

Giulia Agostini, Herle-Christin Jessen (Hg.)

**Pathos – Affektformationen  
in Kunst, Literatur und  
Philosophie**

*Festschrift zu Ehren von Gerhard Poppenberg*

BRILL | WILHELM FINK

- Benito Pelegrín, "Tornos, contornos, vías, desvíos, vueltas y revueltas de un sistema poético", en: Cristina Vizcaíno / Eugenio Suárez Galbán (eds.), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (vol. I–II). Université de Poitiers – Centre de Recherches latino-américaines, Madrid: Editorial Fundamentos, 1984, vol. I, págs. 225–242.
- Platón, *Íón*, en: *íd.*, *Werke in acht Bänden*. Griechisch und deutsch (vol. I–VIII). Ed. Louis Bodin / Gunther Eigler et al., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, vol. I.
- Gerhard Poppenberg, *Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot*, Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Gerhard Poppenberg, "Ausdruckswelt und Weltalter. Eine Nachbemerking des Übersetzers", en: José Lezama Lima, *Die amerikanische Ausdruckswelt*. Trad. Gerhard Poppenberg, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, págs. 153–162.
- Gerhard Poppenberg: *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen 'auto sacramental' von den Anfängen bis zu Calderón*, München: Wilhelm Fink, 2003.
- Gerhard Poppenberg, *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*. Trad. Elvira Gómez Hernández, Kassel: Reichenberger, 2009.
- José Prats Sariol, "Nachwort", en: José Lezama Lima, *Die amerikanische Ausdruckswelt*. Trad. Gerhard Poppenberg, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, págs. 163–175.
- Marco Fabio Quintiliano, *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri XII* (vol. I–II). Ed. Ludwig Rademacher, Leipzig: B. G. Teubner, 1971 (= Bibliotheca Teubneriana).
- Enrique Mario Santí, "Párridiso" [sic], en: *MLN* 94 (1979), págs. 343–365.
- Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en: César Fernández Moreno (ed.), *América en su literatura*, México: Siglo XXI Editores, 1972, págs. 167–182.
- Anna Serra, *Iconología del Monte de Perfección*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010 (tesis doctoral).
- Bernhard Teuber, "Presencia de la ausencia en la poesía contemporánea de Hispanoamérica", en: *Iberoromania* 40:2 (1994), págs. 74–94.
- Bernhard Teuber, "Splitter um einen Magneten", en: José Lezama Lima, *Fragmente der Nacht*. Gedichte spanisch/deutsch. Trad. Curt Meyer-Clason, München: Lagrev-Verlag, 1994, págs. 103–121.
- Bernhard Teuber, *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*, München: Wilhelm Fink, 2003.
- Bernhard Teuber, "Teología de los teólogos, alegoría de los poetas. Prudencio, Dante, Lezama Lima", en: Juan Barja / Jorge Pérez de Tudela (eds.), *Dante: la obra total*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009, págs. 303–350.
- Paul Valéry, *Charmes*, en: *íd.*, *Poésie*, Paris: Gallimard 1929 / 1958 (Nouvelle Revue Française).

## Mitleidslose Erzähler

*Narrative Affektpolitik in der Großstadtliteratur Camilo José Celas; Luis Martín-Santos' und Francisco Umbrals*

Hanno Ehrlicher

Unser Mitleiden ist ein höheres fernsichtigeres Mitleiden – wir sehen, wie der Mensch sich verkleinert, wie ihr ihn verkleinert!

Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*

Um das Leiden des Anderen wahrnehmen zu können, ist die Fähigkeit zur Empathie notwendig, eine ebenso vielbeschworene wie umstrittene Fähigkeit des Menschen, die noch merkwürdiger wird, wenn sie sich nicht auf einen lebensweltlich gegebenen, sondern nur vorgestellten Anderen bezieht, dessen nur scheinbares, im Medium der Darstellung existentes Leiden trotzdem reale Affekte im Wahrnehmenden hervorzurufen versteht. Die kurzzeitig in der Literaturwissenschaft ausgelöste Euphorie angesichts von Studien, die anscheinend mit den ‚harten‘ Kriterien der Naturwissenschaft zu ‚beweisen‘ schienen, dass belletristische Lektüre die Empathiefähigkeit stärkt (oder zumindest die Voraussetzungen dafür), und die Lektüre anspruchsvoller Literatur noch dazu mit ungleich größerer Wirksamkeit, ist allerdings schnell wieder verflogen ob der fehlenden Replizierbarkeit der zugrundeliegenden Experimente.<sup>1</sup> Die folgenden Reflexionen zielen aber auch gar nicht auf eine Theorie narrativer Empathie ab, deren Konturen sich im Zuge der weiter anhaltenden Konjunktur der Emotionsforschung<sup>2</sup> nicht zuletzt durch Rückimport der alten

1 Beispielhaft der vielzitierte und inzwischen auch stark in Frage gestellte Artikel von David Comer Kidd / Emanuele Castano, „Reading literary fiction improves theory of mind“, in: *Science* 342: 6156 (2013), S. 377–380. Fachliche Kritik daran u. a. von María Eugenio Panero et al., „No support for the claim that literary fiction uniquely and immediately improves theory of mind: A reply to Kidd and Castano's commentary on Panero et al. (2016)“, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 112: 3 (2017), S. e5–e8.

2 Im Zuge dieser neuen Konjunktur „hat die Literaturwissenschaft ihre Position erst noch zu finden“, wie Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch in der Einleitung zu ihrem Handbuch *Literatur & Emotionen* formulieren, das einen guten aktuellen Stand des Problemfeldes liefert (Berlin: De Gruyter, 2016, S. 1–38, hier S. 2). Die Suche nach einer systematischen Position ist aber wiederum nicht ganz so neu, so ist etwa die Forderung, das maßgeblich von den Kognitionswissenschaften angeregte interdisziplinäre Feld der Emotionsforschung für eine methodische Erweiterung der Literaturwissenschaft zu nutzen, die auch Chancen zu einer stärkeren Vernetzung mit der Linguistik böte, von Seiten der Germanistik von Martin

Einführungskategorie aus dem englischsprachigen Forschungsbereich der experimentellen Kognitionspsychologie<sup>3</sup> auch erst langsam abzeichnen.<sup>4</sup> Sie beschränken sich vielmehr auf den Versuch, den erzählerischen Umgang mit der als potentielle Wahrnehmungsoption einkalkulierten Empathiefähigkeit des impliziten Lesers an drei Fallbeispielen der modernen spanischen Erzählliteratur zu analysieren. Zusammen genommen ergeben sie eine konkrete historische Konstellation, die sowohl literatur- als auch kulturwissenschaftlich von Relevanz ist und außerdem den Vorteil besitzt, mir die Gelegenheit zu bieten, eine Lektüeranregung aufzugreifen, die mir mein in diesem Band geehrter akademischer Lehrer schon vor langer Zeit (und ohne es zu intendieren) mit einem Aufsatz zu Luis Martín-Santos epochemachenden Text *Tiempo de Silencio* gegeben hat.<sup>5</sup>

Ich werde *Tiempo de Silencio* mit Stadttexen von zwei weiteren Autoren umrahmen. Zum einen mit Camilo José Cela's Roman *La Colmena*, der weitgehend konsensuell als Gründungstext der modernen Stadtliteratur in Spanien gilt und der zweifellos auch das literarische Paradigma darstellte, vor dessen Hintergrund Martín-Santos sein eigenes Projekt profilieren musste. Sowie zum anderen mit einigen Madrid-Texten Francisco Umbrals, der sich selbst als literarischen Ziehsohn Cela's ansah<sup>6</sup> und der rein quantitativ betrachtet

Huber bereits 2004 erhoben worden („Noch einmal mit Gefühl“. Literaturwissenschaft und Emotion“, in: Walter Erhart (Hg.), *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?*, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 343–357). Die Beteiligung der Romanistik am neuen Paradigma erfolgte, wie häufig, erst mit einiger Zeitverzögerung.

- 3 „Empathie“ ist im Deutschen bekanntlich eine Rückübersetzung aus dem englischen ‚empathy‘, wo der Begriff als gräzischer Fachterminus der experimentellen Psychologie Verwendung fand, nachdem ihn Edward Titchener 1909 zur Übersetzung des Konzepts der ‚Einführung‘ bei Theodor Lipps einführte. Vgl. zu dieser Begriffsgeschichte Laura Huyatt Edwards, „A brief conceptual history of *Einführung*. 18th-Century Germany to Post-World War II U.S. Psychology“, in: *History of Psychology* 16: 4 (2013), S. 269–281.
- 4 Vgl. Dazu Suzanne Keen, „A theory of narrative empathy“, in: *Narrative* 14 (2006), S. 209–236 sowie „Narrative empathy“, in: Peter Hühn et al. (Hg.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg: Hamburg University ([www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-empathy](http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-empathy); zuletzt aufgerufen am 01.10.2019).
- 5 Vgl. Gerhard Poppenberg, „Luis Martín-Santos *Tiempo de silencio* / *Schweigen über Madrid*“, in: *Tranvía* 34 (1994), S. 66–71. Nicht verschweigen möchte ich, dass ich kaum weniger wichtige Anregungen zu dieser Arbeit auch zwei meiner ehemaligen Studierenden an der Universität Augsburg verdanke, deren gute und anregende Abschlussarbeiten zum Roman von Luis Martín-Santos (Anke Hügler) sowie zu Cela und Umbral (Andreas Behringer) ich betreuen durfte.
- 6 Auf sein Verhältnis zu Cela befragt, erklärte sich Francisco Umbral nach der Trauerwache am Grab des Verstorbenen 2002 emphatisch zu dessen literarischen ‚Sohn‘: „Hoy me siento huérfano. Fue mi padre literario“. Dieses Filiationsbekenntnis muss bei einem Schriftsteller, der zeitlebens von einer schwierigen Beziehung zum eigenen leiblichen Vater belastet war,

für die Literarisierung Madrids einen bisher noch nicht überbotenen Beitrag geleistet hat.<sup>7</sup> Dieses Autorentriumvirat bildet so etwas wie den harten Kern einer spezifisch modernen Stadtliteratur Madrids, die sich nach dem Realismus von Benito Pérez Galdós mit erheblicher zeitlicher Verspätung erstaunlicher Weise erst unter den Bedingungen des frühen Franquismus entwickelte. Diese zeitliche Verspätung moderner Stadtliteratur ist umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, das Pérez Galdós oder Leopoldo Alas (alias ‚Clarín‘) im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts durchaus auf der Höhe des erzählerischen Repertoires agiert hatten, das Gustave Flaubert für die Moderne entwickelte. Die Verspätung der spanischen Großstadtliteratur des 20. Jahrhunderts ist bisweilen (und sicher nicht ganz zu Unrecht) als ein Symptom des Modernisierungsrückstands eines Landes verstanden worden, das am großen Industrialisierungsschub kaum partizipierte und weitgehend agrarisch gebliebenen war. Umgekehrt wurde aber selten der Umstand reflektiert, dass der Eintritt der spanischen Stadtliteratur in die Moderne des 20. Jahrhunderts dann ausgerechnet *nach* dem Bürgerkrieg einsetzte, zu einem Zeitpunkt, als die Stadtentwicklung Madrids und die Ökonomie des Landes insgesamt auf ein Niveau zurückversetzt worden waren, das wieder weit hinter dem in der Republik erreichten Lebensstandard lag.<sup>8</sup> Es handelte sich also nicht einfach nur um eine verspätete spanische Mimikry der Modernität der *roaring*

dessen Identität erst posthum nach Umbrals eigenem Tod bekannt wurde, nicht notwendig auf ein harmonisches Verhältnis schließen lassen. Schon mit dem Titel seiner kurz nach Cela's Tod veröffentlichten literarischen Biographie – *Cela: Un cadáver exquisito* – ging Umbral jedenfalls ebenso öffentlich und gut sichtbar auf ironische Distanz zum vermeintlichen Übervater, der nun als „padrote ilustrado y veraz de mis penúltimos y mejores tiempos literarios“ (Barcelona: Planeta, 2002, S. 218) durchaus nicht ganz so übermächtig erscheint. Zum Verhältnis Umbrals zu Cela vgl. die Darstellung Anna Caballés, die als kritische Biographin Umbrals ihrerseits allerdings auch nicht neutral agiert: „Camilo José Cela y Francisco Umbral: historia de una amistad (1961–2002)“, in: *Letras de Hoje* 51: 2 (2016), S. 275–282. In ihrer noch zu Lebzeiten des Autors erschienenen Studie *Umbral: El frío de una vida* (Madrid: Espasa Calpe, 2004) versuchte sie, das facettenreiche Œuvre Umbrals aus der Lebensgeschichte des Autors heraus zu erklären und damit gleichzeitig auch darauf zu verkürzen.

- 7 Kaum eines der zahlreichen Werke Umbrals kommt, unabhängig vom gewählten Genre, ohne einen emphatischen Bezug zu Madrid aus, der sich oft auch schon im Titel manifestiert: vgl. *Travesía de Madrid* (1966), *Amar en Madrid* (1972), *Spleen de Madrid* (zwei Teile 1972 und 1982), *Teoría de Madrid* (1980), *Trilogía de Madrid* (1984) *Madrid 1940* (1993), und *Madrid 650* (1995).
- 8 Erst in den fünfziger Jahren wird die spanische Ökonomie wieder allen einschlägigen Indikatoren zufolge das Niveau der Vorkriegszeit erreichen. Zur Wirtschaftsstatistik insgesamt vgl. Alberto Carreras, *Industrialización española. Estudios de historia cuantitativa*, Madrid: Espasa Calpe, 1990, quantitative Daten zur Stadtentwicklung Madrids nach dem Krieg bietet außerdem Marcello Caprarella, *Madrid durante el franquismo. Crecimiento económico, políticas de imagen y cambio social*, Madrid: Consejo Económico y Social, 1999.

*twenties*, die anderswo (Joyce, Dos Passos, Döblin) frühere und schönere Blüten getrieben hatte – obgleich Umbral genau dieses Argument der zeitlichen Verspätung gegen Martín-Santos einsetzte, als er diesen als eine provinzielle spanische Variante von James Joyce abzustempeln versuchte.<sup>9</sup> Man sollte vielmehr von einer produktiven, eigenständigen Aneignung von Verfahren der modernen erzählerischen Affektpolitik sprechen, deren Entwicklung Martin von Koppenfels in einer fulminanten komparatistischen Studie ausgehend von Flaubert als „Immunisierung“ des Erzählers analysiert hat.<sup>10</sup> Eine Aneignung, die die spezifischen historischen Voraussetzungen von Urbanität unter den Bedingungen eines repressiven Sozialsystems nach der traumatisierenden Erfahrung des spanischen Bürgerkriegs berücksichtigte.<sup>11</sup>

Die Gewaltexplosion des ersten Weltkriegs hatte Spanien noch aus der Entfernung des neutralen Beobachters zwar registriert und diskursiv begleitet – wovon die ideologischen Grabenkämpfe zwischen den Anhängern der jeweiligen Lager, die in der Presse ausgefochten wurden, beredtes Zeugnis geben –, aber eben doch nicht wirklich durchlitten. Das Zeitalter der Extreme, als das das 20. Jahrhundert von Eric Hobsbawm analysiert worden ist,<sup>12</sup> setzte dann aber umso nachhaltiger ein und führte in den Bürgerkrieg mit seinen traumatisierenden Folgen. Der Kriegsverlauf bedeutete für die Literatur, die ihn verarbeitete, noch einmal eine letzte Mobilisierung des vollen Arsenal einer Affektrhetorik, die ganz den tradierten Verfahren direkter Emotionalisierung des Lesers im Sinne des rhetorischen Ideals des *movere* folgte, wobei der politischen Freund-Feind-Differenz entsprechend Einfühlung in das Leid der eigenen Seite und ihrer Akteure einherging mit der Blockade gegenüber

9 „Es la parodia provinciana del Ulises, es decir, un subproducto que perplejizó a los antifranquistas de entonces que no habían leído a Joyce. Martín-Santos hace un libro con aplicación, pero no con genio, como el irlandés“, so die harsche Aburteilung von *Tiempo de Silencio* durch Umbral im *Diccionario de literatura. España 1941–1995, de la posguerra a la posmodernidad* (Barcelona: Planeta, 1995, S. 164).

10 Vgl. Martin von Koppenfels, *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München: Fink, 2007.

11 Der von Wolfgang Asholt gegen Wolfgang Matzat erhobene Vorwurf, die Spezifika des Franco-Regimes in seiner Analyse der Modellierung der Großstadterfahrung in Camilo José Celas Roman nicht berücksichtigt zu haben „Topographie der Metropole. Erzählstrukturen der spanischen Großstadtliteratur“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF 39* (1998), S. 201–215, hier S. 204 mit Bezug auf Wolfgang Matzat, „Die Modellierung der Großstadterfahrung in Camilo José Celas Roman *La colmena*“, in: *Romanistisches Jahrbuch 35* (1984), S. 278–302, kann *pars pro toto* für eine ganze Reihe von Studien stehen, die zwar die erzählerische Modernität Celas untersuchten, aber kaum deren franquistischen Rahmen analysiert haben.

12 Eric J. Hobsbawm, *Age of extremes. The short twentieth century 1914–1991*, London: Joseph, 1995.

einer Einfühlung in den Feind, der, so er überhaupt direkte Gestalt annahm und nicht einfach ein ideologisches Abstraktum blieb, bewusst seiner menschlichen Aspekte beraubt wurde. Madrid, das im republikanischen Narrativ bis zur Niederlage als beispielgebende „capital de la Gloria“ fungiert hatte, mit dem man an die Widerstandsfähigkeit des Volkes im Kampf der Republik gegen die Truppen der Nationalisten appellierte,<sup>13</sup> verwandelte sich zur Hauptstadt des neuen Staates. Mit dem Tag, an dem General Franco seinen Sieg durch den *desfile de la victoria* zelebrierte, wurde Madrid zum organisatorischen Zentrum einer Vergeltungskampagne gegen die Anhänger der Republik, die zwar militärisch schon besiegt waren, aber kein Existenzrecht mehr in der neuen gesellschaftlichen Ordnung des Franquismus besaßen. Santos Juliá beschreibt diese Phase mitleidloser Vergeltung in der Stadtgeschichte Madrids wie folgt, mit deutlicher Parteinahme für die Opfer:

El nuevo sistema político decidió, ante todo, que Madrid debía purgar sus culpas: era preciso borrar un siglo de „liberalismo urbano“ y rescatar a la ciudad abandonada a la „injurias de las hordas“, en manos de los „estratos ínfimos del pueblo“ que la habían convertido en un „emporio de pavorosa suciedad“. Limpiar las calles de proletarios, limpiar las cabezas de ideas, borrar de la ciudad los recuerdos de su pasado inmediato.<sup>14</sup>

Diese Phase des politischen Nachkriegsterrors, deren erinnerungspolitische Aufarbeitung bis heute in Spanien heftig umstritten ist, hat Francisco Umbral in *Madrid 1940* im Jahr 1993 mit der für ihn charakteristischen Zuspitzung unter Zuhilfenahme einer bewusst provokativ und gleichzeitig ambivalent gestalteten pseudoautobiographischen Perspektive literarisch aufgearbeitet. Sie steht konträr zu der von Empathie mit den Opfern geprägten historischen Rückschau des zitierten Historikers, denn Umbral erzählt aus der mitleidlosen fiktiven Sicht eines falangistischen Täters namens Mariano Armijo, der besonders perfiden Anteil an der Säuberung der Stadt nimmt, weil er sich dabei selbst nicht schmutzig machen muss. Damit betrat der Autor einmal mehr den Schauplatz, der für ihn nicht nur lebensgeschichtlich von zentraler Bedeutung war, sondern immer zugleich auch schon einen vorbesetzten literarischen Mythos darstellte. Vorbesetzt nicht zuletzt, sondern zuvorderst durch José Camilo Celas Roman *La Colmena*. Die Forschung hat zu Recht festgestellt, dass die pseudoautobiographische Perspektive in Umbrals genannten Roman

13 Zu dieser Rolle der Hauptstadt vgl. die umfangreiche Anthologie republikanischer Kriegsliteratur, die Jesús García Sánchez herausgegeben hat: *Capital de la Gloria. Poemas de la defensa de Madrid*. Madrid: Visor Libros 2006.

14 Vgl. sein Kapitel zur „Capital de la nueva España“, in: Santos Juliá et al. (Hg.), *Madrid. Historia de una capital*, Madrid: Alianza, 2000, S. 524–545, hier S. 525.

der tremendistischen Sachlichkeit der Beschreibung von grausamen Details in Celas *La familia de Pascual Duarte* nahesteht.<sup>15</sup> Die Wahl des Schauplatzes Madrid impliziert zugleich aber auch eine strukturelle Nähe zur *Colmena*. Dessen Handlung ist zwar zwei Jahre später, 1942, angesiedelt, und es findet sich dort auch kein direkter ‚tremendistischer Blick‘ auf menschliche Grausamkeiten wie Mord und Totschlag. Neben der offensichtlichen Thematisierung der nachkriegstypischen Armut zeichnet sich Celas Roman aber doch auch dadurch aus, dass in ihm der Terror der unmittelbaren Nachkriegszeit noch latent spürbar blieb und in einer besonders subtilen Erzählergestaltung Ausdruck fand.<sup>16</sup>

### Erzähler ohne Mitleid: narrative Empathiemani­pulation in Camilo José Celas' *La Colmena* (1951)

„No perdamos la perspectiva, yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante“ – mit diesem bemerkenswerten Satz beginnt Celas Roman.<sup>17</sup> In der von Cela explizit als definitiv autorisierten Ausgabe des Textes fehlt dabei eine Markierung als wörtliche Rede,<sup>18</sup> so dass zunächst unklar bleibt, wem dieses Stück unmittelbarer, nicht narrativisierter Rede zuzuordnen ist. Zwar

15 Diese Nähe bemerkte als erste Fanny Rubio, „La noche de Caín: Madrid 1940“, in: María Pilar Celma (Hg.), *Francisco Umbral*, Valladolid: Universidad de Valladolid, S. 187–196, hier S. 192. Neben dieser ersten Studie findet sich nur wenig mehr Forschungsliteratur zu Umbrals Roman. Zu erwähnen ist allerdings die Arbeit von Alberto Barrera y Vidal: „Madrid 1940. Los tremendos años del franquismo en una novela de Francisco Umbral: entre condena y fascinación“, in: Patrick Collard (Hg.), *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas. Simposio internacional, Amberes, 18–19 de noviembre de 1994*, Genève: Droz, 1997, S. 17–36.

16 Dass die Genese des erstmals 1951 erschienenen Romans bis auf das Jahr 1945 zurückging, hat Cela durch die Datierung „Madrid 1945–Cebrenos, 1950“ selbst nicht nur in den Text eingeschrieben, sondern später auch ausführlich erläutert: vgl. „Historia incompleta de unas páginas zarandeadas“, in: *La Colmena*. Hg. von Jorge Urrutia, Madrid: Cátedra, 1990, S. 339–347. Einfache Seitenangaben beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe.

17 Cela, *La Colmena*, S. 45.

18 Vgl. Camilo José Cela, *La colmena*, in: ders., *Obras completas*. 37 Bde., Barcelona: Destino, Bd. 7 (1969), S. 47. In der neuen *edición conmemorativa* der Real Academia von 2016 wird dieser vermeintliche ‚Fehler‘ stillschweigend korrigiert und durch die explizite Markierung der Aussage als Figurenrede eine ‚normalisierende‘ *lectio facillior* des Textes aufgezwungen (Camilo José Cela, *La Colmena. Edición Conmemorativa*, Madrid: Real Academia Española, 2016, S. 29). Da, wie ich zeigen werde, ein spiegelbildlich invertierter zweiter logischer ‚Fehler‘ den Text beschließt und beides so in der vom Autor explizit autorisierten Edition steht, kann man in diesem Falle, was die Aufgabe der Textsicherung betrifft, leider nicht von einem editorischen Fortschritt sprechen.

wird die Aussage – vor allem durch die Verwendung der weiblichen Form – im Folgenden als Teil der Figurenrede der gleich im Anschluss daran als erste Handlungsperson des Romans eingeführten Doña Rosa plausibilisiert, zugleich kann und muss dieser Satz aber auch als ein poetologischer Kommentar verstanden werden, welcher der Intention des impliziten Autors entspricht<sup>19</sup> und so über die eingeschränkte Figurenperspektive hinaus die erzählerische Perspektivengestaltung im Ganzen betrifft. Dem Interpretieren des Textes ist durch den „objektiven Geist“ der Erzählung noch vor Auftritt einer Erzählerinstanz damit gleichsam schon ein kritisches Verfahren vorgegeben, nämlich die Aufforderung, über die Inhalte des Geschehens nicht die Form der erzählerischen Vermittlung aus den Augen zu verlieren, also das zu beachten, was in der narratologischen Forschung je nach Ansatz „Perspektive“ (Stanzel) oder „Fokalisierung“ (Genette) genannt wurde.<sup>20</sup>

Folgt man als Leser diesem gleich zu Beginn des Textes ausgesprochenen Imperativ, wird man zunächst irritiert durch die dadurch produzierte Nähe zwischen der Erzählerinstanz und einer Figur, die durch die genaueren Schilderungen keinesfalls sympathisch wirkt, sondern gerade aufgrund ihrer Empathielosigkeit gegenüber den Mitmenschen einem auf identifikatorische Einfühlung und Immersion in die erzählte Welt eingestellten Rezipienten antipathisch erscheinen muss.<sup>21</sup> Doña Rosa ist die Besitzerin des Cafés „La Delicia“, das als ein im Inneren des Stadtraums eingelagerter Sozialraum eine Art potenzierte Synekdoche der spanischen Nachkriegsgesellschaft darstellt<sup>22</sup> – ein

19 Dass der implizite Autor sich in der weiblichen Form äußert, ist dabei keine unlogische Konfusion der Geschlechteridentität, sondern eben ein souveräner Hinweis auf den metaphysischen Status des ‚Autor‘ als Herr der Schöpfung der Fiktion, der natürlich auch jenseits der Geschlechternormen waltet. Zu diskutieren, ob der implizite Autor weiblichen oder männlichen Geschlechts sein muss, ist ontologisch ebenso sinnlos wie über das Geschlecht Gottes zu spekulieren.

20 Über die Differenzen zwischen Stanzels Ansatz und denen seiner Kritiker, allen voran Genette, vgl. beispielsweise Joachim Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, München: Fink, 112014, S. 85–88.

21 Hier und im Folgenden wird bewusst *nicht* systematisch zwischen Empathie und Sympathie unterschieden. Aus kognitionswissenschaftlicher Perspektive mag es durchaus sinnvoll sein, nach dem Kriterium der Identität bzw. Differenz der Gefühle zwischen wahrnehmender und wahrgenommener Person zwischen Empathie und Sympathie zu trennen, im Prozess der Einfühlung in eine fiktive Welt, in der die Gefühlswelt der vorgestellten Handlungsträger immer spekulativ bleiben muss, fehlt dieser Unterscheidung aber ihre logische, empirische Voraussetzung.

22 Der ganze Roman sollte zunächst „Café Europeo“ tituiert werden (zur Textgeschichte vgl. Darío Villanueva, „La Colmena: principios y final“, in: Camilo José Cela, *La Colmena. Edición Conmemorativa*, Madrid: Real Academia Española, 2016, S. XVII–LIX). Das lässt darauf schließen, dass Cela das Soziogramm des Cafés unmittelbar nach dem Zweiten

weiter verdichtender *pars pro toto* des seinerseits schon verdichteten *pars pro toto* der Hauptstadt. Sie herrscht über ihre Umwelt mit einer tyrannischen Hartherzigkeit, die sie über ihre offen bekundete Parteinahme für den im Weltkrieg liegenden deutschen Nationalsozialismus hinaus zur Inkarnation einer faschistischen Repressionsideologie macht, wie sie auch den Franquismus der unmittelbaren Nachkriegszeit charakterisierte. Im ersten Kapitel wird dies an der Anekdote des Streits zwischen Don José und dem Geigenspieler in aller Kürze deutlich gemacht: Der Denunziation des „rojo“ durch den reichen Stammkunden folgt dessen gewaltsame Entfernung aus der Gesellschaft des Kaffeehauses durch Doña Rosa und auf diesen Akt der Exklusion wiederum die opportunistische Anpassung des Rechtsempfindens der übrigen Caféhausinsassen zugunsten eines Rechts des Stärkeren. Was „mano dura“ und „hacer un escarmiento“<sup>23</sup> realgeschichtlich bedeutet hatten, war den spanischen Lesern vermutlich, sofern sie nicht ganz geschichtsvergessen waren, auch ein Jahrzehnt nach der Welle der politischen Säuberungen noch bewusst.<sup>24</sup> Der schon vorher vom Erzähler gelieferte Hinweis auf die im belebten Café im Marmor der Tischplatten eingravierten Namen der Toten<sup>25</sup> ist deshalb vielleicht doch auch noch mehr als nur ein ostentatives neobarockes *memento mori*. Es ist auch ein Merkzeichen der Verdrängung, mit der die Nachkriegsgesellschaft darüber hinweggehen musste, dass Madrid „una ciudad de más de un millón de cadáveres“ war, wie Dámaso Alonso in seinem 1944 erschienenen Gedicht *Insomnio* formuliert hatte.<sup>26</sup>

Weltkrieg noch für repräsentativ für die Lage ganz Europas hielt. Erst mit zunehmender zeitlicher Entfernung vom Kriegsende wurde dann wohl klar, dass die franquistische Diktatur kaum mehr als symptomatisch für die Lage Europas angesehen werden konnte.

23 „Los clientes, que antes daban la razón al violinista, empezaron a cambiar de opinión, y al final ya decían que doña Rosa había hecho muy bien, que era necesario sentar mano dura y hacer un escarmiento“ (Cela, *La Colmena*, S. 53).

24 In jedem Fall klingt hier die Repressionsideologie direkt an, mit der Franco schon in seiner Neujahrsansprache Ende Dezember 1939 die künftigen Strafmaßnahmen gegen den vormaligen politischen Gegner legitimierte: „Necesitamos una España unida, una España consciente. Es preciso liquidar los odios y pasiones de nuestra pasada guerra, pero no al estilo liberal, con sus monstruosas y suicidas amnistías, que encierran más de estafa que de perdón, sino por la redención de penas por el trabajo, con el arrepentimiento y con la penitencia.“ (zit. nach Paul Preston, *El gran manipulador. La mentira cotidiana de Franco*. Barcelona: Ediciones B, 2008, S. 91).

25 „Muchos de los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en las sacramentales, en algunos, que todavía guardan las letras, un ciego podría leer, pasando las yemas de los dedos por debajo de la mesa: Aquí yacen los restos mortales de [...]“ (Cela, *La Colmena*, S. 48).

26 Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*. Hg. von Elias L. Rivers, Barcelona: Labor, 1970, S. 37.

Anders als Alonsos Lyrik setzt Celas Roman aber nicht darauf, die Gefühle des Lesers anzusprechen, sondern zielt im Gegenteil auf systematische Blockade seiner empathischen Bereitschaft zur einführenden Identifikation. Schon die Tatsache, dass sich am Anfang des Erzählens der metakritische Kommentar des impliziten Autors mit der Figurenrede in einer logisch paradoxen Redeform unentscheidbar mischt, zeigt das Programm Celas, der eine einfache Perspektive, die Einfühlung in die erzählte Welt allererst ermöglichen würde, systematisch verweigert. Im Folgenden erweist sich der implizite Autor nämlich als ein dem Leser gegenüber reichlich ungnädiger Schöpfer, da er den Sinn der erzählten Geschichte durch den Modus des Erzählens bewusst verstellt. Die schon analysierte Verunsicherung des Lesers bezüglich des Status der Rede wird auch nach Auftreten der Erzählinstanz fortgesetzt, denn der Erzähler weist sich zwar immer wieder durch die entsprechend narrativisierte Rede als Ordnungsinstanz der Diegese aus, schafft aber trotzdem keine einfach durchschaubar diegetische Ordnung. Dass Cela die im Großstadroman der Moderne angelegte Tendenz zur Fragmentarisierung auf die Spitze treibt durch eine Steigerung der Figurenvielfalt<sup>27</sup> und eine Radikalisierung der Handlungsfragmentierung,<sup>28</sup> ist immer wieder betont und schon hinreichend analysiert worden.<sup>29</sup> Diese Komplexität, die eine Konzentration auf Handlungszusammenhänge erschwert, ist als Mimesis an die Vielfalt und Kontingenz der Großstadt, an deren sprichwörtliches Chaos, jedoch unzureichend charakterisiert. Denn trotz aller Vielfalt des Geschehens kristallisiert sich mit Martín Marcos im Verlaufe des Romans doch immer deutlicher ein leitender Handlungsträger heraus, zu dem der Leser umso höhere Einfühlungsbereitschaft entwickelt, als er den einzigen Geschichtsfaden zu transportieren scheint, der Sinngebung verspricht. Mit seiner fragmentarischen Anordnung des Geschehens und gezielter Informationsmanipulation, die wechselweise zu Über- und Unterinformiertheit des Lesers führt, arbeitet die Erzählinstanz dem Sinnbegehren des Lesers aber nicht zu, sondern entgegen. Er fordert damit dessen Engagement für eine Konstruktion sinnhafter Geschichte nur umso stärker heraus, er provoziert Widerstand gegen den Sinnentzug. Als ein entscheidender Auslöser für die Einfühlungsbereitschaft des Lesers in Martín Marcos Lebensgeschichte fungiert dabei gerade die Szene seiner gewaltsamen Vertreibung aus Doña Rosas Café wegen Zahlungsunfähigkeit. Diese Episode

27 Der für die zweite Edition des Textes erstellte und seitdem in praktisch allen Auflagen mit abgedruckte Zensus der Handlungspersonen von José Manuel Caballero Bonald listet insgesamt 296 auftretende nichthistorische Figuren.

28 Die sieben Kapitel des Romans sind insgesamt in 213 Erzählabschnitte zersplittert.

29 Vgl. dazu in direktem Vergleich zu Dos Passos' *Manhattan Transfer* Wolfgang Matzat, „Die Modellierung der Großstadterfahrung“, S. 282f.

wird iterierend in insgesamt fünf Anläufen erzählt,<sup>30</sup> wobei sich sowohl die Fokalisierung verändert als auch die vom Erzähler gelieferten Informationen. Der Leser wird stets mit unvollständigen Teileinsichten zum referierten Handlungsablauf zurückgelassen und muss sich daraus mühsam ein logisch kohärentes Gesamtbild zusammenstellen, nur um am Ende zu bemerken, dass ihm der Erzähler trotz seiner durch die wechselnde Fokalisierung zur Schau gestellten diegetischen Allmacht bewusst die Wahrheit vorenthält. Diese Vorenthaltung der Wahrheit der Geschichte geht hier aber einher mit einer gezielten Manipulation der Leserempathie. Denn wenn man mit Fritz Breithaupt Empathie als *Parteinahme in einer Dreierszene* begreift, die aus der Beobachtung einer „nicht-harmonische[n] Interaktion von mindestens zwei Individuen“ resultiert,<sup>31</sup> so wird hier die Unzuverlässigkeit des Erzählers zugleich zum Mittel der Empathiemani­pulation. Die ethische Parteinahme für Martín Marcos und gegen Doña Rosa wird durch die klare negative Figurencharakterisierung der Caféhausbesitzerin als drangsalierende Diktatorin nahegelegt und vor allem durch das Detail verstärkt, dass sie sich beim Angestellten, der Marcos hinausbefördern sollte, explizit erkundigt, ob dabei auch wirklich die von ihr wie selbstverständlich erwartete erniedrigende Gewaltanwendung stattgefunden hat:

- ¿Le has arreado?  
 –Sí, señorita.  
 –¿Cuántas?  
 –Dos.  
 [... .]  
 –¿Dónde se las has dado?  
 –Donde pude; en las piernas.<sup>32</sup>

Die durch die detaillierte Schilderung im Leser provozierte Vorstellung der Gewaltszene führt bei entsprechender Empathiefähigkeit fast zwangsläufig zu Mitleid, das aber auf falschen Voraussetzungen beruhte, wie die späteren Ansichten der Szene beweisen, die zeigen, dass Kellner Pepe seine Chefin offenbar angelogen hat. Damit weitet sich aber die den Leser implizierende Dreierszene zu einer Szene zweier sich überlagernder Konflikte: der potenziell empathieauslösende Konflikt auf der Handlungsebene zwischen Marcos und

Doña Rosa wird vom epistemischen Konflikt zwischen dem Leser und den ihn geradezu sadistisch manipulierenden Erzähler überlagert und gebrochen.

Was schon hier bei der Einführung von Martín Marcos im innerstädtischen sozialen Mikrokosmos des Cafés eingeleitet wird, wiederholt sich dann noch einmal im umfassenderen Makrokosmos der Stadt. Der durch den Wirrwarr des „Bienenkorbs“ führende dünne rote Leitfaden der Lebensgeschichte Marcos, der das Engagement des Lesers aufrechterhält und ihn zur notwendigen aktiven intellektuellen Synthese antreibt, die zur Wahrnehmung der Ordnung der erzählten Geschichte aufgebracht werden muss, läuft auf ein dramatisches Ende zu, das der Erzähler dem Leser dann aber in ähnlicher Empathiemani­pulation bewusst vorenthält. Martín Marcos droht offenbar, so erfährt der Leser über die Reaktion Dritter, eine Gefahr (anscheinend wird er polizeilich gesucht), von der er selbst noch nichts weiß. Ganz bewusst kumuliert der Erzähler entsprechende Indizien, indem er in dichter Folge immer wieder das Erschrecken von Bekannten Martín Marcos schildert, die auf eine Zeitungsnotiz reagieren, deren Inhaltswiedergabe der Erzähler aber stets verweigert.<sup>33</sup> Zusätzlich häufen sich die Assoziationen zwischen Martíns Lebensweg und dem Tod, indem sein Gang an den Stadtrand auf den Friedhof zum Grab der Mutter mit der Szene eines sterbenden Hundes gekoppelt wird. Die Informationspolitik des Erzählers läuft dabei auf ein gezieltes Spiel mit dem Identifikationsbegehren hinaus, denn einerseits affizieren die empathischen Reaktionen der Freunde Martíns den Leser und stiften ihm zum imaginierten Mitleid mit dem Protagonisten an, andererseits wird eine wirkliche empathische Parteinahme aber verunmöglicht, da die lebensweltliche Konfliktsituation ungeklärt bleibt und somit das Empathieangebot ohne echte auslösende Szene bleibt. Diese mögliche Szene wird vom Erzähler aber nicht einfach vergessen, sondern geradezu aktiv verdrängt, insofern man – Freud folgend – Verneinung als ein Merkzeichen der Verdrängung interpretieren darf.<sup>34</sup> Der Leser wird am Ende vom Erzähler durch interne Fokalisierung in den Wahrnehmungshorizont Martíns gedrängt, der aber eben vom Nichtwissen um die drohende Gefahr gekennzeichnet ist. Zweimal verneint der Erzähler dabei explizit die ihm grundsätzlich mögliche Eröffnung einer anderen Perspektive durch Wechsel der Fokalisierung. Die Informationswiedergabe, die dem

33 Vgl. den Kommentar von Celestino Ortiz, dem Martíns Freund Paco die Zeitungsnotiz lesen lässt („mal asunto“, S. 325), von Doña Jesusa, die offenbar dieselbe Nachricht Purita zeigt („me temo que nada bueno“, S. 326), sowie von Ventura Aguado, der Julia darauf aufmerksam macht („Pues sí, en buena se ha metido tu amigo!“, S. 327).

34 Vgl. Sigmund Freud, „Die Verneinung“ (1925), in: ders., *Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich et al., 10 Bde., Frankfurt a. M.: Fischer, Bd. 3 (1994): *Psychologie des Unbewußten*, S. 373–377.

30 Eine Übersicht der Passagen mit entsprechender Deutung bietet Michael D. Thomas, „A frustrated search for the truth: The unreliable narrator and the unresolved puzzle in Cela's *La Colmena*“, in: *Hispania* 85: 2 (2002), S. 219–227, hier S. 221f.

31 Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009, S. 152f.

32 Cela, *La Colmena*, S. 78.

Erzähler in seiner Rolle als allwissender Erzähler offen stünde, wird durch Insistieren auf den beschränkten Informationshorizont des Protagonisten doppelt verweigert und gerade die Insistenz der Verweigerung erhöht die Frustration des Empathiebegehrens im Leser.

La sección de anuncios, los edictos y el racionamiento de los pueblos del cinturón, es lo único que Martín no leyó [...] Martín, por un vago presentimiento, **no quiere precipitarse** ... En el bolsillo lleva el periódico, del que **no ha leído** la sección de anuncio ni los edictos.<sup>35</sup>

Weil die mehrfach verdrängte Information die imaginäre Vorstellung einer konfliktiven Handlungsszene (z. B. die Verhaftung Martins durch die Polizei) in der Latenz hält, wird die zuvor handlungslogisch eigentlich dysfunktionale, aber trotzdem detailliert ausgeführte Szene vom sterbenden Hund umso bedeutungsvoller, denn sie wirkt nun im Rückblick wie der vorweggenommene Ersatz des verweigerten ‚Endes‘ des Protagonisten:

Unos basureros se acercan al grupo del can moribundo, cogen al perro de las patas de atrás y lo tiran dentro del carrito. El animal da un profundo, un desalentado aullido de dolor, cuando va por el aire. El grupo mira un momento para los basureros y se disuelve después. Cada uno tira para un lado. Entre las gentes hay, quizás, algún niño pálido que goza –mientras sonríe siniestramente, casi imperceptiblemente– en ver cómo el perro no acaba de morir...<sup>36</sup>

Der faszinierte und sadistische Blick des Kindes und dessen Lächeln sind für den Erzähler bemerkenswerter als das Schicksal Martín Marcos, weshalb er das Einfühlungsbedürfnis des Lesers auch souverän ignorieren kann. Dies ist aber natürlich nicht seine eigene Ignoranz, sondern der Wille des Schöpfers der Fiktion, der sich am Ende noch einmal in Gestalt des ‚objektiven Geistes‘ des impliziten Autors meldet. Der Roman, der mit einer nicht genau bestimmten Rede eröffnet wurde, die logisch eigentlich Figurenrede hätte sein müssen, endet mit einer explizit als direkte Figurenrede markierten Aussage, die handlungslogisch aber nicht (oder zumindest nicht unmittelbar folgende) Rede des Protagonisten sein kann, da dieser die Zeitung ja *nicht* liest und somit nicht über das notwendige Wissen verfügt, wie der Erzähler ausdrücklich

35 *La Colmena*, S. 334f., Hervorhebung nicht im Original.

36 *La Colmena* S. 326. Die Parallelisierung von Martins Schicksal mit dem des Hundes wird kurz darauf auch durch eine entsprechende idiomatische Redewendung im Dialog zwischen Ventura Aguado und Julita verstärkt, mit der Martín metaphorisch als armer, lausiger Hund titulierte wird: „Sí, en perro flaco todas son pulgas ...“ (S. 327).

betont hatte: „–¡Ja, ja! ¡Los pueblos del cinturón! ¡Qué chistoso Los pueblos del cinturón.“<sup>37</sup>

Es ist die metaphysische Stimme eines impliziten Autors, der mit der Empathiewilligkeit und Identifikationsbereitschaft des menschlich, allzumenschlichen Lesers ein übermenschliches Spiel getrieben hat und uns am Ende mit nietzscheanischem Pathos der Distanz noch einmal seine ganze Macht spüren lässt, indem er über seinen eigenen Witz lacht. Das ist ein mitleidloser Humor bzw. ein im Sinne Nietzsches der menschlichen Ethik überlegenes und sehr viel „fernseitigeres“ Mitleid.

### Eine Frage der Symmetrie: Sarkastische erzählerische Mitleidlosigkeit in Luis Martín-Santos' *Tiempo de Silencio* (1962)

Der Schluss der *Colmena* nimmt nicht nur spiegelbildlich den poetologischen Kommentar des Anfangs wieder auf, von ihm ausgehend lässt sich auch gut die Verbindung ziehen zum Schluss des nächsten großen Madrid-Romans, der fast genau ein Jahrzehnt nach Cela wieder literaturgeschichtlich Furore machte, Luis Martín-Santos' *Tiempo de Silencio*.<sup>38</sup> Er endet mit der Feststellung aus dem Munde des Protagonisten (des Naturwissenschaftlers Pedro), dass alles nur „cuestión de simetría“ sei, eine Feststellung, die sich durchaus auch als poetologische Kommentierung des Romans und seiner formalen Struktur beziehen lässt, womit jedoch ethisch nichts gewonnen ist, denn aus den beiden im Verlaufe der erzählten Handlung sich ereignenden Todesfällen zweier Frauen ergibt sich moralisch einfach kein Sinn:

37 Cela, *La Colmena*, S. 335.

38 Der Roman wurde vom Verlag Seix Barral im Juli 1961 zur Publikation vorgeschlagen, aber nur unter zahlreichen Kürzungen genehmigt und erschien dann Anfang 1962 auf dem Markt. Den unzensierten kompletten Text präsentierte nach dem Franquismus erstmals die sogenannte „edición definitiva“ von 1980. Anders als im Falle Celas, der mit seinem Roman vor der Erstveröffentlichung in Argentinien mehrfach ganz an der Zensur scheiterte, setzte die Zensur hier also auf „el criterio general de la mutilación [que prevaleció] sobre el de la prohibición“. Zur Zensurgeschichte von *Tiempo de Silencio* vgl. Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón: Trea, 2014, S. 310f., Gabriele Knetsch, *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939–1975)*, Frankfurt a. M.: Vervuert, 1999, S. 151–161 sowie Andrea Bresadola, „Luis Martín-Santos ante la censura: las vicisitudes editoriales de *Tiempo de Silencio*“, in: *Creneida* 2 (2014), S. 258–296. Zur Zensurgeschichte der *Colmena* vgl. Larraz, *Letricidio*, S. 143–145.

Floritas Tod wird gerächt, vergolten durch den Tod Doritas. Das aber ist rechtlich wie sittlich, gesellschaftlich wie persönlich ohne jeden Belang. Die zwei Zeiten und zwei Tode sind lediglich formal aufeinander bezogen; das doppelte Mädchenopfer erbringt nichts als zwei tote Mädchen.<sup>39</sup>

Luis Martín-Santos, der mit seinem Roman in die literarische Landschaft einschlug wie ein Meteor, wenn nicht gar wie die von Carlos Barral prognostizierte ‚Bombe‘,<sup>40</sup> erläuterte seine literaturgeschichtliche Position wenig später selbst auf einem Symposium über den Realismus. Er versuchte sich dabei sowohl von der älteren Generation der „tremendistas“ (Cela, Delibes) abzugrenzen als auch von den vom marxistischen Realismusverständnis beeinflussten „realistas“ (zu denen er explizit Goytisolo und García Hortelano rechnet) und stellt ihnen sein eigenes Konzept eines „dialektischen Realismus“ entgegen, der über eine „simple actitud descriptiva o conmisericordiosa“ hinausgehen müsse.<sup>41</sup> Mitleidloses Beschreiben der Realität ist also explizites Ziel des Realismus von Martín-Santos, der dafür allerdings ganz andere und neue Mittel wählt. Die entscheidenden Neuerungen, die den Stil von *Tiempo de Silencio* trotz einiger punktueller Parallelen bezüglich der Plot-Elemente zu Celas *Colmena*<sup>42</sup> vom Vorgängerroman klar abgrenzen, ist dabei die weitgehende oder doch zumindest noch wesentlich stärkere Aufgabe eines vermittelnden Erzählers zugunsten eines Patchworks unterschiedlicher Erzählstimmen sowie die bei aller Stimmenvielfalt<sup>43</sup> doch durchgehend zu bemerkende starke Abweichung der sprachlichen Diktion von der Alltagssprache.

39 Poppenberg, „Luis Martín-Santos *Tiempo de silencio*“, S. 70a.

40 Nach Erhalt des Manuskripts schreibt der Verleger an den Autor: „Tu novela es sensacional. Y además va a caer como una bomba en medio del panorama uniforme del joven realismo patrio. Experimento los extraños escozores de los exploradores de selva virgen“. Zit. nach José Lázaro, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*. Barcelona: Tusquets, 2009, S. 236.

41 Ich paraphrasiere und zitiere die Argumente nach José Lázaro, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, S. 287.

42 Zu diesen Parallelen vgl. Daniel Zalazar, „La ciudad en La colmena y en *Tiempo de silencio*“, in: ders., *Ensayos de interpretación literaria*, Buenos Aires: Nuevas Ediciones Argentinas, 1976, S. 81–97.

43 In insgesamt 63 Erzählfragmenten wechseln sich dabei a) unterschiedliche personale Figurenreden in verschiedenen Modularisierungen, die von erlebter Rede zu innerem Monolog und *Stream of Consciousness* reichen und grammatisch in erster oder zweiter Person gestaltet sein können mit b) einer „neutralen registrierenden Erzählung“ und c) der Außensicht eines „nicht näher identifizierten aber meinungsfreudigen Erzählers in der dritten Person“, wie Burkhard Pohl zusammenfasst, der auch eine weiterführende Bibliographie auf die einschlägigen narratologisch orientierten Studien liefert („Luis Martín-Santos: *Tiempo de Silencio* (1962)“, in: Ralf Junkerjürgen (Hg.), *Spanische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010, S. 126–143,

Dieses dominante Merkmal der Sprachgestaltung wurde von der zeitgenössischen Kritik auch sofort bemerkt und mit unterschiedlichen Etiketten wie z. B. dem des ‚Barock‘ versehen. Durch die Aufgabe der Erzählerinstanz, die bei Cela, wie schon gezeigt, als Hauptinstrumentarium der Empathiemaniplation des Lesers eingesetzt wird, gewinnt die mitleidlose Beschreibung der sozialen Realität mit all ihren oft eher abstoßenden Details eine wesentlich sarkastischere Note. Dabei ist nun aber nicht mehr der empathiefähige und empathiebereite Leser selbst Ziel der – jetzt sarkastisch zugespitzten – Ironie,<sup>44</sup> sondern es sind die in der erzählten Zeit des Romans (also um 1949)<sup>45</sup> ‚herrschenden‘ Diskurse, deren Herrschaft aus der kritischen Sicht von Martín-Santos trotz aller Modernisierungsrhetorik innerhalb des Franquismus auch Anfang der 1960er Jahre noch weiterhin so ungebrochen waren, dass es höchste Zeit wurde, sie zu brechen. Zum Beleg dieser Behauptung muss hier die Analyse einer ausgewählten längeren Passage genügen, die der ersten Ansicht der Elendsbaracken gewidmet ist, in denen einer der Bewohner, Muecas, mit Hilfe seiner Familie die von Pedro für die Fortsetzung seiner Laborversuche benötigten Mäuse züchtet:

¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida, Amador se había alzado – como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto – y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria. [...] ¡Pero, qué hermoso a despecho de esos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polígono habitable! ¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero! ¡Cómo los valores espirituales que otros pueblos nos envidian eran palpablemente demostrados en la manera como de la nada y del detritus toda una armoniosa ciudad había surgido

hier S. 130). Im Verhältnis zu Cela ist also die Fragmentierungstendenz zurückgenommen, dafür aber die Diskurspluralität wesentlich gesteigert.

44 Sarkasmus lässt sich als eine besondere Form der Ironisierung mit Meyer-Sickendiek wie folgt definieren: „Sarkasmus ist eine Ironisierung von Unrecht, Leid, Dummheit oder Peinlichkeit. Während ein normaler Diskurs diese vier Bereiche – menschliches Leid, soziales Unrecht, geistige Dummheit und peinliches Fehlverhalten – mit Diskretion, mit Ernst, Pietät, Mitgefühl, Sorge oder Betroffenheit behandelt, macht sich der Sarkasmus aus eben diesen Themen einen Spaß.“ (*Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*, München: Fink, 2009, S. 15).

45 Diese genaue Datierung ist vor allem durch die in die Fiktion eingelassene berühmte Parodie der Konferenz möglich, die Ortega y Gasset 1949 hielt und später veröffentlichte. Vgl. dazu Joe Labanyi, *Ironía e historia en „Tiempo de Silencio“*, Madrid: Taurus, 1983, S. 15.

a impulsos de su soplo vivificador! ¡Qué conmovedor espectáculo, fuente de noble orgullo para sus compatriotas, componía el vallizuelo totalmente cubierto de una proliferante materia gárrula de vida, destellante de colores que no sólo nada tenía que envidiar, sino que incluso superaba las perfectas creaciones –en el fondo monótonas y carentes de gracia– de las especies más inteligentes: las hormigas, las laboriosas abejas, el castor norteamericano!<sup>46</sup>

Motiviert wird der Redeschwall des Erzählers hier vom prototypischen Auslöser erhabener Rede, dem Panoramablick von der Erhöhung des Hügels auf das Tal der Elendsbaracken, ein Blick, der mit Verweis auf den Gang Moses auf den Berg Sinai zugleich noch religiös überhöht wird. Der überwältigende Effekt, den der erhabene Gegenstand – prototypisch ist dies die grenzenlos schöne Natur – im Betrachter auslöst, findet folgerichtig seinen sprachlichen Ausdruck in einem entsprechenden Diskurs, der sich an der Pathos-Rhetorik orientiert, die seit der Longinus zugeschriebenen Schrift über das Erhabene (*Peri Hypsous*) als adäquater Stil diskutiert wurde. Angesichts der offensichtlichen Inkongruenz zwischen dem rhetorischen Aufwand (*verba*) und dem dargestellten lebensweltlichen Phänomen (*res*) wird für den Leser von Anfang an aber ebenso deutlich, dass es sich hier um einen klassischen Fall von „Scheinraserei“ handelt, den Longinus neben dem Schwulst und dem Kindischen als dritten großen möglichen Fehler einer Rhetorik der Erhabenheit anführt:

Oft nämlich fallen manche Leute wie im Rausch in ein nicht mehr von der Sache gefordertes, sondern ein subjektives und schulmäßiges Pathos, und dann machen sie bei Hörern, die sich dafür nicht erwärmen können, eine schlechte Figur, natürlich, Verzückte vor nicht Verzückten!<sup>47</sup>

Das angeschlagene rhetorische Pathos ist an dieser Stelle – eine entscheidende Stelle für den weiteren Handlungsverlauf, da sie die Schwelle zur ‚anderen‘ Sozialschicht markiert, die Pedro in einem Transgressionsakt übertreten wird, woraus sich alles weitere Geschehen bis zu den doppelten tragischen Frauentoden ergibt – sowohl hohl als auch geschwollen. Hohl und deshalb lächerlich für den Rezipienten aufgrund der fehlenden sachlichen Verankerung der erhabenen Rede, und geschwollen wegen der Hypertrophierung der rhetorischen Mittel, die nach Longinus „wie an Körpern auch an Sprachgebilden [...] abstoßend“ wirkt.<sup>48</sup>

46 Ich zitiere nach folgender Ausgabe: Luis Martín-Santos, *Tiempo de Silencio*. Hg. von Alfonso Rey, Barcelona: Crítica, 2000, S. 40f.

47 Ich zitiere nach Longinus, *Vom Erhabenen*. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger, Stuttgart: Reclam, 1988, S. 11.

48 Ebd.

Es wäre allerdings verfehlt, Hohlheit und Schwulst dem Autor des Textes als eine ethisch unangemessene Verspottung proletarischer Armut anzulasten, wie es manche Kritiken nach Erscheinen des Buches taten. Verfehlt wäre dies nicht nur angesichts des oppositionellen Werdegangs des Autors, der für sein Engagement in der PSOE mehrfach ins Gefängnis kam, sondern vor allem aufgrund der bewussten und mehr als deutlichen Überstilisierung dieser und ähnlicher Passagen und der Stoßrichtung der sarkastischen Ironie des Textes im Ganzen. Dass sich offenbar auch und gerade ‚linke‘ Kritik am Oxymoron der „soberbios alcázares de la miseria“ stieß, ist symptomatisch für eine Reduktion der Fiktion auf mimetischen Aussagegehalt und ein Zeichen von Ironieresistenz, die es gerade auch bei Lesern geben soll, die entschieden Engagement von der Literatur fordern.<sup>49</sup> Denn mit dem „alcázar“ wird hier ja nicht zufällig ein zentrales franquistisches Mythologem aus der Zeit der *crusada* eingesetzt. Auch auf Francos kulturalistische Rassedoktrin, wie sie paradigmatisch nach Kriegsende im Film *Raza* Ausdruck gefunden hatte, ist angespielt, wenn von „valores espirituales que otros pueblos nos envidian“ die Rede ist. Das schwülstige hohle Pathos trägt also einen bestimmten kulturgeschichtlichen Index – den des Franquismus – und damit ist auch die Stoßrichtung der sarkastischen Ironisierung benannt, die an dieser Stelle in einer okkasionellen Scheinsolidarisierung mit der Sprache und den darüber transportierten Werten eines Regimes besteht,<sup>50</sup> die auf Entblößung der falschen Werte vor dem ironiefähigen Leser abzielt.

Allerdings sind die Diskurstraditionen des franquistischen Regimes nicht die einzigen Angriffspunkte des sarkastischen Erzählens von Martín-Santos. Der Sarkasmus des Romans überzieht eigentlich alle denkbaren Positionen und Redeweisen des intellektuellen Feldes zu Beginn der 1960er. Mitleidlos ist das Erzählen in *Tiempo de Silencio* nicht, weil darin das echte Leiden der Armen ignoriert würde, sondern weil es sowohl das falsche, euphemistische Pathos der Erhabenheit eines Regimes loszuwerden versucht als auch das aus Sicht des Autors kaum weniger falsche mitleidige Pathos sozialkritischer Betroffenheit. Und auch und gerade der scheinbar ideologisch sakrosankte Liberalismus

49 Entsprechendes berichtet Ricardo Doménech in seinem Interview mit dem Biographen Martín-Santos: „Y cuando Martín-Santos se refería a las chabolas como ‚alcázares de la miseria‘, pues con esos esquemas de buenos y malos que se daban también en el paternalismo de la literatura de izquierdas, lo consideraban una expresión peyorativa hacia la pobreza“ (Lázaro, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, S. 263).

50 Die Pragmatik solch ironischer Scheinsolidarisierung erläutert Wolf-Dieter Stempel, „Ironie als Sprechhandlung“, in: Wolfgang Preisendanz (Hg.), *Das Komische* (= Poetik und Hermeneutik VII), München: Fink, 1976, S. 205–237, insb. S. 216–220.

der Mitte, für den Ortega y Gasset und seine Doktrin des Perspektivismus stehen, wird von diesem Sarkasmus miterfasst.

Im letzten Erzählfragment kehrt Pedro, dessen eigener Entwicklungsgang durch die Großstadt mit der Vertreibung in die Provinz endet und so seine Fortschrittsambitionen konterkariert, in einem großen inneren Monolog zu den Anfängen zurück. Sein Sprachspiel, das sich zunächst am Namen der Metrostation „Príncipe Pío“ entzündet,<sup>51</sup> entweicht nicht nur die darin angelegte Semantik des Heiligen, sondern auch den für das Fortschrittsdenken grundsätzlichen Entwicklungsglauben. Pedro stilisiert dann weiterhin zu einem neuen San Lorenzo, der auf die Zumutung der Tortur mit geradezu übermenschlicher Apathie reagiert („que me des la vuelta que ya estoy tostado“). Mit dieser karnevalesken Rede, die auf den Anblick des Escorials reagiert, befinden wir uns am Ende der Geschichte und zugleich am Gegenpol zu jenem falschen Pathos der Erhabenheit, wie es – in symmetrisch verkehrter Blickrichtung – beim Anblick des Armenviertels vom Hügel aus noch angeschlagen worden war. Mit dem Kloster Escorial wird aber nicht nur ein heiliger Ort, der im geschichtlichen Selbstverständnis des franquistischen Regimes als Restaurator katholisch-imperialer Traditionen fest verankert war, entweiht, sondern auch ein Platz eingenommen, den Ortega y Gasset in einem berühmten Text zu „Verdad y perspectiva“ im Prospekt der Zeitschrift *El Espectador* prominent besetzt hatte, als er das Kloster Escorial als Anschauungsbeispiel dafür wählte, dass jede Wahrheit notwendiger Weise nur relativ ausfallen könne.<sup>52</sup> Anders als im Falle des offenen Gelächters, mit dem in Celas Roman der implizite Autor über die Naivität des empathisch auf ein Mitgefühl mit dem Helden ausgerichteten Lesers spotten konnte, bleibt der ironische Witz dieses Schlusses angewiesen auf das Mitwissen des Lesers und dessen Bereitschaft, sich durch

51 „¿Quién sería el Príncipe Pío? Príncipe, príncipe, principio del fin, principio del mal. Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado.“ (*Tiempo de Silencio*, S. 212).

52 „Desde este Escorial, riguroso imperio de la piedra y la geometría donde he asentado mi alma, veo en primer término el curvo brazo ciclópeo que extiende hacia Madrid la sierra del Guadarrama. [...] Pero la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo. [...] Voy, pues, a describir la vertiente que hacia mi envía la realidad. Si no es la más pintoresca, tengo yo la culpa. Situado en El Escorial, claro es que toma para mí el mundo un semblante carpetovetónico.“ (José Ortega y Gasset, „Verdad y Perspectiva“ [1916], in: ders., *Obras completas*, 12 Bde., Madrid: Revista de Occidente, Bd. 2 (61963): *El espectador (1916–1934)*, S. 15–21, S. 19f.). Literarisch beerbte diesen von Ortega y Gasset philosophisch besetzten Topos dann Camilo José Cela mit seinen *Apuntes carpetovetónicos* (1941–1956), so dass die letzte Invektive des Romans von Martín-Santos nicht nur gegen den Philosophen, sondern auch gegen den direkten literarischen Vorgänger gerichtet sein könnte.

eigenes Verstehen aktiv am Gelingen der Ironie zu beteiligen. Auch wenn der ‚kalte‘ und quasi-klinische Blick auf das soziale Elend in Martín-Santos' Roman eine Einfühlung ins Handlungsgeschehen verweigert, richtet sich diese durchgängige Gefühlsblockade also nicht gegen die Affekte des Rezipienten. Mit dem Leser wird hier nirgendwo gespielt. Im Gegenteil, er ist aufgefordert, ins Verlachen der herrschenden Ideologien mit einzustimmen.

### Sympathie mit dem Unmenschlichen: Zur Perversion der Einfühlungsästhetik in Umbrals *Madrid 650* (1995)

Unter den Verächtern Martín-Santos' war Francisco Umbral, wie schon erwähnt, der vielleicht entschiedenste und boshafteste, wobei die Intensität, mit der Umbral den Konkurrenten in seinem durch und durch subjektiv geprägten Literaturkanon im *Diccionario de Literatura* in die Marginalität zu stoßen versucht, an sich bereits ein Indiz für die Größe des Rivalen darstellt. Umbral inszeniert sich in diesem Wörterbuch im Übrigen selbst ganz als Dandy, dessen Leben die eigentliche literarische Leistung sein soll. So lesen wir im Eintrag zu „Umbral (Francisco)“:

Nace en Madrid, 1935, y se cría en Valladolid, donde pronto destaca en el arte de sacar arañas de la hura, con un palo, cazar lagartijas, faltar a clase, robar el lazo a las niñas y hacerse pajas, peras, gallardas y gayolas. También aprende a mear muy lejos y remar en el Pisuerga, columpiar niñas (las mismas del lazo, porque las niñas son tontas o masocas, para verles las braguitas. [...] Además de todo esto, ha escrito algunos libros y artículos.<sup>53</sup>

Das Selbstporträt weist alle Ingredienzen auf, die Umbrals Werk insgesamt kennzeichnen: die permanente Ich-Bezogenheit ebenso wie die dabei nie fehlende ironische Stilisierung, gepaart mit einer Lust am gesellschaftlichen Tabubruch, der insbesondere durch die direkte Thematisierung von Sexualität oder politisch inkorrekte Redeweise erreicht wird. In dieser Hinsicht konnte der Autor zweifellos direkt an die eindeutig machistischen Männerphantasien anschließen, die sowohl in Celas *La Colmena* als auch in Luis Martín-Santos' *Tiempo de Silencio* Eingang gefunden haben.<sup>54</sup> Anders als die beiden

53 Umbral, *Diccionario de Literatura*, S. 242f.

54 Gerhard Poppenberg hat im Blick auf Luis Martín-Santos in unverblümter Diktion vom „übliche(n) Frauenbild einer vermuteten Männerphantasie mediterran-matriarchalisch-katholischer Provenienz“ gesprochen („Luis Martín-Santos *Tiempo de silencio*“, S. 66). Sie kennzeichnet das hier besprochene Triumvirat insgesamt und ist so offensichtlich, dass es keiner ausgefeilten feministischen Analysen bedarf, um das zu erkennen.

vorangegangenen Autoren, die jeweils mit einem einzigen Großstadtroman die spezifische literarische Moderne zur Zeit des Franquismus geprägt haben, ist Umbrals Madrid-Literatur jedoch epochemachend nur hinsichtlich ihres schieren Umfangs. Anspruch auf Originalität erhob der Vielschreiber Umbral auch gar nicht, sondern machte aus der Not, für entscheidende moderne Neuprägungen der Literatur zu spät gekommen zu sein, eine postmoderne Tugend, die der ständigen selbstreflexiv angelegten Repetition, wobei die Wiederholung der eigenen Texte einhergeht mit einer ebenso ausgeprägten fremdreferentiellen Intertextualität, mit deren Hilfe der Kanon der europäischen Moderne ins eigene Werk eingespeist wird.

Das Behauptete lässt sich schon an einer für Umbral typischen, ja geradezu als ein Markenzeichen fungierenden Machtgeste belegen, die sich in mehreren Texten an besonders prominenter Stelle findet: die mehr oder weniger verhüllt präsentierte sexualisierte „Inbesitznahme“ der Großstadt. Verhüllt sexualisiert findet sich der Machtgestus zu Beginn der schon erwähnten ebenso pseudo-historischen wie pseudoautobiographischen Erinnerungen eines jungen Faschisten in *Madrid 1940*,<sup>55</sup> aber auch schon am Ende des frühen Madridromans *Travesía de Madrid* von 1966.<sup>56</sup> Gänzlich unverhüllt taucht der Gestus dann am Ende von *Madrid 650* wieder auf. Dort macht der Protagonist sich auf, das an der Peripherie gelegene Vorstadtviertel, in dem er als grausam primitiver, allmächtiger Clanchef bisher herrschte, zu verlassen, um sich nun auch das Zentrum der Stadt und dessen Reichtümer zu ‚nehmen‘:

Madrid está cada vez más cerca. [...] Con el nuevo pelo, con la nueva ropa (de ejecutivo pobre), con las nuevas gafas, con el nuevo DNI, o sea deneí, el Jero, Jerónimo, sabe que puede levantar de Madrid lo que le dé la gana, o al menos se hace esa ilusión. Madrid es el Gran Bazar de Constantinopla. Constantinópolis, Constantinópolis, aquella cosa que nos grabábamos en la polla cuando

55 „Madrid, mi Madrid, era el fantasma de una ciudad, una desolación de perros y tranvías, con la Cibeles recién desvendada, como una momia, la Puerta de Alcalá como un pecho de piedra y de metralla [...] Yo había vuelto a mi ciudad, tras el exilio de la guerra en zona nacional y tranquila, en la provincia de tedio y plateresco, y estaba dispuesto a hacerme un sitio entre los vencedores, que eran los míos, a la hora primera y madrugadora de copar lo que hubiese, periódicos y oficinas, editoriales o jefaturas de policía“ (Francisco Umbral, *Madrid 1940. Memorias de un joven fascista*. Mit einem Vorwort von Bénédicte de Buron-Brun, Barcelona: Planeta, 2015, S. 47).

56 Dieser Roman endet mit einer rauschhaften, libidinös aufgeladenen Fahrt mit dem Auto durch die Stadt, die fast in einem Unfall endet, dem Protagonisten aber offenbar den gesuchten Kick verschafft und in dem typischen Moment der imaginären Besitznahme der Stadt kulminiert: „Pero me bastó con enderezar el cuerpo de nuevo para volver a entrar en pacífica posesión de mi ciudad“ (Francisco Umbral, *Travesía de Madrid*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1972, S. 238).

los sesenta, y que sólo era legible en la erección. De momento, Constantinopla, Constantinópolis, Jerónimo, el Jero, camina despacio y descalzo, entre la avena salvaje que le araña el pecho porque nadie la ha segado, hacia ese resplandor rojo y tibio, penetrable y extenso, que es Madrid.<sup>57</sup>

Für Kenner der modernen Großstadtliteratur ist die Provenienz dieses Gestus nicht schwer zu entziffern. Seit dem an die Stadt Paris gerichtete Ausspruch Rastignacs „A nous deux, maintenant!“ aus Balzacs *Comédie humaine* gehört der ostentative männliche Wille zum Besitz der Großstadt als ‚Beute‘ zum Repertoire der modernen Großstadtliteratur bzw. des Mythos der Stadt, wie ihn Roger Caillois bereits in den 1930ern analysierte.<sup>58</sup> Die ständige Zirkulation des Gestus im Inneren des Madrid-Werks von Umbral zeigt, dass aus dem Gestus der Moderne bei ihm einer der Postmoderne geworden ist und dass die ständige Wiederholung ihn zugleich abnutzt, weshalb er künstlich gesteigert werden muss und in eine dem Leser aufgedrängte offensive Obszönität führt. Im Falle von *Madrid 650* ist die quasi-anthropologische Nivellierung des Menschen auf ein basales sozialdarwinistisches Überlebensprogramm, in dem Gewalt sowohl die sexuellen als auch die sozialen Beziehungen prägt, schon im Titel ausgestellt. Anders als *Madrid 1940* verweist die Zahl im Titel hier ja nicht auf eine historische Ereignisdimension, sondern auf ein geografisches Faktum, die Höhenlage, die Madrid als Großstadt mit der im Roman im Osten situierten fiktiven Vorstadt verbindet, dem „barrio / desbarrio“,<sup>59</sup> das den sprechenden Namen „La Hueva“ trägt und in dem Jerónimo unangefochtene, gottgleiche Dominanz über seine Mitwelt ausübt. Der Nivellierung des sonst üblichen Gegensatzes zwischen zivilisatorischem Zentrum und barbarischer Peripherie entspricht zugleich ein Programm der Reduktion des Menschlichen auf ein rein instinktives Triebleben, das scheinbar zeitlose Gültigkeit besitzt und in Jerónimo, der vom Erzähler meist liebevoll „El Jero“ genannt wird, archetypische Gestalt annimmt.

Die anti-zivilisatorische Provokation Umbrals liegt dabei aber weniger im dargestellten Gegenstand selbst als im dafür gewählten erzählerischen Modus. Ein Modus, der einem Verhalten mit Sympathie begegnet, das nach allen Maßstäben der Ethik abstoßend wirken sollte bzw. muss. Nekrophile Leichenschändung gehört unbestritten zu einem solchen Verhalten. In *Madrid 1940* kann die entsprechende Szene zwar noch formell einer Wahrnehmungsperspektive

57 Francisco Umbral, *Madrid 650*, Barcelona: Planeta, 1995, S. 252f.

58 Roger Caillois, „Paris, Mythe moderne“, in: *Nouvelle revue française* XXV: 284 (1937), S. 680–688. Für Caillois ist der Ausspruch bereits so topisch, dass er nur vom „cri célèbre de Rastignac“ sprechen muss (S. 686).

59 Umbral, *Madrid 650*, S. 7

zugeordnet werden, die durch den Titel explizit als ‚faschistisch‘ markiert ist. Schon dort ist aber klar, dass die Wahl der ‚bösen‘ Perspektive des Täters weniger einer kritischen Aufklärung über die psychologischen Abgründe des Unmenschen oder seiner Banalität dient als der lustvollen Überschreitung eines sozialen Tabus. Sie ist also von einer rein provokatorischen Intention motiviert. Dass die Perversion der Nekrophilie unter Verweis auf eine „pasi3n desesperada, a lo Cadalso, el prerrom3ntico que se foll3 a su novia muerta“ literargeschichtlich 3berh3ht wird,<sup>60</sup> ist Teil dieser kalkulierten Provokation, die nat3rlich auch entsprechende reflexhafte Reaktionen in der bildungsb3rgerlichen Kritik ausgel3st hat. In *Madrid 650* kehrt nur wenig sp3ter eine fast baugleiche Szene h3chst perverser Nekrophilie wieder,<sup>61</sup> auf den Firnis der Geschichtskritik wird dieses Mal aber verzichtet. Die Handlung spielt ja nicht mehr in einer von der unfassbaren Grausamkeit der Nachkriegszeit k3ndenden fiktiven, aber historisch plausibilisierten *histoire*, sondern in der zeitlosen Gegenwart von „La Hueva“, die f3r den Erz3hler als ein Faszinosum wirkt, dem er sich offen hingibt. Zwar wird klar benannt, dass Jer3nimo inmitten einer postfranquistischen demokratischen Gesellschaft als ‚Faschist‘ agiert – „fascista como sin saberlo, como Marco Bruto, Cal3gula, Ner3n y otros menos notorios, pero m3s eficaces negativamente en la Historia“<sup>62</sup> –, aber es ist ebenso unmissverst3ndlich, dass dies f3r den Erz3hler kein Hindernis darstellt, seinem Charakter mit identifikatorischer N3he zu begegnen, ja, wie im zitierten phallischen Schlussgestus offensichtlich wird, regelrecht mit ihm zu fusionieren. Als kritische Warnung vor der Gefahr einer R3ckkehr des Faschismus ist dieser Roman, der eine Sympathie mit dem B3sen ausstellt, die zu stilisiert ist, um psychologisch glaubhaft zu wirken, kaum ad3quat zu interpretieren. So war der Text von Umbral auch explizit nicht intendiert. Vielmehr bekundete der Autor in einem Interview, dass das von ihm beschriebene unmenschlich B3se in „La Hueva“ als „una maldad de las muchas maldades que puede adoptar el hombre“ anzusehen sei und auch nicht schlimmer wirke als die moralische Misere der „hipocres3a pol3tica y financiera que vivimos en Madrid“.<sup>63</sup> Eine Relativierung, die weniger die Geschichte des Faschismus selbst relativieren will (was damit allerdings logisch auch impliziert ist), als vielmehr die Gleichg3ltigkeit des hyperzivilisierten Blasierten zur Schau stellt, dem keine Erfahrung fremd ist, auch nicht die unmenschlichste. Der hier vom

60 Umbral, *Madrid 1940*, S. 146f.

61 Umbral, *Madrid 650*, S. 45–47.

62 Ebd., S. 44.

63 Vgl. das Interview zwischen Francisco Umbral und Antonio Astorga 3ber *Madrid 650* in *ABC*, 6 de febrero de 1996, S. 49. Umbral spricht dort von seinem bisher besten Roman.

Autor zelebrierte Habitus ist – seit Simmels Analyse zu den *Gro3st3dten und das Geistesleben* wissen wir es – die soziale Grundlage des modernen Pathos der Distanz, das in der von Reiz3berflutung gepr3gten Gro3stadt seinen genuinen sozialen N3hrboden findet.<sup>64</sup> Als in der Nachkriegszeit sozialisierter postmoderner Nachfolger der Gro3stadtliteratur des fr3hen Franquismus kann Umbral offenbar nicht mehr anders als die erz3hlerische Affektpolitik der Moderne provokativ zu 3berspitzen und als permanenten Skandal zu wiederholen.<sup>65</sup> Er kann die gesellschaftskritische Funktion, die ein empathieabgewandtes Erz3hlen unter den Bedingungen eines repressiven Systems durchaus noch besa3, damit aber nicht wieder einholen.

Der hypervirile und ostentativ provokatorische 3berbietungsgestus, mit dem der letzte Vertreter des hier behandelten Triumvirats an Gro3stadt-schriftstellern noch einmal Madrid literarisch zu besetzen versuchte, bleibt damit eine leicht durchschaubare Mimikry der Moderne, die bisweilen schockieren kann, bisweilen am3siert, gesellschaftlich aber doch ins Leere l3uft und die Gefahr birgt, den Leser allm3hlich zu erm3den. Um Umbrals weitverzweigtes, aber immer extrem selbstbezogenes literarisches Schrifttum ganz zu rezipieren, braucht es nicht nur viel Zeit, sondern vermutlich auch die an der Person des Schriftstellers haftende Neugier des Biographen bzw. der Biographin.<sup>66</sup> F3r die Literaturgeschichte Spaniens bleibt nur zu hoffen, dass mit Umbrals quantitativ enorm produktiven, aber eben sehr repetitiven Neubesetzungen Madrids 3sthetisch nicht das letzte Wort 3ber diese Stadt gesprochen ist – zu gro3 w3re der R3ckschritt an erz3hlerischer Raffinesse im Vergleich zu Cela oder Mart3n-Santos. Der noch zu schreibende kommende Madridroman des neuen Jahrtausends m3sste jedenfalls bereits im Wissen um

64 Georg Simmel, „Die Gro3st3dte und das Geistesleben“, in: ders., *Gesamtausgabe*. Hg. von R3diger Kramme et al., 24 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Bd. 7 (1995): *Aufs3tze und Abhandlungen 1901–1908*, S. 116–131.

65 Zu Umbrals auf permanente Provokation angelegte 3sthetik vgl. insbesondere Fran3oise Pierr3, „Francisco Umbral o la est3tica de la provocaci3n“, in: Carlos X. Ardavin (Hg.), *Valoraci3n de Francisco Umbral: ensayos cr3ticos en torno a su obra*, Gij3n: Libro del Peixe, 2003, S. 278–299. Der dort unternommene Versuch, die provokative Haltung des Autors ausschlie3lich aus dem Kontext des Franquismus, ja der Nachkriegszeit heraus zu erkl3ren, kann in einer Publikation aus dem Jahre 2003 jedoch nicht mehr wirklich 3berzeugen. Umbrals literarisches Schaffen situiert sich nur zu einem wesentlich geringeren Anteil im sp3ten Franquismus (11 Publikationsjahre vor gegen3ber 32 Publikationsjahren nach dem Tode Francos), und es d3rfte ein Teil der Problematik des permanenten Provokationsgestus von Umbral sein, dass er v3llig indifferent gegen3ber dieser entscheidenden Wendung der Zeitl3ufte blieb.

66 Vgl. noch einmal die in Anm. 6 genannten Arbeiten von Anna Caball3.

die aktuellen gesellschaftlichen Problematiken *nach* der Postmoderne verfasst werden. Und er dürfte zur Abwechslung auch gerne etwas mehr weibliche Fantasie enthalten.

### Bibliographie

- Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*. Hg. von Elias L. Rivers, Barcelona: Labor, 1970.
- Wolfgang Asholt, „Topographie der Metropole. Erzählstrukturen der spanischen Großstadtliteratur“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* NF 39 (1998), S. 201–215.
- Alberto Barrera y Vidal: „Madrid 1940. Los tremendos años del franquismo en una novela de Francisco Umbral: entre condena y fascinación“, in: Patrick Collard (Hg.), *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas. Simposio internacional, Amberes, 18–19 de noviembre de 1994*, Genf: Droz, 1997, S. 17–36.
- Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009.
- Andrea Bresadola, „Luis Martín-Santos ante la censura: las vicisitudes editoriales de *Tiempo de Silencio*“, in: *Creneida* 2 (2014), S. 258–296.
- Anna Caballés, „Camilo José Cela y Francisco Umbral: historia de una amistad (1961–2002)“, in: *Letras de Hoje* 51: 2 (2016), S. 275–282.
- Anna Caballés, *Umbral: El frío de una vida*, Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- Roger Caillois, „Paris, Mythe moderne“, in: *Nouvelle revue française* XXV: 284 (1937), S. 680–688.
- Marcello Caprarella, *Madrid durante el franquismo. Crecimiento económico, políticas de imagen y cambio social*, Madrid: Consejo Económico y Social, 1999.
- Alberto Carreras, *Industrialización española. Estudios de historia cuantitativa*, Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Camilo José Cela, *La colmena*, in: ders., *Obras completas*. 37 Bde., Barcelona: Destino, Bd. 7 (1969).
- Camilo José Cela, „Historia incompleta de unas páginas zarandeadas“, in: *La Colmena*. Hg. von Jorge Urrutia, Madrid: Cátedra, 1990, S. 339–347.
- Camilo José Cela, *La Colmena. Edición Conmemorativa*, Madrid: Real Academia Española, 2016.
- María Eugenio Panero et. al., „No support for the claim that literary fiction uniquely and immediately improves theory of mind: A reply to Kidd and Castano's commentary on Panero et al. (2016)“, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 112: 3 (2017), S. e5–e8.
- Sigmund Freud, „Die Verneinung“ (1925), in: ders., *Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich et al., 10 Bde., Frankfurt a. M.: Fischer, Bd. 3 (71994): *Psychologie des Unbewußten*, S. 373–377.
- Jesús García Sánchez (Hg.), *Capital de la Gloria. Poemas de la defensa de Madrid*, Madrid: Visor Libros 2006.

- Eric J. Hobsbawm, *Age of extremes. The short twentieth century 1914–1991*, London: Joseph, 1995.
- Martin Huber: „Noch einmal mit Gefühl. Literaturwissenschaft und Emotion“, in: Walter Erhart (Hg.), *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?*, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 343–357.
- Laura Huyatt Edwards, „A brief conceptual history of *Einführung*. 18th-Century Germany to Post-World War II U.S. Psychology“, in: *History of Psychology* 16: 4 (2013), S. 269–281.
- Santos Juliá, „Capital de la nueva España“, in: ders. et al. (Hg.), *Madrid. Historia de una capital*, Madrid: Alianza, 2000, S. 524–545.
- Suzanne Keen, „A theory of narrative empathy“, in: *Narrative* 14 (2006), S. 209–236.
- Suzanne Keen, „Narrative empathy“, in: Peter Hühn et al. (Hg.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg: Hamburg University (www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-empathy; zuletzt aufgerufen am 01.10.2019).
- David Comer Kidd / Emanuele Castano, „Reading literary fiction improves theory of mind“, in: *Science* 342: 6156 (2013), S. 377–380.
- Gabriele Knetsch, *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939–1975)*, Frankfurt a. M.: Vervuert, 1999.
- Martin von Koppenfels, *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München: Fink, 2007.
- Martin von Koppenfels / Cornelia Zumbusch, „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Literatur & Emotionen*, Berlin: De Gruyter, 2016, S. 1–38.
- Joe Labanyi, *Ironía e historia en „Tiempo de Silencio“*, Madrid: Taurus, 1983.
- Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón: Trea, 2014.
- José Lázaro, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Barcelona: Tusquets, 2009.
- Longinus, *Vom Erhabenen*. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger, Stuttgart: Reclam, 1988.
- Luis Martín-Santos, *Tiempo de Silencio*. Hg. von Alfonso Rey, Barcelona: Crítica, 2000.
- Wolfgang Matzat, „Die Modellierung der Großstadterfahrung in Camilo José Celas Roman *La colmena*“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 35 (1984), S. 278–302.
- Burkhard Meyer-Sickendiek, *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*, München: Fink, 2009.
- José Ortega y Gasset, „Verdad y Perspectiva“ [1916], in: ders., *Obras completas*. 12 Bde., Madrid: Revista de Occidente, Bd. 2 (61963): *El espectador (1916–1934)*, S. 15–21.
- Françoise Pierré, „Francisco Umbral o la estética de la provocación“, in: Carlos X. Ardavin (Hg.), *Valoración de Francisco Umbral: ensayos críticos en torno a su obra*, Gijón: Libro del Peixe, 2003, S. 278–299.
- Burkhard Pohl, „Luis Martín-Santos: *Tiempo de Silencio* (1962)“, in: Ralf Junkerjürgen (Hg.), *Spanische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010, S. 126–143.

- Gerhard Poppenberg, „Luis Martín-Santos *Tiempo de silencio* / *Schweigen über Madrid*“, in: *Tranvía* 34 (1994), S. 66–71.
- Paul Preston, *El gran manipulador. La mentira cotidiana de Franco*, Barcelona: Ediciones B, 2008.
- Fanny Rubio, „La noche de Caín: Madrid 1940“, in: María Pilar Celma (Hg.), *Francisco Umbral*, Valladolid: Universidad de Valladolid, S. 187–196.
- Georg Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: ders., *Gesamtausgabe*. Hg. von Rüdiger Kramme et al., 24 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Bd. 7 (1995): *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, S. 116–131.
- Wolf-Dieter Stempel, „Ironie als Sprechhandlung“, in: Wolfgang Preisendanz (Hg.), *Das Komische* (= Poetik und Hermeneutik VII), München: Fink, 1976, S. 205–237.
- Michael D. Thomas, „A frustrated search for the truth: The unreliable narrator and the unresolved puzzle in Cela's *La Colmena*“, in: *Hispania* 85: 2 (2002), S. 219–227.
- Francisco Umbral, *Travesía de Madrid*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.
- Francisco Umbral, *Madrid 650*, Barcelona: Planeta, 1995.
- Francisco Umbral, „Martín Santos“, in: ders., *Diccionario de literatura. España 1941–1995, de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona: Planeta, 1995, S. 163–166.
- Francisco Umbral, *Cela: Un cadáver exquisito*, Barcelona: Planeta, 2002.
- Francisco Umbral, *Madrid 1940. Memorias de un joven fascista*. Mit einem Vorwort von Bénédicte de Buron-Brun, Barcelona: Planeta, 2015.
- Darío Villanueva, „La Colmena: principios y final“, in: Camilo José Cela, *La Colmena. Edición Conmemorativa*, Madrid: Real Academia Española, 2016, S. XVII–LIX.
- Joachim Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, München: Fink, 2014.
- Daniel Zalazar, „La ciudad en La colmena y en *Tiempo de silencio*“, in: ders., *Ensayos de interpretación literaria*, Buenos Aires: Nuevas Ediciones Argentinas, 1976, S. 81–97.

## „eine schwierige Freude, aber dennoch eine Freude“

*Apathisches Kunsterleben in Clarice Lispectors*  
A Paixão Segundo G. H.

Ángela Calderón Villarino

Denn mehr als nach den Sternen zu greifen, will ich heute die dicke, schwarze Wurzel der Sterne, will ich die Quelle, die immer unrein scheint, und unrein ist, die Quelle, die immer unverständlich ist.

PGH, S. 131<sup>1</sup>

### I. „Dieses Buch ist wie jedes andere auch“<sup>2</sup>

*A Paixão Segundo G. H.* (1964) zählt zu den großen Romanen Clarice Lispectors. Seine breite Rezeption sicherte ihr einen Platz als prominente Autorin, etablierte sie über Brasilien hinaus im internationalen Kontext und ließ den Roman schließlich zu einem kanonischen Text der brasilianischen Moderne avancieren.<sup>3</sup> Wie es besonders in diesem Werktitel anklingt, ist der Passionsbegriff ein zentrales Moment in Lispectors Romanen, dennoch blieb eine dezidierte Untersuchung des Verhältnisses von Pathos und Passion bislang unbeachtet. Dies ist insbesondere mit Blick auf *A Paixão Segundo G. H.* erstaunlich, da es neben dem Titel zahlreiche explizite Verweise auf die bedeutenden begriffsgeschichtlichen Stationen des Pathos aufgreift. Sie reichen

1 Clarice Lispector, *Die Passion nach G. H.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990 [1994]. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ‚PGH‘ und der Seitenangabe direkt im Fließtext. Auf das portugiesische Original wird im Sinne der Lesbarkeit nur vereinzelt verwiesen. Die Zitate aus dem Portugiesischen werden mit der Sigle ‚PSGH‘ angegeben und stammen aus Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.* Hg. von Benedito Nunes, Madrid et al.: ALLCA XX, 1996.

2 Alle Zwischenüberschriften sind dem Vorwort des Romans *„An mögliche Leser“* entnommen, vgl. PGH, S. 5; Herv. i. O.

3 Benedito Nunes, einer der ausgewiesenen Kenner von Clarice Lispectors Werk, spricht *A Paixão Segundo G. H.* die höchste Bedeutung innerhalb ihres Œuvres zu und weitet diese sogar auf die brasilianische Moderne aus: „o livro maior de Clarice Lispector [...], um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira“, vgl. ders., „Introdução“, in: Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.* Hg. von ders., Madrid et al.: ALLCA XX, 1996, S. XXIV–XXXIII, hier S. XXIV.