Te trataré como a una reina* [„Ich werde dich wie eine Königin behandeln“]).

In einer Besprechung von *Otra vida* ... hebt Almudena Grandes hervor, hier fände man „das Zeugnis über ein Land, in dem alle Formen der Liebe gleich sind“ („el testimonio de un país donde todos los amores son iguales“, Grandes 2013). – Wenn Mendicutti in den meisten seiner vorausgehenden Romanen die Sprach- und Lebensform der *loca latina*, der Tunte aus dem Süden, in Szene gesetzt (vielleicht am besten in *Tiempos mejores*, 1989, „Bessere Zeiten“) und die Register des (homo)-erotischen Diskurses ausgeweitet hatte (vielleicht am weitesten in *Siete contra Georgia*, 1990 „Sieben gegen Georgia“), und wenn er den Fall des Eisernen Vorhangs durch das unerwartete Auftauchen zahlreicher junger gut gebauter Männer aus Osteuropa auf der Madrider Puerta del Sol thematisiert hatte (in *Los novios búlgaros*, 1993, „Die bulgarischen Liebhaber“), so setzt *Otra vida* ... die ‚Normalisierung‘ der gleichgeschlechtlichen Partnerschaft und Ehe nach dem Gleichstellungsgesetz voraus. In den folgenden Romanen erscheinen immer noch eine Reihe queerer Figuren, aber weniger ausschließlich und nicht in so zentralen Funktionen. So wird der letzte Roman, *Para que vuelvas hoy* (2020, „Damit du heute zurückkehrst“), aus der Perspektive einer an den Rollstuhl gefesselten alten Frau berichtet (und besteht aus ihren Erinnerungen, die sie in umfangreichen Dialogpartien der jungen Pflegerin erzählt). Deutet das seismographische Gespür Mendicuttis darauf hin, dass die Tunte als literarisches Subjekt ausläuft, dass es für das Gros der spanischen Gesellschaft heute zentralere Themen gibt als die des ‚klassischen‘ Tuntenromans?

Der Kritiker als Autor und Dandy: Luis Antonio de Villena

Der einflussreichste schwule Schriftsteller Spaniens, der Dichter, Essayist, Kritiker und Romancier Luis Antonio de Villena, ein Intellektueller mit weltläufigem Auftreten, der oben bereits als Theoretiker und Historiker des Dandytums behandelt wurde, entwirft in seinen mehr als neunzig Büchern sehr geschickt einen Kanon der westlichen Schwulenliteratur und gleichzeitig die Kanonisierung seines eigenen Lebens und Werks. Dass er Romanistik studiert hat, merkt

man an den zahlreichen Bezügen auf Baudelaire und Verlaine, Mallarmé und Proust (gerade in seinem Frühwerk), daneben beschäftigt er sich mit Wilde und Kafkas, da Vinci, Caravaggio und August von Platen (s. Kap. 1), und selbst König Ludwig II. von Bayern wird bei ihm zum Protagonisten eines Romans (*Oro y locura sobre Baviera*, 1998, „Gold und Wahnsinn über Bayern“). Wenn Suche nach Schönheit die Devise seines Schreibens ist, so wird dies in seiner Dichtung am deutlichsten, auf die ich im Kapitel zur Lyrik eingehe, wo neben einer Einzelinterpretation auch seine Rolle als Anthologe dargestellt wird. Hier gilt es entsprechend, auf seine Essayistik und Narrativik einzugehen, wobei die Grenzen zwischen den traditionellen Literaturformen bei de Villena nicht selten verschwimmen. In dem programmatischen Band *Lecciones de estética disidente* (1996, „Lektionen einer dissidenten Ästhetik“) liest man nicht nur essayistische Schilderungen, welche die im Titel benannte Dissidenz reflektieren (mit dem Verweis auf Mick Jagger, der einst während eines Rockkonzerts einen Lippenstift gezückt und sich damit geschminkt habe), sondern auch Gedichte, die zu einer nicht-konformen Ästhetik aufrufen. Das Heterodoxe als Thema und Ziel erscheint schon früh in seinem Werk, z. B. in dem Essay-Band *Heterodoxias y contracultura* (1982, „Heterodoxien und Gegenkultur“) den er gemeinsam mit dem Philosophen Fernando Savater, der einige Jahre sein Partner war, besorgt hat. Chris Perriam betrachtet ihn vor allem als Repräsentanten einer (auch politischen) Gegenkultur (s. Perriam 1995, S. 18), eine Einschätzung, die ich auch aufgrund vieler persönlicher Gespräche mit dem Autor so nicht teile, obwohl im Folgenden auch einige politische Aspekte deutlich werden.

In de Villenas Romanen und Essays herrschen historische und (auto)-biografische Themenkomplexe vor. Die historischen Bezüge reichen von der Antike, etwa dem dekadenten Rom der Zeit Neros bis zur Gegenwart, zum Beispiel zu Robert Mapplethorpe, der Ikone der Schwulenfotografie des 20. Jahrhunderts. Eine zentrale Rolle spielt dabei stets eine Selbstinszenierung, die es dem Autoren erlaubt, sich als Teil einer mondänen, aristokratisch-schwulen Elite darzustellen, die mitunter anachronistisch wirkt. Chronik und Autofiktion vermischt er schon in *Ante el espejo* (1982, „Vor dem Spiegel“) mit Schilderungen der emotionalen, teils sexuellen Erlebnisse des Heranwachsenden in Schule und Familie, seine erste Chronik eines persönlichen Anders-Seins im Umfeld des Franquismus. Der Lebenswirklichkeit der Franco-Ära kommt bei de Villena, der bei Francos Tod im 25. Lebensjahr stand, oft eine große Rolle zu, etwa in *Patria y sexo* (2004, „Vaterland und Sex“). Einen Höhepunkt der Erzählung (und Stilisierung) des eigenen Lebens stellen die drei Memoria-Bände dar, die er zwischen 2015 und 2019 publiziert hat (de Villena 2015, 2017 und 2019). Sie sind ein beredtes Zeugnis nicht nur über seine persönlichen Beziehungen (mit einigen Reflexionen über das enge Verhältnis zu seiner verstorbenen Mutter), sondern auch über seine Reisen und vor allem über seine umfangreichen literarischen Netzwerke. Der ganze Parnass

der schwulen Dichter Spaniens vergangener Jahrzehnte taucht auf, von Cernuda über Gil de Biedma bis zu Leopoldo María Panero. Im dritten Band ist der Dichter Francisco Brines, Mitglied der Königlichen Akademie, sehr präsent. Eines der zahlreichen, unkommentierten Fotos auf der *homepage* de Villenas zeigt unseren Autoren mit Brines (sowie mit Ana Rossetti und zwei weiteren Dichtern); das Foto habe ich in meinem damaligen Berliner Wohnzimmer aufgenommen, anlässlich eines Besuchs dieser Personen in Berlin.

Aus der Zahl seiner Romane gehe ich auf den polyphonen Roman *Divino* ein (1994, „Göttlich“), der die verrückten *roaring twenties* (und in diesem Rahmen auch den Literaten Hoyos y Vinent) behandelt. Der Protagonist Max Moliner ist ein frivoler, aristokratischer und homosexueller Snob, der eine „sanfte Männlichkeit“ („me gusta una virilidad suave“, S. 93) liebt. In den Bars trifft er gelegentlich den imposanten Hoyos y Vinent. Moliner lebt zeitweise in Südfrankreich, dann wieder in Madrid, doch stets in einer operettenhaften, dem Genuss geweihten Welt, in der zugleich die politischen Kräfteverhältnisse neu vermessen werden. Als er 1932, in der Frühphase der 2. Republik, wie Hoyos mit den Anarchisten sympathisiert, fragt die Erzählinstanz, ob dies zu der ausgewählten Eleganz des sexuellen Außenseiters („transgresor de la sexualidad“, S. 144) passe. Doch sein junger Freund Paquito Cortés, der einst der Linken nahe stand, schließt sich nun der Falange an, was Max in einem Brief auf November 1934 datierten Brief an seine Freundin María so kommentiert:

Und Paquito Cortés [...] wird Mitglied der spanischen Falange. [...] Plötzlich haben diese linientreuen spanischen Faschisten mit ihren Gesängen und ihren imperialen und erzkatholischen Liedern unseren Paquito verführt. Und er ist zu irgendeiner Versammlung gerannt, mit dem Blauhemd bekleidet, mit aufgesticktem Rutenbündel, zu Ehren der Katholischen Könige. Ja, unser Paquito, der sich in den Salons von Paris als Carmen verkleidete [...].

Man sagt, dass Paquito José Antonio, den Sohn des Diktators, attraktiv findet. [...] Bei unserem letzten Treffen schien sich nichts geändert zu haben. [...] Paquito, schick ausgestattet mit getupftem Halstuch, war von einem derb aussehenden jungen Mann begleitet, einem Tagelöhner aus den Weinbergen oder der Heide. Hübsch war er nicht, aber er hatte Kraft und Ausstrahlung. [...] Paquito feierte ihn und tanzte um ihn herum wie eine besessene Biene. Das kann mir nicht schlecht scheinen, denn ich habe das ebenso oft gemacht wie *diese verdammte Faschistentunte*.

Y Paquito Cortés [...] se afilia a la Falange Española. [...] De repente, estos fascistas de traza Española, con sus cánticos y sus signos imperiales y catoliquísimos han seducido a *nuestro* Paquito. Y ha acudido a no sé qué concentración vestido con camiseta azul, flechas y yugo bordados, en loor de los Reyes Católicos. Sí, nuestro Paquito. El que se travestía de Carmen en los salones de París. [...].

Dicen que Paquito encuentra atractivo a José Antonio, el hijo del dictador. [...] E]n nuestro ultimo encuentro [...] no parecía haber cambiado nada. [...] Paquito (muy vestido, con

lazo de lunares) iba acompañado de un chico de aire rudo, vendimiador o jornalero del páramo. No era guapo. Pero tenía fuerza y magia. Paquito le celebraba y bailaba en su derredor como una abejita obsesa. Lo que no puede parecerme mal, pues yo le he hecho tantas veces como *esa desdichada fascista*. (S. 157–159)

Das problematische Thema der Faszination durch den Faschismus ist auch über Francos Tod hinaus noch in der Schwulenszene und bei de Villena präsent, trotz der vehementen Verfolgungen, denen homosexuelle Menschen in diesen Jahrzehnten ausgesetzt waren. Die zwischen Ablehnung und Faszination oszillierende Haltung gegenüber dem Männlichkeitskult des Franquismus taucht auch in zahlreichen Episoden der autobiographisch inspirierten Erzählungen der Bände *Ante el espejo* und *Chicos* auf.

Ist die Auseinandersetzung mit dem Franquismus für einen schwulen Schriftsteller der Generation de Villenas unumgänglich, so ist sein Schwerpunkt doch ein anderer, nämlich der, Chronist der *transición*, der Umbruchsperiode zwischen Diktatur und Demokratie zu sein, vielleicht deshalb, weil einerseits die rasante Entwicklung zu hypermodernen Verhältnissen den elitären Ästheten de Villena auch nicht nur begeisterte, andererseits aber gerade während der *transición* sich in Spanien eine verrückte, sehr oft schwul inspirierte Ästhetik als ein Paradigma postdiktatorialer Erneuerungen durchsetzte. *Madrid ha muerto* (1996, „Madrid ist tot“), seine Chronik dieser *movida* („Bewegung“), unter der ich die kulturelle Einbettung der politischen *transición* verstehe, hat Luis Antonio de Villena unter dem Gattungs-Label „Roman“ veröffentlicht, was sich durch die Erzählsituation und den Ausgangspunkt des Werks rechtfertigen lässt: Dem Ich-Erzähler Rafa Antúnez, einem jungen, vor kurzem aus der Provinz in die Hauptstadt übersiedeltem Schriftsteller, wird von Pedro Almodóvar höchst persönlich der Vorschlag gemacht, eine Chronik der 1980er Jahre zu schreiben – das Ergebnis ist das vorliegende Buch, das den Besuch der Rolling Stones in Madrid 1982 als Auslöser eines generellen kulturellen Umbruchs wertet. Die zweite Ikone des Modernen, die das Madrid der *movida* auf den Kopf stellt, ist Andy Warhol und sein radikales künstlerisches Projekt. De Villenas polyphone Chronik oszilliert zwischen dem Madrid der unbegrenzten Möglichkeiten und der im Titel angeschlagenen traurigen Metapher vom Tod der Stadt. Der Titelsatz wird dem Modeschöpfer Manuel Piña zugeschrieben; er habe den Tod Madrids festgestellt, als man ihn in einem Club darauf hinwies, er könne dort keine Drogen konsumieren, ein bitter ironischer Umgang mit dem Untergang der *movida*.– In den zehn neobarock betitelten Kapiteln lässt Antúnez, de Villenas *alter ego*, die Schlüsselfiguren der *movida* Revue passieren. Dabei tritt auch ein gewisser Luis Antonio de Villena immer wieder als Romanfigur auf, um den Erzähler in bestimmte Kreise einzuführen, ihn dem Philosophen Fernando Sa-

vater oder auch Almodóvar, der Sängerin Alaska oder Literaten wie Juan Benet oder Leopoldo María Panero vorzustellen ... Eine besondere Funktion kommt dabei dem Literaturkritiker Eduardo Haro Ibars zu, weil an ihm und seinem AIDS-Tod 1987 der „Tod“ Madrids metonymisch an das innerhalb der weltweiten Kulturszenen durch AIDS hervorgerufene Sterben gebunden wird. Doch der „Tod“ Madrids wird nicht nur durch das Ende der *movida* und die zunehmende Macht des Heroins heraufbeschworen, sondern sie wird performativ vorgeführt:

Eines Nachmittags sah ich Villena und den weltgewandten Politiker Antonio de Senillosa [...] auf Französisch für das französische Fernsehen darüber sprechen, was sie von der ‚movidá‘ hielten. Gab es die noch? Luis Antonio, so glaube ich mich zu erinnern, schlug ein Finale im Teich des Retiro-Parks vor. Ein Ruderboot, in das ein postmodernes Paar, herausgeputzt in schicken knalligen Farben, gestiegen war, würde ganz langsam untergehen. Im Hintergrund der Säulengang des Denkmals für Alfons XII. Postmoderne Menschen, die in einem städtischen See versinken. Ironie oder Wirklichkeit?

Una tarde [...] vi como Villena y el político mundano Antonio de Senillosa [...] hablaban en francés, y para la Televisión Francesa, sobre lo que opinaban de la movidá (sic). ¿Todavía existía aquello? Luis Antonio – creo recordar – les propuso un plano final en el estanque del Retiro. Montados en una barca de remos, una pareja de posmodernos, ataviados con sofisticados colorines [...] se irían hundiendo lentamente. [...] Al fondo la columnata del monumento a Alfonso XII. Posmodernos hundiéndose en un estanque urbano. ¿Ironía o acierto? (S. 260)

Terenci Moix und die *movida* in Barcelona

De Villena zeigt also auf, wie sehr das Madrid der *movida* ein schwules Madrid war. Doch war die *movida* nicht ein allein auf Madrid beschränktes Phänomen, sondern existierte – kaum weniger auffällig, gerade was ihre schwule/queere Seite angeht – in der katalanischen Hauptstadt Barcelona, wo sich um den Comic-Zeichner Nazario, den Performer Ocaña und den Schriftsteller Terenci Moix herum eine Schar junger queerer Leute geschart hatte, um die katalanische Gesellschaft des Postfranquismus gehörig aufzumischen. Unter ihnen ragt der im Katalanischen wie im Spanischen gleichermaßen versierte Schriftsteller Terenci Moix (1942–2003) heraus, der ältere Bruder der oben behandelten Ana Maria Moix. Als Ramon Moix Meseguer im populären Barceloneser Stadtviertel Raval geboren, widmete er sich in zahlreichen Essays der ‚modernen‘ paraliterarischen Form des Comic und noch mehr dem nationalen und internationalen Film und dem Kino, und in seinen rund 30 Romanen dann dem Wandel des Ausdrucks homosexueller Begehrenswelt von der exotischen Träumerei bis zu den Realitäten des Postfranquismus. Das Entde-

cken der eigenen Homosexualität, das erst später als *coming-out* benannt wurde, ist ein Kennzeichen zahlreicher Protagonisten in seinen Romanen (und wird auch seine Autobiographie charakterisieren); sein erster, auf Katalanisch verfasster Roman *El dia que va morir Marilyn* (1969) besteht aus fünf ‚Büchern‘ (*llibres*) und enthält im Kern viele der später entfalteten Themen, die hier an den Problemen des Protagonisten Bruno Quadreny und seiner erwachenden Homosexualität festgemacht werden. Diese Lebensform kann sich hier – im Kontext des Spätfranquismus – nur in den zwielichtigen Kneipen des Barceloneser Barrio Chino entfalten, und so legt der Autor eine sehr besondere *coming-of-age*-Geschichte vor, wie wir sie in Erzählwerken mit schwuler Thematik so oft antreffen. Zu Terenci Moix‘ bekanntesten Werken zählen die dreibändige Autobiografie *Memorias del Peso de la Paja* (1990, 1993, 1998, „Erinnerungen an den Platz der Strohwaage“, einen Platz im Herzen des Raval) oder die *Trilogía esperpéntica*, die von dem Roman *Garras de astracán* (1991, wörtl.: „Persianerklaunen“) eröffnet wird. Er liefert ein Großstadttabelleau Madrids in den 1980/90er Jahren aus heterodoxer Perspektive, mit einer Vielzahl schwuler Personen und zugleich emanzipierter Menschen jedweder geschlechtlichen Orientierung. Moix hat in dieser Trilogie die Zeit seines Militärdienstes in der Hauptstadt Spaniens verarbeitet. Den rätselhaften Titel erklärt ein Erzähler am Ende: der Persianerklaunen-Mantel sei nach dem Bürgerkrieg, in den armen Jahren, Begehrenobjekt der Mittelklasse-Frauen gewesen und gelte nun, in der opulenten Zeit der 1990er, als Kleidungsstück unterer Klassen Die ‚neue Zeit‘ wird in *Garras de astracán* teils als Errungenschaft gefeiert, teils ironisch inszeniert und reflektiert: Als der 16jährige Raúl seiner erfolgreichen Mutter Imperia Raventós sein Schwulsein enthüllt, bittet diese einen Freund, einen älteren, aber schicken Philosophieprofessor und Jaguar-Fahrer, sich um Raúl zu ‚kümmern‘ Der Professor sperrt sich eine Zeit lang gegen diesen unerwarteten ‚Glücksfall‘, doch dann entspinnt sich eine Liebe, die signifikant anders dargestellt ist als die todbringenden Visionen der verklemmten alten Schwuchteln eines Álvaro Pombo. Obwohl Terenci Moix gelegentlich die Register der *camp*-Ästhetik souverän bespielt, situiert er sich zwischen den subkulturellen Äußerungsformen der Barceloneser Schwulenkultur auf der einen und der elitären, dandyhaften Lebenspraxis der Homosexuellen der *upper-class* auf der anderen Seite. Er ist der Namensgeber des wichtigsten Preises für schwul-lesbische Literatur in Spanien, den die Arena-Stiftung (Fundación Arena) seit 2005 jedes Jahr vergibt.

Queeres Schreiben im 21. Jahrhundert

Im Kontext der Literatur der Krisen gehe ich auf den Valencianer Rafael Chirbes (1949–2015) und seine viel gelesene Bürgerkriegsliteratur ein; hier sei ergänzt,

dass zwei Schwulenromane auf sehr spezifische Weise sein gesamtes narratives Werk einrahmen: er debütierte nämlich mit dem Kurzroman *Mimoun* (1988, dt. *Mimoun*, 1988), der Erzählung über einen Spanier, der im marokkanischen Fes einen schlecht bezahlten Uni-Job findet, ein Häuschen in der Kleinstadt Mimoun bezieht und dort spannungsreiche Beziehungen mit der marokkanischen Bevölkerung und den wenigen Ausländern – Franzosen und Spaniern – erlebt. Wenn es zu sexuellen Handlungen mit Hassan kommt, werden diese hinter dem Rücken seiner Frau vollzogen, und stets im alkoholischen Vollrausch. Am Ende, nach einem Brand, verlässt der Erzähler den Ort all dieser negativ konnotierten, aber hervorragend versprachlichten Erfahrungen, die auch in der kongenialen Übersetzung von Elke Wehr kaum verloren gehen. Chirbes' letztes posthum veröffentlichtes Werk heißt *Paris-Austerlitz* (2016) und stellt nun schwules Begehren (oder schwule Liebe?) ins Zentrum der Erzählung eines etwa dreißigjährigen spanischen Malers, der in Paris lebt und sich in den zwanzig Jahre älteren, aus der Normandie stammenden Fabrikarbeiter Michel verliebt. Der Text des Ich-Erzählers findet sehr überzeugende Formen des Ausdrucks jener Faszination, die vom Körper des reifen, virilen Mannes ausgeht, schildert detailreich die sexuelle Praxis des Paares und auch ihr Umfeld. Damit ist *Paris-Austerlitz* zugleich eine Liebeserklärung an die Stadt Paris, besonders an das Paris der Surrealisten, auch wenn der Ich-Erzähler zum Schluss nach Madrid zurückkehrt, um sich dort mit größerem Erfolg seiner Kunst zu widmen. Nur seine Geschichte geht gut aus; Michel dagegen wird, nachdem die einjährige Beziehung der beiden in eine platonische Freundschaft übergegangen war, von einem irischen Partner mit AIDS infiziert; sein langes und schlimmes Siechen und Sterben nimmt einen großen Teil in diesem sprachlich in jedem Satz gelungenen Erzählwerk ein. – Chirbes' radikales soziales und politisches Engagement hat sicherlich dazu beigetragen, dass seinen sprachlich subtilen, starken Romanen vom Anfang bis zum Ende eine pessimistische Weltsicht eingeschrieben ist. Der Weg von *Mimoun* (1988) zu seinem posthumen Paris-Roman, der am Ende „1996/2015“ datiert ist, legt zugleich Zeugnis aber über die Möglichkeit, queere Themen aus der Sphäre des Tabus herausgeholt und in einer ‚normalisierten‘ Form in den Diskurs der Fiktion eingebracht zu haben. – Im März 2015 war Rafael Chirbes Gast beim Deutschen Hispanistentag in Heidelberg; wenige Wochen später las ich die traurige Nachricht von seinem Tod in der Presse.

Primär als Zeitdokument möchte ich Lucía Etxebarrias Roman *Beatriz und die göttlichen Körper* (2000, Orig. *Beatriz y los cuerpos celestes*, 1998) erwähnen, nicht nur weil er im Erscheinungsjahr mit dem Premio Nadal ausgezeichnet wurde, sondern weil er sehr handfest Zeugnis davon ablegt, dass lesbische Thematik aus jenem Diskurs der Andeutungen herausgetreten ist, der sie während der 1970, teils noch der 1980er Jahre kennzeichnete. Außerdem ist diese Erzählung ein Paradebeispiel einer Subgattung von Literatur und Film, die man als

„Erasmus-Literatur“ bezeichnen könnte, mit Bezug nicht auf den reformatorischen Denker, sondern auf das nach ihm benannte Austauschprogramm für Studierende, das gerade in Spaniens Jugend nahezu revolutionäre Veränderungen auszulösen vermocht hatte. – Die 18jährige Titelfigur bewundert ihre Schulfreundin Mónica grenzenlos, doch diese übt einen schlechten Einfluss auf sie, lernt sie doch durch sie einen jungen Drogenhändler und seine Lebensweise kennen; es kommt auch zu Sex sowohl mit Mónica als auch mit dem Mann. Die beiden Frauen tauchen in die im postfranquistischen Spanien so präsenste Welt von Drogen, Discos und Sex ein (und am Rande kommt auch ein rechtsradikales Grüppchen vor), bis schließlich Beatriz, völlig verunsichert von dieser Gesellschaft und ihren radikalen Umbrüchen, zum Studium nach Edinburgh geschickt wird. Die Handlungsorte alternieren, die Erzählung operiert mit Rückblenden. In Schottland befreundet sie sich mit der lesbischen Cat, einem „Rohdiamanten“ („diamante en bruto“, S. 37), einer geselligen, pragmatischen Frau von großer Beliebtheit. Doch nach vier Jahren treibt sie die Sehnsucht nach Madrid, dem Himmel dort und dem spanischen Lebensstil zurück; ihre bewunderte Jugendfreundin findet sie in einer Entzugsklinik. Beatriz, nun 22 Jahre, im Ausland gereift und mit Bauchnabelpeircing und Kurzhaarfrisur ausgestattet, weiß immer noch nicht, welchen Platz sie in der Gesellschaft einnehmen soll.

Etxebarria hatte vorher schon einen (später verfilmten) sehr erfolgreichen gesellschaftsanalytischen Roman über die Wildwüchse des Postfranquismus vorgelegt (mit dem Titel *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, 1997 – „Liebe, Neugier, Prozac und Zweifel“), und unter ihren späteren Werken – über ein Dutzend Romane, mehr als zehn Essaybände – wurde besonders *Un milagro en equilibrio* (2004, „Ein Wunder an Ausgeglichenheit“) bekannt, in dem die Protagonistin, archetypisch „Eva“ genannt, sich nach der Geburt ihres Kindes über die Rolle von Liebe, Pädagogik und Verantwortung in der Mutterschaft nachdenkt. Nach dem Erfolg von *Beatriz und die himmlischen Körper* begann für die damals junge Autorin eine äußerst rege Veröffentlichungstätigkeit; einmal nahm mich eine Freundin in Madrid zu einer Buchvorstellung mit, bei der gleich zwei Bücher aus Etxebarrias Feder auf einmal präsentiert wurden. Eines davon handelte von ‚starken Frauen‘. Mir fiel die erlesene Schar der weiblichen Anwesenden auf – eine bekannte Schauspielerin aus dem Umfeld Almodóvars, eine sehr hohe Kulturfunktionärin ... – und als ich meine Bekannte fragte, warum die alle diese (eher bescheidene) Veranstaltung besuchten, erklärte sie lakonisch: weil über jede von ihnen, „auch über mich“, so seufzte sie, ein Kapitel in dem Buch enthalten sei. Vielleicht sind also dieser Roman und ihre Autorin nicht nur in Bezug auf die ‚Normalisierung‘ lesbischer Thematik im populären Roman relevant, sondern auch als Beispiel der Produktion dessen, was man seit

dem frühen Postfranquismus als „literatura light“ bezeichnet hat, und für ein literarisches Umfeld, in dem die Inszenierung eines hypermodernen Spanien Markenzeichen geworden ist ...

Extebarrias Roman ist einer in eine ganzen Reihe von Lesbenromanen der letzten Jahrzehnte. 1992 erscheint *Entre todas las mujeres* („Unter all diesen Frauen“) der Barceloneser Autorin Isabel Franc in einer Reihe erotischer Literatur des Verlagshauses Tusquets (mit dem Titel *La sonrisa vertical*, „Das vertikale Lächeln“, anspielend auf einen möglichen Blick auf das weibliche „Geschlechtsorgan“), das alljährlich den von einer hochkarätigen Jury ausgelobten Premio „La sonrisa vertical“ vergibt (s. dazu Kap. 6 sowie Reinstädler 1996 und Díaz Fernández 2017). *Entre todas las mujeres* schildert die Geschichte einer Frau, die im tiefsten Franquismus bemerkt, dass sie ‚anders‘ ist. Ein regimetreuer Psychiater rät ihr, sich dem Heiligsein zu widmen, und es entsteht eine Geschichte, die zwar nicht auf die barocke Mystik, aber auf die (fast) zeitgenössische zurückgreift, nämlich zu jener Jungfrau, der im französischen Lourdes die Mutter Gottes erschienen war. So wird sich die Protagonistin der franquistischen Ideologie langsam entziehen, indem sie es genießt, sich ‚unter all diesen Frauen‘ zu bewegen, – eine Geschichte insgesamt mit groben Parallelen zu Mendicuttis *Yo no tengo la culpa* oder Goytisolos *Carajicomedia*, nur unter Vorzeichen der Inszenierung und Erotisierung lesbischer Sexualität. 2012 erscheint Francs *Elogio del Happy End* („Lob des Happy End“), in dem es um die geglückte Trennung eines lesbischen Paares geht; der Roman wurde mit dem Premio Terenci Moix jenes Jahres ausgezeichnet. – Nicht erotisch, dafür mit feinem Humor schildert die galizische Autorin Marina Mayoral die Freundschaft und Liebe zwischen zwei Frauen in *Recóndita armonía* (1994, „Verborgene Harmonie“). In der erotischen Reihe des ‚vertikalen Lächelns‘ erschien 1995 auch der Roman *Tu nombre escrito en el agua* („Dein Name ins Wasser geschrieben“), die idealisierte Liebesgeschichte zwischen Marina und Sofia, die lange unter den sado-masochistischen Praktiken ihres Mannes gelitten hat. Als Autorin gilt eine gewisse Irene Gonzalez Frei, über die man so wenig in Erfahrung hat bringen können, dass man den Namen für das Pseudonym einer Autorin gehalten hat, die offenbar ihre Identität geheimzuhalten trachtete. Nun hat unlängst Estrella Díaz zur großen Überraschung der Fachwelt Indizien für eine männliche Autorschaft zusammengetragen (s. Díaz Fernández 2018), ohne dass dies grundsätzlich Wert, Charakter und Machart des Werks in einen anderen Zusammenhang stellen würde. – Unter den neuesten Romanen, die lesbische Lebensformen thematisieren, sind zwei Werke zu erwähnen: *Permagel* (2018, span. *Permafrost*, 2018, „Permafrost“) der katalanischen Autorin Eva Baltasar, die Erzählung um eine selbstmordgefährdete Protagonistin, die sich durch Literatur und Kunst, vor allem aber durch Sex mit Frauen vor der Außenwelt schützt, sowie Lucía Baskarans *Cuerpos malditos* (2019, „Verfluchte Körper“), in dem

die 28jährige junge Witwe Alicia nach dem Tod ihres Mannes von der verändernden Wirkung von Verlusterfahrungen berichtet und eine Zuneigung zu ihrer Freundin entwickelt.

Luisgé Martín und die Inszenierung der „Normalisierung“

Unter den mit Normalisierung und queerem Schreiben befassten Schriftstellern der spanischen Gegenwart ragt Luisgé Martín heraus (*1962 als Luis García Martín), dessen Roman *La muerte de Tazio* (2000, „Tazios Tod“) insofern als ‚klassischer‘ Schwulenroman gelesen werden kann, weil er eine Art Gegenerzählung zu Thomas Manns (und Viscontis) *Tod in Venedig* darstellt, in dem nun der gealterte und schwache Tazio sich an einem von ihm bewunderten Jüngling rächt. Die verzweifelte Liebe alter zu jungen Männern ist ein Topos, der gerade den im frühen Postfrankismus auflebendem Schwulenroman durchdekliniert wird, in Pombos *Leichte Vergehen* und bei zahlreichen Autoren jener Jahre (s. dazu Ingenschay 2002 b, S. 235–242). Doch täuscht man sich, wenn man Martíns Fortsetzung von *Tod in Venedig* allein in diesen Kontext betrachtet: Es geht nicht um das Schwärmen des gealterten Tazio, es geht vielmehr um tödliche Exzesse: im Darkroom einer Pariser Schwulenbar, dem Treffpunkt der SM-Szene, wird ein Mann durch eine anal eingeführte Rasierklinge getötet, oder um die Szene, in welcher der verbitterte alte Tazio den Sohn eines befreundeten (heterosexuellen) Tenors erwürgt und dann vergewaltigt. Dies sind keine Themen, wie sie die für Knaben schwärmenden Romanciers bislang in den Diskurs getragen hatten. Doch für die meisten der folgenden Erzählwerke Martíns – insgesamt knapp 10 Romane und einige Erzählbände – trifft allerdings das Etikett des Schwulenromans nicht wirklich zu; in *La mujer de sombra* (2012, „Die Frau im Schatten“) etwa geht es um den perversen Protagonisten Eusebio, dessen pädophile und sadomasochistische Begehrensformen aus heterodiegetischer Perspektive im neutralen Ton psychologischer Erfassung geschildert sind. Wie ein ‚klassischer‘ Schwulenroman beginnt *La vida equivocada* (2015, „Das irrige Leben“) damit, dass der Ich-Erzähler in einem Schreib-Workshop einen fantastisch aussehenden jungen Mann kennenlernt, der ihn am selben Tag noch mit zu sich nimmt, ihn verführt und ihn im Zustand tiefster Verliebtheit zurücklässt. Natürlich verkompliziert sich diese Beziehung nicht nur dadurch, dass das engelgleiche, wenn auch oft depressive Wesen einem Zweit-Job als Edel-Stricher nachgeht; er wird auch an AIDS erkranken und am Ende des ersten Drittels der Erzählung sterben, nicht ohne dass er dem Ich-Erzähler außer dem Manuskript eines dysphorischen Stadtrromans auch persönliche Unterlagen anvertraut hat. Die Perspektive schwenkt dann auf den untergetauchten Vater eben dieses einst so hübschen Jünglings, einen schon vorher rätselhaften Mann, der eine Art Superge-

dächtnis für kleinste Details hat und der sich folglich ideal zum politischen Doppelagenten während der Jahre des Kalten Krieges eignet. So kippt die Handlung dessen, was als Schwulenroman begann, unversehens in die eines Agenten-Thrillers. Dass sich Vater und Sohn vor dessen Tod noch einmal in einem einsamen asiatischen Dorf sehen, bringt nicht nur tiefe Gefühle in den Diskurs, sondern auch lebensphilosophische Reflektionen über das im Titel angedeutete falsche Leben, in dem es kein richtiges geben könne, wie Adorno wusste.

Philosophische Themen beherrschen einige der Werke Martíns, etwa seines Essays *El mundo feliz. Una apología de la vida falsa* (2018, „Die glückliche Welt. Eine Apologie des falschen Lebens“). Und noch ein weiteres Kennzeichen fällt auf: mitten in die Fiktionen, etwa von *La vida equivocada*, brechen Elemente der Alltagswelt ein; der Autor taucht mit seinem ‚richtigen‘ Namen auf, auch der seines Lebenspartners. In diesem Sinne enthalten mehrere seiner Erzählwerke Elemente des Autofiktionalen, und von dort ist es noch ein Schritt zu Martíns Autobiografie *El amor del revés* (2016, „Liebe verkehrt herum“). Queere (und zunächst einmal schwule) Autobiografien – oben bin ich auf Goytisolo, Terenci Moix und Luis Antonio de Villena eingegangen – sind als Varianten einer *coming-out*-Literatur eigentlich immer auch von überpersönlichem Interesse. In *El amor del revés* liegt ein Lebensrückblick vor, der in der Spätphase des Franquismus beginnt, dann aber nicht nur die Öffnung Spaniens im Zuge der *transición*, sondern auch den „Reifungsprozess“ der Hauptfigur durch Auslandsreisen, umfangreiche Lektüreerfahrungen und durch gesellschaftliche Anerkennung plastisch werden lässt. In diesem Sinne liest man hier eine neue, andere *coming-of-age*-Geschichte, die sich indirekt auf Kafkas Gregor Samsa bezieht, dessen Wandlung aber dabei umkehrt: Wenn sich der kindliche Ich-Erzähler noch als *cucaracha*, als Kakerlake, empfindet, hat der Erwachsene durch ein gewachsenes Selbstbewusstsein und durch den Gewinn sozialer Anerkennung die Schale der Kakerlake abgelegt. So gipfelt das Schreiben in Zeiten vermeintlicher Postdiskriminierung in der Aussage, dass alle seine Romane schlecht enden, nicht aber dieser Lebensrückblick. Im Oktober 2016 wohnte ich einer Präsentation des Buches bei, einem *event*, das in den Räumen einer überfüllten Lesben-Disco im Madrider Zentrum stattfand. Neben dem *Who's who* der spanischen Kulturschickeria und der schwulen Szene war auch die betagte Mutter des Autors anwesend und sah der Darbietung auf der Bühne mit Interesse zu. Luisgé Martín war schon vor seiner schriftstellerischen Laufbahn im Kulturmanagement tätig; immer noch ist er politisch aktiv. Sein letzter Roman *Cien Noches* (2020, „Hundert Nächte“, mit dem Premio Heralde ausgezeichnet) widmet sich dem Phänomen der Untreue (im Sinne des Ehebruchs oder Seitensprungs), wobei er mit Absicht, um Polemiken aus der schwulen *community* zu vermeiden, eine weibliche Protagonistin ins Zentrum stellt. Seine Meinung zu „schwuler“ Literatur hat er in einem Beitrag

zur Literaturbeilage der Tageszeitung *El País* (vom 17.06.2017) auf die griffige Form gebracht: nicht Identität, Exaltiertheit oder Transgression – Elemente, die innerhalb eines historischen Abrisses eine Rolle spielen, – seien wichtig, nicht das Verhalten im Bett, sondern der literarische Blick auf Liebe, Intoleranz, Einsamkeit, Alter und die Allgegenwart des Todes seien entscheidende Faktoren.

Queere Anthologien

Luisgé Martín befürwortet sehr nachdrücklich das, was man ‚Normalisierung der homosexuellen Alltagswelt‘ nennen kann. Er stellt nicht mehr das „Anderssein“ von Schwulen, Lesben und Trans*Personen oder die Differenz dissidenter Begehrenskonstellationen ins Zentrum, sondern deren neues Selbstbewusstsein, das infolge der sozialen Akzeptanz gestiegen ist. So hat er für die bekannteste jüngere Anthologie schwuler Literatur mit einem Text über Fußball ein besonders aktuelles Thema gewählt, das schon lange vor dem „Fall Hitzlsperger“ – dem durch eine mutige lesbische Publizistin geförderten *coming out* eines Spielers der deutschen Nationalmannschaft – die Gemüter der Deutschen (und Anderer) bewegte. Seine Erzählung heißt „El esplendor en la hierba“ (etwa: „Der Glanz auf dem Rasen“) und die betreffende (von Luis Serrano herausgegebene) Anthologie *Lo que no se dice* (2014, „Dinge, die man nicht sagt“). Sie verfolgt das Ziel, einigen als traditionell-spanisch geltenden Topoi (vom Flamenco bis zum Kirchenchor, von den Pfadfindern bis zum Stierkampf) mit Blick auf Homosexualität heute nachzugehen. Man spürt also hier sehr handfest das Ringen um eine Neuverortung und -bewertung der sexuell dissidenten *community* innerhalb der postfranquistischen Gegenwart. Dies wird umso deutlicher, wenn man sie mit dem zehn Jahre zuvor publizierten Sammelband vergleicht, mit der Anthologie *Tu piel en mi boca* („Deine Haut in meinem Mund“, 2004), herausgegeben von Luis Antonio de Villena, in der übrigens zum Teil schon dieselben Autoren (allerdings mit ganz anderen Themen) vertreten sind.

Dies wird noch einmal deutlich in den neueren Erzählsammlungen, etwa in dem Band *Asalto a Oz. Antología de relatos de la nueva narrativa queer* (2019, „Überfall auf Oz. Anthologie von Erzählungen der neuen queeren Narrativik“). Die fünfzehn dort vorgestellten Autor*innen gelten als repräsentativ für die Befindlichkeiten der LGBTIQ-Gemeinschaft heute. Hierzu bemerkt Luisgé Martín, dass diese junge Generation den Blick auf Homosexualität als Problemfeld aufgegeben habe und dafür eher Geschlechterdifferenz allgemein und auch Transsexualität behandle, (wobei der Anteil nicht ‚männlich‘ signierter Beiträge gestiegen ist – keine Kunst angesichts der Fokussierung auf männliche Homosexualität zuvor). Ähnliches gilt für *Vagos y maleantes. Nuevas voces maricas* (2019, „Landstreicher und

Nichtsnutze. Neue Tuntentimmen“) oder für *Locas y perversas* (2019, „Verrückt und pervers“ – in grammatisch weiblicher Form), zwei kürzlich erschienene Sammelbände. Der Name des erstgenannten impliziert mit der Nennung des diskriminatorischen Gesetzes den Bezug auf die schwulenfeindliche juristische Praxis der Franco-Ära und setzt damit ein klar politisches Statement. – Einen Sonderbereich bilden noch einmal einige Anthologien von *Lyrik*, einer, wie im Kapitel zur Dichtung festgestellt wurde, im spanischen Kontext besonders florierenden literarischen Ausdrucksform (s. Kap. 1). 2002 erscheint Luis Antonio de Villenas *Amores iguales. Antología de Poesía gay y lesbica* („Gleiche Liebe. Anthologie schwuler und lesbischer Poesie“), der schon deshalb ein besonderer Erfolg beschieden war, weil ihr in diesem Bereich sehr aktiver Herausgeber eine der einflussreichsten Personen innerhalb der spanischen Lyrikszene ist. Elf zeitgenössische Dichterinnen stellt Carmen Morenos Band *Mujeres que aman a mujeres* (2012, „Frauen, die Frauen lieben“) vor. Interessant ist auch die zweisprachige (englisch-spanische) Lyrikanthologie *Correspondencias./Correspondences* (2017), die Gedichte von zwölf Autor*innen enthält (unter ihnen ist der in Madrid ansässige, aus den USA stammende Lawrence Schimmel, der schon in *Lo que no se dice* vertreten ist). 2018 erscheint eine umfangreiche, die Gedichte von über dreißig Autor*innen vorstellende Anthologie katalanischer LGBTIQ-Lyrik (Portell 2018).

Der Bibliographie kann man entnehmen, dass die meisten dieser Anthologien in dem Verlagshaus Egales erschienen sind, das 1995 unter Federführung der Aktivistin und Buchhändlerin Mili Hernández gegründet wurde und das in Barcelona und Madrid arbeitet. Es hat inzwischen rund 500 Titel in neun Reihen im Programm, darunter spanischsprachige (oft eher ‚populäre‘) Gegenwartsliteratur oder Übersetzungen (auch von Klassikern wie Roger Peyrefitte, James Baldwin oder John Rechy), vor allem aber Essays und wissenschaftliche Abhandlungen mit LGBTIQ +-Thematik (von Alberto Miras Standardwerk bis zu spanischen Übersetzungen von Judith Butler, Monique Wittig oder Jack Halberstam), insgesamt eine erstaunlich vielfältige und in der Regel niveauvolle Mischung, die auch katalanische Titel einschließt. Schon zehn Jahre zuvor war der Laertes-Verlag gegründet worden, das älteste der in diesem „Nischensektor“ aktiven Häuser. Das seit 1999 bestehende, eher biedere Editorial Odissea hat einige Klassiker der Schwulenliteratur aus Spanien (wie Álvaro Retana) oder Frankreich (Genet, Gide) wieder aufgelegt; daneben sind unter den rund 260 Titeln auch erotische Bücher (einschließlich solcher, die „mit einer Hand zu lesen sind“) oder ‚Enthüllungsliteratur‘ (nach dem Muster der „Geständnisse eines Strichers“). Odissea lobt jährlich zugleich den Literaturpreis „Premio Odissea“ aus. Und durch den 2014 gegründeten, stark auf die Verbreitung literarisch ‚anspruchsvoller‘ Texte zielenden Madrider Verlag Dos Bigotes („Zwei Schnurrbärte“) wurde ein weiteres Forum gerade für junge Autor*innen sowie für aktuelle Kultur- und Literatur-

kritik geschaffen. Dos Bigotes edieren auch verschiedene Anthologien, darunter einen Band zu queerem Schreiben in Afrika heute. Dass ich angesichts der geschilderten Lage dennoch von einer eher spärlichen LGBTQ +-Literatur in Spanien gesprochen habe (Ingenschay 2016 b), muss man im Lichte des Post-Postfranquismus und der aktuellen Tendenzen also als *relativ* bewerten. Dennoch vermag die Gegenwart das Jahrhunderte währende Verschweigen und Verstecken nicht heteronormativer Autor*innen, Werke und Fragestellungen bis in die jüngste Zeit hinein nicht aufzuwiegen.

Literaturverzeichnis

Literarische Texte

- Alonso de Santos, José Luis, *La estanquera de Vallecas*, Librería Antonio Machado 1986.
- Aneiros, Rosa, *Resistencia*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia 2010 (zuerst 2002).
- Anglada, Maria Àngels, *El violí d'Auschwitz*, Barcelona: Columna 1994.
- Dies., *Die Violine von Auschwitz*, übers. von Theres Moser, München: Luchterhand 2009.
- Antología de Jarchas*, hg. von Maricela Gámez Elizondo, ed. Stern, Repr. 2020 (verfügbar unter jarchas.net).
- Aramburu, Fernando, *Fuegos con limón*, Barcelona: Tusquets 2002 (zuerst 1996).
- Ders., *Limonenfeuer*, übers. von Ulrich Kunzmann, Stuttgart: Klett-Kotta 2000.
- Ders., *Patria*, Barcelona: Tusquets 2016.
- Ders., *Patria*, übers. von Willi Zurbrüggen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Verlag 2018.
- Asalto a Oz. Antología de relatos de la nueva narrativa queer*, Madrid: Dos Bigotes 2019.
- Atxaga, Bernardo, *Siete casas en Francia*, Barcelona: Alfaguara 2009.
- Ders., *El hijo del acordeonista*, Barcelona: Delbolsillo 2016 (zuerst im Original: *Soinujolearen semea*, 2003).
- Ders., *Der Sohn des Akkordeonspielers*, übers. von Matthias Strobel, Frankfurt/M.: Insel Verlag 2006.
- Aub, Max, *Das magische Labyrinth I: Nichts geht mehr (Campo cerrado)*, II: *Theater der Hoffnung (Campo abierto)*, III: *Blutiges Spiel (Campo de sangre)*, IV: *Die Stunde des Verrats (Campo del Moro)*, V: *Am Ende der Flucht (Campo francés)*, VI: *Bittere Mandeln (Campo de Almondras)*, übers. von Albrecht Buschmann und Stefanie Gerhold, Frankfurt/M.: Eichborn-Verlag 1999–2003.
- Azúa, Félix de, *Cambio de bandera*, Barcelona: Anagrama 1991.
- Baltasar, Eva, *Permagel*, Barcelona: Club Editor 2018, span. *Permafrost*, Barcelona: Random House 2018.
- Baroja, Pío, *El árbol de la ciencia*, herausg. von Pío Caro Baroja, Madrid: Ed. Cátedra 1986.
- Ders., *Der Baum der Erkenntnis*, übers. von Wolfgang Hahn, Freiburg: Herder 1991.
- Baskaran, Lucía, *Cuerpos malditos*, Barcelona: Planeta 2019.
- Benavent, Elísabet, *En los zapatos de Valeria*, Selbstverlag/E-Libros 2013.
- Benet, Juan, *Volverás a Región*, Barcelona: Destino 1967 (ben. Ausg. Destino libro 1993).
- Ders., *¿Qué fue la Guerra civil?*, Barcelona: La Gaya Ciencia 1976.
- Ders., *La sombra de la guerra. Escritos sobre la guerra civil española*, Barcelona: Ed. RBA 1999.
- Ders., *Rostige Lanzen (Herrumbrosas lanzas auf Dt.)*, übers. von Gerhard Poppenberg, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- Blanco Amor, Eduardo, *A esmorga*, Vigo: Galaxia 1959.
- Borrás, Tomás, *Checas de Madrid*, herausg. von Eduardo Comín Colomer, Madrid: Editorial Bullón 1963.
- Burgos, Carmen de. *El veneno del arte*, in *Contemporáneos* 57, 1910 (repr. in *La flor de playa y otras novelas cortas*, Madrid: Castalia, 1989, S. 19–40).
- Dies. (Colombine), *Los tres libros de Ana Díaz. La entretenida indiscreta, Guía de cortesanas en Madrid y provincias, La imperfecta casada*, herausg. von Jesús Munárriz, Madrid: Hiperión 2019.

- Cabré, Jaume, *Les veus del Pamano*, Barcelona: Proa 2004; span. Fassung: *Las voces del Pamano*, übers. v. Palmira Feixas, Barcelona: Ed. Destino 2007.
- Ders., *Die Stimmen des Flusses*, übers. von Kirsten Brandt, Frankfurt/M.: Suhrkamp Tb 2008.
- Ders., *Jo confesso*, Barcelona: Proa 2011.
- Ders., *Das Schweigen des Sammlers*, übers. von Kirsten Brandt, Berlin: Insel-Verlag 2011.
- Ders., *L'ombra del eunuc*, Barcelona: Proa 1996.
- Ders., *Eine bessere Zeit. (Der Schatten des Eunuchen)*, übers. von Kirsten Brandt und Petra Zickmann, Berlin: Insel-Verlag 2019.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, hg. von José M. Ruano de la Haza, Madrid: Clásicos Castalia 1994.
- Ders., *Das Leben ein Traum*, übers. von J. D. Gries, mit einem Nachwort von J. Schmidt, Neuauf., Hannover: Edition Wehrhahn 2018.
- Ders., *El medico de su honra*, hg. von D.W. Cruickshank, Madrid: Clásicos Castalia 1989.
- Ders., *Der Arzt seiner Ehre. Schauspiel in drei Aufzügen*, übers. von J. D. Gries, Leipzig: Reclam o. J.
- Ders., *Las manos blancas no ofenden. Obras completas Bd. 2*, hg. von Ángel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar 1960; Neuausgabe hg. von Verónica Casais Vila, Madrid: Iberoamericana/Vervuert 2020.
- Cansinos-Assens, Rafael, *La novela de un literato*, 3 Bde, Madrid: Alianza 2005.
- José-María Castellet (Hrsg.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral 1970, erweiterte Neuausgabe 2001.
- Castro, Rosalía de, *An den Ufern des Sar/ En las orillas del Sar*, zweisprachig, dt. Übersetzung von Fritz Vogelsang, Frankfurt/M.: Insel 1987.
- Cela, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona: Seix Barral 1983.
- Ders., *Pascual Duartes Familie*, übers. von George Leisewitz, überarbeitet von Anette Grube, mit einem Nachwort von Hans-Jörg Neuschäfer, München: Piper 1990.
- Ders., *La colmena*, hg. von Jorge Urrutia, Madrid: ed. Cátedra 1996.
- Ders., *Der Bienenkorb. Roman*, übers. von Gerda Theile-Bruhns, München: Piper, 6. Aufl. 1990.
- Ders., *Madrid. Kaleidoscopio callejero, marítimo y campestre de Camilo José Cela para el Reino y Ultramar*, Madrid: Alaguara 1966.
- Ders., *San Camillo 1936*, Madrid: ABC 1969.
- Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona: Ed. Tusculum 2001.
- Ders., *Soldaten von Salamis*, übers. von Willi Zurbrüggen, Berlin: Berlin-Verlag 2002.
- Ders., *Anatomía de un instante*, Barcelona: Mondadori 2009.
- Ders., *Anatomie eines Augenblicks. Die Nacht, in der Spaniens Demokratie gerettet wurde*, übers. von Peter Kultzen, Frankfurt/M.: Fischer-Verlag 2009.
- Cernuda, Luis, *Los placeres prohibidos*, hg. von Derek Harris, Madrid: Ed. Cátedra 1999.
- Chirbes, Rafael, *Mimoun*, Barcelona: Anagrama 1988.
- Ders., *Mimoun*, übers. von Elke Wehr, Berlin: Wagenbach 1988.
- Ders., *La larga marcha*, Barcelona: Anagrama 1996.
- Ders., *Der lange Marsch*, übers. von Dagmar Ploetz, München: Kunstmann 1998.
- Ders., *La caída de Madrid*, Barcelona: Anagrama 2000.
- Ders., *Der Fall von Madrid*, übers. von Dagmar Ploetz, München: Kunstmann 2000.
- Cervantes Saavedra, Miguel, *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*, hg. und übersetzt von Susanne Lange, Ausg. in einem Bd., München: DTV 2008.
- Ders., *Don Quijote de la Mancha*, 2 Bde, hg. von John J. Allen, Madrid: Cátedra ¹⁷1995.

- Ders., *La Mancha'lı Yarattıcı Asilzade Don Quijote*, hg. von Roza Hakmen, 2 Bde, Istanbul: Planeta ¹³2010.
- Ders., *Exemplarische Novellen*, übers. von D. W. Soltau, mit einem Nachwort von Werner Krauss, Frankfurt/M.: Fischer 1961.
- Ders., *Novelas ejemplares*, hg. von Harry Sieber, 2 Bde., Madrid: Cátedra 1980.
- Ders., *Die Irrfahrten von Persiles und Sigismunda*, übers. von Petra Strien, mit einem Nachwort von Gerhard Poppenberg, Berlin: Die andere Bibliothek 2016.
- Chirbes, Rafael, *Crematorio*, Barcelona: Anagrama 2007.
- Ders., *Krematorium*, übers. von Dagmar Ploetz, München: Kunstmann 2008.
- Ders., *En la orilla*, Barcelona: Anagrama 2013.
- Zu Chirbes, *En la orilla*: „La novela definitiva de la crisis“, <http://www.elplacerdelalectura.com/2013/04/en-la-orilla-de-rafael-chirbes.html>,
 „La novela de la crisis económica, social y moral“, <http://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/rafael-chirbes-publica-en-la-orilla-la-gran-novela-de-la-crisis/20130319093436089876.html>.
- Ders., *Am Ufer*, übers. von Dagmar Ploetz, München: Kunstmann 2014.
- Ders., *Paris-Austerlitz*, Barcelona: Anagrama 2016.
- Correspondencias. Una antología de poesía contemporánea LGTB Española / Correspondences. An Anthology of contemporary Spanish LGTB Poetry*, Barcelona/Madrid: Egales 2017.
- Davis, Bob, *Don Quixote von Miguel de Cervantes*, Köln: Egmont Verlagsgesellschaft 2015.
- Díez, Luis Mateo, *La piedra en el corazón. Cuaderno de un día de marzo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2006.
- El Hachmi, Najat, *L'últim patriarca*, Barcelona: Planeta 2008 (span. *El último patriarca*, 2008).
- Dies., *Der letzte Patriarch*, übers. von Elisabeth Müller, Berlin: Wagenbach 2011.
- Dies., *Mare de llet i mel*, Barcelona: Edicions 62, 2018.
- Dies., *Madre de leche y miel*, Barcelona: Destino 2018.
- Etxebarría, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes. Una novela rosa*, Barcelona: Ed. Destino 1998.
- Dies., *Beatriz und die himmlischen Körper. Roman*, übers. von Catalina Rojas Hauser, Frankfurt/M.: Frankfurter Verlagsanstalt 2000.
- Falcones, Ildefonso, *La catedral del mar*, Barcelona: Grijalbo 2006.
- Ders., *Die Kathedrale des Meeres*, übers. von Lina Grüneisen, Fischer Taschenbuch ¹²2009.
- Fajardo, José Manuel, *Carta del fin del mundo*, Barcelona: Edicions B 1996.
- Ders., *El Converso*, Barcelona: Edicions B 1998.
- Ders., *La huella de unas palabras*, Madrid: Espasa Calpe 1999.
- Ders., *Mi nombre es Jamaica*, Barcelona: Seix Barral 2010.
- Fernández, Lluís, *L'anarquista nu*, Barcelona: Edicions 62 1979, span.: *El anarquista desnudo*, übers. von Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama 1979.
- Foxá, Agustín de, *Madrid de corte a checa*, Prólogo de Jaime Siles, Madrid: Las mejores novelas del siglo XX 2001.
- Friedlein, Roger/ Richter, Barbara, *Die Spezialität des Hauses. Neue katalanische Literatur*, München: Babel Verlag 1998.
- Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, México: Fondo de cultura económica ²1969.
- Fuster, Joan, *Nosaltres, els valencians*, Barcelona: Edicions 62 1962.
- García, Clara Asunción, *El primer caso de Cate Maynes*, Barcelona/Madrid: Egales 2011.
- García Lorca, Federico – *Obras completas*, hg. von Miguel García-Posada, Barcelona: Random House Mondadori 2004 (*Poesía Completa*, 3 Bde., *Teatro Completo*, 4 Bde.).

- Ders., *Die Stücke*. In neuer Übersetzung aus dem Spanischen von Thomas Brovot, Hans Magnus Enzensberger, Susanne Lange und Rudolf Wittkopf. Mit einem Nachwort von Martin von Koppenfels, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- Ders., *Bluthochzeit. Tragödie in drei Akten und sieben Bildern*. Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.
- Ders., *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, hg. von Allen Josephs und Juan Caballero, Madrid¹⁸1997.
- Ders., *Romancero Gitano. Poeta en Nueva York. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, prólogo de Núria Espert, ilustraciones de F. García Lorca, Barcelona: Ed. Optima 2001.
- Ders., *Zigeunerromane. Primer romancero gitano. Gedichte spanisch und deutsch*. Übertragung und Nachwort von Martin von Koppenfels, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Ders., *Dichter in New York / Poeta en Nueva York*, Spanisch und deutsch. Übersetzung und Nachwort von Martin von Koppenfels, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2019.
- Ders., *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez*, Barcelona: Àltera 1995.
- García Montero, Luis, *Casi cien poemas*, Madrid: Hiperión 1997.
- Ders., *Las flores del frío*, Madrid: Hiperión 1991.
- Ders., *Poesía urbana*, Sevilla: Renacimiento 2002.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Nostalgias de Madrid*, Madrid: Austral 1966.
- Ders. *Madrid. Spaziergänge*, Auswahl und Nachwort von Fritz Rudolf Fries, übers. Gerda Schattenberg Rincón, Berlin: Wagenbach 1992.
- Ders., *Der Traum ist ein Depot für verlegte Gegenstände. Greguerías*, Berlin: Silver & Goldstein 1989.
- Goytisolo, Juan, *España y los españoles*, Barcelona: Lumen 1979.
- Ders., *Spanien und die Spanier*, übers. von Fritz Vogelsang, Frankfurt/M.: C. J. Bucher 1969 (Suhrkamp 1982).
- Ders., *Señas de identidad*, Madrid: Alianza 1999.
- Ders., *Identitätszeichen*, übers. von Joachim A. Frank, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, Taschenbuchausg. 1985.
- Ders., *Coto Vedado*, Barcelona: Seix Barral 1985.
- Ders., *Jagdverbot. Eine spanische Jugend. Autobiografie*, übers. von Eugen Helmlé, München/Wien: Hanser-Verlag 1994.
- Ders., *En los reinos de Taífa*, Barcelona: Alianza 1986.
- Ders., *Las virtudes del pájaro solitario*, Barcelona: Seix Barral 1988.
- Ders., *Die Reise zum Vogel Simurgh*, übers. von Thomas Brovot, Frankfurt/M.: Suhrkamp-Verlag 2012.
- Ders., *Genet en el Raval*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2009.
- Ders., *Autobiografía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2017.
- Ders., *Tradición y disidencia*, Mexiko: Ariel 1991.
- Grandes, Almudena, *Las edades de Lulú*, Barcelona: Tusquets 1989.
- Dies., *Lulú. Die Geschichte einer Frau*, übers. von Christiane Rasche, Hamburg: Galgenberg-Verlag 1990.
- Dies., *Atlas de geografía humana*, Barcelona: Tusquets 1998.
- Dies., *Atlas der Liebe*, dt. von Sybille Martin, Bern/München/Wien: Fretz & Wasmuth 1999.
- Dies., *El corazón helado*, Barcelona: Tusquets 2007.
- Dies., *Das gefrorene Herz*, übers. von Roberto de Hollanda, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2009.

- Dies., *Inés o la alegría*, (Episodios de una guerra interminable vol. I), Barcelona: Tusquets 2010.
- Dies., *Inés und die Freude*, übers. von Roberto de Hollanda, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2016.
- Dies., *El lector de Julio Verne*, (Episodios de una guerra interminable vol. II), Barcelona: Tusquets 2012.
- Dies., *Der Feind meines Vaters*, übers. von Roberto de Hollanda, München: Hanser-Verlag 2013.
- Dies., *Las tres bodas de Manolita*, (Episodios de una guerra interminable vol. III), Barcelona: Tusquets 2014.
- Dies., *Los pacientes del Doctor García*, (Episodios de una guerra interminable vol. IV), Barcelona: Tusquets 2017.
- Dies., *Los besos en el pan*, Barcelona: Tusquets 2015.
- Dies., *Kleine Helden*, übers. von Roberto de Hollanda, München: Hanser-Verlag 2020.
- Dies., *La Madre de Frankenstein*, (Episodios de una guerra interminable vol. V), Barcelona: Tusquets 2020.
- Graves, Lucía, *La casa de la memoria*, Barcelona: Seix Barral 1999.
- Handke, Peter, *Versuch über die Jukebox*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Hernández, Susana, *Curvas peligrosas*, Madrid: Ed. Odisea 2010.
- Hösle, Johannes (Hrsg.), *Katalanische Erzähler*, Zürich: Manesse 1978.
- Hoyos y Vinent, Antonio de, *La vejez de Heliogábalo*, eingeleitet von Luis Antonio de Villena, repr. Madrid: Mondadori 1989.
- Janés, Clara, *La indetenible quietud*, Madrid: Siruela 1998.
- Dies., *Die unaufhaltsame Ruhe*, 2004, Vorwort und Übers. Tobias und Juana Burghardt, Zürich: Teamart 2004.
- Dies. (Hrsg.), *Las primeras poetisas de lengua castellana*, Wiederauflage Madrid: Siruela 2016.
- Llamazares, Julio, *Luna de lobos*, Barcelona: Seix Barral 1985.
- Ders., *Wolfsmund*, übers. von Wilfried Böhringer, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- Lloréns, Chufo, *La saga de los malditos*, Barcelona: Ediciones B 2003.
- Locas y perversas. Antología*, Barcelona/Madrid: Egales 2019.
- Lope de Vega, Félix, *Fuente Ovejuna*, hg. von Francisco López Estrada, Madrid: Clásicos Castalia 1996.
- Ders., *Das Dorf Fuente Ovejuna / Sein ist Schein*, übers. von Franz Wellner, Frankfurt/M.: Fischer Bücherei 1963.
- Ders., *La Dama Boba*, hg. von Alonso Zamora Vicente, Madrid: Espasa Calpe¹³1996.
- Ders., *La dama boba. Eine Liebeskomödie*, übers. von Klaus Laabs, Berlin: Henschel Schauspiel-Verlag 1988.
- Machado, Antonio, Werkausgabe zweisprachig, hg. und übersetzt von Fritz Vogelsang, Amann-Verlag Zürich, ab 2007 Fischer-Verlag, Frankfurt/M.; im Einzelnen: *Soledades / Einsamkeiten*, 1996, *Kastilische Landschaften / Campos de Castilla*, 2001, *Juan Mairena* 2005, *Nuevas Canciones / Neue Lieder* 2007, *Der Krieg / La guerra*, 2010.
- Madrid, Juan, *Regalo de la casa*, Madrid: Ed. Jucar 1988.
- Ders., *Ein Geschenk des Hauses. Krimi aus Madrid*, übers. von Hans-Joachim Hartstein, Baden-Baden: Elster-Verlag 1988.
- Mañas, José Ángel, *Historias del Kronen*, Barcelona: Destino 1994.
- Ders., *Ciudad rayada*, Madrid: Espasa 1998.

- Marías, Javier, *Todas las almas*, Barcelona: Alfaguara 1989.
- Ders., *Alle Seelen oder Die Irren von Oxford*, übers. von Elke Wehr, München: Piper-Verlag 1991.
- Ders., *Corazón tan blanco*, Barcelona: Anagrama 1992.
- Ders., *Mein Herz so weiß*, übers. v. Elke Wehr, Stuttgart: Klett-Cotta 1996.
- Marçal, Maria-Mercè, *La passió segons Renée Vivien*, Barcelona: Columna/Proa 1994.
- Dies., *Auf den Spuren der Renée Vivien*, übers. von Theres Moser, Wien: Milena-Verlag 1998.
- Marlowe, Stephen, *Ritter des Zufalls. Tod und Leben des Miguel de Cervantes. Historischer Roman*, München: Knaur 1994.
- Marsé, Juan, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona: Seix Barral 1966.
- Ders., *Letzte Tage mit Teresa*, übers. von Andrea Rössler, Berlin: Wagenbach 1988.
- Ders., *Si te dicen que caí*, México: Ed. Novaro 1973.
- Ders., *Wenn man dir sagt, ich sei gefallen*, übers. von Annette Uppenkamp und Hans-Joachim Hartenstein, Baden-Baden: Elster-Verlag 1986.
- Ders., *El amante bilingüe*, Barcelona: Planeta 1990.
- Ders., *Der zweisprachige Liebhaber*, übers. von Hans-Joachim Hartenstein, Baden-Baden: Elster-Verlag 1993.
- Martín, Luisgé, *La vida equivocada*, Barcelona: Anagrama 2015.
- Ders., *El amor del revés*, Barcelona: Anagrama 2016.
- Ders., *Cien noches*, Barcelona: Anagrama 2020.
- Martín-Santos, Luis, *Tiempo de silencio*, ed. definitiva Barcelona: Seix Barral 1980.
- Ders., *Schweigen über Madrid*, übers. von Eugen Helmlé. Frankfurt/M.: Eichborn, 1991.
- Martínez Sagi, Ana María, *La voz sola*, herausg. von Juan Manuel de Prada, Madrid: Fundación Banco de Santander 2019.
- Mendicutti, Eduardo, *Una mala noche la tiene cualquiera*, Barcelona: Tusquets 1982.
- Ders., *Tiempos mejores*, Barcelona: Tusquets 1989.
- Ders., *Siete contra Georgia*, Barcelona: Tusquets 1990.
- Ders., *Los novios búlgaros*, Barcelona: Tusquets 1993.
- Ders., *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, Barcelona: Tusquets 1997.
- Ders., *California*, Barcelona: Tusquets 2005.
- Ders., *Otra vida para compartir contigo*, Barcelona: Tusquets 2013.
- Ders., *Para que vuelvas hoy*, Barcelona: Tusquets 2020.
- Mendoza, Eduardo, *La ciudad de los prodigios*, Barcelona: Seix Barral 1986.
- Ders., *Die Stadt der Wunder*, übers. von Peter Schwaar, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
- Ders., *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona: Seix Barral 1978.
- Ders., *Das Geheimnis der verhexten Krypta*, übers. von Peter Schwaar, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Ders., *El enredo de la bolsa y de la vida*, Barcelona: Seix Barral 2012.
- Ders., *Der Friseur und die Kanzlerin*, übers. von Peter Schwaar, München: Nagel und Kimche 2013.
- Menéndez Salmón, Ricardo, *El corrector*, Barcelona: Seix Barral 2009.
- Merlo, Pepa (Hrsg.), *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Madrid: Vandalía 2010.
- Moix, Ana María, *Julia*, Barcelona: Ed. Lumen 1991 [zuerst 1970].
- Moix, Terenci, *El día que va morir Marilyn*, Barcelona: Edicions 62 1970, span.: *El día que murió Marilyn*, Barcelona: Planeta 1998.
- Ders., *Garras de astracán*, Barcelona: Planeta 1991.

- Ders., *Memorias. El Peso de la Paja*, 3 Bde, *El cine de los sábados*, Barcelona: Plaza y Janés 1990, *El beso de Peter Pan*, ebd. 1993, *Extraño en el paraíso*, ebd. 1998.
- Moncada, Jesús, *Camí de sirga*, Barcelona: Anagrama 1989.
- Ders., *Die versinkende Stadt*, übers. von Willi Zurbrüggen, Frankfurt/M.: Fischer-Verlag 2002.
- Montero, Rosa, *Crónica del desamor*, Barcelona: Plaza & Janés 1979.
- Dies., *La hija del caníbal*, Madrid: Espasa Calpe 1998.
- Dies., *Die Tochter des Kannibalen*, übers. von Astrid Roth, München: Deutscher Taschenbuchverlag 2001.
- Dies., *La carne*, Barcelona: Alfaguara/Delbolsillo 2016.
- Moreno, Carmen (Hrsg.), *Mujeres que aman a mujeres*, Madrid: Vitruvio 2012.
- Moure, Teresa, *Benquerida catástrofe*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia 2009.
- Dies., *Una madre tan punk*, Gijón: Hoja de Lata Ed. 2014.
- Dies., *Outro idioma é posible. Na procura dunha lingua para a humanidade*, Santiago de Compostela: Galaxia 2005.
- Dies., *Queer-emos un mundo novo : sobre cápsulas, xéneros e falsas clasificacións*, Santiago de Compostela: Galaxia 2012.
- Muñoz Molina, Antonio, *Beatus Ille*, Barcelona: Seix Barral 1986.
- Ders., *Beatus ille oder Tod und Leben eines Dichters*, übers. von Heidrun Adler, Rowohlt Verlag: Hamburg 1991.
- Ders., *Los misterios de Madrid*, Barcelona: Seix Barral 1992.
- Ders., *Die Geheimnisse von Madrid*, deutsch von Michael Hofmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1995.
- Ders., *Beltenebros*, Barcelona: Seix Barral 1989.
- Ders., *Deckname Beltenebros*, deutsch von Willi Zurbrüggen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1996.
- Ders., *Sefarad*, Barcelona: Alfaguara 2001.
- Ders., *Sepharad*, übers. von Willi Zurbrüggen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.
- Ders., *La noche de los tiempos*, Barcelona: Seix Barral 2009.
- Ders., *Die Nacht der Erinnerungen: Roman*, übers. von Willi Zurbrüggen, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2011.
- Ders., *Todo lo que era sólido*, Barcelona: Seix Barral 2013.
- Ders., *Como la sombra que se va*, Barcelona: Seix Barral 2014.
- Ders., *Schwindender Schatten*, übers. von Willi Zurbrüggen, München: Penguin, 2019.
- Ders., *Volver a dónde*, Barcelona: Seix Barral 2021.
- Palatchi, Agustín Bernardo, *La alianza del converso*, Barcelona: Ed. Roca 2010.
- Pardo Bazán, Emilia, *Los pasos de Ulloa*, Madrid: Alianza Editorial 1966.
- Dies., *Das Gut von Ulloa*, übers. von Ute Frackowiak, Zürich/München: Manesse-Verlag 1993.
- Dies., *La Insolación*, Madrid: Cátedra 2001.
- Pérez Galdós, Benito, *Doña Perfecta*, hg. von Rodolfa Cardona, Madrid: ed. Cátedra 1997.
- Ders., *Doña Perfecta*, übers. von Egon Hartmann, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1974.
- Ders., *Fortunata und Jacinta*, hg. von Francisco Caudet, 2 Bde., Madrid: ed. Cátedra 1997.
- Ders., *Fortunata und Jacinta*, übers. von Kurt Kuhn, Nachwort von Arnald Steiger, Zürich: Manesse 1961.
- Ders., *La Desheredada*, hg. von Germán Gullón, Madrid: ed. Cátedra 2000.
- Ders., *Miau*, hg. von Amparo Medina-Bocos, Madrid: ed. Acento 1999.
- Ders., *Miau*, übers. von Wilhelm Muster, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1960.
- Ders., *Tristana*, hg. von Isabel González und Gabriel Sevilla, Madrid: ed. Cátedra 2010.

- Ders., *Tristana*, übers. von Erna Pfeiffer, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
- Pérez-Reverte, Arturo, *El caballero del jubón Amarillo*, Barcelona: Alfaguara 2003.
- Pinilla, Ramiro, *Las hormigas ciegas*, Barcelona: Tusquets 2010 (zuerst 1961).
- Ders., *Die blinden Ameisen*, übers. von Helmut Frielinghaus, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1963.
- Ders., *Verdes valles, colinas rojas*, Trilogie, Barcelona: Tusquets. Bd. 1: *La tierra convulsa*, 2004, Bd. 2: *Los cuerpos desnudos*, 2005, Bd. 3: *Las cenizas del hierro*.
- Ders., *La Higuera*, Barcelona: Tusquets 2006.
- Ders., *Der Feigenbaum*, übers. von Stefanie Gerhold, München: Deutscher Taschenbuchverlag 2008.
- Ders., *Sólo un muerto más*, Barcelona: Tusquets 2009.
- Ders., *Nur ein Toter mehr*, übers. von Stefanie Gerhold, München: Deutscher Taschenbuchverlag 2008.
- Ders., *Aquella edad inolvidable*, Barcelona: Tusquets 2012.
- Pombo, Álvaro, *El héroe de las mansardas de Mansard*, Barcelona: Anagrama 1983.
- Ders., *Der Held der Mansarden von Mansard*, übers. von Elke Wehr, München: Piper 1988.
- Ders., *Los delitos insignificantes*, Barcelona: Anagrama 1986.
- Ders., *Leichte Vergehen*, übers. von Elke Wehr, München: Piper 1991.
- Ders., *Contra Natura*, Barcelona: Anagrama 2005.
- Ders., Interview mit A. Pombo in *Ocio y cultura* vom 20.10.2015.
- Portell, Sebastià (Hrsg.), *Amors sense casa. Poesia LGBTQ catalana*, Barcelona: Angle 2018.
- Prada, Juan Manuel de, *Las esquinas del aire: en busca de Ana María Martínez Sagi. Novela*, Barcelona: Planeta 2000.
- Ders., *In den Winkeln der Lüfte. Auf der Suche nach Ana María Martínez Sagi. Roman*, übers. v. Barbara Mesquita, Stuttgart: Klett-Cotta 2002.
- Ders., *Las máscaras del héroe*, Barcelona: Seix Barral 2008.
- Preciado, Paul B., *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Barcelona: Anagrama 2019.
- Ders., *Ein Apartment auf dem Uranus. Chroniken eines Übergangs*, übers. von Stefan Lorenzer, Berlin: Suhrkamp 2020.
- Ders., *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, Barcelona: Anagrama 2020.
- Regàs, Rosa (Hrsg.), *De Madrid ... al cielo*, Barcelona: Muchnik Ed. 2000.
- Reig, Rafael, *La fórmula Omega. Una de pensar*, Madrid: Lengua de trapo, 1998.
- Ders., *Sangre a borbotones*, Madrid: Lengua de trapo, 2002.
- Ders., *Überall Blut*, übers. von Susanna Mende, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 2003.
- Ders., *Todo está perdonado*, Tusquets: Barcelona 2011.
- Reina, Manuel Francisco, *Los amores oscuros*, Barcelona: Planeta 2012.
- Retana, Álvaro, *Las locas de postín. A Sodoma en treno*, repr. Madrid: Odisea 2004.
- Ders., *Los extraviós de Tony. Mi novia y mi novio*, repr. Madrid: Odisea 2009.
- Riechmann, Jorge, *Cuaderno de Berlín*, Madrid: Hiperion 1989.
- Riera, Carme, *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Barcelona: Ed. Laia 1975, span. *Te dejo, amor, en prenda el mar*, Madrid: Austral 1991.
- Dies., *Dins el darrer blau*, Barcelona: Destino 1994, span. *En el último azul*, Barcelona: Alfaguara 1996.
- Dies., *Ins fernste Blau*, übers. v. Petra Zickmann und Manel Pérez Espejo, Bergisch-Gladbach: Lübbe 2000.

- Dies., *Cap al cel obert*, Barcelona: Destino 2000, span. *Por el cielo y más allá*, Barcelona: Alfaguara 2001.
- Dies., *In den offenen Himmel*, übers. v. Petra Zickmann und Manel Pérez Espejo, Bergisch-Gladbach: Lübbe 2002.
- Riestra, Blanca, *Madrid Blues*, Madrid: Alianza 2008.
- Manuel Rivas, *O lapis do carpinteiro*, Vigo: Edicións Xerais 1998, span. *El lápiz del carpintero*, Madrid: Alfaguara 1998.
- Ders., *Der Bleistift des Zimmermanns*, übers. v. Elke Wehr, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- Rodoreda, Mercè, *Plaça del Diamant*, Barcelona: Club Editor 1962.
- Dies., *Auf der Plaça del Diamant*, übers. v. Hans Weiss, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- Roig, Montserrat, *Adeu, Ramona*, Barcelona: Edicions 62, 1972.
- Dies., *El temps de les cireses*, Barcelona: Edicions 62, 1977.
- Dies., *Els catalans als camps nazi*, Barcelona: Edicions 62, 1977.
- Dies., *L'hora violeta*, Barcelona: Edicions 62, 1980.
- Dies., *Die violette Stunde*, übers. v. Volker Blab, Zürich: Elster-Verlag 1992.
- Dies., *L'òpera quotidiana*, Barcelona: Edicions 62, 1982.
- Roig Roselló, Antonio, *Todos los parques no son un paraíso. Memorias de un sacerdote*, Barcelona: Planeta 1976, reed. Barcelona/Madrid: Egales 2002.
- Rosa, Isaac, *El vano ayer*, Barcelona: Seix Barral 2004.
- Ders., *Das Leben in Rot*, übers. v. Ralph Amann, Frankfurt/M.: Frankfurter Verlagsanstalt 2008.
- Ders., *¡Otra novela maldita sobre la Guerra civil!*, Barcelona: Seix Barral 2007.
- Ders., *La habitación oscura*, Barcelona: Seix Barral 2013.
- Zu Rosa, *La habitación oscura*: „Es una novela desoladora“, Europa Press, <http://www.europapress.es/andalucia/cultura-00621/noticia-cultura-isaac-rosa-habitacion-oscura-novela-desoladora-violenta-coherente-momento-20130924180334.html>.
- Rossetti, Ana, *Devocionario*, Barcelona: Plaza y Janés 2¹⁹⁹⁷.
- Ruiz-Zafón, Carlos, *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta 2001.
- Ders., *Der Schatten des Windes*, übers. von Peter Schwaar, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Rushdie, Salman, *Don Quichotte*, übers. von Sabine Herting, München: Bertelsmann 2019.
- Sanz, Marta, *Black, black, black*, Barcelona: Anagrama 2010.
- Dies., *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelona: Anagrama 2012.
- Dies., *pequeñas mujeres rojas*, Barcelona: Anagrama 2020.
- Sastre, Alfonso, *La taberna fantástica / Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, ed. Mariano de Paco, Madrid: Cátedra 1992.
- Sender, Ramón J., *Requiem für einen spanischen Landmann*, übers. v. Thomas Brovot, Nachw. von Erich Hackl, Zürich: Diogenes 2018, (Orig. zuerst unter anderem Titel Mexiko 1953, dann *Requiem por un campesino español*, Barcelona: Destinolibros 1980).
- Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, hg. von Ignacio Arellano, Barcelona: PPU 1988.
- Ders., *Don Gil von den grünen Hosen. Lustspiel*, Nachdichtung von Johannes von Guenther, Stuttgart: Reclam 1966.
- Ders., (Atribuida a Tirso de Molina), *El burlador de Sevilla*, hg. von Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Ed. Cátedra 2016.
- Trapiello, Andrés, *Madrid*, Barcelona: Destino 2020.
- Trigo, Felipe, *La sed de amar. (Educación social)*, Madrid: Fernando Fé 1903.
- Tusquets, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona: Anagrama 1978.

- Dies., *Aller Sommer Meer*, übers. v. Monika López, Hamburg: Rowohlt 1982, Neuausg. Berlin: Wagenbach 2002.
- Dies., *El amor es un juego solitario*, Barcelona: Lumen 1979.
- Dies., *Varada tras el último naufragio*, Barcelona: Lumen 1980.
- Unamuno, Miguel de, *Niebla*, hg. von Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra 1996.
- Ders., *Nebel*, übers. von Otto Buek, Neuausgabe Frankfurt: Ullstein 1996.
- Umbral, Francisco, *Madrid 650*, Barcelona: Planeta 1995.
- Vagos y maleantes. Nuevas voces maricas*, Anthologie, Barcelona/Madrid: Egales 2019.
- Valle-Inclán, *Lucas de Bohemia. Esperpento*, hg. von Alonso Zamora Vicente, Madrid: Espasa Calpe 1987.
- Ders., *Wunderworte. Glanz der Bohème. Zwei Theaterstücke*. Übers. v. Fritz Vogelsang. Klett-Cotta, 1983.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Los alegres muchachos de Atzavara*, Barcelona: Seix Barral 1987.
- Ders., *Die lustigen Jungs von Atzavara*, übers. von Willi Zurbrüggen, Reinbek: Rowohlt-Verlag 1990.
- Ders., *El pianista*, Barcelona: Seix Barral 1985.
- Ders., *Der Pianist*, übers. von Maralde Meyer-Minnemann, Reinbek: Rowohlt 1987.
- Ders., *Galíndez*, Barcelona: Anagrama 1990.
- Vicente, Ángeles, *Zeze*, eingeleitet von Ángela Ena Bordonda, Madrid: Lengua de Trapo 2005.
- Villatoro, Vincenç, *L'evangeli gris*, Barcelona: Ed. Proa 1981.
- Ders., *Das graue Evangelium*, übers. v. Christina Meissner, München: Lagrev-Verlag 2002.
- Villena, Luis Antonio de, *Divino*, Barcelona: Planeta 1994.
- Ders., *Lecciones de estética disidente*, València: Pre-Textos 1997.
- Ders., *Oro y locura sobre Baviera*, Barcelona: Planeta 1998.
- Ders., *Amores iguales. Antología de Poesía gay y lesbica. Panorama general*, Madrid: La Esfera de los Libros 2002.
- Ders., *La nave de los muchachos griegos*, Madrid: Alfaguara 2003.
- Ders., *Patria y sexo*, Barcelona: Seix Barral 2004.
- Ders. (Hrsg.), *Tu piel en mi boca*, Barcelona/Madrid: Egales 2005.
- Ders., *Memorias*, Trilogie, València: Ed. Pre-Textos, Bd. 1: *El fin de los palacios de Invierno*, 2015, Bd. 2: *Dorados días de sol y noche*, 2017, Bd. 3: *Las caídas de Alejandria*, 2017.
- Ders. (Hrsg.), *Postnovísimos*, Madrid: Visor 1986.
- Ders. (Hrsg.), *10 menos 30*, Madrid: Visor 1997.
- Ders. (Hrsg.), *La lógica de Orfeo*, Madrid: Visor 2003.
- Ders. (Hrsg.), *La inteligencia y el hacha*, Madrid: Visor 2010.
- Ders./ Savater, Fernando, *Heterodoxias y contracultura*, Barcelona: Montesinos 1982.
- Weich, Horst, *Namenlose Liebe. Homoerotik in der spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Eine zweisprachige Anthologie*, München: Lyrik Kabinett 2000.
- Zamacois, Eduardo, *La antorcha apagada*, Buenos Aires: Sebastián Rueda 1935.
- Zayas y Sotomayor, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, herausgegeben von Enrique Suárez Figaredo, in *Lemir* 16, 2012, S. 353–572, einsehbar unter parnaseo.uv.es (zuerst: 1637).
- Dies., *Desengaños amorosos o Decamerón español*, herausgegeben von Enrique Suárez Figaredo, *Lemir* 18, 2014, S. 27–270 1968, einsehbar unter parnaseo.uv.es (zuerst 1647).
- Dies., *Erotische Novellen*, übers. von Clemens von Brentano, mit einem Nachwort von Gerhard Poppenberg, Frankfurt/M.: Insel-Verlag 1991.

Kritik

- Abad, Manuel, „Un disfrazado de mujer en una comedia del sevillano Monroy“, in Reyes Cano, Rogelio et al. (Hrsg.), *Sevilla y la literatura: Homenaje al Profesor Francisco López Estrada*, Sevilla: Univ. de Sevilla 2001, S. 177–186.
- Albers, Irene/ Felten, Uta (Hrsg.), *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid: Iberoamericana 2009.
- Albert, Mechthild, *Avantgarde und Faschismus. Spanische Erzählprosa 1925–1940*, Tübingen: Max Niemeyer-Verlag 1996.
- Dies., „Der Kampf um die ‚Heimatfront‘. Emotionalisierung und Ideologie im faschistischen Bürgerkriegsroman (1938–1941)“, in Bannasch/Holm, *Erinnern und Erzählen*, S. 221–235.
- Dies., „Las maldiciones del Sabio de Sión. Aspectos del antisemitismo en el *Poema de la Bestia y el Ángel* de José María Pemán“, in Joan i Tous/Nottebaum, *El olivo y la espada*, S. 423–443.
- Aliaga, Juan Vicente, „Víctimas y depravados: una paranoia heterosexual“, in ders./ Cortés, José Miguel (Hrsg.), *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*, Barcelona/Madrid: Ed. Gay y Lesbiana 1997, S. 74–88.
- Almasov, Alexey, „Die Bauernehre im Theater Lope de Vegas“, in Müller-Bochat, Eberhard (Hrsg.), *Lope de Vega*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1963, S. 315–394.
- Altenberg, Tilmann/ Meyer-Minnemann, Klaus (Hrsg.), *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*, Hamburg: Hamburg University Press 2007.
- Altmann, Werner, „Totgeschossen, totgeschwiegen, totgefieert. Federico García Lorca zum 100. Geburtstag“, in *Tranvía. Revue der iberischen Halbinsel* 50, 1998, 6–13.
- Ders., *Der Schmetterling der nicht fliegen konnte. Federico García Lorca*, Hamburg: Männerschwarm Skript Verlag 2002.
- Ders./ Drey Müller, Cecilia/ Gimber, Arno (Hrsg.), *Dissidenten der Geschlechterordnung. Schwule und lesbische Literatur auf der Iberischen Halbinsel*, Berlin: tranvía-Verlag 2001.
- Álvarez Chillida, Gonzalo, *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812–2002)*, Madrid: Marcial Pons 2002.
- Amezcuca, David, „Multidirectional Memory, Polyacroasis and (Un)translatability in A. Muñoz Molina’s *Sefarad*“, in *Iberoromania* 93, 2021, S. 36–50.
- Anderson, Farris, *Espacio urbano y novela. Madrid en „Fortunata y Jacinta“*, Madrid: Porrúa Turanzas 1985.
- Ders., „The City as Design for the Novel: Madrid in *Fortunata y Jacinta*“, in *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3, 1999, S. 85–103.
- Aresti, Nerea, „The Gendered Identities of the ‘Lieutenant Nun’: Rethinking the Story of a Female Warrior in Early Modern Spain“, in *Gender & History* 19.3, 2007, S. 401–418.
- Dies., *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*, Madrid: Ed. Cátedra 2010.
- Armas, Frederick A. de, „Embracing Hercules/Enjoying Ganymede: The Homoerotics of Humanism in Góngora’s *Soledad Primera*“, in *Calíope* 8, 2002, S. 125–140.
- Arnau i Segarra, Pilar/ Arnscheidt, Gero/ Stegmann, Tilbert Dídac/ Tietz, Manfred (Hrsg.), *Narrative Neuanfänge: Der katalanische Roman der Gegenwart. Einzelinterpretationen*. Berlin: tranvía 2007.
- Aschmann, Birgit, *Beziehungskrisen. Eine Emotionsgeschichte des katalanischen Separatismus*, Göttingen: Wallstein-Verlag 2021.

- Baasner, Rainer/ Zens, Maria, *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft: eine Einführung*, Berlin: Erich Schmidt-Verlag²2001.
- Bagué Quílez, Luis, „Atrapados en la red: los mundos virtuales en la poesía española reciente“, in *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11, Juli 2018, S. 331–349.
- Bannasch, Bettina/ Holm, Christiane (Hrsg.), *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005.
- Barella, Julia/ Gutiérrez Carbajo, Francisco (Hrsg.), *Madrid en la novela*, Bd. 6.: *Transición y Democracia*, Madrid: Consejería de Educación y Cultura der Comunidad de Madrid 1997.
- Barnatán, Marcos Ricardo, „El príncipe de Alepo“, in *Arquivo Maaravi. Revista Digital de Estudos Judaicos de la UFGH*, Belo Horizonte 5/8, März 2011.
- Becerra Mayor, David, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid: Clave Intelectual 2015.
- Beck, Stefan/ Knecht, Michi, „‘Krise‘ in der Sozialanthropologie“, in Schwarz, Andreas/ Seeger, Matthew/ Auer, Claudia (Hrsg.), *Handbuch der internationalen Krisenkommunikationsforschung*, Bd. 1, München: C.H. Beck 2016, S. 56–65.
- Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, in ders., *Gesammelte Schriften* Bd. I.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 691–704.
- Bergmann, Emilie/ Smith, Paul Julian (Hrsg.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham/London: Duke UP 1995.
- Bernecker, Walther L., „Von der Differenz zur Indifferenz. Die spanische Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg 1936–1939“, in Schödl, Günther/ Burrichter, Clemens (Hrsg.), *Ohne Erinnerung keine Zukunft. Zur Aufarbeitung von Vergangenheit in einigen europäischen Gesellschaften unserer Tage*, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1992, S. 169–186.
- Ders., „Unsre Heimat ist heute vor Madrid! Der spanische Bürgerkrieg und die deutschen Antifaschisten“, in Bremer, Thomas/ Heymann, Jochen (Hrsg.), *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1999, S. 235–248.
- Ders., *Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert*, München: C.H. Beck 2010.
- Bersani, Leo, „Is the Rectum a Grave?“, in ders., *Is the Rectum a Grave and other Essays*, Chicago: Univ. of Chicago Press 2010, S. 3–31.
- Bezhanova, Olga, *Literature of Crisis. Spain's Engagement with Liquid Capital*, Lewisburg: Bucknell University Press 2017.
- Binding, Paul, *Lorca. The Gay Imagination*, London: GMP Publishers 1985, span. Fassung: *García Lorca o La imaginación gay*, Barcelona: Laertes 1987.
- Bossong, Georg, „Sechs *Harjas*“, in Tietz, Manfred (Hrsg.), *Die spanische Lyrik*, S. 41–58.
- Ders., *Die Sepharden: Geschichte und Kultur der spanischen Juden*, München: C.H. Beck 2008.
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid: Sociedad General Española de Librería 1955, Neuaufl. 1976 und 1988.
- Bronfen, Elisabeth/ Erdle, Birgit/ Weigel, Sigrid (Hrsg.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln: Böhlau 1999.
- Brühne, Julia, „Bedingungslos bartlos: Travestie, Hysterie und Staat in Tirso's *Don Gil de las calzas verdes*“, in dies./ Peters, Karin (Hrsg.), *In (Ge)schlechter Gesellschaft? Politische Konstruktionen von Männlichkeit in Texten und Filmen der Romania*, Bielefeld: Transkript-Verlag 2016, S. 87–115.
- Brunner, Markus, „Zum Begriff ‚Kollektives Trauma‘. Oder: Wie angemessen über das Leid von Menschen sprechen in Zeiten inflationierender Opferdiskurse? (Vortrag im Rahmen des Donnerstagskolloquiums an der Sigmund Freud Universität Wien, 14. Jan. 2010)“,

- verfügbar unter <http://www.agpolpsy.de/wp-content/uploads/2010/06/vortrag-kollektive-traumata-sfu.pdf>.
- Buschmann, Albrecht, „Detektive der Erinnerung: Vier neue Romane aus Spanien“, in *Neue Zürcher Zeitung* vom 05.04.2003.
- Ders., „Von Schmetterlingen und Bomben. Bernardo Atxaga schildert den Weg in den Terrorismus – und wieder hinaus“, in *Neue Zürcher Zeitung* vom 2.09.2006.
- Ders., „Die Welt als Wille und Stahlbeton. Rafael Chirbes und sein neuer Roman *Krematorium*“, in *Neue Zürcher Zeitung* 239, „Neue Literatur Herbst 2008“, 13.10.2008.
- Ders./ Ette, Ottmar (Hrsg.), *Aub in Aub*, Berlin: trafo-Verlag 2007.
- Braun, Christina von, *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*, Berlin: Aufbau-Verlag 2018.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the subersion of identity*, New York: Routledge. 1990, (dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Kathrina Menke, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991).
- Dies., *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York/London 1993.
- Calderón, Emilio, *La memoria de un hombre está en sus besos*, Madrid: Stella Maris 2016.
- Canavaggio, Jean, „Los disfrazados de mujer en la Comedia“, in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Actas del II coloquio del grupo de estudios sobre Teatro Español*, Toulouse: Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Americaines/Université de Toulouse-Le Mirail 1978, S. 133–152.
- Ders., *Cervantes. Biographie*, München: Artemis & Winkler 1991.
- Cardín, Alberto, *Guerreros, Chamanes y Travestis. Indicios de homosexualidad entre los exóticos*, Barcelona: Tusquets 1984.
- Carrasco, Rafael, *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565–1785)*, Barcelona: Laertes 1985.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed experience: Trauma, Narration and History*, Baltimore: Johns Hopkins UP 1996.
- Castilla, Amelia/ Magán, Luis, „El amor oscuro de García Lorca“, in *El País* vom 10.05.2012.
- Dies., „Aquel rubio de Albacete“, in *El País* vom 8.07.2012.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, hg. von J. Rodríguez-Puértolas, Barcelona/ Madrid: Noguer 1980 [zuerst 1925].
- Cazorla Castellón, Antonio, „Homoerotismo en la poesía de Luis Cernuda“, in Sánchez, Jorge Diego/ Jaime de Pablos, María Elena/ Borham Puyal, Miriam (Hrsg.), *La universidad con perspectiva de género*, Salamanca: Universidad de Salamanca 2018, S. 85–98.
- Cela, José Camilo, *Diccionario secreto*, 2 Bde, Madrid: Alianza Editorial 1978/1979 (vorher 1968 und 1971).
- Ders., *Enciclopedia del erotismo*, Madrid: Sedmay 1976.
- Chillón Plaza, José, „La imagen del Gitano en los dibujos de Federico García Lorca: transgression y marginalidad“, in *A Fondo* 31, Oct. 2005, 42–48, verfügbar unter https://www.gianos.org/upload/48/93/31a_fondo.pdf (letzter Zugriff am 06.09.2019).
- Cid Abasolo, Karlos, „Randgruppensyndrom: Homosexualität in der baskischen Literatur“, in Altmann/ Drey Müller/ Gimber, *Dissidenten der Geschlechterordnung*, S. 107–117.
- Cleminson, Richard/ Vázquez García, Francisco, „Los invisibles: hacia una historia de la homosexualidad masculina en España“, in *International Journal of Iberian Studies* 13.3, 2000, S. 167–181.
- Combet, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir: une approche psychostructurale de l'œuvre de Cervantès*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon 1980.

- Connor, Catherine, „Teatralidad y resistencia: el debate sobre la mujer vestida de hombre“, in Villegas, Juan (Hrsg.), *Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII. Actas del Congreso de la As. Intern. de Hispanistas III*, Univ. of Irvine 1992, S. 139–145.
- Crosthwaite, Paul, *Criticism, Crisis, and Contemporary Narrative: Textual Horizons in an Age of Global Risk*, New York: Routledge 2011.
- Cruz, Ann J., „Studying Gender in the Spanish Golden Age“, in Vidal, H. (Hrsg.), *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature 1989, S. 193–222.
- Dies., „Cervantes and His Feminist Alliances“, in dies./ Carroll B. Johnson (Hrsg.), *Cervantes and his Postmodern Constituencies*, New York/London: Garland Publ. 1999, S. 134–150.
- Cruz Casado, Antonio. „La novela erótica de Antonio de Hoyos y Vinent“, in *Cuadernos Hispanoamericanos* 426, 1985, S. 101–116.
- Dautch, Aviva, „Shakespeare, Sexuality and the Sonetts“, in *Discovering Literature: Shakespeare & Renaissance*, veröff. 30. März 2017, zugänglich über bl.uk (letzter Zugriff: 06.09.2019).
- Davidi, Einat, „The Jewish Auto-Sacramental Plays as Jewish Baroque Drama“, in Zepp et. al., *Disseminating Jewish Literatures*, S. 9–15.
- Delage, Agnès, „El estereotipo político de ‚las dos Españas‘ en *El Corazón helado* de Almudena Grandes“, 2012, verfügbar unter <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01469279/document> (letzter Zugriff: 25.08.2020).
- Delgado, Teresa, „Leopoldo María Panero: ‚Narciso‘ – Wenn der Sinn stirbt“, in Ingenschay/ Neuschäfer, *Aufbrüche*, S. 199–206.
- Díaz Fernández, Estrella, *La colección la sonrisa vertical y la representación literaria de las minorías sexuales*, tesis doctoral, Universitat de Lleida 2017, verfügbar unter <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/64410>.
- Dies., „Visibilidad lésbica, canon literario y paradojas autoriales: *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei“, in Ingenschay, Dieter (Hrsg.), *Eventos del deseo*, S. 65–78.
- Díaz-Mas, Paloma, *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Zaragoza: Riopiedras 1986.
- Drey Müller, Cecila, *Die Lippen des Mondes: Spanische Lyrikerinnen der Gegenwart (1950–1990)*, Wilhelmshfeld: Egert Verlag 1996.
- Dies., „Maria-Mercè Marçal. Der Fluch des Spiegels“, in Altmann/ Dies./ Gimber, *Dissidenten der Geschlechterordnung*, S. 238–247.
- Dünne, Jörg/ Ehrlicher, Hanno (Hrsg.), *Ficciones entre mundos. Nuevas Lecturas de Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes*, Kassel: Reichenberger 2017, S. 129–147.
- Edelman, Lee, *No future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham/ London: Duke University Press 2004.
- Ehrlicher, Hanno/ Poppenberg, Gerhard (Hrsg.), *Cervantes' Novelas ejemplares im Streitfeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der frühen Neuzeit*, Berlin: Tranvía-Verlag 2006.
- Ders., „Kampf und Konsens. Filmisches Erinnern an den spanischen Bürgerkrieg in Ken Loachs *Land and Freedom* (1995) und David Truebas *Soldados de Salamina* (2002)“, in *Philologie im Netz* 34, 2005, S. 1–27.
- Eisenberg, Daniel, „Lorca and Censorship: The Gay Artist Made Heterosexual“, in *Angélica* (Lucena) 2, 1991, S. 121–145.

- Ders., *Cervantes y „Don Quijote“*, Barcelona: Montesinos 1993.
- Ders., „El buen amor heterosexual de Juan Ruiz“, in *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de Erótica Hispana*, Madrid: Libertarias 1996, S. 49–69 (auch web.archive.org).
- Ders., „Cervantes Saavedra, Miguel de“, in Foster, David W. (Hrsg.), *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, Westport: Greenwood Press 1999, S. 46–49.
- El Saffar, Ruth, *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley: Univ. of California Press 1984.
- Engler, Winfried, *Hispanidad 1898. Die Erfindung des neuen Spanien*, Berlin: tranvia-Verlag 2012.
- Epps, Brad, „Thievish Subjectivity: Self-Writing in Jean Genet and Juan Goytisolo“, *Revista de Estudios Hispánicos* 26.2, 1992, S. 163–181.
- Ders., „Virtual Sexuality: Lesbianism, Loss, and Deliverance in Carme Riera’s *Te deix, amor, la mar com a penyora*“, in Bergmann/ Smith, *¿Entiendes?*, S. 317–344.
- Ders., „Desgarraduras del cuerpo y degolladuras de la voz: Emotividad, género y poder en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets“, in *Alia. A Journal of Queer Studies* 12, 2017, verfügbar unter https://interalia.queerstudies.pl/issues/12_2017/interalia_12_2017_Brad_Epps.pdf.
- Ertler, Klaus/ Steckbauer, Sonja (Hrsg.), *400 Jahre „Don Quijote“: Zur Rezeption des spanischen Klassikers in Europa und in den Amerikas*, Frankfurt/M./Zürich/New York: Peter Lang Verlag 2007.
- Escobar Bonilla, María del Prado, „El erotismo en las novelas de Doña María de Zayas“, in Santana Hernández, Germán (Hrsg.), *La Palabra y el Deseo. Estudios de la literatura erótica*, Las Palmas de Gran Canaria: Univ. de Las Palmas 2002, S. 107–116.
- Escudero, Javier, „Muerte, erotismo y espiritualidad: entrevista con Juan Goytisolo“, in *Revista de Estudios Hispánicos* 27.1, 1993, S. 123–139.
- Esteban, José/ Llusia, Manuel (Hrsg.), *Literatura en la Guerra Civil. Madrid, 1936–1939*, Madrid: Talasa Ed. 1999.
- Estrada, Ángel, „Crisis económica y factores estructurales en España“, in Bernecker, W./ Íñiguez, D./ Maihold, G. (Hrsg.), *¿Crisis? ¿Qué crisis?. España en busca de su camino*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2009, S. 111–132.
- Ette, Ottmar, *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin: Kadmos-Verlag 2006.
- Ders., „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft“, in ders./ Asholt, Wolfgang (Hrsg.), *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*, Tübingen: Narr-Verlag 2010, S. 11–37.
- Felten, Uta, *Traum und Körper bei Federico García Lorca. Intermediale Inszenierungen*, Tübingen: Stauffenburg 1998.
- Fernández de Alba, Francisco, „Sexualizing Transatlantic History: Eduardo Mendicutti’s *Tiempos mejores*“, in Julio Ortega (Hrsg.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2012, S. 271–284.
- Fine, Ruth, „Los rostros de Ester: tres versiones dramáticas auriseculares del libro de Ester: *La hermosa Ester* de Lope de Vega, *La reina Ester* de Godínez y *La Gran Sultana* de Cervantes“, in *Hispania Judaica Bulletin. Articles, Reviews, Bibliography and Manuscripts on Sefarad* 7.5770, 2010, S. 233–259.

- Dies., „Integrating the Writings of the Western Sephardic Diaspora into the Literature of the Spanish Golden Age“, in dies./ Zepp, *Disseminating Jewish Literatures*, S. 17–24.
- Dies./ Zepp, Susanne (Hrsg.), *Jewish Literatures in Spanish and Portuguese. A Comprehensive Handbook*, Berlin: De Gruyter 2022.
- Flasche, Hans, *Geschichte der spanischen Literatur*, 3 Bde, Bern: Francke, Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, 1977, Bd. 2: *Das Goldene Zeitalter, 16. und 17. Jahrhundert*, 1982, Bd. 3: *Das achtzehnte Jahrhundert. Das neunzehnte Jahrhundert. Das 20. Jahrhundert (bis 1950)*, 1989.
- Floeck, Wilfried, „Glanz der Bohème. Zum fünfzigsten Todestag des spanischen Dramatikers und Erzählers Ramón del Valle-Inclán“, in *Die Zeit* 2, 1986.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris: Gallimard, coll. Tel, 1994 [zuerst 1976].
- Franzbach, Martin, *Geschichte der spanischen Literatur im Überblick*, Stuttgart: Reclam 2002.
- Friedlein, Roger/ Richter, Barbara, *Die Spezialität des Hauses. Neue katalanische Literatur*, München: Babel Verlag 1998.
- Fuchs, Barbara, „Border Crossings. Transvestism and ‘Passing’ in Don Quijote“, in *Cervantes* 16.2, 1996, S. 4–28.
- Garber, Marjorie, *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York: Routledge 1992.
- García, Javier, „Auschwitz: la hora del bestseller“, in *La Tercera* vom 2.2.2019, verfügbar unter latercera.com.
- García Montero, Luis, „Análisis del ‘Llanto por Ignacio Sánchez Mejías’“, in *El Maquinista de la Generación – Revista Cultural* 22/23, 2013, 126–145, wieder abgedruckt in *También se muere el mar*, hg. von Carlos Abril und Remedios Sánchez García, Málaga 2014, S. 17–38.
- Ders., *Un lector llamado Federico García Lorca*, Barcelona: Taurus 2016.
- Geisler, Eberhard, „Aber wo bleibt die Deutung?“, Rezension zu U. Neumahr, *Miguel de Cervantes. Ein wildes Leben*, in *Neue Zürcher Zeitung* vom 06.02.2016.
- Gibson, Ian, *Lorca's Tod*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch 1976.
- Ders. (Hrsg.), *Agustín Penón. Diario de una búsqueda lorquiana (1955–56)*, Barcelona: Plaza & Janés 1990.
- Ders., *Lorca – Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona: Plaza & Janés 2000.
- Ders., *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898 – 1936*, Barcelona: Random House 2016. (2016 a)
- Ders., *Lorca y el mundo gay*, Barcelona: Ediciones B. 2016. (2016 b.)
- Gies, David T., *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- Gilman, Stephen, „The Consciousness of Fortunata“, in *Anales Galdosianos* 5, 1970, S. 55–66.
- Gimber, Arno, *Kulturwissenschaft Spanien*, Stuttgart: Klett-Verlag 2003.
- Gluckman, Max, *Politics, Law, and Ritual in Tribal Societies*, Oxford: Blackwell 1965.
- Gómez López-Quñones, Antonio, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid: Iberoamericana 2006.
- Gómez-Montero, Javier, *Die Unzulänglichkeit der poetischen Rede. Studien zur frühen Lyrik der Moderne in Spanien*, Kiel: Lites 2018; darin Kap. III: „Agonale Subjektkonstituierung und Zerstreuung der poetischen Rede in der Lyrik Rosalía de Castros“, S. 190–260.

- Ders., „‘Llanto por Ignacio Sánchez Mejías’ de Federico García Lorca“, in *El canon de la literatura europea*, hg. von Marina Arbor Aldea, Santiago de Compostela 2012, S. 219–235.
- Gómez Sánchez, Begoña, „Análisis espectacular del montaje teatral *El Público* de Federico García Lorca dirigido por Àlex Rigolo“, in *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral* 23, 2016, S. 97–112.
- Gossy, Mary S., „Aldonza as Butch“, in Bergmann/ Smith, *¿Entiendes?*, S. 17–28.
- Goytisolo, Juan, „El mundo erótico de María de Zayas“, in ders., *Disidencias*, Madrid: Taurus 1992 (zuerst 1977), S. 77–142.
- Ders., *Dissidenten*, übers. v. Joachim A. Frank, Frankfurt/M.: edition Suhrkamp 1984 (enthält nicht den Essay zu María de Zayas!).
- Ders., „Ejercicio de valentía y lucidez“, in *Babelia* (Literaturbeilage zu *El País*) vom 17.03.2016.
- Grandes, Almudena, [Rezension zu Mendicutti, *Otra vida para vivirla contigo*], in *El País Semanal* vom 20.10.2013.
- Gullón, Ricardo, *Galdós. Novelista moderno*, Madrid: Taurus 1979.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich, „Warum gerade Góngora? Poetologie und historisches Bewußtsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg“, in Warning, Rainer/ Wehle, Winfried (Hrsg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink-Verlag 1982, S. 145–191.
- Ders., *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, 2 Bde, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Ders., „Goldenes Zeitalter: Die Novellen der María de Zayas“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 21.12.2005.
- Ders., „Retórica de atmósferas. Sobre las novelas de María de Zayas y el Siglo de Oro en la literatura europea“, in Albers/ Felten, *Escenas de transgresión*, S. 11–16.
- Ders., „Die Kraft der Mythen obsiegt über Franco. Ein spanischer Roman, gewaltig wie ‚Ulysses‘: 1961 veröffentlicht Luis Martín-Santos ‚Tiempo de silencio‘, der auf Deutsch als ‚Schweigen über Madrid‘ erschienen ist“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7.5.2011.
- Ders./ Sánchez, Juan José, „Der Misanthrop, die Tänzerin und der Ohrensessel. Über die Gattung ‚Costumbrismo‘ und die Beziehung zwischen Gesellschaft, Wissen und Diskurs in Spanien von 1805 bis 1851“, in Link, Jürgen/ Wülfing, Wulf (Hrsg.), *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 15–62.
- Habermas, Jürgen, *Legitimationsphänomene im Spätkapitalismus*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.
- Hagedorn, Hans-Christian (Hrsg.), *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, Cuenca: Ed. de la Univ. de Castilla-La Mancha, 2009.
- Ders. (Hrsg.), *Don Quijote en los cinco continentes. Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina*, Cuenca: Ed. de la Univ. de Castilla-La Mancha, 2016.
- Halberstam, Jack, *Una guía rápida y peculiar de la variebilidad de género*, übers. von Javier Sáez, Barcelona/Madrid: Egales 2018.
- Haubrich, Walter, „Als der Präsident den Bus nahm“, [Rezension zu Muñoz Molina, Sepharad], in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2.3.2005.
- Ders., „Im Tal der glücklichen Bauern“ [Rezension zu Atxaga, *Der Sohn des Akkordeonspielers*], in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5.7.2007.

- Hermida, Xosé, „Cela critica la presencia de ‘gay’ en los homenajes a Lorca“, in *El País* vom 11.06.1998.
- Herzberger, David K., *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Durham/London: Duke Univ. Press 1995.
- Hidalgo, Ramón, *Madrid galdosiano*, Madrid: La librería 1990.
- Hösle, Johannes, *Die katalanische Literatur von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Tübingen: Max Niemeyer 1982.
- Hörisch, Jochen, *Das Wissen der Literatur*, München: Wilhelm Fink 1996.
- Ingendaay, Paul, „Schwarzes Buch der Ohnmacht. Über das merkwürdige Nachleben des „Magischen Labyrinths“, in *die horen* 48/210, 2003, S. 19–25.
- Ders., „Jede Wirtschaft schafft sich ihre Abfallgrube. Zu Javier Cercas, *Am Ufer*“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14.01.2016.
- Ingenschay, Dieter, „Ramón de la Cruz: Sainetes“, in Volker Roloff/ Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Das spanische Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: Bagel-Verlag 1988, S. 213–227.
- Ders., „Álvaro Pombo: *El héroe de las mansardas de Mansard* – Von der problematischen Selbstfindung und der grazilen Auflösung der Wirklichkeit“, in ders./ Neuschäfer, *Aufbrüche*, S. 47–53. (1991 a).
- Ders., „Eduardo Mendicutti, *Una mala noche la tiene cualquiera* – Tuntenschreibe oder Der Durchbruch eines Diskurses des Transvestismus“, in ders./ Neuschäfer, *Aufbrüche*, S. 111–116. (1991 b).
- Ders., „Das kommt mir spanisch vor... Homosexualität in der modernen spanischen Literatur“, in *Forum Homosexualität und Literatur* 16, 1992, S. 25–52.
- Ders., „J. A. Mañas, *Historias del Kronen*. La ‚Generación Kronen‘: La novela, la película y la estética desesperada de la posmovida“, in Felten, Hans/ Valcárcel, Agustín (Hrsg.), *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre literatura española actual*, Bonn: Romanistischer Verlag 1996, S. 151–166.
- Ders., „La aportación de la filología de habla alemana a los estudios de literatura hispánica“, in Sánchez Albornoz, Nicolas (Hrsg.), *La aportación del hispanismo alemán y su recepción en España*, Madrid/Alcalá de Henares: Instituto Cervantes 1997, S. 55–65. (1997 a).
- Ders., „Am Ende von Paris? Der Stadtmythos im peripheren Blick. Bemerkungen zu J. Cortázar, Rayuela, R. Boujedra, *Topographie idéale*, C. Fuentes, *Terra Nostra* und J. Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*“, in Stierle, K./ Schulz-Buschhaus, U. (Hrsg.), *Projekte des Romans nach der Moderne*, München: Fink-Verlag 1997, S. 149–172. (1997 b).
- Ders., „Frauenpower unspanisch-postmodern. Zu Konstanze Lauterbachs Inszenierung von F. García Lorca, *La Casa de Bernarda Alba*, in Leipzig“, in Diller, H.-J./ Ketelsen, U./ Seeber, H.-U. (Hrsg.), *Gewalt im Drama und auf der Bühne*, Tübingen: Narr 1998, S. 59–72.
- Ders., „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“, in ders./ Buschmann, Albrecht (Hrsg.), *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des ‚fremden Blicks‘*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 7–19.
- Ders., „Eduardo Mendicutti: Von echten Ledermännern und falschen Heiligen“, in Altmann/ Dreytmüller/ Gimber, *Dissidenten der Geschlechterordnung*, S. 159–170.
- Ders., „Bees at a Loss: Images of Madrid (before and) after *La colmena*“, in ders./ Resina, *After-Images of the City*, Ithaca, NY: Cornell Univ. Press 2002, S. 123–138 (2002 a).
- Ders., „Homotextualität. Schwule Körperbilder im zeitgenössischen spanischen Roman“, in: Teuber, Bernhard/ Weich, Horst (Hrsg.), *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*, Frankfurt/M.: Vervuert 2002, S. 221–250. (2002 b).

- Ders., „Carlos Fuentes y Juan Goytisolo: Boom, trauma histórico y postcolonialidad. La trayectoria de una relación transatlántica“, in ders./ Knauer, Gabriele/ Meyer-Minnemann, Klaus (Hrsg.), *El pasado siglo XX. Una retrospectiva de la literatura latinoamericana*, Berlin: Tranvía-Verlag 2003, S. 92–111.
- Ders., „Géneros perturbados en *Don Quijote*“, in Rubio, Fanny (Hrsg.), *El Quijote en clave de mujeres*, S. 347–365; dt. Fassung: „Gender Trouble im Don Quijote“, in Wehinger, Brunhilde (Hrsg.), *Plurale Lektüren. Studien zur Sprache, Literatur und Kunst*. Festschrift für Winfried Engler, Berlin: edition tranvía 2007, S. 198–221. (2007 a).
- Ders., „Don Quijote in der spanischen und deutschen Literaturwissenschaft“, in Altenberg, T./ Meyer-Minnemann, K., *Europäische Dimensionen des Don Quijote*, S. 91–115. (2007 b).
- Ders., „La capital dividida entre las dos Españas: Madrid en la literatura de la Guerra Civil“, in Arnscheidt, Gero/ Joan Tous, Pere (Hrsg.), *„Una de las dos Españas...“. Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*, Madrid: Iberoamericana 2007, S. 327–350. (2007 c).
- Ders., „Luis Antonio de Villena, Anthologe“, in *lendemains*. Sondernummer: *Hommages à Michael Nerlich*, 2009, S. 110–122.
- Ders., „Migraciones e identidades en *L'últim patriarca* de Najat el Hachmi“, in *Iberoromania* 71/72, 2010, S. 57–70.
- Ders., „Roger Woolfe. *Nada nuevo*“, in Tietz, Manfred/ Cano Ballesto, J. (Hrsg.), *Die spanische Lyrik der Gegenwart (1980–2005)*, Frankfurt a. M.: Vervuert 2011, S. 429–444. (2011 a).
- Ders., „Las sombras de Atocha. El 11-M en la literatura española actual“, in Champeau, Geneviève et al. (Hrsg.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*, Zaragoza: Prensas Universitarias 2011, S. 365–384 (2011 b).
- Ders., „Vom (Über-)Leben und Hinterfragen des *madrileñismo*. Postdiktatoriale ‚Nachbilder‘ der spanischen Kapitale bei Francisco Umbral und Luis Antonio de Villena“, in Carrillo Zeiter, Katja/ Callsen, Berit (Hrsg.), *Berlin – Madrid. Postdiktatoriale Großstadtbilder*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2011, S. 51–65. (2011 c).
- Ders., „Almudena – Madrileña – Madrileñista. Espacio y espíritu urbano en la narrativa de Almudena Grandes“, in Andres-Suárez, Irene/ Rivas Bonillo, A. (Hrsg.), *Almudena Grandes* (Cuadernos de Narrativa), Madrid: Arco 2012, S. 57–78.
- Ders., „Mythisches Madrid? Geschichte und Spezifik der literarischen Anverwandlung einer iberischen Metropole“, in Kimminich, Eva/ Stein, Judith (Hrsg.), *Mythos Stadt – Stadtmythen*, (Welt – Körper – Sprache, Bd. 10), Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag 2013, S. 27–62.
- Ders., „Crisis e (in)dignidad en la novela actual (de lengua castellana). Hispanismo y literaturas hispánicas frente a nuevos desafíos“, in *Eutopías* 8, Herbst 2014, S. 29–38.
- Ders., „Von Nelken, Soldaten, von Liebe und Not. Spuren der portugiesischen Nelkenrevolution vom April 1974 in der neueren spanischen Literatur“, in Reinstädler, Janett/ Thorau, Henry (Hrsg.), *Die Nelkenrevolution und ihre Folgen. Der portugiesische 25. April 1974 in Literatur und Medien*, Berlin: tranvía 2015, S. 187–202.
- Ders., „Raros, Decadentes, Maricones. Masculinidades transgresoras en *Botín de Guerra* de Miguel de Molina y *La antorcha apagada* de Eduardo Zamacois“, in Aresti, Nerea/ Peters, Karin/ Brühne, Julia (Hrsg.), *¿La España invertebrada? Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*, Granada: Ed. Comares 2016, S. 195–207. (2016 a).
- Ders., „Das schwule Spanien und seine (vergleichsweise geringe) Literatur“, in *Sprache im technischen Zeitalter* 219, September 2016, S. 356–360. (2016 b).

- Ders., „Travestía y transvestismo entre la estrategia y el escándalo: *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca“, in Tietz, Manfred/ Arnscheidt, Gero (Hrsg.), *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano*, Vigo: Ed. Academia del Hispanismo 2017, S. 315–330.
- Ders. (Hrsg.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*, Madrid: Iberoamericana 2018. (2018 a).
- Ders., „De la novela de la memoria histórica al relato de la Gran Crisis. Atisbos de un cambio paradigmático en la literatura española actual“, in Bolte, Rike/ Haase, Jenny/ Schlünder, Susanne (Hrsg.), *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI. Posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*, Madrid: Iberoamericana 2018, S. 321–344. (2018 b).
- Ders., „Federico García Lorcas *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* zwischen elegischer Tradition und Gelegenheitsdichtung“, in Küpper, Joachim/ Oster, Patricia/ Rivoletti, Christian (Hrsg.), *Gelegenheit macht Dichter. L'Occasion fa il poeta. Bausteine zu einer Theorie des Gelegenheitsgedichts*, Heidelberg: Winter 2018, S. 239–270. (2018 c).
- Ders., „Las literaturas judeo-latinoamericanas frente a nuevos desafíos globales“, in Strosetzki, Christoph (Hrsg.), *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua. Actas del Congreso AIH Münster 2016*, Berlin: De Gruyter 2018, vol. II, S. 21–34. (2018 d).
- Ders., „San Juan und die *loca*. Zu Jaime Gil de Biedmas Parodie der *Noche Oscura*“, in *Lectiones difficiliore – Vom Ethos der Lektüre. Festschrift für Bernhard Teuber*, hg. von Dünne, Jörg/ Hahn, Kurt/ Schneider, Lars, Tübingen: Narr 2019, S. 253–260.
- Ders., „From Sensibility to Performativity. Susan Sontag's Theory of *Camp*, Revisited from a Hispanic Perspective“, in *Estudios LGBTIQ+. Comunicación y Cultura* 1, 2021, S. 15–24.
- Ders./ Sarazin, Peter, „Valle-Inclán's *Der Staatsrock des Verblichenen* am Schloßtheater Moers“, in *Theater im Revier* 10, 1996, S. 267–277.
- Ders./ Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.), *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin: tranvía-Verlag 1991 (2. Aufl. 1993).
- Ders./ Resina, Joan Ramon (Hrsg.), *After-Images of the City*, Ithaca, NY: Cornell Univ. Press 2002.
- Joan i Tous, Pere, „Montserrat Roig, Die alltägliche Oper“ in Ingenschay/ Neuschäfer, *Aufbrüche*, S. 94–104.
- Ders./ Nottebaum, Heike (Hrsg.), *El olivo y la espada. Estudios sobre el antisemitismo en España (siglos XVI–XX)*, Tübingen: Niemeyer 2003.
- Jauß, Hans-Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
- Jiménez Rubio, Jesus, *La herencia de Antonio Machado*, Zaragoza: Prensas universitarias 2018.
- Juaristi, Jon, „El PSOE es hoy el partido más perjudicial para España. Entrevista con Fernando Palmero“, in *El Mundo* vom 29.12.2018, verfügbar unter elmundo.es.
- Klinkert, Thomas, *Muße und Erzählen: ein poetologischer Zusammenhang. Vom „Roman de la Rose“ bis zu Jorge Semprún*, Tübingen: Mohr Siebeck 2016, Kap. 12: „Juan Goytisolo: *Señas de identidad*“, S. 167–177.
- Klotz, Volker, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München: Hanser 1969.
- Knetsch, Gabriele, *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939–1975)*, Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert 1999.

- Koppenfels, Martin von, *Einführung in den Tod. García Lorcas New Yorker Dichtung und die Trauer in der modernen Lyrik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
- Kortazar, Jon, *Baskische Literatur. Essays*, aus dem Spanischen von Reiner Wandler, Berlin: tranvía 2005.
- Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt/M. ¹¹2010.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, „A poem is being written“, in dies., *Tendencies*, Durham: Duke Univ. Press 1993, S. 177–213.
- Kramer, Birgit, „Die Verführungen einer Geige“, in *Neue Zürcher Zeitung* vom 24.02.2012.
- Krauss, Werner, *Spanien 1900–1965. Beitrag zu einer modernen Ideologieggeschichte*, München: Fink-Verlag 1972.
- Kreutzer, Winfried, *Grundzüge der spanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982.
- Küpper, Joachim, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama*, Tübingen: Gunter Narr 1990.
- Ders., „La vida es sueño: ‚Aufhebung‘ des Skeptizismus, Recusatio der Moderne“, in ders./Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.), *Diskurse des Barock: Dezentrierte oder rezentrierte Welt*, München: Fink-Verlag 2000, S. 383–426.
- Larraz, Fernando, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón: Ed. Trea 2014.
- Leopold, Stephan, „Vom ingenio zum artificio. Zur metaleptischen Textstrategie des Don Quijote“, in Nitsch, Wolfram/ Wehr, Christian (Hrsg.), *Artificio. Technik und Erfindungsgeist in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit*. Hispanistisches Kolloquium Bd. 5, Paderborn: Fink 2016, S. 163–186.
- Lethen, Helmut, „Bildarchiv und Traumaphilie. Schrecksekunden der Kulturwissenschaft nach dem 11.9.2001“, in Scherpe, Klaus/ Weitin, Thomas (Hrsg.) *Eskalation. Die Gewalt von Kultur, Recht und Politik*, Tübingen: Francke 2003, S. 6–14.
- Leuzinger, Miriam, „La intemperie y el pantano: metáforas de la crisis en la obra de Jesús Carrasco y Rafael Chirbes“, in Mecke, Jochen/ Junkerjürgen, Ralf (Hrsg.), *Discursos de la crisis*, S. 247–261.
- Lévine, Linda Gould, „El papel paradójico del ‘Sida’ en *Las virtudes del pájaro solitario*“, in *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Almería 1989*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses 1990, S. 225–236.
- Link, Daniel, „Lorca queer“, in Haase, J./ Reinstädler, J./ Schlünder, S. (Hrsg.), *El andar tierras, deseos y memorias. Homenaje a Dieter Ingenschay*, Madrid: Iberoamericana 2008, S. 511–520.
- Locane, Jorge J./ Müller, Gesine (Hrsg.), *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*, Madrid: Iberoamericana 2017.
- López Castro, Armando, *La voz en su enigma. Cinco poetas de los años sesenta*, Madrid: Pliegos 1999.
- Llored, Yannick, *Aproximación al lenguaje nómada de Juan Goytisolo en Las virtudes del pájaro solitario*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses 2001.
- Luengo, Ana, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlin: tranvía-Verlag 2004.
- Madrid en Galdós, Galdós en Madrid* (Ausstellungskatalog), Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural 1988.

- Maestro, Jesús G., *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid: Iberoamericana 2000.
- Maffesoli, Michel, *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris: Klincksieck 1988.
- Mahler, Andreas, „Ikonen der Verausgabung. Sakrales Körperbild und ekstatischer Text in der Lyrik Ana Rossettis“, in Teuber, Bernhard/ Weich, Horst (Hrsg.), *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*, Frankfurt a. M.: Vervuert 2002, S. 49–61.
- Mainer, José Carlos, „La invención de la literatura española“, in: ders./ Enguita, José María (Hrsg.), *Literaturas regionales en España*, Zaragoza: Instituto Fernando el Católico 1994, S. 23–45.
- Marañón, Gregorio, „Tres ensayos sobre la vida sexual“, comprende „Sexo, trabajo y deporte“, „Maternidad y feminismo“, „Educación sexual y diferenciación sexual“, in *Obras completas*, Bd. VIII, Madrid: Espasa Calpe 1972.
- Martías Martínez, Clara, „El Madrid subjetivo de Isidora, *La Desheredada* de Galdós“, in *Revista de Filología Románica*, 2008, Anejo VI (II), S. 195–201.
- Marrugat, Jordi/ Broch i Huesa, Alex et al. (Hrsg.), *Història de la literatura catalana*, Bd. 6: *Literatura contemporànea (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, Barcelona: Ed. Barcino/Ajuntament de Barcelona 2020.
- Martin, Adrienne L., „Góngora, poeta de bujarrones“, in *Calíope* 8, 2002, S. 141–160.
- Dies., „Homosexuality and Satire“, Kap. 2 von *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville: Vanderbilt Univ. Press 2008, S. 43–77.
- Martín, Luisgé, „Las caligrafías de la literatura homosexual“, in *Babelia*, Literaturbeilage zu *El País* vom 17.06.2017.
- Martínez Arrizabalaga, María Victoria, „*Patria*: ¿Desde un pasado divido a un futuro compartido? El relato después de la violencia según Fernando Aramburu“, in *Oliver* 19/30, 2019, verfügbar unter memoria.fahce.unip.edu.ar.
- Martínez Expósito, Alfredo, *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*, New Orleans: University Press of the South 1998.
- Ders., *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica queer*, Barcelona: Laertes 2004.
- Ders., „Interseccionalidad y homosexualidad en *Los delitos insignificantes* y *Contra natura*, de Álvaro Pombo“, in *Archivum* 66, 2016, S. 137–164.
- Mate, Reyes, *De Atenas a Jerusalén*, Madrid: Akal 1999.
- Matzat, Wolfgang, „Die Modellierung der Großstadterfahrung in C. J. Celas *La colmena*“, *Romanistisches Jahrbuch* 35, 1984, S. 278–302.
- Ders., „Norma y deseo en los dramas de honor de Calderón“, in Tietz, Manfred (Hrsg.), *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. 12 Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Stuttgart: Franz Steiner-Verlag 2001, S. 129–138.
- Mayoral Díaz, Marina, „De *Insolación* a *Dulce dueño*: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán“, in *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, diciembre de 1988*, Madrid: Univ. Complutense 1990, S. 127–136.
- Mecke, Jochen, „Una estética de la diferencia: el discurso literario del 98. ¿Efemérides para una fantasma?“, in *Iberoamericana* 71/72, 1998, S. 109–143.
- Ders. (Hrsg.), *Discursos del 98. Albores españoles de una modernidad europea*, Madrid: Iberoamericana 2012.
- Ders./ Junkerjürgen, Ralf/ Pöppel, Hubert (Hrsg.), *Discursos de la crisis: respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid: Iberoamericana 2017.

- Mérida Jiménez, Rafael M., „De Francesca a Dulcinea, pasando por Carmesina y Santa Teresa“, Kap. 4 aus *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*, Barcelona: Icaria, 2008, pp. 67–90.
- Ders., *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*, Barcelona: Edicions Bellaterra 2016.
- Ders., „Hacia una cartografía de las textualidades trans en España“, in Ingenschay, Dieter (Hrsg.), *Eventos del deseo*, S. 155–167. (2018 a).
- Ders., „Entornos del canon de la literatura lésbica (y de las escrituras sáficas) en España“, *Nerter* 28/29, Frühjahr/Sommer 2018, S. 10–20. (2018 b).
- Ders./ Díaz Fernández, Estrella, „Los diccionarios del argot ‘gay’ en España (1970–1984)“, in Vila Rubio, Neus (Hrsg.), *De parces y troncos. Nuevos enfoques sobre los argots hispánicos*, Edicions de la Universitat de Lleida 2013, S. 209–229.
- Merlo, Pepa, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación de 27*, Sevilla/Málaga: Fundación José Manuel Lara 2010.
- Mira, Alberto, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona: Ed. Egalet 2004, ²2007.
- Montero Reguera, José, *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos 1997.
- Morales, Clara, „Marta Sanz: ‘No habrá calidad democrática en este país mientras no combatamos la memoria mala’“, *infoLibre* vom 7. März 2020, verfügbar unter infolibre.es (letzter Zugriff: 9.7.2020).
- Mornat, Isabelle (Hrsg.), *Les romans de la crise espagnole: Contours/détours*, Spezialausgabe von *Hispanisme* 9, 2017.
- Narbona, Rafael, „Memoria de Sefarad. Diálogo con Esther Bendahan“, in *Revista de Libros* vom 02.02.2021, verfügbar unter revistadelibros.com.
- Navajas, Gonzalo, „La memoria de la novela y el cine contemporánea“, in Gómez-Montero, Javier (Hrsg.), *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid: Iberoamericana 2007, S. 62–77.
- Nerlich, Michael, *Le Persiles décodé ou la „Divine Comédie“ de Cervantes*, Clermont-Ferrand: Presses univ. Blaise Pascal 2005.
- Ders., „Weltfremd, oder: im (geistigen) Exil, überall“, in Ertler, Klaus (Hrsg.), *Romanistik als Passion. Studien zur neueren Fachgeschichte*, Bd. 2, Wien: LIT-Verlag 2011, 275–328.
- Neumahr, Uwe, *Miguel de Cervantes. Ein wildes Leben*, München: C.H. Beck 2015.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, „El triste drama de honor: Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón“, in Flasche, Hans (Hrsg.), *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermano*, Berlin: De Gruyter 1973, S. 89–108.
- Ders., *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976)*, Stuttgart: Metzler 1991.
- Ders., (unter Mitarbeit von Sebastian Neumeister, Manfred Tietz, Gerhard Poppenberg, Jutta Schütz), *Spanische Literaturgeschichte*, Metzler: Stuttgart 1997, 4. neu bearbeitete Auflage 2011.
- Ders., „Rafael Alberti, *Cal y canto* (1926/27). Modernisierter Gongorismus“, in ders., *Klassische Texte der spanischen Literatur. 25 Einführungen vom Cid bis Corazón tan blanco*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 178–188. (2011 a).
- Ders., „Calderón 2008. ¿Cómo acercarle sin falsificarle?“, in Tietz, Manfred/ Arnscheidt, Gero (Hrsg.), *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral*, Stuttgart: Franz-Steiner Verlag 2011, S. 367–378. (2011 b).

- Niedermayer, Franz, *Spanische Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bern: Francke Verlag 1964.
- Olmeda, Fernando, *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*, Madrid: Editorial Oberon/Anaya 2004.
- Olmos, Ignacio/ Keilholz-Rühle, Nikky (Hrsg.), *Kulturen des Erinnerns. Vergangenheitbewältigung in Spanien und Deutschland*, Frankfurt/M.: Vervuert-Verlag 2009.
- Parodi Muñoz, Manuel, *La perspectivización de la memoria histórica en la narrativa española actual*, Berlin: Tranvía-Verlag 2013.
- Ders., *Cervantes y las Novelas ejemplares contra la ideología de la nobleza*, Berlin: Tranvía-Verlag 2018.
- Partzsch, Henriette, *Die Tradition der Alba in der spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Weidler Verlag 2001.
- Dies., „Rhetorik des Authentischen. Eine Annäherung an die spanische Lyrik unter den Vorzeichen der Postmoderne“, in Penzkofer, Gerhard (Hrsg.), *Postmoderne Lyrik – Lyrik der Postmoderne. Studien zu den romanischen Literaturen der Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 163–180.
- Pastor Parejo, Alfredo, „La ley de Vagos, maricones y maleantes: La incursión del autor en la voz narrativa para la incriminación de los personajes homosexuales de *La colmena*“, in Fernández Ulloa, Teresa (Hrsg.), *Ideology, Politics and Demands in Spanish Language, Literature and Film*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2012, S. 193–204.
- Payre, Karine, „Representaciones y funciones del exilio republicano español en *El corazón helado* de Almudena Grandes“, http://e-crit3224.univ-fcomte.fr/download/3224-ecrit/document/hors_serie_1/4_karine_payre_37_53.pdf, o. J.
- Pérez Bowie, José Antonio, „En torno al lenguaje poético fascista. La metáfora de la guardia eterna“, in *Letras de Deusto* 31, 1983, S. 81–106.
- Pérez-Sánchez, Gema, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to La MOVIDA*, Albany, NY: State Univ. of New York Press 2007.
- Perkins, David, *Is Literary History Possible?*, Baltimore: Johns Hopkins Press 1992.
- Perriam, Chris, *Desire and Dissident: An Introduction to Luis Antonio de Villena*, Oxford/Washington: Berg 1995.
- Pfandl, Ludwig, *Geschichte der spanischen Literatur in ihrer Blütezeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967 (Nachdruck der Ausg. Freiburg 1929).
- Phaeton, Jacqueline, „La representación literaria de la prostitución en la España del primer franquismo en Cela y Martín-Santos“, *Arenal* 14.1, 2007, S. 161–183.
- Pla, Carlos u. A., *El Madrid de Galdós*, Madrid: El Avapiés 1987.
- Pollmann, Leo, *Literaturwissenschaft und Methode*, Frankfurt/M.: Athenäum-Fischer 1973.
- Reinstädler, Janett, *Stellungsspiele. Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens*, Berlin: Erich Schmidt-Verlag 1996.
- Resina, Joan Ramon (Hrsg.), *Disremembering the Dictatorship. The politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam: Rodopi 2000. (2000 a).
- Ders., „Madrids Palimpsest. Die Hauptstadt gegen den Strich gelesen“, in Buschmann, Albrecht/ Ingenschay, Dieter (Hrsg.), *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 122–143. (2000 b).
- Ders., „Juan Marsé’s *El amante bilingüe* and Sociolinguistic Fiction“, in *Journal of Catalan Studies* 2000, verfügbar unter www.uoc.edu. (2000 c).
- Ders., „The Double Coding of Desire: Language Conflict, Nation Building, and Identity in Juan Marsé’s *El amante bilingüe*“, in *The Modern Language Review* 96.1, 2001, S. 92–102.

- Ders., „Die Stimme des Meeres und der Flüsse. Gastland Katalonien“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 08.10.2007.
- Ders., „‘Por su propio bien’. La identidad española y su Gran Inquisidor, Miguel de Unamuno“, in del Valle, José/ Gabriel-Stheman, Luis (Hrsg.), *La batalla del idioma*, Madrid: Iberoamericana 2019, S. 137–166.
- Richmond Ellis, Robert, „Cutting the Gordian Knot: Homosexuality and the Autobiographies of Juan Goytisolo“, in *Anales de la literatura contemporánea* 19, 1.2, 1994, S. 47–65.
- Rivero Iglesias, Carmen, *Spanische Literaturgeschichte. Eine kommentierte Anthologie*, Stuttgart: W. Fink 2014.
- Rodríguez Marcos, Javier, „Una crisis de novela“, in *El País* vom 16.03.2013.
- Rodríguez Puértolas, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, 2 Bde, Madrid: Akal 1986/7.
- Roncagliolo, Santiago, *El amante uruguayo. Una historia real*, Alcalá (Jaén): Alcalá Grupo Editorial 2012.
- Rossi, Rosa, „Para una historia de la sexualidad en España: Los casos de Cervantes y Cernuda“, in Díaz-Diocaretz, M./ Zavala, I. (Hrsg.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura de la peninsular, siglos XI al XX*, Madrid: Tuero 1992, S. 91–107.
- Dies., *Sulle tracce di Cervantes. Profilo inedito dell'autore del 'Chisciotte'*, Rom: Riuniti 1997.
- Rothenburg, Anja, *Literatur in der Diktatur – Diktatur in der Literatur. Einfluss und Auswirkungen franquistischer Zensur auf das Werk von Ana María Matute*, Diss. Humboldt-Universität 2018, online-Publikation auf HU-Server 2021, <https://doi.org/10.18452/22347>.
- Rouca, Jon, „El asesinato de Federico García Lorca. La secuencia de los hechos“, in *Medium*, 10.08.2017 (medium.com, konsultiert am 25.06.2019).
- Rozenberg, Danielle, *L'Espagne contemporaine et la question juive. Les fils renoués de la mémoire et de l'histoire*, Toulouse: Presses Universitaires du Midi 2006.
- Rubio Gámez, Fanny (Hrsg.), *El Quijote en clave de mujeres. Actas I Congreso Internacional*, Valdepeñas: Univ. Castilla-La Mancha 2007.
- Rudin, Ernst, *Der Dichter und sein Henker?: Lorcás Lyrik und Theater in deutscher Übersetzung*, Kassel: Reichenberger 2000.
- Sahuquillo, Ángel, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Instituto de Cultura „Juan Gil-Albert“, Diputación de Alicante, 1991, gekürzte und modifizierte engl. Fassung: *Federico García Lorca and the Culture of Male Homosexuality*, Jefferson, N.C.: McFarland & Co 2007.
- Sainz Borgo, Karina, „Del País Vasco me llevé el dolor, la evocación y el deseo de intervenir con la palabra. Entrevista a F. Aramburu“, in *Zenda. Autores, libros y compañía*, 2016, verfügbar auf <https://www.zendalibros.com/>.
- Sánchez-Albornoz, Claudio, *De la Andalucía islámica a la de hoy*, Madrid: Rialp 1983.
- Savelsberg, Frank, *Verbale Obszönität bei Francisco de Quevedo*, Berlin: De Gruyter 2016.
- Santamaría Colomero, Sara, *La querrela de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990–2010)*, València: Prensa Univ. 2020.
- Sanz Villanueva, Santos, „Las letras y la crisis“, in López Criado, F. (Hrsg.), *La Cuestión Social. Literatura, Cine y Prensa*, Santiago de Compostela: Andavira 2013, S. 11–13.
- Schmitt, Hans-Jürgen, „In den Mäandern des Gedächtnisses. Juan Goytisolos radikale Anti-Memoiren „Jagdverbot“, *Süddeutsche Zeitung* 63, Literaturbeilage, 1994.

- Schmitz, Sabine, *Spanischer Naturalismus. Entwurf eines Epochenprofils im Kontext des ‚Krausopositivismo‘*, Tübingen: Niemeyer 2000.
- Schmolling, Regina, *Literatur der Sieger. Der spanische Bürgerkrieg im gesellschaftlichen Kontext des frühen Franquismus (1939–1943)*, Frankfurt/M.: Iberoromania/Vervuert 1989.
- Schuhen, Gregor, *Vir inversus. Männlichkeiten im spanischen Schelmenroman*, Bielefeld: Transkript-Verlag 2018.
- Shoemaker, William H., „Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller“, in *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 30, 1964, S. 247–06, verfügbar unter <https://raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/196157>.
- Simonis, Angie, *Yo no soy esa que tú te imaginas: el lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*, Alicante: Universidad de Alicante 2009.
- Skasa, Michael, „Ärgerlich: ‚Jagdverbot‘ – die Autobiographie des Katalanen Juan Goytisolo. Dichter oder Friseur?“, in *Die Zeit* vom 18.03.1994.
- Smith, Paul Julian, *The body Hispanic: gender and sexuality in Spanish and Spanish American literature*, Univ. of California: Clarendon Press 1989.
- Ders., „‘The Captive’s Tale’: Race, Text, Gender“, in El Saffar, Ruth/ Wilson, Diana de Armas (Hrsg.), *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Ithaca: Cornell Univ. Press 1993, S. 227–238.
- Ders., *The Theatre of García Lorca. Text, Performance, Psychoanalysis*, Cambridge: Cambridge UP 1998.
- Sontag, Susan, „Die pornographische Phantasie“, in dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, München: Hanser-Verlag 1980, S. 48–90 (zuerst 1963).
- Soriano, Manuel Ángel, *La marginación homosexual en la España de la transición*, Barcelona/ Madrid: Ed. Egales 2005.
- Stierle, Karlheinz, „Baudelaires *Tableaux parisiens* und die Tradition des *tableau de Paris*“, in: *Poetica* 6, 1974, S. 285–322.
- Ders., „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit“, in Gumbrecht, Hans-Ulrich (Hrsg.), *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters* (Begleitband zum GRLM 1), Heidelberg: Winter 1980, S. 253–313.
- Ders., *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Hanser 1993.
- Stoll, André, „San Juan de la Cruz. En una noche oscura“, in Tietz, Manfred (Hrsg.), *Die spanische Lyrik*, S. 325–353.
- Strosetzki, Christoph (Hrsg.) *Geschichte der spanischen Literatur*, zuerst Tübingen: Niemeyer 1991, dann Berlin: De Gruyter 1996, unveränderte Neuauflage 2012.
- Stroud, Matthew D., „Performativity and Cross-Dressing: Calderón’s *Las manos blancas no ofenden*“, in ders., *Plot Twists and Critical Turns. Queer Approaches to Early Modern Spanish Theater*, Lewisburg: Bucknell Univ. Press 2007, S. 67–84.
- Stryker, Susan/ Whittle, Stephen (Hrsg.), *The Transgender Studies Reader*, New York: Routledge 2006.
- Swansey, Bruce/ Enríquez, José Ramón, „Una conversación con Jaime Gil de Biedma“, in J.R.E. (Hrsg.), *El homosexual ante la sociedad enferma*, Barcelona: Tusquets 1978, S. 195–216.
- Talens, Jenaro, „De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970“, in *Revista de Occidente* 101, 1989, S. 107–137.
- Teuber, Bernhard, „Curiositas et crudelitas. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima“, in Küpper, Joachim/ Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.), *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München: Fink-Verlag 2000, S. 615–652.

- Ders., *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*, München: Wilhelm Fink Verlag 2003.
- Tietz, Manfred (Hrsg.), *Die spanische Lyrik der Moderne. Einzelinterpretationen*, Frankfurt/M. Vervuert-Verlag 1990.
- Ders./ García Mateo, Rogelio, „Teresa de Ávila. Vivo sin vivir en mí“, in ders., *Die spanische Lyrik*, S. 271–285.
- Ders. (Hrsg.), *Die spanische Lyrik der Moderne. Von den Anfängen bis 1870*, Frankfurt/M.: Vervuert-Verlag 1997.
- Tobias, Ruth, „Beauty and the Beast: Homosexuality in Federico García Lorca’s ‘Oda a Walt Whitman’“, in *Mester* 21.1, 1992, S. 85–99.
- Toro, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Frankfurt/M.: Vervuert-Verlag 1998.
- Turner, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1975.
- Ugarte, Michael, *Madrid 1900. The Capital as Cradle of Literature and Culture*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press 1996.
- Umbral, Francisco, *Lorca, poeta maldito*, Barcelona: Planeta 1998.
- Urbina, Eduardo, Entrevista con Alicia González, in *Leer* XX, 158, 2004/5, S. 172–173.
- Valdivia, Pablo, „Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones“, in *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* 15, 2012, S. 18–36.
- Valis, Noël, *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*, Durham/ London: Duke Univ. Press 2002.
- Valverde, Mariana, *Sex, Power and Pleasure*, Toronto: Women’s Press 1985.
- Vara, Natalia, „Iluminaciones para un tiempo de crisis“, in *Ínsula* 808, April 2014, S. 2–5.
- Vargas Llosa, Mario, „El sueño de los heroes“, in *El País* vom 03.09.2001.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona: Random House 2001.
- Velasco, Sherry, „*Marimachos, hombrunas barbudas: The Masculine Women in Cervantes*“, in *Cervantes* 20.1, 2000, S. 69–78.
- Vila, Juan Diego, „*En deleites tan torpes y abominables: María de Zayas y la figuración abyecta de la escena homoerótica*“, in Albers/Felten, *Escenas de transgresión*, S. 75–96.
- Villatoro, Vincenç, „El filosemitismo en la literatura catalana“, in Joan i Tous/ Nottebaum, *El olivo y la espada*, S. 467–476.
- Villena, Luis Antonio de, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*, Madrid: Pre-Textos 1999.
- Ders., *Corsarios de guante amarillo. Sobre el Dandismo*, Madrid: Valdemar 2003.
- Ders., „La sensibilidad homoerótica en el *Romancero Gitano*“, in *Castilla. Estudios de Literatura* 2, 2011, S. 501–516. (2011 a).
- Ders., „Lecturas homoeróticas de García Lorca“, in *Lorca: Viajero por América. I encuentro Internacional (con motivo de los 75 años de su muerte)*, Instituto Cervantes 2011, verfügbar unter cvc.cervantes.es (letzter Zugriff: 25.06.2019). (2011 b).
- Ders., „Homoerotik in der spanischen Lyrik. Notizen zu einer historischen Annäherung“, in Weich, *Namenlose Liebe*, S. 29–40.
- Ders., „La vida íntima de Vicente Aleixandre“, in *El Mundo* vom 01.09.2016.
- Vosburg, Nancy/ Collins, Jackie (Hrsg.), *Lesbian Realities/Lesbian Fictions in Contemporary Spain*, Lewisburg: Bucknell Univ. Press 2011.

- Walcher, Bernhard, „Vaterlandsliebe und Muttersprache. Fernando Aramburus erschütternder Familienroman *Patria* erzählt von zerbrechenden Familien und Freundschaften im Zeichen des ETA-Terrorismus“, in *Literaturkritik.de* vom 5.5.2018.
- Walter, Monika, *Der verschwundene Islam. Für eine andere Kulturgeschichte Westeuropas*, München: Fink 2016.
- Weich, Horst, „Federico García Lorca“, in *Frauenliebe – Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Portraits*, Stuttgart: Metzler 1997, S. 175–179.
- Ders., „Petrarkistischer Bund, hedonistisches Begehren. Juan Gil-Alberts schwuler Sonettkranz *Misteriosa presencia*“, in: Kraß, Andreas/ Tischel, Alexandra (Hrsg.), *Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe*, Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 169–189. (2002 a).
- Ders., „Obskure Begierden. Blumenmetaphorik und kodierte Körperlichkeit in Loras *Sonetos del amor oscuro*“, in: ders./ Teuber, Bernhard (Hrsg.), *Iberische Körperbilder im Dialog der Kulturen*, Frankfurt/M.: Vervuert Verlag 2002, S. 187–200, (2002 b).
- Ders., „Überbietung der Lust. Garcilaso und Góngora im Zeichen der *aemulatio*“, in: Morales Saravia, José (Hrsg.), *Garcilaso de la Vega. Werk und Nachwirkung. Akten des Kolloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut in Berlin 18.-20. Oktober 2001*, Frankfurt/M.: Vervuert 2004, S. 243–260.
- Ders., „Subversion des Patriarchats? Zum Geschlechterdiskurs im Quijote“, in: Strosetzki, Christoph (Hrsg.), *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, Berlin: De Gruyter 2005, S. 43–58.
- Weisz, Martina L., *Jews and Muslims in Contemporary Spain: Redefining National Boundaries*, Berlin: De Gruyter 2019.
- Wertheimer, Jürgen, *Das Cervantes Projekt. Don Quijote – eine Figur auf Kollisionskurs gegen den Rest der Welt*, Tübingen: Konkursbuch-Verlag 2005.
- Wiedner, Saskia, „Ansätze ökonomischen Handelns in Lope de Vegas *La dama boba* (1613)“, in: Schuchardt, Beatrice/ Urban, Urs (Hrsg.) *Handel, Handlung, Verhandlung. Theater und Ökonomie in der Frühen Neuzeit in Spanien*, Bielefeld: transkripte-Verlag 2014, S. 113–135.
- Wildner, Ralph, „Javier Cercas: *Soldados de Salamina* und die Verfilmung von David Trueba“, in: Bannasch/ Holm, *Erinnern und Erzählen*, 2005, S. 547–562.
- Wilton, Jennifer, „Sind so viele Opfer“, Rezension zu Muñoz Molina, *Sepharad*, in *Die Zeit* 42, 2004.
- Wittschier, Heinz-Willi, *Die spanische Literatur (mit Studienführer)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993.
- Wolfzettel, Friedrich, *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne*, Tübingen/Basel: Francke Verlag 1999.
- Woolfe, Roger, „Internet ha acabado con el arte del 'ninguneo' poético“, in *El Cultural* vom 15.02.2019.
- Xuan, Jing, *Der König im Kontext. Subversion, Dialogizität und Ambivalenz im weltlichen Theater Calderón de la Barcas*, Heidelberg: Winter-Verlag 2004.
- Zalduaren Kontuak, Iban, „La literatura ¿sirve para algo? Una crítica de 'Patria' de Fernando Aramburu“, in *Viento Sur* vom 22.03.2017, verfügbar auf ibanzaldua.wordpress.com.
- Zepp, Susanne, *Lorca. Perspektiven de una recepción global / Perspektiven auf eine globale Rezeption*, Verlag tbd, erscheint vorauss. 2022.
- Dies./ Fine, Ruth/ Gordinsky/ Natasha, Konuk/ Kader, Olk/ Claudia und Shahar/ Galili (Hrsg.), *Disseminating Jewish Literatures. Knowledge, Research, Curricula*, Berlin: De Gruyter 2020.
- Žižek, Slavoj, „Phasenmomente einer Katastrophe“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15.09.2001.
- Zuber, Helene, „Unerlaubte Leidenschaft“, in *Der Spiegel* 17, 2009.

Namensregister

- Abad, Manuel 320
Adorno, Theodor W. 146
Aladrén, Emilio 288, 307
Alaska 418
Albers, Irene 248
Albert, Mechthild 41, 146, 148, 304
Alberti, Rafael 23–25, 27, 33, 38, 101, 290–291
Aldecoa, Josefina 161
Aleixandre, Vicente 24–25, 300, 383
Alemán, Mateo 360
Alfonso XIII, König von Spanien 143
Aliaga, Juan Vicente 406
Almasov, Alexeij 325
Almodóvar, Pedro 39, 184, 217–218, 225, 381, 396, 398, 410, 417–418, 421
Alonso, Dámaso 24–25, 305
Alonso de Santos, Luis 237, 241, 244–245
Altenburg, Tillmann 70
Altmann, Werner 284, 286–287, 294–295, 299–300, 304
Altolaguirre, Manuel 24
Álvarez Chillida, Gonzalo 44, 360
Álvarez, José María 54, 60
Amenábar, Alejandro 112
Améry, Jean 368
Amezcuca, David 368–369
Amícola, José 316
Amorim, Enrique 274, 307
Anderson, Farris 189, 191
Andersson, Bibi 398
Andrés-Suárez, Irene 174
Aneiros, Rosa 348
Anglada, Àngels 363
Aragon, Louis 185
Aramburu, Fernando 353–354, 356
Aranda, Vicente 342
Arcipreste de Hita (=Juan Ruiz) 21
Aresti, Nerea 279, 372, 380
Arlt, Roberto 202
Armada, Alfonso 122
Armas, Frederick de 33
Armendáriz, Montxo 216
Armiñán, Jaime de 409
Arnau i Segarra, Pilar 337
Arniches, Carlos 237–239, 243
Arnscheidt, Gero 337
Aschmann, Birgit 334
Assmann, Aleida 164
Atxaga, Bernardo 351, 353
Aub, Max 102, 149–151, 173, 175
Auclair, Marcelle 291, 306
Augé, Marc 216, 222
Auster, Paul 69
Ávila, Teresa de 35, 360, 410
Ayala, Francisco 148, 151
Aznar, José María 129, 131, 223
Azorín (= José Martínez Ruiz) 71, 109–111, 115
Azúa, Félix de 54, 354

Baasner, Rainer 7
Bagué Quílez, Luis 67–68
Baldwin, James 426
Baltasar, Eva 422
Balzac, Honoré de 149, 194, 205, 214, 376
Bannasch, Bettina 141
Bardem, José Antonio 276
Barella, Julia 201
Barnatán, Marcos Ricardo 365
Barnet, Miguel 349
Baroja, Pío 14, 71, 110–111, 114–116, 198–199, 236, 354, 357
Barral, Carlos 41, 346
Barthes, Roland 8, 215
Baskaran, Lucía 422
Bassat, Lluís 365–366
Bataillon, Marcel 71
Baudelaire, Charles 63–64, 219, 293, 415
Baudrillard, Jean 124, 130
Becerra Mayor, David 171, 174–175, 178
Beck, Enrique 286–288
Beck, Stefan 106, 140
Bécquer, Gustavo Adolfo 46
Bello, Xuan 334
Benavent, Elisabet 270–271

- Benavente, Jacinto 11, 202, 281, 383
 Bendahan Cohen, Esther 366
 Benet, Juan 157–159, 418
 Benjamin, Walter 106, 164, 171, 178, 185, 312, 368
 Benn, Gottfried 55
 Bergamín, José 293–294
 Bergmann, Emilie 82, 372
 Bernanos, George 156
 Bernecker, Walther 108, 116–117, 141, 164
 Bersani, Leo 39, 266
 Bezhanova, Olga 132
 Binding, Paul 304
 Bingen, Hildegard von 19
 Blanco Amor, Eduardo 347
 Boal, Augusto 284
 Boccaccio, Giovanni 92, 94, 247–248
 Böhl de Faber, Cecilia 46
 Bolaño, Roberto 2, 167, 171
 Borda, Itxaro 350
 Borges, Jorge Luis 28, 69, 151, 274, 290
 Borrás, Tomás 145–146
 Bossong, Georg 19–20
 Bouterwek, Friedrich 1
 Brandt, Kirsten 344
 Brandt, Willy 223
 Braun, Christina von 360
 Braunfels, Ludwig 69
 Bravo-Villasante, Carmen 318
 Brecht, Bertold 239–240, 243, 275
 Brentano, Clemens von 252
 Breth, Andrea 278
 Breton, André 202
 Brines, Francisco 60, 416
 Bronfen, Elisabeth 127
 Brossa, Joan 338
 Brovot, Thomas 283, 287, 388
 Brühne, Julia 329–330
 Brunner, Markus 108
 Bueno, Manuel 238
 Buero Vallejo, Antonio 237, 241–242
 Bukowski, Charles 67, 302
 Buñuel, Luis 187, 273, 290, 305
 Burgos, Carmen de (Colombine) 256–259, 376, 378
 Burroughs, Williams 62
 Buschmann, Albrecht 134, 149–150, 169, 283, 353
 Butler, Judith 78, 80, 84–85, 319–320, 329, 373, 426
 Cabal, Fermín 241–242
 Caballero Bonald, José 41
 Caballero, Juan 41, 288
 Cabré, Jaume 345
 Calderón de la Barca, Pedro 12, 81, 91, 95, 113, 251, 284, 310–314, 316, 318, 320–322
 Calvo Serer, Rafael 142
 Calvo Sotelo, Leopoldo 120
 Canavaggio, Jean 73, 319–320
 Canetti, Elias 113, 366
 Cansino Assens, Rafael 378
 Carandell, Luis 211
 Cardín, Alberto 90, 380
 Carillo, Santiago 223
 Carmen Conde 28, 41, 57, 66
 Carnero, Guillermo 54
 Caro, Manolo 381
 Carrasco, Rafael 79–81, 382
 Carrillo, Santiago 121–122
 Caruth, Cathy 127
 Casal, Julián del 62
 Caso, Ángeles 334
 Castañón, Sofía 334
 Castellet, José María 54, 59
 Castilla, Amelia 42, 49–50, 308
 Castro, Américo 19, 45, 71, 93, 324
 Castro, Juan José 280
 Castro, Rosalía de 46–47, 48, 347
 Caudet, Francisco 189
 Cazorla Castellón, Antonio 27
 Cela, Camilo José 11, 14, 183–184, 201–207, 210, 214, 216, 219–220, 240, 259, 271, 305
 Celaya, Gabriel 41, 55
 Cercas, Javier 2, 119–123, 165–166, 168–171, 173–174, 181, 232
 Cernuda, Luis 23–25, 27, 38, 67, 304, 383, 385, 416
 Cervantes Saavedra, Miguel de 8, 11, 14, 22, 62, 69–82, 85, 90–93, 95, 97–98, 100–104, 112, 154, 247, 253, 319, 326–327, 346, 357, 360, 384

- Chacel, Rosa 28, 54, 148, 402
 Chacón, Dulce 161
 Champourcin, Ernestina de 28
 Chávarri, Jaime 54
 Chillida, Ignacio 58
 Chirbes, Rafael 132–135, 150, 161, 164, 232,
 419–420
 Chrétien de Troyes 70
 Cid Abasolo, Karlos 350
 Ciulli, Roberto 278
 Cixous, Hélène 402
 Clarín (= Leopoldo Alas) 256
 Cleminson, Richard 372
 Cohen, Albert 366
 Coixet, Isabel 374
 Coleridge, Samuel 45
 Collins, Jackie 372
 Combet, Louis 78, 80–81, 88–89
 Comte, Auguste 193
 Conde de Beroldingen, Cristina 76
 Conejero, Alberto 309
 Connell, Raewyn 373
 Connor, Catherine 318
 Copi (=Raúl Damonte Botana) 292
 Cortázar, Julio 10
 Costa, Joaquín 107
 Coupland, Douglas 217
 Crosthwaite, Paul 132
 Cruz, Ann J. 35–36, 77, 79–80
 Cruz Casado, Antonio 377
 Cruz, Ramón de la 200, 237, 243
 Curtius, Ernst Robert 19, 72, 93

 Da Ponte, Lorenzo 330
 Dalí, Salvador 28, 273, 282, 290, 304, 306
 Dante Alighieri 100
 Darío, Rubén 50, 239
 Darwin, Charles 193, 253
 Dautch, Aviva 301
 Davidi, Einath 359
 Delage, Agnès 174
 Deleuze, Gilles 10, 77, 79
 Delgado, Teresa 55
 Deneuve, Catherine 187
 Desnos, Robert 27
 Díaz, Estrella 259, 272, 358, 422
 Díaz-Mas, Paloma 358–359

 Diego, Gerardo 24, 57
 Díez, Luis Mateo 126–128
 Döblin, Alfred 202
 Dos Passos, John 202
 Dove, Eleonor 307
 Drake, Sir Francis 107, 312
 Dreytmüller, Cecilia 15, 66, 404–405
 Dunaway, Fay 56
 Dünne, Jörg 100
 d’Ors, Eugeni 338

 Echevarría, Ignacio 159
 Eger, Edith 364
 Ehrlicher, Hanno 93, 100, 168
 Eisenberg, Daniel 20–22, 74, 76, 78, 104,
 294, 301, 303
 El Hachmi, Najat 263, 340
 El Saffar, Ruth 77, 80
 Ellis, Havelock 180
 Emmerich, Roland 130
 Engler, Winfried 52
 Enrique IV, König von Kastilien 90, 380
 Enríquez, José Ramón 41
 Enzensberger, Hans-Magnus 121, 286
 Epps, Brad 372, 402–404
 Erasmus von Rotterdam 71
 Erauso, Catalina de (=La Monja Alférez) 372
 Erdle, Birgit 127
 Ertler, Klaus 69
 Escrivá de Balaguer, Josemaría 382
 Eslava Galán, Juan 165
 Espert, Nuria 277, 280
 Espriu i Castelló, Salvador 339
 Espronceda, José de 45–46
 Estrada, Ángel 132
 Ette, Ottmar 9, 149, 358
 Etxebarria, Lucía 420–421

 Fabra i Poch, Pompeu 338
 Fajardo, José Manuel 367
 Falcones, Ildefonso 362
 Falla, Manuel de 44, 287
 Feijóo, Benito 248
 Felipe IV, König von Spanien 312, 372
 Felipe VI., König von Spanien 361, 364
 Felten, Uta 248, 283–285
 Fernández de Alba, Francisco 371

- Fernández de Kirchner, Cristina 14
 Fernández Ferro, Serafín 27
 Fernando II, König von Aragón 382
 Fernández, Lluís 395
 Feuerbach, Anselm 193
 Fine, Ruth 103–104, 358–359
 Flasche, Hans 4
 Floeck, Wilfried 239
 Fortner, Wolfgang 280
 Foucault, Michel 69, 77–79, 85, 196, 222,
 266, 320, 373–374
 Foxá, Agustín de 142–145, 156, 169
 Franco Bahamonde, Francisco 42, 44, 54, 57,
 66, 106, 109–110, 117, 135, 141–142,
 148, 155–157, 160, 164, 166, 173, 175,
 180, 201, 211, 215, 220, 223, 230, 233,
 238, 240, 243–244, 259, 271, 273, 333,
 340, 342, 345, 368, 377, 381–383, 395,
 397, 399, 407, 415, 417
 Franzbach, Martin 4
 Fray Luis de León 89
 Frenk, Margit 19
 Freud, Sigmund 69, 77, 79, 188, 408
 Friedlein, Roger 337
 Friedrich, Hugo 310, 313
 Fuchs, Barbara 77, 80, 85, 88–89
 Fuentes, Carlos 69, 152, 154, 384
 Furriel, Joaquín 316
 Fuster, Joan 339
- Gadamer, Hans-Georg 72
 Gades, Antonio 280
 Galarza, Sergio 227
 Galdeano, José Lázaro 255–256
 Ganivet, Ángel 108–109
 Garber, Marjorie 80–81, 318–320
 García Berlanga, Luis 259
 García Gómez, Emilio 18
 García Hortelano, Juan 268
 García Montero, Luis 15, 49, 60, 62–64, 68,
 275, 284, 292, 303
 García Posada, Miguel 300
 Geisler, Eberhard 73, 99
 Genet, Jean 385, 426
 Gerhold, Stefanie 149
 Gibson, Ian 273, 290, 300, 305–309
 Gide, André 62, 302–303, 375, 380, 426
- Gies, David T. 6
 Gil de Biedma, Jaime 25, 31, 33, 37–38, 39,
 40, 41, 60, 62, 383, 385, 390, 394, 416
 Gil-Albert, Juan 383
 Gimber, Arno 4–5, 15, 141
 Giménez Bartlett, Alicia 165
 Giménez Caballero, Ernesto 116, 144, 358
 Gimferer, Pere 54
 Gironella, José María 155–156
 Gloeden, Wilhelm von 62
 Gluckman, Max 106
 Goebbels, Joseph 169
 Goethe, Johann Wolfgang von 5, 17, 62, 69,
 71, 312–314
 Goldberg, Clemens 15
 Gómez de la Serna, Ramón 198–200, 207,
 214, 256
 Gómez López-Quiñones, Antonio 164
 Gómez Sánchez, Begoña 286
 Gómez-Montero, Javier 48, 292
 Góngora, Luis de 23–25, 31–34, 36, 291, 360
 González, Felipe 122, 141, 222–224, 229, 364
 Gorbatschow, Michail Sergejewitsch 121
 Goya, Francisco 239, 364
 Goytisolo, José Agustín 41
 Goytisolo, Juan 11, 150–154, 158, 173, 217,
 248, 250, 252–253, 336, 341, 382,
 384–389, 391–395, 412, 422, 424
 Gracias Ibeas, Marcela 373
 Grandes, Almudena 15, 132–133, 138–139,
 165, 173–174, 178, 183, 232, 235–236,
 259–260, 271, 378, 399, 414
 Graves, Lucía 362
 Greene, Graham 69
 Gries, Johann Diederich 314
 Guasch, Óscar 40, 406
 Guattari, Félix 10
 Guenther, Johannes von 329
 Guibert, Hervé 390
 Guillén, Jorge 24
 Guitérrez Carbajo, Francisco 201
 Gumbrecht, Hans-Ulrich 1, 5–6, 8, 11, 23–24,
 98, 107, 185, 208, 248, 252, 268,
 311–312, 321
 Gürman, Müge 278
 Gutiérrez Mellado, Manuel 121
 Gutiérrez, Pablo 133

- Habermas, Jürgen 106
 Hagedorn, Christian 69–70
 Halberstam, Jack 373, 426
 Halbwachs, Maurice 164
 Halevy, Yehuda 20
 Halffter, Cristóbal 69
 Handke, Peter 52–53
 Haro Ibars, Eduardo 418
 Haubrich, Walter 353, 369
 Heck, Werner 61
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 50, 109, 193
 Heidegger, Martin 50, 59, 79
 Heine, Heinrich 46, 61, 69, 71
 Heinrich VIII., König von England 316
 Heinrichmöller, Werner 278
 Helmlé, Eugen 209
 Hemingway, Ernest 142, 156
 Hernández, Miguel 41, 167, 241, 291
 Hernández, Mili 426
 Hernández, Susana 400
 Hernández-Catá, Alfonso 379–380
 Herzberger, David 178
 Hidalgo, Ramón 189
 Hirschfeld, Magnus 180, 279, 380
 Hochhuth, Rolf 379
 Hocquenghem, Guy 79
 Hoffman, Dustin 56
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 69
 Holan, Vladimír 57
 Hölderlin, Friedrich 23
 Holm, Christiane 141
 Homer 403
 Hörisch, Jochen 9
 Hösle, Johannes 337
 Hoyos y Vinent, Antonio de 62, 113, 180,
 377–378, 416
 Huarte de San Juan 80

 Ibárruri, Dolores (=La Pasionaria) 176
 Iglesia, Eloy de la 245, 409
 Imanol 15, 357
 Ingendaay, Paul 73, 135, 150
 Isabel, Königin von Kastilien 382
 Isherwood, Christopher 38

 Jagger, Mick 306, 415
 Janés, Clara 23, 66, 57–59

 Jaruzelksi, Wojciech 121
 Jauß, Hans-Robert 4
 Jiménez, Juan Ramón 25, 281
 Joan i Tous, Pere 115, 341, 358
 Johnson, Carroll B. 77, 79
 Josephs, Allen 288
 Joyce, James 202
 Juan Carlos, König von Spanien 117, 122,
 129, 203, 223, 230, 361, 364
 Juana Inés de la Cruz, Sor 31
 Juaristi, Jon 357–358, 361
 Juliá, Santos 164
 Jünger, Ernst 145, 169

 Kabatek, Johannes 345
 Kafka, Franz 69, 338, 368, 373, 424
 Kant, Immanuel 50, 193
 Karl III., König von Spanien 185
 Kavafis, Konstantin 62, 415
 Keats, John 45, 47
 Keilholz-Rühle, Nikky 165
 Kissinger, Henry 230
 Klinkert, Thomas 152
 Klotz, Volker 185, 202, 236
 Knecht, Michi 106, 140
 Knetsch, Gabriele 155
 Koestler, Arthur 156
 Kohl, Helmut 223
 Koltès, Bernard-Marie 242
 Kolumbus, Christoph 110, 184
 Kommerell, Max 313–314
 Koppenfels, Martin von 287–289, 292–294,
 296–297
 Kortazar, Jon 351
 Koselleck, Reinhart 106, 123
 Kosofsky Sedgwick, Eve 266
 Kramer, Birgit 345
 Krause, Karl Christian Friedrich 193–194,
 254
 Krauss, Werner 77, 107–108
 Kreutzer, Winfried 4
 Kronik, John 15
 Küpper, Joachim 313, 315–316, 324

 Laabs, Klaus 327
 Lacan, Jacques 77
 Laforet, Carmen 203

- Laín Entralgo, Pedro 109
 Landero, Luis 14
 Lang, Fritz 227
 Lange, Monique 385–386
 Lange, Susanne 82–83, 98–99, 280, 287
 Larra, Mariano 111, 200
 Larraz, Fernando 155
 Lauterbach, Konstanze 277–278
 Lautréamont (=Isidore Ducasse) 55
 Lear, Amanda 306
 Lemebel, Pedro 298
 León, Fray Luis de 257, 360
 Leopold, Stephan 70
 Lesage, Alain-René 185
 Lethen, Helmut 128, 131
 Leuzinger, Miriam 135
 Levi, Primo 368
 Levine, Linda Gould 389, 391
 Lévi-Strauss, Claude 8, 307
 Lezama Lima, José 302
 Liechtenstein, Ulrich von 21, 270
 Link, Daniel 307
 Llamazares, Julio 14, 60, 161–162, 339
 Lloréns, Chufo 362
 Lloret, Yannick 390
 Llull, Ramon 20, 335, 337
 Locane, Jorge 275
 Lohmüller, Torben 15
 Londale, Laura 403
 Lope de Vega Carpio, Félix 310–313, 318,
 321, 325, 328
 López Castro, Armando 108
 López Menacho, Javier 133
 Lorca, Federico García 8, 11, 17, 23–25,
 27–28, 32–33, 51, 62, 64, 102, 202,
 273–284, 286–296, 298–309, 312, 371,
 375, 383
 Ludwig II. von Bayern 62, 415
 Luengo, Ana 169
 Luque, Luis 255
 Luther, Martin 316

 Machado, Antonio 33, 48–53, 108, 110, 166,
 169–170, 173, 232, 273–274, 281, 293
 Machaut, Guillaume de 21
 Madern, Josep 38
 Madrid, Juan 399–400

 Maestro, Jesús G. 101
 Maeztu, Ramiro de 71
 Maffesoli, Michael 223
 Magán, Luis 308
 Mahler, Andreas 67
 Mainer, José Carlos 7, 64
 Malla, Gerardo 243
 Mallarmé, Stéphane 55, 415
 Malraux, André 142, 156
 Man, Paul de 132
 Mañas, José Ángel 210, 216–220, 222,
 227
 Mann, Klaus 302, 375
 Mann, Thomas 69, 286, 299, 302, 375
 Mappelthorpe, Robert 415
 Marañón, Gregorio 90, 180, 279, 299, 332,
 379–380, 383
 Marçal, Maria-Mercè 404
 Marías, Javier 165, 396
 Marías Martínez, Clara 194
 Maristany, Manuel 165
 Marlowe, Stephen 73
 Marrugat, Jordi 337
 Marsé, Juan 341–344
 Marsillach, Adolfo 102
 Martin, Adrienne L. 4, 32
 Martín Gaité, Carmen 401
 Martín, Luisgé 423–425
 Martínez, Antonio 54
 Martínez Arrizabalaga, María Victoria 356
 Martínez Expósito, Alfredo 372, 407
 Martínez Nadal, Rafael 283–284
 Martínez Sagí, Ana María 25, 28–30, 383
 Martín-Santos, Luis 14, 111, 158, 207–210,
 222, 268
 Martorell, Joanot 70, 337
 Marx, Karl 51, 79, 106, 193
 Massenet, Jules 69
 Mata Fontanet, Pedro 109
 Matthes, Eva 354
 Matute, Ana María 156–157, 340, 401
 Matzat, Wolfgang 202, 206, 310
 Maurer, Karl 12
 Mayoral, Marina 422
 McKendrick, Malveena 318, 326
 Mecke, Jochen 108–111, 132
 Mendel, Gregor 193, 253

- Mendicutti, Eduardo 15, 38–40, 118–120,
 183, 378, 401, 406, 409, 411–414, 422
 Mendoza, Eduardo 132, 165, 336, 396
 Menéndez Pelayo, Marcelino 23, 98
 Menéndez Pidal, Ramón 18–19
 Menéndez Salmón, Ricardo 128–131, 334
 Menéndez y Pelayo, Marcelino 33, 72
 Mercier, Louis-Sébastien 237
 Mérida Jiménez, Rafael M. 35, 272, 372–373
 Merlo, Pepa 28
 Meyer-Minnemann, Klaus 70
 Michaelis, Rolf 286
 Milans del Bosch, Jaime 117, 119, 122
 Miller, Henry 259
 Mira, Alberto 372, 375, 377, 383, 426
 Moix, Ana María 54, 341, 344, 401–402, 418
 Moix, Terenci 39, 305, 341, 401–402,
 418–419, 424
 Molina Foix, Vicente 54
 Monarente, Pedro 376
 Moncada Estruga, Jesus 339–340
 Monleón, Sigfried 38
 Monsiváis, Carlos 25
 Montero Reguera, José 78
 Montero, Rosa 15, 161, 267–270, 414
 Morales, Clara 181
 Moreno, Carmen 426
 Möricke, Eduard 47
 Morla Lynch, Carlos 294
 Mornat, Isabelle 132
 Morrison, Paul 273
 Moscona, Myriam 366
 Motte-Fouqué, Friedrich de la 69, 101
 Moure, Teresa 349–350
 Mozart, Wolfgang Amadeus 330
 Mulder, Elisabeth 28, 30, 401
 Müller, Gesine 148, 275
 Munárriz, Jesús 257–258
 Muñoz Molina, Antonio 14, 136, 140, 161,
 165, 206, 210–212, 214–217, 354,
 367–369
 Münzenberg, Willi 368
 Murguía, Manuel 46
 Mutis, Álvaro 69
 Nabokov, Vladimir 69, 77
 Narbona, Rafael 367
 Navajas, Gonzalo 164
 Navarro, Elvira 139
 Navarro, Julia 165
 Nazario 39, 395, 418
 Ndongo, Donato 1
 Nerlich, Michael 60, 100
 Neruda, Pablo 274
 Neumahr, Uwe 73, 99
 Neuschäfer, Hans-Jörg 4, 7, 15, 25, 45,
 49–50, 66, 71, 98, 155, 187, 194, 310,
 313, 369
 Niedermeyer, Franz 4
 Nietzsche, Friedrich 28, 115, 193
 Nora, Pierre 164
 Nottebaum, Heike 358
 Ocaña 39, 395, 418
 Ollé, Joan 283
 Oller, Narcis 256, 336–337
 Olmeda, Fernando 382, 384
 Olmos, Ignacio 165
 Ortega, Julio 371
 Ortega y Gasset, José 24–25, 72, 299,
 332, 380
 Orwell, George 142
 Otegi, Arnaldo 129
 Ovid 21–22, 96, 302, 317
 Palatchi, Agustín Bernardo 362
 Panero, Leopoldo 42
 Panero, Leopoldo María 42, 54–56, 416, 418
 Pardo Bazán, Emilia 186, 188, 193–194,
 253–256, 263, 373
 Parodi Muñoz, Manuel 82, 94, 171
 Partzsch, Henriette 58, 62
 Pasqual, Lluís 241, 277, 283–285
 Pastor, Alfredo 205
 Pato, Chus (=María Xesús Pato Díaz) 347
 Payne, Stanley 156
 Pemán, José María 42–45
 Penn, Arthur 56
 Penón, Agustín 299, 306
 Pérez Bowie, José Antonio 41, 43
 Pérez Galdós, Benito 11, 15, 69, 113, 134,
 175, 183–189, 192–200, 202, 214, 216,
 219, 236, 245, 253, 256, 327, 336, 367,
 373, 375

- Pérez-Reverte, Arturo 33, 364
 Pérez-Sánchez, Gema 401–402
 Peri Rossi, Cristina 336
 Perkins, David 1
 Perriam, Chris 372, 415
 Pessoa, Fernando 50
 Petrarca, Francesco 326
 Petronius 62
 Peyrefitte, Roger 392, 394, 426
 Pfandl, Ludwig 252
 Phaeton, Jacqueline 190
 Pimenta, Helena 240
 Pinilla, Ramiro 350
 Pirandello, Luigi 113
 Pla, Carlos 189
 Pla i Casadevall, Josep 338
 Platen, August von 61–62, 415
 Platon 71, 73, 79, 284
 Plaza Chillón, José 293
 Plotin 326
 Pollmann, Leo 7
 Polo, Carmen 42
 Pombo, Álvaro 401, 405–406, 408–409,
 413, 419
 Ponce, Juan José 295
 Pontejos, Joaquín Vizcaino, Marqués Viudo
 de Pontejos 183
 Poppenberg, Gerhard 93, 99
 Portell, Sebastià 426
 Posner, Patricia 364
 Prada, Juan Manuel de 28, 30, 378
 Prado Escobar, María del 248
 Prados, Emilio 24, 304, 383
 Preciado, Paul B. 373
 Primo de Rivera, José Antonio 24, 28,
 42–43, 143
 Proust, Marcel 302, 375, 415
 Puig, Manuel 118, 394
 Pynchon, Thomas 227

 Quevedo, Francisco de 31, 33–34,
 36, 200

 Ramírez de Lucas, Juan 307–308
 Ramírez, Juan 307–308
 Rechy, John 426
 Regàs, Rosa 245–246

 Rehrmann, Norbert 358
 Reichenberger, Kurt 328
 Reig, Rafael 227–228, 230–231
 Reina, Manuel Francisco 308
 Reinstädler, Janett 76, 259, 422
 Resina, Joan Ramon 111, 164, 200, 210,
 214–215, 336, 344
 Retana, Álvaro 62, 113, 377, 379, 383, 426
 Reyes, Alfonso 59, 364, 416
 Riba, Carles 338
 Richter, Barbara 337
 Ridruejo, Dionisio 144–145, 170
 Riechmann, Jorge 60, 64–65, 66
 Riera, Carme 341, 344, 361, 401, 404
 Riestra, Blanca 131
 Rigola, Àlex 285
 Rilke, Rainer Maria 55, 338
 Ríos, Giner de los 254
 Rivas Cherif, Cipriano 282
 Rivas, Manuel 161–163
 Rivero Iglesias, Carmen 4
 Rodoreda, Mercè 340
 Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel 347
 Rodríguez de Montalvo, Garci 70
 Rodríguez Hidalgo, Javier 356
 Rodríguez, Hildegart 180
 Rodríguez Marcos, Javier 132
 Rodríguez Puértolas, Julio 41
 Rodríguez Rapún, Rafael 302, 307–308
 Roig, Montserrat 341, 343, 401, 403
 Roig Roselló, Antonio 383
 Roncagliolo, Santiago 274
 Rosa, Isaac 133, 136, 138, 165, 172–173
 Rossetti, Ana 60, 66, 416
 Rossi, Rosa 78–79
 Rothenburg, Anja 155, 157
 Rouca, Jon 273
 Rozenberg, Danielle 359
 Rubio Gámez, Fanny 15, 37, 80
 Rudin, Ernst 287
 Ruiz Zafón, Carlos 336, 362
 Rushdie, Salman 76

 Saavedra, Ángel de, Duque de Rivas. 45
 Sacher-Masoch, Leopold von 259
 Sade, Marquis de Sade (= Donatien Alphonse
 François, Comte de Sade) 259

- Sagüés, Jos 65–66, 105
 Sahuquillo, Ángel 304
 Sainz Borgo, Karina 354
 Sales Mayo, Francisco de 375
 Salinas, Pedro 24
 Salvat i Papasseit, Joan 338
 San Juan de la Cruz 32, 35–36, 39, 388–389, 391, 410
 Sánchez Ferlosio, Rafael 166
 Sánchez Loriga, Elisa 373
 Sánchez Mazas, Rafael 166–167, 169–171
 Sánchez Mejías, Ignacio 291–292, 306–307
 Sánchez, Pedro 43, 141, 373
 Sánchez Saornil, Lucía 28
 Sánchez-Albornoz, Claudio 20, 23
 Sánchez-Castañer, Francisco 102
 Sánchez-Verdú, José María 388
 Santalla Sánchez, Francisco 306
 Santamaría Colomero, Sara 160–161
 Sanz, Marta 132, 140, 165, 181, 400
 Sanz Villanueva, Santos 132
 Sarazin, Peter 15
 Sarduy, Severo 394
 Sartre, Jean-Paul 145
 Sastre, Alfonso 237, 241–244
 Saura, Carlos 37, 280
 Savater, Fernando 125, 415, 418
 Sawa, Miguel 375
 Schäfer, Frank 228
 Schiller, Friedrich 69, 236, 316
 Schimmel, Lawrence 426
 Schlegel, Friedrich 69, 71, 312
 Schmitt, Hans-Jürgen 386
 Schmitz, Sabine 193–194, 254
 Schmolling, Regine 145
 Schnabel, Reimund 363
 Schopenhauer, Arthur 115, 134, 193
 Schuhen, Gregor 375
 Semprún, Jorge 148, 363, 368
 Sénac, Jean 275
 Sender, Ramón J. 148, 151
 Serrano, Luis 425
 Shakespeare, William 69, 240, 258, 301, 311, 321, 346
 Shangay, Lily 408
 Shelley, Percy B. 47
 Siebenmann, Gustav 291
 Siles, Jaime 144
 Silva, Emilio 165, 181
 Simmel, Georg 184
 Simonis, Angie 372, 400
 Skasa, Michael 386
 Smith, Paul Julian 32–33, 79–80, 82, 90, 275, 278–279, 372
 Sontag, Susan 40–41, 146, 166, 262, 395, 412
 Soriano, Manuel Ángel 401
 Spitzer, Leo 19
 Stauffer, Clara 180
 Steckbauer, Sonja 69
 Stegmann, Tilbert Dídac 337
 Stein, Gertrude 274, 309, 375
 Steiner, George 166
 Steinmeier, Frank-Walter 12
 Stern, Samuel Miklos 18, 20
 Stierle, Karlheinz 70, 98, 184–185, 197, 237
 Stone, Simon 280
 Strausfeld, Michi 15
 Streeruwitz, Marlene 282
 Strien, Petra 99
 Strosetzki, Christoph 4
 Stroud, Matthew D. 319, 321, 324
 Stryker, Susan 373
 Suárez, Adolfo 120–121, 222
 Sue, Eugène 206, 214
 Swansey, Bruce 33, 41
 Taine, Hippolyte 193, 253
 Talens, Jenaro 59
 Tamayo, Jorge 240, 283
 Tecglen, Haro 243
 Teixidor, Emili 165
 Tejero, Antonio 117, 119–122
 Teuber, Bernhard 32, 37, 39–40
 Tietz, Manfred 36, 67, 337
 Tirso de Molina (=Gabriel Tellez) 45, 310–312, 318, 328, 330
 Tobias, Ruth 302
 Toro, Alfonso de 324
 Torrente Ballester, Gonzalo 145, 170, 217, 330
 Torres, Maruja 305
 Torres, Xohana 349
 Trakl, Georg 55
 Trapiello, Andrés 201

- Trigo, Felipe 374
 Trueba, Daniel 171
 Turner, Victor 106
 Tusquets, Esther 341, 346, 401–402
- Umbral, Francisco 150, 210, 218, 220,
 222–224, 244, 301
 Unamuno, Miguel de 10, 48, 71–72, 108–112,
 138, 240, 330, 332, 354, 357
 Urbina, Eduardo 77
- Valderrama y Alday, Pilar de 49
 Valdivia, Pablo 132
 Valente, José Ángel 41
 Valle-Inclán, Ramón del 10, 108, 110, 202,
 237–241, 281, 347, 376
 Vallejo Nágera, Antonio 180, 380, 383
 Valverde, Mariana 262–263
 Vara, Natalia 132, 136
 Vargas Llosa, Mario 12, 166, 173, 351
 Vázquez García, Fernando 372
 Vázquez Montalbán, Manuel 54, 159, 177,
 245, 336, 341, 354, 397–399
 Vélez de Guevara, Luis 185
 Verdaguer, Jacint 338
 Verdi, Giuseppe 45
 Vergil 22
 Verlaine, Paul 415
 Vicente, Ángeles 376
 Víctor Català, Víctor (=Caterina Albert) 338
 Vilar, Ignacio 348
 Vilas, Juan Diego 251
 Vilavedra, Dolores 162
 Villalonga i Pons, Llorenç 339
 Villatoro, Vincenç 358, 365–366
 Villena, Luis Antonio de 15, 25, 59–62, 64,
 116, 288–290, 298, 305, 377–379, 401,
 409, 414–418, 424–426
 Villon, François 302
 Villora, Pedro 255
 Vinci, Leonardo da 415
 Vinyoli, Joan 339
 Visor, Chus (Jesús García Sánchez) 17
 Vogelsang, Fritz 47, 50–51, 53
 Vogelweide, Walther von der 19
 Vogl, Joseph 327
- Vosburg, Nancy 372
 Voßler, Karl 310, 313, 338
- Wagner, Richard 269
 Waits, Tom 278
 Walcher 356
 Walter, Monika 12, 74
 Wandruszka, Marina 276
 Wehle, Winfried 92
 Weich, Horst 27, 59, 61, 66, 77, 80, 301–302
 Weigel, Sigrid 127
 Weinrich, Harald 286
 Weiss, Peter 66
 Weisz, Martina L. 359
 Wertheimer, Jürgen 72, 75–76
 White, Hayden 178
 Whitman, Walt 32, 295–296, 298–300, 309
 Whittle, Stephen 373
 Wiedner, Saskia 327
 Wilde, Oscar 302, 375, 415
 Wilder, Thornton 236
 Wildner, Ralph 169
 Wilton, Jennifer 369
 Wittig, Monique 426
 Wittkopf, Rudolf 281, 287
 Wittschier, Heinz-Willi 4
 Wohlfahrt, Thomas 58–59
 Wolfzettel, Friedrich 190, 193
 Woolfe, Roger 67
 Wordsworth, John 45
- Xirgu, Margarita 102, 280, 282, 308
 Xuan, Jing 321
- Zalduaren Kontuak, Iban 354
 Zamacois, Eduardo 147, 380
 Zayas y Sotomayor, María de 247–248,
 252–253
 Zens, Maria 7
 Zepp, Susanne 275, 358–359
 Žižek, Slavoj 124
 Zola, Émile 193–194, 254, 337
 Zorilla, José 45, 330
 Zorilla y Moral, José 327
 Zuber, Helene 306
 Zúñiga, Eduardo 165