

Verdrängen und Erinnern auf dem Theater
Bürgerkrieg und Diktatur im erinnerungskulturellen Theater
Spaniens nach 1975 am Beispiel von José Sanchis Sinisterra, José Luis
Alonso de Santos und Ignacio Amestoy Egiguren

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der
Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von:
Denis Heuring
aus München

München, Juni 2018

Erstgutachter: Prof. Dr. Bernhard Teuber

Zweitgutachter: Prof. Dr. Horst Weich

Datum der mündlichen Prüfung: 28. November 2018

INHALTSVERZEICHNIS

I. DAS NICHT-ERINNERN DES UNVERGESSLICHEN: SPANIENS UMGANG MIT DEN ERINNERUNGEN AN DIKTATUR UND BÜRGERKRIEG NACH 1975.....	6
1. <i>LA TRANSICIÓN</i> – SPANIENS WEG IN DIE DEMOKRATIE	6
2. ERINNERN UM DES VERGESSENS WILLEN – SPANIENS UMGANG MIT DER VERGANGENHEIT	13
3. ZUM KONFLIKT ZWISCHEN BIOGRAPHISCHEM RÜCKBLICK UND SYSTEMISCHEM NEUANFANG IN POSTDIKTATORISCHEN ÜBERGANGSGESELLSCHAFTEN	22
4. FORSCHUNGSFRAGE: ÜBERLEGUNGEN ZUR DARSTELLBARKEIT DER IRREDUZIBLEN DISKREPANZ ZWISCHEN GEMACHTER ERFAHRUNG UND MEMORIALER ERWARTUNG	31
II. THEATER IM ÜBERGANG – DIE <i>GENERACIÓN DEL 82</i> UND DIE RE-PRÄSENTATION DES VERGANGENEN	40
1. ÄSTHETISCHE SOZIALISATION (1939-1975)	42
2. BERUFLICHE ENTFALTUNG ZWISCHEN ÄSTHETISCHER INNOVATION UND ETHISCHER VERPFLICHTUNG	50
III. DIE ANWESENHEIT DES ABWESENDEN: ZUR DIALEKTIK ERINNERUNGSKULTURELLER RE-PRÄSENTATION	61
1. MNEMONISCHE UND HISTORISCHE REPRÄSENTATION BEI PAUL RICŒUR	62
2. IMMATERIELLE REPRÄSENTATION	66
2.1. Vom Seienden zum Gewesenen – Erinnerung als Spur	66
2.2. Immanuel Kant: Einbildungskraft, Erinnerung, Phantasie	74
3. MATERIELLE REPRÄSENTATION: ÄSTHETISIERUNGSFORMEN DER PARADOXIE DES NICHT-ERINNERNS DES UNVERGESSLICHEN	77
3.1. Zwischen Semantik und Materie – Die Spaltung des Zeichens im dramatischen Raum	80
3.2. Das Unheimliche der Erinnerung	83
3.3. Zwischen Semantik und Pragmatik – Die Unterminierung des Zeichens im dramatischen Raum	90
3.4. Vom mimetischen zum performativen Erinnern	98
3.4.1. Repräsentative (Un-)Ordnung – Ästhetik der Unentscheidbarkeit und ethisches Theater	104
3.4.2. Vom Text zum Theater	113
3.4.3. Der theatralische (Schwellen-)Raum: Zum hybriden Charakter der Theatersituation	115
3.4.4. Die Überwindung des Als-ob	125

IV. VERDRÄNGEN UND ERINNERN AUF DEM THEATER – DAS ERINNERUNGSKULTURELLE THEATER VON JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS UND IGNACIO AMESTOY EGIGUREN134

1. ZWISCHEN DEN FRONTEN:	
<i>¡AY CARMELA!</i> (1986) VON JOSÉ SANCHIS SINISTERRA.....	136
1.1. Ästhetische Reduktion – José Sanchis Sinisterras <i>Teatro Fronterizo</i>	136
1.2. Die Grenze zwischen Semantik und Materie – Die Spaltung des Zeichens im dramatischen Raum.....	140
1.2.1. Traum? Rausch? Oder Wunder? Positionen zu Carmelas Wiederkehr aus dem Jenseits	140
1.2.2. Die Wiederkehr als Ästhetisierungsform des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen	144
1.2.2.1 <i>Tote(n)gedenken – Jenseitiges Erinnern als diesseitiges Verdrängen</i>	146
1.2.2.2 <i>Carmela als Allegorie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen</i>	151
1.2.2.3 <i>Das Jenseits als Gedächtnis-Schwelle</i>	157
1.2.2.4 <i>Semantische Negation als topographisches Prinzip</i>	160
1.2.2.5 <i>Intelligible Körper</i>	163
1.2.2.6 <i>Semiotisierung im Geiste</i>	166
1.3. Erlebtes erinnern und Erinnertes erleben	170
2. NACHKRIEGSTRAUMA:	
<i>EL ÁLBUM FAMILIAR</i> (1982) VON JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS	189
2.1. Verhindertes, manipuliertes und verpflichtendes Gedächtnis.....	189
2.2. <i>Mémoire-répétition/Mémoire-souvenir</i> : Verhindertes Gedächtnis und Traum	194
2.3. Das Ende vom Anfang – Trauma und Initiation in <i>El álbum familiar</i>	202
2.4. Auf dem Weg zu wahrer Erinnerung – Fotografie und Narration	220
2.4.1. Theater-Text und Intermedialität	220
2.4.2. <i>Ça-a-été</i> statt Als-ob – Fotografie und der Modus des Gewesenseins in <i>El álbum familiar</i>	223
2.4.3. Erzählend erinnern – Zum Übergang zwischen wiederholender und wahrer Erinnerung	238
2.4.3.1 <i>Melancholie der Licht-Spur</i>	238
2.4.3.2 <i>Narratives Selbstverstehen</i>	242
2.4.3.3 <i>Das ‚theatralische Ich‘ – das Ende der mémoire-répétition?</i>	248
3. AN DER SCHWELLE ZUR DEMOKRATIE:	
<i>DIONISIO RIDRUEJO - UNA PASIÓN ESPAÑOLA</i> (1983) VON IGNACIO AMESTOY EGIGUREN	259
3.1. Spanien als <i>Huis clos</i> – Zur Tragik selbstverschuldeter Unmündigkeit	259
3.2. Theatrales Tabu: Die Entstehungsgeschichte von <i>Dionisio Ridruejo - Una pasión española</i>	267
3.3. Gescheiterter Übergang? Zur Interdependenz von Schuld, Vergebung und Versöhnung	277
3.4. Zur Schuldfähigkeit statischer Figuren	285
3.5. Biomechanik: Körperwahrnehmung als Verdrängungsstrategie auf dem Theater	294
3.6. Paratextuelle Bedrohung und paradoxaes Symptom: Überlegungen zur zweifachen Wiederkehr Dionisio Ridruejos	302
3.7. <i>Una pasión española</i> : Spaniens Leidensweg zwischen 1933 und 1975	305
3.7.1. Der Weg zum Glauben oder: Dionisio als Erzengel Francos	308

3.7.2. Die Feuertaufe am Wolchow oder: Dionisio als gefallener Engel	314
3.7.3. Zur Demokratie konvertiert oder: Dionisio als „primer hombre de la transición“	321
3.8. Vergebung der Sünden? Von moralischer Schuld zu politischer Verantwortung	325
3.8.1. Schluss mit dem Theater: Das Schuldbekenntnis als Ende des metatheatralen Spiels	325
3.8.2. „Tut dies zu meinem Gedächtnis“ – Zur Handlungsrelevanz des Erinnerns in christlicher Praxis und im erinnerungskulturellen Theater	328
3.8.3. Das Publikum als Gemeinde – Zur Möglichkeit einer christlich geprägten Erinnerungskultur	331
V. ZUSAMMENFASSUNG	337
VI. BIBLIOGRAPHIE	362

I. DAS NICHT-ERINNERN DES UNVERGESSLICHEN: SPANIENS UMGANG MIT DEN ERINNERUNGEN AN DIKTATUR UND BÜRGERKRIEG NACH 1975

1. *La transición* – Spaniens Weg in die Demokratie

„Franco ha muerto“ – in großen Lettern prangte diese Schlagzeile am 20. November 1975 auf den Titelblättern der spanischen Tageszeitungen. Der schlichte, konstative Charakter dieser Aussage mutet angesichts der sich aus diesem historischen Ereignis ergebenden politischen Handlungsaufträge aus heutiger Sicht geradezu ironisch an. Franco war tot – was folgte nun? Zwar hatte der selbst ernannte „caudillo“ bereits vor seinem Ableben über die Inthronisierung des bourbonischen Prinzen Juan Carlos und die damit verbundene Re-Etablierung der Monarchie verfügt¹, doch lieferte die Klärung der personellen Nachfolge noch keine endgültige Antwort auf die Frage nach der zukünftigen politischen Ausrichtung des Landes. In den letzten Jahren des Franquismus hatten sich bereits unterschiedliche politische Lager formiert, deren Ziele sich zwischen den Extrempunkten der Weiterführung des franquistischen Systems bis hin zu dessen radikaler Demontage bewegten.² Diesen extremen Positionen stand der Wunsch nach gemäßigter Modernisierung und europäischem Anschluss auf der Grundlage der bestehenden Strukturen gegenüber.³ Zu diesem Zeitpunkt war insbesondere für die Bevölkerung nicht abzusehen, ob der Tod Francos auch das Ende des Franquismus bedeutete; zudem hatte die Ermordung des Admirante Luis Carrero Blanco durch die baskische Terrororganisation ETA am 20. Dezember 1973 deutlich vor Augen geführt, welche Gefahr von den über Jahrzehnte hinweg unterdrückten Kräften auszugehen drohte.⁴ In ihrer verbalen Nüchternheit spiegelte die zitierte Schlagzeile somit gewissermaßen die Stimmung einer Gesellschaft wider, die sich zwischen den Parametern der historischen Chance, der „nationalen Tragödie“ und der systemischen Ungewissheit verorten musste.

Während der nach der Ermordung Carrero Blancos ins Amt berufene Ministerpräsident Carlos Arias Navarro keinen Zweifel an seiner Systemtreue sowie an der über den Tod hinausreichenden Loyalität

¹ Dass Franco keineswegs Anhänger einer monarchistischen Lösung war, stellt José Mariá Toquero in *Franco y Don Juan. La oposición manárquica al franquismo* (1989) heraus. Es sei hier außerdem darauf verwiesen, dass die Monarchisten eine oppositionelle Gruppierung innerhalb des Franquismus darstellten; vgl. hierzu Bernecker, Walther L.: „Die Rolle von Juan Carlos“, in: ders./Collado Seidel, Carlos (Hgg.), *Spanien nach Franco*, München 1993 (= Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 67), S. 150-170.

² 1975 bildeten sich die großen oppositionellen Organisationen, *Junta Democrática* und *Plataforma Democrática*, die sehr klar unter dem Einfluss der verbotenen Parteien der Kommunisten und Sozialisten standen. Begünstigt wurde diese Entwicklung durch die 1974 in Portugal ausgerufene „Nelkenrevolution“, die einen enormen Mobilisierungseffekt aller oppositionellen Gruppen auslöste. Vgl. Koniecki, Dieter: „Spanien - ein erfolgreicher politischer Demokratisierungsprozess – erneut auf dem Prüfstand“, in: *Referat im Rahmen des internationalen Symposiums der Korea Democracy Foundation und Friedrich-Ebert-Stiftung zum 20. Jahrestag des Juni-Aufstandes; Politische Entwicklung nach der Demokratisierung: Die Erfahrungen und Erinnerungen von Korea, Spanien, Portugal und Griechenland*, Seoul 2007, URL: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/seoul/05146.pdf> [11. Dezember 2017].

³ Bernecker, Walther L./Collado Seidel, Carlos: „Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Spanien nach Franco*, München 1993 (= Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 67) S. 8.

⁴ Bernecker/Collado Seidel, „Einleitung“, S. 8.

zu Francisco Franco ließ, gab dessen rechtmäßiger Nachfolger, Juan Carlos de Borbón, im Rahmen seiner Antrittsrede am 22. November 1975 seine Ambitionen im Hinblick auf die „Öffnung und Demokratisierung des Systems“⁵ zu erkennen, ohne sich dieser Vokabeln explizit zu bedienen. Vor den Augen der Politiker des franquistischen Establishments sowie der Opposition und nationaler wie internationaler Medien kündigte er ein neues Kapitel in der spanischen Geschichte an. Zu diesem Zeitpunkt war noch nicht klar, dass die Wortwahl des Königs einen Vorgeschmack auf die Rhetorik der Versöhnung und des Neubeginns lieferte, die den offiziellen Transitionsdiskurs in den folgenden Jahren bestimmen sollte.⁶ Die Hervorhebungen in den im Folgenden zitierten Auszügen aus der Antrittsrede belegen deutlich eine Isotopie des Konsenses:

Hoy comienza una nueva etapa de la Historia de España. Esta etapa, **que hemos de recorrer juntos**, se inicia en la paz, el trabajo y la prosperidad, fruto del **esfuerzo común** y de la decidida **voluntad colectiva**. [...]

La Institución que personifico integra a todos los españoles, y hoy, en esta hora tan transcendental, os convoco porque **a todos nos incumbe por igual el deber de servir a España**. Que **todos** entiendan con generosidad y altura de miras que **nuestro futuro** se basará en **un efectivo consenso de concordia nacional**. [...]

Un orden justo, **igual para todos**, permite reconocer **dentro de la unidad del Reino y del Estado** las peculiaridades regionales como expresión de la diversidad de pueblos que constituyen la sagrada realidad de España. **El Rey quiere serlo de todos** a un tiempo y de cada uno en su cultura, en su historia y en su tradición. [...]

Si todos permanecemos unidos, habremos ganado el futuro.⁷

Die Herausforderung, vor der Juan Carlos I stand, ergab sich aus der Diskrepanz zwischen politisch-systemischem Stabilisierungsstreben und gesellschaftlicher Realität sowie den daraus resultierenden Konfliktpotentialen. Zwar hatten die ideologischen Säulen des Systems bereits ab den 50er Jahren zu bröckeln begonnen, doch repräsentierten der Franquismus und seine Vertreter bis dato noch immer die herrschende Ordnungsmacht. Der politische Sonderweg, den Spanien nach Beendigung des Bürgerkriegs eingeschlagen hatte und der das Land lange von den europäischen Nachbarn abschottete, wurde trotz einer ökonomischen Öffnung⁸ bis zuletzt nicht vom Regime in Frage gestellt. Stattdessen wurden die franquistischen Propagandisten nicht müde, die unter dem Lemma des „Anti-Spanien“ subsumierten Feindbilder des Liberalismus, des Kommunismus, des Sozialismus und der Freimaurerei am Leben zu halten, um sie im nächsten Moment zu stigmatisieren.⁹

⁵ Bernecker/Collado Seidel, „Einleitung“, S. 9.

⁶ Vgl. Desfor Edles, Laura: *Symbol and ritual in the new Spain: The transition to democracy after Franco*, Cambridge 1998 (= Cambridge cultural social studies), S. 41ff.

⁷ Sabín, José Manuel: *La dictadura franquista (1936-1975): Textos y documentos*, Torrejón de Ardoz Akal 1997 (= España sin espejo, 10), S. 391-396; [Hervorhebungen d. D. H].

⁸ Vgl. Bernecker, Walther L.: *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*, München 1997, S. 127-142.

Angetrieben durch die Technokraten des Opus Dei, die infolge der 1957 durchgeführten Regierungsumbildung Teil des Kabinetts wurden, erfolgte eine grundlegende Modernisierung der antiquierten spanischen Wirtschaftsstruktur. Die vom Opus Dei intendierte Öffnung nach Europa bedingte eine radikale ökonomische Liberalisierung, durch die sich das einstige Agrarland allmählich zu einer weitgehend modernen Industrie- und Dienstleistungsgesellschaft nach europäischem Muster entwickeln konnte.

⁹ Bernecker, Walther L.: *Spanien-Handbuch*, Tübingen 2006, S. 197.

Zum Zeitpunkt von Francos Tod war, so der Historiker Walther L. Bernecker, die Ideologie des Franquismus überlebt und der Wunsch nach einem Systemwechsel in weiten Teilen der Zivilgesellschaft verbreitet: „Schon in der Spätphase des Franquismus – dies haben repräsentative Umfragen ergeben – war eine Mehrheit der Spanier für einen Wandel hin zur Demokratie [...]“¹⁰ Die Ironie dieses zivilgesellschaftlichen Mentalitätswandels liegt darin begründet, dass die Vertreter des Systems einen nicht geringen Beitrag zur ideologischen Unterminierung des Franquismus geleistet hatten. Die Entwicklung zu einem modernen Industriestaat nach europäischem Vorbild, die Öffnung des Landes für den Tourismus und die stetige Schwächung der zensorischen Maßnahmen in Presse und Bildung ließen die Weiterführung des spanischen Sonderwegs nach Francos Tod als unmöglich erscheinen:

Das Ergebnis der franquistischen Politik widersprach in nahezu jedem Punkt den ursprünglichen Intentionen: Am Ende der Franco-Herrschaft war die spanische Gesellschaft politisierter, urbanisierter und säkularisierter denn je, die Arbeiter und Studenten waren so aufsässig wie noch nie, die Autonomie- und Selbstständigkeitsbewegungen der Regionen ausgeprägter als zu jedem anderen Zeitpunkt der neueren spanischen Geschichte, Sozialisten und Kommunisten bei den ersten Wahlen nach Francos Tod so erfolgreich wie nie zuvor, die spanische Wirtschaft finanziell und technologisch vom internationalen Kapitalismus in geradezu beängstigendem Ausmaß abhängig.¹¹

Die politische Elite Spaniens war davon überzeugt, dass die Modernisierung des Landes sowie sozialökonomische und damit politische Stabilität nur durch die Integration in die Europäische Gemeinschaft (EG) funktionieren konnte. Nach einem gescheiterten, vom Opus Dei angestoßenen Mitgliedschaftsgesuch aus dem Jahr 1962 – Voraussetzung war eine demokratische Grundordnung – witterte man nun die Chance, diesem Gesuch erneut Ausdruck zu verleihen und Spanien auf diese Weise im Schoße Europas zu stabilisieren.¹² Die Angst, diese historische Gelegenheit durch innenpolitische Konflikte zwischen franquistischem Establishment und den politischen Oppositionsgruppen zu gefährden, sollte in den Jahren nach 1975 zur Triebfeder des realpolitischen Handelns und bestimmend für den offiziellen Umgang mit den dunklen Kapiteln der Vergangenheit werden.¹³

In seiner Proklamationsrede am 22. November 1975 forderte König Juan Carlos I die Spanierinnen und Spanier dazu auf, ja er appellierte gewissermaßen an ihren Großmut, die eigene Person hinter die Sache der staatlichen Stabilisierung zu stellen: „Que todos entiendan con generosidad y altura de miras

¹⁰ Bernecker, Walther L.: „Vergangenheitsdiskurse in Spanien zwischen Verdrängung und Polarisierung“, in: Großbölting, Thomas/Hofmann Dirk (Hgg.), *Vergangenheit in der Gegenwart*, Göttingen 2008 (= Genshagener Gespräche, 12), S. 43.

¹¹ Altrichter, Helmut/Bernecker, Walther L. (Hgg.): *Geschichte Europas im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2004, S. 312f.

¹² Diese Europa-Euphorie führte zu einem erneuten Beitrittsantrag im Jahr 1977. Zwar schwand der anfängliche Glaube an Europa als Modernisierungsgarant in den folgenden Jahren, jedoch war ein Rückzug aufgrund des außenpolitischen Drucks (EG-NATO Junktim) aus realpolitischer Sicht nicht ratsam. Vgl. Bernecker, *Spanien-Handbuch*, S. 200ff.

¹³ Vgl. Desfor Edles, *Symbol and ritual in the new Spain*, S. 26ff. sowie S. 41 ff.

que nuestro futuro se basará en un efectivo consenso de concordia nacional.” Das sich hieraus ergebende komplexe Spannungsverhältnis zwischen der unabweisbaren Präsenz vergangener sowie gegenwärtiger Konflikte innerhalb der Zivilgesellschaft und der systemisch verordneten, auf eine stabile Zukunft gerichteten Maxime der Eintracht bildete zu diesem Zeitpunkt die fragile Basis für die politische Transition: „Nicht ideologische Maximalforderungen, sondern Konsensfindung (*consenso*) wurde zur Richtschnur der Politik und begründete die zentralen Weichenstellungen des demokratischen Übergangs“¹⁴, konstatieren Bernecker und Brinkmann. Weder ein Bruch noch eine Weiterführung des Franquismus waren die angestrebten Ziele. Vielmehr wurde ein langsamer Wandel eingeleitet, der die franquistische Legalität für ihre eigene Ersetzung instrumentalisieren sollte. Der *consenso* wurde zum politischen Leitmotiv erhoben, an dem sich die konkurrierenden Parteien in den folgenden Jahren zu orientieren hatten.¹⁵

Der Umstand, dass Francisco Franco eines natürlichen Todes starb, hatte zur Folge, dass jede Form der politischen Veränderung aus dem alten System heraus erwachsen musste.¹⁶ Mit Franco starb das Staatsoberhaupt, nicht der Franquismus. Die Tatsache, dass ein Systemwechsel nicht etwa durch politischen oder zivilgesellschaftlichen Druck, also durch Wahlen, Demonstrationen oder einen politischen Umsturz, sondern erst durch das Ableben des führenden Repräsentanten des Systems ermöglicht worden war, brachte eine personelle Kontinuität innerhalb des politischen Apparates sowie in weiten Teilen der öffentlichen Verwaltung und des Gerichtswesens mit sich.¹⁷

Franquisten und Oppositionelle waren angehalten, ideologische Grabenkämpfe zu vermeiden, um die systemische Stabilisierung nicht zu gefährden. Bis auf den rechtskonservativen *búnker*, den reaktionären Teil des herrschenden franquistischen Establishments, versuchten deshalb alle Gruppierungen, einen paktierten Weg in die Demokratie einzuschlagen. Der spanische Historiker Gregorio Morán betont in seiner Monographie *El precio de la transición* die sich durch den natürlichen Tod des Diktators ergebende Schwierigkeit, verfeindete Lager für eine einträchtige Transition innerhalb der alten Strukturen zu gewinnen: „Lo cierto es que el franquismo no se desmoronó, ni fue derribado, y que los planteamientos políticos del conjunto de las fuerzas democráticas hubieron de ser rápidamente adaptados [...]“¹⁸ Der Weg in die Demokratie konnte

¹⁴ Bernecker, Walther L./Brinkmann, Sören: *Kampf der Erinnerungen: Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936-2006*, Nettersheim 2006, S. 231.

¹⁵ Vgl. Bernecker/Collado Seidel, „Einleitung“, S. 10f.

¹⁶ Vgl. Desfor Edles, *Symbol and ritual in the new Spain*, S. 6: „Yet, since the death of Franco in 1975, Spain has not only transformed itself from dictatorship to democracy from the inside out; it has done it through a remarkably quiescent process of reform and ‘strategy of consensus’.“

¹⁷ Weder politischer noch zivilgesellschaftlicher Druck beendete das autoritäre System. Ein aktiv herbeigeführter Bruch hätte jedoch die politisch-institutionelle wie auch die gesellschaftliche Bereitschaft erhöht, sich mit der Vergangenheit zu beschäftigen. Einem politischen System, das aus der Ablehnung des Bestehenden hervorgegangen wäre, wäre der Wunsch nach der Befreiung von franquistischer Ideologie eingeschrieben gewesen. Die Konsenspolitik der *transición* ist dahingegen Konsequenz der personellen und ideologischen Kontinuitäten innerhalb der politischen Elite.

¹⁸ Morán, Gregorio: *El precio de la transición*, Barcelona 1991, S. 21.

angesichts der Konsenspolitik kaum über die intensive Beschäftigung mit den vergangenen Verbrechen sowie der raschen Thematisierung der Schuldfrage führen.¹⁹

Eine Schlüsselrolle kam in dieser transitorischen Phase dem Politiker Adolfo Suárez González zu, der kurz vor Francos Tod zum Generalsekretär des franquistischen *Movimiento Nacional* aufgerückt war. Adolfo Suárez löste auf Erlass des spanischen Königs den wenig reformerischen, in seiner franquistischen Solidarität stagnierenden Arias Navarro im Juli 1976 ab und bemühte sich im Anschluss, die Vertreter der unterschiedlichen politischer Lager mit diplomatischem Geschick für die allmähliche Reformierung des Systems zu gewinnen.²⁰ Mit dem von ihm auf den Weg gebrachten und von den *cortes* im November 1976 ratifizierten ‚Gesetz für die politische Reform‘ (*Ley para la reforma política*) wurde ein Jahr nach Francos Tod der Grundstein für den gemäßigten Demokratisierungsprozess gelegt. Diese Reform, die von der spanischen Bevölkerung im Rahmen eines Referendums angenommen wurde, sah die Ersetzung der *cortes* durch ein frei gewähltes Zweikammernparlament (Kongress und Senat) mit verfassungsgebenden Vollmachten vor. Schrittweise war es nun möglich, erste Gesetzesinitiativen zu verabschieden, ohne gegen die von Franco installierten *Leyes fundamentales* zu verstoßen.

Die Soziologin Laura Desfor Edles unterstreicht in ihrer Analyse der spanischen Transition die immense Bedeutung des Gesetzes im Hinblick auf den gemäßigten, radikale Brüche vermeidenden Abbau der franquistischen Strukturen: „The Law of Political Reform [...] recognized the principles of popular sovereignty, universal suffrage, and political pluralism, and prepared for the legal abolition of the chief Francoist institutions.“²¹ Diese entscheidende Weichenstellung war, so der allgemeine Tenor, das Ergebnis der von der Zivilgesellschaft im Rahmen eines Referendums befürworteten Konsenspolitik. Die Vermeidung innenpolitischer Konflikte und die damit zusammenhängende Zurückstellung parteipolitischer Ambitionen zum Zwecke der Demokratisierung hatte sich offensichtlich als erfolgreiche Strategie für den Übergang bewährt. Aus heutiger Perspektive scheint dies den Beginn eines Paktes zwischen Politik und Zivilgesellschaft zu markieren, der im Hinblick auf die sozialen, kulturellen und ethischen Konsequenzen noch genauer zu untersuchen sein wird:

Spanish consensus was based on a general moderation in respect to the traditional political demands of the radicals and the commitment to a minimum of welfare state policies by the conservatives. In other words, both regime and opposition elites came to define democracy as their most important goal, and both regime and opposition elites – and the masses – came to define violence as an inappropriate means to achieve it.²²

¹⁹ Vgl. Morán, *El precio de la transición*, S. 21.

²⁰ Arias Navarro strebte angeblich eine Öffnung an, jedoch vermochte er es nicht, über wirksame Mittel zur Kontrolle der Regierung zu verfügen. Ein Fortbestand dieser Machtkonzentration – die Regierung war lediglich dem König verpflichtet – wäre zur strukturellen Grundlage eines neuen autoritären Systems geworden. Arias Navarro wurde deshalb insbesondere von der demokratischen Opposition abgelehnt, die ihm vorwarf, radikale Veränderungen zu erschweren. Vgl. Rubio Llorente, Francisco: „Der verfassungsgebende Prozeß“, in: Bernecker/Collado Seidel, *Spanien nach Franco*, S. 128f.

²¹ Desfor Edles, *Symbol and ritual in the new Spain*, S. 6.

²² Desfor Edles, *Symbol and ritual in the new Spain*, S. 14f.

Die Vollendung des politischen Übergangs von der Diktatur zu einem demokratischen System sollte mit der Verabschiedung einer Verfassung geleistet werden, die Ergebnis des Willens aller im Parlament vertretenen Parteien sein sollte. Die gemeinsame Ausarbeitung der Verfassungstexte bot der politischen Elite die Möglichkeit, die Konstruktion der Konsensideologie innerhalb der spanischen Gesellschaft weiter zu festigen. Der Verzicht der Regierung, als alleinige verfassungsgebende Instanz aufzutreten und stattdessen die politische Opposition an diesem Prozess zu beteiligen, zielte laut Francisco Rubio Llorente darauf ab, „die Legalität und die Macht, die bei der Regierung und der Regierungspartei lagen, mit der demokratischen Legitimität in Übereinstimmung zu bringen, die trotz der Wahlergebnisse von der früheren antifranquistischen Opposition beansprucht wurde.“²³ Der von einer Verfassungskommission vorgeschlagene Text wurde vom Parlament am 31. Oktober 1978 verabschiedet, am 6. Dezember desselben Jahres per Referendum vom Volk angenommen und trat schließlich am 29. Dezember in Kraft. Selbstverständlich wurde dieser historische Akt als Resultat der erfolgreichen Einigungspolitik gefeiert: „In den abschließenden Reden wurde vor allem der Gedanke der Eintracht und der paktierten Verfassung betont, die auf dem Weg des Konsenses erreicht worden sei.“²⁴

Einen Tag nach dem Referendum sprach die spanische Tageszeitung *El País* vom erfolgreichen Abschluss des politischen Übergangs: „Los votos [...] pusieron fin a la transición posfranquista.“²⁵ Vor der Abstimmung hatten die politischen Verantwortlichen des Übergangsprozesses versucht, die Wähler zur Annahme der Verfassung zu bewegen, indem sie sich rhetorischer Schwarz-Weiß-Malerei bedienten. Gebetsmühlenartig wiederholten sie, dass die Entscheidung für die Verfassung das Ende der franquistischen Strukturen bedeuten und ihre Stimme somit gleichermaßen einen Beitrag zur endgültigen Demontage der Diktatur leisten würde. Die Dichotomie Diktatur-Demokratie hatte den offiziellen politischen Diskurs geprägt, der die Bedeutung des Referendums in seiner „heilsbringenden“ Funktion geradezu religiös stilisierte. Das folgende, am 26. November 1978 von der Zeitung *El Socialista* publizierte Zitat des Parteichefs der PSOE, Felipe Gonzalez, führt diesen rhetorischen Fatalismus deutlich vor Augen:

The choice today is Constitution or dictatorship; any other exposition is false, since the Constitution is the only path to democracy.
The enemies of democracy have made the Constitution the symbol of their ferocious attacks.
We in favor of democracy have the duty to make the Constitution the symbol of our fight for liberty.²⁶

In der Tat schien der spanische Übergang geradezu vorbildlich vollzogen worden zu sein. Die im Jahr 1978 von Politik und Presse an den Tag gelegte Euphorie sowie die Überzeugung, mit der sie vom

²³ Rubio Llorente, „Der verfassungsgebende Prozeß“, S. 137.

²⁴ Rubio Llorente, „Der verfassungsgebende Prozeß“, S. 141.

²⁵ *El País* (1978): „El salto a un nuevo día“, URL:

https://elpais.com/diario/1978/12/07/espana/281833225_850215.html [1. Dezember 2017].

²⁶ Zit. nach Desfor Edles, *Symbol and ritual in the new Spain*, S. 105.

endgültigen Abschluss des Transitionsprozesses berichteten, ließ kaum Platz für Zweifel. Ein Blick in die Forschungswelt macht jedoch deutlich, dass weder in Bezug auf den Beginn noch hinsichtlich des Abschlusses der *transición* Einigkeit herrscht. Vielmehr scheinen der Tod Francos sowie das Inkrafttreten der neuen Verfassung heuristischen Wert zu haben, wenngleich die Wahl dieser Eckpunkte durchaus verständlich ist.²⁷ Entsprechend formuliert der Journalist und Literaturwissenschaftler Ramon Buckley: „[...] la transición española tiene límites vaporosos, y sobre el principio y el final del proceso hay disparidad de opiniones.“²⁸ Aufgrund der einschneidenden gesellschaftlichen Transformationsprozesse datiert Buckley selbst den Beginn der Transition auf das Jahr 1968.

Nach Meinung der Historikerin Paloma Román Marugán wie auch des Politikers und Historikers Javier Tusell setzte der Übergangsprozess mit Francos Tod ein und endete mit dem symbolkräftigen Sieg der von Felipe Gonzalez angeführten Sozialistischen Partei (PSOE) im Jahr 1982. Der Sieg der antifranquistischen Opposition kann insbesondere vor dem Hintergrund des ein Jahr zuvor abgewehrten Putschversuchs des franquistischen Generals Tejero als entschiedene Absage der Bevölkerung an die reaktionären politischen Kräfte des Landes verstanden werden. Der Versuch, den Demokratisierungsprozess durch einen Staatsstreich zu ersticken, hatte nicht nur vor Augen geführt, welche Gefahr noch immer von den extremen, die Einigungspolitik ablehnenden Kräften ausging, sondern hatte zudem zur Folge, dass die Rhetorik der Versöhnung und des Konsenses den offiziellen Diskurs stärker denn je prägen sollte. Deutlicher als zuvor versuchte die politische Elite, ein Bild des Zusammenhalts zu vermitteln.²⁹

Der Abschluss der Transition wird des Weiteren an die Aufnahme Spaniens in die Europäische Gemeinschaft (EG) im Jahr 1986 und der damit verbundenen Erfüllung des immer wieder betonten Wunsches nach Europäisierung gebunden, die im Falle Spaniens mit einer Überwindung des nationalen Rückständigkeitskomplexes, des sogenannten *Tercermundismo*, gleichgesetzt wurde. Die Kulturwissenschaftlerin Teresa Vilarós betrachtet diesen Europäisierungsprozess jedoch erst mit dem Inkrafttreten des Vertrags von Maastricht am 1. November 1993 als endgültig abgeschlossen, denn ab diesem Zeitpunkt war Spanien dazu angehalten, nationale Ambitionen vor der Folie der europäischen Idee zu denken.³⁰

²⁷ Walther L. Bernecker verweist auf die kaum mehr überschaubare Forschungsliteratur zur *transición* und spricht vom Zeitraum 1975-1978 als „Transition im engeren Sinn“. Vgl. Bernecker, „Vergangenheitsdiskurse in Spanien zwischen Verdrängung und Polarisierung“, S. 231. Der für die UCD an der *transición* beteiligte Politiker Salvador Sánchez-Terán unterscheidet zwischen einer Phase der politischen Transition (1975-1978) und einer Phase der politischen Konsolidierung, die mit dem Eintritt Spaniens in die EG endete. Vgl. Sánchez-Terán, Salvador: *La transición: Síntesis y claves*, Barcelona 2008.

²⁸ Buckley, Ramón: „La doble transición y el desencanto“, in: Gracia García, Jordi/Rico, Francisco (Hgg.), *Historia y Crítica de la Literatura Española, Tomo 9, Los nuevos nombres. 1975-2000*, Barcelona 2000, S. 69.

²⁹ Vgl. Tezanos Tortajada, José Félix: „La crisis del franquismo y la transición democrática en España“, in: ders. u.a. (Hgg.), *La Transición democrática española*, Madrid 1989 (= Colección Politeia, 6), S. 9ff.

³⁰ Vgl. Vilarós, Teresa M.: *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española, 1973-1993*. Madrid 1998, S. 1-21.

Die unterschiedlichen Forschungspositionen belegen die Komplexität des postdiktatorischen Übergangsprozesses, der nur durch einen differenzierteren Blick Rechnung getragen werden kann. In der Folge soll deshalb von einer politisch-historiographischen und eine kulturwissenschaftlich-soziologische Sichtweise ausgegangen und zwischen einer *politischen* und einer *sozialen* Transition unterschieden werden. Diese Differenzierung ist wegweisend für die vorliegende Studie, weil sie sich mit dem noch näher zu beleuchtenden, paradoxalen Spannungsverhältnis zwischen der Notwendigkeit des systemischen Vergessens und der Unabweisbarkeit individueller und sozialer Erinnerung in Beziehung setzen lässt.

Zweifelsohne findet der Übergang zur Demokratie mit der Verabschiedung einer demokratischen Verfassung einen *formalen* Abschluss³¹, jedoch impliziert die rein technische Etablierung eines Rechtsstaates keineswegs, dass die in der Verfassung verankerten Werte- und Normvorstellungen unmittelbar in den zivilgesellschaftlichen Strukturen und Denkweisen aufgehen. Vielmehr bildet die politisch-systemische Rahmung die Grundlage dafür, dass sich eine in den zu überwindenden Strukturen gewachsene Zivilbevölkerung überhaupt zu einer modernen, rechtsstaatlichen Gesellschaft entwickeln kann, denn erst die Achtung der bürgerlichen Grundrechte, die Gleichheit vor dem Gesetz und die Wahrung der Würde des Menschen ermöglichen die zivilgesellschaftliche Erlernung dessen, was aufgeklärte demokratische Rechtsstaatlichkeit bedeutet. Gary Smith unterstreicht die modellgebende Funktion der Jurisdiktion in diesem Zusammenhang: „Jede postautoritäre Justiz muß in ihrem Bemühen um einen Übergang in eine sittliche Gesellschaft versuchen, der noch jungen Demokratie Werte einzuprägen.“³² Es fällt deshalb mit Blick auf postdiktatorische Systeme schwer, die Inkraftsetzung einer demokratischen Verfassung – auch wenn dies die systemische Grundvoraussetzung darstellt – mit dem erfolgreichen Abschluss des Übergangsprozesses gleichzusetzen.

2. Erinnern um des Vergessens willen – Spaniens Umgang mit der Vergangenheit

Spaniens Weg in die Demokratie brachte es mit sich, dass die politische Verantwortung nach 1975 in den Händen derer lag, die wie Juan Carlos I oder Adolfo Suárez entweder selbst Emporkömmlinge des franquistischen Systems waren oder zur clandestinen Opposition gehört hatten. Aus verfeindeten Lagern wurde also eine imaginierte Einheit geformt, die ihre ideologischen Differenzen zum Zwecke der systemischen Stabilisierung mithilfe einer Rhetorik des Konsenses und des Neubeginns diskursiv zu überspielen suchten. Gregorio Morán, dessen Monographie *El precio de la transición* eine kritische

³¹ Insofern ist folgendem Ausspruch des UCD-Politikers Sánchez Terán zumindest aus politischer Warte zuzustimmen. Vgl. Sánchez-Terán, *La transición: Síntesis y claves*, S. 15: „Todos los protagonistas y estudiosos de la Transición [...] coinciden en el contenido esencial de la misma: el paso pacífico de la Dictadura del General Franco a la Democracia instaurada por la Constitución de 1978.“

³² Smith, Gary: „Ein normatives Niemandsland? Zwischen Gerechtigkeit und Versöhnungspolitik in jungen Demokratien“, in: ders./Margalit, Avishai (Hgg.), *Amnestie oder die Politik der Erinnerung in der Demokratie*, Frankfurt a. M. 1997 (= Edition Suhrkamp, 2016), S. 14.

Analyse des Übergangsprozesses darstellt, verweist auf den erschwerenden Umstand, dass dem Systemwechsel kein radikaler Bruch vorausging, der eine eindeutige Positionierung zum Geschehenen ermöglicht hätte:

La estabilidad del sistema democrático estaba vinculada [...] a una serie de falsedades consensuadas. O lo que es lo mismo, una clase política de doble procedencia – de la dictadura y de la oposición ilegal – interpretaba que solo ellos podían darle estabilidad al nuevo régimen, porque dado que la sociedad no había sido la que formalmente forzara el cambio, no había más remedio que construirle un mundo político paradisíaco. Todo para la sociedad, pero sin ella.³³

Die Konsequenz der personellen Kontinuitäten sowie der diskursiven Konstruktion von innenpolitischer und gesellschaftlicher Einheit implizierte ein Nicht-Erinnern dessen, was diese innenpolitische Einheit oder den europäischen Anschluss hätte gefährden können. Der spanische Historiker Javier Rodrigo stellt im Hinblick auf die diskursive Verdrängung des spanischen Bürgerkriegs sowie der Franco-Diktatur fest, dass die Jahre der *transición* durch eine defizitäre Vergangenheitspolitik charakterisiert sind: „No hubo, de tal modo, una política de la memoria en sentido positivo tal y como hoy la entendemos, de ‘rehabilitación simbólica de las víctimas, reconocimiento público de su sufrimiento, construcción de monumentos y celebración de ceremonias‘.“³⁴

Die politische Anerkennung der begangenen Verbrechen und des Leids der Opfer in Form symbolischer Akte wäre jedoch laut dem Historiker Albrecht Graf von Kalnein angesichts der bis 1975 bestehenden asymmetrischen Kräfteverhältnisse unerlässlich gewesen. Er verweist auf die von Spanien verpasste Chance, der gesellschaftlichen Spaltung mit der öffentlichen Aufarbeitung begangenen Unrechts zu begegnen. Diese Idee des transitorischen Erinnerns zum Zwecke der Überwindung bestehender Konfliktivität ist nach von Kalnein unverzichtbar, um eine soziale Veränderung herbeizuführen.³⁵

Die Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann unterstreicht in ihrem 2009 erschienenen Aufsatz mit dem Titel „Von kollektiver Gewalt zu gemeinsamer Zukunft“ die Wichtigkeit der öffentlichen Klärung und Anerkennung der Schuldfrage für die *soziale* Transition in postautoritären Systemen:

³³ Morán, *El precio de la transición*, S. 12f.

³⁴ Rodrigo Rodrigo, Javier: „La Guerra Civil: Memoria, Olvido, Recuperación e Instrumentación“, in: *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 6 (2006), URL: <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d025.pdf> [12. Dezember 2017], S. 16.

³⁵ Vgl. Kalnein, Albrecht Graf von: „Gedächtnis-Lücke. Bemerkungen zur Aufarbeitung der Franco-Diktatur in Spanien“, in: Assmann, Wolfgang/ders. (Hgg.), *Erinnerung und Gesellschaft. Formen der Aufarbeitung von Diktaturen in Europa*, Berlin 2011, S. 181-194. Avishai Margalit betont, dass der Umgang mit der Vergangenheit unmittelbar mit der politischen Ausgangssituation der Übergangsregierung zu tun hat. „[...] nur ein totaler Sieg über das verbrecherische Regime, wie der Sieg der Alliierten über Deutschland, [ermöglicht] ein Richten über die Vergangenheit [...]. In allen anderen Fällen schließt der [politische] Neuanfang notwendigerweise eine gewisse Kooperation mit den ehemals Regierenden ein. Das bedeutet, daß ein Neuanfang immer mit der Forderung nach dem Vergessen der Vergangenheit verbunden ist: Erinnern ist ein Hindernis auf dem Weg zu Versöhnung und Vergebung.“ Vgl. Margalit, Avishai: „Gedenken, Vergessen, Vergeben“, in: Smith, Gary/ders. (Hgg.), *Amnestie oder die Politik der Erinnerung in der Demokratie*, Frankfurt a. M. 1997 (= Edition Suhrkamp, 2016), S. 193.

In Post-Diktatur-Gesellschaften gelten die Anerkennung und Erinnerung an das Leid der Opfer als wichtiger Teil einer sozialen Umwandlung, die auf den politischen Systemwandel folgen muss. Mit anderen Worten: Der politische Transformationsprozess muss durch einen gesellschaftlichen Transformationsprozess ergänzt und vertieft werden. Innerhalb des neuen kulturellen Rahmens können Erinnerungspraktiken und -rituale einen Prozess der Auseinandersetzung mit den Verbrechen der Vergangenheit einleiten und damit zu deren Anerkennung sowie zur Versöhnung im Sinne einer Überwindung der trennenden traumatischen Geschichte führen [...] Das Ziel besteht vorrangig darin, die Gewaltgeschichte hinter sich zu bringen und hinter sich zu lassen, um eine gemeinsame Zukunft zu gewinnen.³⁶

Laut Aleida Assmann repräsentiert der offene Umgang mit schlimmen Geschehnissen eine Form der Vergangenheitspolitik, die insbesondere in „traumatisch gespaltenen Gesellschaften“³⁷ zur Überwindung der Konflikte sowie zur notwendigen Stärkung zivilgesellschaftlicher Einheit führen und erinnerungskulturelle Ambivalenz und Spannung verhindern kann. Hervorzuheben ist, dass Assmann die Bedeutung der öffentlichen Erinnerung für die soziale Transition betont, die sich in bestimmten Praktiken und Ritualen vollziehen und zur wichtigen Korrespondenz und Projektionsfläche individueller Leiderfahrungen werden kann.

Auch der französische Philosoph Paul Ricœur, eine der Leitfiguren dieser Studie, spricht sich mit Blick auf Gesellschaften im Übergang dafür aus, bestehenden Dissens im öffentlichen Raum zuzulassen, da dieser ansonsten unter der Oberfläche der artifiziellen Einheit zu schwelen droht. Erinnerung werde durch ihre Verdrängung zur latenten Bedrohung für die Gegenwart. Ricœur betrachtet deshalb die Auseinandersetzung mit den dunklen Kapiteln der Vergangenheit als *conditio sine qua non* der gesellschaftlichen Transformation während des Übergangs von einer autoritären zu einer demokratischen Ordnung:

Aber besteht nicht der Fehler dieser imaginären Einheit genau darin aus dem offiziellen Gedächtnis die Beispiele von Verbrechen, die die Zukunft vor den Irrtümern der Vergangenheit schützen könne, zu streichen, die öffentliche Meinung der Wohltaten des Dissenses zu berauben und so die konkurrierenden Gedächtnisse zu einem ungesunden Leben im Untergrund zu verdammen?³⁸

Dass die öffentliche Anerkennung des erfahrenen Leids nicht nur konstitutiv für zivile Versöhnung, sondern ebenso für die Etablierung eines Rechtsstaates ist, betont der amerikanische Philosoph Thomas Nagel, der in seinen ethischen Abhandlungen der Allgemeingültigkeit moralischer Prinzipien auf den Grund geht. Nagel nimmt an, dass das, was geschah, nur dann vor den Augen aller geschah,

³⁶ Assmann, Aleida: „Von kollektiver Gewalt zu gemeinsamer Zukunft. Vier Modelle für den Umgang mit traumatischer Vergangenheit“, in: Assmann, Wolfgang R./Kalnein, Albrecht Graf von (Hgg.), *Erinnerung und Gesellschaft – Formen der Aufarbeitung von Diktaturen in Europa*, Berlin 2011, S. 35.

³⁷ Assmann, „Von kollektiver Gewalt zu gemeinsamer Zukunft“, S. 33.

³⁸ Ricœur, Paul: *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, München 2004, S. 695.

wenn es offiziell anerkannt und damit Teil des öffentlichen Bewusstseins wird.³⁹ Eingang in das öffentliche Bewusstsein und damit in das kulturelle Gedächtnis erhalten Erfahrungen einzig und allein über Sprache und die darauf folgende mediale Fixierung dieser Erfahrungen. Das bedeutet, Anerkennung wird erst dann möglich, wenn Begriff und Gegenstand (bzw. Geschehenes) voneinander getrennt werden.⁴⁰

Statt begangene Verbrechen nachträglich juristisch zu verhandeln, optierten die Politiker der spanischen Transition für die Verabschiedung eines Amnestiegesetzes, das den demokratischen Übergang konsolidieren sollte. Zwei Jahre nach Francos Tod verabschiedeten die *cortes* die *Ley de Amnistía*, durch das die Schuldfrage aus dem politischen Diskurs ausgenommen werden konnte. Das systemische Vergessen wurde auf diese Weise legitimiert, das politische Nicht-Erinnern des biographisch Erfahrenen hatte den Segen der Jurisdiktion erlangt, wodurch die Auseinandersetzung mit Schuld und Verbrechen nun nicht mehr nur als unvernünftig, sondern, unter Rekurs auf Justitia, nun ebenso als subversiv galt. „Había que garantizar que nadie pudiera utilizar el pasado para desentrañar el presente.“⁴¹ Das Gesetz amnestierte die Gewalttaten der unterschiedlichen politischen Lager sowie der Sicherheitskräfte des Franco-Regimes, was zur Freilassung zahlreicher Strafgefangener führte, in der Hoffnung, diese würden sich entweder ihrer politischen Überzeugungen entledigt haben oder sie würden zumindest darauf verzichten, diese öffentlich zu propagieren. Dass ein solcher Rechtsakt durchaus Einfluss auf den gesellschaftlichen Umgang mit Vergangenheit hat, stellt Ricœur kritisch heraus: „Die Amnestie grenzt so nahe an die Amnesie und setzt das Verhältnis zur Vergangenheit außerhalb des Feldes an, in welchem die Problematik des Vergebens zusammen mit dem Dissens ihren richtigen Platz fände.“⁴²

Dass eine Mehrheit der Spanier einen politischen und gesellschaftlichen Neuanfang ohne gegenseitige Schuldaufrechnung befürwortete, wohl aus Angst vor dem erneuten Aufflammen der Konflikte, arbeitet Manuel Pérez Ledesma in seinem Aufsatz „Memoria de la guerra, olvido del franquismo“ aus dem Jahr 2002 heraus.⁴³ Ein weiterer Grund für die bei einem Großteil der Bevölkerung festzustellende Akzeptanz des Ausbleibens erinnerungskultureller Bestrebungen könnte laut Walther L. Bernecker mit der starken Instrumentalisierung von Erinnerung während des Franquismus⁴⁴

³⁹ Thomas Nagel äußerte sich sinngemäß auf einer Tagung des Aspen Instituts im Wye Woods Conference Center im Februar 1988. Zit. Nach Weschler, Lawrence: *A Miracle, A Universe: Settling Accounts with Torturers*, New York 1990, S. 4.

⁴⁰ Der Verweis auf die in der „Phänomenologie des Geistes“ getätigte Differenzierung zwischen Begriff und Gegenstand hat weitreichende ethische Implikationen. Der Umgang mit schuldhaften Taten kann vor dieser Folie nur dann in ein Verzeihen münden, wenn die Bezeichnung bzw. Versprachlichung dieser Taten stattgefunden hat. Vgl. zur Differenzierung von Begriff und Gegenstand: Hegel, G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg 1988 (= Philosophische Bibliothek, 414), S. 71.

⁴¹ Morán, *El precio de la transición*, S. 87.

⁴² Ricœur, *Geschichte, Gedächtnis, Vergessen*, S. 695.

⁴³ Pérez Ledesma, Manuel, „Memoria de la guerra, olvido del franquismo“, in: *Letra Internacional*, 67 (2002), S. 34-39.

⁴⁴ In seinen Studien zu Bürgerkrieg und Diktatur in der spanischen Geschichtswissenschaft nimmt der galicische Historiker Xosé-Manoel Núñez die franquistische Geschichtsklitterung in Augenschein: „Während der Diktatur Francos wurde ausschließlich der ‚Märtyrer‘ des ‚Kreuzzuges‘ gedacht – das heißt der Gefallenen des franquistischen Lagers, die für ‚Gott und Vaterland‘ ihr Leben geopfert hatten. Das franquistische Regime

zusammenhängen, die zu einer zunehmenden politischen Indifferenz vor allem bei jüngeren Generationen geführt haben könnte.⁴⁵ Der Erfolg postmoderner Kulturbewegungen wie der *movida* im Spanien der ausgehenden 70er und 80er Jahre kann hier durchaus als Beleg für den Wunsch der jungen Generationen nach einer weitgehend politikfreien Szene verstanden werden, deren avantgardistische Attitüde sich nicht zuletzt über einen ideologischen Relativismus definierte.⁴⁶ Es verwundert angesichts dieser defizitären Vergangenheitspolitik, die augenscheinlich von einem signifikanten Teil der Bevölkerung hingenommen wurde, nicht, dass im historiographischen Diskurs über die spanische Transition nicht selten von einem *pacto de silencio* die Rede ist, einem informellen “Schweigepakt“ zwischen politischer Elite, einzelnen Medienhäusern sowie der Bevölkerung⁴⁷:

La política de la memoria no ha reconstruido el pasado desde la verdad y el respeto de las diversas memorias colectivas que coexisten, sino desde la utilidad inmediata del olvido evasivo, que supone el silencio en la vida pública acerca de la guerra civil y, sobre todo, de la dictadura franquista.⁴⁸

[...] Alberto Reig Tapia denunció el silencio y el olvido del pasado inmediato que, en su opinión, era consecuencia de un «consensus político» implícitamente acordado para favorecer el cambio no traumático en el país [...].⁴⁹

Y, en lo referido a las políticas hacia el pasado, la ausencia de algún tipo de cultura oficial del homenaje hacia esas y esos vencidos, o su presunto eclipse en los medios de comunicación social, es juzgada como un reflejo consciente de un «pacto de olvido» y «pacto de silencio» de las elites políticas. Romperlo es lo que buscaría la “recuperación de la memoria”.⁵⁰

Que la táctica del consenso, de la reforma y del olvido funcionó en el caso español a la vista está. España pasó nítidamente de la dictadura a la democracia de un modo ciertamente ejemplar [...]. Pero sí, hay que insistir, sin embargo, en la voluntad de olvido, quizás necesidad, que tuvieron los años de la transición [...].⁵¹

In den Jahren der Übergangsphase zur Demokratie, der sogenannten *transición* – so eine

etablierte unter großen Anstrengungen eine ‚Erinnerungspolitik‘, die eine Dämonisierung des Gegners und die Auslöschung der Erinnerung an die Zweite Republik zum Ziel hatte, um das ‚kollektive Gedächtnis‘ im Sinne der politischen Interessen des Regimes zu formen.“ Vgl. Núñez, Xosé-Manoel: „Ein endloser Erinnerungskrieg? Bürgerkrieg, Diktatur und Erinnerungsdiskurs in der jüngsten spanischen Geschichtswissenschaft“, in: *Neue Politische Literatur*, 55 (2010), S. 27.

⁴⁵ Vgl. Bernecker, „Vergangenheitsdiskurse in Spanien zwischen Verdrängung und Polarisierung“, S. 45ff.

⁴⁶ Einer der bekanntesten Vertreter der spanischen *movida*, Pedro Almodóvar, insistierte darauf, dass es er a-politische Filme machen wolle (Vgl. hierzu Bernecker/Brinkmann, *Kampf der Erinnerungen*, S. 277). Auf das Politische des bewusst Unpolitischen soll hier nur am Rande verwiesen werden.

⁴⁷ Vgl. die genannten Bernecker 2006, 2008; Bernecker/Collado Seidel 1993; Morán 1991; Vilarós 1998, Sevillano Calero 2003, Rodrigo 2006, Tusell Gómez 1993. Sowie: Núñez, Xosé-Manoel/Stucki, Andreas: „Neueste Entwicklungen und Tendenzen der Postdiktatorischen Geschichtskultur in Spanien“, in: Troebst, Stefan (Hg.), *Postdiktatorische Geschichtskulturen im Süden und Osten Europas. Bestandsaufnahmen und Forschungsperspektiven*, Göttingen 2010 (= Diktaturen und ihre Überwindung im 20. und 21. Jahrhundert), S. 205-224. Außerdem: Bernecker, Walther L.: „Spanischer Bürgerkrieg und Vergangenheitsbewältigung. Geschichtspolitik und Erinnerungsansprüche in der Demokratie 1975-2005“, in: *UTOPIE kreativ*, 191 (2006), S. 779-790.

⁴⁸ Sevillano Calero, Francisco: „La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática“, in: *Ayer*, 52 (2003), S. 299.

⁴⁹ Sevillano Calero, „La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática“, S. 304.

⁵⁰ Rodrigo, „La Guerra Civil“, S. 21.

⁵¹ Vilarós, *El mono del desencanto*, S. 11.

etablierte These – habe zumindest implizit ein ‚Pakt des Schweigens‘ geherrscht, in dessen Folge eine öffentliche Aufarbeitung der Vergangenheit auf unbestimmte Zeit vertagt worden sei. [...] Letztlich wurden der Bürgerkrieg und die Franco-Diktatur in den öffentlichen Debatten jahrelang verdrängt, und der politische ‚Konsens‘ während der *transición* beruhte auch auf dem Verlust der historischen Erinnerung. Die ‚Tabuisierung‘ der Vergangenheit im öffentlichen Raum war der unausgesprochene ‚Preis‘ für den größtenteils friedlichen Übergangsphase von der Diktatur zur Demokratie, er wurde somit auf Kosten der Opfer der Diktatur erreicht.⁵²

Diese Betrachtungsweise muss etwas differenziert werden. Denn bei dem Pakt handelte es sich nicht um das simple Beschweigen des Geschehenen, sondern vielmehr um eine bestimmte Form des Umgangs mit dem Geschehenen. Der Historiker Santos Juliá⁵³ weist darauf hin, dass die Vergessensrhetorik der Transition keineswegs mit einem praktizierten Ausblenden der Vergangenheit gleichgesetzt werden kann.⁵⁴ Tatsächlich redete und erinnerte die politische Öffentlichkeit unermüdlich, wenn auch mit dem Ziel, den Bürgerkrieg und seine Folgen von der politischen Debatte fernzuhalten. „Was heute wie ein Verzicht auf Erinnerung erscheinen mag, war letztlich der Versuch, die explosive Wirkungsmacht der Vergangenheit rhetorisch zu neutralisieren. Es handelte sich um ein Erinnern um des Vergessens willen.“⁵⁵ Die vermeintliche Annäherung war somit eher Strategie der Distanzierung.⁵⁶

Die von Bernecker und Brinkmann beschriebene „Sternstunde der Fachhistorie“, d.h. die von der politischen Elite initiierte Übertragung der Verantwortung für die Aufarbeitung und die Aufklärung der Vergangenheit in die Disziplin der Geschichtswissenschaften, erscheint vor diesem Hintergrund als Teil des politischen Kalküls interpretierbar zu sein. Unter Rekurs auf machtheoretische Überlegungen von Michel Foucault kann die Etablierung einer Disziplin nicht nur als Ordnungsgewinn, sondern ebenso als Kontrollprinzip der Produktion des Diskurses angesehen werden.⁵⁷ Denn die Verwissenschaftlichung der Erinnerung durch die Historiographie ermöglicht nicht nur einen vermeintlich emotionsfreien Blick auf das Vergangene, sondern es reduziert aufgrund ihres memorialen Hoheitsrechts zudem die Wahrscheinlichkeit einer Thematisierung persönlicher Erlebnisse und individueller Schicksale in der öffentlichen Debatte. Die Instrumentalisierung der für jede Aufarbeitung essentiellen Beiträge der Historiker kann damit eine Degradierung individueller

⁵² Núñez, „Ein endloser Erinnerungskrieg?“, S. 27f.

⁵³ Vgl. Juliá, Santos: *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid 2006.

⁵⁴ Xosé-Manoel Núñez betont, dass es in den Jahren 1976 und 1980 durchaus mediale Bezugnahme, Gedenkveranstaltungen sowie Forderungen nach Entschädigungen die schlimmen Erinnerungen in den öffentlichen Raum überführten (Vgl. Núñez, „Ein endloser Erinnerungskrieg?“, S. 28). In seinem Aufsatz „La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática“ stellt Francisco Sevillano Calero die Bemühungen der *Sociedad de Estudios de la Guerra Civil y del Franquismo* (SEGUEF) heraus, die im Rahmen von Kongressen und durch wissenschaftliche Publikationen zur Erforschung des Bürgerkriegs sowie der Diktatur beitrugen. Nichtsdestotrotz schienen etliche Themenfelder gar keine Beachtung zu finden: „[...] el tema de la memoria histórica del antifranquismo en la democracia continúa permaneciendo inédito en buena medida.“ Vgl. Sevillano Calero, „La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática“, S. 304.

⁵⁵ Bernecker, *Spanien-Handbuch*, S. 245.

⁵⁶ Vgl. Bernecker, „Vergangenheitsdiskurse in Spanien zwischen Verdrängung und Polarisierung“, S. 245ff.

⁵⁷ Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses: Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970*, Frankfurt a. M. 142014 (= Fischer Wissenschaft, 10083).

Erinnerung zur Folge haben, da diese im Gegensatz zur wissenschaftlichen Bewertung historischer Fakten doch keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann. Auf diese Weise wird es im politischen Diskurs möglich, den empirischen Zugang zur Vergangenheit vor die affektbeladene Frage nach Schuld und Verantwortlichkeiten zu schieben.⁵⁸

Im Rahmen ihrer Medienanalyse zeigt die spanische Soziologin Laura Desfor Edles auf, dass es an öffentlicher Thematisierung der konfliktuellen Vergangenheit nicht mangelte. Allerdings dokumentiert sie eine im offiziellen Diskurs stattfindende Sakralisierung bestimmter Begriffe wie ‚consenso‘, ‚reconciliación‘, ‚dialogo‘, ‚compromiso‘ oder ‚tolerancia‘ sowie eine Profanisierung von Begriffen wie ‚Guerra Civil‘, ‚dictadura‘, ‚confrontación‘, ‚intolerancia‘, ‚extremismo‘, ‚dogmatismo‘: „[...] the sacred new beginning meant the putting behind of the old francoist era, and setting out on a new course for the future.“⁵⁹

Vor diesem Hintergrund scheint es, als hätte die unter Franco vollzogene Instrumentalisierung der Vergangenheit mit dem Beginn des Demokratisierungsprozesses kein Ende genommen. Im Unterschied zur franquistischen Erinnerungspolitik waren die Politiker der *transición* jedoch nicht auf den Erhalt von Feindbildern aus, sondern auf die Schaffung einer imaginären nationalen Einheit und Versöhnung. Diese Strategie war wider Erwarten nicht nur während der ausgehenden 1970er Jahre prägend. Auch der Wahlsieg der PSOE im Jahr 1982 ging keineswegs einher mit der zu erwartenden Auseinandersetzung mit dem Unrecht, unter dem nicht zuletzt diejenigen gelitten hatten, die dem linken politischen Spektrum angehört hatten oder immer noch angehörten:

Über den Bürgerkrieg, noch mehr sogar über die ersten Jahre der Franco-Ära, legte sich zumindest im politischen Diskurs für längere Zeit eine Decke des gesellschaftlichen Schweigens; wahrscheinlich erachteten es die Demokratisierungsgenerationen nicht für ratsam, auf eine derart konfliktbeladene Epoche zurückzublicken. Auf dem Altar der Ausgleichsmentalität wurden auch jene Gedenkveranstaltungen geopfert, die viele von der Regierung 1986 bzw. 1989 oder auch 1996 erwartet hätten. Stattdessen lautete die offizielle, nach beiden Seiten einigermaßen abgesicherte Parole: „Nie wieder!“⁶⁰

Einen Beleg für das in Spanien festzustellende Spannungsverhältnis zwischen der unauslöschlichen Präsenz des Erfahrenen auf biographischer Ebene und dem krampfhaften Versuch der politischen Zukunftsgerichtetheit liefert die offizielle Stellungnahme der sozialistischen Regierung zum 50. Jahrestag des Bürgerkriegsbeginns. Der Textauszug dient als Exempel für die beschriebene Strategie, Themen wie den Bürgerkrieg lediglich als rhetorischen Impulsgeber für einen Diskurs des Konsenses zu instrumentalisieren, ohne dabei die Bestrebung intensiver Vergangenheitsaufarbeitung erkennen zu lassen. Am 18. Juli 1986 äußerte sich der spanische Präsident Felipe Gonzalez (PSOE) – nicht zuletzt aufgrund der wenige Monate später anstehenden Präsidentschaftswahlen – zur *guerra civil*. Dass nicht

⁵⁸ Vgl. Bernecker, *Spanien-Handbuch*, S. 261.

⁵⁹ Desfor Edles, *Symbol and ritual in the new Spain*, S. 25.

⁶⁰ Bernecker, Walther L.: „Beschweigen von Geschichte. Zur Vergangenheitsaufarbeitung in der spanischen Demokratie“, in: Reinhard, Wolfgang (Hg.), *Krumme Touren. Anthropologie kommunikativer Umwege*, Wien u.a. 2007, S. 258.

der Bürgerkrieg, sondern der Umgang mit dem Bürgerkrieg bzw. das Leid der Kriegsoffer in das Feld öffentlicher Wahrnehmung zu rücken hätte, wird vom spanischen Präsidenten Felipe Gonzalez (PSOE) rhetorisch überspielt.⁶¹

[...] Una declaración gubernamental no es el lugar para analizar las causas de un acontecimiento de la magnitud de la Guerra Civil, ni para valorar las consecuencias que de ella se derivaron. El Gobierno quiere, sin embargo, llevar al ánimo de todos una doble convicción. Primero, que por su carácter fratricida, una guerra civil no es un acontecimiento a conmemorar, por más que para quienes la vivieron y sufrieron constituyera un episodio determinante en su propia trayectoria biográfica. Segundo, que la Guerra Civil española es definitivamente historia, parte de la memoria de los españoles y de su experiencia colectiva. Pero no tiene ya – ni debe tenerla – presencia viva en la realidad de un país cuya conciencia moral última se basa en los principios de la libertad y la tolerancia [...].

El Gobierno expresa su convicción de que España ha demostrado reiteradamente su voluntad de olvidar las heridas abiertas en el cuerpo nacional por la guerra civil, su voluntad de vivir en un orden político basado en la tolerancia y la convivencia, en el que la memoria de la guerra sea, en todo caso, un estímulo a la Paz y el entendimiento entre todos los españoles. Para que nunca más, por ninguna razón, por ninguna causa vuelva el espectro de la guerra civil y el odio a recorrer nuestro país, a ensombrecer nuestra conciencia y a destruir nuestra libertad. Por todo ello el Gobierno expresa también su deseo de que el 50 aniversario de la guerra civil selle definitivamente la reconciliación de los españoles y su integración irreversible y permanente en el proyecto esperanzado que se inició a raíz del establecimiento de la democracia en la Monarquía encabezada por el Rey Don Juan Carlos, proyecto que fue recogido en la Constitución de 1978 y fue refrendado por el pueblo español para el que consagra definitivamente la Paz.⁶²

Erst Mitte der 90er Jahre war seitens der Politik ein zunehmend offenerer Umgang mit den dunklen Kapiteln der Vergangenheit auszumachen. Die Kritik an der Ausklammerung der Opfererinnerungen aus dem öffentlichen Bewusstsein war allerdings nicht später Einsicht geschuldet; vielmehr schien das plötzliche Erinnern genauso wie das vorherige Vergessen politisch motiviert zu sein. Vor den Wahlen im Jahr 1996 griffen die Sozialisten auf die im kommunikativen Gedächtnis präsenten Erinnerungen an Diktatur und Bürgerkrieg zurück, um Wählerstimmen zu generieren. Sie warnten, ein möglicher Wahlerfolg des konservativen *Partido Popular* wäre gleichbedeutend mit einer Wiederkehr des Franquismus. Das auf diese Weise neu entfachte Interesse an der Vergangenheit führte nun auch jüngere Generationen, die die letzten Jahre des Franquismus als Kinder oder Jugendliche erlebt hatten, an die Thematik heran. Die Enkel blickten mit zeitlichem und emotionalem Abstand auf das, was insbesondere die Großvätergeneration unmittelbar erlebt hatte und in Bälde nicht mehr erzählen können würde.⁶³

Vor diesem Hintergrund ist dem Historiker Santos Juliá zuzustimmen, wenn er die vereinfachende Annahme eines *pacto de silencio* ablehnt. Jedoch muss ebenfalls der Behauptung widersprochen

⁶¹ Die Absenz der unmittelbaren Vergangenheit im öffentlichen Raum stand Bemühungen gegenüber, ruhmreichere Kapitel der spanischen Historie hervorzuheben. Die zahlreichen Veranstaltungen rund um die 500-Jahrfeier der Entdeckung der Neuen Welt können hier als Beispiel herangezogen werden.

⁶² Jiménez Piernas, Carlos: „Documentación sobre Política Exterior“, in: *Revista de Estudios internacionales*, 7,3 (1986), S. 979f.

⁶³ Vgl. Núñez, „Ein endloser Erinnerungskrieg?“, S. 30f.

werden, das Erinnern an den Bürgerkrieg sowie an die Diktatur seitens der politischen Elite käme in den ersten beiden Jahrzehnten nach Francos Tod einer umfassenden und tiefgreifenden Vergangenheitspolitik gleich. Mit A. Reig Tapia ist vielmehr davon auszugehen, dass zumindest in den ersten beiden Dekaden der im offiziellen Diskurs durchaus festzustellende Rückgriff auf Bürgerkrieg und Diktatur eher auf die historisierende Distanzierung sowie die Festigung der zu konstruierenden nationalen Einheit abzielte. Bürgerkrieg und Diktatur gerieten zur rhetorischen Kontrastfolie, vor der dem Erreichten wie dem noch zu Erreichenden der Schein des Sakralen anzuheften schien. Die partielle Integration schlimmer Vergangenheit in den offiziellen Diskurs diente somit eher ihrer Verdrängung als ihrer politisch-institutionellen Manifestierung. Selbst die von Santos Juliá angeführte Proliferation von Büchern über den Bürgerkrieg und den Franquismus während der Transition ist nicht gleichzusetzen mit der Objektivierung des subjektiven Leids in Form politisch-institutioneller Anerkennung und der Etablierung einer demokratischen Erinnerungskultur.

Das Ausbleiben offizieller erinnerungskultureller Bestrebungen mündete, davon ist angesichts der zitierten Stellungnahmen auszugehen, in eine die spanische Transition kennzeichnende Aporie des Nicht-Erinnerns des Un-Vergesslichen, in eine erinnerungskulturelle Ambivalenz, die sich dadurch ergab, dass auf politisch-institutioneller Ebene keine Korrespondenz für das geschaffen wurde, was die Biographien der Individuen, die das System konstituierten, prägte. Der spanische Historiker Javier Tusell hebt die negativen Implikationen dieser Politik der *desmemoria* im Hinblick auf die während der *transición* festzustellende Verunsicherung bezüglich einer kollektiven spanischen Identität hervor. Diese identitäre Orientierungslosigkeit war nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass das Geschehene keine Bestätigung in Form einer offiziellen Positionierung erfuhr:

Hoy mismo los españoles no disponemos apenas de signos de identidad colectiva con los que podamos identificarnos como colectividad (...) Comprender a cada uno de los bandos en la guerra civil y también a unos y otros durante el régimen posterior es una obligación intelectual. El reproche sistemático y global de una tendencia a la otra con las armas del pasado no tiene nada de constructivo y sólo puede envenenar la convivencia presente. Pero la pretensión de que es indiferente lo que se hizo en el pasado o de que todos fueron iguales resulta por completo injustificable.⁶⁴

Tusells Behauptung, der Gedächtnisverlust verhinderte die Überwindung sozialer Gräben und vergiftete das Zusammenleben der spanischen Bevölkerung, wird von Teresa M. Vilarós' Annahme gestützt, der zufolge die Jahre nach Francos Tod von Euphorie und Enttäuschung gleichermaßen geprägt waren. Die neu erworbene Freiheit implizierte nämlich eine durch diskursive Ausschlussmechanismen bedingte Un-Freiheit, die solange Bestand haben würde, wie das Unterdrückte selbst.⁶⁵

⁶⁴ Tusell, Javier: „El ocaso de la desmemoria“, in: *El País*, 27.06.1997, URL: https://elpais.com/diario/1997/06/27/opinion/867362403_850215.html [12. Januar 2018].

⁶⁵ Vgl. Vilarós, *El mono del desencanto*, S. 13.

3. Zum Konflikt zwischen biographischem Rückblick und systemischem Neuanfang in postdiktatorischen Übergangsgesellschaften

Postdiktatorische Übergangsgesellschaften scheinen sich durch eine Aporie zu charakterisieren, die sich in der Unvereinbarkeit politischer Konsolidierung und der gleichzeitigen Überwindung ziviler Konfliktpotentiale konkretisiert. Denn während die auf systemische Stabilisierung abzielenden Politiker des Übergangs den Blick zurück vermeiden, haben zivilgesellschaftliche Grabenkämpfe ihren Ursprung in der Vergangenheit und überdauern systemische Veränderungen. Während also die Lenker der politischen Transition die Erinnerung an Diktatur und/oder Bürgerkrieg als destabilisierend für den Demokratisierungsprozess wahrnehmen, bedarf es hinsichtlich der sozialen Transition der Thematisierung der Anfänge ziviler Konflikte, um diese zu überwinden.⁶⁶ Folglich scheint es im Hinblick auf einen Ausweg aus dem autoritären oder totalitären System in Richtung Demokratie zwei mögliche Formen des vergangenheitspolitischen Agierens zu geben: das bewusste Ausklammern bestimmter Erinnerungsinhalte aus dem offiziellen politischen Diskurs zum Zwecke der systemischen Stabilisierung *oder* die Aufarbeitung des Geschehenen auf die Gefahr hin, zivilgesellschaftliche Konflikte neu zu befeuern und auf diese Weise den politischen Konsolidierungsprozess zu gefährden. Welcher Weg eingeschlagen wird, hängt zweifelsohne von Faktoren wie der Schwere des Geschehenen, personaler Kontinuität im politisch-administrativen Apparat, den Motiven des Systemübergangs, gegenwärtiger politischer Stabilität, etc. ab. Dabei scheint zu gelten: Je schwerwiegender die begangenen Taten sind, desto heftiger prallt der politisch-systemische Wunsch des Vergessens auf die moralische Pflicht des Erinnerns.

Theodor W. Adorno lieferte in seinem im Jahr 1959 gehaltenen Vortrag „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“, der als Aufforderung zur Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Verbrechen in Deutschland zu verstehen ist, wohl eine der präzisesten Beschreibungen des unauflösbaren Spannungsverhältnisses zwischen den Polen des Vergessens und des Erinnerns:

Man will von der Vergangenheit loskommen: mit Recht, weil unter ihrem Schatten gar nicht sich leben läßt, und weil des Schreckens kein Ende ist, wenn immer nur wieder Schuld und Gewalt mit Schuld und Gewalt bezahlt werden soll; mit Unrecht, weil die Vergangenheit, der man entrinnen möchte, noch höchst lebendig ist. Der Nationalsozialismus lebt nach, und bis heute wissen wir nicht, ob bloß als Gespenst dessen, was so monströs war, daß es am eigenen

⁶⁶ Die angesprochene Konfliktivität ergibt sich Paul Ricœur zufolge aus dem Umstand, dass es „keine historische Gemeinschaft [gibt], die nicht aus einer Beziehung entstanden wäre, die man ohne zögern mit dem Krieg vergleichen kann. Was wir als Gründungsereignisse feiern, sind im Wesentlichen Gewalttaten, die im Nachhinein durch einen prekären Rechtszustand legitimiert wurden. Was für die einen Ruhm bedeutet, war für die anderen Erniedrigung. Der Feier auf der einen Seite entspricht Abscheu auf der anderen. Auf diese Weise werden in den Archiven des kollektiven Gedächtnisses symbolische Verletzungen gespeichert, die nach Heilung rufen. Genauer gesagt: Was in der historischen Erfahrung als Paradox erscheint, nämlich ein Zuviel an Gedächtnis hier und ein Zuwenig an Gedächtnis dort, lässt sich in Begriffen des Widerstands, des Wiederholungszwangs reinterpretieren und wird schließlich der Prüfung durch die schwierige Arbeit des Erinnerns unterzogen.“ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 128f. Vgl. zu dieser Thematik ebenso Derrida, Jacques: *Mal d'Archive – Une impression freudienne*, Paris 1995, sowie Kapitel IV.2.2 der vorliegenden Studie.

Tode noch nicht starb, oder ob es gar nicht erst zum Tode kam; ob die Bereitschaft zum Unsäglichen fortwest in den Menschen wie in den Verhältnissen, die sie umklammern.⁶⁷

Das „Gespenst dessen, was so monströs war“, überdauert den systemischen Neubeginn und konfrontiert das geschichtslose Handeln stets mit dem fauligen Grund, auf dem sich dieses Handeln vollzieht.

In seinem Aufsatz „Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewusstsein“ formulierte der deutsche Philosoph Hermann Lübbe eine Fragestellung, die sich zum politisch-kulturellen Paradigma bezüglich des Umgangs mit der traumatischen NS-Vergangenheit in der BRD entwickeln sollte. Der im Jahr 1983 anlässlich des 50. Jahrestags der nationalsozialistischen Machtübernahme entstandene Text befasst sich mit dem paradoxalen Nicht-Thematisieren des Omnipräsenten, dem Nicht-Sagen des endlich Sagbaren. Die Fragestellung lautet: „Wie erklärt es sich, dass [...] im Schutz öffentlich wiederhergestellter, normativer Normalität das deutsche Volk zum Nationalsozialismus in temporaler Nähe zu ihm stiller war als in späteren Jahren unserer Nachkriegsgeschichte?“⁶⁸

Dieses von Lübbe als ‚kommunikatives Beschweigen‘ benannte Phänomen wird von ihm keineswegs als simpler Verdrängungsprozess beschrieben, sondern vielmehr als sozialpsychologisch notwendiges Ausklammern des Unerträglichen zum Zwecke der „Verwandlung unserer Republik in die Bürgerschaft der Bundesrepublik Deutschland.“⁶⁹ Die Paradoxie des von Lübbe kreierten Ausspruchs besteht in der Kommuniziertheit des Nicht-Kommunizierens, wie sie sowohl im privaten als auch im institutionellen Bereich angenommen werden kann. Für das, was Lübbe „Nicht-Erinnern um der Demokratie willen“ nennt, findet der Zeithistoriker Norbert Frei unmissverständliche Worte: „Spätestens seit Anfang der achtziger Jahre [...] bestand in der bundesdeutschen Öffentlichkeit ein breiter Konsens über die Auffassung, vor allem in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten sei die NS-Vergangenheit weitgehend verdrängt worden.“⁷⁰

Dass die politischen Protagonisten der Transitionsgesellschaften der politischen Konsolidierung Priorität vor der nachhaltigen Überwindung sozialer Konfliktivität und der damit einhergehenden Aufarbeitung der Vergangenheit einräumen, verdeutlichen die Historiker Alfons Kenkmann und Hasko Zimmer in ihrem 2006 erschienenen Sammelband *Nach Kriegen und Diktaturen*. Die Konstituierung demokratischer Rechtsstaatlichkeit geht in den ersten Jahren nach dem Ende eines autoritären Systems häufig weder mit einer Beschäftigung mit den Schicksalen der Opfer noch mit einer flächendeckenden juristischen Verfolgung der Täter einher.⁷¹ Mit Blick auf die demokratischen

⁶⁷ Adorno, Theodor W.: „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“, in: Ders., *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt a. M. 1963, S. 125f.

⁶⁸ Lübbe, Hermann: „Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewusstsein“, in: *Historische Zeitschrift*, 236 (1983), S. 585.

⁶⁹ Lübbe, „Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewusstsein“, S. 585.

⁷⁰ Frei, Norbert: *Vergangenheitspolitik: die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, München 1996, S. 8.

⁷¹ Vgl. Kenkmann, Alfons/Zimmer, Hasko (Hgg.): *Nach Kriegen und Diktaturen. Umgang mit Vergangenheit als internationales Problem – Bilanzen und Perspektiven für das 21. Jahrhundert*, Essen 2006. Mit Blick auf die Aufarbeitung der Verbrechen des südafrikanischen Apartheidsregimes formuliert Gunnar Theissen: „Häufig sind

Gesellschaften, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts aus autoritären Regimen entwickelten, stellt Richard J. Goldstone fest: „In manchen Fällen stellte sich die Frage, ob gar die Stabilität der neuen und noch zerbrechlichen Demokratie durch das Bestreben, die Vergangenheit öffentlich zu dokumentieren und sich ihr zu stellen, bedroht war.“⁷²

Während ein System gewissermaßen über den „Vorteil“ der Geschichtsvergessenheit verfügen kann und als manifest gewordene Reaktion auf das Überwundene zukunftsgerichtet ist, ist das Individuum stets das, wozu es wurde. Personale Identität ist das Ergebnis der Biographie, die zwar verdrängt oder abgelehnt, aber niemals gelöscht werden kann. Oder wie es Dieter Simon in seinem Aufsatz „Verordnetes Vergessen“ formuliert: „[...] außerhalb unserer Erinnerung sind wir nicht.“⁷³ Wo also die Politik des Schlussstrichs (Juan Carlos: „Hoy empieza una nueva etapa en la historia de España.“) zum Heilmittel einer Übergangsgesellschaft wird, wo eine Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit gezogen und im öffentlichen Diskurs zumindest vorläufig eine bewusste Trennung von all dem markiert wird, was vor einer vermeintlichen 'Stunde Null' lag,⁷⁴ dort wird den leidvollen Erfahrungen derjenigen, die kriegserische Auseinandersetzung und diktatorische Repression miterlebt haben, der Zugang ins öffentliche Bewusstsein verwehrt und die politische Transition der sozialen Transformation der Gesellschaft vorangestellt.

Das Ausbleiben staatlich initiierten, erinnerungskultureller Maßnahmen bringt es in diesem Fall mit sich, dass die Erinnerungen im Bereich der Subjekte verortet bleiben müssen. Die Aussetzung der nachträglichen Wiederherstellung von Gerechtigkeit durch die Anerkennung des Geschehenen und die Positionierung zur Schuldfrage scheint in manchen Fällen durch ein kollektives Streben nach systemischer Ordnung gerechtfertigt zu werden. Die Konstruktion eines angestrebten Rechtsstaates stützt sich dann paradoxerweise auf die Absenz der diesen Staat doch eigentlich konstituierenden Grundüberzeugungen.⁷⁵ Das Ergebnis ist, so Jürgen Vogt in Anlehnung an Theodor W. Adornos Überlegungen zur Aufarbeitung deutscher NS-Vergangenheit und am Beispiel des unmittelbaren deutschen Erinnerungsdiskurses nach 1945, die latente Anwesenheit des Abwesenden in der jungen

die Konfliktparteien nur dann bereit, einem Friedensschluss oder der Abgabe ihrer Macht an demokratische Kräfte zuzustimmen, wenn ihre eigenen Verbrechen unangetastet bleiben“; vgl. Theißen, Gunnar: „Chancen und Grenzen von Wahrheitskommissionen“, in: Kenkmann/Zimmer, *Nach Kriegen und Diktaturen*, S. 49. Ruth Fuchs und Detlef Nolte stellen fest, dass sowohl in Chile als auch in Argentinien „die Aufarbeitung der traumatisierenden Menschenrechtsverbrechen noch längst nicht abgeschlossen“ ist; vgl. Fuchs, Ruth/Nolte, Detlef: „Die Aufarbeitung von Regimeverbrechen und der Demokratisierungsprozess in Lateinamerika. Argentinien und Chile in vergleichender Perspektive“, in: Kenkmann/Zimmer, *Nach Kriegen und Diktaturen*, S. 31.

⁷² Simon, Dieter: „Verordnetes Vergessen“, in: Smith/Margalit, *Amnestie oder die Politik der Erinnerung in der Demokratie*, S. 37.

⁷³ Simon, „Verordnetes Vergessen“, S. 35.

⁷⁴ In seinem Aufsatz „Gab es eine Stunde Null?“ stellt der Historiker Hans Günther Hockerts die vermeintliche ‚Stunde Null‘ in Frage. Vgl. Hockerts, Hans Günther: „Gab es eine Stunde Null? Die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Situation in Deutschland nach der bedingungslosen Kapitulation“, in: Grimm, Stefan/Zirbs, Wieland (Hgg.), *Nachkriegszeiten. Die Stunde Null als Realität und Mythos in der deutschen Geschichte* (= Dialog Schule - Wissenschaft. Deutsch und Geschichte), München 1996, S. 119-156.

⁷⁵ Burkhard Liebsch nennt diesen Umgang mit dem schweren Erbe der Vergangenheit einen „klinischen“ und auf die „politisch-historische Gesundheit“ abzielenden Mechanismus; vgl. Liebsch, Burkhard: „Menschen: Reste, Zeugnisse und Spuren. Ricœurs Spätwerk ‚Gedächtnis, Geschichte, Vergessen‘ mit und gegen Foucault gelesen“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 58/4 (2010), S. 538.

Demokratie: „Daß die massive Abwehr der peinlichen und peinigenden Erinnerung, die Leugnung eigener Mitschuld nicht nur das Verhalten vieler Menschen, sondern auch das Klima von Öffentlichkeit, Politik, Justiz dominiert hat, dürfte allen noch gegenwärtig sein, die [...] die fünfziger Jahre bewußt erlebt haben.“⁷⁶

Die entstehende Diskrepanz zwischen der systemischen Möglichkeit des Vergessens und der menschlichen Unabweisbarkeit des Erinnerns erzeugt ein Spannungsverhältnis, das in einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen bzw. einer Anwesenheit des Abwesenden aufzugehen und damit ein paradoxales Grundmuster aufzuweisen scheint. Trotz der Unmöglichkeit einer schablonenhaften Analyse kann davon ausgegangen werden, dass die aus repressiven Regimen hervorgehenden sich demokratisierenden Transitionsgesellschaften ein gemeinsames Schicksal teilen, denn sie alle müssen die Säulen der Demokratie auf einem Grund errichten, der gepflastert ist von zivilgesellschaftlicher und politischer Konfliktivität, staatlicher Willkür, Ungerechtigkeit, Einschränkung und Verletzung der Menschenrechte, Repression und Verfolgung, Gewalt o.ä., ganz gleich in welchem Ausmaß.⁷⁷ Der Historiker Reinhard Rürup verweist auf den Umstand, dass keine Diktatur ohne den Einsatz von Gewalt und Terror auskommt, selbst wenn sich die Machthaber mitunter auf eine breite Zustimmung der Bevölkerung – die sich meist aus der Ablehnung vorheriger Verhältnisse ergibt – stützen können.⁷⁸ Entsprechend bedeutet für Teresa M. Vilarós der Tod Francisco Francos das Ende „de un régimen autoritario y represivo, el fin de la tiranía, de la censura social, ideológica y política [...]“.⁷⁹

Um das im Rahmen einer Diktatur – von Rürup allgemein als „Willkür- und Gewaltherrschaft“⁸⁰ definiert – begangene Unrecht im Hinblick auf das hier zugrunde liegende gedächtnistheoretische Forschungsinteresse terminologisch zu fassen, soll daher zunächst auf den von Christian Meier formulierten, weitgefassten Begriff der ‚schlimmen Erinnerung‘ rekuriert werden. Der Althistoriker verwendet diesen Terminus in seinen unter dem Titel *Das Gebot zu Vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns* (2010) veröffentlichten, komparatistisch angelegten Studien zum öffentlichen Umgang mit kriegserischer oder diktatorischer Vergangenheit:

Schlimmes – dieses Wort soll hier und im folgenden ganz formal gebraucht werden: das heißt unabhängig vom absoluten Ausmaß und der Qualität dessen, was jeweils angerichtet worden ist. Die willkürliche Tötung einiger hundert Griechen [unter der Herrschaft der „dreißig Tyrannen“ in Athen in den Jahren 404/403 v. Chr., D. H.] soll also ebenso darunter fallen wie der weitgehend fabrikmäßige Mord an 6 Millionen Juden im Zeiten Weltkrieg. Wichtig ist nur, daß

⁷⁶ Vogt, Jürgen: *Erinnerung ist unsere Aufgabe*, Opladen 1991, S. 7.

⁷⁷ Vgl. Rürup, Reinhard u.a. (Hgg.): *Der lange Schatten des Nationalsozialismus: Geschichte, Geschichtspolitik und Erinnerungskultur*, Göttingen 2014, S. 18: „Zu den typischen Merkmalen einer modernen Diktatur gehören: die Ausschaltung konkurrierender politischer Organisationen; die Unterdrückung und Verfolgung der Opposition; das Fehlen einer Gewalteinteilung; die Ausschaltung einer Öffentlichkeit, die die Macht kontrollieren könnte; die Aufhebung des Rechtsstaates und die Ausbildung eines Polizeistaates; die Nicht-Anerkennung eines gesellschaftlichen Pluralismus; die möglichst weitgehende Kontrolle der Gesellschaft durch die Bürokratie.“

⁷⁸ Vgl. Rürup, *Der lange Schatten des Nationalsozialismus*, S. 18ff.

⁷⁹ Vilarós, *El mono del desencanto*, S. 5.

⁸⁰ Rürup, *Der lange Schatten des Nationalsozialismus*, S. 21.

es um den Umgang mit sehr störender, zu schaffen machender Erinnerung gehen soll, und zwar für das Gemeinwesen. Die Frage ist, wie die [sic] damit fertig werden.⁸¹

Entscheidend ist die Feststellung, dass es sich um stark konflikthafte Erinnerungsinhalte handelt, die das zivilgesellschaftliche Zusammenleben in der Demokratie aufgrund ihrer nicht schwindenden Bedrängnis für die Gegenwart nachhaltig negativ beeinflussen können. Die von Meier hervorgehobene Beeinträchtigung der gegenwärtigen zivilen Gemeinschaft rückt den Begriff der ‚schlimmen Erinnerung‘ in die Nähe des pathologischen Trauma-Begriffs. Der Etymologie entsprechend manifestiert sich das Trauma, das traumatisierende Nicht-Mehr-Seiende, als gegenwärtige Wunde für das Individuum, was die zeitliche Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit unter der Last des Erlebten zusammenbrechen lässt. Die Gegenwärtigkeit des Vergangenen ist es, welche den Trauma-Begriff für die Textanalysen in dieser Studie noch besonders brauchbar werden lässt. Ein Trauma bezeichnet „ein Erlebnis, das von solcher Intensität ist, dass es die psychischen Verarbeitungsmöglichkeiten des Betroffenen überschreitet“ und dadurch „Angst, Schrecken und völlige Hilflosigkeit“⁸² in der Gegenwart auslösen kann. Zweifelsohne können Erfahrungen, die während eines Krieges oder unter einem repressiven Regime gemacht wurden, traumatisierend wirken.⁸³

Unter Rekurs auf Ausführungen des Psychoanalytikers Sigmund Freud rechtfertigt Paul Ricœur die Übertragung des der Psychoanalyse entstammenden Trauma-Begriffs auf Kollektive. Grundlage ist für ihn die unauflösliche Interdependenz individueller und kollektiver Identität, aus der die Möglichkeit der Anwendung pathologischer Kategorien auf die historisch-gesellschaftlicher Ebene erwächst: „Es ist die Bipolarität von persönlicher und gemeinschaftlicher Identität, die letzten Endes die Ausweitung der Freudschen Analyse der Trauer auf das Trauma der kollektiven Identität rechtfertigt.“⁸⁴ Wie von individuellen Traumata ließe sich gemäß Ricœurs Überlegungen demnach von „kollektiven Traumata oder Verletzungen“⁸⁵ sprechen. Führt man diesen Gedanken weiter, so wäre zudem die Rede von der „Erkrankung des kollektiven Gedächtnisses“ möglich, dessen pathologisches Leiden das Resultat einer schlimmen Vergangenheit ist, die von den das Kollektiv konstituierenden Individuen unmittelbar oder mittelbar erlebt und nicht überwunden wurde. Dem inneren Konflikt auf der Ebene des Individuums entspräche das konflikthafte Zusammenleben auf der Ebene des Kollektivs. Mit Blick auf die europäische Diktaturgeschichte des 20. Jahrhunderts stellt Rürup heraus, dass die wie auch immer gearteten Bemühungen, diese traumatischen Erlebnisse zu übergehen, zum Scheitern verurteilt sind: „Die Diktaturerfahrungen, insbesondere die Erfahrungen der totalitären Regime, sind so tiefgreifend,

⁸¹ Meier, Christian: *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns: Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*, München 2010, S. 13.

⁸² Ehlert-Balzer, Martin: „Trauma“, in: Mertens, Wolfgang (Hg.), *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, Stuttgart 2014, S. 962.

⁸³ Kriegs- oder Diktaturerfahrungen gelten in der Psychoanalyse als sog. „echte“ Traumata. Diese müssen von den im Alltag immer wieder auftretenden kleinen traumatischen Erlebnissen differenziert werden. Vgl. hierzu: List, Eveline: *Psychoanalyse*, Wien 2009, S. 113.

⁸⁴ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 128.

⁸⁵ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 128.

ja so existentiell, dass sie sich nicht einfach abstreifen lassen“⁸⁶, weder vom Individuum noch von Kollektiven.

Die Frage nach dem „Wer?“ der Erinnerung war bis in die Moderne eine beinahe ausschließlich individualpsychologische und erfuhr erst durch die sozial-konstruktivistischen Theorien des kollektiven Gedächtnisses, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vom französischen Soziologen Maurice Halbwachs formuliert und durch den Ägyptologen Jan Assmann sowie die Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann für kulturwissenschaftliche Untersuchungen brauchbar gemacht wurden, eine konzeptionelle Erweiterung.⁸⁷ In *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte. Étude de mémoire collective* (1941) und in den im Nachlass *La mémoire collective* (1950) zusammengefassten Studien richtet sich der französische Soziologe Maurice Halbwachs gegen Gedächtnistheorien, die das Erinnern als einen rein individualpsychologischen Vorgang ansahen. Mit der Öffnung der Gedächtnistheorie für das Kollektiv überwand er gewissermaßen den Subjektivismus seines Lehrers Henri Bergson und markierte damit gleichermaßen einen Forschungsschwerpunkt, der sich von den Theorien seines Zeitgenossen Sigmund Freud unterschied. Jede persönliche Erinnerung, so Halbwachs' durchaus radikale Annahme, sei von sozialen Bezugsrahmen (*les cadres sociaux*) bedingt und durch Interaktion und Kommunikation geprägt. Astrid Erll zufolge bilden diese Bezugsrahmen „den umfassenden, sich aus der materialen, mentalen und sozialen Dimension kultureller Formationen konstituierenden Horizont, in den unsere Wahrnehmung und Erinnerung eingebettet ist.“⁸⁸ Halbwachs' Leistung lag in der Zuordnung von Gedächtnis und sozialer Gruppe. Genauso wie Individuen bewohnen auch Gruppen ihre Vergangenheit und formen daraus ihre Gruppen-Identität.⁸⁹ Dabei verfahren sie selektiv, konstruktiv und stets in Abhängigkeit von gegenwärtigen Bedürfnissen.⁹⁰

An Halbwachs anknüpfend setzten sich Aleida und Jan Assmann intensiv mit der Unterscheidung zwischen vom Subjekt kommunizierter und institutionalisierter Erinnerung, d. h. Erinnerung, die nicht mehr an Subjekte gebunden ist, auseinander und erweiterten die Gedächtnistheorie Halbwachs' zu einer Kulturtheorie. Die Assmanns führten in ihrem 1988 publizierten Aufsatz „Schrift, Tradition,

⁸⁶ Rürup, *Der lange Schatten des Nationalsozialismus*, S. 31.

⁸⁷ Vgl. hierzu Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2011, S. 9. Die theoretische Auseinandersetzung mit den komplexen Konzepten Erinnerung und Gedächtnis als individualpsychologische Phänomene reichen bis in die Antike zurück und wurden unter Ausklammerung sozialer Gedächtnistheorien bis weit ins 20. Jahrhundert vertreten. Die Gedächtnismetaphorik Platons oder Aristoteles' lieferte erste Denkmodelle. Weitere wichtige Beiträge, die sich mit dem Ort sowie der Funktionsweise des Gedächtnisses beschäftigen, kamen u.a. von Aurelius Augustinus, Giordano Bruno, Michel de Montaigne, John Locke, David Hume, Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Sigmund Freud, Edmund Husserl, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas oder Niklas Luhmann. Diese Auflistung kann angesichts der Bandbreite der Gedächtnisforschung selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

⁸⁸ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 17.

⁸⁹ Jan Assmann beschreibt den Zusammenhang zwischen Erinnerung und Gruppen-Identität in seinem Werk *Das kulturelle Gedächtnis* wie folgt: „Was einzelne Individuen zu einem [...] Wir zusammenbindet, ist die konnektive Struktur eines gemeinsamen Wissens und Selbstbilds, das sich zum einen auf die Bindung an gemeinsame Regeln und Werte, zum anderem auf die Erinnerung an eine gemeinsam bewohnte Vergangenheit stützt“ (S. 16-17).

⁹⁰ Vgl. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 42.

Kultur“ zwei Gedächtnisrahmen ein, die sie „kommunikatives“ und „kulturelles Gedächtnis“ nannten. Das kommunikative Gedächtnis entspricht dabei im Grunde dem, was Halbwachs unter *mémoire collective* verstand:

Das kommunikative Gedächtnis umfaßt Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis. Dieses Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: mit seinen Trägern. Wenn die Träger, die es verkörpern, gestorben sind, weicht es einem neuen Gedächtnis.⁹¹

Dieser von Jan Assmann beschriebene Gedächtnishorizont umfasst drei bis vier Generationen bzw. ca. 80 Jahre. Im Anschluss daran entsteht eine Lücke, das sog. *floating gap*, ehe bestimmte Erinnerungen an neue, symbolische, objektive Träger geheftet werden können.⁹² Diese symbolischen Träger bzw. Medien fungieren schließlich als Träger des kulturellen Gedächtnisses:

Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren >Pflege< sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt.⁹³

Das kulturelle Gedächtnis wirkt aufgrund seiner normativen und formativen Kraft als Identität und Einheit stiftend für große Gemeinschaften und kann sowohl auf faktischer Vergangenheit als auch auf Mythen basieren; entscheidend ist demnach nicht die Wahrhaftigkeit des Geschehenen, sondern vielmehr der fundierende Wert des Erinnerten für die dauerhafte kulturelle Stabilisierung einer Gemeinschaft; Assmann spricht in diesem Zusammenhang von Identitätskonkretheit.⁹⁴ Als symbolische, objektivierte Träger bzw. Medien des kulturellen Gedächtnisses können somit Zeichensysteme aller Art in Frage kommen, solange sie mnemotechnische Funktion erfüllen, d.h. Erinnerung und Identität stützen.⁹⁵ Ein historisches Dokument kann demnach ebenso als Erinnerungsort dienen wie ein Roman oder ein Dramentext.

Jan Assmann relativiert die scheinbar klare zeitliche Trennung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, wenn er sagt, dass es sich bei den beiden Gedächtnisrahmen um „zwei Modi des Erinnerns“ handelt, „die man zunächst sorgfältig unterscheiden muß, auch wenn sie in der Realität

⁹¹ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 50.

⁹² Diese Bezeichnung geht auf den Ethnologen Jan Vansina zurück. Assmann übernimmt den Begriff, um den Zeitraum zu benennen, der zwischen den Gedächtnisrahmen klafft. Vgl. Vansina, Jan: *Oral Tradition as History*, 1985.

⁹³ Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1988, S. 15.

⁹⁴ Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 28.

⁹⁵ Die Bibel als Urtext der Kultur des christlichen Abendlandes gilt wohl als das prominenteste Beispiel dafür, dass die Identität stiftende Wirkung gemeinsamer Erinnerung nicht am Grad der Faktizität des Erinnerten zu messen ist. Vgl. hierzu Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 52: „Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern erinnerte Geschichte. Man könnte auch sagen, daß im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird.“

einer geschichtlichen Kultur sich vielfältig durchdringen.“⁹⁶ Entscheidender als die Frage nach dem zeitlichen Abstand zum Erinnerten ist demnach die Frage nach dem Modus des Erinnerns, dem *modus memorandi* bzw. der Art der Rezeption. Wirkt die Erinnerung an ein Ereignis für größere Gruppen „fundierend“, d.h. hat sie weitreichende Bedeutung für das kulturelle Selbstbild, oder ist sie nur von biographischem Interesse?⁹⁷ Beides kann der Fall sein. Der Zweite Weltkrieg stellt ein Ereignis dar, welches sowohl im Modus des kommunikativen Gedächtnisses, beispielsweise im Gespräch mit den Großeltern, als auch im fundierenden Modus des kulturellen Gedächtnisses erinnert wird, z. B. durch das Berliner Shoa-Mahnmal oder offizielle Gedenkakte.

Wenn an dieser Stelle von der Einheit stiftenden Funktion der fundierenden Erinnerung gesprochen wird, so impliziert dies jedoch keinesfalls, dass die Vergangenheitsbezüge großer Kollektive stets homogenen und einmütig ausfallen. Stattdessen ist von einer „Pluralität von Vergangenheitsbezügen, die sich nicht nur diachron in unterschiedlichen Ausgestaltungen des kulturellen Gedächtnisses manifestiert, sondern auch synchron in verschiedenen Modi der Konstitution der Erinnerung, die komplementäre ebenso wie konkurrierende, universale wie partikulare, auf Interaktion wie auf Distanz- und Speichermedien beruhende Entwürfe beinhalten können.“⁹⁸

Wo liegt nun der Keim für die für Postdiktaturen potentiell anzunehmende, erinnerungskulturelle Ambivalenz, die in den hiesigen Ausführungen als Paradoxie der Anwesenheit des Abwesenden bzw. des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen verstanden wird? Der Ursprung des memorialen Konflikts liegt in den unterschiedlichen Interessen und Bedürfnissen der erinnernden Instanzen zum Zeitpunkt der Transition, oder, um mit Halbwachs zu sprechen, in den *cadres sociaux* begründet. Ohne das Risiko eines allzu vereinfachenden Blicks einzugehen, lässt sich behaupten, dass sich Übergangsgesellschaften, die den Ausgang aus einem autoritären System vollziehen und den Weg in die demokratische Rechtsstaatlichkeit einschlagen, vor der Herausforderung der scheinbaren Unvereinbarkeit zwischen politischen und sozialen Bedürfnissen und Zielsetzungen stehen. Und, dass der Wunsch, die Vergangenheit öffentlich zu dokumentieren und sich zu ihr zu positionieren, eine Bedrohung für das realpolitische Ziel der systemischen Stabilisierung innerhalb junger Demokratien darstellt.⁹⁹

Der im öffentlichen Raum stattfindende Umgang mit schlimmer Vergangenheit, also die für alle sichtbare Manifestierung des im kommunikativen Gedächtnis Präsenten in Praktiken und Objektivationen des kulturellen Gedächtnisses stellt zur selben Zeit eine Notwendigkeit der sozialen wie auch eine Gefahr für die politische Transition dar. Die Neubildung einer kulturellen und

⁹⁶ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 51.

⁹⁷ Vgl. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 51f. Auch Astrid Erll weist explizit auf die Problematik der zeitlichen Differenzierung hin. Vgl. hierzu Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2011, 128ff.

⁹⁸ Sandl, Marcus: „Historizität der Erinnerung/Reflexivität des Historischen. Die Herausforderung der Geschichtswissenschaft durch die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung“, in: Oesterle, Günter (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005 (= FdE 26), S. 100.

⁹⁹ Vgl. Simon, „Verordnetes Vergessen“, S. 37.

nationalen Identität auf rechtsstaatlicher Basis scheint deshalb vielfach auf Kosten öffentlicher Erinnerung an das vorangegangene Unrecht angestrebt zu werden, droht sich diese doch wie ein Keil in die Homogenisierungs- und Stabilisierungsbestrebungen der Repräsentanten des neuen Systems zu bohren. Die Angst vor der destabilisierenden Wirkung des Vergangenheitsbezugs kann somit zum handlungsbestimmenden Motiv politischer Entscheidungsträger und Repräsentanten des offiziellen Diskurses werden.¹⁰⁰

Die Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen in postdiktatorischen Übergangsgesellschaften scheint somit an der Schwelle zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis verortet werden zu können. Das, was im kommunikativen Gedächtnis anwesend ist, kann im kulturellen Gedächtnis gleichzeitig weitestgehend absent bleiben, was zur Folge hat, dass die von Individuen gespeicherten und von sozialen Gruppen geteilten Erinnerungen an kriegsartige Auseinandersetzungen und/oder diktatorische Repression in der Latenz des kommunikativen Gedächtnisses (individuelles und soziales Gedächtnis) verharren und nur bedingt symbolische Repräsentation im öffentlichen Raum erfahren (kulturelles Gedächtnis).

Der Umstand, dass sich Erinnerungen medial veräußern – z. B. in Form von Romanen, historischer Fachliteratur oder TV-Diskussionsrunden – ist zwar durchaus Teil der Objektivierung der Erinnerungen, darf allerdings keineswegs gleichgesetzt werden mit der wirkmächtigen Symbolik des politisch-institutionellen Vergangenheitsbezugs. Mediale Präsenz der Vergangenheit in Form von Romanen, Geschichtsbüchern und TV-Talkrunden kann somit nicht als Argument gegen den Vorwurf der Ausklammerung schlimmer Erinnerung aus dem kulturellen Gedächtnis dienen. Zwar ist die Wichtigkeit der medialen Thematisierung im Hinblick auf die Formung des kulturellen Gedächtnisses anzuerkennen, jedoch ist diese nicht gleichbedeutend mit dessen Etablierung. Denn für die Verankerung im kulturellen Gedächtnis bedarf es eines hohen Grades an Geformtheit bzw. zum Zwecke der Langlebigkeit vorgenommenen Kodierung der Erinnerung, die sich entweder durch politisch-institutionelle Verankerung oder durch die gesellschaftliche Mythisierung eines Erinnerungsortes vollziehen kann.

Erinnerungskultur und individuelle Erfahrungen müssen demzufolge nicht korrespondieren, vor allem dann nicht, wenn die biographische Erinnerung alles andere als systemisch fundierend wirkt. Um diese mögliche Diskrepanz nicht terminologisch zu verwässern, wird der Begriff der Erinnerungskultur unter Rekurs auf den Historiker Hans Günter Hockerts von den Primärerfahrungen sowie von der zeitgeschichtlicher Forschung abgegrenzt:

„Primärerfahrung“ bezieht sich auf die selbst erlebte Vergangenheit [...]. Was man [...]

¹⁰⁰ Die 19. September 1946 an Sieger und Besiegte des Zweiten Weltkriegs gerichteten Worte Winston Churchills liefern einen Beleg für diese Behauptung und können als Exempel für die Rhetorik der West-Alliierten sowie der deutschen Nachkriegspolitik betrachtet werden: „We must all turn upon the horrors of the past. We must look to the future. We cannot afford to drag forward across the years that are to come the hatreds and revenges which have sprung from the injuries in the past.“ Vgl. Churchill, Winston: „Speech delivered at the University of Zurich“, URL: <https://rm.coe.int/16806981f3> [18. Januar 2017].

„Erinnerungskultur“ nennt, dient als lockerer Sammelbegriff für die Gesamtheit des nicht spezifisch wissenschaftlichen Gebrauchs der Geschichte in der Öffentlichkeit – mit den verschiedensten Mitteln und für die verschiedensten Zwecke, von der Gedenkrede des Bundespräsidenten über die Denkmalpflege bis zum Fernseh-Infotainment [...]. Davon wird schließlich die zeitgeschichtliche Forschung abgegrenzt, in der Annahme, dass es charakteristische Unterschiede gibt zwischen Zeitgeschichte als persönlicher Erinnerung, als öffentlicher Praxis und als wissenschaftlicher Disziplin.¹⁰¹

Der Eingang bestimmter Primärerfahrungen, seien diese am eigenen Leib erfahren oder vermittelt, in das kulturelle Gedächtnis ist an Autoritäten des öffentlichen Raums gebunden. Diese werden in erster Linie von politischen und medialen Entscheidungsträgern repräsentiert, die aufgrund ihrer gesellschaftlichen Funktion über die symbolische Repräsentation von Vergangenheit verfügen, d.h. darüber bestimmen können, was im öffentlichen Raum wahrnehmbar wird.¹⁰²

4. Forschungsfrage: Überlegungen zur Darstellbarkeit der irreduziblen Diskrepanz zwischen gemachter Erfahrung und memorialer Erwartung

Das beschriebene konfliktuelle Verhältnis zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis innerhalb postdiktatorischer Übergangsgesellschaften ergibt sich aufgrund der potentiell unterschiedlichen Präsenz, d.h. des divergierenden Fortbestehens von vergangenen Geschehnissen innerhalb der differenzierten Gedächtnisrahmen. Während auf der Ebene des kommunikativen Gedächtnisses in der Regel von einer Präsenz der Vergangenheit in Form subjektiver Erinnerung ausgegangen werden kann, ja muss – ganz unabhängig von etwaigen Versuchen individueller Verdrängung oder sozialer Tabuisierung¹⁰³ – so bedarf es im Hinblick auf den Eingang schlimmer

¹⁰¹ Hockerts, Hans Günter: „Zugänge zur Zeitgeschichte: Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 28 (2001), S. 16.

¹⁰² Vgl. Foucault, Michel/Ott, Michaela: *In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*, Frankfurt a. M. 1999 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1585), S. 38-39.

¹⁰³ Vgl. Freud, Sigmund: „Konstruktionen in der Analyse“, in: ders., *Gesammelte Werke, Bd. 16*, Frankfurt a. M. 1936, S. 46: „Alles Wesentliche ist erhalten, und selbst was vollkommen vergessen scheint, ist noch irgendwie und irgendwo vorhanden, nur verschüttet, der Verfügung des Individuums unzugänglich gemacht.“ Sowie Kraft, Hartmut: *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit*, 2004, S. 69 f.: „Tatsachen, Erinnerungen, Meinungen, die von einer großen Mehrheit oder von einflussreichen Personen oder Institutionen innerhalb einer Großgruppe abgelehnt werden, können aus dem öffentlichen Diskurs entfernt werden. Dies trägt zur Identitätsbildung [...] bei, indem das Angemessene und sozial Erwünschte gegen das Unerwünschte abgegrenzt wird. Tabus geben eine Orientierung. Auf der anderen Seite können Tabus aber auch eine dringend notwendige kritische Diskussion behindern. Wer dann dieses Thema dennoch aufgreift, wird zum ‘Nestbeschmutzer’ oder sonst wie verunglimpft.“ Vgl. ebenso Saul Friedlanders Unterscheidung zwischen einer *allgemeinen* und einer *tiefen* Erinnerung. Während die allgemeine Erinnerung ein Versuch einer Etablierung überindividueller Erinnerungsformen ist – wie beispielsweise die Objektivationen des kulturellen Gedächtnisses –, so sind tiefe Erinnerungen traumatisch und nicht repräsentierbar. Die Annäherung von allgemeiner und tiefer Erinnerung ist damit von vornherein zum Scheitern verurteilt: „[J]eder Versuch, ein kohärentes Selbst aufzubauen, scheitert an der renitenten Widerkehr der verdrängten und immer wieder auftauchenden tiefen Erinnerung.“ Friedlander, Saul: „Trauma, Transference, and ‘Working Through’ in Writing the History of the Shoah“, in: *History and Memory*, 4 (1994), S. 41; zitiert nach Young, James E.: „Postmoderne Geschichte und der Holocaust“, in: Stückerath, Jörn/Zbinden, Jürg (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, 2), S. 161.

Erinnerung in den Rahmen des kulturellen Gedächtnisses institutionalisierter Praktiken, die entweder ausgeführt werden oder nicht. Zwar wurde verdeutlicht, dass die Integration dunkler Kapitel der Vergangenheit in die gegenwärtige Erinnerungskultur konstitutiv für den *sozialen* Transformationsprozess sowie die individuelle und kollektive Identitätsbildung in Übergangsgesellschaften zwischen autoritären und demokratischen Systemen ist. Jedoch liefert die empirisch belegte Tatsache, dass sich in der Geschichte des 20. Jahrhunderts die politischen Lenker junger Demokratien nicht selten für ein vorübergehendes Ausklammern destabilisierender Erinnerung aus dem offiziellen Diskurs sowie der öffentlichen Wahrnehmung entschieden haben, eine Erklärung für das temporäre erinnerungskulturelle Spannungsverhältnis. Erhalten die von Individuen und Gruppen vollzogenen Veräußerungen schlimmer Erinnerungen trotz ihrer überindividuellen Tragweite keine dazu korrespondierende Repräsentanz auf der Ebene des kulturellen, das heißt institutionalisierten Gedächtnisses, steht die Anwesenheit der Vergangenheit auf Subjektebene der in den Jahren des Übergangs festzustellenden Abwesenheit selbiger im kulturellen Gedächtnis gegenüber. Anders gewendet: Es kommt zur Gleichzeitigkeit des Nicht-Erinnerns auf politisch-institutioneller Ebene und der Präsenz des Unvergesslichen auf sozial-subjektiver Ebene.

Aus dieser historischen Lebenswirklichkeit leiten sich die diese Studie prägenden literatur- und theaterwissenschaftlichen Forschungsfragen ab: Wie lässt sich die erinnerungskulturelle Realität des Postfranquismus ästhetisch verarbeiten? Welcher Wirklichkeitsbegriff muss einer ästhetischen Darstellung von erinnerungskultureller Paradoxie zugrunde gelegt werden? Auf welche Weise lässt sich die Gleichzeitigkeit von systemischem Verdrängen und der Notwendigkeit des subjektiven Erinnerns dramatisch ausgestalten? Und: Über welche Möglichkeiten verfügt das Theater, nicht nur den Akt des Verdrängens mimetisch darzustellen, sondern als Medium der gemeinsamen Rezeption einen Akt des kollektiven Erinnerns innerhalb des theatralischen Raums zu initiieren, der sich in die Leerstellen der defizitären Erinnerungspolitik des Postfranquismus einschreibt? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, ist es an dieser Stelle zunächst notwendig, die paradoxe erinnerungskulturelle Wirklichkeit begrifflich zu fassen, um im Anschluss nach den Möglichkeiten der ästhetischen Darstellung dieser Wirklichkeit zu fragen.

Die für folgende Überlegungen grundlegende Annahme einer erinnerungskulturellen Paradoxie lässt sich zunächst mit den von Reinhart Koselleck formulierten historischen Erkenntniskategorien des ‚Erfahrungsraums‘ und des ‚Erwartungshorizonts‘ näher beschreiben, die, „inhaltlich angereichert, die konkreten Handlungseinheiten im Vollzug sozialer oder politischer Bewegung leiten.“¹⁰⁴ Dieser konzeptionelle Brückenschlag erscheint hier sinnvoll, weil er eine Antwort auf die Frage vorbereitet, auf welche Weise sich die erinnerungskulturelle Paradoxie dramatisch und inszenatorisch ästhetisieren lässt. Koselleck liefert gewissermaßen einen geschichtswissenschaftlichen Unterbau, der erkenntnistheoretische Überlegungen mit der historischen Bedingtheit des Menschen in Beziehung

¹⁰⁴ Koselleck, Reinhart: „‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘. Zwei historische Kategorien“, in: ders. (Hg.), *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Berlin 2010 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 757), S. 353.

setzt. Auf der Grundlage dieser diachronisch ausgelegten Erkenntniskategorien wird es möglich werden, der ästhetischen Umsetzung eines paradoxalen Wirklichkeitsempfindens nachzuspüren, das als Folge einer irreduziblen Diskrepanz zwischen Erfahrenem (Bürgerkrieg und Diktatur) und Erwartbarem (erinnerungskulturelle Repräsentanz von Bürgerkrieg und Diktatur) zu beschreiben ist. Dieser Ansatz bietet einen Zugang zur Beschäftigung mit erinnerungskulturellen Werken, der sich als theoretische Vertiefung des beschriebenen konfliktuellen Verhältnisses zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis versteht. Im Folgenden sollen Kosellecks Annahmen kurz erläutert werden.

Der konkrete Geschichtsverlauf sowie unsere historische Erkenntnis sehen sich von den formalen Kategorien des ‚Erfahrungsraums‘ und des ‚Erwartungshorizonts‘ beeinflusst. Mit Blick auf den Übergang zwischen Mittelalter und Neuzeit stellt Koselleck eine sich zunehmend vergrößernde Diskrepanz zwischen Erfahrung und Erwartung fest und bezeichnet diese als Charakteristikum der frühen Moderne. Aussagen über die Zukunft auf Grundlage des Erfahrenen wurden im Anschluss an das Mittelalter durch den stetigen technischen Fortschritt, die Entdeckung der Neuen Welt, physikalische Erkenntnisse und die damit einhergehende Komplexität der jeweiligen Realitäten erschwert. Waren die Konsequenzen dieser alles verändernden Wegmarken zunächst auf sozial höher gestellte Schichten beschränkt, so erfasste spätestens die Reformation breitere Bevölkerungsteile: „Terminologisch wurde der geistliche ‚profectus‘ durch den weltlichen ‚progressus‘ verdrängt oder abgelöst.“¹⁰⁵

Die nun offene Zukunft befeuerte nicht nur den Glauben an die „irdische Daseinsverbesserung“, den Fortschritt, im Gegensatz zur dogmatischen Jenseitsorientierung, sondern sie bedeutete des Weiteren die Erschütterung bisher etablierter Welterklärungen. Poststrukturalistisch formuliert, gewissermaßen *avant la lettre*, könnte mit Blick auf den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit von einem sich einleitenden Abhandenkommen des in letzter Instanz gültigen Signifikats gesprochen werden. Gott wie auch der bis dato aufschlussreiche Rückbezug auf die gemachten Erfahrungen zum Zwecke des erklärenden Blicks in die Zukunft verloren zunehmend ihre absichernde Funktion, das erkenntnisbringende Verhältnis von Ursache und Wirkung büßte an Gültigkeit ein. Vom 16. Jahrhundert an vergrößerte sich der Spalt zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont, was sich zwangsläufig auf die historisch jeweils geltenden Wirklichkeitsbegriffe auswirken musste.

Die historischen Kategorien des Erfahrungsraums wie des Erwartungshorizonts finden sich auch auf sprachlich-begrifflicher Ebene wieder. Koselleck unterscheidet Erfahrungsregistraturbegriffe (z. B. der im Spätmittelalter aufkommende Terminus ‚Bund‘, der im Kontext des Einungswesens Gebrauch fand), die von vergangener Wirklichkeit gesättigt sind, von zukunftsbezogenen Erfahrungsstiftungsbegriffen (z. B. die um 1800 geschaffenen Kunstwörter ‚Staatenbund‘, ‚Bundesstaat‘, ‚Bundesrepublik‘), die auf der Basis gemachter, wenn auch verborgener Erfahrung prognostische Funktion haben. Diesen Termini stehen die Erwartungsbegriffe gegenüber. Zu diesen

¹⁰⁵ Koselleck, „‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘“, S. 362.

werden beispielsweise Herrschaftsformen wie Monarchie, Aristokratie, Republik oder Demokratie gerechnet, die Koselleck zufolge um 1800 geschichtsphilosophisch überformt werden: „Die drei Verfassungsbegriffe werden zu einer Zwangsalternative gebracht: >Despotie oder Republik<, wobei die Alternativbegriffe einen zeitlichen Indikator erhalten. Der geschichtliche Weg führe fort von der Despotie der Vergangenheit hin zur Republik der Zukunft.“¹⁰⁶

Für Immanuel Kant war der ‚Republikanismus‘ ein dynamischer Begriff, der auf politischer Handlungsebene dem entsprach, was der kantische Fortschrittsgedanke im Allgemeinen einforderte.¹⁰⁷

Das Spannungsverhältnis zwischen erfahrener und erwarteter Herrschaftsform scheint, wie verdeutlicht wurde, besonders in Übergangsgesellschaften auf das politische Geschehen einzuwirken. Auch im transitorischen Spanien wurde die von großen Bevölkerungsteilen ersehnte *democracia* zum rein zukunftsgerichteten Bewegungsbegriff, der seine Strahlkraft aus den durch den Franquismus gemachten Erfahrungen bezog, ohne diese dafür explizit zu formulieren. Bewegungsbegriffe sollen „eine neue Zukunft erschließen [...], neue Verfassungslagen stiften helfen.“¹⁰⁸ „Das gesamte politisch-soziale Sprachfeld wird [...] von der progressiv aufgerissenen Spannung zwischen Erfahrung und Erwartung induziert.“¹⁰⁹ Das bereits beschriebene Phänomen des *desencanto* während der Transition ergab sich – vor der Folie dieses Erklärungsmodells – aus einer Diskrepanz zwischen den gemachten Erfahrungen und den nicht erfüllten Erwartungen während des demokratischen Übergangs.

Hans Blumenberg bietet in seinem Aufsatz „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ aus dem Jahr 1964 erkenntnistheoretische Anknüpfungspunkte an Kosellecks historische Kategorien. Das bei Koselleck als „Diskrepanz“ beschriebene Auseinanderdriften von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont seit der frühen Moderne korrespondiert bei Blumenberg mit der Schwelle zwischen dem mittelalterlichen und dem neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff. Das mittelalterliche Weltverstehen und Welthandeln stützte sich auf eine vermittelnde Instanz zwischen Welt und Subjekt, die den Verdacht des Weltbetrugs absorbierte und die Grenze zwischen Physischem und Metaphysischem in den Nebel des Glaubens hüllte. Blumenberg spricht dementsprechend von *garantierter Realität* im Gegensatz zur sich zunehmend abzeichnenden *Realität als Resultat einer Realisierung*, in der der Empirie mehr Glauben geschenkt wurde als dem Transzendentalen. Diese Konzepte unterscheiden sich des Weiteren vom Begriff der *Realität als das dem Subjekt nicht Gefügigen*. Blumenberg zufolge kennzeichnet dieser Wirklichkeitsbegriff die Moderne um 1900. Uns dient er in der Folge zur Erläuterung einer erinnerungskulturellen Paradoxie, die sich zwischen Erfahrung und Erwartung in die Gegenwart einschreibt. Der Hinweis auf die Konsequenzen der irreduziblen Diskrepanz für die Gegenwart ist von entscheidender Bedeutung, dient diese doch als Ausdrucksfläche für das Spannungsverhältnis zwischen dem zukunftsgerichteten Geistesvermögen der Erwartung und dem vergangenheitsgerichteten Geistesvermögen des Gedächtnisses.

¹⁰⁶ Koselleck, „Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘“, S. 372.

¹⁰⁷ Vgl. Koselleck, „Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘“, S. 373.

¹⁰⁸ Koselleck, „Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘“, S. 373.

¹⁰⁹ Koselleck, „Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘“, S. 374.

Die von Koselleck angenommene Irreduzibilität zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont findet sich bei Blumenberg im Konzept der *Realität als das dem Subjekt nicht Gefügige* wieder. In der Anerkennung der Komplexität der Realität, die die Erkenntnismöglichkeiten des Subjekts übersteigt, liegt paradoxerweise der Schlüssel zum Verständnis von Realität. Wirklichkeit zeigt sich im Moment des Widerstands gegenüber den Versuchen, diese zu erfassen:

In diesem Wirklichkeitsbegriff wird die Illusion als das Wunschkind des Subjekts vorausverstanden, das Unwirkliche als die Bedrohung und Verführung des Subjekts durch die Projektion seiner eigenen Wünsche, und demzufolge antithetisch die *Realität als das dem Subjekt nicht Gefügige*, ihm Widerstand Leistende, und dies nicht nur als Erfahrung des Berührens, der trägen Masse, sondern auch und in letzter Zuspitzung in der logischen Form des Paradoxes.

[...]

In diesem Sinne ist das der Analyse nicht mehr Zugängliche, das nicht weiter Auflösbare, das – in einer charakteristischen Wendung – ‚atomic fact‘, die elementare Konstante, signifikativ für diesen Wirklichkeitsbegriff.¹¹⁰

Die Verknüpfung von Blumenbergs These, nach der der Wirklichkeitsbegriff seit Beginn der Moderne immer stärker im Konzept des Widerstands bzw. in der Figur des Paradoxons aufgeht, mit den von Koselleck formulierten historischen Kategorien ermöglicht nun eine terminologisch fundierte Beschreibung der erinnerungskulturellen Paradoxie im postfranquistischen Spanien sowie eine Klärung des Zusammenhangs von Wirklichkeitsbegriffen und deren ästhetischer Verarbeitung. Wie gezeigt werden konnte, lässt sich im Hinblick auf das von der spanischen Bevölkerung Erlebte und dem Ausbleiben politisch-institutionalisierter, symbolischer Erinnerungspraktiken nach 1975 von einer irreduziblen Diskrepanz zwischen (subjektivem) Erfahrungsraum und (memorialem) Erwartungshorizont ausgehen, die in Anlehnung an Blumenbergs These der *Realität als das dem Subjekt nicht Gefügige* zunächst als Widerstand erfahren werden muss, zumindest bei den Bevölkerungsteilen, die zuvor identitäre Einschränkungen erlitten. In der Konsequenz verortet sich die memoriale Realität des Postfranquismus im Spalt zwischen gemachter Erfahrung und nicht eintretender Erwartung.

Der Philosoph Paul Ricœur spricht mit Blick auf die von Koselleck beschriebene Diskrepanz zwischen den Transzendentalien der historischen Erkenntnis von einer „Dysfunktion des normalerweise waltenden Zusammenhangs zwischen Erwartung und Erfahrung“¹¹¹ sowie von einer „Krise des historischen Bewusstseins“¹¹². Diese in der Lebenswelt festzustellende, zeitliche Dissonanz manifestiert sich Ricœur zufolge in einer „Aporetik der Zeitlichkeit“, bzw. der Zeiterfahrung. Der Begriff der ‚Krise‘ bzw. die Frage, wie diese zu überwinden ist, bildet den Ausgangspunkt für seine

¹¹⁰ Blumenberg, Hans: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Jauß, Hans Robert (Hg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, München ²1969, S. 13f.

¹¹¹ Zit. nach Zbinden, Jürg: „Krise der Mimesis. Zur Rekonstruktion und Kritik von Paul Ricœurs Begrifflichkeit in ‚Zeit und Erzählung‘“, in: Stückrath, Jörn/ders. (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, 2), S. 182.

¹¹² Zbinden, Jürg, „Krise der Mimesis“, S. 182.

Theorie der dreifachen Mimesis, die den Zusammenhang zwischen Lebenswelt und Narration durch die Prozesse der Präfiguration (Mimesis I), der Konfiguration (Mimesis II) und der Refiguration (Mimesis III) zu beschreiben versucht.¹¹³ Die „Lebenswirklichkeit des Alltags“ (I), in der die Krise der Zeiterfahrung erlebt wird, und die „Lebenswirklichkeit des Lesers“ (III) werden durch das Mittelstück des literarischen Textes (II), das Feld des Als-ob, zusammengehalten. Auf der Stufe der Mimesis II wird Ricœur zufolge die dissonante und heterogene Lebenswirklichkeit poetisch konfiguriert, und damit geordnet und strukturiert. Die Narration wird somit zum potentiellen Mittel gegen die existenzielle Krise der Zeiterfahrung. Zu dieser Annahme gelangt Ricœur, weil er von einer Korrelation zwischen dem Erzählen einer Geschichte und dem zeitlichen Charakter der menschlichen Erfahrung ausgeht: „Mit anderen Worten: daß die Zeit in dem Maße zur menschlichen wird, in dem sie sich nach einem Modus des Narrativen gestaltet, und daß die Erzählung ihren vollen Sinn erlangt, wenn sie eine Bedingung der zeitlichen Existenz wird.“¹¹⁴ Ricœur ist der Überzeugung, der Mensch als verzeitlichtes Wesen strebe nach geschichtlicher Verständlichkeit des individuellen sowie kollektiven Lebens.¹¹⁵

Geschichtstheoretische Annahmen wie die von Hayden White (*Metahistory*) oder Paul Ricœur korrespondieren mit Kosellecks Diskrepanz zwischen Erfahrung und Erwartung wie auch mit Blumenbergs Theorie von der *Realität als das dem Subjekt nicht Gefügigen*. Auch hier wird es als Unmöglichkeit betrachtet, die Ereignisse der Lebenswelt, das Sein an sich, als Bedeutungsquelle zu betrachten. Vielmehr wird Sinn erst durch narrative Erzählstrukturen aufgebaut, dem Sein durch den Akt des Erzählens aufgeprägt. Historischen Geschehnissen sind nach Meinung von White und Ricœur narrative Eigenschaften nicht inhärent, sondern sie erhalten diese erst, wenn von ihnen erzählt wird. White spricht entsprechend von einer „Poetik der Geschichte“.¹¹⁶ Ein Ereignis wird dementsprechend erst dann zu einem tragischen, wenn jemand von dem Ereignis erzählt, als wäre es tragisch gewesen. Ricœur zufolge kreiert das Erzählen ein Reich des Als-ob. Wir erzählen die Geschehnisse folglich nicht, wie sie wirklich sind oder waren, sondern so, als ob sie so wären, wie wir davon erzählen:

Wenn nun aber die Abfolge einem logischen Zusammenhang unterstellt werden kann, so beruht das darauf, daß die Vorstellungen des Anfangs, der Mitte und des Endes nicht der Erfahrung entnommen sind: es handelt sich nicht um Züge der tatsächlichen Handlung, sondern um Wirkungen, die aus dem Aufbau des Gedichtes hervorgehen.¹¹⁷

Eine ästhetische Rekonstruktion von historischen Ereignissen im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts

¹¹³ Der mimetische Zirkel orientiert sich an den von Martin Heidegger in *Sein und Zeit* etablierten Begriffen der Daseinsanalyse: Verstehen bzw. Vor-Struktur des Verstehens (I), Entwurf (II) und Auslegung bzw. Als-Struktur der Auslegung (III). Vgl. Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. I, München 1988.

¹¹⁴ Ricœur, *Zeit und Erzählung*, S. 87.

¹¹⁵ Liebsch, Burkhard: „Geschichte als Antwort“, in: Stückrath, Jörn/Zbinden, Jürg (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, 2), S. 199. Vgl. ebenso Ricœur, *Zeit und Erzählung*, S. 87.

¹¹⁶ White Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a. M. 2008 (= Fischer Taschenbuchverlag, 18020), S. 15-62.

¹¹⁷ Ricœur, *Zeit und Erzählung*, S. 67.

kann unter Einfluss dieser theoretischen Denkgebäude nur in einer postmodernen Darstellungsform aufgehen, da diese die Unmöglichkeit der Objektivität des von Subjekten Vermittelten anerkennt.

Dies kann auch angesichts eines fundamentalen Unterschieds zwischen White und Ricœur behauptet werden. Zwar gehen beide von einer *discordance* der Lebenswelt aus, die erst durch die Erzählung einen Sinn erfährt, jedoch bewerten sie diesen Akt unterschiedlich. Während White das narrative Aufstülpen von Sinn als geradezu manipulativ wertet, ist das Erzählen für Ricœur ein bedeutender Teil des Verstehens und Erklärens, und damit eine der essentiellen und notwendigen Aufgaben der Historiographie. Das Leben soll, ja muss Ricœur zufolge erzählt werden. Zudem geht er von einer Präfiguration der Lebenswelt aus (Mimesis I), die sich aus einer grundlegenden „Semantik der Handlung“¹¹⁸ ergibt, wodurch Geschehenssequenzen nicht vollends bedeutungslos aufgefasst werden.¹¹⁹ Damit wehrt er sich gegen eine poststrukturalistische Geschichtstheorie, die seines Erachtens zur Krise der Mimesis und somit der Darstellbarkeit von Vergangenheit geführt hat.¹²⁰

Die anhand theoretischer Bezüge zur Geschichtswissenschaft, zur Geschichtsphilosophie wie zur Erkenntnistheorie erörterte Inkongruenz im Bezug auf Kosellecks Transzendentalien findet m. E. ihre begriffliche und daran anschließend auch ihre ästhetische Entsprechung in der *Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen*. Während die traditionelle Theorie der Mimesis auf dem Wirklichkeitsbegriff der „momentanen Evidenz“ gründet¹²¹, also auf der Annahme ontologischer Determiniertheit und Entsprechung, scheinen die konkurrierenden Erinnerungskulturen in der zweiten Hälfte des 20. Jhs. ihre ästhetische Entsprechung in der Figur des Paradoxons bzw. der logischen Aporie zu finden. Es wird zu prüfen sein, inwieweit die Annahme einer erinnerungskulturellen Realität, die sich den einzelnen Subjekten widersetzt, mit der Skepsis am Repräsentationsvermögen der Historiographie verknüpft werden kann. Der grundsätzliche Zweifel an der Möglichkeit wahrheitsgetreuer Vergangenheitsvermittlung scheint mit einem Wirklichkeitsbewusstsein einherzugehen, das sich am Widerstand und dem Paradoxon konstituiert, wie auch mit der Entwicklung von der historischen hin zur meta-historischen bzw. meta-historiographischen Fiktion. Entsprechend dieses Wirklichkeitsbewusstseins sowie einer Historiographie-Kritik, die das Dilemma des Historikers aufzeigt, vermeintlich nie das zu erreichen, was er anstrebt, scheint die in dieser Studie

¹¹⁸ Ricœur, *Zeit und Erzählung*, S. 90.

¹¹⁹ Carr, David: „Narrative Erzählformen und das Alltägliche“, in: Stückrath, Jörn/Zbinden, Jürg (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, 2), S. 199. Vgl. ebenso Ricœur, *Zeit und Erzählung*, S. 173. Zudem Ricœur, *Zeit und Erzählung*, S. 90: „Wenn zutrifft, dass die Fabel eine Handlungsnachahmung ist, wird zunächst eine vorgängige Kompetenz erfordert: die Fähigkeit, die Handlung überhaupt an ihren Strukturmerkmalen zu erkennen.“

¹²⁰ Insbesondere gegen White, aber auch gegen die grundlegenden Annahmen Ricœurs aus *Temps et récit*, formierte sich ein wissenschaftlicher Gegen-Diskurs, der sich gegen die Behauptung des lebensweltlichen Mangels Struktur und v.a. an Sinn ausspricht. So formuliert z. B. David Carr: „Das Narrative ist weit davon entfernt, von der realen Welt abzuweichen oder ihr eine fremdartige Struktur aufzuzwingen; es teilt mit ihr eine gemeinsame Form, greift diese auf und macht sie zu einem Ausdrucks-, Reflexions- und Repräsentationsmittel. Leben [...] stellt sich dar in Geschichten, weil es die Gestalt der Geschichten bereits besitzt.“ Zit. nach Carr, David: „Narrative Erzählformen und das Alltägliche“ (Carr, David: „Narrative Erzählformen und das Alltägliche“, S. 175-176).

¹²¹ Vgl. Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, S. 15.

etablierte Verwendung des Begriffs des Nicht-Erinnerns bzw. Verdrängens im Gegensatz zu dem des Vergessens sinnvoll. Denn die Negation des Erinnerns ist keineswegs als Äquivalent des passiven Vergessensprozesses zu verstehen.¹²² Vielmehr behält sich das Konzept des Nicht-Erinnerns bzw. Verdrängens den für hiesige Zwecke bedeutenden Aspekt des aktiven und gleichermaßen zum Scheitern verurteilten Unterdrückens bei, wodurch sich die Paradoxie der Anwesenheit des Abwesenden nicht nur auf grammatischer Ebene einschreibt, sondern gleichermaßen auf psychoanalytische Implikationen hingewiesen werden kann. Verdrängen bedeutet eben nicht Vergessen:

Der Begriff der Verdrängung (...) bezeichnet den Vorgang, in dem gewisse Gedanken oder Erinnerungen aus dem Bewussten ausgeschlossen und ins Unbewusste gedrängt werden (...). Da die Verdrängung weder die Vorstellung noch die Erinnerungen zerstört, sondern nur in das Unbewusste verdrängt, kann dieses Material immer in entstellter Form zurückkehren, in Symptomen, Träumen, Versprechern, etc.¹²³

Auch auf Kollektive angewendet, ist ein Vergessen kollektiv relevanter Gedächtnisinhalte im Sinne einer Zerstörung der Erinnerungen nicht möglich. Allerdings, und dies wurde mit Blick auf die postfranquistische Erinnerungspolitik deutlich gemacht, mündet die Macht der systemischen Vernunft, der *raison politique*, die Lemmata wie *reconciliación*, *comunidad* und *consenso* preist, in einer Verdrängung bzw. in einem Versuch des Ausschlusses destabilisierender Erinnerungen aus dem politischen Diskurs. Damit einher geht zwangsläufig ein Ausbleiben des semiotischen Überführens schlimmer Erinnerung in das Feld des kulturellen Gedächtnisses, die der Übertragung des Erinnerungsauftrags zwischen den Subjekten und den als *reminder* fungierenden Medien gleichkommt. Die Bewahrung des Geschehenen im kulturellen Gedächtnis, die symbolische Anerkennung der Relevanz des Geschehenen hinsichtlich der kollektiven Identität sowie die Verantwortlichkeiten im Hinblick auf das nicht abzuweisende Erbe werden somit zunächst ausgespart.¹²⁴

Die historischen Erkenntniskategorien sowie die Verknüpfung der Begriffe des ‚Erfahrungsraums‘ und des ‚Erwartungshorizonts‘ mit dem von Hans Blumenberg geprägten Wirklichkeitsbegriff der *Realität als das dem Subjekt nicht Gefügende*, die in der Figur des Paradoxons und im Empfinden von Widerstand Ausdruck zu finden scheint, liefert uns den erkenntnistheoretischen Begriffsapparat, um die für den Postfranquismus angenommene erinnerungskulturelle Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen zu beschreiben. Dieser Zugang, der sich auf geschichtstheoretische, erkenntnisphilosophische und sprachphilosophische Theorien stützt, soll eine Alternative zu dem in

¹²² Dieser Aspekt nimmt Kritikern wie Santos Julián, die eine Politik des Vergessens im postfranquistischen Spanien ablehnen, den Wind aus den Segeln. Es handelte sich nicht um eine Politik des Vergessens, sondern um eine Politik des Nicht-Erinnerns.

¹²³ Evans, Dylan (Hg.): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien 2002, S. 329.

¹²⁴ Inwiefern die Literatur einen alternativen Lebensraum für das Un-Vernünftige bietet, zeigte Renate Lachmann, deren Studien über die Phantastik zu einem späteren Zeitpunkt für die hier formulierten Annahmen herangezogen werden soll.

der literatur- und theaterwissenschaftlichen *memoria*-Forschung gängigen Rekurs auf die kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorie von Jan Assmann bieten, die häufig als Grundlage für Beschäftigungen mit den Themen Erinnerung, Vergessen oder Verdrängen herangezogen wird. Der Rekurs auf die kulturwissenschaftlichen Theorien des kollektiven Gedächtnisses kann m. E. nur die Basis für die Beschreibung von erinnerungskultureller Wirklichkeit zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt darstellen. Mit Blick auf die zu leistenden Analysen soll es jedoch nicht darum gehen, aufzuzeigen, dass das Theater wie jedes andere Medium dazu in der Lage ist, auf politisch-gesellschaftliche Verdrängung erinnernd zu reagieren, sondern darum nach den Möglichkeiten zu fragen, auf welche Weise sich der Akt des Verdrängens, des *Nicht*-Erinnerns, dramatisch ausgestalten lässt, und wie diese Ausgestaltung zugleich einen Akt des kollektiven Erinnerns auf theatralischer Ebene zu initiieren vermag. Erst durch eine feingliedrige Analyse des Verhältnisses der reproduktiven Einbildungskraft (Erinnerung) zur produktiven Einbildungskraft (Phantasie), wird es m. E. möglich, das Potential des erinnerungskulturellen Theaters herauszuarbeiten. Erst diese Vorüberlegungen erlauben es, sich in der Folge der Fragestellung anzunähern, auf welche Weise sich eine paradoxe erinnerungskulturelle Lebenswirklichkeit dramatisch und theatralisch ausgestalten lässt. Inwiefern sich diese Herangehensweise von bereits geleisteten Analysen unterscheidet, soll nicht an dieser Stelle, sondern im Rahmen der jeweiligen Textanalysen erläutert werden. Bestehende Interpretationsperspektiven und Forschungsansätze werden zum gegebenen Zeitpunkt kontrastiv herangezogen, um den Versuch der Neuperspektivierung und theoretischen Vertiefung, den diese Studie im Hinblick auf die Beschäftigung mit erinnerungskulturellem Theater leisten möchte, zu verdeutlichen. Der Stand der Forschung wird somit nicht separat und in Form eines Teilkapitels vorangestellt, sondern zum Zwecke des Forschungsvorhabens in die Textanalysen integriert.

Bevor das erinnerungskulturelle Potential des Mediums Theater im Rahmen einer theoretischen Beschäftigung mit den Grenzen zwischen Erinnerung und Phantasie, Fiktion und Diktion sowie Mimesis und Performativität diskutiert wird, sollen zunächst jedoch die Dramatiker in den Fokus rücken, für die die historische Zäsur des Jahres 1975 den Beginn einer biographisch-identitären und ästhetischen Herausforderung darstellte. Biographisch-identitär deshalb, weil ihre privaten Lebensumstände vor 1975 sowie ihre Zeit in der unabhängigen und clandestinen Theaterszene während des Franquismus nach dem Tod Francos der diskursiven Neuausrichtung zum Opfer fielen. Und ästhetisch daher, weil denselben Dramatikern nach 1975 die Aufgabe zufiel, Spaniens Theater zu modernisieren und an die europäische Szene anzupassen.

II. THEATER IM ÜBERGANG – DIE *GENERACIÓN DEL 82* UND DIE RE-PRÄSENTATION DES VERGANGENEN

Das folgende Kapitel ist der Versuch eines Brückenschlags zwischen der geleisteten Definition des Wirklichkeitsbegriffs, wie er unter Rekurs auf Koselleck, Blumenberg und Ricoeur hinsichtlich der postfranquistischen Erinnerungskultur erörtert wurde, und den diese Studie leitenden Fragen nach der dramen- und theaterästhetischen Reaktion auf das, was mit Hans-Ulrich Gumbrecht als Latenz der Vergangenheit bezeichnet werden könnte und hier als Nicht-Erinnern des Unvergesslichen beschrieben wurde.¹²⁵ Dieser Übergang soll durch die Beschäftigung mit den Autoren gelingen, denen aufgrund historischer Kontingenz die Rolle der Neuerer des postfranquistischen Theaters zufiel und für die die offizielle Rhetorik des Neuanfangs zur identitären Herausforderung wurde.

Die komplexen politischen und gesellschaftlichen Transformationsprozesse, die sich mit dem Tod Francos beschleunigten, veränderten die Vorzeichen für die Kunst- und Kulturschaffenden des Landes und forcierten eine Neubestimmung der Kunstformen. In einem 1985 publizierten Interview bezeugt José Luis Alonso de Santos, einer der Dramatiker, die sich plötzlich in der Rolle der Erneuerer der spanischen Theaterästhetik wiederfanden, rückblickend, dass die Notwendigkeit des Umbruchs auch auf Spaniens Bühnen spürbar war:

Tengo la sensación, por una parte, de haber crecido excesivamente deprisa, por otra, de haber crecido excesivamente despacio. De repente tuve que dar la imagen de que sabía mucho antes de saber... [...] Es decir, tuve que asumir un papel de líder y de maestro y todo eso, cuando aún no estaba preparado. Porque había una exigencia de cambio y nos vimos obligados a ocupar ese lugar.¹²⁶

Nach mehr als drei Dekaden politischer Repression befanden sich das Theater sowie die Theatermacher im Übergang. Die theoretischen Schriften, die Dramentexte sowie die Inszenierungen der Autoren und Dramaturgen, die die Weiterentwicklung der spanischen Bühne nach 1975 bestimmen sollten, fungierten dabei gleichermaßen als Raum selbstreferentieller sowie gesellschaftspolitischer Reflexion. Sie erneuerten die Theaterästhetik ihrer Vorgänger, ohne sich im autoreferenziellen Spiel der Postmoderne zu verlieren; vielmehr schienen sie dieses für den kritischen Blick auf die franquistische und postfranquistische Gesellschaft zu funktionalisieren. Die intendierte Neuverortung des Mediums Theater schloss damit nicht nur die Infragestellung bis dato dominanter Konzeptionen von Theatralität ein, sondern vollzog sich in unmittelbarer Abhängigkeit von der das Medium umgebenden, sich verändernden Lebenswelt. Gleich Politik und Gesellschaft stand auch das Theater nach 1975 vor der Frage, wie eine Neuerung vor dem Hintergrund des Vergangenen von statten gehen sollte. Es wird in der Folge zu zeigen sein, inwiefern sich die hier im Fokus stehenden,

¹²⁵ Gumbrecht, Hans Ulrich: *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Berlin 2012. Mit Blick auf das Deutschland der Nachkriegszeit definiert Gumbrecht die Latenz als „eigenartige Präsenz einer Vergangenheit [...], die nicht aufhörte, obwohl sie doch anscheinend ihre Wirkung verloren hatte“ (S. 38).

¹²⁶ Cabal, Fermín/Alonso de Santos, José: *Teatro español de los 80*, Madrid 1985, S. 150.

allesamt der unabhängigen spanischen Theaterszene der 60er und 70er Jahre entstammenden Autoren gegen die den offiziellen Diskurs prägende Rhetorik der Versöhnung und des Neubeginns stellten, und zwar mit einem Theater, das die diskursive Konstruktion von gesellschaftlicher Versöhnung und politischer Stabilität ästhetisch in Frage stellte.

Wer waren nun die Theaterschaffenden, die die Entwicklung der spanischen Bühne nach 1975 vorantrieben? Trotz berechtigter Vorbehalte gegenüber Versuchen, Vertreter bestimmter Disziplinen vereinfachend unter dem Begriff der ‚Generation‘ zu subsumieren, soll im Hinblick auf das in dieser Studie verwendete Textkorpus auf die vom spanischen Dramatiker und Journalisten Ignacio Amestoy Eguiguren (*1947) geprägte Bezeichnung der *Generación del 82* rekuriert werden. Sich der Gefahr der terminologischen Nivellierung bewusst, definiert Amestoy die *Generación del 82*, der er selbst angehört, unter Berücksichtigung der Heterogenität der zugerechneten Dramatikerinnen und Dramatiker und scheint dabei weniger stilistische Gemeinsamkeiten als vielmehr das gemeinsame historische Schicksal sowie die ästhetische Sozialisation als verbindende Elemente anzuerkennen. Das Jahr 1982 ist das Jahr, in dem die sozialistische Partei erstmals die Regierungsgeschäfte übernahm und der Franquismus auf politischer Ebene endgültig überwunden schien.¹²⁷

Sus miembros tienen entre veinticinco y treinta y cinco años en 1975 a la muerte del dictador [...]. Procedentes del teatro independiente por un lado o de otros sectores de la creación, o de la cultura y la enseñanza, por otro, no sufren la inclemencia de la censura como había ocurrido con la generación realista de Buero y Sastre [...] y, sobre todo, con los *underground*. [...] Esta generación del 82, verbigracia, tiene en todos y cada uno de sus miembros una evolución tan personal como intransferible ya que en ningún momento podríamos decir que se establezca un grupo teatral en sentido estricto, con unos objetivos comunes y unos modos afines [...]. Los miembros de esta generación son unos personajes poliédricos que aun teniendo una acusada querencia hacia el teatro no abandonan otras parcelas de la creación, de la comunicación o del saber: el cine y la televisión, la poesía, el ensayo y el periodismo... En casi todos ellos, la docencia. De esta forma, si la generación realista entoncaba con el más vigoroso drama moderno [...], y los *underground* se ubican en las parcelas más evolucionadas de la vanguardia teatral [...], la generación del 82 tiene que ver con una posmodernidad peculiar.¹²⁸

In gewisser Weise charakterisiert sich die *Generación del 82* selbst durch ein transitorisches Moment. Als Kinder der *posguerra* erfuhren ihre Vertreter die unmittelbaren Folgen des Bürgerkriegs sowie die die privaten und öffentlichen Räume durchdringende franquistische Repression am eigenen Leib. Obgleich jedoch die Dramatiker ihre ästhetische Sozialisation noch in einem Umfeld der künstlerischen Unfreiheit durchlebten, fiel ihre Hauptschaffenszeit in die Phase der *transición*, in eine Zeit, die von der neu erworbenen Möglichkeit des unzensierten Ausdrucks sowie der rasanten Liberalisierung des Kulturmarktes geprägt war.¹²⁹ Auf dieses besondere Merkmal des Transitorischen

¹²⁷ Nicht zu vergessen sind die personellen Kontinuitäten zwischen Franquismus und demokratischem System, die die Transitionspolitik mit sich brachte.

¹²⁸ Amestoy Eguiguren, Ignacio: „Introducción“, in: Medina Vicario, Miguel (Hg.), *Prometeo equivocado*, Madrid 1996 (= Antología teatral española, 29), S. 11-14.

¹²⁹ Die hier behandelten Dramatiker feierten ihren Durchbruch am Theater nach 1975. Alonso de Santos wurde mit *Viva el Duque nuestro Dueño* (1975) einem größeren Publikum bekannt, Sanchis Sinisterra mit *Ñaque o de*

wird implizit von der spanischen Literaturwissenschaftlerin Carmen Fernández Ariza verwiesen, wenn sie bei ihrer Beschreibung der hier im Fokus stehenden Dramatikergeneration auf die Diskrepanz zwischen der Phase der ästhetischen Prägung und derjenigen der beruflich-künstlerischen Entfaltung eingeht: „[U]n numeroso grupo de dramaturgos que se dieron a conocer precisamente durante ese período de transición. La mayoría habían escrito ya en tiempos de la dictadura, aunque nunca se revelaron en dicho oficio.“¹³⁰ Die biographischen Phasen der ästhetischen Prägung und der beruflichen Entfaltung fallen mit den politisch-gesellschaftlichen Perioden des Franquismus und des Übergangs zusammen und werden deshalb als Grundstruktur für dieses Kapitel herangezogen. Des Weiteren dient die Zugehörigkeit der Dramatikergeneration zu den benannten Welten vor und nach der Zäsur 1975 als biographische Folie, auf der die formulierte These einer ästhetischen Umsetzung der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen argumentative Stärke erlangt.

1. Ästhetische Sozialisation (1939-1975)

Zu den einflussreichsten Figuren der *Generación del 82* gehörten dem spanischen Literaturhistoriker Eduardo Pérez-Rasilla zufolge neben dem genannten Ignacio Amestoy die Dramatiker José Sanchis Sinisterra (*1940), José Luis Alonso de Santos (*1942) und Fermín Cabal (*1948).¹³¹ Als weitere, weniger prominente, jedoch signifikante Vertreter können u.a. Miguel Murillo Gómez (*1953), Ernesto Caballero (*1957), Ignacio del Moral (*1957), Paloma Pedrero (*1957), Concha Romero (*1945), Carmen Resino (*1941), Fernando Martín Iniesta (1929 – 2009), Jerónimo López Mozo (*1942), Antonio Martínez Ballesteros (*1929), Juan Margallo (*1940), Alberto Miralles (1940-2004), Albert Boadella (*1943), Joan Font Malonda (*1949) oder Luis Matilla (*1938) genannt werden.¹³²

Dass Dramatiker wie Ignacio Amestoy, José Sanchis Sinisterra, Fermín Cabal oder José Luis Alonso de Santos, die als „voces fundamentales“¹³³ der *Generación del 82* bezeichnet werden können, erst nach 1975 öffentlich in Erscheinung traten, war neben ihrem vergleichsweise jungen Alter der repressiven Kulturpolitik des Franquismus geschuldet, die durch ihre Zensurmaßnahmen jeder Ausprägung eines kritischen und reflexiven Theaters den Weg in die öffentliche Wahrnehmung versperrte.¹³⁴ In zahlreichen Rezensionen prangerte der renommierte Theaterkritiker Miguel Medina

piojos y actores (1981) und Ignacio Amestoy mit *Mañana aquí a la misma hora* (1979); vgl. hierzu u.a. Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo: „El teatro desde 1975“, in: Huerta Calvo, Javier (Hg.), *Historia del teatro español, Vol. 2, Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid 2003, S. 2857.

¹³⁰ Fernández Ariza, Carmen: „La memoria histórica en el teatro de la transición democrática“, in: *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 144 (2003), S. 218.

¹³¹ Vgl. Pérez-Rasilla Bayo, „El teatro desde 1975“, S. 2855ff.

¹³² Vgl. Pérez Rasilla Bayo, „El teatro desde 1975“, S. 2855ff.; vgl. ebenso: Cabal/Alonso de Santos, *El teatro español de los 80*, S. 149.

¹³³ Vgl. Piñero, Margarita: *Tres voces fundamentales: Teatro español contemporáneo. José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra y Fermín Cabal*, Madrid 2011, S. 7.

¹³⁴ Genaue Erläuterungen zum franquistischen Zensurapparat finden sich bei Neuschäfer, Hans-Jörg: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart 1991.

Vicario, der aufgrund seines Alters ebenfalls zur *Generación del 82* gerechnet werden kann, die ideologische Instrumentalisierung durch das Regime, den „estado de catalepsia“ des franquistischen Theaters, an. Der Wunsch nach hohen Zuschauerzahlen ließ die Säle der kommerziellen *Teatros Nacionales* Weichgekochtes und Wohlbekömmliches servieren.¹³⁵

Mientras España se debatía desesperadamente ante el aislamiento europeo o el mundo repasaba con horror las atrocidades de la locura nazi, en nuestros escenarios se disfrutaba de la pelada evasión. La carcajada o la ternura sensiblera, de la mano de una estética convencional tan al gusto del espectador de época, ponían en definitivo punto final al matrimonio teatro-sociedad.¹³⁶ (Rezension, veröffentlicht im Dezember 1976)

Alison Guzmán weist in ihrer 2012 publizierten Untersuchung *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939 – 2009* auf die vom franquistischen Regime betriebene *damnatio historiae* der Erinnerungen der republikanischen Kriegsverlierer sowie auf die Instrumentalisierung und Klitterung historischer Ereignisse zum Zwecke der Ideologie- und Machtfestigung hin. Mit Blick auf die von Alison Guzmán untersuchten Dramen, die allesamt zwischen 1939 und 1969 entstanden, unterscheidet Anabel García Martínez zwei Formen des Theaters:

[P]or un lado, el teatro que comparte y divulga sobre la escena la visión ideológica del régimen franquista, cosechando el éxito comercial y ofreciendo un escapismo fácil al público, y, por el otro, el teatro de la memoria disidente, [...] marginado desde la distancia geográfica y emocional del exilio o, en territorio español, condenado a permanecer en el cajón del escritorio sin ser estrenado.¹³⁷

Sich dem seichten, von billiger Erotik, Herzschmerz und wenig spitzfindigem Humor geprägten *teatro público*¹³⁸ verweigernd, als dessen herausragender Vertreter wohl Alfonso Pasos (1926-1978) zu nennen ist¹³⁹, reifte die Theaterkonzeption der *Generación del 82* im Schoße des *Teatro independiente*¹⁴⁰, das sich konzeptionell u.a. an der unabhängigen Theaterbewegung Argentinien, am nordamerikanischen Underground-Theater der 1950er Jahre sowie an den avantgardistischen Theatertendenzen in Frankreich, Deutschland und England der 1950er und 1960er orientierte und sich vornehmlich im universitären Rahmen realisierte.¹⁴¹

¹³⁵ Vgl. Stenzel, Hartmut: *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2005, S. 241.

¹³⁶ Medina Vicario, Miguel: *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid 2003, S. 44.

¹³⁷ García Martínez, Anabel: *El telón de la memoria: La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim 2016 (= Theorie und Praxis. Untersuchungen zu den kulturellen Zeichen, 26), S. 110.

¹³⁸ Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid 1992, S. 297.

¹³⁹ Mit unverfänglichen Komödien wie *Usted puede ser un asesino* (1958) und *La corbata* (1963) feierte der regimetreue Theatermacher große Bühnenerfolge unter Franco. Vgl. Bauer-Funke, Cerstin: „Das Theater des 20. Jahrhunderts“, in: Rivero Iglesias, Carmen (Hg.), *Spanische Literaturgeschichte. Eine kommentierte Anthologie*, Paderborn 2014 (= UTB, 3988), S. 325-374.

¹⁴⁰ Vgl. Piñero, *Tres voces fundamentales*, S. 9.

¹⁴¹ Vgl. u.a. Neuschäfer, *Macht und Ohnmacht der Zensur*, 1991.

Se trata de una promoción que ha compaginado la formación intelectual universitaria con el conocimiento y la práctica de la profesión teatral, consecuencia de su paso por el teatro independiente o por el universitario, en el que desempeñaron diversas funciones, antes incluso de dedicarse a la autoría teatral propiamente dicha.¹⁴²

Die Theater- und Literaturwissenschaftlerin Marga Piñero spricht mit Blick auf Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos oder Fermín Cabal von „autores forjados bajo las duras condiciones del teatro independiente“¹⁴³ – eine Charakterisierung, die auch für die Weggefährten der genannten Dramatiker Gültigkeit beansprucht. Das demokratische Grundverständnis der unabhängigen Szene äußerte sich in der kritischen Haltung gegenüber dem Konzept der alleinigen Autorenschaft, in der damit einhergehenden Bildung enthierarchisierter Gruppen und Kollektive sowie in dem Versuch, der Zentralisierung des spanischen Theaterbetriebs mit Inszenierungen fernab von den Metropolen Madrid und Barcelona entgegenzuwirken.¹⁴⁴ Zu den einflussreichsten unabhängigen Theatergruppen der 60er und 70er Jahre gehörten u.a. *Els Joglars* und die Gruppe *Comediantes* in Barcelona sowie das *Teatro Estudio de Madrid* (TEM), das *Teatro Experimental Independiente* (TEI), das *Teatro Estable Castellano* (TEC), *Los Goliardos*, *Tábano*, *Ditirambo*, *G.I.T.*, *El Gayo Vallecano*, *Cizalla*, *Gincacha*, *La Picota*, *Libélula*, *Bululú*, *Tiempo*, *Pequeño Zoo*, *Ademar*, *Canon*, *Zeta*, *Nasto* oder *Taller I* in Madrid. Die Randexistenz der unabhängigen, in die Universitätsäle verbannten Szene, der es kaum möglich war, eine größere Öffentlichkeit zu erreichen, brachte es mit sich, dass sich viele Vertreter der *Generación del 82* zunächst mit der konkreten Aufführungspraxis und erst nach 1975 mit dem Verfassen dramatischer Texte vertraut machten. Dieser unmittelbare Zugang zu Fragen der theatralen Umsetzung sollte die Autorinnen und Autoren der *Generación del 82* nachhaltig prägen, weshalb ihre Dramen immer im Hinblick auf ihre potentielle Inszenierung zu lesen sind und nicht dem Genre des Lesedramas entsprechen. Die Zugehörigkeit zum *Teatro Independiente* wurde zu einer grundlegenden Erfahrung im ästhetischen Reifeprozess der in dieser Studie behandelten Dramatiker und zur Voraussetzung für die Erneuerung der postfranquistischen Dramen- und Theaterästhetik.¹⁴⁵

Kurz vor Francos Tod waren José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra und Ignacio Amestoy Eiguren zu führenden Persönlichkeiten der unabhängigen Szene gereift, wodurch sich sowohl die ihnen zugefallene Verantwortung für eine Erneuerung der spanischen Bühne als auch der große Legitimationszuspruch der innovativen Vertreter der spanischen Theaterszene erklären. Als langjähriges Mitglied des *Teatro Estudio de Madrid* gründete José Alonso de Santos 1968 gemeinsam mit José Carlos Plaza die Gruppe *Teatro Experimental Independiente* (TEI). Bereits ein Jahr darauf

¹⁴² Pérez-Rasilla Bayo, „El teatro desde 1975“, S. 2856 sowie Rubio Jiménez, Jesús: „Vom unabhängigen Theater zum Neocostumbrismo“, in: Floeck, Wilfried (Hg.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 311f.

¹⁴³ Piñero, *Tres voces fundamentales*, S. 13.

¹⁴⁴ Vgl. Floeck, Wilfried: „El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica“, in: de Toro, Alfonso/ders. (Hgg.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel 1995 (= *Problemata literaria*, 27), S. 4.

¹⁴⁵ Vgl. Piñero, *Tres voces fundamentales*, S. 14.

rief er gemeinsam mit Juan Margallo die Gruppe *Tábano* ins Leben und im Jahr 1971 formierte er eine der renommiertesten unabhängigen Theaterkollektive Spaniens: das *Teatro Libre de Madrid*.

Im Jahr 1958 wurde José Sanchis Sinisterra zum Direktor des *Teatro Español Universitario* (TEU) *de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia* berufen, wo er die *Grupo de Estudios Dramáticos* etablierte und die *Asociación Independiente de Teatros Experimentales* (A.I.T.E.) unterstützte. Zeitgleich begann er Artikel für das Theatermagazin *Primer Acto* zu verfassen, das zu einer der wichtigsten Plattformen der unabhängigen Theaterszene wurde. Von 1960 bis 1966 fungierte Sanchis Sinisterra als Vizedirektor der *Aula de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras* in der Universität Valencia, wo er mehrere Jahre lang spanische Literaturwissenschaft unterrichtete und durch die Organisation von universitären Konferenzen den Austausch der unabhängigen Szene förderte. 1977 gründete er die bis heute bestehende Gruppe *El Teatro Fronterizo*, ein Versuchslabor für experimentelle Theaterformen und ästhetisch innovative Stücke, die seit 1989 unter anderem in der von Sanchis Sinisterra gegründeten *Sala Beckett* in Barcelona zur Aufführung gelangen.¹⁴⁶

An der Universität von Bilbao leitete der gebürtige Baske Ignacio Amestoy bereits während seines Wirtschaftsstudiums, das er Anfang der 1960er Jahre aufnahm, die *Aulas de Teatro y Cine*. Nach seiner Rückkehr nach Madrid, wo er im Jahr 1967 *Filosofía y Letras* zu studieren begann, kam Amestoy in Kontakt mit der u.a. von Alonso de Santos gegründeten Gruppe *Teatro Estudio de Madrid* (TEM), wo er von Theatermachern wie William Layton, Miguel Narros, Betsy Buckley, Ricardo Doménech, Maruchi Fresno oder Alberto González Vergel lernte und gemeinsam mit Alonso de Santos, Francisco Vidal, Juan Margallo, Paca Ojea und anderen Stücke schrieb, inszenierte und spielte. Ende der 1960er Jahre zog Amestoy schließlich nach Pamplona und nahm an der Universidad de Navarra ein weiteres Studium auf (*Ciencias de la Información*). Als Leiter des *Grupo de Teatro de la Universidad de Navarra* brachte er Cervantes, Ionescu, Lu Xun und Cocteau auf die Bühne. Seine universitären Projekte ergänzt Amestoy seit jeher durch journalistische Tätigkeiten für lokale und nationale Zeitungsverlage wie für das Fernsehen – bis heute schreibt Amestoy für die spanische Tageszeitung *El Mundo* – sowie durch die Förderung und Organisation von Theaterfestivals. Zu den bekanntesten Initiativen Amestoy's gehört aus heutiger Sicht sicherlich die Veranstaltung *La noche de Max Estrella*, eine seit 1999 jährlich inszenierte Tour durch das Madrid aus dem Stück *Luces de Bohemia*.¹⁴⁷

In den unabhängigen Kollektiven, denen die drei Autoren allesamt angehörten, bestand, zumindest theoretisch, keine feste funktionale Zuordnung, wodurch sich die Verantwortlichkeiten vielfach erst im Laufe der Produktionen ergaben. Rückblickend berichtet José Luis Alonso de Santos, wie dieses multifunktionale Modell ihn und seine Zeitgenossen mit jeder Faser des Theaterbetriebs vertraut machte:

¹⁴⁶ Vgl. Aznar Soler, „Introducción“, S. 11-31.

¹⁴⁷ Vgl. Doménech Rico, „Introducción“, S. 11-13.

Durante mi larga época (quince años) de Teatro Independiente tuve que asumir, al igual que muchos de mis compañeros, las diversas tareas de actor, director, autor, técnico, tramoyista, promotor, escenógrafo, chofer, mozo de carga, y todas y cada una de las mil actividades que implica el montaje de un espectáculo, desde el momento de su concepción hasta el de su representación.¹⁴⁸

Das *Teatro independiente*, das sich im Laufe der 50er Jahren reetabliert und parallel existierende Formen wie das *Teatro de ensayo* (Experimentiertheater) und das *Teatro de cámara* (Kammertheater) in sich aufgenommen hatte, bildete den ideologischen Gegenpol zum kommerziellen Theaterbetrieb. Es wies geltende bürgerliche Konventionen zurück und machte sich zum Zentrum sozialkritischer Reflexion sowie zum Einfallstor für ästhetische Neuerungen. Zwar hatte der Militärputsch der Falangisten die Entwicklung des avantgardistischen Theaters der 20er und 30er Jahre unterbrochen, doch spätestens ab den 60er Jahren fand – unter veränderten politischen Vorzeichen – die unabhängige Szene zu diesem Erbe zurück:

Desde la primera óptica, el golpe militar y la posterior instauración de un régimen dictatorial supuso un nuevo contexto histórico que trajo aparejado el ralentizamiento de los planteamientos teatrales más innovadores. Después de dos décadas de reajuste de la creación escénica al nuevo contexto político, en los años sesenta se retoman estos planteamientos para llevarlos a su consolidación definitiva.¹⁴⁹

Diese Entwicklung vollzog sich in Analogie zu einer generell im Nachkriegseuropa aufkommenden Beschäftigung mit Theorien, die bis dato bestehende Konventionen von Theater und Theatralität durch die Auseinandersetzung mit den Grundelementen des Mediums – Raum, Zeit, Figur, Handlung, mimetischem Spiel, Sprache, Zuschauer – neu perspektivierten. Die Aufnahme von Dramen- und Theatertheorien eines Antonin Artaud, Konstantin Stanislawski¹⁵⁰, Peter Brook, Jerzy Grotowsky, Wsewolod Meyerhold, Eugenio Barba, Arthur Miller, Jérôme Savary, Samuel Beckett oder Bertolt Brecht beeinflussten das Schaffen der Vertreter der unabhängigen Szenen Europas und sorgten auch in Spanien dafür, dass sich die Vertreter der *Generación del 82* von der Theaterästhetik ihrer Vorgängergeneration entfernen sollten.¹⁵¹ Zeichnet sich das Theater der so genannten *Generación realista* mit ihren Hauptvertretern Antonio Buero Vallejo (1916-2000) und Alfonso Sastre (*1926) noch durch eine sich in der Ästhetik des Realismus zu findenden Entsprechung von Form und Inhalt aus, so treten diese beiden Komponenten im unabhängigen Theater der 60er und 70er Jahre immer weiter auseinander: „A medida que avanzaban los años sesenta, las diversas poéticas del realismo

¹⁴⁸ Alonso de Santos, José Luis: „Principio y fin del Teatro Independiente“, in: *Campus*, 31 (1989), URL: <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/alonsoSantos.htm> [29. Dezember 2015].

¹⁴⁹ Pérez-Rasilla Bayo, „El teatro desde 1975“, S. 2643.

¹⁵⁰ Cristina Santolaria Solano weist darauf hin, dass die Ausbildung der Schauspieler im Spanien der 1960er Jahre an den Methoden Stanislawskis orientiert war. Es war vor allem der einflussreiche amerikanische Schauspieler und Regisseur William Layton, der diese Methode in die unabhängige Theaterszene Spaniens einführte. Vgl. Santolaria Solano, Cristina: *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*, Alcalá de Henares 1996, S. 792.

¹⁵¹ Alonso de Santos, „Principio y fin del teatro independiente“, URL: <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/alonsoSantos.htm> [29. Dezember 2015].

comenzaron a parecer insuficientes a los jóvenes creadores que, agrupados en torno al movimiento de Teatro Independiente, iniciaron de forma decidida la búsqueda de nuevas fuentes de renovación.”¹⁵²

Die kritische Spiegelung der gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten des franquistischen Spanien im *Teatro independiente*, das sich stets als Oppositionstheater verstand¹⁵³, schloss eine zunehmende Präsenz neuer formaler Spielarten nicht aus. Diese konkretisierten sich ab den 60er Jahren vor allem in der Verwendung metatheatraler Formen, intertextueller Verweise, im Auftreten epischer Instanzen, der Aktivierung der Rezipienten sowie einer stärkeren Gewichtung des performativen im Gegensatz zum mimetischen Darstellungsmodus. Die Wirklichkeitsillusion wurde zunehmend durch die Thematisierung der eigenen Materialität und Konstruiertheit gebrochen.¹⁵⁴ Die gesteigerte Komplexität der Inszenierungen des unabhängigen Theaters war somit nicht nur Reaktion auf die in der Frühphase zu übertölpelnde Zensur, diente sie doch gleichermaßen als Beleg für eine Weiterentwicklung der spanischen Bühne unter Einfluss moderner und postmoderner Tendenzen aus der internationalen Theaterszene.

Además del permanente espíritu crítico, el teatro independiente generó una peculiar estética, nacida, en parte, de las condiciones mismas de su existencia: autoría colectiva, menor importancia del texto, auge de la expresión corporal, ‘teatro pobre’, trucos para burlar la censura, renovación del lenguaje escénico...¹⁵⁵

Besondere Bedeutung für die hier von Andrés Amorós hervorgehobene „peculiar estética“ des *Teatro independiente* fiel in diesem Kontext der Rezeption Bertolt Brechts zu, der eine Antwort auf die Frage nach einem neuen Realismuskonzept zu liefern schien.¹⁵⁶ Die Theorie des epischen Theaters war ein Beleg dafür, dass die kritische Auseinandersetzung mit außerfiktionaler Realität nicht der Illusion der selbigen auf der Bühne bedurfte. Im Gegenteil, Brechts bewusster Illusionsbruch steigerte die politische Wirkmacht des Theaters im Hinblick auf die Lebenswelt des Zuschauers, und dies insbesondere aufgrund der Verwendung anti-mimetischer Techniken. Nachdem im Spanien der 40er Jahre ein Rückgriff auf Formen des realistischen Theaters zu verzeichnen war, der sich aufgrund der prekären ökonomischen und sozialen Situation der Kriegs- und Nachkriegszeit eingestellt hatte, begann spätestens mit der Rezeption Brechts ein Umdenken hinsichtlich des Verhältnisses zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem.¹⁵⁷ Brechts Theorie verhalf der dem Naturalismus

¹⁵² Pérez-Rasilla Bayo, „El teatro desde 1975“, S. 2652.

¹⁵³ Vgl. Piñero, *Tres voces fundamentales*, S. 13: „Podemos definir el Teatro Independiente como un movimiento que plantó un teatro pese y/o contra la dictadura fascista, mediante la búsqueda de otros modos de producción distintos a los convencionales.“

¹⁵⁴ Vgl. Pérez-Rasilla Bayo, „El teatro desde 1975“, S. 2652.

¹⁵⁵ Amorós, Andrés: „Introducción“, in: Alonso de Santos, José Luis: *El álbum familiar, Bajarse al moro*, Madrid ¹¹2004, S. 10.

¹⁵⁶ Vgl. Cornago Bernal, Oscar: „Poéticas del teatro desde 1940“, in: Huerta Calvo, Javier (Hg.), *Historia del teatro español, Vol. 2, Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid 2003, S. 2649: „[...] sin duda, el acontecimiento fundamental en la búsqueda de nuevas poéticas realistas fue la llegada en los primeros años sesenta del teatro brechtiano.“

¹⁵⁷ Die in den Fokus rückenden Implikationen für das Verhältnis von Dargestelltem und Rezipienten unterscheiden die Infragestellung der Möglichkeiten der Wirklichkeitsdarstellung Mitte des 20. Jh. von früheren

inhärenten Intention der Wissenschaftlichkeit, die „unter der Herrschaft des [aristotelischen] dramatischen Formgesetzes nur in thematischer Verhüllung auftreten durfte“¹⁵⁸, zur Praxis. Durch die Objektivierung des Subjektiven mittels Verfahren der Verfremdung durchbrach er die Illusion des Dargestellten und unterband die Immersion des nun zur kognitiven Stellungnahme aufgeforderten Rezipienten. Das Aufwecken des schlummernden Kulturkonsumenten stellte das anti-diktatorische Potential der Brechtschen Theorie dar, die der unabhängigen oppositionellen Theaterszene die inszenatorischen Waffen gegen die franquistische Unterhaltungskultur lieferte.¹⁵⁹ Die im politischen Theater Brechts geübte Kritik an jeder Form der ideologischen Manipulation vollführte sich konsequenterweise sowohl auf inhaltlicher wie auch auf formaler Ebene: Dem innerfiktionalen Aufdecken der Konstruiertheit von Machtverhältnissen folgte das Aufdecken der Konstruiertheit des theatralen Spiels. Dieser bewusste, aufklärerische Verweis auf die Gemachtheit des Dargestellten steht im Einklang mit der etwas später formulierten Ideologiekritik der Poststrukturalisten.

Insbesondere das Werk von José Sanchis Sinisterra zeigt sich deutlich beeinflusst von der Theorie Brechts, denn sie lieferte ihm das Gerüst, das er benötigte, um die ihn beschäftigenden Fragen sowie seinen politischen Antrieb in innovative Inszenierungsformen zu überführen: „Descubrí a un autor que conciliaba las preocupaciones estéticas y la constitución de una poética con la lucha política. Pues era mi padre, era justamente lo que necesitaba para organizar ese caos culturalista, idealista, que tenía en la cabeza.“¹⁶⁰

Das Bestreben, die Gemachtheit des fiktionalen Spiels den Rezipienten vor Augen zu führen, zeigt sich genauso im dramatischen und theatralen Schaffen anderer Vertreter der *Generación del 82*. So hebt Cristina Santolarias in ihrer Monographie *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia* hervor, dass Cabals Ästhetik geradezu liminalen Charakter aufweist, vermengt sie doch Mechanismen der humoristischen Tradition Spaniens (Sainete, Farce, etc.) und setzt diese mit modernen Darstellungsformen in Beziehung. Dazu gehört neben dem Metatheater und den intertextuellen Verweisen auch die bewusste Aufhebung der räumlich-zeitlichen Logik sowie eines linear-logischen Geschichtsbewusstseins.

Diese Gleichzeitigkeit von ethischer Kompromittierung und ästhetischer Innovation beschreibt der Literatur- und Theaterwissenschaftler Wilfried Floeck als besonderes Charakteristikum der *Generación del 82*. ‚Realismus‘ wird vielmehr als Haltung verstanden denn als formal-strukturelles Paradigma. In seinem Aufsatz „¿Entre posmodernidad y compromiso social?“ beleuchtet Floeck Spaniens Dramen- und Theaterproduktion des letzten Viertels des 20. Jahrhunderts und formuliert dabei bereits im Titel die im Text ausgeführte These der Co-Existenz postmoderner Formelemente und

Tendenzen in der Historischen Moderne. Diese durchstießen die vierte Wand nämlich nicht, obgleich sie mit dem Realismuskonzept des 19. Jhs. brachen. Vielmehr erschufen sie eine eigene Realität, was sich in Begrifflichkeiten wie dem „Sur-Realismus“ widerspiegelt.

¹⁵⁸ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas, 1880-1950*, Frankfurt a. M. 1963 (= Edition Suhrkamp, 27), S. 115.

¹⁵⁹ Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 115ff.

¹⁶⁰ Aznar Soler, Manuel: „Presentación“, in: Sanchis Sinisterra, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real 2012, S. 15 (FN 13).

ethischer Implikation, ohne jedoch auf die Wichtigkeit der eben beschriebenen ästhetischen Sozialisierung im *Teatro independiente* hinzuweisen. Mit Blick auf José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal und José Sanchis Sinisterra betont er, dass sich im Theater der *Generación del 82* formal-ästhetische Neuerungen und Brüche in den Dienst der geübten ethisch-moralischen Kritik stellen:

Las obras teatrales de Alonso de Santos, Cabal y Sanchis Sinisterra ilustran que el nuevo teatro que se desarrolla en la España democrática a partir de la segunda mitad de los años setenta, está marcado de manera creciente por una estética posmoderna, sin, por eso, renunciar a los planteamientos éticos y al compromiso social del teatro anterior [de la Generación Realista].¹⁶¹

Floek plädiert somit für eine strikte Trennung eines mit Wolfgang Iser¹⁶² als ‚postmodern‘ bezeichneten ideologischen Relativismus, der sich in extremer und fehlinterpretierter Form bis hin zur Indifferenz radikalisiert, von formalen Spielarten der Postmoderne, die aus der Skepsis gegenüber dem Zeichen und der sich daraus ergebenden Unmöglichkeit der Repräsentation erwachsen.¹⁶³ Diese semiotische Unsicherheit, der Zweifel an der Repräsentation durch das Zeichen, der die erkenntnistheoretische Fundierung poststrukturalistischer Philosophie darstellt, lieferte die Basis für anti-mimetische Verfahren, für die Dekonstruktion der räumlich-zeitlichen Logik, für intertextuelle Verweise sowie für metafiktionale Reflexion. Im Gegensatz zur historischen Moderne, deren ästhetische Verfahren stark an die Postmoderne erinnern, geht es in der Postmoderne weniger um die Darstellung einer unüberschaubaren, chaotischen und fragmentarischen Wirklichkeit, sondern um die Infragestellung dessen, was überhaupt unter Wirklichkeit und Bedeutung zu verstehen ist. Die Lyotard'sche *guerre au tout* greift tiefer, wie Jeannette R. Malkin in ihrer Studie „Memory-Theater and Postmodern Drama“ mit Blick auf die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen moderner und postmoderner Theaterästhetik herausstellt. Der Anspruch, das große Ganze, die Wirklichkeit, durch Fragmentierung und Fragilisierung der Darstellung narrativ zu fassen, wird zugunsten der vermehrten Interaktion und Aktivierung der Zuschauer und Leser aufgegeben. Mit Blick auf Dramen und Aufführungen, die an historische Ereignisse und Abschnitte erinnern bzw. Vergangenheit ästhetisch rekonstruieren, bedeutet dies, dass die Rezipienten die eingesetzten Leerstellen innerhalb der Darstellung mit ihren eigenen Überlegungen zu füllen haben. Die Theaterstücke, die sich den Ereignissen der Vergangeneheit widmen, rücken den Fokus von der Geschichte auf die Erinnerungskultur; statt die kollektive Vergangenheit zu synthetisieren und ihr zu historiographischer

¹⁶¹ Floeck, Wilfried: „¿Entre posmodernidad y compromiso social?“, in: ders./Vilches de Frutos, María Francisca (Hgg.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt a. M. 2004 (= *Teoría y práctica del teatro*, 13), S. 198.

¹⁶² Vgl. Iser, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, 1991.

¹⁶³ Unter Rekurs auf Hans Bertens' *The Idea of Postmodernism* (1995) spricht Wilfried Floeck von der Krise der Repräsentation als „el mínimo común denominador de la visión del mundo posmoderna.“ Vgl. Floeck, „¿Entre posmodernidad y compromiso social?“, S. 190.

Einheitlichkeit zu verhelfen, geht es darum, die je individuellen Erinnerungen zu aktivieren und innerhalb des Rezeptionsprozesses zuzulassen.¹⁶⁴

Der bewusste Aufbau rezeptiver Uneindeutigkeit im Theater, das Spiel mit der Grenze zwischen Illusion und Lebenswelt, das den Rezipienten zur kognitiven Stellungnahme aufforderte und dabei gleichzeitig formale Muster aufbrach, etablierte sich im europäischen Theater der 60er Jahre u.a. dank der Theorie Brechts.¹⁶⁵ Spanischen Dramatikern des unabhängigen Oppositionstheaters diente sie – zumindest theoretisch – als innovatives Instrument, das sich gegen die manipulative Belämmern der Bevölkerung innerhalb eines autoritären Systems ohne kulturelle Freiheit einsetzen ließ.¹⁶⁶ Brecht sah den Zuschauer als Bürger, nicht als Konsumenten. Er sprach dem Theater eine gesellschaftsverändernde Kraft zu und bediente damit den Anspruch der antifranquistischen Theaterszene. In seinem Aufsatz „Después de Brecht“ (1968) betont Sanchis Sinisterra das Bedeutungspotential einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Theatermacher für den Anschluss der spanischen Bühne an die europäische Theateravantgarde und kritisiert auf diese Weise die in Spanien seiner Meinung nach ungenügende Ausreizung der Theorie Brechts, die in den ausgehenden 60er Jahren zwar breit rezipiert, seines Erachtens jedoch nicht in genügender Weise umgesetzt wurde:

Para incorporarnos sin papanatismos a las últimas tendencias del teatro occidental, deudoras en gran parte de Brecht, opuestas a veces pero nunca ajenas, sería necesario: a) Un conocimiento exhaustivo de su aportación al teatro como teórico, como dramaturgo y como director escénico. b) Una selección de aquellas aportaciones válidas aquí y ahora. c) Una adaptación de las mismas a las peculiaridades de nuestra sociedad.¹⁶⁷

2. Berufliche Entfaltung zwischen ästhetischer Innovation und ethischer Verpflichtung

Das Streben nach ästhetischer Innovation war für die Vertreter des unabhängigen Oppositionstheaters nicht nur die Konsequenz der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Theatertheorien, sondern gleichermaßen Grundlage für den politischen Kampf gegen die Strukturen des autoritären Systems aus dem Theater heraus. Das Entlarven des Illusorischen galt für die Propaganda des Regimes wie auch für das eigene Medium. Die ästhetische Sozialisation innerhalb des *Teatro independiente* bildete das Rüstzeug sowie den Ausgangspunkt für das Schaffen der *Generación del 82* nach dem Beginn des Demokratisierungsprozesses.

Der Einführung der Meinungsfreiheit am 1. April 1977 folgte die am 27. Januar 1978 durch ein königliches Dekret besiegelte Darstellungsfreiheit bei Bühnenaufführungen. Die Abschaffung des

¹⁶⁴ Malkin, Jeanette R.: *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan 1999, S. 18f.

¹⁶⁵ José Sanchis Sinisterra spricht hinsichtlich der Bedeutung Brechts für das Theater gar von einer „reforma copernicana“; vgl. Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites*, S. 97.

¹⁶⁶ Insbesondere der hier behandelte José Sanchis Sinisterra kam früh mit den Theorien der französischen Poststrukturalisten in Berührung. 1960 unternimmt er eine Reise nach Paris, wo er als junger Akademiker mit den in Frankreich aufkommenden Geistesströmungen in Kontakt kam. Vgl. Piñero, *Tres voces fundamentales*, S. 24.

¹⁶⁷ Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites*, S. 96.

Jahrzehnte währenden Zensurapparats repräsentierte eine der signifikantesten Veränderungen, stellte diese doch einen symbolischen Sieg für all diejenigen dar, die sich während der Diktatur sowie der frühen Phase des Übergangs gegen die schöpferische Unfreiheit aufgebäumt hatten. Folgender Auszug aus dem königlichen Dekret dokumentiert die grundrechtliche Fixierung des freien szenischen Ausdrucks:

La libre expresión del pensamiento a través del teatro y demás espectáculos artísticos, como manifestación de un derecho fundamental de la persona, no puede tener otros límites que los que resulten del ordenamiento penal vigente, así como el respeto debido a los intereses generales.¹⁶⁸

Das Recht auf freie Meinungsäußerung, „la libre expresión del pensamiento“, kennt natürlicherweise auch nach dem Inkrafttreten der Abschaffung der *Junta de Censura* ihre Grenzen, auch wenn diese in einem demokratischen Rechtsstaat weitaus weniger deutlich markiert sind als in autoritären Systemen. Die Definition des Sagbaren richtet sich laut Dekret an der bestehenden Rechtsordnung sowie den in erster Linie von der Politik und der Rechtssprechung bestimmten „intereses generales“ aus. Diese Formulierung belegt zum einen die stetige Abhängigkeit des öffentlichen Ausdrucks von den etablierten politischen Rahmenbedingungen (*les cadres sociaux*), zum anderen erlaubt ihre (notwendige) definitorische Uneindeutigkeit einen gewissen interpretatorischen Spielraum zugunsten der Exekutive. Die vom *Consejo de Guerra* veranlasste Aussetzung des Stücks *La torna* der katalanischen Gruppe *Els Joglars* Ende 1977 führte die Grenzen der freien Meinungsäußerung exemplarisch vor Augen; der von Albert Boadella geleiteten Truppe wurde vorgeworfen, das spanische Militär zu verunglimpfen.¹⁶⁹ Dass die Abschaffung der Zensur nicht mit der faktischen Etablierung künstlerischer Freiheit einherging, bewies des Weiteren ein am 7. April 1978 verabschiedeter königlicher Erlass, der eine Kommission zur Beurteilung von Schauspielen einsetzte.¹⁷⁰ Das Vorwort zu seinem Drama *Como reses* (1980) leitet Jerónimo López Mozo, einer der Vertreter der *Generación del 82*, mit folgenden Worten ein:

Poco o nada ha ocurrido para el teatro durante la transición política de la dictadura a la democracia homologable, en el sustrato profundo de la realidad española [...]: la constitución, la abolición de la censura como oficio, las hermosas palabras sobre la libertad de expresión... han venido acompañadas por el desmentido cruel de la realidad: el proceso de „Els joglars“, el sutil trasvase a formas de disuasión de los gestos censoriales, como la negativa de las subvenciones o las veladas advertencias; el especial cuidado puesto en dinamitar, precisamente, los resortes de renovación profunda del teatro en este país, en lo que se refiere a impedir la evolución de

¹⁶⁸ De Paco, Mariano: „El teatro español en la transición: ¿Una generación olvidada?“, in: *Anales de Literatura Española*, 17 (2004), S. 147 (FN 5).

¹⁶⁹ Vgl. Aznar Soler, Manuel: „Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)“, in: ders. (Hg.), *Veinte años de teatro y democracia en España, 1975-1995*, Sant Cugat del Vallès 1996, S. 9.

¹⁷⁰ Vgl. Rubio Jiménez, Jesús, „Vom unabhängigen Theater zum Neocostumbrismo“, FN 6.

grupos y colectivos teatrales, que fueron durante la dictadura una forma activa de entender la resistencia cultural [...].¹⁷¹

Trotz dieser Einschränkungen waren die Erwartungen der Kulturakteure nach Francos Tod groß. In einem Interview äußerte sich José Luis Alonso de Santos wie folgt über die historische Umbruchstimmung: „Hay que decir [...] que eran tiempos muy especiales, se acababa la dictadura, la muerte de Franco, parecía que todo era posible [...]“.¹⁷² Die Zäsur, die das Jahr 1975 für Spanien darstellte, veränderte die politische Realität des Landes nachhaltig und setzte in der Folge neue kulturpolitische Vorzeichen: Zu den wichtigsten Maßnahmen im Hinblick auf das Theater gehörten auf politisch-institutioneller Ebene neben dem Ende der Zensur sicherlich die Schaffung des Kulturministeriums im Juli 1977 und der in das Ministerium integrierten *Dirección general de Teatro y Espectáculos* (später *Dirección general de Teatro y Música*), das 1985 im *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música* (INAEM) aufging. Die Institution förderte die Dezentralisierung der spanischen Theaterlandschaft durch die Gründung des staatlichen *Centro Dramático Nacional* (1977) und der *Centros Dramáticos* in den autonomen Regionen, die zu dem bereits 1971 gegründeten, in der Universität Murcia ansässigen *Centro de Documentación Teatral* hinzutraten. Die explizite Aufnahme des Theaters in die kulturpolitischen Strukturen Spaniens wurde durch die Wiederbelebung der *Real Escuela de Arte Dramático* in Madrid und des *Instituto de Teatro* in Barcelona komplementiert.¹⁷³ Die insbesondere durch die ab 1982 regierenden Sozialisten zur Verfügung gestellten Geldmittel für die Subventionierung des Theaters stiegen von 325,5 Millionen Peseten (ca. 3,2 Millionen Euro) im Jahr 1978 auf ca. 10 Milliarden Peseten (100 Millionen Euro) im Jahr 1986.¹⁷⁴ Dieser tiefgreifende Strukturwandel „führte [...] zu einer deutlichen Erhöhung des institutionellen, von der Zentralregierung der Comunidades Autónomas sowie von Kreis- und Stadtverwaltungen geförderten Theaterangebots.“¹⁷⁵ Neben den weiterhin bestehenden kommerziellen Bühnen etablierten sich während der ersten Jahre nach Francos Tod von öffentlicher Hand geförderte Theaterhäuser, die mit den privaten und alternativen Sälen in Konkurrenz traten.

Trotz der Förderung verbesserte sich die Situation jedoch nicht in dem von den Kulturschaffenden erhofften Maße. Mit Blick auf das spanische Theater der *transición* stellen Javier Tusell und Genoveva García Queipo resümierend fest: „Die politischen Freiheiten brachten die kulturelle Landschaft nicht unmittelbar zum Blühen. Obwohl alle Einschränkungen der künstlerischen Freiheit

¹⁷¹ Pérez Coterillo, Moises: „Presentación“, in: Matilla, Luis/ López Mozo, Jerónimo, *Como reses*, Madrid 1980, S. 5.

¹⁷² Cabal/Alonso de Santos, *Teatro español de los 80*, S. 152.

¹⁷³ Vgl. García Lorenzo, Luciano: „El teatro español después de Franco (1976-1980)“, in: *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, 14 (1980), S. 271-285. García Lorenzo resümiert die für das spanische Theater relevanten Veränderungen fünf Jahre nach Francos Tod. Die zeitliche Nähe zu den Ereignissen soll aufgrund des Mangels an historischer Distanz keineswegs als Nachteil betrachtet werden, sondern vielmehr als authentisches Dokument aus jener Zeit. Vgl. ebenso Stenzel, Hartmut: *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2005, S. 241 ff.

¹⁷⁴ Vgl. Rubio Jiménez, „Vom unabhängigen Theater zum Neocostumbrismo“, S. 315.

¹⁷⁵ Stenzel, *Einführung*, S. 242.

aufgehoben wurden, blieb die erwartete explosionsartige Entfaltung des künstlerischen Schaffens aus.“¹⁷⁶ Zumindest in den ersten Jahren des Postfranquismus machte die anfängliche Euphorie der lange Zeit marginalisierten Theaterszene Enttäuschung und Frustration Platz. In einem Beitrag zum spanischen Theater der 80er Jahre spricht Jesús Rubio Jiménez gar von einer „Krise des *Teatro independiente*“¹⁷⁷. Denn die bereits beschriebene politisch-ökonomische Öffnung des Landes sowie die zunehmende Lockerung der zensorischen Maßnahmen in den letzten Jahren der Diktatur hatte das Ende der unabhängigen Theaterszene bereits vor 1975 eingeläutet. Diese nur scheinbar paradoxe Entwicklung intensivierte sich nach Francos Tod. Denn der vermeintliche Freiheitsgewinn entpuppte sich als Vabanquespiel zwischen den neuen künstlerischen Möglichkeiten und den finanziellen Abhängigkeiten innerhalb des neoliberalen Kulturmarktes. Die landesweite Schaffung von Spielstätten sowie die staatlichen Subventionen schufen ab Mitte der 70er Jahre Verbindlichkeiten für die Vertreter der unabhängigen Szene, die Unbekümmertheit der „Hoffnungslosen“, die grundlegend für das Schaffen des *Teatro independiente* war, wurde durch Wettbewerbsdruck und finanzielle Erwartungen ersetzt.¹⁷⁸ Der katalanische Dramatiker Josep María Benet i Jornet (*1940) betonte unter Bezug auf seine Mitstreiter die paradox wirkende Bedeutung der politischen Repression für den kreativen Prozess:

En los años cincuenta y sesenta [...] Brossa, Espriu, Pedroló o Joan Oliver tuvieron que trabajar en las catacumbas, porque el público era incapaz de asumirlos. Paradójicamente, esa situación acabó ofreciéndonos una enorme libertad. Sabíamos que no importábamos a nadie y que nunca ganaríamos ni cinco céntimos, así que, de perdidos al río, escribimos lo que nos dio la gana.¹⁷⁹

Statt der Regeln des autoritären Systems galten nach 1975 die des freien Marktes, das Theater musste sich das hinsichtlich experimenteller Formen wenig geschulte Publikum erkämpfen, wirkte jedoch im Vergleich zum Varieté, zum Musiktheater oder zum Unterhaltungsfernsehen weit weniger attraktiv. Vor allem das Kino hatte dem Theater den Rang abgelaufen, Regisseure wie Carlos Saura, Víctor Erice, Fernando Fernán Gómez, Basilio Martín Patiño, Juan Antonio Bardem und Pedro Almodóvar brachten die Ängste, Hoffnungen und neuen Freiheiten einer Gesellschaft im Übergang auf die Leinwand.

Dies hatte zur Folge, dass private Bühnen vor allem dann ein Stück in den Spielplan aufnahmen, wenn sie sich davon einen Kassenerfolg versprachen. Aber auch die *Teatros públicos* waren gezwungen, den marktwirtschaftlichen Anforderungen der neoliberalen Kulturpolitik gerecht zu werden. So bewahrten

¹⁷⁶ Tusell, Javier/García Queipo de Llano, Genoveva: „Die Kultur in der Zeit des politischen Umbruchs“, in: Bernecker, Walther L./Collado Seidel, Carlos (Hgg.), *Spanien nach Franco*, München 1993 (= Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 67), S. 232.

¹⁷⁷ Rubio Jiménez, „Vom unabhängigen Theater zum Neocostumbrismo“, 311ff.

¹⁷⁸ Vgl. Miralles, Alberto: „La progresiva domesticación de la vanguardia teatral durante la transición española“, in: Fernández Lera, Antonio (Hg.), *Nuevas tendencias escénicas, La escritura teatral a debate*, Madrid 1985 (Teoría escénica, 1), S. 29.

¹⁷⁹ Josep Maria Benet i Jornet zit. nach Ordóñez, Marcos: „Todo empezó en 1976“, in: *El País*, 06. Oktober 2007, URL: https://elpais.com/diario/2007/10/06/babelia/1191627599_850215.html [10. April 2016].

sich die öffentlichen Häuser ihre Eigenständigkeit lediglich ein gutes Jahrzehnt, bevor sie sich - nach einem merklichen Einbruch der Zuschauerzahlen Ende der 1980er Jahre - auf Formen der Mischfinanzierung mit Stiftungen oder Privatfirmen einließen.¹⁸⁰ Die Literaturwissenschaftlerin Francisca Vilches de Frutos sieht diese Ökonomisierung des öffentlichen Theaterwesens kritisch:

Las medidas tomadas habían conducido a la marginación de los autores teatrales españoles de las salas públicas, en especial de los ya consagrados [die *Generación realista*, D. H.]. Además, los modelos de selección de las creaciones elegidas resultaban poco transparentes y no favorecían en muchas ocasiones las mejores propuestas.¹⁸¹

Die Jahre zwischen 1976 und 1982 waren vom kulturpolitischen Versuch geprägt, einigen der dem Franquismus zum Opfer gefallen Dramatikern eine erneute oder nachträgliche Berechtigung auf Spaniens Bühnen zu erteilen. In der so genannten *Operación Restitución* wurde an das avantgardistische Theater der 20er und 30er Jahre angeknüpft und während der Diktatur nicht aufgeführte Autoren wie Ramón del Valle-Inclán¹⁸², Federico García Lorca¹⁸³ oder Rafael Alberti¹⁸⁴ in die Spielpläne integriert. Diese Maßnahme war trotz ihrer symbolischen Bedeutung aus finanzieller Perspektive ebensowenig erfolgreich wie die *Operación Rescate*, die nachträgliche Aufnahme der von der franquistischen Zensur einst verbotenen Autorinnen und Autoren des inneren und äußeren republikanischen Exils in den Theaterkanon. Obwohl es einigen wenigen Vertretern der alten Theatergeneration auch nach 1975 gelang, Stücke auf die Spielpläne zu bringen¹⁸⁵, waren diese Erfolge wohl vor allem der stilistischen Nähe zu den Stücken der jungen, nach 1975 in Erscheinung tretenden Theatergeneration geschuldet und können nicht als nachträgliche Anerkennung des generationalen Gesamtwerks betrachtet werden.

Das Theater als öffentliche Institution sah sich gezwungen, auf die veränderte Realität und die veränderten Erwartungen des Publikums zu reagieren, was insbesondere den Autoren schwerfiel, deren Schreiben über Jahrzehnte hinweg ein Schreiben gegen die Diktatur war. Der Verlust dieses Referenzpunktes ließ ihr bisheriges Werk als überdauert und das neu geschriebene als nicht mehr

¹⁸⁰ So z. B. das Teatre Lliure in Barcelona oder das Teatro de la Abadía in Madrid; vgl. González, Antonio B.: „Teatro y gestión: Teatro de la Abadía de Madrid“, in: Floeck, Wilfried/Vilches de Frutos María Francisca (Hgg.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt a. M. 2004 (= Teoría y práctica del teatro, 13), S. 31-52.

¹⁸¹ Vilches de Frutos María Francisca: „Creación autorial y gestión teatral: una interrelación en la escena española contemporánea“, in: Floeck, Wilfried/dies. (Hgg.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt a. M. 2004 (= Teoría y práctica del teatro, 13), S. 20f.

¹⁸² Vgl. Floeck, „El teatro español contemporáneo (1939-1993)“, S. 30: *Los cuernos des Don Friolera* (1976), *Divinas palabras* (1976).

¹⁸³ Vgl. Floeck, „El teatro español contemporáneo (1939-1993)“, S. 30: *La casa de Bernarda Alba* (1976), *Así que pasen cinco años* (1978/1979).

¹⁸⁴ Floeck, „El teatro español contemporáneo (1939-1993)“, S. 30: *El adefesio* (1976), *Noche de Guerra en el Museo del Prado* (1978/1979).

¹⁸⁵ Vgl. Floeck, „El teatro español contemporáneo (1939-1993)“, S. 30: Sastre (*Taberna fantástica*) und Buero Vallejo (*La doble historia del Doctor Valmy*, 1976), Nieva (*La carroza del plomo candente*, 1976), Martín Recuerda (*Las arrecogías del beaterio de Santa María Egiciaca* (1987), Rodríguez Méndez (*Las bodas que fueron famosas de Pingajo y la Fandanga*, 1978), Ríaza (*Retrato de dama con perrito*, 1978).

zeitgemäß erscheinen. Diese Unzeitgemäßheit gründete sich nicht zuletzt auf der Diskrepanz zwischen ihrem Theaterverständnis und dem herrschenden Zeitgeist nach 1975:

[...] los efectos de la cultura del consenso y de la política de la reconciliación [...] no quedaron sin repercusiones en los escenarios. En primer lugar, se puede constatar que los dramaturgos de la Generación Realista y los representantes del Nuevo Teatro Español y de sus adeptos más jóvenes, que bajo la dictadura franquista habían llevado una lucha difícil contra la censura, no pudieron alcanzar el éxito esperado después de la muerte de Franco.¹⁸⁶

Zwar gelang es Autoren wie Alfonso Sastre oder Antonio Buero Vallejo nach 1975, neben bereits Geschriebenem auch Neues zu inszenieren, doch der gesellschaftskritische, scharfzüngige Stil der Vertreter der *Generación realista* korrespondierte weder mit den Erwartungen des Publikums nach inhaltlicher und formaler Neuerung noch mit den während der Transition herrschenden Lemmata der Versöhnung und des Konsenses.¹⁸⁷ Dies zeigte sich deutlich an dem mangelnden Enthusiasmus, mit dem die Theaterkritik das 1979 aufgeführte Stück *Jueces en la noche* von Buero Vallejo kommentierte. Mariano de Paco erklärt die mediale Zurückhaltung damit, dass die von Buero Vallejo formulierte Kritik an der Wendehals- und Vergessenspolitik der Transitionspolitiker nicht mit dem Klima des Konsenses in Einklang zu bringen war. Die Feuilletonisten reagierten uneinsichtig angesichts des manichäischen Stils und des existenzialistischen Fatalismus, ein Attribut, das für die *Generación realista* charakteristisch war, jedoch am neuen Zeitgeist zu zerbrechen schien:

Qué nos da en Jueces en la noche? Un retrato de esta España dividida con unas derechas malísimas y una izquierda celestial, angelical, si se me permiten tales adjetivos para denominar a los ‘rojos’, ya que tal palabra se pronuncia en más de una ocasión sobre las tablas [...].¹⁸⁸
[Ya]

Nadie habla como en la vida: se habla como en el teatro - en el peor sentido de esta expresión - y, a veces, como en los periódicos, cuando la obra se vuelve panfletaria. Los personajes son tópicos, las palabras son tópicas.¹⁸⁹
[El País]

Cae el autor en un maniqueísmo más extremado [...]. Hay algo en que el autor de la experiencia y la autoridad de Buero Vallejo no debería haber caído: la acumulación de cargos contra un solo personaje.¹⁹⁰
[ABC]

¹⁸⁶ Floeck, Wilfried/García Martínez, Ana: „Memoria y olvido entre bastidores: Guerra civil y franquismo en el teatro español después de 1975“, in: Reinstädler, Janett (Hg.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid/Frankfurt a. M. 2011, S. 101.

¹⁸⁷ Vgl. García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 129.

¹⁸⁸ Pérez Jiménez, Manuel: *El teatro de la transición política (1975-1982): recepción, crítica y edición*, Kassel 1998 (= Problemata literaria, 42), S. 85.

¹⁸⁹ Pérez Jiménez, *El teatro de la transición política (1975-1982)*, S. 85.

¹⁹⁰ Pérez Jiménez, *El teatro de la transición política (1975-1982)*, S. 85.

Trotz gewisser Erfolge¹⁹¹ entsprach die blockbildende, ideologische Schwarzweißmalerei der *Generación Realista* weder der Komplexität einer sich demokratisierenden Übergangsgesellschaft noch dem Leitmotiv des Konsenses.

Um auf die veränderte Realität antworten zu können, waren neben inhaltlicher Zukunftsgerichtetheit, die sich auf dem Wunsch der Versöhnung gründete, neue theatrale Ausdrucksformen gefragt. Diese Aufgabe fiel jenen Vertretern des ehemaligen *Teatro independiente* zu, die den Übergang von einem autoritären zu einem demokratischen System meisterten, indem sie sich innerhalb der liberalisierten Theaterlandschaft sowohl durch ihre innovative Theaterästhetik als auch mittels ihrer beruflichen Anstellungen in Universitäten, in Theaterhäusern oder in der Kulturpolitik zu positionieren verstanden. Zu diesen gehörten José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos und Ignacio Amestoy.¹⁹²

Theoretische Abhandlungen, Artikel und Interviews bezeugen das Bewusstsein der *Generación del 82*, die von Eduardo Pérez-Rasilla auch als *Generación del cambio*¹⁹³ bezeichnet wurde, bezüglich ihrer Verantwortung als Initiatorin einer notwendigen dramen- und theaterästhetischen Weiterentwicklung, die nicht zuletzt eine Reinigung der Ästhetik von der franquistischen Ideologie bedeutete. Die Aufnahme neuer Inhalte war demzufolge ebenso wichtig wie die Überwindung bestehender Formen. Im Manifest der im Jahr 1977 von José Sanchis Sinisterra ins Leben gerufenen Theatertruppe *El Teatro Fronterizo*, die als Alternative zum kommerziellen Theaterbetrieb den Grundgedanken des *Teatro independiente* fortführte, betont der Dramatiker die Verflechtung von Form und Inhalt. Der Kampf gegen das durchideologisierte bürgerliche Theater des Franquismus könne nur durch die völlige Ablösung von bestehenden Inhalten und Formen vollzogen werden:

Para crear una verdadera alternativa a este ‘teatro burgués’, no basta con llevarlo ante los públicos populares, ni tampoco con modificar el contenido ideológico de las obras representadas. La ideología se infiltra y se mantiene en los códigos mismos de la representación, en los lenguajes y convencionalismos estéticos que, desde el texto hasta la organización espacial, configuran la producción y la percepción del espectáculo. El contenido está en la forma. Sólo desde una transformación de la teatralidad misma puede el teatro incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico. Una mera modificación del repertorio, manteniendo invariables los códigos específicos que se articulan en el hecho teatral, no hace sino contribuir al mantenimiento de ‘lo mismo’ bajo la apariencia de ‘lo nuevo’, y reduce la práctica productiva artística a un quehacer de reproducción, de repetición.¹⁹⁴

¹⁹¹ Im Jahr 1985 feierte Alfonso Sastre einen Bühnenerfolg mit dem Stück *La taberna fantástica*. Nach der mäßigen Kritik an dem 1990 aufgeführten Werk *Los últimos días de Emmanuel Kant* beschloss er, keine Dramen mehr zu verfassen; vgl. Aznar Soler, „Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)“, S. 14.

¹⁹² Vgl. Aznar Soler, „Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)“, S. 14; vgl. zudem Rubio Jiménez, „Vom unabhängigen Theater zum Neocostumbrismo“, S. 315: „Nicht weniger bezeichnend für diese Jahre [des Übergangs, D.H.] ist die Tatsache, dass in den Schaltstellen sowohl der politischen Entscheidung, als auch der Theaterverwaltung eine altersbedingte Ablösung stattgefunden hat, die in vielen Fällen der Bewegung des *Teatro independiente* nahestehende Personen in die entsprechenden Ämter brachte.“

¹⁹³ Vgl. Doménech Rico, Fernando: „Introducción“, in: Amestoy Egiguren, Ignacio, *Violetas para un borbón: la reina austríaca de Alfonso XII. Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, Madrid 2015 (= Letras hispánicas, 757), S. 14.

¹⁹⁴ Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites*, S. 37.

Diese Zitat führt vor Augen, dass sich Sanchis Sinisterra als einer der bedeutendsten Vertreter der neuen Theatergeneration der Notwendigkeit einer *transición teatral* bewusst war, die parallel zu den gesellschaftlichen und politischen Transformationen durchgeführt werden musste. Dieser Übergang bedurfte seines Erachtens einer radikalen Infragestellung überlieferter ästhetischer Konventionen.

Die theoretische Basis für diesen Umbruch lieferte die Verschmelzung der Theorien des politischen Theaters, allen voran Brechts, mit den Überlegungen derjenigen, die zu den Ursprüngen des theatralen Spiels zurückkehrten (z. B. Peter Brook) oder die Grenzen zwischen Nachahmung und Erleben neu erprobten (z. B. Jerzy Grotowski, Antonin Artaud). Hinzu kam der Einfluss der strukturalistischen und poststrukturalistischen Philosophie auf das europäische Theater: Die radikale Infragestellung eines transzendentalen Signifikats und der damit einhergehenden Dekonstruktion diskursiver Konstruiertheit, des objektivierten Subjektiven, führte konsequenterweise zur Selbstreflexion auf dem Theater durch antimimetische Spielarten.

Dieser Selbstreferentialität auf formaler Ebene folgte ein inhaltliches Umdenken. Auf Basis einer dem Franquismus geschuldeten anti-ideologischen Haltung, die ihren Ausdruck in der Skepsis gegenüber jeder Form des Ideologieglaubens und des Universalismus fand, sowie angesichts der Ohnmacht gegenüber der Komplexität gesamtstruktureller Prozesse und diskursiver Machtstrukturen, verweigerten sich die Dramatiker der *Generación del 82* jeder Form eines explikativen, Lösungen anbietenden Theaters. Vielmehr richtete sich der Blick auf das Partikulare, das Individuelle und Überschaubare. Die Welt des Alltäglichen, des Durchschnittlichen und Individuellen rückte in den Fokus und verdrängte Utopien und deren figurale Repräsentanten zunehmend von der Bühne.

Jesús Rubio Jiménez beschreibt das Theater der ausgehenden 70er und vor allem das der 80er Jahre als eines, dessen Schwerpunkt auf der Analyse der jungen demokratischen Gesellschaft und ihrer Probleme liegt. Das Leben in den Großstädten Madrid und Barcelona, Drogenkonsum, Kriminalität, Armut, Sexualität, häusliche Gewalt und soziale Marginalisierung werden zu gängigen Themen auf der Bühne. Während die Literatur- und Theaterwissenschaftler R.L. Sheenon und César Oliva mit Blick auf das Theater der *Generación del 82* von „Neo-realism“ bzw. von „nuevo realismo“ sprechen, wählt Jiménez den Begriff des *neocostumbrismo*. Damit betont er den nicht von der Hand zu weisenden Rückgriff der Dramatiker der 80er Jahre auf traditionelle und volkstümliche Gattungen, die vielfach den formalen Rahmen für die Gesellschaftsanalyse bildeten.¹⁹⁵ Hinzu kam die Verwendung humorvoller Dialoge, die sich nicht selten durch einen ironischen Ton auszeichneten oder sich in der Verwendung kolloquialer Ausdrücke konkretisierten – beides Belege für die der *Generación del 82* eigene Tendenz der Verquickung traditioneller Formen und Sprechweisen sowie zeitgenössischer Themen und Darstellungstechniken.¹⁹⁶

Auf diese Weise verschmolzen die spanische Theatertradition mit den bereits beschriebenen Einflüssen wichtiger Dramen- und Inszenierungstheorien des 20. Jahrhunderts sowie poststrukturalistischer Philosophie. Die meisten Stücke spielen in einem städtischen Milieu und zeigen

¹⁹⁵ Vgl. Rubio Jiménez, „Vom unabhängigen Theater zum Neocostumbrismo“, S. 317.

¹⁹⁶ Vgl. Piñero, *Tres voces fundamentales*, S. 15.

Figuren der Mittel- und Unterschicht. Diese scheitern häufig an der sie umgebenden Welt, die mehr Einschränkung als Freiheit zur Verfügung zu stellen scheint. Insbesondere die Großstadt wird als feindlicher Schauplatz inszeniert, an dem Idealisten an den Rand gedrängt werden. Die überaus erfolgreichen Stücke *Tú estás loco, Briones* (1978) von Fermín Cabal oder *Bajarse al moro* (1985) von José Luis Alonso de Santos belegen diese Annahme beispielhaft.

Das Interesse an den aktuellen Problemen der spanischen Bevölkerung ist eine Gemeinsamkeit der Vertreter der *Generación del 82* und ist gleichermaßen ihr Schlüssel zum Erfolg. Denn auch das Publikum schien nach 1975 ein Theater zu bevorzugen, das sich mit den Problemen der Aktualität auseinandersetzt, ein Theater, das eher als gesellschaftlicher Reflexionsraum, denn als illusionistischer Gegen-Raum fungiert. Im Gespräch mit seinem Kollegen José Luis Alonso de Santos unterstreicht der Dramatiker Fermín Cabal diese Tendenz:

Lo que a mí me gusta es, en principio, lo que me sale, donde yo siento que me lo paso bien escribiendo, es con los problemas de la gente que me rodea ahora; qué nos pasa, qué queremos, por qué sufrimos, por qué reímos, a quién amamos, qué esperamos de las cosas, de nosotros mismos, cuál es el problema que no nos deja hacer algo, etc. Eso es lo que me atrae. Yo creo que eso es además lo que atrae al público.¹⁹⁷

Ähnliches lässt sich, ohne dabei der Gefahr einer vereinfachenden Generalisierung anheim zu fallen, mit Blick auf die Dramen von Alonso de Santos behaupten. Die Nähe zu den Menschen und ihren Problemen, Sorgen und Wünschen macht ihn laut Francisco Umbral zu einem „cronista de ahora mismo“; und vor dem Hintergrund des in dieser Studie unternommenen Versuchs, eine Antwort auf die Frage nach möglichen Ästhetisierungsformen der spanischen Erinnerungspolitik im Drama nach 1975 zu liefern, ist folgendes Urteil von Marina Piñero von besonderem Interesse, zeigt es doch die Intention, außerliterarische Phänomene mit den im Drama und Theater zur Verfügung stehenden Mitteln fassbar zu machen. Die dabei entstehende Verbindung mit der außerfiktionalen Welt bleibt nicht bei der Integration derselben stehen, sondern wird durch die von Alonso de Santos beabsichtigte Kommunikation des Dargestellten mit dem Rezipienten fortgeführt, so dass letztlich ein Dialog zwischen fiktionaler und außerfiktionaler Welt entstehen kann:

Los personajes reproducen en su microcosmo los mismos desajustes que ven en la sociedad. Esta cualidad hace que los personajes estén en continua lucha con el entorno, interrogándose siempre sobre su propio modo de estar en el mundo. Pero por encima de cualquier formulación, me parece importante resaltar el afán comunicativo y empático del teatro de Alonso de Santos para el que el público (“prójimo”, como dice en muchas de sus declaraciones, siguiendo en esta compasión por sus semejantes a su admirado maestro A. Chejov) es el factor determinante de su trabajo. De ahí su lenguaje tantas veces humorístico y cercano. Ese amor a sus semejantes unido al amor al teatro como forma comunicativa [...] le perfilan como autor [...], no solo bajo un punto de vista escénico, sino también estético y filosófico.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Cabal/Alonso de Santos, *Teatro español de los 80*, S. 171f.

¹⁹⁸ Piñero, *Tres voces fundamentales*, S. 22f.

In ihren Inszenierungen griffen die Dramatiker der *Generación del 82* häufig auf eine dem Milieu entsprechende, authentische Sprache zurück, die nicht vor Obszönitäten zurückschrak und dem Zuschauer die dunklen Seiten Spaniens präsentierte. Nicht nur aufgrund der Darstellung der einfachen Bevölkerung sowie des milieugetreuen, häufig derben Sprachgebrauchs, sondern ebenso aufgrund der festzustellenden komischen Elemente haftete den Stücken etwas *sainetesques* an. Rubio Jiménez stellt heraus, dass diese Komik nicht als belanglose Heiterkeit zu verstehen ist, sondern in der Tradition der spanischen *tragedia grotesca* eines Arniches oder des *esperpento* eines Valle-Inclán. Den humoristischen Momenten wohnt etwas Tragisches inne, wodurch sie eine gesellschaftskritische und entlarvende Funktion erfüllen.¹⁹⁹

Ihre sich in den 70er und 80er Jahren verändernden Lebensbedingungen, ihre Auseinandersetzung mit dem demokratischen, sich wandelnden Spanien aus dem Theater heraus forderte die Vertreter der *Generación del 82* ebenso zu einer Infragestellung der spanischen Erinnerungspolitik nach 1975 heraus. Neben den bereits angesprochenen Phänomenen wie Kriminalität, Drogenkonsum oder ökonomische Ungleichheit bildete ebenso der Umgang mit den Erinnerungen an den spanischen Bürgerkrieg sowie die Franco-Diktatur bzw. das Ausbleiben einer Überführung von Diktatur und Bürgerkrieg in das kulturelle Gedächtnis Spaniens eines der wichtigsten Motive in ihrem Theater. Angesichts der ihnen eigenen Zwischenposition nimmt es nicht Wunder, dass sich die Dramatiker um Sanchis Sinisterra, Ignacio Amestoy und Alonso de Santos intensiv mit den kollektiven und individuellen Erinnerungen an den Bürgerkrieg und den Franquismus beschäftigten. Das Vergessen dieser Geschehnisse wäre im Widerspruch zu der Notwendigkeit individueller Identitätskonstituierung gestanden, die insbesondere in Zeiten des Umbruchs eine Orientierung gebende Bedeutung zu erfahren scheint: „La Transición política sugiere, o exige, la necesidad de revisión, replanteamiento de la memoria individual y colectiva, y esta generación, que ahora se acerca a la madurez, se siente capacitada para la tarea y moralmente obligada a llevarla a cabo. Así la memoria histórica se convierte en un tema recurrente en su producción dramática.”²⁰⁰

Das bereits beschriebene Spannungsverhältnis zwischen der unabweisbaren Präsenz des Vergangenen im kommunikativen Gedächtnis und der weitgehenden Absenz schlimmer Erinnerung im kulturellen Gedächtnis, also das Ausbleiben einer politisch-öffentlichen Manifestierung des Geschehenen in der sozial-empirischen Lebenswelt, repräsentiert demnach nicht einfach nur die gesellschaftspolitische Situation in den ersten Jahrzehnten nach 1975, sondern ist gleichbedeutend mit dem politischen Nicht-Erinnern dessen, was die Biographien dieser Generation konstituiert. Die defizitäre Erinnerungskultur betrifft die Dramatikergeneration unmittelbar, was nicht ohne Auswirkungen auf deren künstlerisches Schaffen bleiben konnte. Das natürliche Streben nach identitärer Gewissheit durch den bewussten Blick zurück schien durch den von Politik beschworenen Zeitgeist der Zukunftsgerichtetheit, durch

¹⁹⁹ Vgl. Rubio Jiménez, „Vom unabhängigen Theater zum Neocostumbrismo“, S. 24.

²⁰⁰ Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo: „La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición: la generación de 1982“, in: *Anales de Literatura Española*, 21 (2009), S. 144.

eine den öffentlichen Diskurs prägende Rhetorik des Neubeginns und der Versöhnung konterkariert zu werden: „La conciencia de estar escribiendo para un tiempo nuevo implica la duda sobre la propia identidad personal e histórica [...]“, schreibt der spanische Literaturwissenschaftler Eduardo Pérez-Rasilla mit Blick auf die *Generación del 82* und fügt an:

Tal vez por ello advertimos en muchas de sus propuestas escénicas un cierto tono de perentoriedad y una percepción de la fragilidad personal y colectiva, que se contrapesa con la voluntad decidida de reexaminar el proceso personal y colectivo, por el cual se ha llegado a la situación histórica presente. Así se produce una paradoja entre la firmeza con la que se afronta el proceso de recuperación de la memoria y el aturdimiento o el desconcierto que tal situación provoca.²⁰¹

Implizit spricht der Literaturwissenschaftler Eduardo Pérez-Rasilla die in der Folge zu treffende Unterscheidung zwischen *Teatro histórico* und einem *Teatro de la memoria* bzw. einem erinnerungskulturellen Theater an. Während es sich beim Geschichtsdrama um eine Spielform handelt, die den Fokus auf die Darstellung einer vergangenen, ergo historischen Situation oder Person legt, geht es im erinnerungskulturellen Drama vielmehr um den gegenwärtigen Umgang mit einem historischen Ereignis. Der analytische und motivische Blick richtet sich in diesem Fall auf die Gegenwart und ihr Verhältnis zur Vergangenheit. Das historische Drama hingegen weist der Gegenwart nur mittelbar Bedeutung zu, fungiert sie doch lediglich als Aussichtspunkt, von dem aus das Vergangene betrachtet wird. Jedoch kann auch diese Perspektive Erkenntnisse für die Gegenwart bringen.

Die Annäherung sowie die Beschäftigung der genannten Vertreter der *Generación del 82* mit Themen aus der spanischen Geschichte muss vor der Folie des geschichtswissenschaftlichen, historiographischen und geschichtsphilosophischen Paradigmenwechsels verstanden werden. Die Annahme von der Unmöglichkeit ungefilterter, objektiver Darstellung von Geschehenem forcierte die vom Poststrukturalismus propagierte Skepsis an den Möglichkeiten der Repräsentation und heftete Zweifel an jeden Versuch einer naturgegeben zeichengebundenen Aussage über Vergangenes. Die Autoren der *Generación del 82* lehnten manichäische Weltbildkonstruktionen oder einheitsstiftende Interpretationen historischer Ereignisse ab:

La actitud de estos autores frente a la historia es la interrogación y la duda, mezclada con una buena dosis de escepticismo y completada por un componente irónico y hasta lúdico, pero que siempre manifiesta un auténtico compromiso ético frente a la historia reciente, que sirve a los autores para comprender su presente y construir un futuro mejor.²⁰²

Die Subjektivität, Heterogenität und Dynamik semiotischer Re-Präsentationen von historischen Begebenheiten wurden entsprechend zu formgebenden Prinzipien.

²⁰¹ Pérez-Rasilla Bayo, „La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición“, S. 144.

²⁰² Floeck/García Martínez, „Memoria y olvido entre bastidores: Guerra civil y franquismo en el teatro español después de 1975“, S. 104.

III. DIE ANWESENHEIT DES ABWESENDEN: ZUR DIALEKTIK ERINNERUNGSKULTURELLER RE-PRÄSENTATION

Auf Grundlage des Erörterten soll nun der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise die ausgewählten Dramatiker der als transitorisch charakterisierten *Generación del 82*, José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos und Ignacio Amestoy Egiguren, die Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen dramatisch und im Hinblick auf die intendierte Aufführungssituation verarbeiteten. Es geht demnach nicht um einen Versuch der thematischen Klassifizierung der Dramen oder einer mit der erinnerungskulturellen Entwicklung nach 1975 korrespondierenden Periodisierung des so genannten *Teatro de la memoria*, wie es beispielweise von Wilfried Floeck und Anabel García Martínez unternommen wurde.²⁰³ Vielmehr wird das dramen- und theaterästhetische Potential im Hinblick auf eine Überführung der beschriebenen erinnerungskulturellen Spannung, die sich im Spalt zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont auftut, in den Fokus gerückt. Es wird zu zeigen sein, mit welchen Mitteln sich memoriale Uneindeutigkeit in die Fiktion hineinschreiben bzw. im Theater inszenieren lässt und wie auf diese Weise der Anspruch auf einen Mimesis-Begriff im Sinne der *Realität als das dem Subjekt nicht Gefügte* formuliert zu werden scheint, der in sich die Möglichkeit birgt, einen performativen Akt des gemeinsamen Erinnerns zu initiieren.

Um diese These zu stützen, bedarf es zunächst jedoch gedächtnis- bzw. erkenntnistheoretischer Überlegungen, die das strukturelle Verhältnis von Erinnerung und Phantasie, historischer Lebenswelt und Fiktion sowie mimetischer Darstellung und performativem Akt klären. Diese Vorgehensweise ist m. E. notwendig, weil sich die Beschreibung der erinnerungskulturellen Wirklichkeit des Postfranquismus als einer sich der diachronischen Erkenntnis verweigernden Realität mit ontologischen und modalen Uneindeutigkeiten auseinandersetzen muss, scheinen diese doch für die ästhetische Darstellung der irreduziblen Diskrepanz zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont geeignet. Diese Uneindeutigkeiten scheinen im Phänomen der Erinnerung bereits angelegt, handelt es sich doch um eine Behauptung über Vergangenes, das ontologisch, im Sinne des Gewesenen, als existent betrachtet werden muss und daher einen Anspruch des In-der-Welt-Seins formuliert, zugleich jedoch zeitlich abwesend sein muss, um überhaupt erinnert werden zu können. Die Erinnerung bedarf also des Vertrauens darauf, dass das Erinnerte wirklich gewesen ist, um nicht in das Feld des Erfundenen abzukippen. Denn Erinnerung und Phantasie haben strukturell betrachtet denselben Ursprung, die Einbildungskraft.

Ein weiterer Schritt auf dem Weg zur Beantwortung der Frage, auf welche Weise sich die erinnerungskulturelle Wirklichkeit Spaniens ästhetisieren lässt, ist demnach die genaue Betrachtung der im Phänomen der Erinnerung angelegten Paradoxie der Anwesenheit (ontologisch) des Abwesenden (zeitlich) sowie der Ausdrucksform, die eine modale Korrespondenz mit dieser

²⁰³ Floeck/García Martínez, „Memoria y olvido entre bastidores: Guerra civil y franquismo en el teatro español después de 1975“, S. 97-120.

ontologischen Uneindeutigkeit darstellt: die Phantastik. Dabei wird sich zeigen, dass ein weitgefasster Begriff der Phantastik, der lediglich die ontologische Grenze zwischen Sein und Nicht-Sein sowie die modale Grenze zwischen Fiktion und Diktion in den Blick nimmt, für die im Anschluss dargelegten Ästhetisierungsformen der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen fruchtbar gemacht werden kann.

Die nun folgende theoretische Beschäftigung mit der Grenze zwischen Erinnerung und Phantasie, Diktion und Fiktion sowie Mimesis und Performanz verspricht einen Erkenntnisgewinn hinsichtlich der Fragestellung, auf welche Weise sich eine erinnerungskulturelle Wirklichkeit, die sich aufgrund der irreduziblen Diskrepanz zwischen gemachter Erfahrung und nicht eintretender Erwartung ergibt, dramatisch darstellen und inszenatorisch gestalten lässt. Dabei wird sich zeigen, inwiefern die Einschreibung ontologischer und modaler Uneindeutigkeit in den dramatischen Text Chancen eröffnet, aus einem Stück über das Verdrängen von Erfahrenem eine Inszenierung des Erinnerns werden zu lassen. Anders gewendet, es wird deutlich werden, inwiefern der Versuch der mimetischen Darstellung des Verdrängens zugleich das Verdrängen des mimetischen Darstellungsmodus zugunsten eines performativen Erinnerungsaktes ermöglicht. Exemplarisch wird dies an José Sanchis Sinisterras *¡Ay, Carmela!* (1986), José Luis Alonso de Santos *El álbum familiar* (1982) sowie an Ignacio Amestoy Egigurens *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* (1983) zu untersuchen sein, da diese Stücke den Akt des Verdrängens nicht einfach nur dramatisch abbilden. Gleichzeitig, und dies ist in den Textanalysen darzulegen, weisen *¡Ay, Carmela!*, *El álbum familiar* sowie *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* den Rezipienten Rollen in einem gemeinsamen Akt des Erinnerns zu, dem sie sich nicht verweigern können.

Als Leitfigur der folgenden Ausführungen sowie als steter Orientierungspunkt der Studie fungiert der französische Philosoph Paul Ricœur (1913-2005).

1. Mnemonische und historische Repräsentation bei Paul Ricœur

Paul Ricœur unterscheidet in seiner im Jahr 2000 veröffentlichten Monographie *La mémoire, l'histoire, l'oubli*²⁰⁴, die im Jahr 2004 unter dem Titel *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen* auf deutsch erschienen ist, zwischen den Prozessen der mnemonischen Einschreibung oder Bewahrung von äußeren Wahrnehmungen im Individuum, respektive in den Individuen, und der Abrufung und Darstellung des einst Wahrgenommenen durch einen Prozess der Semiotisierung, durch den in der Folge Zeichen als Stellvertreter für die nicht mehr seienden Referenten fungieren. Diesem Zweischritt folgend erarbeitet Ricœur im ersten Teil seines Werks eine Phänomenologie des Gedächtnisses und

²⁰⁴ Die Zitate aus dem genannten Werk stammen allesamt aus der im Jahr 2004 auf deutsch erschienen Ausgabe: Ricœur, Paul: *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, München 2004. Die französische Originalausgabe erschien im Jahr 2000 bei Éditions du Seuil.

der Erinnerung²⁰⁵, die sich mit der Einschreibung des Sinnlich-Empirischen in das Subjekt beschäftigt. Im zweiten Teil widmet er sich der an die Verwendung von Zeichen gekoppelten Darstellung der zuvor eingeschriebenen Wahrnehmungen; der Fokus wandert dabei von der Phänomenologie des Gedächtnisses auf die Epistemologie der Geschichtsschreibung.²⁰⁶ Ricœur spricht im Hinblick auf diese gedächtnistheoretische Unterscheidung von „mnemonischer“ und „historischer Repräsentation“²⁰⁷ und weist somit begrifflich auf die getrennten Prozesse der mentalen Bewahrung und der Re-Semiotisierung im Sinne einer historiographischen Phase („Die Repräsentation durch die Geschichte“²⁰⁸) hin, die der Sammlung und Bewahrung historischer Dokumente sowie der Operation des Erklärens und Verstehens dieser Dokumente vorausgeht.²⁰⁹ In Anlehnung an die phänomenologische Unterscheidung zwischen Noema, dem Erinnerten bzw. dem Erinnerungsgehalt, und Noesis, dem Akt des Erinnerns, könne die historische Repräsentation sowohl final, als fixiertes Objekt, wie auch prozessual, als Akt bzw. Operation in Präsenz begriffen werden.²¹⁰ Ricœur spricht mit Blick auf diese Unterscheidung von einer „Dialektik der Repräsentation“, „der Substitution und der Sichtbarkeit“.²¹¹

Statt der Begriffe ‚mnemonisch‘ und ‚historisch‘ sollen in dieser Studie jedoch die weiter gefassten Konzepte der ‚immateriellen‘ und ‚materiellen‘ Repräsentation Verwendung finden. Dieses Aufgreifen eines der wesentlichen Unterscheidungsmerkmale zwischen mnemonischer und historischer Repräsentation ermöglicht eine Terminologie, die sich nicht auf die Geschichtsschreibung als eine Form zeichenbasierter Darstellung von Geschehenem beschränkt, sondern jedweder semiotischen Vergegenwärtigung des Vergangenen gerecht wird. Die begriffliche Setzung der Eigenschaften ‚immateriell‘ und ‚materiell‘ geht keineswegs einher mit der Verabschiedung der phänomenologischen Unterscheidung von Ricœur; stattdessen erlaubt sie es, das Feld der Geschichtsschreibung auf die Erinnerungskultur hin zu öffnen. Die Eigenschaft des ‚Materiellen‘ impliziert die Bewegung vom Mentalen – der ‚immateriellen‘, geistigen Bewahrung – in den Bereich der äußeren Wahrnehmung und damit vom Individuum zu einer möglichen inter-subjektiven Erinnerungsform. Die Übertretung der durch Annahme von Zeitlichkeit markierten Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die Verschränkung zwischen intelligibler Einschreibung und Sinnlichem, ist einzig über den Prozess der Semiotisierung und der dadurch vollzogenen sekundären Versinnlichung des einst Wahrgenommenen möglich. Es erscheint m. E. sinnvoll, die etablierten

²⁰⁵ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 49: „Falls wir einmal in radikaler Form benennen sollen, worum es hier geht, so handelt es sich um eine Phänomenologie der Erinnerung.“

²⁰⁶ Auf die Epistemologie der Geschichte folgt eine Beschäftigung mit dem Vergessen und somit mit der *conditio historica* des Menschen. Im Epilog widmet sich Ricœur dem Verzeihen. Auf die genannten Säulen des Werks von Ricœur wird im Laufe der vorliegenden Arbeit immer wieder rekuriert und explizit Bezug genommen.

²⁰⁷ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 363: „Auf die mnemonische Repräsentation folgt in unserem Diskurs die historische.“

²⁰⁸ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 361.

²⁰⁹ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 211.

²¹⁰ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 49.

²¹¹ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 356.

Repräsentations-Modi (immateriell, materiell) in Beziehung zu der Gegenüberstellung des individuellen und des kollektiven Gedächtnisses zu setzen. Denn erst auf der Stufe der materiellen Repräsentation löst sich die Erinnerung vom Subjekt und damit vom Raum des Mentalen.²¹²

Die Verknüpfung der von Ricœur ausgearbeiteten Kategorien mit dem Konzept des kollektiven Gedächtnisses erscheint noch aus einer anderen Perspektive erkenntnisfördernd. Vielleicht erlaubt dieser Blickpunkt sogar eine Neuperspektivierung des von Jan Assmann formulierten Hinweises darauf, dass „Kollektive“, verstanden als gegenwärtiger Zusammenschluss von Individuen, kein Gedächtnis haben können. Durch Gedächtnisfähigkeit zeichnen sich einzig und allein die Individuen aus, die als Träger der Erinnerungen das kommunikative Gedächtnis, eine der beiden Komponenten des kollektiven Gedächtnisses, konstituieren. Das kommunikative Gedächtnis bildet gleichsam die Voraussetzung und Grundlage für die Etablierung und Erweiterung des kulturellen Gedächtnisses, ist doch jede Form der Semiotisierung, d.h. jede Art der Erschaffung von kulturellen Objektivationen bzw. von Erinnerungsträgern (*reminder*), stets an die diese Träger kreierenden Subjekte gebunden. Unabhängig von der Brisanz und der Relevanz zurückliegender Geschehnisse ist eine übergenerationelle Etablierung im kulturellen Gedächtnis nur über den Weg der Subjekte möglich und ist niemals unvermittelt. Das kommunikative Gedächtnis stellt demnach das diffuse Feld von Erinnerungen dar, aus dem sich Organisationsformen des kulturellen Gedächtnisses inhaltlich speisen. Wie jeder andere ist auch dieser Prozess der Semiotisierung gebunden an die Akte der Selektion und der Konfiguration. Die synthetisierende und ordnende Kraft der Formen und Formate des kulturellen Gedächtnisses ergibt sich somit aus „Akten des Fingierens“ (Iser), die den Geschehnissen eine strukturierende und vielfach ideologische Setzung aufstülpen.

Kollektive können kein Gedächtnis haben, ebensowenig wie Monumente, Gedenkmärsche, Zeremonien oder Schweigeminuten als Spielarten des kulturellen Gedächtnisses gedächtnisfähig sind. Vielmehr sind sie *reminder*, also Auslöser subjektiver Erinnerungsakte, die einzeln oder in Kollektiven stattfinden können, ohne dass die Situation des gemeinschaftlichen Erinnerns mit der Gemeinschaftlichkeit der Erinnerung gleichgesetzt werden könnte. Als objektivierte Fixpunkte sind die *reminder* übergenerationell und werden von den jeweiligen Subjekten durch ihre eigenen Vorstellungen und Erinnerungen mit Leben gefüllt.

Diese Setzung von Objektivationen könnte in Anlehnung an den französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan mit einer Überführung aus dem diffusen Feld subjektiver Erinnerungen in die „symbolische Ordnung“ gleichgesetzt werden. Zwar entspricht das lacanianische Konzept des Realen nicht der gedächtnistheoretischen Kategorie des kommunikativen Gedächtnisses, doch teilen diese beiden Konzeptfelder den Aspekt des Chaotischen, Anti-Strukturellen und Diffusen. Während sich die Unsagbarkeit des Realen aus der Unmöglichkeit der völligen Ausleuchtung des Unbewussten ergibt, charakterisiert sich die Unsagbarkeit des kommunikativen Gedächtnisses durch die unüberschaubare Gleichzeitigkeit und Heterogenität existierender Erinnerungen. Die Eingliederung einer Erinnerung in

²¹² Statt des Begriffspaares immateriell-materiell werden in der Folge auch andere Termini Verwendung finden. Dazu gehören intelligibel und sensibel bzw. latent und manifest.

die symbolische Ordnung, ihre Benennung mittels eines Signifikanten, löst sie aus dem diffusen Feld des kommunikativen Gedächtnisses heraus. Durch diesen Prozess wird ein bis dato unbeschriebenes Geschehen als identitätsstiftendes Ereignis fixiert. Die Geschehnisse in Spanien zwischen 1936 und 1939 waren unübersichtlich und verliefen an unterschiedlichen Orten zur selben Zeit. Einem Teil dieser Geschehnisse ist es gemein, dass sie im Kontext eines politischen Konflikts zwischen den bis dahin regierenden Republikanern und den putschenden Kräften der Falangisten zu sehen sind. Doch bietet diese Gemeinsamkeit keine Möglichkeit, der Heterogenität der Kriegswirren und der sozialen Implikationen gerecht zu werden. Erst die nachträgliche Benennung als ‚Bürgerkrieg‘ und die damit vollzogene Überführung der Erinnerungen an das Erlebte in die symbolische Ordnung vermittelt den Anschein der Übersichtlichkeit, der Synthese, die den Geschehnissen durch das Sprechen von einem historischen ‚Ereignis‘ aufgestülpt wird.

In der Folge sollen die beiden Schwellen zwischen der originären Wahrnehmung und der Bewahrung im Subjekt (1) sowie zwischen der im Subjekt bewahrten Erinnerung und der Re-Präsentation des einst Wahrgenommenen näher betrachtet werden (2). Der Nachvollzug des Weges von der Wahrnehmung eines sich vollziehenden Ereignisses bzw. eines vermittelten Ereignisses, über die mentale Bewahrung des Wahrgenommenen, hin zur inter-subjektiven Erinnerung in Form einer Re-Semiotisierung erlaubt die Beschreibung der Teilschritte, die der Begriff der ‚Erinnerung‘ impliziert. Warum ist dieser Nachvollzug wichtig? Weil er aufzeigt, dass sich die Ästhetisierungsmöglichkeiten der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen aus den Übergängen zwischen Wahrnehmung und intelligibler Bewahrung sowie zwischen intelligibler Bewahrung und Re-Semiotisierung ergeben. Wird das Seiende zum Gewesenen, so verliert es an ontologischer Überzeugungskraft. Wird das Gewesene in Form eines sekundären Körpers zum stellvertretenden Seienden, so ist es auf das Vertrauen der anderen Subjekte angewiesen, die den ontologischen Anspruch des Erinnerten entweder akzeptieren oder als Erfindung interpretieren können. Der Verlust des sinnlich Wahrnehmbaren und der Übertritt des Wahrgenommenen in den Geist des Subjekts repräsentiert m. E. bereits eine potentiell phantastische Bewegung bzw. eine Bewegung, die die subjektiven Erkenntniskategorien auf die Probe stellen. Genauso verhält es sich, wenn Immaterielles erneut das Feld der Wahrnehmung betritt, einen Raum also, der für Immaterielles unbestimmt ist.

Die in der Folge beschriebenen Grenzen zwischen Materie und immaterieller, mentaler Repräsentation sowie zwischen immaterieller und re-materialisierter Repräsentation sollen ebenso mit Begriffen der Semiotik in Beziehung gesetzt werden, um sie für die Beschäftigung mit der dramatischen und theatralen Repräsentation der Erinnerungskultur im postfranquistischen Spanien fruchtbar zu machen. Diese scheint sich ja gerade dadurch auszuzeichnen, dass sie dem unabweisbaren In-der-Welt-Sein des Gewesenen keine semiotische Repräsentanz gewährt, die eine soziale Transformation und eine diese implizierende demokratische Form des kollektiven Erinnerns auf den Weg bringen würde.

2. Immaterielle Repräsentation

2.1. Vom Seienden zum Gewesenen – Erinnerung als Spur

Die Setzung der apriorischen Wahrnehmung als *conditio sine qua non* der Erinnerung ist von entscheidender Bedeutung. Denn erst durch die Koppelung an Zeitlichkeit unterscheidet sich das Erinnerungsvermögen von seiner scheinbar größten Widersacherin innerhalb der abendländischen Erkenntnisphilosophie, der Einbildungskraft bzw. der Phantasie. In seiner Abhandlung *De memoria et reminiscentia* gibt Aristoteles einen essentiellen Hinweis, den Platon in seiner vorausgehenden *anamnêsis*-Theorie aufgrund seiner Vorstellung von der Erinnerung als einem Wiedererkennen der im Stadium der Vor-Leiblichkeit von der Seele geschauten Ideen schuldig geblieben war. Aristoteles stellt Ricœur zufolge als erster fest, dass „das Gedächtnis mit Vergangenheit verbunden ist und dass diese Vergangenheit die meiner Eindrücke ist“²¹³ und etabliert damit einen Referenzpunkt im Bereich der zeitlich zurückliegenden Wahrnehmung. Die von Ricœur als Falle der Imagination bezeichnete Gefahr für die Erinnerung, ihren ontologischen Anspruch im Sog der schöpferischen Einbildungskraft zu verlieren, hängt mit der bereits erwähnten Paradoxie der Anwesenheit des Abwesenden zusammen.

Wir haben immer gesagt, daß die Anwesenheit des Abwesenden das gemeinsame Merkmal von Einbildungskraft und Gedächtnis ist, während ihr Unterscheidungsmerkmal auf der einen Seite in der Suspensierung jeglicher Realitätssetzung und der Vorstellung eines Irrealen, auf der anderen Seite in der Setzung eines vorgängigen Realen besteht.²¹⁴

Der Aspekt der Abwesenheit ist im Hinblick auf die Unterscheidung zwischen mnemonischer/immaterieller und memorialer/materieller Repräsentation zweifach zu perspektivieren, als Absenz der vergangenen Dinge sowie als Absenz des durch das Zeichen Repräsentierten.²¹⁵

Auf mnemonischer bzw. immaterieller Stufe ergibt sich die Abwesenheit aufgrund des Übergangs vom Seienden im Sinne der reinen und einfachen Wahrnehmung im Sinne Husserls hin zum Nichtmehrseienden bzw. Gewesenen. Edmund Husserls *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* aus dem Jahre 1905 zufolge setzt das Stadium des Nichtmehrseienden bzw. Gewesenen ein, wenn sich ein Zeitraum zwischen die zurückliegende Wahrnehmung und das gegenwärtige Sein bzw. die gegenwärtige Wahrnehmung geschoben hat, die ein Nachfühlen des soeben noch Gewesenen – Husserl nennt dieses Phänomen der Fortdauer der Wahrnehmung ‚Retention‘ oder ‚primäre Erinnerung‘²¹⁶ – nicht mehr erlaubt. Der Phänomenologie der Erinnerung

²¹³ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 151 sowie S. 44: „Mit der Erinnerung trägt das Abwesende die zeitliche Markierung des Vorher.“ Ebenso S. 24: „Die leitende Idee [...] ist die einer Differenz zwischen zwei Ausrichtungen, zwei Intentionalitäten: die eine, die der Einbildungskraft, ist auf das Phantastische, die Fiktion, das Irreale, das Mögliche, das Utopische ausgerichtet; die andere, die des Gedächtnisses, auf die vorhergehende Realität, wobei das ‚Vorher‘ die zeitliche Markierung par excellence der ‚erinnerten Sache‘, des ‚Erinnerten‘ als solchem, darstellt.“ Vgl. ebenso Aristoteles: „Über Gedächtnis und Erinnerung“, in: Flashar, Hellmut (Hg.), *Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 14, II, Parva Naturalia*, Berlin 2004, 449 b 28.

²¹⁴ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 79.

²¹⁵ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 433.

²¹⁶ Vgl. Husserl, Edmund: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, Den Haag 1966.

gemäß sei dann nicht mehr von Retention zu sprechen, sondern von ‚Reproduktion‘ bzw. ‚sekundärer Erinnerung‘, die einem zu überwindenden Zeitraum gegenübersteht. „Die sekundäre Erinnerung ist keine Präsentation mehr, sondern Re-Präsentation.“²¹⁷ Das Feld der empirischen Wahrnehmung wurde zu diesem Zeitpunkt bereits verlassen, die Körperlichkeit des wahrgenommenen Objekts im Falle einer Memorisierung durch eine mentale Re-Präsentation ersetzt.

Henri Bergson spricht im Hinblick auf die veränderte Seinsweise des Geistigen von ‚Virtualität‘, „jene Existenz, die den Dingen des Geistes eigen ist.“²¹⁸ Ricœur weist explizit auf den zeitlichen Abstand zum Originären hin: „Entscheidend ist, dass das reproduzierte Zeitobjekt mit keinem Sein mehr in der Wahrnehmung steht [...]. Es hat aufgehört. Es ist wirklich vergangen.“²¹⁹ Der Status des „Gewesen-Seins“ ist der vergangenen Realität jedoch nicht mehr zu nehmen, wodurch ihre Fixierung im In-der-Welt-Sein im Heideggerschen Sinne abgesichert ist.²²⁰ Diese Feststellung ist insbesondere im Hinblick auf die Abgrenzung von der Phantasie als schöpferischer Kraft relevant, denn auch wenn, wie später mit Kant zu zeigen sein wird, veräußerte Erinnerung und veräußerte Phantasie denselben Ursprungsort zu haben scheinen, so differenzieren sie sich vor allem durch ihren ontologischen Status. Auf den daraus abzuleitenden Wahrheitsanspruch stützt sich nicht zuletzt die Historiographie, die ihren ontologischen Geltungsanspruch auf einen impliziten Pakt mit dem Leser stützt.²²¹ Dass Geschichte als Repräsentation des Vergangenen als wahrheitsgemäß angenommen wird, scheint sich bei genauerer Betrachtung eher aus der Urteilshoheit des Historikers sowie aus den vorliegenden Zeugnissen abzuleiten, statt aus einer der Vergangenheit anhaftenden ontologischen Eindeutigkeit. Der amerikanische Philosoph Charlie Dunbar Broad folgte dementsprechend bereits 1927, d.h. weit vor poststrukturalistischen Geschichtstheoretikern wie Hayden White: „[M]emory consists of a judgement about an imaginatum.“²²²

Dieser Blick darf selbstverständlich nicht die Faktizität von Geschehenem per se in Frage stellen; davon distanzieren sich ebenso postmoderne Interpreten wie Hayden White, obwohl ihnen genau dies zu Genüge und teils ohne Grundlage zum Vorwurf gemacht wurde.²²³ Statt Zweifel an der Faktizität

²¹⁷ Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, S. 30.

²¹⁸ Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 2015 (= Philosophische Bibliothek, 664), S. 296.

²¹⁹ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 64.

²²⁰ Im ersten Band von *Zeit und Erzählung* schreibt Paul Ricœur unter Verweis auf Augustinus: „Mag auch die Vergangenheit nicht mehr sein und dem Ausdruck des Augustinus zufolge nur in der Gegenwart der Vergangenheit greifbar sein, die für den Historiker zu Dokumenten geworden sind, so bleibt doch bestehen, daß die Vergangenheit stattgefunden hat. Wohl ist das Ereignis in der gegenwärtigen Wahrnehmung nicht präsent, doch bestimmt es die historische Intentionalität, indem es ihr eine realistische Note verleiht, die für jede Literatur noch so ‘realistischen’ Anspruchs immer unerreichbar sein wird“; vgl. Ricœur, *Zeit und Erzählung*, S. 129.

²²¹ Vgl. Ricœur, Paul: *Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit*, Münster 2002, S. 7: „Der Leser eines historischen Textes erwartet, daß der Autor ihm eine ‘wahre Erzählung’ vorlegt und keine Fiktion. So stellt sich die Frage, ob, wie und bis zu welchem Punkt dieser stillschweigende Pakt bei der Lektüre von der Geschichtsschreibung eingehalten werden kann.“

²²² Broad, Charlie Dunbar: *The nature of existence*, Cambridge 1988, S. 325.

²²³ Vgl. hierzu Linda Hutcheons Feststellung hinsichtlich der Ausführungen Hayden Whites: „Hayden White feels that the dominant view of historians today has gradually come to be that the writing of history in the form of narrative representations of the past is a highly conventional and indeed literary endeavor — which is not to

historischer Ereignisse zu säen, möchten Vertreter einer poststrukturalistischen Historiographie-Kritik vielmehr auf die rhetorische und diskursive Determiniertheit der retrospektiven Darstellung dieser Ereignisse hinweisen.

Der ontologische Anspruch des Gewesenseins bzw. Nichtmehrseienden mündet in einer Paradoxie der Anwesenheit (ontologisch) des Abwesenden (zeitlich): „In diesem Sinne würde das *vorher* die Wirklichkeit bedeuten, aber die Wirklichkeit in der Vergangenheit. In diesem Punkt grenzt die Epistemologie der Geschichte an die Ontologie des In-der-Welt-Seins“²²⁴, präzisiert Paul Ricœur.

[D]as mnemonische Phänomen besteht, wie man gesagt und immer wieder gesagt hat, darin, dass dem Geist eine abwesende und noch dazu nicht mehr seiende, sondern gewesene Sache gegenwärtig ist. Die Erinnerung, ob sie nun einfach als Präsenz und in dieser Eigenschaft als *pathos* evoziert, ob sie aktiv in der durch die Erfahrung des Wiedererkennens abgeschlossenen Operation gesucht wird, die Erinnerung ist die erneute Vergegenwärtigung, ist Re-Präsentation.²²⁵

Paul Ricœur definiert die individuelle Erinnerung somit zweifach und orientiert sich dabei an der aristotelischen Differenzierung zwischen der bloßen „Anwesenheit einer Sache der Vergangenheit im Geiste“ und der „Suche nach einer solchen Anwesenheit“²²⁶. In *De memoria et reminiscencia* festigt Aristoteles diese Differenzierung durch die begriffliche Trennung zwischen *mneme* und *anamnesis*. In der vorliegenden Studie wird den definitorischen Ansätzen Ricœurs Folge geleistet: Erinnerung ist sowohl statisch zu begreifen, „als anwesendes Vorstellungsbild einer abwesenden Sache, die vorher gesehen ist“, als auch dynamisch, als „In-Erinnerung-Rufen (rappel)“²²⁷. Gemeinsam ist beiden Perspektiven die Zuordnung des Gedächtnisvermögens, der Erinnerungen sowie der Erinnerungsakte in den Bereich des Mentalen, des Geistes, und damit der Innerlichkeit des Individuums. Der Geist (lat. *mens*) ist der potentielle Hort all dessen, „was wir unter bestimmten partikulären Umständen getan, empfunden oder gelernt haben.“²²⁸ Die Erinnerung hat sich, wie der französische Philosoph Henri Bergson in seinem Werk *Matière et Mémoire* (1896) bildlich festhält, von der die äußere Wahrnehmung bindenden Materialität der Objekte befreit und bewegt sich fortan im Reich des Geistes.

Auch in der zeitgenössischen Philosophie des Geistes, die stark von den Theorien der Phänomenologie geprägt ist, wird der Geist eines Organismus „als die Gesamtheit seiner mentalen Zustände“ definiert,

say that they believe that events never occurred in the past.“ Vgl. Hutcheon, Linda: „The Postmodern Problematic of History“, in: *English Studies in Canada*, XIV (1988), S. 374.

²²⁴ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 433.

²²⁵ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 291. Rémi Brague schreibt in seiner Einführung zu Henri Bergsons *Materie und Gedächtnis*: „Wir haben keinen Grund anzunehmen, daß das einmal Erlebte jetzt nicht mehr existiert, genauso wie es keinem einfallen würde, sich einzubilden, daß der Teil der Welt, den wir nicht sehen, zu existieren aufhört“ Vgl. Brague, Rémi: „Einleitung“, in: Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 2015 (= Philosophische Bibliothek, 664), S. XVIII.

²²⁶ Ricœur, *Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit*, S. 15.

²²⁷ Ricœur, *Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit*, S. 18.

²²⁸ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 50.

zu denen unter anderem „Empfindungen, Stimmungen, Gefühle, Träume, Erinnerungen, Wünsche, Absichten, Interessen, Gedanken, Meinungen, Überzeugungen und Erwartungen“²²⁹ gehören. Die im und am Gehirn physikalisch messbaren Aktivierungsmuster lassen keine Rückschlüsse auf die je individuelle Qualität dieser Zustände zu. Das Empfinden von Angst ist individuell, auch wenn die begriffliche Beschreibung dieser Empfindung eine affektive Deckungsgleichheit zwischen den Subjekten suggeriert. Zwar lassen sich die Hirnregionen von Gefühlen wie Angst und damit konkrete Materie als physiologischer Geschehensort von Angst feststellen, welchen Gehalt dieses Gefühl jedoch mit sich bringt, ist durch die an der zerebralen Materie ausgerichteten Messung schlichtweg nicht zu eruieren. In seinem berühmt gewordenen, 1974 publizierten Aufsatz „What is it like to be a bat?“ nimmt sich der amerikanische Philosoph Thomas Nagel dieses Geist-Körper-Problems an und tritt dabei den reduktionistischen Bemühungen, Erlebnisgehalte naturwissenschaftlich zu erklären, entgegen:

[W]e have at present no conception of what an explanation of the physical nature of a mental phenomenon would be. Without consciousness the mind-body problem would be much less interesting. With consciousness it seems hopeless. The most important and characteristic feature of conscious mental phenomena is very poorly understood.²³⁰

Die proklamierte Subjektivität mentaler Erlebnisgehalte, der sog. *Qualia*, resultiert beim Menschen unter anderem aus den zuvor gemachten Erfahrungen: „[T]he fact that an organism has conscious experience at all means, basically, that there is something it is like to be that organism.“²³¹ Der naturwissenschaftliche Versuch, mentale Zustände, zu denen eben auch die Erinnerungen zu rechnen sind, auf Materie zurückzuführen und anhand dieser zu erklären, leugnet somit einen semantischen Restbestand, die *Qualia*. Vor dieser Folie wird es möglich, die Annahme der Immaterialität von Vorstellung zu untermauern.

Dass Erfahrungen, die ein Ablösen der materiellen Seite der wahrgenommenen Objekte und die Bewahrung der Vorstellungsseite im (Zustands-)bewusstsein implizieren, nicht ohne Einfluss auf gegenwärtige und zukünftige Wahrnehmung ist, betonte Henri Bergson bereits in seinem Werk *Matière et Mémoire* (1896). Bei seiner Untersuchung des Verhältnisses zwischen Wahrnehmung und Gedächtnis unterstreicht er die Interdependenz beider Vermögen, eine Annahme, die gut fünfzig Jahre später im bereits erwähnten Konzept der *cadres sociaux* von Maurice Halbwachs aufgenommen werden sollte:

Unsere Wahrnehmungen sind zweifelsohne von Erinnerungen durchsetzt, und umgekehrt kann eine Erinnerung wieder gegenwärtig werden, daß sie von irgendeiner Wahrnehmung den Körper

²²⁹ Detel, Wolfgang: *Grundkurs Philosophie, Band 3: Philosophie des Geistes und der Sprache*, Stuttgart 2015 (= Reclams Universal-Bibliothek, 19346), S. 12.

²³⁰ Nagel, Thomas: „What is it like to be a bat?“, in: *The Philosophical Review*, 83, 4 (1974), S. 436.

²³¹ Nagel, „What is it like to be a bat?“, S. 436.

leiht und sich ihm einfügt. Die beiden Vorgänge, Wahrnehmung und Erinnerung, durchdringen sich fortwährend und tauschen fortwährend etwas von ihren Substanzen aus.²³²

Die von Bergson angenommene Verknüpfung von Wahrnehmung und Materie, wird in diesem Zitat deutlich. Die von außen auf das Individuum einwirkende Wahrnehmung versteht er in Abgrenzung zu den Affektionen, bei denen es sich um Bilder handelt, die man „von innen“ her kennt. Der Leib ist insofern einzigartig, als dass er von innen wie auch von außen erfahren werden kann und somit Subjekt und Objekt zugleich ist. Die äußere Wahrnehmung ist an gegenwärtige Materialität geknüpft. Der Leib erscheint noch aufgrund eines weiteren Aspekts eine Schlüsselrolle in Bergsons Gedächtnisphilosophie einzunehmen. Er erscheint geradezu als die Quelle der Paradoxie der Anwesenheit des Abwesenden. Denn er ist nicht nur Ausgangs- und Zielpunkt gegenwärtigen Empfindens und Wahrnehmens, sondern ebenso Kristallisationspunkt, in dem sich Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zu verschränken scheinen:

Aber schon jetzt können wir vom Leibe als der vorrückenden Grenze zwischen Zukunft und Vergangenheit sprechen, der vordringenden Spitze, die unsere Vergangenheit unaufhörlich in unsere Zukunft stößt.²³³

Der Leib fungiert nach dieser Definition als gegenwärtiger Träger des Geistes, der Vergangenheit in Form von Erinnerungen in sich kulminiert, in gegenwärtige und zukünftige Wahrnehmungen einwebt und unsere Handlungsweisen auf diesem Weg determiniert. Er wird zum Bindeglied zwischen gemachter und vermittelter Erfahrung, die sich in der Gegenwart unserem Verhalten bewusst oder unbewusst aufprägen, sowie unserer Erwartung im Sinne der vergegenwärtigten Zukunft. Im Individuum verschränken sich somit die von Koselleck etablierten Erkenntniskategorien der Erfahrung und der Erwartung.²³⁴

Es nimmt nicht Wunder, dass die nicht zu negierende Existenz der mentalen Innerlichkeit zu Beschreibungsversuchen veranlasste. Über die Frage, wo und in welcher Form Wahrgenommenes im menschlichen Subjekt kulminiert, gibt es daher je nach erkenntnis- bzw. gedächtnistheoretischer Positionierung unterschiedliche Veranschaulichungsversuche. Die Philosophiegeschichte neigte seit der Antike dazu, die im Geist bewahrte Erinnerung passivisch zu definieren, was in der Folge den häufigen Gebrauch von Metaphern, insbesondere von Raummetaphern, zur Beschreibung der geistigen Fortdauer zurückliegender Wahrnehmungen im Gedächtnis begünstigte. Die Tendenz zur Verbildlichung zeugt dabei vom Primat des Gesichtssinns innerhalb des philosophischen Gedächtnisdiskurses. Ihren Anfang nimmt diese eidetische Tradition bei Platon und Aristoteles, die

²³² Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991 (= Philosophische Bibliothek, 441), S. 55. An dieser Stelle ist der Einfluss auf Marcel Prousts Umgang mit dem Phänomen der Erinnerung in der *Recherche* deutlich nachvollziehbar. Die sog. *mémoire involontaire* setzt eine Identität von Wahrnehmungen voraus, die die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu durchstoßen scheinen.

²³³ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, 1991, S. 67; Hinweis: Die Jahreszahl wird hier deshalb aufgeführt, weil mit zwei unterschiedlichen Ausgaben des Werks gearbeitet wurde.

²³⁴ Vgl. Koselleck, „Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘“, S. 354 f.

sich der Metaphern des Taubenschlags und des Wachsblocks bedienen, um den zwischen Wahrnehmung und Erinnerung stattfindenden Einschreibevorgang sowie den Speicherort für Wahrgenommenes zu beschreiben. Ein weiteres anschauliches Beispiel liefert Augustinus im zehnten Buch seiner Bekenntnisse, in dem er das Gedächtnis mit einem Magazin vergleicht, das das Wahrgenommene aufbewahrt und bei Bedarf zur Verfügung stellt. Während einige Erinnerungen willkürlich hervordrängen, muss nach anderen gesucht werden.²³⁵

Das passivistische Verständnis der Erinnerung gründete sich auf dem Gedanken, dass es für das Subjekt keine Möglichkeit der willkürlichen Einflussnahme auf den Erinnerungsbehälter gäbe. Diese Annahme rechtfertigt sich scheinbar durch die Unmöglichkeit des aktiven Vergessens. Der Imperativ „Vergiss es!“ ist aporetisch, lässt sich doch nur aktiv verdrängen, nicht jedoch vergessen. Beim Vergessensimperativ handelt es sich um eine unter dem Begriff des ‚double bind‘ bekannte kommunikationstheoretische Paradoxie, denn jeder Versuch des aktiven Vergessens mündet hier zwangsläufig in die Erinnerung an das, was vergessen werden soll.

Der Hinweis auf die Metaphorisierung des Gedächtnisses führt nun zu einer Problematik, die bei der Beschäftigung mit dem Konzept der immateriellen Repräsentation zu berücksichtigen ist: Die Metapher dient als mediale Prothese für die Vorstellung des Gedächtnisses bzw. der Gedächtnisinhalte, die, und dieser Aspekt rückt im Folgenden in den Fokus, durch die Immaterialität des Mentalen und damit durch die Unmöglichkeit der intersubjektiv-sinnlichen Vergewisserung charakterisiert sind (Vgl. Qualia). Strukturell knüpft diese Problematik an das Paradoxon der Anwesenheit des Abwesenden an, kann das denkende Subjekt doch spätestens seit Descartes nicht ohne die Überzeugung von der Existenz der eigenen Vorstellung, einer *res cogitans*, gedacht werden.²³⁶ Mit Thomas Nagel gesprochen: „[...] we know what is it like to be us“ – selbst wenn diese Gewissheit auf einer nicht empirisch überprüfbaren Annahme fußt.

Somit weist die Beschreibung der Bewahrung von Erinnerung mithilfe von Metaphern nicht nur auf die eidetische Tradition hin, sondern ebenso auf das zwangsläufige Scheitern jedes Beschreibungsversuchs dessen, was Gedächtnis ist. Der wichtige Schluss lautet: Ein Sprechen von Gedächtnis ist nicht in Begriffen von Substanzen möglich, sondern ausschließlich in Begriffen von Intentionen.²³⁷ Gedächtnisleistung lässt sich nämlich nur als abstraktes Vermögen und unter Verweis auf die konkreten Erinnerung an ‚etwas‘ beschreiben, nicht jedoch als substantielle Struktur. Erst das ‚etwas‘ führt etwas vor das innere Auge, in Form von Vorstellungen, die gewissermaßen als mentale, immaterielle Zeichen das innerlich zur Darstellung zu bringen suchen, was einst äußerlich wahrgenommen wurde. Diese Sichtweise lehnt sich an die Husserlsche Phänomenologie an, die das

²³⁵ Vgl. O’Daly, Gerard: „Remembering and Forgetting in Augustine, Confessions X“, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hgg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993 (= Poetik und Hermeneutik, 15), S. 31-46.

²³⁶ Das cartesianische Subjekt kann sich seiner Existenz einzig über die Feststellung des eigenen Zweifels sicher sein. Selbst wenn die Existenz aller Dinge und Subjekte angezweifelt werden kann, so kann das Subjekt, in letzter Instanz, nicht daran zweifeln, dass es zweifelt.

²³⁷ Vgl. Detel, *Philosophie des Geistes und der Sprache*, S. 86.

Bewusstsein im Hinblick auf seine Intentionalität definiert: „Bewußtsein besteht wesentlich darin, daß Gegenstände sich ihm darstellen; und das Phänomen, dem die Phänomenologie ihren Namen verdankt, ist nichts anderes als der Gegenstand in der Weise, wie er uns vermöge der intentionalen Verfassung des Bewußtseins gegeben ist.“²³⁸ Umgekehrt ergibt sich auch die Gegenständlichkeit eines Gegenstands erst durch die Bezugnahme des Bewusstseins auf diesen Gegenstand.

Erst wenn eine Erinnerung den subjektiv-geistigen Bereich verlässt, bedarf sie erneut eines Körpers, der als Medium im inter-subjektiven, sinnlich-empirischen Raum fungiert. Folglich wird die fehlende empirische Materialität der Vorstellung nicht nur beim Versuch der Beschreibung des Gedächtnisses durch den Rückgriff auf eine mediale Prothese kompensiert, sondern diese wird ebenso bei jedweder Veräußerung der Erinnerung notwendig. Diese mediale Prothese krankt jedoch aufgrund des jedem Zeichen inhärenten Paradoxons, nämlich der Unerreichbarkeit des Bezeichneten durch das Bezeichnende, wodurch Aussagen über das Mentale über den Weg der Analyse von Materie von vornherein erschwert werden.

Entsprechend möchte die vorliegende Studie den Naturwissenschaften, die der Philosophie des Mentalen stets mit der Materialität des Gehirns und der dort physikalisch messbaren Vorgänge argumentativ entgegentreten, unter Berufung auf die Philosophie des Geistes und der Phänomenologie im Zeichen Bergsons, Husserls und Ricœurs *nicht* nachgeben. Schon Edmund Husserls wies darauf hin, dass die Reduzierung der Frage nach dem Mentalen, dem Geistigen oder dem Intelligiblen auf den naturwissenschaftlichen Standpunkt schlichtweg keinen Sinn mache. Husserl, selbst Mathematiker, war der Meinung, die naturwissenschaftlichen Analysen seien nicht mit unseren Erfahrungen, unseren Erlebnissen und unserer Logik vereinbar bzw. reichten nicht aus, subjektive Erlebnisgehalte (Qualia) zu beschreiben.²³⁹ Rückschlüsse von der Materie auf die Vorstellung bzw. von der Materie auf den semantischen Gehalt sind hier unmöglich. Die empirisch belegte Korrelationsthese, nach der bestimmte mentale Zustände stets dieselben neuronalen Aktivitätsmuster hervorrufen (z. B. Furcht > Aktivierung der Neuronen in der Amygdala), ermöglicht zwar Aussagen über das funktionale, für die Verhaltenssteuerung vorteilhafte Subjekt-Bewusstsein, der innere Zustand des Subjekts, „der subjekt-bewusste Zustände mit einer zusätzlichen Qualität (z. B. einer Erlebnisqualität) verbindet und dem Subjekt ermöglicht, zu fühlen oder zu wissen, wie es ist, in diesem Zustand zu sein“²⁴⁰, bleibt trotz physikalischer Messverfahren weiterhin im Verborgenen. In diesem Kontext kann von der Privatheit des (Zustand-)Bewusstseins gesprochen werden.

²³⁸ Sommer, Manfred: „Husserls ‘Krisis’“, in: Stückrath, Jörn/Zbinden, Jürg (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, 2), S. 34.

²³⁹ Vgl. Detel, *Philosophie des Geistes und der Sprache*, S. 91. Vgl. ebenfalls Sommer, Manfred: „Husserls ‚Krisis‘“, S. 26: Husserl verstand die Mathematik als Kunstfertigkeit, nicht als Theorie. In der Mathematik sind schon die elementarsten Grundlagen ungeklärt. Denn: „Überall, wo wir Zeichen benutzen – und wir benutzen sie fast überall –, können wir beobachten, daß Begriffe und Zeichen sich von ihrer Anschauungsbasis ablösen und losgelöst weiterentwickeln. Diese Verselbstständigung bedeutet zugleich den Verlust der Rückbindung an die Grundlage, der alle der alle Begriffe und Symbole ursprünglich ihren Sinn verdanken“ (S. 28).

²⁴⁰ Detel, *Philosophie des Geistes und der Sprache*, S. 90.

Der Gedanke der Immaterialität der Vorstellung, der die Struktur des Gedächtnisses als Negativum erscheinen lässt, findet sich auch bei einigen der erwähnten Gedächtnismetaphern, u.a. bei Platon, in dessen Wachsblockmetapher der Hohlraum der Spur die Unmöglichkeit der Beschreibung des Innerlichen auszudrücken scheint. Das Bild des Abdrucks (*typos*) bzw. der Eindrücke (*pathemata*) macht auf die materielle Negativität der Wahrnehmungsspur aufmerksam und verknüpft sie mit der Erinnerung: „Und was sich dann abbildet, daran erinnern wir uns und wissen es, solange sich das Abbild hiervon auf dem Block befindet. Was aber ausgelöscht und nicht abgebildet werden konnte, das vergessen wir und wissen es nicht.“²⁴¹ Der Abdruck definiert sich folglich negativ, über das Nichtsein bzw. das Gewesensein des Verursachers.

Ähnlich verhält es sich m. E. mit den „Erinnerungsspuren“ von Sigmund Freud. Die durch Wahrnehmungen eingekratzten Bahnen in den Freudschen Wunderblock zeichnen sich nicht etwa durch Materialität aus, wovon beispielsweise Gerald Siegmund in seiner Dissertation *Theater als Gedächtnis* (1966) ausgeht²⁴², sondern gerade durch ihre Immaterialität. Der Hohlraum der Spur ist leer, und ermöglicht dennoch einen semantischen Rückbezug. Das materielle Nichts wird zur Quelle für Bedeutung. In einem 1999 veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel „Erinnerung und Vergessen“ bringt Paul Ricœur das Verhältnis von Nicht-Materialität und Bedeutung auf den Punkt: „Die Spur bedeutet ihre Ursache, ohne sie zu zeigen.“²⁴³

Die sich aus dieser semiotischen Unbestimmtheit ergebende Neuperspektivierung, nach der Bedeutungs- und Wirklichkeitskonstruktion nicht auf der stabilen Reziprozität zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem fußen können, scheint den poststrukturalistischen Gedanken der Spur im Sinne Derridas *avant la lettre* zu benennen. Jacques Derrida beschreibt die Spur als „Simulacrum eines Anwesens“²⁴⁴, das das unmittelbare Entschwinden der Materialität nur noch erahnen lässt. Auch hier ergibt sich die Chance auf semantische Bestimmung (wenn überhaupt) einzig und allein aus der Grundannahme materieller Abwesenheit.

Auf Basis dieser Annahme und im Anschluss an die notwendigen Vorüberlegungen ist nun eine Differenz zwischen Vorstellung²⁴⁵ und empirischem Zeichen abzuleiten, um die es in der Folge und im Hinblick auf literaturtheoretische und geschichtswissenschaftliche Implikationen gehen soll. In der klassischen Semiotik eines F. de Saussure besteht das Zeichen aus einer materiellen Seite sowie einer Vorstellungsseite, die sich komplementär und reziprok zueinander verhalten. Ein Zeichen, so die klassische strukturalistische Denkweise, kann weder ohne die Vorstellungsseite noch ohne die

²⁴¹ Platon: *Theätet*, Stuttgart 2012 (= Reclams Universal Bibliothek, 6338), S. 163.

²⁴² Siegmund, Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, Tübingen 1996 (= Forum Modernes Theater, 20), S. 181.

²⁴³ Ricœur, Paul: „Erinnerung und Vergessen“, in Breuninger, Renate u.a. (Hgg.), *Erinnerung – Entscheidung – Gerechtigkeit*, Ulm 1999 (= Bausteine zur Philosophie, 13), S. 12.

²⁴⁴ Derrida, Jacques: „Die différance“, in: Engelmann, Peter (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart 1990 (= Reclams Universal-Bibliothek, 8668), S. 107.

²⁴⁵ Der Begriff ‚Vorstellung‘ wird hier zunächst als Einbildungskraft bzw. im Bewusstsein zustande gekommenes Bild eines Gegenstands oder Vorgangs (lat. *repraesentatio*) verstanden.

materielle Seite existieren. Diese Interdependenz, die über die Existenz und Nicht-Existenz des Zeichens zu entscheiden scheint bzw. darüber, wann Wahrgenommenes überhaupt den Status eines Bedeutungsträgers erhält, verliert mit Blick auf die beschriebene Anwesenheit des Mentalen bei gleichzeitiger Abwesenheit des sinnlich-empirischen Referenten an Überzeugungskraft, d.h. aus diachronischer Perspektive. Jeder historiographische Impetus würde von vornherein im Keim erstickt, wenn den Annahmen über die Faktizität eines vergangenen Ereignisses im Sinne des In-der-Welt-Seins erst einmal durch die Bindung des semantischen Gehalts an Materie zum Existenzrecht verholfen werden müsste. Das „Dasein“ des Gewesenen liegt dem Wesen des Gewesenen *a priori* zu Grunde; dafür braucht es keine materielle Kodierung *a posteriori*. Nichtsdestotrotz, und dieser Gedanke wird uns im Laufe der Ausführungen immer wider beschäftigen, sagt der ontologische Status des Vergangenen als Gewesenen noch nichts über dessen potentielle Integration ins kollektive Gedächtnis aus. Gewesenes ist somit per se immer potentiell Bedeutungsträger, auch wenn es kein materielles Komplement aufweist. Die Materialität scheint jedoch die Grenze zum kulturellen Kollektiv zu ziehen, für das Gewesenes immer erst dann bedeutend wird, nachdem es sich materialisiert hat. Ontologisch betrachtet, muss somit dem Immateriellen, der Spur, das Potential eines Bedeutungsträgers zugesprochen werden.

Die dargelegte Annahme vom immateriellen Quell der Erkenntnis markiert den Beginn der Problematik, die sich zwischen der Erinnerung und der Einbildungskraft im Sinne der Phantasie auftut und auf die im Rahmen eines kurzen Exkurses zu Immanuel Kant eingegangen werden soll. Die Grenze zwischen Erinnerung und Phantasie rückt den Fokus auf den Umgang mit Erinnerung, genauer, auf den Gebrauch und Missbrauch des Gedächtnisses, das aufgrund des Aspekts der zeitlich bedingten Abwesenheit bewusster oder unbewusster Manipulationen zum Opfer fallen kann.

2.2. Immanuel Kant: Einbildungskraft, Erinnerung, Phantasie

Die strukturelle Nähe zwischen Erinnerung und Vorstellung veranlasste Immanuel Kant zu mehreren Abgrenzungsversuchen, die nicht zuletzt auf dessen lebenslangen Impetus zurückzuführen sind, das „Andere der Vernunft“²⁴⁶ als Fehlleitung der Erkenntnismöglichkeiten zurückzuweisen. Die Schrift gegen den Geisterseher Swedenborg zeugt von der Zielsetzung, die Einbildungskraft dem Verstand unterzuordnen.²⁴⁷ Die „*facultas imaginandi*“ fungiert in Kants erkenntnisphilosophischem Theoriegebäude als Bindeglied zwischen „Anschauungen“ und „Begriffen“ und erhebt sich durch die somit vollzogene Verschränkung empiristischer und rationalistischer Philosophietraditionen zur

²⁴⁶ Vgl. Böhme, Hartmut/Böhme, Gernot: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt a. M. 1983.

²⁴⁷ Interessanterweise setzt Kant in der ersten Version der Kritik der reinen Vernunft noch auf die Einbildungskraft als Erkenntnisquelle neben Sinn und Apperzeption. Er streicht sie allerdings in der zweiten Version; vgl. Böhme/Böhme, *Das Andere der Vernunft*, S. 233f.

conditio sine qua non der kantianischen Wende. In seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1799) definiert Kant die Einbildungskraft wie folgt:

Die Einbildungskraft (*facultas imaginandi*), als ein Vermögen der Anschauungen auch ohne Gegenwart des Gegenstandes, ist entweder produktiv, d. i. ein Vermögen der ursprünglichen Darstellung des letzteren (*exhibitio originaria*), welche also vor der Erfahrung vorhergeht; oder reproduktiv, der abgeleiteten (*exhibitio derivativa*), welche eine vorher gehabte empirische Anschauung ins Gemüt zurückbringt. – Reine Raumes- und Zeitanschauungen gehören zur ersteren Darstellung; alle übrige [sic] setzen empirische Anschauung voraus, welche, wenn sie mit dem Begriffe vom Gegenstande verbunden und also empirische Erkenntnis wird, Erfahrung heißt. [...] Die Einbildungskraft ist (mit anderen Worten) entweder dichtend (produktiv) oder bloß zurückrufend (reproduktiv).²⁴⁸

Kant zufolge handelt es sich bei der Einbildungskraft um ein Vermögen, Abwesendes zu vergegenwärtigen, sei es, weil dieses *Nichtmehrseiend* oder *Nichtseiend* ist. Der Prozess der Vergegenwärtigung, der vor diesem Hintergrund zeitlich und ontologisch definiert werden muss, meint bei Kant zunächst, den reinen Anschauungsformen, die den Erfahrungen und Sinneswahrnehmungen vorausgehen, das Abwesende in Form einer Vorstellung zur Disposition zu stellen. Die „reine Anschauung“ stammt dabei nicht, wie etwa bei der äußeren Wahrnehmung, von außen, sondern ist im Erkenntnissubjekt als Bedingung jeder empirischen Anschauung verortet. Die reine Anschauung verhält sich somit apriorisch zu den Objekten der Wahrnehmung, welche die reinen Anschauungsformen erst affizieren. Zeit und Raum sind Kant zufolge solche Anschauungsformen, die nicht den nach außen gerichteten Sinnen selbst entspringen, sondern Bedingungen für die Einordnung derselben darstellen. Sowohl sinnliche, äußere bzw. empirische Anschauung als auch intelligible, innere Anschauungen bilden ergo die Voraussetzungen für die Erkenntnis, auch der historischen, die erst durch ein Zusammenspiel mit den reinen Begriffen möglich wird.²⁴⁹

Die Lektüre des § 34 der *Anthropologie* macht deutlich, dass Kant die Erinnerung mit einem Zeit-Bewusstsein auf Seiten des erinnernden Subjekts verknüpft: „Das Vermögen, sich vorsätzlich das Vergangene zu vergegenwärtigen, ist das Erinnerungsvermögen [...]“²⁵⁰ Die Annahme der Vorsätzlichkeit wiederholt sich in Kants Gedächtnis-Definition. Das Gedächtnis ist für Kant „die vormalige Vorstellung willkürlich zu reproduzieren vermögend, das Gemüt also nicht bloßes Spiel von jener [der Phantasie], d. i. schöpferische Einbildungskraft, muß sich nicht darein mischen, denn dadurch würde das Gedächtnis untreu. – Etwas bald ins Gedächtnis fassen, sich leicht worauf besinnen und es lange behalten, sind die formalen Vollkommenheiten des Gedächtnisses.“²⁵¹ Das Gedächtnis ist der Teil der reproduktiven Einbildungskraft, der nicht einfach assoziativ, sondern bewusst und auswählend arbeitet. Bedeutend ist die Bewusstheit bzw. die Willkür (i.S. von Wollen) des

²⁴⁸ Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Hamburg 2000 (= Philosophische Bibliothek, 490), 66.

²⁴⁹ Vgl. Eisler, Rudolf (Hg): *Kant Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften, Briefen und handschriftlichem Nachlaß*, Hildesheim u.a. 1984, S. 614ff.

²⁵⁰ Kant, *Anthropologie*, S. 80.

²⁵¹ Kant, *Anthropologie*, S. 81.

Vergegenwärtigungsprozesses. Damit einher geht nämlich das Wissen um die Nicht-Identität zwischen der Repräsentation des Erinnerten in Form einer Vorstellung und dem Erinnerten als Nichtmehrseiendem. Von der Imagination als unwillkürlichem Spiel der Phantasie ist das Gedächtnis entfernt, weil „bei dieser [der Imagination] die Bilder in einem natürlichen Zusammenhange fließen, in jenem [dem Gedächtnis] aber nach Willkür aufgeweckt werden, folglich mit Bewusstsein.“²⁵²

Die produktive Einbildungskraft ist insbesondere mit Verweis auf die Selbstdetermination des Subjekts von der reproduktiven Einbildungskraft zu trennen. So schließt Kant an seine Definition der Einbildungskraft die Feststellung an: „Die Einbildungskraft, sofern sie auch unwillkürlich Einbildungen hervorbringt, heißt Phantasie. Der, welcher diese für (innere oder äußere) Erfahrungen zu halten gewohnt ist, ist ein Phantast.“²⁵³ Und zu Beginn des § 30 schreibt Kant: „Die Originalität (nicht nachgeahmte Produktion) der Einbildungskraft, wenn sie zu Begriffen zusammenstimmt, heißt Genie; stimmt sie dazu nicht zusammen, Schwärmerei.“²⁵⁴ Schwärmer und Phantasten sind folglich Opfer ihrer Einbildungen. Ohne das Zusammenspiel zwischen Anschauungsformen und Begriffen ist sowohl das Erkennen als auch das willkürliche Komponieren und Arrangieren der originären Einbildungen – die eigentliche Aufgabe des Dichters – unmöglich.²⁵⁵

Die strukturelle Nähe von Erinnerung und Phantasie ergibt sich folglich aus der von Kant beschriebenen Abhängigkeit beider Prozesse von der Einbildungskraft. Aus der Subjektgebundenheit, die kennzeichnend für jede Form der Präsentation oder Repräsentation des Abwesenden ist, ergeben sich zwangsläufig apologetische Anforderungen an die Geschichtsschreibung, die sich vom schöpferischen Weltbezug abzugrenzen hat.²⁵⁶

Es ist sowohl Sache der Dichtung als auch der Geschichtsschreibung, das Abwesende zu vergegenwärtigen. Die Verschränkung von Geschichtsschreibung und Dichtung liegt im Nullpunkt der Gegenwart, in der gemeinsamen Existenz des Historiographen und des Dichters, die gleichermaßen ihre Blickposition in dem durch die Zeit wandernden Nullpunkt einnehmen und sich dem widmen, was sich der Gegenwärtigkeit entzieht, sei es, weil es vergangen ist oder weder existent ist noch war. Während sich das Nicht-Seiende, dem sich die Dichtung widmet, auf gegenwärtig Nicht-Seiendes und Noch-Nicht-Seiendes bzw. das, was sein könnte, beziehen kann, rückt die Geschichtsschreibung das Nicht-Mehr-Seiende bzw. Gewesene in den Fokus. Der Unterschied liegt damit im ontologischen Anspruch des jeweils Abwesenden.

Diese Ausführungen machen deutlich, wie fragil der Wahrheitsanspruch der reproduktiven Einbildungskraft ist. Dieser beruht deshalb nicht zuletzt, und dies ist vor allem mit Blick auf

²⁵² Zit. nach Eisler, *Kant Lexikon*, S. 175.

²⁵³ Kant, *Anthropologie*, S. 61.

²⁵⁴ Kant, *Anthropologie*, S. 67.

²⁵⁵ Kant, *Anthropologie*, S. 70ff.: „Wir spielen oft und gern mit der Einbildungskraft; aber die Einbildungskraft (als Phantasie) spielt ebenso oft und bisweilen sehr ungelegen auch mit uns.“

²⁵⁶ Die aristotelische Abgrenzung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung im neunten Kapitel seiner *Poetik* überzeugt vor diesem Hintergrund wenig. Während es die Aufgabe des Geschichtsschreibers sei, das wirklich Geschehene mitzuteilen, schildere die Dichtung die Dinge, die geschehen könnten, also „das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit Mögliche.“ Vgl. Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart 2012 (= Reclams Universal-Bibliothek, 7828), S. 29.

postdiktatorische Gesellschaften von Bedeutung, auf inter-subjektiver Anerkennung des Geschehenen. Werden subjektive Erinnerungen nicht von anderen Subjekten anerkannt, so kann diesen ihr ontologischer Anspruch des Gewesenseins verwehrt werden; der Status des Imaginären bleibt erhalten, die inter-subjektiv nicht anerkannte Erinnerung wandert in den Bereich der Phantasie. Mit Ricœur gesprochen, würde Vorheriges somit in das Feld des Unwirklichen hinüberdriften: „Gewiß, die Gegenwart [le présent] ist im Paradox der Anwesenheit [la présence] des Abwesenden enthalten – einem Paradox, das der Imagination des Unwirklichen und dem Gedächtnis des Vorherigen gemeinsam ist.“²⁵⁷ Es erscheint vor Hintergrund des Erörterten stimmig, wenn Haydn White als einer der Hauptvertreter poststrukturalistischer Historiographie-Kritik in *Metahistory*, seinem *opus magnum*, von der Poetik der Geschichte spricht.²⁵⁸

3. Materielle Repräsentation: Ästhetisierungsformen der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen

Der Exkurs zu Immanuel Kant brachte die Erkenntnis, dass die reproduktive Einbildungskraft, die Erinnerung, nur über den zeitlichen Rückbezug zur empirisch-physischen Welt von der Phantasie zu trennen ist. Dies ist besonders deshalb von Bedeutung, weil sich die Erinnerung aufgrund des Verlusts der Materialität im Sinne Bergsons, der Absenz des einst Wahrgenommenen, der Einbildungskraft bedienen muss.²⁵⁹

In der Folge rückt der zweite der eingangs etablierten Repräsentations-Modi in den Blick, die *materielle* Repräsentation. Damit findet gleichermaßen eine theoretische Rückkopplung zur beschriebenen Notwendigkeit der Semiotisierung zum Zwecke einer Überführung der Erinnerungen vom individuell-subjektiven in das kulturelle Gedächtnis und, damit einhergehend, zum Gedanken der Übertragung des Erinnerungsauftrags an die die Subjekte überdauernden kulturellen Objektivationen. Bei der Beschäftigung mit der materiellen, physischen bzw. intersubjektiv wahrnehmbaren Repräsentation tritt folglich das Konzept des kulturellen Gedächtnisses auf den Plan, eines Gedächtnisses jenseits des Geistes.²⁶⁰

Von der inneren Repräsentation des Äußeren durch die Vorstellung geht der Gang nun zur äußeren Repräsentation des Inneren durch das Zeichen. Es wurde bereits darauf verwiesen, dass Paul Ricœur seinen Fokus dabei auf die Geschichtsschreibung legte, die sich primär des Mediums Schrift bedient. Dieser „repräsentierenden Phase“, die an eine literarische oder schriftliche Formgebung gekoppelt ist, gehen die „dokumentarische“ und „erklärende/verstehende“ Phase voraus. Erst mit der Vermittlung,

²⁵⁷ Ricœur, Paul: *Das Rätsel der Vergangenheit*, Essen 2000, S. 25.

²⁵⁸ Vgl. White, *Metahistory*, S. 15ff.

²⁵⁹ In Materie und Gedächtnis definiert Henri Bergson das Gedächtnis als „ein von der Materie absolut unabhängiges Vermögen“. Vgl. Bergson, *Materie und Gedächtnis*, 2015, S. 82.

²⁶⁰ Der Philosoph Edward Casey unterscheidet in seinem Hauptwerk zwischen den Gegensätzen des „Keeping memory in mind“ und „Pursuing Memory beyond Mind“; vgl. Casey, Edward S.: *Remembering. A Phenomenological Study*, Bloomington 1987.

der Re-Präsentation findet Ricœur zufolge die historiographische Operation ihren Abschluss: „In der Tat ist die Schrift die sprachliche Schwelle, die die historische Erkenntnis immer schon überschritten hat, wenn sie sich vom Gedächtnis entfernt und sich auf das dreifache Abenteuer der Archivierung, der Erklärung und der Repräsentation einlässt.“²⁶¹ Die historische Intention sei dabei „die präsente Repräsentation von absenten Dingen der Vergangenheit.“²⁶²

Bevor genauer auf die Gebundenheit der historischen Erkenntnis an das vermittelnde Zeichen wie auch an das vermittelnde Subjekt und die daraus entstehenden Implikationen für den Anspruch der Wahrheitstreue der Historiographie eingegangen werden soll, bedarf es erneut einer semiotischen Perspektive auf den Prozess, der sich an der Schwelle zwischen mnemonischer bzw. intelligibler und materieller Repräsentation, d.h. der äußeren Vermittlung, vollzieht.

Auf der Basis phänomenologischer Theoreme der Philosophie des Geistes wurde behauptet, das Mentale im Sinne der immateriellen bzw. intelligiblen Repräsentation zeichne sich durch eine Absenz inter-subjektiv wahrnehmbarer Materialität aus, der u.a. durch die Verwendung materieller bzw. medialer Prothesen wie Metaphern begegnet werden kann. Diese Re-Materialisierung des Intelligiblen ist notwendig, um die Grenze zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit zu überwinden. Die medial gestützte Transgression bildet somit die Voraussetzung für den Übergang vom individuellen zum kollektiven Gedächtnis und wird durch die Möglichkeit des inter-subjektiven Austauschs zur Bedingung für den Übertragungs- und Überlieferungsprozess zwischen subjektgebundenem und kulturellem, d.h. objektiviertem Gedächtnis.

Die vollzogene Analyse der spanischen Erinnerungspolitik nach 1975 führte vor Augen, dass die politisch-institutionell motivierte Bindung subjektiver Erinnerungen in Form memorialer Synthetisierung durch kulturelle Objektivation weitestgehend ausblieb. Die Bewahrung der Erinnerungen beschränkte sich somit primär auf die Subjekte sowie auf Systeme, die keine politisch-institutionelle Wirkmacht im Sinne einer symbolischen Anerkennung besaßen. Ohne das Risiko einer zu starken Pauschalisierung einzugehen, konnte auf Basis historischer und soziologischer Analysen des Postfranquismus behauptet werden, dass die Politik der Versöhnung und des Konsenses die Abwesenheit destabilisierender Erinnerungen im öffentlichen Diskurs anstrebte und damit den symbolischen Eingang der Erinnerungen in das kulturelle Gedächtnis erschwerte.

Die zum Zwecke der kollektiven Erinnerung notwendigen Signifikanten dienen als Stellvertreter, durch die Abwesendes sekundär versinnlicht werden kann. Während der an das Zeichen gebundenen Materialisierung bindet sich die Vorstellung an einen Körper, um den empirischen Raum erneut zu betreten. Durch einen semiotischen Stellvertreter formuliert Vergangenes seinen Anspruch auf Faktizität im Sinne der empirischen Wahrnehmbarkeit. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine Form der Reinkarnation von Vergangenen, sondern um die Schaffung eines originären Zeichens, das nicht das Bezeichnete selbst ist, sondern auf dieses verweist. Es handelt sich folglich nicht um einen Akt des Wieder-Holens, sondern um einen Akt der Hervorbringung, der sowohl in Beziehung zum

²⁶¹ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 213.

²⁶² Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 213.

vorgängig Wahrgenommenen als auch zu den das erinnernde Subjekt umgebenden *cadres sociaux* zu verstehen ist.²⁶³

Damit markiert das Zeichen als Medium der Vergegenwärtigung eine Gelenkstelle zwischen Innerlichkeit und empirischem Raum, zwischen intelligibler und sinnlich-physischer Repräsentation, ohne jedoch die Problematik der Absenz abzustreifen, da sich das Zeichen aufgrund seiner Materialität zwar als anwesend und wahrnehmbar ausweist, in seiner semantischen Bezugnahme auf Vergangenes jedoch per se Aspekte der Absenz in sich trägt. In seiner Abhandlung über Artauds ‚Theater der Grausamkeit‘ spricht Derrida von der Unmöglichkeit des absolut ursprünglichen Theaters und dem sich daraus ergebenden Phänomen der „originären Repräsentation“, einem Oxymoron, das die Unmöglichkeit einer semantischen Ursprünglichkeit des Zeichens auf den Punkt bringt und das Erläuterte begrifflich fasst.²⁶⁴ Der Zweischritt in Form mentaler/immaterieller/intelligibler und physischer/materieller/sensibler Repräsentation scheint damit eine Potenzierung der Paradoxie der Anwesenheit des Abwesenden nach sich zu ziehen.

Der amerikanische Philosoph Edward S. Casey weist zu Recht darauf hin, dass Erinnerung und Imagination in einem mehrperspektivischen Verhältnis zueinander stehen: Erinnerung und Imagination sind kombinierbar.²⁶⁵ Individuen können sich daran erinnern, wie sie sich etwas vorgestellt haben. Ebenso können sie sich daran erinnern, wie sie sich an etwas erinnert haben. Umgekehrt ist es möglich, sich vorzustellen, wie etwas erinnert bzw. wie etwas vorgestellt wird, usw. Erzähltheoretisch gewendet, lassen sich unterschiedliche diegetische Ebenen etablieren, die miteinander kombiniert und verschachtelt werden können; entscheidend für den ontologischen Status der Veräußerung ist lediglich, ob auf erster Stufe erinnert oder vorgestellt wird. Die von Kant beschriebenen Einbildungskräfte können auch bei der literarischen oder theatralischen Darstellung von Erinnerung ineinandergreifen.

In der Folge soll der Frage nachgegangen werden, welche Möglichkeiten zur Verfügung stehen, um das beschriebene Phänomen der erinnerungskulturellen Paradoxie, die sich aus der irreduziblen Diskrepanz zwischen subjektiv Erfahrenem und memorial Erwartbarem ergibt, mimetisch darzustellen bzw. inszenatorisch auszugestalten. Im Hinblick auf die Analyse der Dramen von José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos und Ignacio Amestoy sollen dabei drei Thesen formuliert werden: Die erste These fragt nach den Möglichkeiten der Darstellung des Nicht-Erinnerns innerhalb der fiktionalen Welt bzw. innerhalb des dramatischen Raums. Die zweite These bezieht sich auf die

²⁶³ Henri Bergson weist in seinem Werk *Materie und Gedächtnis* explizit auf die praktische, an der Gegenwart ausgerichtete Funktionsweise von Wahrnehmung und Gedächtnis hin. Sowohl Wahrnehmung als auch Gedächtnis richten sich an den Bedürfnissen und Notwendigkeiten des gegenwärtigen Lebens aus. Rémi Brague formuliert dementsprechend in seinem Vorwort zu Bergsons *Materie und Gedächtnis*: „Die Sinne dienen eher dem Leben als der Erkenntnis.“ Vgl. Brague, „Einleitung“, S. XIV; Und weiter: „Dem Gedächtnis eignet eine durch und durch praktische Funktion: Es soll nämlich der aktuellen Wahrnehmung den Schatz der vergangenen Erfahrung zur Verfügung stellen, um die künftige Handlung zu beleuchten, indem es ihr die verschiedenen Möglichkeiten vorstellt“ (S. XVIII).

²⁶⁴ Derrida, Jacques: „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 177), S. 359.

²⁶⁵ Casey, „Imagining and Remembering“, S. 187-209.

Frage, auf welche Weise veräußerte Erinnerung innerhalb der Fiktion unterminiert werden kann, so dass sie dem Sog der produktiven Einbildungskraft, der Phantasie, zum Opfer fällt. Die dritte These richtet den Fokus schließlich auf die Ebene der Darstellung, die den dramatischen und den theatralischen Raum umfasst. Die Öffnung des Sichtfelds auf den theatralischen Raum erlaubt es, neben der *ästhetischen* Umsetzung erinnerungskultureller Paradoxie ebenso die intendierte *ethische* Wirkmacht des Mediums Theater in den Blick zu nehmen.

Die erste These teilt sich in zwei Teilbehauptungen, von der die erste auf der Annahme der (Re-)Materialisierung des Mentalen fußt, die zweite auf den daraus abgeleiteten Implikationen für die fiktionale Darstellung veränderter physisch-materieller Repräsentation im postfranquistischen Spanien. Erinnerung ist ein im Subjekt verorteter, immaterieller Bewusstseinsinhalt, der seinen als faktisch angenommenen Referenzpunkt im Gewesenen hat. Der Materialitätsverlust des äußerlich Wahrgenommenen ermöglicht den Übergang in die Innerlichkeit des Subjekts, wobei auch hier anzumerken ist, dass die mentale Spur nicht das Wahrgenommene selbst ist, sondern nur auf dieses rückverweist. Während die sinnlich-empirische Wahrnehmung stets an die physische Gegenwärtigkeit gekoppelt ist, setzt die Vorstellung da ein, wo es um Abwesenheit geht.²⁶⁶ Das Feld des Mentalen ist Lebensraum für *verhinderte* Erinnerungen und Phantasien.

3.1. Zwischen Semantik und Materie – Die Spaltung des Zeichens im dramatischen Raum

Die Untersuchung der Frage, auf welche Weise sich die erinnerungskulturelle Paradoxie des Postfranquismus im dramatischen und theatralen Diskurs herauschreiben bzw. inszenieren lässt, lässt einen Brückenschlag zum Genre der Phantastik sinnvoll erscheinen, handelt es sich dabei doch um einen (Über-)Lebensraum für das verhinderte „Andere der Kultur“. Der Modus des Phantastischen ist revelatorisch und kann als ästhetische Offenbarung des Verdrängten fungieren. Durch seine Struktur erlaubt es der Modus des Phantastischen, das Verdrängte, Vergessene oder Verbotene in der bestehenden Ordnung erscheinen zu lassen und die Gültigkeit der immanenten Normen, beispielsweise einer (Erinnerungs-)kultur, in Frage zu stellen. Für die Literaturwissenschaft stellte Renate Lachmann den Wert der Phantastik für die erneute Integration des aus dem Feld der empirisch-sinnlichen Wahrnehmung Ausgeschlossenen heraus:

Es scheint, als sei es allein die phantastische Literatur, die sich mit dem Anderen in ihrer Doppelbedeutung beschäftigt und etwas in die Kultur zurückholt und manifest macht, was den Ausgrenzungen zum Opfer gefallen ist. Sie nimmt sich dessen an, was eine gegebene Kultur als Gegenkultur betrachtet. [...] In der Transformation des Vergessenen oder Verdrängten in das Fremdkulturelle bzw. im Einsatz des Fremdkulturellen als Stellvertretung für das Verdrängte und Vergessene der eigenen Kultur wird die phantastische Schreibweise zu einer konzeptuellen

²⁶⁶ Vgl. Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, S. 318.

Größe und tritt damit in Konkurrenz zu denjenigen Vorstellungen, um mit ihnen Alterität und der Bedrohung durch Alternativen zu begegnen.²⁶⁷

Es wird im Laufe der weiteren Ausführungen zu zeigen sein, dass sich die für die spanische Erinnerungspolitik behauptete Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen im Modus des Phantastischen in das erinnerungskulturelle Theater der *Generación del 82* einschreibt. Der phantastische Modus bringt das Andere bzw. das Verdrängte zum Vorschein, wodurch die fiktionale Welt zum Spielfeld lebensweltlich-ethischer Konfliktivität werden kann.

Die erinnerungskulturelle Ambivalenz der Postdiktatur kann im dramatischen Raum, so die hier vertretene Annahme, zunächst einmal durch eine Spaltung des Zeichens in seine intelligible und seine materielle Seite ästhetisiert werden. Diese Spaltung, die sich an der Grenze zwischen Innerlichkeit und äußerer sinnlich-empirischer Wahrnehmung zu manifestieren und auf dieser Schwelle als Auslöserin des Phantastischen zu operieren scheint, zeichnet die Verhinderung einer politisch-institutionellen Erinnerungskultur ästhetisch nach.

Der Rahmen der Fiktion ermöglicht es, Imaginationen der Figuren dramatisch zu evozieren, und damit für das Publikum zu vergegenwärtigen, ohne dass diese Vergegenwärtigung auf fiktionaler Ebene gleichbedeutend wäre mit einer sekundären Versinnlichung im Sinne einer Vervollständigung des Zeichens durch seine materielle Seite. Stattdessen erlaubt der Rahmen der Fiktion die Unterminierung der Grenze zwischen Geist und äußerer Wahrnehmung durch die Gleichzeitigkeit von Abwesenheit (Ebene des Dargestellten) und Anwesenheit (Ebene der Darstellung) im theatralen Spiel. Für den Theaterzuschauer mag eine dargestellte Imagination einen wahrnehmbaren Signifikanten darstellen, nicht jedoch für die in der Welt der Fiktion auftretenden Figuren. Denn selbst wenn eine Figur von der eigenen Imagination heimgesucht wird, bedeutet dies nicht, dass es sich um etwas anderes handeln muss, als eben um eine Imagination innerhalb der Fiktion. Damit bleibt die dargestellte Imagination zunächst Ausdruck des *Signifikats* und entbehrt innerhalb der fiktionalen Welt jeder äußerlichen Wahrnehmbarkeit.

Metaphorisch gesprochen drängen die Signifikate aus ihrer intelligiblen Latenz im Subjekt, wo sie aufgrund ihrer memorialen Unabweisbarkeit nicht verharren können, nach außen, auf der Suche nach materieller Manifestierung. Diese Annahme tritt neben bestehende Interpretationen, die innerfiktionale Motive wie Gespenster, Halluzinationen, Visionen u.ä. primär als Signifikanten deuten.²⁶⁸ Werden beispielsweise Gespenster auf der Bühne als leere, jedoch sinnlich wahrnehmbare Hülle definiert, die auf ihren Referenten verweisen, besteht die Gefahr, dieses Motiv einzig aus der Perspektive der Rezipienten der theatralen Aufführung zu betrachten.²⁶⁹ Dahingegen kann beispielsweise das Gespenst

²⁶⁷ Lachmann, Renate: „Literatur der Phantastik als Gegen-Anthropologie“, in: Assmann, Aleida u.a. (Hgg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a. M. 2004 (= Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1724), S. 46.

²⁶⁸ Vgl. Stockhammer, Robert: „Zur Theorie der Gespenster oder die Un-Logik der Literatur“, in: Grizelj, Mario (Hg.), *Der Schauer(roman): Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen*, Würzburg 2010 (= Film, Medium, Diskurs, 27), S. 18-19.

²⁶⁹ Vgl. Stockhammers Feststellung bzgl. Lessings Überlegungen zum dramatischen Gespenst am Beispiel von Voltaire und Shakespeare: „Ein literarisches Gespenst könnte also nicht mehr wirken, wenn endgültig

aus der Warte der Figur, der es erscheint, Signifikat im Sinne der der Figur eigenen Vorstellung sein, die aus der Innerlichkeit herauszudrängen sucht und sich dementsprechend als Innerliches im Äußeren präsentiert, gewissermaßen auf der Suche nach materieller Komplementarität und ontologischer Etablierung. Die Vorstellung, der semantische, immaterielle Gehalt, drängt nach seiner verhinderten, vergangenen oder verdrängten materiellen Seite.

Ebenso verhält es sich mit dargestellten, und damit für den Zuschauer zur Schau gestellten Träumen wie auch mit Visionen, in denen sich das Nicht-Erinnerte Bahn bricht. Träume als Gespinste der Innerlichkeit²⁷⁰ verweigern sich ebenfalls inter-subjektiver Wahrnehmung innerhalb der fiktionalen Welt, sofern die Gesetzmäßigkeiten der Lebenswelt der Zuschauer auch in der Fiktion Gültigkeit beanspruchen. Gespenster, Träume, Wachträume, Halluzinationen, Wahnvorstellungen sowie weitere stukturverwandte Phänomene mögen aus Rezipientensicht Signifikanten ohne außerliterarische Referenten sein. Dies gilt jedoch nicht für die Figuren, die von derlei Erscheinungen heimgesucht werden.²⁷¹ Ihnen erscheinen vielmehr immaterielle Signifikate, körperlose Ausgeburten des Mentalen, der eigene Geist. Die *mens* wird zum *spectrum*. Die Übertretung der Grenze vom menschlichen Geist in die sinnlich-empirische Welt und *vice versa* impliziert eine Irritation, geht bei diesem Schritt doch immer eine Seite des Zeichens verloren.

In seiner Schrift gegen den Geisterseher Swedenborg schreibt Kant unter Rekurs auf Aristoteles: „Wenn wir wachen, so haben wir eine gemeinschaftliche Welt, träumen wir aber, so hat jeder seine eigene.“²⁷² Seit Freud gilt der Traum als Hort des Unbewussten, als des latent Anwesenden, das nach materieller Manifestierung im Außersubjektiven strebt. Die Äußerlichkeit, die dem Traum verwehrt bleibt, scheint der Halluzination oder Wahnvorstellung bereits eigen zu sein, zumindest aus der Perspektive des Halluzinierenden. Dass es sich dabei jedoch um nichts anderes als einen intelligiblen Trugschluss handelt, lässt sich ebenfalls unter Rekurs auf Kant festhalten, der, wie oben erwähnt, die Irrungen des Phantasten genau darin erkennt, dass dieser Vorstellungen, also Mentales, für Wahrnehmungen hält, sich Innerlichkeit und Äußerlichkeit also vermengen.

Auch wenn Kant nicht auf die Freudsche Theorie des Unbewussten rekurren konnte, so widerspricht seine definitorische Annäherung an das Phänomen der Halluzination nicht der Psychoanalyse des 20. Jahrhunderts. In der Figur des Halluzinierenden, so auch die heutige Annahme, scheinen sich die Grenzen zwischen Innerlichem und Äußerlichem aufzulösen. Dylan Evans definiert ‚Halluzination‘ in seinem *Wörterbuch der Lacanschen Analyse* wie folgt und verknüpft den pathologischen Zustand mit Lacans Begriff des ‚Realen‘:

entschieden wäre, dass der Gespenster-Signifikant keinen Referenten besitze.“ Vgl. Stockhammer, „Zur Theorie der Gespenster oder die Un-Logik der Literatur“, S. 22.

²⁷⁰ Böhme/Böhme, *Das Andere der Vernunft*, S. 241ff.

²⁷¹ Die Thematisierung eines Gespenstes aus Sicht eines homodiegetischen Erzählers im Roman ist hier wie die Thematisierung eines Gespenstes aus Sicht der Figuren zu verstehen. Die Ankündigung eines Gespenstes im Nebentext eines Theaterstücks hebt auf die Ebene der Rezipienten ab und liegt außerhalb der fiktionalen Welt.

²⁷² Kant, Immanuel: „Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik“, in: Weischedel, Wilhelm (Hg.), *Immanuel Kant. Werke in zwölf Bänden*, Bd. II, Wiesbaden 1960, S. 952.

Wenn etwas nicht in die symbolische Ordnung eingegliedert zu werden vermag, wie es beispielsweise in der Psychose der Fall ist, kann es im Realen in Form von Halluzinationen wiederkehren (Se 3, 351).

Die vorangehenden Bemerkungen zeigen einige der häufigsten Anwendungen des Realen bei Lacan, werden aber der Komplexität des Terminus bei weitem nicht gerecht. [...] So ist nie wirklich klar, ob das Reale ein Äußeres oder ein Inneres ist, ob es sich der Erkenntnis verschließt oder der Vernunft zugänglich ist.²⁷³

Die Doppelstruktur der theatralen Zeichen, die sich durch Substituierung und Substantialität gleichermaßen auszeichnen, ermöglicht die Darstellung von Imaginationen, die innerhalb des dramatischen Raums weiterhin als intelligibel gelten müssen und damit innerhalb der Fiktion nicht äußerlich wahrnehmbar sind. Sofern Gespenster, wie in Shakespeares *Hamlet*, doch von mehreren Figuren wahrgenommen werden können, verlieren sie ihren phantastischen Status, der sich ja gerade auf der Gültigkeit der lebensweltlichen Gesetzmäßigkeiten innerhalb der Fiktion gründet.

Daraus folgt, dass die (materielle) Darstellung des (immateriellen) Signifikats, der Vorstellung, nicht die Rezeption einer zwar fiktionalen, jedoch den Gesetzen der Physik entsprechenden Welt durchkreuzt, denn der Zuschauer weiß um den imaginativen Status der Vorstellung innerhalb der fiktionalen Welt. Die Gesetze der Lebenswelt haben für ihn weiterhin Gültigkeit. Bei Shakespeares *Hamlet* wird mit diesen Gesetzen gebrochen. Bereits nach wenigen Repliken ändern die Rezipienten ihren Rezeptionsmodus und betrachten eine (Bühnen-)Welt, in der Wunderbares vorzufinden ist.²⁷⁴

Hier offenbart sich die Macht des phantastischen Darstellungsmodus im Theater, durch den das Verdrängte, das Innerliche, das Nicht-Sagbare, gezeigt werden kann, ohne dass dieses den Status des Zeigbaren einnimmt. Die Wahrnehmung eines Geistes – bzw. des Geistigen – auf der Bühne gelingt dank der Doppelstruktur des theatralen Zeichens und der dadurch möglichen Verwirrspiele zwischen Bezeichnendem, Bezeichnetem und Referenten.

3.2. Das Unheimliche der Erinnerung

Vor dem Hintergrund des bis hierhin Erörterten wird ersichtlich, weshalb eine Untersuchung des erinnerungskulturellen Theaters des Postfranquismus nicht ohne die Berücksichtigung des phantastischen Darstellungsmodus auszukommen scheint. Dass sich das phantastische Potential der Dramentexte dabei aus der erinnerungskulturellen Realität Spaniens selbst speist, gewissermaßen bereits in der memorialen Ambivalenz der *transición* angelegt ist, und somit die Ästhetisierung der spanischen Erinnerungskultur nach 1975 geradezu natürlicherweise den Modus des Phantastischen auf

²⁷³ Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 252.

²⁷⁴ Vgl. Freud, Sigmund: „Das Unheimliche (1919)“, in: Mitscherlich, Alexander u.a. (Hgg.), *Sigmund Freud. Studienausgabe in zehn Bänden*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1982, S. 272: „Der Dichter kann sich auch eine Welt erschaffen haben, die, minder phantastisch als die Märchenwelt, sich von der realen doch durch die Aufnahme von höheren geistigen Wesen, Dämonen oder Geistern Verstorbener scheidet. Die Seelen der Danteschen *Hölle* oder die Geistererscheinungen in Shakespeares *Hamlet*, *Macbeth*, *Julius Caesar* mögen düster und schreckhaft genugsam sein, aber unheimlich sind sie im Grunde ebensowenig wie etwa die heitere Götterwelt Homers.“

den Plan zu rufen scheint, wurde bereits unter Verweis auf die irreduzible Diskrepanz zwischen Erfahrungsraum und memorialem Erwartungshorizont (Koselleck) sowie auf die daraus resultierende Irritation hinsichtlich geltender Wirklichkeitsbegriffe (Blumenberg) zu rechtfertigen versucht.²⁷⁵ Die memoriale Realität des Postfranquismus, die sich im Spalt zwischen gemachter Erfahrung und nicht eintretender Erwartung aufspannt, kann innerhalb des erinnerungskulturellen Dramas, so die Behauptung, ihre Ästhetisierung in der Spaltung des Zeichens innerhalb der Fiktion und in der Unterminierung der Grenze zwischen Fiktion und Diktion bzw. Fiktion und Lebenswelt finden. Sowohl die Texte als auch die damit intendierten Aufführungen bedienen sich somit der Wirkmacht der Paradoxie, die sich aufgrund der Uneindeutigkeiten zwischen mentaler Repräsentation und sinnlich wahrnehmbarer Materie sowie zwischen theatraler Repräsentation (Mimesis, als-ob) und unmittelbarer Präsentation (Materialität, Performativität) einstellt.

Der strukturelle Zusammenhang zwischen den phantastischen Darstellungsmodi und einem Wirklichkeitsbegriff, der sich gerade auf der Verweigerung ontologischer Determiniertheit und Fassbarkeit gründet (die Realität als das dem Subjekt nicht Gefügte), bereitet einen ästhetischen Ansatz vor, der das Uneigentliche zum Eigentlichen macht oder zumindest als das ‚Eigentliche‘ ausgibt:

Hier liegt der Ansatzpunkt für eine ästhetische Vorstellung, die das von allen Wirklichkeitsbegriffen her als unwirklich zu Qualifizierende nun als das ‚Eigentliche‘ ausgeben kann: das Paradox, die Inkonsistenz der Träume, die ostentative Sinnwidrigkeit, das kentaurische Mischgebilde, die unwahrscheinlichste Placierung der Gegenstände, die Umkehrung der natürlichen Entropie, in der Zivilisationsschrott zur Konstitution von Bildern, Zeitungsausschnitte zur Komposition von Romanen zusammengezwungen werden können oder die Sphäre der technischen Geräusche und Lärme eine musikalische Komposition herzugeben gezwungen wird.²⁷⁶

In diesem Sinne wird der Begriff der Mimesis umgekehrt: Statt vermeintlich Gegebenes nachzuahmen, wird der mimetische Akt zum Ermöglichungsgrund des Anderen. Anders gewendet, der mimetische Akt, d.h. der Versuch einer Darstellung von Wirklichkeit, scheint vor der Folie eines modernen und postmodernen Wirklichkeitsbegriffs paradoxerweise erst durch anti-mimetische Formen zu gelingen, durch die Mimesis der Unmöglichkeit mimetischer Darstellung. Diese Formen zeichnen sich nicht mehr nur durch den Versuch aus, die Wirklichkeit in ihrer Unüberschaubarkeit durch eine anti-mimetische Ästhetik zu fassen, sondern durch den expliziten Hinweis auf die Unmöglichkeit des Darstellens an sich. Hinsichtlich der hier behandelten Dramen impliziert dieser Übergang von der Moderne zur Postmoderne den Schritt vom historischen zum erinnerungskulturellen

²⁷⁵ Die Annahme einer in der Welt angelegten Struktur, die mittels mimetischer Verfahren dargestellt werden kann, entspricht ebenfalls Ricœur's Auffassung der narrativen Präfiguration der Welt (Mimesis I). Diese Annahme bildet einen der Hauptunterschiede zu Hayden White, der argumentiert, dass die narrative Struktur der Welt im Akt des Erzählens erst aufgeprägt wird. Vgl. hierzu auch Stone, Dan: „Holocaust Historiography“, in: Jörn Stückrath, Jörn/Zbinden, Jürg (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, Band 2), S. 265.

²⁷⁶ Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, S. 26.

bzw. metahistorischen Drama. Das Paradoxon ergibt sich ergo aus der (theatralen) Darstellung des Hinweises auf die Problematik eines erkenntnisverweigernden Wirklichkeitsbegriffs und nicht mehr aus der Problematisierung der Darstellung von Wirklichkeit.

Die Figur des Paradoxons benennt bereits auf der Begriffsebene die Anwesenheit des Anderen, Ausgeschlossenen oder Verdrängten. Der Etymologie folgend bezeichnet es ein Überschreiten (*pará*) einer herrschenden Lehre (*dóxa*) bzw. Lehrmeinung sowie der daran geknüpften Erwartungen. Dadurch kann es zunächst einmal als Figur des Widerstandes gegen den *common sense* verstanden werden; die Wirkmacht des Paradoxons ergibt sich demnach durch einen Verstoß. Die sich im Paradoxon manifestierende Infragestellung der herrschenden Auffassungen vom Möglichen und Unmöglichen kann, mit Kant gesprochen, als Inkompatibilität von Anschauungen und Begriffen aufgefasst werden, was eine erkenntnistheoretische Erklärung für die Annahme liefert, die Paradoxie sei ästhetischer Natur und damit unmittelbar an die Wahrnehmung geknüpft. In Abgrenzung zum logischen Widerspruch, der sich selbst im Moment der Aussage als nicht-logisch zu erkennen gibt und sich damit im Entstehen bereits selbst durchstreicht, betont der Philosoph Josef Simon im Hinblick auf die Paradoxie: „Das Paradoxe hält man nur aus dem eigenen beschränkten Horizont der Begriffsbildung heraus nicht für möglich, aber es ist offenbar wirklich, weil es sich sinnlich zeigt. An und für sich muss alles Wirkliche auch möglich sein, aber beim Paradoxon scheint es sich anders zu verhalten.“²⁷⁷ Die sinnliche Erscheinung reicht folglich noch nicht als ontologische Daseinsberechtigung aus. Darüber hinaus bedarf sie der inter-subjektiven Anerkennung – eine Feststellung, deren erinnerungspolitische Implikationen weitreichend sind.

Definitionsversuche wie der von Josef Simon rekurren primär auf eine Überforderung der Begriffsbildung angesichts bisher für unmöglich gehaltener Anschauungen. Es sind m. E. jedoch zwei wichtige Ergänzungen zu machen: Zum einen fehlt dem zitierten Ansatz, wie mit Blick auf erinnerungspolitische Implikationen angedeutet wurde, eine Klärung der Frage, ob das sinnliche Sich-Zeigen individueller oder inter-subjektiver Natur ist; dies ist bedeutend für den ontologischen Status des vermeintlich Wahrgenommenen. Zum anderen ist zu präzisieren, dass perzeptive Überforderung auch dadurch bedingt werden kann, dass begrifflich Angenommenes, beispielsweise eine sich aus der Erfahrung ergebende Erwartung (z. B. die symbolische Anerkennung der Schuld) keine Repräsentanz in der Anschauung findet. Die Inkompatibilität zwischen Begriffen und Anschauungen muss somit von zwei Seiten her betrachtet werden.

Die Verunsicherung rationaler Erkenntnis kann folglich zwei Stoßrichtungen aufweisen, ausgehend von den Anschauungen oder von den Begriffen. Entweder ich nehme etwas wahr, was ich begrifflich nicht fassen kann. Oder: Ich nehme etwas nicht wahr, was ich begrifflich erfasst habe und mit dessen Re-Präsenz ich im Sinne einer ästhetischen Notwendigkeit rechne. Vor diesem Hintergrund wird es möglich, die kantianischen Erkenntnisbegriffe mit den historischen Erkenntniskategorien Kosellecks zu verknüpfen. Gemäß der *Kritik der reinen Vernunft* geht Erkenntnis aus dem Zusammenwirken von

²⁷⁷ Simon, Josef: „Das philosophische Paradoxon“, in: Geyer, Paul/Hagenbüchle, Roland (Hgg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002, S. 47.

reinen Anschauungsformen und Begriffen hervor: Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Die Analogie dieser Interdependenz zu Kosellecks historischen Erkenntniskategorien verdeutlicht folgendes Zitat:

Das Begriffspaar ‚Erfahrung und Erwartung‘ ist [...] in sich verschränkt, es setzt keine Alternativen, vielmehr ist das eine ohne das andere gar nicht zu haben. Keine Erwartung ohne Erfahrung, keine Erfahrung ohne Erwartung.²⁷⁸

Die Inkongruenz zwischen den genannten Begriffspaaren wird zur Quelle kognitiver Irritation und zum Ermöglichungsgrund für das Phantastische auf ästhetischer Ebene. Ein kurzer Moment der *hésitation*²⁷⁹ (Todorov) genügt, um die Grenze zwischen Anwesendem und Abwesenden, Seiendem und Nichtseiendem, Möglichem und Unmöglichem, Erfahrenem und Erwartetem brüchig werden zu lassen. Die Realität bildet dabei den Nährboden für das, was nicht Teil dieser Realität ist oder sein kann. So kann die irreduzible Diskrepanz zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont zum Ursprung von Paradoxien werden: „Jedes Paradoxon benötigt, um wahrgenommen zu werden, einen ‘endoxen‘ Verständnishintergrund, vor dem es sich abhebt, es braucht einen Kontrast, eine Distanz, ein Gefälle – einen Widerstand, wenn man so will.“²⁸⁰

Kommt es zu einer Diskrepanz zwischen Erfahrenem und Erwartetem, so nimmt das Gewesene bzw. Erlebte eine fragile, ontologische Liminalstellung ein, zum einen aufgrund zeitlich bedingter Abwesenheit bei gleichzeitigem ontologischen Anspruch auf Anwesenheit, zum anderen, weil ihm die sekundäre Versinnlichung entgegen der subjektiven Erwartung verwehrt bleibt. Das Gewesene ist nicht mehr, aber es war einmal in dieser Welt. Das Nicht-Sein ist zeitlich bedingt, nicht ontologisch. Die Erinnerung zum Zwecke biographischer oder kollektiv-kultureller Identitätskonstitution versucht, diesem Anspruch gerecht zu werden.

Der endoxe Grund der in dieser Studie vorliegenden Annahme einer ‘erinnerungskulturellen Phantastik’ kann nicht primär durch naturwissenschaftliche Maßstäbe determiniert werden. Denn die Gegenwartsgebundenheit der Empirie würde der Hypothese einer irreduziblen Diskrepanz zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont nicht gerecht werden. Der Modus des Phantastischen in erinnerungskulturellen Texten und Aufführungen stellt sich m. E. weniger auf der Ebene der Synchronie ein als vielmehr aufgrund diachronischer Irritationen zwischen Anschauung (oder: Angeschautem) und Begriffen, Erfahrung und Erwartung, d.h. der Diskrepanz zwischen identitätskonstituierender Bedeutung zurückliegender Ereignisse und dem Ausbleiben symbolischer Repräsentanz. Das Ergebnis ist eine *Realität als das dem Subjekt nicht Gefügende*, ein Wirklichkeitsmoment, das sich erst in dem Augenblick erschließt, wenn jeder Versuch einer

²⁷⁸ Koselleck, „‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘“, S. 352.

²⁷⁹ Der Begriff der *hésitation* wird im Folgenden im Sinne Tzvetan Todorovs verwendet. Vgl. Todorov, Tzvetan: *Einführung in die phantastische Literatur*, München 1972.

²⁸⁰ Bode, Christoph: „Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie“, in: Geyer, Paul/Hagenbüchle, Roland (Hgg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002, S. 651.

Etablierung semantischer Korrelationen zwischen Verganem, Gegenwärtigem und Zukünftigen zu scheitern droht.

Es wäre zu überprüfen, ob literarische Texte, die kurz nach politisch-systemischen Zäsuren bzw. während der politischen und sozialen Übergangsphasen entstanden, im Paradoxon eine adäquate Figur finden, um etwaige Diskrepanzen zwischen Erfahrung und Erwartung zu ästhetisieren. Insbesondere vor der Folie propagierter Lemmata wie Neuanfang und Stunde Null, in Übergangsgesellschaften also, die sich durch eine systemische Grenzziehung auszeichnen, die der identitätskonstitutiven Vergangenheitsgebundenheit des sozialen Kollektivs keine Berücksichtigung zu schenken scheint, könnte ein Konzept der 'erinnerungskulturellen Phantastik' interessante Perspektiven eröffnen.

Im Rahmen der Textanalysen wird zu zeigen sein, dass das Paradoxon, neben weiteren Spielarten des phantastischen Oszillierens zwischen Schein und Sein, gerade an der Schwelle zwischen Franco-Diktatur und demokratischem Übergang seine subversive Energie sowie sein ästhetisches Potential auszuspielen vermag. Unter Rekurs auf das „Standardwerk der Paradoxforschung“, das im Jahr 1992 von Roland Hagenbüchle und Paul Geyer unter dem Titel *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens* publiziert und 2002 neu aufgelegt wurde, wird das Paradoxon als eine Figur des Widerstandes gegen ein geschlossenes Systemdenken begriffen, die sich mit Blick auf die bereits erwähnte, systemische Markierung einer Zäsur im Jahr 1975 als besonders anschlussfähig erweist. Das Andere (*pará*) des erinnerungskulturellen Systemdenkens, der memorialen *dóxa*, füllt sich nach 1975 mit diskursiv ausgeschlossenen Vergangenheitsbezügen. Der Einbruch schlimmer, subjektiver Erinnerungen in den politischen Diskurs, der Bürgerkrieg und Diktatur primär als rhetorische Sprungbretter für eine Wiederholung der zukunftsgerichteten Lemmata des *consenso* und der *reconciliación* nutzte, stellt einen Einbruch des Anderen dar. Dieses Andere ist in dem hier untersuchten Fall jedoch keineswegs etwas Zukünftiges und Unbekanntes. Vielmehr handelt es sich um eine Wiederkehr des nur allzu Bekannten, das erst durch eine Grenzziehung zum Anderen wurde. Diese Grenzziehung macht aus der Erinnerung, der Vergegenwärtigung, etwas Unheimliches im Sinne Freuds. Für Freud ist das Unheimliche „wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.“²⁸¹ Das wiederkehrende Verdrängte, „was eigentlich im Verborgenen hätte bleiben sollen, aber trotzdem ans Licht kommt.“²⁸²

Es mag zutreffen, daß das Unheimliche das Heimliche-heimische ist, das eine Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist, und daß alles Unheimliche diese Bedingung erfüllt. Aber mit dieser Stoffwahl scheint das Rätsel des Unheimlichen nicht gelöst. Unser Satz verträgt offenbar keine Umkehrung. Nicht alles, was an verdrängte Wunschregungen und überwundene Denkweisen der individuellen Vorzeit und der Völkerurzeit mahnt, ist darum auch unheimlich.²⁸³

²⁸¹ Freud, „Das Unheimliche (1919)“, S. 264.

²⁸² Masschelein, Annelen: „Unheimlich/das Unheimliche“, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart 2010, S. 245.

²⁸³ Freud, „Das Unheimliche (1919)“, S. 268.

Erinnerung ist nicht per se unheimlich, unheimlich wird sie erst durch ihre Verdrängung, durch ihren Ausschluss aus der *dóxa*, dem öffentlichen Erinnerungsdiskurs. Paradoxerweise wird aus diesem Grund das Eintreten des eigentlich zu Erwartenden zur unheimlichen Bewegung. Das Verdrängte, was in der Latenz hätte bleiben sollen, sich aber dennoch manifestiert, bedroht die etablierte diskursive Ordnung:

Demnach stellt das Unheimliche nichts Geringeres als die epistemologische Grundlage des Denkens und des theoretischen Diskurses in Frage, weil es offenlegt, was um der Klarheit und der Gewißheit willen ignoriert und verdrängt werden muss.²⁸⁴

Die formulierte These zur Spaltung des Zeichens in seine semantische und materielle Komponente scheint vor der Folie des Erörterten gestützt werden zu können. Die systemische Verortung schlimmer Erinnerung, des Erfahrenen, im Feld des Anderen schließt die Möglichkeit auf intersubjektive Verständigung von vornherein aus. Das Andere verharrt in der mentalen Latenz, auf der Ebene der Subjekte, ohne jedoch völlig zu verschwinden. Voraussetzung für einen Austritt aus der Subjektivität in den Bereich des Objektiven wäre mit der Möglichkeit intersubjektiver Wahrnehmung verbunden, die jedoch eine Materialisierung in Form von Zeichen (memoriale Repräsentation) erfordert. Durch die Verhinderung politisch-institutionell motivierter Formen des kollektiven (d. h. inter-subjektiven) Erinnerns wurden schlimme, individuelle Erinnerungen zu Para-Doxa im Sinne eines Verstoßes gegen den offiziellen Erinnerungsdiskurs. Die „Unheimlichkeit“ dieser Paradoxa gründet gerade auf ihrer Bekanntheit, bzw. auf ihrem Status als tatsächlich Gewesenem, jedoch Unerwünschten. Ihre Lebenswelt bleibt ein Außerhalb des öffentlichen Diskurses; und dieses Außerhalb ist u.a. die Innerlichkeit der Subjekte, ihre innere Wahrnehmung, ihre Vorstellung, ihre Erinnerung.

Die dramatische und theatrale Re-Präsentation verdrängter Erinnerung kann auf paradoxe Motive und Strukturen zurückgreifen, um auf diese Weise eine meta-memorale Reflexion in Gang zu setzen. Die durch das Andere ausgelöste Irritation im inneren und äußeren Kommunikationssystem tritt jedoch nur dann ein, wenn das Dargestellte bzw. die Form der Darstellung vor der Folie des institutionell und ästhetisch Erwarteten, des endoxen Grunds, interpretiert wird – handelt es sich bei diesem nun um den in Spanien herrschenden Erinnerungsdiskurs oder das bis 1975 in den großen Spielhäusern etablierte bürgerlich-franquistische Unterhaltungstheater.

Auf einen Punkt angelegt, lässt das Paradox mit einem Schlag das Eine und sein Anderes in den Blick treten. Während wir im dialektischen Prozess die These in der Antithese als Moment belassen können, muss im Paradox der Widerspruch radikaler ausgehalten werden, denn was sich ausschließt, ist - janusköpfig - auf frappante Weise zugleich verbunden. Hier zeigt sich nicht zuletzt der eigentliche Kern des Paradoxen überhaupt, nämlich das Verhältnis zum total Anderen. Die Tatsache, dass es dieses Andere gibt, ist das Paradox. Es hindert mich, solipsistisch in meiner ‚Eigensphäre‘ (Husserl) aufzugehen; ich muss mich diesem Anderen in seinen verschiedenen Erscheinungsformen stellen: als Nicht-Ich, als dem anderen Menschen, als einer

²⁸⁴ Masschelein: „Unheimlich/das Unheimliche“, S. 241.

anderen Wertwelt, einer anderen Seinssphäre, als Transzendenz, usw. Weil dieser Bezug zum Anderen ins Extrem getrieben wird, sind wir gezwungen, die Art der Grenzziehung - und den Begriff der Grenze selbst - neu zu überdenken.²⁸⁵

Die Konfrontation mit dem Paradoxon zwingt das Individuum, sich gegenüber dem existenten Anderen zu positionieren. Die Repräsentanten der *dóxa* lassen das Andere, die Paradoxa, aus dem „eigenen beschränkten Horizont der Begriffsbildung heraus“²⁸⁶ zum Unmöglichen werden.

Jacques Derrida geht in seinem Werk *Marx' Gespenster* auf die erkenntnistheoretische Problematik hinsichtlich der Sichtweise des klassischen *scholar* ein, des Vertreters der *dóxa*, dessen Wissensordnung mit Akten der Grenzziehung und Ausschließung einhergeht. Unter Rekurs auf Shakespeares Theaterstück Hamlet etabliert er die Möglichkeit eines zukünftigen *scholar*, der dem Anderen, in diesem Fall dem Gespenst des Königs, Gehör schenkt, ihm seinen ontologischen Anspruch trotz seiner vermeintlichen Nicht-Existenz nicht abspricht und damit die moralische Verpflichtung eingeht, die aus den Fugen geratene Zeit wieder ins Lot zu bringen. Die Anhörung des Anderen wird bei Hamlet zum Ausgangspunkt eines Aktes korrektiver Gerechtigkeit.²⁸⁷

Die Fragilität des Anderen, das sich im Jenseits der *doxá* verortet, hindert es an der Erreichung ontologischer Glaubwürdigkeit. Das Existenzrecht des Anderen ist somit von der Anerkennung der Subjekte abhängig. Erhält es diese nicht, droht es, trotz seiner vermeintlichen Faktizität, in das Feld des Fiktiven, Fiktionalen oder Irrationalen abzudriften. Statt eines Sowohl-als-auch lässt der klassische *scholar*, der Vertreter der *dóxa*, ausschließlich ein Entweder-Oder zu – Sein oder eben nicht Sein:

Es hat nie einen *scholar* gegeben, der als solcher nicht an die scharfe Trennung von Realem und Nicht-Realem geglaubt hätte, von Faktischem und Nicht-Faktischem, Lebendem und Nicht-Lebendem, Sein und Nicht-Sein (*to be or not to be* im Sinne der konventionellen Lesart), an die Opposition zwischen dem, was präsent ist, und dem, was es nicht ist, z. B. in der Form der Objektivität. Jenseits dieser Opposition gibt es für den *scholar* nur gelehrte Hypothesen. Theatralische Fiktionen, Literatur und Spekulation.²⁸⁸

Das Gespenst fungiert bei Derrida als eine Figur des ‚Anderen‘, genauer, als eine Figur des anderen Denkens. Gleichermäßen wird es zum unheimlichen Stellvertreter für all das, was aus dem Feld der diskursiv etablierten Rationalität gedrängt wird. Seine Unheimlichkeit bezieht das Gespenst dabei aus

²⁸⁵ Hagenbüchle, Roland: „Was heißt „paradox“? Eine Standortbestimmung“, in: Geyer, Paul/ders. (Hgg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002, S. 39.

²⁸⁶ Simon, „Das philosophische Paradoxon“, S. 47.

²⁸⁷ Vgl. Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster*, Frankfurt a. M. 1996 (= Fischer ZeitSchriften, 12380), S. 11: „Und dieses Mit-Sein mit den Gespenstern wäre auch – nicht nur, aber auch – eine *Politik des Gedächtnisses*, des Erbes und der Generationen. Wenn ich mich anschicke, des langen und breiten von Gespenstern zu sprechen, von Erbschaft und Generationen, von Generationen von Gespenstern, das heißt von gewissen anderen, die nicht gegenwärtig sind, nicht gegenwärtig lebend, weder für uns noch in uns, dann geschieht es im Namen der *Gerechtigkeit*. Der Gerechtigkeit dort, wo sie noch nicht ist, noch nicht da, dort, wo sie ebenso wenig wie das Gesetz, niemals reduzierbar sein wird aufs Recht. Von da an, wo keine Ethik, keine Politik, ob revolutionär oder nicht, mehr möglich und denkbar und gerecht erscheint, die nicht in ihrem Prinzip den Respekt für diese anderen anerkennt, die nicht mehr oder die noch nicht da sind, gegenwärtig lebenden, seien sie schon gestorben oder noch nicht geboren, von da an muss man vom Gespenst sprechen, ja sogar zum Gespenst und mit ihm.“

[Hervorhebungen, D. H.]

²⁸⁸ Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 29.

seiner Hybridität, seiner 'undenkbaren' vermittelnden Zwischenstellung, die bestehende Binarismen zu unterminieren scheint.

Die einleitende Analyse der Rhetorik des Konsenses und der Versöhnung machte deutlich, dass sich die spanische Erinnerungspolitik nach 1975 durch eine Suspendierung dessen auszeichnete, was der diskursiv etablierten, erinnerungskulturellen Rationalität widersprach. Es wird zu zeigen sein, dass die Erinnerungen an das erinnerungspolitisch Suspendierte ihren ästhetischen Ausdruck im erinnerungskulturellen Drama zwischen 1975 und 2000 vielfach in liminalen Figuren und Motiven finden. Wie das Gespenst, so dienen ebenso Halluzination, der (Tag-)Traum, der Wahnsinn, die theatrale Improvisation, die Mythisierung, die Figur des Un-Toten, das menschliche Medium, etc. aufgrund ihrer hybriden Struktur, ihrer inhärenten Uneindeutigkeit zwischen Materie und Bedeutung als ästhetische Manifestierung des anderen Denkens bzw. des Erinnerns an das Andere. Dieses Andere wird nicht etwa zur erkenntnistheoretischen Bedrohung, weil wir seinen endoxen Grund nicht kennen, sondern gerade weil bekannt ist, dass der endoxe Grund das Intelligible selbst ist. In der Unverfügbarkeit des Gespenstes scheint ebenso die Unverfügbarkeit des Geistes auf.²⁸⁹ So wird das eigentlich ‚Heimliche‘, der Geist, zum ‚Unheimlichen‘, dem Gespenst.²⁹⁰

3.3. Zwischen Semantik und Pragmatik – Die Unterminierung des Zeichens im dramatischen Raum

Neben der Verhinderung der semiotischen Manifestierung des Erinnerten bildet die Unterminierung oder Schwächung von innerfiktional manifestierten Erinnerungsinhalten die zweite Annahme hinsichtlich möglicher Ästhetisierungsformen der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen im dramatischen Raum. Während im ersten Fall das Signifikat keine materielle Komplementierung und dadurch keine Repräsentanz im sinnlich-empirischen Feld erfährt, vollzieht sich die Unterminierung von bereits durch Signifikanten manifestierten Erinnerungsinhalten durch einen intendierten oder erzwungenen Wechsel des Aussagemodus innerhalb der fiktionalen Welt.

Damit rückt der Fokus der theoretischen Vorüberlegungen von der innerfiktionalen Grenze zwischen Intelligiblem und Sensiblem bzw. semantischem Konzept und materieller Repräsentation hin zur Grenze zwischen Semantik und Pragmatik, an der die Untersuchung des innerfiktional gestalteten Übergangs zwischen individuellem und überindividuellem Gedächtnis möglich wird. Einer Bewegung von innen nach außen folgend, wird das vorliegende Teilkapitel somit zu einem Übergangskapitel zwischen der Annahme der Spaltung des Zeichens, durch die die Veräußerung des Intelligiblen noch verhindert wurde, sowie den Ausführungen zu einer Überwindung der Fiktion, die das

²⁸⁹ Vgl. Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 173: „Wenn es Gespenstisches gibt, das genau in dem Augenblick, wo die Referenz zwischen beiden [Geist und Gespenst] in der Schwebe bleibt – oder wenn sie nicht mehr in der Schwebe bleibt, da, wo sie es hätte tun müssen.“

²⁹⁰ Vgl. die Annahme Lacans, dass die Angst (*l'angoisse*) immer aus einem *ça ne manque pas* entsteht, aus der *Absenz* der Kastration, nicht aus der Kastration selbst. Diese ist der Austritt aus der Mutter-Kind-Symbiose und der Eintritt in die symbolische Ordnung des Vaters. Das Reale als das Heim(-liche) wird in diesem Augenblick zur Quelle der unheimlichen Bewegung; vgl. Masschelein, „Unheimlich/das Unheimliche“, S. 246.

erinnerungskulturelle Potential des Mediums Theater im Moment einer vermeintlichen Aufgabe des mimetischen Darstellungsmodus prüfen. Im Mittelpunkt steht nun der innerfiktionale Umgang mit den zu Zeichen werdenden bzw. gewordenen Erinnerungsinhalten, deren Aussagegehalt jedoch durch modale Uneindeutigkeit in Frage gestellt wird und dadurch erneut Verdrängungsmechanismen anheim fällt. Diese modale Uneindeutigkeit betrifft zunächst allein die Figuren innerhalb des dramatischen Raums, der Rezipient nimmt das Rezipierte dagegen weiterhin als entpragmatisiert und damit ohne Bezug zur Lebenswelt wahr.

Dieses Teilkapitel ist somit um eine theoretische Untersuchung von Veräußerungsmöglichkeiten von individuellen Erinnerungen an Diktatur und Bürgerkrieg innerhalb der Fiktion bemüht. Es wird vor dem Hintergrund der in den ausgewählten Dramen geübten Kritik an der Erinnerungspolitik und der Erinnerungskultur des Postfranquismus zu prüfen sein, inwieweit diesen Figurenerinnerungen im intersubjektiven Raum zum Ausdruck verholfen wird, ja sogar eine Verständigung über das Geschehene zugelassen wird, oder ob ihnen der Eintritt in das Feld des diskursiven Aushandelns verwehrt bleibt.

Die folgenden Ausführungen bilden eine theoretische Fundierung für die Frage nach der Problematisierung des pragmatischen Erinnerungsgehalts im intersubjektiven Raum – sei dies innerfiktional oder an der Grenze zwischen Bühne und Publikum –, scheint es doch stets so zu sein, dass sich die Frage, ob Erinnertes „wahr“ oder „falsch“ ist, weniger aus dem Grad der Faktizität als aus dem Grad intersubjektiver Anerkennung ergibt, ganz gleich, ob innerhalb der Fiktion oder in der Lebenswelt.

Vor dem Hintergrund dieser Behauptung lohnt ein erneuter Blick auf die Ausführungen Paul Ricœurs über den Wahrheitsanspruch des Erinnerns und den damit implizierten Vertrauensvorschuss gegenüber Erinnernden. Denn wir haben Ricœur gemäß zwar nichts besseres, als unser Gedächtnis, um uns auf Vergangenes zu beziehen. Doch wer sagt uns, ob es sich angesichts formulierter Aussagen über Vergangenes wirklich um Erinnerung handelt oder um Erfundenes? Mittels Zeichen legen Erinnernde Zeugnis ab von dem, was gewesen ist. Das aussagende Subjekt deklariert sich als unmittelbarer oder mittelbarer Zeuge des Geschehenen, der insbesondere dann unentbehrlich wird, wenn alle Spuren des Vergangenen restlos ausgelöscht wurden. Für Paul Ricœur stellt das Zeugnis „die Grundstruktur des Übergangs zwischen Gedächtnis und Geschichte“²⁹¹ dar; als Form der Semiotisierung des Vergangenen ist es zunächst jedoch Möglichkeitsbedingung für Intersubjektivität und wird dadurch zu einer Objektivationsform, die den Graben zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis zu überbrücken vermag. Voraussetzung für diesen Übergang ist das Vertrauen in den Erinnernden und in den pragmatischen Gehalt seiner Aussage über Vergangenes. Das Vertrauen in die Aussage der Anderen benennt Ricœur mit dem Begriff der „fiduziarischen Bindung“; diese stellt für ihn eine der Maximen der Konversation und zugleich eine Grundvoraussetzung für die Handlungsfähigkeit der Menschen im intersubjektiven

²⁹¹ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 48.

Raum dar. Ohne dieses Vertrauen gäbe es schlichtweg keine soziale Bindung: „Zuerst dem Wort des anderen vertrauen, dann erst beim Vorhandensein von starken Gründen daran zweifeln. [...] Der dem Wort des anderen eingeräumte Kredit macht die soziale Welt zu einer intersubjektiv geteilten.“²⁹²

Bereits der Gründungsmythos der *Ars memoriae*, die Erzählung von der Gedächtnisleistung des Simonides von Keos, stellt den inhärenten Wahrheits- und Vertrauensanspruch jedes Erinnerungsaktes heraus und macht gleichermaßen auf die identitäre Notwendigkeit aufmerksam, den Erinnernden Glauben zu schenken. Nachdem Simonides von den zuvor während eines Gastmahls besungenen Göttern Kastor und Pollux unter einem Vorwand aus dem Haus des thessalischen Edelmanns Skopas gelockt wurde, stürzte das Gebäude über dem Hausherrn, der sich zuvor abträglich über die Gottheiten geäußert hatte, sowie über seinen lästerlichen Gästen ein. Da die Leichname bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt waren, konnten sie von den herbeieilenden Verwandten und Freunden nur dank Simonides' Erinnerungsleistung identifiziert und zu Grabe getragen werden. Die mnemotechnische Leistung des Simonides, der sich die Sitzordnung der Feiernden eingeprägt hatte, „wird in der Legende verewigt als die Macht des menschlichen Gedächtnisses über Tod und Zerstörung hinweg.“²⁹³ Durch die Re-Präsentation des Gewesenen überwindet die Erinnerung zwar weder den Tod als das Ende körperlich-physiologischer Funktionalität noch die architektonische Demolierung, jedoch vermag sie es, das dem Raum des Physischen Entrückte im Geist zu bewahren und das gegenwärtige Handeln daran auszurichten. Bereits seit der Antike haftet der Gedächtnisfähigkeit sowie dem Akt des Erinnerns also die Ambivalenz der Anwesenheit des Abwesenden an, obgleich sie im Hinblick auf die nachträgliche Vergewisserung kultureller und individueller Identität von essentieller Bedeutung ist.

Wissen ist weder für die individuelle noch für die kulturelle Vergewisserung der eigenen Identität primäre Bedingung. Jan Assmann weist mit Blick auf Kollektive darauf hin, dass „[f]ür das kulturelle Gedächtnis nicht faktische, sondern erinnerte Geschichte [zählt]. Man könnte auch sagen, daß im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird.“²⁹⁴ Die identitätsstiftende Rolle der Religionen führt vor Augen, in welchem Maße der Glaube die fundierende Kraft des Wissens übersteigt und in der Folge als handlungsleitende Grundstruktur fungieren kann. Was anti-rationalistisch scheint und jenseits dessen liegt, was gewusst werden kann, wirkt immens einheitsstiftend und wird selbst von Verfechtern des Rationalismus nicht angetastet. So dient beispielsweise Kant die Unmöglichkeit, mithilfe der uns zur Verfügung stehenden Erkenntnisapparate, die Existenz Gottes auszuschließen, als Gottesbeweis *ex negativo*.

²⁹² Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 253. Vgl. zudem S. 48: „Der Wahrheitsanspruch des Gedächtnisses muss anerkannt werden und zwar vor jeder Betrachtung pathologischer Insuffizienzen und nicht-pathologischer Schwächen des Gedächtnisses [...]. Um es geradeheraus zu sagen: Wir haben nichts Besseres als das Gedächtnis, um kundzutun, daß etwas stattgefunden, sich ereignet hat oder geschehen ist, *bevor* wir erklären, uns daran zu erinnern.“

²⁹³ Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 36.

²⁹⁴ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 52.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen und mit Blick auf die Möglichkeiten der Unterminierung von Erinnerungen gilt es festzuhalten, dass sich die Bedeutung der Aussagen insbesondere im Feld des geschichtlichen, kulturellen und soziologischen Diskurses nicht zwangsläufig aus der empirischen Überprüfbarkeit des Ausgesagten ergeben, sondern vielmehr aus der intersubjektiven Akzeptanz, d.h. dem Glauben an die Bedeutung des Ausgesagten für die Gegenwart. Damit rückt der Fokus weg vom noematischen Gehalt, hin zum noetischen Akt. Anders gewendet, wenn die Existenzweise dessen, über das etwas ausgesagt wurde, nicht als Quelle ontologischer Vergewisserung gelten kann, so muss der Akt des Aussagens selbst sowie die Bedingungen, in denen dieser Akt vollzogen wird, untersucht werden, scheint es doch so zu sein, dass die intersubjektive Akzeptanz des pragmatischen Gehalts der Aussage entscheidender für die Wirkmacht des Ausgesagten sein kann, als dessen ontologischer Status. Diese Gedankenschritte führen zur Auseinandersetzung mit der Grenze zwischen Semantik und Pragmatik und damit zu einer metaliterarischen Reflexion über das Verhältnis von Fiktion und Diktion bzw. fiktionalem und faktuellem Aussagemodus.

Werden Erinnerungen in Anlehnung an John Searles Ausführungen zum Sprechakt als Behauptungen über die Vergangenheit definiert, so ist ihnen ein illokutionärer Gehalt und damit ein faktualer Anspruch als Aussage über die Welt zuzuschreiben, selbst wenn es sich dabei um eine Erinnerung innerhalb einer fiktionalen Welt und über eine fiktionale Welt handelt. Searle definiert die Behauptung als einen speziellen Typus eines illokutionären Aktes, dessen wesentliche Regel lautet: „Wer etwas behauptet, legt sich auf die Wahrheit der ausgedrückten Proposition fest.“²⁹⁵ Der Behauptende muss fähig sein, den Wahrheitsgehalt der ausgedrückten Proposition zu belegen und zu begründen. Zudem kann es sich nur dann um eine Behauptung handeln, wenn der Sachverhalt der Proposition für den Hörer nicht völlig offensichtlich und manifest ist. So zeichnet sich auch der Erinnernde dadurch aus, dass er etwas über die Vergangenheit behauptet, was eben nicht in der gegenwärtigen Lebenswelt manifest und somit offensichtlich und deshalb nicht der Rede wert ist. Der Erinnernde ist dabei stets aufrichtig: „Der Sprecher legt sich auf die Überzeugung fest, daß die ausgedrückte Proposition wahr ist.“²⁹⁶

Dieser faktische Anspruch ist Ricœur zufolge jeder memorialen Leistung inhärent. In seinem Aufsatz „Bezeugen, Vergeben, Anerkennen“ betont Andreas Hetzel diese von Ricœur stets hervorgehobene Prämisse, die das Gedächtnis von der produktiven Einbildungskraft, der Phantasie, unterscheidbar macht: „Das Gedächtnis impliziert das normative Ideal einer Treue. Zur epistemischen und praktischen Dimension des Gedächtnisses tritt also noch eine ethische hinzu, die den Fluchtpunkt seiner Untersuchung bildet.“²⁹⁷ Ricœurs Ausspruch, dass der Mensch nichts besseres habe als das Gedächtnis, um auf Vergangenes zu rekurrieren, denkt die ethischen Implikationen des Erinnerns und

²⁹⁵ Searle, John: „Der logische Status fiktionaler Rede“, in: Reicher, Maria E. (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit: Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*, Paderborn 2010 (= KunstPhilosophie, 8), S. 24f.

²⁹⁶ Searle, „Der logische Status fiktionaler Rede“, S. 25.

²⁹⁷ Hetzel, Andreas: „Bezeugen, Vergeben, Anerkennen“, in: Liebsch, Burkhard (Hg.), *Bezeugte Vergangenheit und versöhnendes Vergessen. Geschichtstheorie nach Paul Ricœur*, Berlin 2010 (= Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 24), S. 222.

vor allem des Vergessens stets mit; für Ricœur ist alles Erinnern auch ein Gedenken, nicht zuletzt an die Opfer der Geschichte, „deren Spuren bewusst beseitigt wurden und werden.“²⁹⁸

Die Pflicht zur Erinnerung ist die Pflicht, einem anderen als man selbst durch Erinnerung Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, [...] anderen, [...] von denen wir im weiteren sagen werden, dass sie zwar nicht mehr sind, aber gewesen sind.²⁹⁹

Der jedem Erinnerungsakt inhärente Wahrheitsanspruch kann jedoch konterkariert werden, sobald die Erinnerung in einen Aussagemodus des Als-ob integriert wird und die verwendeten Zeichen ihren Bezug zu außersprachlichen Referenten einbüßen. Erinnerungen können somit in einem mimetischen, uneigentlichen Modus dargestellt und erzählt werden, genauso wie in einem performativen, eigentlichen und unmittelbaren. Während sich das ‚mimetische Erinnern‘ durch den Modus des Als-ob auszeichnet, weil es das Erinnern lediglich vorgibt, spielt der Akt des ‚performativen Erinnerns‘ seine pragmatische Wirkmacht vollends aus. Gleich der faktualen Rede geht das performative Erinnern eine Beziehung zur Welt ein; Searle spricht mit Blick auf diese Art von Beziehung von „vertikalen Regeln“, die Sprache und Realität in Bezug setzen. Werden aufrichtige Behauptungen über die Gegenwart oder die Vergangenheit jedoch in einen Modus des Als-ob überführt, beispielsweise in den fiktionalen Modus des Sprechens auf dem Theater, geht der Weltbezug der Aussage verloren.

Man denke sich die Konventionen fiktionaler Rede als horizontale Konventionen, welche die Verbindungen durchbrechen, die durch die vertikalen Regeln hergestellt wurden. Sie setzen die gewöhnlichen Bedingungen außer Kraft, die durch diese Regeln in Kraft gesetzt wurden. Solche Konventionen sind keine Bedeutungsregeln; sie sind nicht Teil der semantischen Kompetenz des Sprechers. Dementsprechend variieren sie nicht die Bedeutung von Wörtern oder anderen Elementen der Sprache. Vielmehr versetzen sie den Sprecher in die Lage, Wörter in ihren wörtlichen Bedeutungen zu verwenden, ohne die Festlegung einzugehen, die normalerweise mit jenen Bedeutungen verbunden sind.³⁰⁰

Was hier als ‚mimetisches Erinnern‘ bezeichnet wurde, meint demnach, ein Als-ob des Erinnerns sowie ein Als-ob der lebensweltlichen Referenz. Obwohl die Propositionen tatsächlich geäußert werden und keine semantische Veränderung aufweisen, spielt der Aussagende im Modus des Als-ob nicht nach den „vertikalen Regeln“, die ihn dazu befähigen würden, die Grenze zwischen Semantik und Pragmatik zu überwinden und die Proposition zu referentialisieren.

Was wird jedoch aus Erinnertem, wenn es nicht in Beziehung zur Welt treten kann? Unter Rekurs auf Kants Vernunftphilosophie sowie auf den amerikanischen Philosophen E. Casey wurde bereits auf die gemeinsame Basis der mentalen Vermögen „Erinnern“ und „Imaginieren“ hingewiesen. Wie faktuales Sprechen in fiktionales Sprechen umkippen kann, fällt die Erinnerung, wenn ihr der Weltbezug verwehrt bleibt, aufgrund der strukturellen Nähe zur Phantasie dem Sog der produktiven Einbildungskraft zum Opfer. Im Hinblick auf die pragmatische Wirkmacht der Erinnerung verweist

²⁹⁸ Hetzel, „Bezeugen, Vergeben, Anerkennen“, S. 222.

²⁹⁹ Paul Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 142f.

³⁰⁰ Searle, „Der logische Status fiktionaler Rede“, S. 28f.

Casey auf die Bedeutung des endoxen Grunds, von dem aus erinnert wird. Erinnerungen können imaginiert werden, genauso wie Imaginationen erinnert werden können. Entscheidend im Hinblick auf den illokutionären Gehalt und damit für die Möglichkeiten intersubjektiver Akzeptanz des faktisch-ontologischen Anspruchs des Erinnerten, ist die Frage, ob der Grund der Vorstellungsleistungen ein memorialer (faktualer Modus) oder ein imaginärer (fiktionaler Modus) ist. Werden memoriale Zeichen in Felder gedrängt oder bewusst eingespeist, die sich durch einen Aussagemodus charakterisieren, der keinen pragmatischen Anspruch zu stellen vermag, kommt es zur Unterminierung des Wahrheitsanspruchs. Auf diese Weise wird aus eigentlichem uneigentliches Sprechen, aus einem Sprechen über einen Referenten ein Sprechen ohne die Möglichkeit auf außersprachliche Referentialisierung.

In seinem Aufsatz „Imagining and Remembering“ aus dem Jahr 1977 weist Casey auf die unterschiedlichen Kombinationsmöglichkeiten der Vorstellungsvermögen hin. Gleich der Verschachtelung unterschiedlicher Erzählebenen lassen sich auch die „modes of consciousness“ willkürlich miteinander kombinieren. In Analogie zur Narrativik würden sich folgende Verknüpfungen dadurch auszeichnen, dass das Partizip Perfekt jeweils die extradiegetische Ebene darstellt, das Substantiv hingegen die Intradiegetische. Den endoxen Grund, der über Illokution und Perlokution entscheidet, bildet dabei stets das im Partizip formulierte Geistesvermögen: Imaginierte Erinnerung, imaginierte Imagination, erinnerte Imagination und erinnerte Erinnerung. Casey weist darauf hin, dass es durchaus mehr als zwei miteinander verknüpfte Ebenen geben kann.

Everyday examples are found in the mixed modes of consciousness wherein we spontaneously combine imagining and remembering to form an aggregate act: as when I remember myself as a small boy imagining how delightful it would be to be an adult? – for you could then stop the car wherever you desired and collect roadside rocks to your heart's content. Here an act of imagining becomes the content of an act of remembering. The converse is also possible, since I can very well imagine myself remembering any number of things, including remembering to imagine myself remembering ... to imagine myself remembering. And so on.³⁰¹

Die materielle Repräsentation von Erinnertem, der simple Akt der Semiotisierung des Intelligiblen, ist somit keineswegs gleichbedeutend mit der intersubjektiven Zuschreibung eines faktualen Gehalts; auf die Überschreitung der Grenze zwischen Semantik und Materie, als deren Ergebnis die Semiotisierung steht, folgt also die noch zu überwindende Grenze zwischen Semantik und Pragmatik, an der die Frage nach dem lebensweltlichen Bezug des Zeichens gestellt und beantwortet wird. Erst diese zweite Transgression entscheidet darüber, ob dem Erinnerten der Status des In-der-Welt-Seins im intersubjektiven Raum eingeräumt wird. Ohne diese überindividuelle Akzeptanz scheint sich die Erinnerung kaum von der Phantasie zu unterscheiden.

Ein Rekurs an die erläuterten Annahmen Immanuel Kants über die „facultas imaginandi“, die Einbildungskraft, lässt eine erkenntnistheoretische Problematisierung dieser pragmatischen

³⁰¹ Casey, „Imagining and remembering“, S. 194.

Kippbewegung zwischen Faktualität und Fiktionalität bzw. Diktion und Fiktion zu, geht es bei der von Kant geforderten Abgrenzung zwischen Erinnerung und Phantasie doch nicht zuletzt um das Anprangern von Aussagen, die als faktual gekennzeichnet werden, jedoch keinen faktischen Gehalt aufweisen (vgl. den Geisterseher Swedenborg). Da sowohl Erinnerung als auch Phantasie auf der Einbildungskraft fußen, kann die Distinktion zwischen der Darstellung von Erinnertem, *exhibitio derivativa*, und der Darstellung von Erfundenem, *exhibitio originaria*, nicht mit Bezug auf den Ursprung des zum Zeichen gewordenen vollzogen werden. Die Quelle beider Vermögen ist der Geist, ihre Unterscheidung ist einzig und allein dadurch möglich, dass das Erinnerte im Gegensatz zum Erfundenen einen lebensweltlichen Referenten aufweist. Ist dieser jedoch vergangen, oder verdrängt, erschwert dies die ontologische Beweisführung. In diesem Fall wird die Haltung gegenüber dem Ausgesagten, handelt es sich dabei nun um Erinnertes oder Erfundenes, vom wahrgenommenen Modus der Aussage determiniert, der durch sprachliche, parasprachliche und kontextuelle Hinweise markiert ist oder markiert wird. Der Wechsel vom faktualen in den fiktionalen Aussagemodus schafft einerseits die Möglichkeit, Unsagbares unter dem Schutz der Uneigentlichkeit auszusprechen. Andererseits kann dieser Moduswechsel auch erzwungen und damit gegen des Willen des Aussagenden vollzogen werden.

Ein noch genaueres Verständnis für diese modale Kippbewegung, die letztlich in der Fiktionalisierung des Faktischen bzw. in einem Prozess der Ent-Realisierung mündet, lässt sich auf der Grundlage der strukturellen Erläuterungen Roland Barthes zum *effet de réel* aufbauen, handelt es sich dabei doch gerade um eine gegenläufige Bewegung. In seinem 1968 veröffentlichten Aufsatz *L'effet de réel* beschreibt Roland Barthes eine Strategie des realistischen Erzählens, wie sie beispielsweise in Gustave Flauberts *Madame Bovary* nachvollzogen werden kann. Diese besteht darin, das Erzählte u.a. durch genaue Beschreibungen und eine Vielzahl an Details möglichst wirklichkeitsgetreu erscheinen zu lassen. In Anlehnung an Searles Ausführungen zum Status der fiktionalen Rede ließe sich dieser Effekt dahingehend erklären, dass detailreiche Beschreibungen vorgeben, dass es das Beschriebene tatsächlich existiert. Pragmalinguistisch formuliert, der Realitätseffekt ergibt sich, indem der Autor vorgibt, auf einen außersprachlichen Gegenstand Bezug zu nehmen; die Fülle an Einzelheiten verstärkt dabei die Illusion dieser Bezugnahme. Der so erzielte Effekt des Realen basiert gewissermaßen auf einem durch die Schreibweise intendierten, logischen Fehlschluss auf Seiten des Rezipienten, in dessen Folge das Signifikat als verbindendes konzeptuelles Element zwischen Signifikant und außersprachlichem Referent wegzufallen scheint und stattdessen die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Referent zu einer illusionären Unmittelbarkeit führt:

Sémiotiquement, le «détail concret» est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une forme du signifié [...]. C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle.³⁰²

³⁰² Barthes, Roland: „L'effet de réel“, in: *Communications*, 11 (1968), S. 88. Vgl. in diesem Zusammenhang die Technik des Beschreibens, die das realistisch-naturalistische Gemälde und den Text trotz der differierenden Darstellungsmodi (gleichzeitig, sequentiell) zu verbinden vermag.

Die Signifikanten scheinen die außersprachliche Wirklichkeit direkt abzubilden, gleich den Pinselstrichen eines Malers des Realismus, der versucht, die sich ihm darbietende Welt auf seiner Leinwand einzufangen.³⁰³ Die Bedeutung der vermeintlich unbedeutsamen Details liegt folglich in ihrer rezeptionsästhetischen Wirkung. Erst durch einen Ausschluss des Intelligiblen, des Signifikats, und damit des Subjekts, das zwischen die Realität und das die Realität Bezeichnende treten könnte, gelingt die narrative Etablierung von "Objektivität".

Ausgehend von diesen Überlegungen ist es möglich, eine semiotische Analyse der behaupteten Unterminierung manifestierter Erinnerungsinhalte als Ästhetisierungsform der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen vorzunehmen. Unter Rekurs auf Roland Barthes kann der Prozess der Irrealisierung des Realen, der Fiktionalisierung des Faktischen bzw. der Entpragmatisierung der faktualen Aussage auf das Kappen der Verbindung zwischen Referent und Signifikat zurückgeführt werden. Während der Realitätseffekt durch den vermeintlichen Wegfall des Signifikats erzielt wird, wird im Falle der Entpragmatisierung dem Ausgesagten der illokutionäre Gehalt entzogen, indem das Signifikat mit einem Signifikanten in Verbindung gebracht wird, ohne dass diese semiotische Komplementierung zum unmittelbaren Verweis auf einen außersprachlichen Referenten führen würde. Die Verhinderung der Referentialisierung bringt es mit sich, dass das Bezeichnende nicht in Beziehung zur außersprachlichen Welt gesetzt wird. Vielmehr kann es als Veräußerung des Intelligiblen verstanden werden. Die semantische Korrelierung dient entsprechend nicht als Zwischenstation auf dem Weg zum Referenten, sondern wird zur semantischen Sackgasse, die einzig eine Rückkehr zum Signifikanten erlaubt. Der ontologische Anspruch der Aussage wird durch das vorgegebene Abtrennen des außersprachlichen Referenten unmöglich, denn die Aussage kreist innerhalb ihrer eigenen Zeichenhaftigkeit.

Was in der Literaturproduktion seit jeher als modale Verschleierungstaktik von Gesellschaftskritik fungiert, kann auf gesellschaftspolitischer Ebene zugleich als Strategie des Ausschlusses genutzt werden. Dass der faktische Anspruch des aussagenden Subjekts intersubjektive Akzeptanz längst nicht impliziert, sondern dass diese Akzeptanz von den Notwendigkeiten und den Bedürfnissen des jeweiligen, gegenwärtigen (Macht-)Diskurses und seiner Vertreter abhängt, stellte vor allem Michel Foucault heraus. Die Etablierung von semantischen Grenzen und damit von binären Denkmustern in der Gesellschaft ist keineswegs diskursives Abbild eines Naturzustands, sondern Folge von Konstruktionsprozessen, die der Machtanhäufung und Machterhaltung dienen sowie der Stabilisierung geltender systemischer Ordnungen. Der Aufbau dieser Grenzen gelingt durch Ausschließungsmechanismen, wie sie Foucault u.a. in *Die Ordnung des Diskurses* beschrieben hat. Ob eine Aussage als "wahr" oder "falsch", "rational" oder "irrational" eingestuft wird, ist nicht allein von der Aussage selbst abhängig, sondern von der ihr gegenüber eingenommenen individuellen, über-

³⁰³ Vgl. Barthes, „L'effet de réel“, S. 86.

individuellen oder institutionellen Haltung. Nicht das Ausgesagte, sondern der an die Aussage angelegte Maßstab determiniert die Einordnung in bestehende diskursive Strukturen.³⁰⁴

Mit Blick auf die beschriebene Erinnerungspolitik des Postfranquismus, die schlimme Erinnerungen an Diktatur und Bürgerkrieg als systemisch destabilisierend betrachtete und sich um eine Rhetorik des Konsenses und der Versöhnung bemühte, nimmt es nicht Wunder, dass sich in den Dramen der *Generación del 82* nicht nur die Ästhetisierung des „Verbots“ (Spaltung des Zeichens), sondern auch die von Foucault beschriebene „Grenzziehung“ (Unterminierung des pragmatischen Gehalts der Erinnerungen) wiederfinden lässt. Diese Grenzziehung vollzieht sich sowohl in der fiktionalen als auch der außersprachlichen Welt zwischen Semantik und Pragmatik. Es wird in der Folge zu zeigen sein, wie die Aussagen erinnernder Figuren zu Worten von Wahnsinnigen, Träumenden, Halluzinierenden oder (Vor-)Spielenden werden.

3.4. Vom mimetischen zum performativen Erinnern

Die dritte Annahme hinsichtlich möglicher Ästhetisierungsformen des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen beschäftigt sich, wie angekündigt, mit der Ebene der Darstellung. Während sich die nicht herzustellende Korrespondenz zwischen subjektiver Erfahrung und intersubjektiver Erwartung auf ästhetischer Ebene als problematisierte Distinktion zwischen Wahrnehmung und Einbildung bzw. Realität und Trugschluss darzustellen scheint, die es den verdrängten Signifikanten erlaubt, in die etablierte Ordnung der Signifikanten einzubrechen bzw. diese aufzubrechen³⁰⁵, wird der ontologische Anspruch von bereits geäußelter Erinnerung innerhalb der Fiktion durch den Entzug des pragmatischen Gehalts unterminiert. Ebenso ist es nun jedoch vorstellbar, dass die erkenntnistheoretische Aporie zwischen Erfahrung und Erwartung sich auf theatralischer Ebene ausgestalten lässt, wodurch der Rezipient und dessen zu beendende konsumistische Passivität in den Blick rücken.

Das Theater erscheint aufgrund seiner semiotischen Doppelstruktur als prädestiniertes erinnerungskulturelles Medium. Die Grenze zwischen mimetischem Spiel und performativem Akt birgt stets das Risiko des Kontrollverlusts. So macht es Sinn, bei der Untersuchung der dramatischen und theatralen Bearbeitung nicht nur nach der innerfiktionalen Umsetzung zu fragen, sondern zudem das kritisch-subversive Potential des Mediums Theater zu betrachten. Stärker als andere Kunstformen steht das Theater dem Erlebnis und dem Ereignis nahe, wodurch es zum ernstzunehmenden

³⁰⁴ Foucault greift das Beispiel des Botanikers und Biologen Mendel heraus, der zu Lebzeiten (19. Jh.) zwar wahre Schlüsse aus seinen Experimenten zog, dies jedoch nicht „im Wahren“ des biologischen Diskurses seiner Epoche tat. Vgl. Foucault, *Ordnung des Diskurses*, S. 25.

³⁰⁵ Vgl. Foucault, der in seiner Abhandlung *Die Ordnung des Diskurses* von der „Unterwerfung unter die Ordnung der Signifikanten“ (S. 33), von der „Souveränität der Signifikanten“ (S.33) sowie der „Monarchie der Signifikanten“ (S. 44) spricht.

Widersacher geltender Diskursregeln werden kann. Michel Foucault weist dem Ereignis in seiner „Ordnung des Diskurses“ diskurskritisches Potential zu:

Ich setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.³⁰⁶

Die Bedrohlichkeit des Ereignishaften ergibt sich aus dessen Unmittelbarkeit, d.h. aus dem Einfall in die bestehende semantische Ordnung.

Anhand der Analyse der ausgewählten Dramentexte sowie der damit intendierten Aufführungen soll vor Augen geführt werden, dass die Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen nicht nur auf der Ebene der *histoire* als prägendes Motiv fungieren, sondern dass die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zudem einen Widerhall auf der Ebene der Inszenierungsstruktur erfahren kann. Die damit vollzogene Etablierung des Modus des Phantastischen auf der Ebene der Darstellung lässt eine kritische Stellungnahme zur spanischen Erinnerungspolitik zu. Es wird zu zeigen sein, wie durch den Aufbau rezeptiver Unschlüssigkeit (*hésitation*) an der Schwelle zwischen Bühne und Publikum eine Vergegenwärtigungsbewegung aus dem Feld der Fiktion heraus in die Lebenswelt der Rezipienten suggeriert werden kann. Diese Suggestion entfernt das Rezipiente vom Modus der mimetischen Darstellung und rückt es strukturell näher an performative Veranstaltungsformen des Erinnerns heran. Mit Blick auf die Vergegenwärtigungsbewegung erfährt der eingangs für das Intelligible verwendete Begriff der Vorstellung bzw. der immateriellen Repräsentation eine Umdeutung; statt der *Imagination* rückt nun die *Fiktion* in den Blick. Die ‚Vorstellung‘ wird als Theatervorstellung, die mentale Repräsentation als dramatische Repräsentation verstanden, die im lebensweltlichen Raum ihren materiellen Gegenpol findet.

Anhand ausgewählter Dramen wird zu zeigen sein, auf welche Weise eine scheinbare temporäre Überwindung der Grenze zwischen dramatischem und lebensweltlichem Raum dazu genutzt werden kann, um die erinnerungskulturelle Wirkmacht der Stücke zu intensivieren. Die punktuelle Fragilisierung der Grenze zwischen Fiktionalem und Faktualem, zwischen mimetischem und performativem Sprechen, macht aus einer Darstellung ein unmittelbares Geschehen, das aufgrund seiner kurzzeitigen Beziehung zur Welt (Searle) realitätskonstituierend statt abbildend wahrgenommen werden kann. Das erinnerungskulturelle Potential ergibt sich demnach aus dem Übergang zwischen Mimesis und Performativität, durch den die Rezipienten entweder zum konstitutiven Teil des fiktionalen Geschehens werden oder durch den das Dargestellte seinen Zeichenstatus momentan verliert und in der Lebenswelt aufzugehen scheint.

Auf diese Weise evoziert die theatrale Aufführungssituation, was mit Blick auf die spanische Erinnerungspolitik nach 1975 nicht stattfand: die Möglichkeit von inter-subjektiver Wahrnehmung

³⁰⁶ Foucault. *Die Ordnung des Diskurses*, S. 11.

von zuvor im Raum der Imagination Verhaftetem. Anders gewendet, die lebensweltliche Verhinderung der medialen Kodifizierung des Erinnerten im Feld des kulturellen Gedächtnisses wird mit den Mitteln des Theaters ausgehebelt. Indem sich die Aufführungspraxis von der durch im mimetischen Spiel implizierten Trennung von Darstellung und Dargestelltem entfernt, kann das Theater seine strukturelle Nähe zu nicht-fiktionalen Darstellungsformen und memorialen Ereignissen ausspielen, die sich durch eine Situation der *communitas* auszeichnen. Auf diese Weise gelingt den Dramatikern der *Generación del 82* nicht nur eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den Themen Bürgerkrieg und Diktatur. Durch das bewusste Oszillieren zwischen mimetischen und (vermeintlich) performativen Darstellungsformen leiten sie gleichermaßen eine ästhetische Weiterentwicklung des spanischen Theaters nach 1975 sowie den Anschluss an das europäische Theater der Zeit ein. Dieses zeichnete sich im Gegensatz zum franquistischen Unterhaltungstheater durch eine permanente mediale Selbstreflexion aus, die alle Elemente des Theaters einschloss. Die Infragestellung des mimetischen Pakts zwischen Bühne und Publikum, die Akzentuierung der Ebene der Darstellung (*discours*), die Aktivierung der Rezipienten sowie der Übergang zwischen Darstellung und Ereignis gehörten an den Bühnen Frankreichs oder Deutschlands längst zum Standard und entfalten im Falle der hier analysierten Texte ihre erinnerungskulturelle und somit ethische Wirkmacht.

Die *Generación del 82* machte das Theater auf diese Weise zum wirkmächtigen Medium des kulturellen Gedächtnisses. Dem erinnerungspolitischen Verzicht auf Überführung der Imagination in das Feld des kulturellen Gedächtnisses stellt es analog die Aufhebung der Grenze zwischen imaginerter Welt und theatralem Raum entgegen. Das Scheitern der nach außen strebenden Imagination bzw. Erinnerung an der Grenze zwischen Geist und äußerlich wahrnehmbarer Materie wird durch die Unterminierung der Grenze zwischen Fiktion und Lebenswelt konterkariert. Dieser Schritt gelingt just durch die punktuelle Aufhebung des Modus des Als-ob – entweder durch die Betonung des Bezeichnenden, der Materie also, oder durch die Integration des theatralen Raums in den dramatischen Raum –, wodurch das beschriebene Drängen des Mentalen auf der Ebene der Darstellung aufgenommen und an der Grenze zwischen Darstellendem und Dargestelltem eine weitere Ausformung erfährt. Statt der individuellen Vorstellung drängt nun die theatrale Vorstellung in das Feld der inter-subjektiven Wahrnehmung. Aus Abgebildetem wird Gegenständliches, aus Vermitteltem Unmittelbares. Die ausbleibende Vergegenwärtigung im zeitlichen Sinn wird im Theater durch eine Vergegenwärtigungsbewegung von der Darstellung hin zum Ereignishaften rezeptionsästhetisch kompensiert.

Die Stücke, die sich durch die Aufhebung der Grenze zwischen dramatischem und lebensweltlichem Raum auszeichnen, gehen folglich über die Problematisierung des Übergangs zwischen Intelligiblem und Materiellem hinaus, stehen diesen jedoch strukturell nahe. Denn wurde der verhinderte Übergang innerhalb der Fiktion durch eine Spaltung zwischen der materiellen und intelligiblen Seite des Zeichens und die Unterminierung des Zeichens im dramatischen Raum mithilfe einer modalen Kippbewegung ästhetisiert, manifestiert sich die zu Fiktion geformte Imagination nun im

lebensweltlichen Raum der Zuschauer bzw. der theatrale Raum wird in den dramatischen Raum integriert. Dies gelingt, indem sich das Dargestellte unmittelbar der Wahrnehmung der Rezipienten preisgibt und damit ohne die sonst apriorische Doppelstruktur der Mimesis in deren Lebenswelt eindringt bzw. die Lebenswelt in die Fiktion integriert.

Der durch den Fokus auf die Substantialität des Zeichens ausgelöste Zusammenfall von Rezipierenden und Rezipiertem findet sich auch in anderen Gattungen wieder. Mit Blick auf den modernen Roman, der die „Doppelpoligkeit von Sein und Bedeuten, von Sache und Symbol, von Gegenstand und Zeichen“ zu zerbrechen scheint, schreibt Hans Blumenberg:

Hier waltet eine [...] Oppositionslogik der indirekten Erzwingung des nicht Herstellbaren durch Aufhebung der überlieferten Funktion: indem das Zeichen erkennen lässt, dass es keiner ‚Sache‘ entsprechen will, gewinnt es selbst die ‚Substantialität‘ der Sache.³⁰⁷

Die Rezipienten – Leser oder Zuschauer– sind angesichts der Durchbrechung des dramatischen Raums gezwungen, dem unmittelbar Wahrgenommenen Bedeutung zuzuordnen, um so die Lücke der soeben aufgelösten Fiktion, der “Vorstellungsseite“ des Dargestellten, semantisch zu schließen. Als Quelle dient den Rezipienten nun die eigene Vorstellung im Sinne der individuellen Einbildungskraft bzw. Imagination und nicht die theatrale im Sinne der dargebotenen Fiktion. Die Dominanz der materiellen Seite des Dargestellten führt dazu, dass die Zuschauer ihre je eigene Subjektivität in die Darstellung hineintragen³⁰⁸ und sie mit eigenen Erinnerungen und Phantasien füllen müssen. Damit wird in der vorliegenden Studie der Ansatz von Gerald Siegmund modifiziert, nach dem sich die Gedächtnisarbeit der Leser/Zuschauer im intermediären Raum zwischen Textstruktur/Bühne und Rezipienten vollzieht:

Das Gedächtnis schöpft seine produktive Kraft aus eben jenem Spalt, sozusagen aus der leeren Mitte heraus, in der alles, was dargestellt und gesagt wird, zugleich nicht dargestellt und gesagt werden kann, weil der Darstellung der Grund fehlt. Das Gedächtnisbild als schönes Trugbild produziert, weil es sein Vorbild nie erreichen kann.³⁰⁹

Die stumme Motivation, die aus Sicht der Psychoanalyse zu einem In-Beziehung-Setzen wahrgenommener Signifikanten auf ein Signifikat antreibt, wird für die Rezipienten durch die vermeintliche Auflösung der Situation des Als-ob zu einem performativen Akt intensiviert:

Das Offenhalten dieser produktiven Lücke [zwischen Signifikant und Signifikat] im ästhetischen Verstehensprozess ermöglicht es den Rezipienten dann, sich mit ihren eigenen Phantasien in die Textstruktur zu implizieren, sich an- und einzuschließen mit ihrem eigenen Gedächtnis, das ebenso grundlos ist.³¹⁰

³⁰⁷ Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, S. 22.

³⁰⁸ Vgl. Siegmund, *Theater als Gedächtnis*, S. 46.

³⁰⁹ Siegmund, *Theater als Gedächtnis*, S. 314.

³¹⁰ Siegmund, *Theater als Gedächtnis*, S. 314.

Das Bezeichnende in seiner Phänomenalität wahrzunehmen, bedeutet nicht, es als bedeutungslos zu kennzeichnen, sondern meint stets den Versuch des Zuschreibens von Bedeutung durch den Wahrnehmenden.³¹¹ Durch die scheinbare Veränderung des Modus des Dargestellten nähert sich die Aufführungssituation damit ritualisierten Erinnerungspraktiken an. Der performative Akt zeichnet sich aufgrund seiner Ereignishaftigkeit durch Unmittelbarkeit aus, die die Verantwortung für die Bedeutungszuschreibung des Geschehenden den an diesem Geschehen Teilnehmenden zuspricht. Das Sprechen von einer Literatur, die die Lebenswelt in die Fiktion hineinholt, erhält m. E. erst dann Sinn, wenn der Prozess des Hineinholens durch den Rezipienten, durch seine mentale Leistung, und nicht durch den Text selbst geschieht. Das Band zur Lebenswelt knüpft sich im Feld der Imagination, das sich zwischen Dargestelltem und Rezipienten aufspannt.

Die Interpretation der Dramen sowie der damit intendierten Aufführungen folgt damit der insbesondere im Bereich der *performance studies* angenommenen Analogien zwischen theatraler Performanz sowie ritualisierten Akten kultureller und politischer Identitätsstiftung.³¹² Es wurde erläutert, dass sich die strukturelle Nähe zu den symbolischen Kodierungen kultureller Identitätsbildung im Sinne von performativen Akten des kollektiven Gedächtnisses durch die Unterminierung der Grenze zwischen Fiktion und Lebenswelt ergibt. Die dabei entstehende rezeptive Uneindeutigkeit ist das Resultat einer Etablierung des Ereignishaften, das entweder die Integration des Rezipienten durch Vergabe fiktiver Zuschauerrollen oder durch die Integration der Fiktion in der Lebenswelt der Zuschauer zur Folge hat. Mit nicht-fiktionalen Akten des Erinnerns verbindet sie neben der poetischen Formung (Speicherung), der rituellen Inszenierung (Abrufung) und der kollektiven Partizipation (Mitteilung) die Etablierung eines liminalen Raums bzw. anti-strukturellen Schwellenraums, in dem scheinbar fixierte ontologische und zeitliche Grenzen verwischt zu werden drohen. Somit schreiben sich die derart strukturierten Stücke in erinnerungskulturelle Leerstellen ein. Sie fungieren als geformte, symbolisch kodierte Erinnerungsorte³¹³ in einer historischen Phase, in der individuelle Erinnerungen an Bürgerkrieg und Diktatur keinen Eingang in offizielle Akte und Objektivationen kollektiven Erinnerns (Gedenkfeiern, öffentliche Bekenntnisse, Mahnmale, Schweigeminuten, etc.) fanden.

Diese Akte und Objektivationen werden zu zeitüberdauernden Vermittlern der Vergangenheit. Sie dienen als memoriale Kristallisationspunkte und Synthetisierungen, die einen Erinnerungsprozess in Gang setzen können. Symbole und symbolische Handlungen dienen gerade aufgrund ihrer willkürlichen Formung, mit der sie sich auf ein historisches Ereignis beziehen, als Projektionsfläche

³¹¹ Erika Fischer-Lichte verweist auf den Zusammenhang der phänomenologischen Reduktionsbewegung mit der möglichen Kippbewegung zwischen symbolischen und selbstbezüglichen Phänomenen auf dem Theater; vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012 (= Edition Kulturwissenschaft, 10), S. 66: „Wenn sich die Aufmerksamkeit aus der Fokussierung auf die Phänomenalität des Wahrgenommenen löst, kann dieses als ein Signifikant erscheinen, dem sich die unterschiedlichen Bedeutungen beilegen lassen: Assoziationen jeglicher Art, also Vorstellungen, Erinnerungen, Gefühle, Gedanken etc.“

³¹² Vgl. insbesondere Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Hamburg 1990.

³¹³ Dieser Begriff wird im Sinne Pierre Noras verwendet; vgl. Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris 1984.

für individuelle Erinnerungen, die von einem gemeinsamen Startpunkt in unterschiedliche Richtungen ausschlagen können. Die Erinnerungen können dabei sowohl auf der Basis selbst gemachter Erfahrung wie auch auf Grundlage von Vermittlung entstehen. Erinnernde sind nicht per se Zeugen des einst Geschehenen; insbesondere im Hinblick auf das kulturelle Gedächtnis, das weit zurückliegende Ereignisse umfassen kann, bildet mediale Vermittlung die Grundlage.

Der Aspekt der Zeugenschaft erhält nun vor der Folie dramen- und theaterästhetischer Überlegungen besondere Bedeutung, vermag das Medium Theater es doch scheinbar, die Rezipienten in einem bewussten Spiel zwischen Vermittlung und Wahrnehmung und somit zwischen Erinnerung und Zeugenschaft zu fordern. Um diesen Gedanken greifbarer zu machen, bedarf es zunächst einer Klärung des Unterschieds zwischen vermittelter Erinnerung und der Erinnerung an eine selbst gemachte Erfahrung. Dazu kann Brechts berühmte Straßenszene herangezogen werden, in der ein Passant anderen Passanten einen kurz zuvor beobachteten Verkehrsunfall schildert.³¹⁴ Der Unterschied zwischen dem Zeugen und den später eintreffenden Passanten ist evident. Der Zeuge hat den Verkehrsunfall mit eigenen Augen gesehen, er hat ihn unmittelbar wahrgenommen und weiß nun, gemäß seiner Erinnerung, von dem Sachverhalt zu berichten, ohne Impetus einer illusionistischen Rekonstruktion der Geschehnisse. Die übrigen Passanten, die den Unfall nicht miterlebt haben, sind schließlich auf die Vermittlung des Geschehenen angewiesen. Später können sie sich mittelbar, nämlich dank der Erzählung des Zeugen, an den Verkehrsunfall erinnern, ohne die Begebenheit selbst unmittelbar wahrgenommen zu haben. Brecht, der das epische Theater theoretisch begründete, diente die Straßenszene als eingängiges Beispiel für unterschiedliche Darstellungsarten. Im Hinblick auf das erinnerungskulturelle Drama des Postfranquismus wird jedoch zu zeigen sein, dass der Wechsel zwischen scheinbar unmittelbarem Erleben, d.h. der unvermittelten Wahrnehmung des Bühnengeschehens, und mimetischer Vermittlung im Rahmen einer Situation des Als-ob bewusst eingesetzt wird, um den Zuschauer nicht nur zum Erinnernden zu machen, sondern ebenso zu einem gegenwärtigen Zeugen des Geschehens.

Der Tod des Franquismus sollte den Tod des franquistisch-bürgerlichen Theaters mit sich bringen. Der ästhetische „Vatermord“ der *Generación del 82* wird durch einen Stoß durch die vierte Wand und die damit einhergehende Überwindung der Imagination begangen. Der Einbruch des Ereignishaften und die damit vollzogene Annäherung an nicht-fiktionale Organisationsformen des kulturellen Gedächtnisses³¹⁵ sowie die Betonung der Materialität produzieren eine punktuelle, rezeptive Uneindeutigkeit, die die Passivität des gewohnten bürgerlichen, theatralen Voyeurismus durchbricht und die Aktivität des Rezipienten einfordert. Die somit entstehende Möglichkeit der neuen semantischen Setzung ergibt sich, im Unterschied zur Artaudschen Vorstellung des Theaters der Grausamkeit, nicht aus dem Versuch einer Verwendung sich jeder Semiose entziehender Materie,

³¹⁴ Vgl. Hinck, Walter: *Die Dramaturgie des späten Brecht*, Göttingen 1971 (= Palaestra, 229).

³¹⁵ Vgl. Wolfgang Matzats Ausführungen zu den Strukturähnlichkeiten zwischen Theatersituationen und Veranstaltungssituationen; Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, München 1982 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 62), S. 40f.

sondern in der punktuellen Kappung der Vorstellungsseite, in der Auflösung der zeichenhaften Doppelstruktur.³¹⁶ Es entsteht die Notwendigkeit einer semantischen Selbst-Orientierung angesichts des sich Präsentierenden.

Aus diesem Blickwinkel erscheint die Erneuerung der theatralen Ästhetik durch die Vertreter der *Generación del 82* in neuem Licht. Sanchis Sinisterra verweist in einem 1987 erschienen Aufsatz auf die Rezeptionsästhetischen Implikationen: „Y [...] obliga al receptor a efectuar una opción radical: o bien rechaza la obra que de tal modo frustra sus hábitos de consumidor – ,destruyéndose entonces en tanto que receptor posible –, o bien acepta ser ‘construido’ por ella, mejor dicho, reconstruirse con ella.“ Erst diese Öffnung des Rezipienten erlaubt es dem Theater, seine Wirkmacht auf den Rezipienten auszuspielen: „Es en esa cordial violencia que el arte es capaz de ejercer sobre los esquemas perceptivos de una colectividad donde se radica su indirecta inscripción en la Historia, su oblicua función social.“³¹⁷

Das Drängen der Materie durch die semantische Schicht hindurch sowie der damit einhergehende Effekt der Selbstreferentialität steht dem innerfiktionalen Drängen des Intelligiblen, der Vorstellungsseite des Zeichens, gegenüber. Bei beiden Erscheinungen handelt es sich um Bewegungen, die ihren Ursprung in der Vorstellung (geistig bzw. theatral) haben und in die Richtung inter-subjektiver Wahrnehmung steuern.

3.4.1. Repräsentative (Un-)Ordnung – Ästhetik der Unentscheidbarkeit und ethisches Theater

Während also bisher die Frage im Mittelpunkt stand, auf welche Weise sich das phantastische Potential innerhalb der fiktionalen Welt, genauer, zwischen immaterieller und materieller Repräsentation bzw. zwischen unterschiedlichen Aussagemodi entfalten lässt, gilt es nun zu erörtern, inwiefern an der Grenze zwischen Fiktion und Lebenswelt Momente rezeptiver Unschlüssigkeit forciert werden können, um die von den lebensweltlichen Akteuren des politischen Übergangs gezogene diskursive Grenze zwischen individuell-biographische Erinnerung an Bürgerkrieg und Diktatur sowie einer möglichen intersubjektiven Verständigung über diese Erinnerungsinhalte mit den Mitteln des Theaters zu unterminieren.

Grundlegend für die weiteren Überlegungen ist dabei weiterhin die Annahme, dass es sich beim Theater um ein privilegiertes Medium handelt, um sich den Themen Gedächtnis und Erinnerung anzunähern. Dieses Privileg ist vornehmlich struktureller Natur und ergibt sich nicht aufgrund spezieller Besonderheiten des dramatischen Textes, sondern primär durch die mit diesem intendierte Aufführungssituation, die im Falle des mimetischen Darstellungsmodus geradezu zum ästhetischen Analogon dessen wird, was wir in dieser Studie als Erinnerung definiert haben. Den Kern dieser Verbindung bildet der Begriff der Re-Präsentation, der, weit gefasst, zunächst nichts anderes meint als

³¹⁶ Vgl. Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S. 363.

³¹⁷ Sanchis Sinisterra, José: *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real ²2002, S. 226.

die „Vergegenwärtigung“ oder das „Wieder-präsent-machen“ von Abwesendem.³¹⁸ Das lateinische Etymon (*repraesentatio*, -onis) wie auch die davon abgeleiteten Kultismen in den romanischen und angelsächsischen Sprachen verweisen bereits auf morphologischer Ebene auf eine Denkfigur, die Absenz und Präsenz stets gemeinsam evoziert. Die in der deutschen Sprache gängigen Alternativlexeme der ‚Vergegenwärtigung‘ und des ‚Wiederpräsentmachens‘ verweisen zudem auf den Umstand, dass die erreichte (Re-)Präsenz des Intendierten nur solange Bestand zu haben scheint wie der (re-)präsentierende Akt oder Gegenstand selbst. Der damit einhergehende Gedanke der Flüchtigkeit liegt sowohl der Erinnerung als auch der Aufführungssituation permanent zugrunde.

Trotz ihrer Stellvertreterfunktion unterscheiden sich die intelligible Repräsentation der Erinnerung wie auch die materielle Repräsentation der mimetischen Aufführung von einer allgemeinen Theorie des Zeichens. Beide Repräsentationsformen charakterisieren sich durch eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem. In Analogie zum Erinnerungsgehalt (*Noema*) weist auch das Ideatum des ästhetischen Prozesses des Theaters, das durch die Theatervorstellung Bezeichnete, eine ikonische Beziehung zu den imaginierten bzw. theatralen Repräsentanten auf. Materie und Vorstellung stehen im Theater in einer anderen Beziehung, als dies beim literarischen Text der Fall ist. Schriftzeichen weisen sich als symbolische Stellvertreter aus, die ihren Bund mit dem Bezeichneten dank kommunikativer Konventionen einzugehen vermögen, nicht jedoch aufgrund einer Similaritätsbeziehung. Für den Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann ist „Theater in einem Atemzug materieller Vorgang – Gehen, Stehen, Sitzen, Sprechen, Husten, Stolpern, Singen – und ‘Zeichen für’ Gehen, Stehen...usw.“ und ist deshalb stets „zugleich völlig zeichenhaft und völlig reale Praxis“³¹⁹. Gerade diese besondere Eigenschaft des Theaters, zugleich zu sein und zu verweisen, war es, die bereits Platon zu einer kritischen Positionierung gegenüber der Rezeption von Theaterstücken veranlasste.

Die Gleichzeitigkeit zwischen Sein und Schein, Präsenz und Absenz, im Moment der Aufführungssituation kreiert eine ambivalente Wahrnehmungsordnung, die sich aus einer repräsentativen Ausrichtung, wie sie sich im mimetischen Theater manifestiert, und einer präsentischen Ausrichtung zusammensetzt. Die physisch-reale Präsenz, die Materialität der Zeichen, zieht sich im mimetischen Theater jedoch in die Latenz zurück, aus der sie jederzeit auftauchen kann. Die Rezeptionshaltung im Rahmen einer mimetischen Aufführungssituation wird somit durch eine mitgedachte Referenz auf den fiktionalen Aussagemodus des Als-ob determiniert. Die Annahme des Vorgebens lenkt den Fokus der Rezipienten von der präsenten Materie bzw. dem Vollzug der Aufführung (*Noesis*) auf das Präsentierte (*Noema*). Die Gegenständlichkeit der theatralen Zeichen tritt im mimetischen Darstellungsmodus nur mehr in Form von Pannen oder Fehlern hervor. So kann ein Versprecher im Theater – analog zum Druckfehler im Roman – Teil der Inszenierung sein oder ein für

³¹⁸ Werber, Niels: „Repräsentation/repräsentativ“, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart 2003, S. 264.

³¹⁹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999, S. 174.

den Schauspieler unangenehmer Fauxpas.³²⁰ In jedem Fall sorgt der Ausbruch aus dem Rahmen der mimetisch-konventionalisierten Rezeptionserwartung dafür, dass die Aufmerksamkeit der Rezipienten von der Bedeutungs- auf die Materialitätsebene übergeht. In ähnlicher Weise funktioniert auch der Brecht'sche Gestus, der sich beispielsweise durch forcierte Iteration aus dem Feld der Normalität erhebt, außeralltäglich und somit auffallend wird.

Erstaunlicherweise lässt sich nun die Möglichkeit des perzeptiven Oszillierens auch für die Erinnerung feststellen, wodurch die strukturelle Nähe zum Medium Theater noch deutlicher vor Augen tritt. Obwohl es sich bei der Erinnerung um eine Referenz auf Vergangenes handelt, ist ihr Ausgangspunkt stets in der Gegenwart verortet. Zwar lässt sich auch erinnern, wie einst erinnert wurde, doch bedarf es auch dafür notgedrungen eines gegenwärtigen Denkanstoßes. Wie dem Theater scheint damit auch der Erinnerung ein Spannungsverhältnis eingeschrieben, das sich durch einen präsentischen Akt und einem Bezug auf Abwesendes bzw. Vergangenes zu ergeben scheint. Hans-Thies Lehmann veranlasst diese strukturelle Analogie zwischen theatraler Aufführung und Erinnerung zur Behauptung, Theater wirke bereits „im Moment seiner Rezeption wie eine unwillkürliche Erinnerung im Sinne Prousts“³²¹. Prousts *mémoire involontaire*, die uns bei der Analyse des Theatertextes *El álbum familiar* (1982) von José Luis Alonso de Santos noch eingehender beschäftigen wird, ergibt sich aus der Identität zwischen erinnertem Sinneseindruck und einer sinnlichen Erfahrung im Hier und Jetzt. Die Deckungsgleichheit einer vergangenen und gegenwärtigen sinnlichen Empfindung evoziert die nur imaginierte Vergangenheit und ermöglicht ausgehend von diesem „*rêve de l'imagination*“ das Auswerfen eines gedanklichen Assoziationsnetzes. Im Gegensatz zu bloßen Phantasiegebilden weist jedoch die *mémoire involontaire* aufgrund ihrer sensiblen Zweidimensionalität einen Bezug zum erinnerten Moment auf. Wie der Theaterzuschauer bewegt sich der sich unwillkürlich Erinnernde potentiell zwischen dem Eindruck des gegenwärtig Wahrnehmbaren und dem damit evozierten Abwesenden.

Durch das Erleben des gleichen Geschmacks, des gleichen Geräuschs in der nur erinnerten Wirklichkeit des früheren Moments und zugleich im Jetzt der sinnlichen Erfahrung addiert sich zum immateriell Erinnerten die ‚*idée de l'existence*‘ durch das Gefühl des Materiellen hinzu.³²²

Während die Abwesenheit im Falle der Erinnerung zeitlich bedingt ist, ergibt sie sich in der mimetischen Theatersituation aufgrund des von den Rezipienten apriorisch angenommenen fiktionalen Aussagemodus, durch das dem auf der Bühne Wahrnehmbaren zunächst kein pragmatischer Gehalt zugeschrieben wird. Hamlet steht auf der Bühne, doch tut es nicht wirklich. Das Ergebnis ist eine ästhetische Distanz der Rezipienten im Hinblick auf das Theatergeschehen, das nicht als eigentliches, sondern als uneigentliches interpretiert wird.

Der ikonische Verweis der theatralen Zeichen auf das von ihnen Bezeichnete lässt an die sinnliche Deckungsgleichheit der *mémoire involontaire* denken. Der Geschmack der in Tee getunkten

³²⁰ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 179.

³²¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 189.

³²² Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 188f.

Madeleine früher und im Jetzt könnte analog zur semiotischen Doppelung eines Stuhls oder Tisches auf der Bühne betrachtet werden; auch das Bühnenrequisit scheint aufgrund der ästhetischen und nicht-ästhetischen Identität die modalen Grenzen zu unterminieren, wie dies der Sinneseindruck mit der temporalen Grenze tut. Auch im Theater addiert sich somit die durch die präsente Materie bedingte „*idée de l'existence*“ hinzu, diesmal jedoch nicht zur Imagination, sondern zur Fiktion.

An diesem Punkt wird es möglich, den Versuch, theatertheoretische und gedächtnis- bzw. erinnerungstheoretische Aspekte zu verknüpfen, an Überlegungen Paul Ricœurs anzuschließen. Ziel dieser Rückbeziehung auf Ricœurs Phänomenologie des Gedächtnisses ist es, sich der Frage anzunähern, wie das Theater seine strukturelle Nähe zur Erinnerung auszuspielen vermag, um sich zu einem wirkmächtigen Medium des kulturellen Gedächtnisses zu machen.

Dafür erscheint es zunächst notwendig, sich eingehender mit dem Begriff der ‚ästhetischen Distanz‘ zu beschäftigen, der konstitutiv für das mimetische Theater ist und sich aus Basis einer theatergeschichtlich konventionalisierten Rezipientenhaltung generiert, die um das Bühnengeschehen einen unsichtbaren modalen Rahmen spannt. Auch der Erinnerung muss mit einer bestimmten Haltung begegnet werden. Gegenläufig zum Bühnengeschehen im mimetischen Theater wird es durch diese Haltung erst möglich, dass das Erinnerte seinen Anspruch auf Weltgeltung einlösen kann. Ricœur verwendet dafür den bereits eingeführten Begriff der ‚fiduziarischen Bindung‘, der auf das Vertrauen anspielt, das jedem Erinnernden apriorisch entgegengebracht werden muss, damit soziales Miteinander überhaupt funktionieren kann. Dieser Vertrauensvorschuss impliziert, dass dem Erinnerten eine „Referenz aufs Einstmals“³²³ zugesprochen wird, die ihren faktualen Anspruch sichert.

Ohne sich eigens auf das Medium Theater zu beziehen, liefert Ricœur wichtige Denkanstöße für die weiteren theatertheoretischen Überlegungen. In seinem Kapitel über die „Dialektik der Repräsentation“, die er als „Endphase der historiographischen Operation“ versteht, verweist er auf die Gleichzeitigkeit von Substitution und Sichtbarkeit. An die Stelle vergangener Geschehnisse tritt der Text des Historikers, der deshalb den Namen Repräsentation verdient, weil der Verfasser implizit „seinen Ehrgeiz, seinen Anspruch, seine Präntention deklariert, [...] die Vergangenheit wahrheitsgemäß zu repräsentieren.“³²⁴ Ricœurs Ausführungen werden stets durch einen Zweifel an der Historiographie begleitet, der sich durch die „bedauerliche Zweideutigkeit des Begriffs [Repräsentation]“ ergibt, der je nach Kontext den Gegenstand des historischen Diskurses oder die historiographische Operation bezeichnet. Die Kernfrage Ricœurs lautet in diesem Zusammenhang: Sollten Historiker, ähnlich wie es auch Reinhardt Koselleck beschrieben hat, die „interpretierende Geste mimen“, d.h. den Prozess des Geschichtemachens, um vor der Gefahr, Geschichte als von den Subjekten unabhängiges Objekt zu verkaufen, gefeit zu sein? Das würde bedeuten, dass die Geschichtsschreibung durch Reflexe der historiographischen Selbstanzeige auf ihre Gemachtheit hinweist, ähnlich wie dies ein Theater mittels metatheatraler Techniken vollführen kann. Die Möglichkeit der *Selbstanzeige* ist demnach jeder Form

³²³ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 355.

³²⁴ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 353.

der Repräsentation inhärent. Die zwischen Noema und Noesis denkbare Kippbewegung deutet bereits das Potential eines Theaters an, das Vergangenes gewissermaßen als Gegenstand und als Prozess versteht. Dieser Aspekt gehört sicherlich zum definitorischen Wesen des erinnerungskulturellen Theaters wie es hier verstanden wird.

An dieser Stelle ist es lohnend, ein längeres Zitat Ricœurs aufzunehmen. Denn dieses wird die Grundlage für die anschließende Auseinandersetzung mit der Frage liefern, auf welche Weise insbesondere eine Distanzierung von der mimetischen Darstellungsweise, wie sie für die europäischen Bühnen des ausgehenden 20. und 21. Jahrhunderts kennzeichnend ist, besonders geeignet erscheint, um das Theater zu einer wirkmächtigen Organisationsform des kulturellen Gedächtnisses werden zu lassen. Mit Blick auf den Historiker Roger Chartier, der bei der Untersuchung des *Dictionnaire universel* (1690) von Antoine Furetière der bipolaren Struktur der Idee der Repräsentation gewahr wird, schreibt Ricœur:

Dieser [Roger Chartier] entdeckt [...] auf der einen Seite die Evokation einer abwesenden Sache mittels einer substituierten, die deren Repräsentant nur notgedrungen ist; auf der anderen die Zurschaustellung einer augenscheinlichen Präsenz, bei der die Sichtbarkeit der gegenwärtigen Sache dazu neigt, die Substitutionsoperation, die einer wirklichen Ersetzung des Abwesenden gleichkommt, zu verdecken. Das Erstaunliche dieser konzeptuellen Analyse besteht darin, daß sie mit der von den Griechen für das mnemonische Bild, das *eikôn*, vorgeschlagenen strikt homogen ist. Aber in dem Maße, wie sie sich aufs Terrain des Bildes verlagert, geht ihr die temporale Dimension verloren, die Referenz aufs Einstmals, die für die Definition des Gedächtnisses wesentlich ist.³²⁵

Ricœur verweist an dieser Stelle implizit auf eine weitere strukturelle Gemeinsamkeit von Erinnerung und Theater. Genau wie die immaterielle geistige Repräsentation des Wahrgenommenen droht auch die theatrale Repräsentation ihren Status als Repräsentant zu verlieren, wenn sich der Fokus vom bezeichneten Gegenstand auf den *Prozess* des Bezeichnens oder die (Im-)Materialität des Bezeichnenden verlegt. Denn in diesem Moment drängt die Beschaffenheit des Stellvertreters so deutlich in den Vordergrund, dass der noematische Gehalt in die Latenz abzudriften scheint und damit aus dem Feld der Wahrnehmung ausgeschlossen wird. Erinnerung und theatrales Spiel drohen in diesem Moment ihre Zweidimensionalität zu verlieren, die sie erst zu dem werden lassen, was sie eigentlich sind. Sowohl die im Geist bewahrte Erinnerung als auch das mimetische Spiel stützen sich auf einen Pakt mit den rezipierenden Subjekten, denn diese sollen sich auf das Bezeichnete und nicht auf den Akt des Bezeichnens konzentrieren und nicht die Kommunikationsintention der Erinnernden oder Spielenden in Frage stellen.

Mehrfach wurde in Anlehnung an Ricœurs Ausführungen darauf hingewiesen, dass sich Erinnerungen und Gedächtnis durch eine Beziehung zur Vergangenheit definieren. Dieser Hinweis erhielt besondere Relevanz bei dem Versuch, mithilfe von Immanuel Kants Erörterung der *facultas imaginandi* die Erinnerung von der Phantasie abzugrenzen, in deren Sog sie nur allzu leicht zu geraten scheint. Vor

³²⁵ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 355.

der Folie der ausgeführten Überlegungen lässt sich schlussfolgern, dass die Sogwirkung der Phantasie den faktualen Gehalt der Erinnerung bedroht, wenn der noematische Gehalt vom noetischen Akt überdeckt wird. Denn in diesem Moment wird aus einer Erinnerung, die erst durch ihre Gerichtetheit auf *etwas* zur Repräsentation wird, ziellose Intention. Genauso wird auch eine theatrale Repräsentation beim Verlust des intendierten Gehalts, also beim Verlust der repräsentierten Bedeutungsebene, eine rein gegenwärtige Bewegung. Die Darstellung wird zum präsentischen Ereignis, das auf nichts mehr verweist, sondern, wie ein Happening, einfach passiert.

Diese Annahmen führen zu der im Folgenden näher zu betrachtenden These, nach der eine strukturelle Analogie zwischen der Kippbewegung zwischen Erinnerung und Phantasie sowie der Kippbewegung zwischen Darstellung und Ereignis vermutet werden kann. Verlieren Erinnerung und mimetische Darstellung ihren temporalen bzw. modalen Anker, kommt beiden Re-Präsentationsformen ihr semantisches Angebot abhanden. In der Folge verlassen Erinnerung und Darstellung die Wahrnehmungsordnung der Re-Präsentation und rücken in die Ordnung der Präsentation: Die Erinnerung wird zur reinen Vorstellung, die nicht mehr auf ein außersprachliches Abwesendes bzw. Vergangenes verweist, die Darstellung zum selbstreferentiellen und wirklichkeitskonstituierenden Ereignis im Hier und Jetzt, das den Rezipienten eine semantische Orientierung verweigert und lediglich eine formale Betrachtung zulässt. Im Extremfall würde es sich um eine Form des „konkreten Theaters“ handeln, das, in Analogie zur konkreten Malerei, dem Blick des Zuschauers keinen Anlass bietet, „über das Gegebene hinaus eine Tiefe symbolischer Signifikanz zu erschließen.“ Stattdessen würde er „in der [...] Aktivität des Sehens der ‘Oberfläche’ selbst festgehalten.“³²⁶

Diese Feststellung steigert ihre Relevanz für die vorliegenden Überlegungen, wenn man die modale Gegenläufigkeit beachtet, die mit diesen Kippbewegungen einhergeht. Denn vielleicht liegen die Chancen eines erinnerungskulturellen Theaters unter anderem darin begründet, dass das theatrale Geschehen durch eine Fragilisierung des mimetischen Darstellungsmodus und eine damit einhergehende Akzentuierung des Zeigens sowie der Materialität des Zeigenden in eine Beziehung zur Welt zu treten vermag, die dem faktualen Anspruch der Erinnerung entspricht. Denn erst die Aufgabe der repräsentativen Ordnung scheint die ethische Dimension des Theaters auszuspielen. Der von Hans-Thies Lehmann bezeichnete „Einbruch des Realen“, der sich vollzieht, wenn sich die Signifikanten vor die Signifikate schieben und somit die ästhetische Distanz aufgehoben wird, bildet vielmehr die Grundlage für die Idee eines ethischen Theater, das mehr als einen Repräsentations- und Reflexionsraum darstellt. In diesem Moment gelingt dem Theater der Übergang von der Ästhetik zur Ethik, der auch dieser Studie strukturell zugrunde liegt:

Sterben auf der Bühne Fische oder werden (scheinbar) Frösche zertreten oder bleibt es absichtlich ungewiß, ob ein Schauspieler real vor dem Publikum mit Stromstößen traktiert wird [...], so reagiert das Publikum möglicherweise wie auf einen realen, moralisch inakzeptablen Vorgang. Anders formuliert: Wenn auf der Bühne sich das Reale gegenüber dem Inszenierten

³²⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 168f.

durchsetzt, so wie in einem Spiegel auch im Parkett. Fragt der Zuschauer sich notgedrungen (durch die inszenatorische Praxis veranlasst), ob er auf einen Bühnenvorgang als Fiktion (ästhetisch) oder als Realität (also z. B. moralisch) reagieren soll, so verunsichert ein solcher Grenzgang des Theaters zum Realen gerade diese entscheidende Disposition des Zuschauers: die unreflektierte Sicherheit und Gewissheit, mit der er sein Zuschauersein als unproblematische soziale Verhaltensweise erlebt.³²⁷

Die bewusst intendierte Ästhetik der rezeptiven Unentscheidbarkeit, auf die Hans-Thies Lehmann hier mit Blick auf das ethische Wirkungspotential des postdramatischen Theaters anspielt, ruft erneut das in dieser Studie formulierte Konzept der erinnerungskulturellen Phantastik auf den Plan. Gerade die Unsicherheit darüber, ob man es mit Fiktion oder realem Geschehen zu tun hat, führt die Rezipienten zwangsläufig in eine Entscheidungssituation, die sich zwischen den Polen der Ästhetik und Nicht-Ästhetik bzw. der Moral aufzuspannen scheint. Solange der mimetische Rahmen bzw. die sakrale Überhöhung des Kunstraums den Zuschauer nicht zu einer Positionierung auffordert, wähnt sich dieser in rezeptiver Geborgenheit. Erst der potentielle Einbruch des Realen, das vermeintliche Umschwenken ins Ereignis, erfordert eine Stellungnahme vor der Folie lebensweltlicher Bedeutungs- und Wertesysteme. „Von dieser Ambiguität geht die theatrale Wirkung und die Wirkung auf das Bewusstsein aus.“³²⁸

Die Frage nach den Mechanismen und Eigenarten eines ethischen Theaters bietet die Möglichkeit, über gängige Interpretationsansätze hinsichtlich des sog. *Teatro de la memoria* – das in dieser Studie bewusst als erinnerungskulturelles Theater bezeichnet wird – hinauszugehen. Statt das Theater als Ort zu betrachten, an dem Vergangenheit lediglich repräsentiert und durch Distanzierungseffekte der Reflexion freigegeben wird, stellt sich mit Blick auf den Übergang zwischen Darstellung und Ereignis vielmehr die Frage, wie die ausgewählten Stücke der *Generación del 82* Theateraufführungen intendieren, die zu ‘sozialen Situationen’ werden und sich in dieser Form in die Leerstellen eines sozialen Transformationsprozesses im Postfranquismus einschreiben. Genau hier liegt m. E. auch die Antwort auf die Frage, inwiefern die ausgewählten Dramatiker als Modernisierer der spanischen Bühne nach 1975 betrachtet werden können.

Es gilt jedoch vorerst, einen letzten Zweifel an der hier formulierten These auszuräumen, die das ethische bzw. erinnerungskulturelle Potential des Theaters an eine Akzentuierung des noetischen Aktes knüpft. Dieser Zweifel gründet sich auf der Annahme, dass Realität bzw. die Reflexion über Außersprachliches gerade im mimetischen Darstellungsmodus besonders eindringlich übermittelt werden kann.³²⁹ Diese Ansicht ist seit der Antike fest im theatertheoretischen Diskurs der westlichen Welt verankert, ging man doch seit jeher davon aus, dass die illusionistische Vorgabe von Realität durch ihre Deckungsgleichheit dieselben Affekte, Empfindungen und Reflexionen auslösen könnte, die sich unter realen Umständen bei vergleichbaren Wahrnehmungen einstellen würden. Die

³²⁷ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 177.

³²⁸ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 173.

³²⁹ Vgl. hierzu Hans-Thies Lehmanns Ausführungen anlässlich einer Aufführung von Richard Schechners Stück *Balkon*. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 191.

Aktivierung der Zuschauer wurde bis ins ausgehende 19. Jahrhundert hinein vornehmlich als affektive Aktivierung betrachtet, die unter anderem in Begriffen wie *Eleos* und *Phobos*, Larmoyanz, Empfindsamkeit oder Einfühlung ihren Ausdruck fand.³³⁰

Erst im 20. Jahrhundert begann im Zuge einer alle Künste umfassenden Selbstreferentialität sowie einer Bewusstwerdung der Gemeinsamkeiten zwischen Theater und Ritual die strukturelle Nähe der Aufführungssituation zu nicht-fiktionalen Veranstaltungssituationen in den Fokus zu rücken, wodurch sich nicht zuletzt die Frage nach den Wirkungspotentialen der Aufführungssituation neu stellte – und zwar im Hinblick auf die Zuschauer und die Schauspieler. Dieser Perspektivwechsel erfuhr unterschiedliche Ausmaße, die von der epischen Selbstanzeige eines Bertolt Brecht über das Theater der Erfahrung bei Grotowski oder das Theater der Grausamkeit bei Artaud bis hin zu einer am Initiationsritus orientierten Theaterauffassung reichte, wie sie beispielsweise von Richard Schechner umgesetzt wurde.

Unter Rekurs auf Gerald Siegmund und Hans-Thies Lehmann und im Einklang mit dem im 20. Jahrhundert beginnenden Paradigmenwechsel im Hinblick auf das Wirkungspotential von Aufführungssituationen muss der Annahme Folge geleistet werden, dass gerade die vermeintliche Verweigerung des semantischen Angebots zu einer verstärkten kognitiven und moralischen Involvierung der Rezipienten führen kann. Grund für diese Involvierung ist die jedem Menschen eigene Motivation der Sinnsuche, die unweigerlich auf den Eingang perzeptiver Impulse folgt. Schieben sich die Signifikanten vor die Signifikate, erfordert dies eine neue, beschwerlichere, jedoch zugleich offenere Sehweise auf Seiten der Rezipienten. Gleich der Malerei des abstrakten Expressionismus, der sich nicht mit Fragen nach der semantischen Repräsentation angenähert werden kann, erfordert auch die Akzentuierung der materiellen Seite der theatralen Zeichen eine neue Haltung und Frageweise, die sich nicht auf eine Vorgabe stützen kann, sondern, und dies ist entscheidend, auf eigene Assoziationen, Emotionen, Erinnerungen und Denkansätze. Die Extremform eines solchen postdramatischen Theatergeschehens im Blick formuliert Hans-Thies Lehmann:

Da indessen die Wahrnehmung nicht aufhört, nach Sinn im Sinne von Verknüpfungen und Assoziationen an Realitäten zu fahnden, wird der sinnlichen Wahrnehmung die Erfahrung unumgänglich, daß sie in Akten letztlich unbegründbarer Willkür den Daten subjektiv determinierte Bedeutung zuschreibt.³³¹

Diese Erkenntnis ist grundlegend für Gerald Siegmunds semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Die Möglichkeit, die Gerald Siegmund das Theater als Gedächtnis denken lässt, ergibt sich aus der leeren Mitte der hier in Anlehnung an Ricœur beschriebenen dialektischen Grundstruktur der Repräsentation, also aus der jeder Repräsentation

³³⁰ Eine ausführliche Beschäftigung mit der Geschichte Wirkungsästhetik ist zu finden in: Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen 2001, S. 357ff.

³³¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 193.

inhärenten Spannung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit.³³² Ohne das erinnerungskulturelle Potential postdramatischer Theaterformen für die eigene Untersuchung zu explizieren, lassen sich Siegmunds Ausführungen heranziehen, um die unter Rekurs auf Hans-Thies Lehmann formulierte Behauptung zu stützen, dass die Zuschauer gerade dann auf ihre individuellen Erfahrungen zurückgreifen, sich erinnern, wenn die semantische Vorgabe hinter der Materialität der Signifikanten zu verschwinden droht. Die Rezipienten sind gezwungen, dem unmittelbar Wahrgenommenen Bedeutung zuzuordnen, um so die Lücke der momentan aufgelösten Fiktion, der “Vorstellungsseite“ des Dargestellten, semantisch zu schließen. Als Quelle dient den Rezipienten nun die eigene Vorstellung (im Sinne der individuellen Einbildungskraft bzw. Imagination) und nicht die theatrale im Sinne des Ideatums der dargebotenen Fiktion.

Das Bezeichnende in seiner Phänomenalität wahrzunehmen, bedeutet nicht, es als bedeutungslos wahrzunehmen, sondern eine solche Haltung impliziert den Versuch des Zuschreibens von Bedeutung durch den Wahrnehmenden.³³³ Durch die scheinbare Veränderung des Status des Dargestellten nähert sich die Aufführungssituation ritualisierten Erinnerungspraktiken an. Der ins Performative kippende Akt zeichnet sich aufgrund seiner Ereignishaftigkeit durch Unmittelbarkeit aus, die die Verantwortung für die Bedeutungszuschreibung des Geschehenden den an diesem Geschehen Teilnehmenden zuspricht.

Siegmunds Hinweis auf die mentalen Ergänzungsprozesse liefert gleichermaßen einen Anknüpfungspunkt an das Konzept der erinnerungskulturellen Phantastik, behauptet er doch, dass die Option, das Theater als Gedächtnis zu betrachten, in einem Prozess des Offenhaltens einer Lücke zwischen Signifikant und Signifikat und damit zwangsläufig in einem Status der rezeptiven Unentscheidbarkeit zwischen Fiktion und Lebenswelt begründet liegt. Das oszillierende Ausspielen der jeder Repräsentation inhärenten ontologischen und modalen Spannung provoziert Unschlüssigkeit, *hésitation* oder Unverständnis, worauf der Zuschauer einzig durch eigene kognitive Leistung und Positionierung reagieren kann. Die Involviertheit der Rezipienten scheint dabei umso größer, je intensiver die Erfahrung von Unschlüssigkeit ist. Diese sät Zweifel auf Seiten der Rezipienten, sich moralisch gegenüber dem Wahrgenommenen positionieren zu müssen. Denn während sowohl der mimetische Darstellungsmodus als auch das Ereignis eine moralische Positionierung entweder als unangebracht – z. B. durch eine klare Trennung des “profanen“ Raums der Zuschauer und des “sakralen“ Kunstraums durch die vierte Wand – oder als explizit erwünscht markieren – z. B. im Rahmen politischer Diskussionsformate –, besteht die Wirksamkeit der Unentscheidbarkeit gerade darin, keine Orientierungspunkte für eine rezeptive Positionierung zu liefern.

Diese Ausführungen dienen als Grundlage für die drei kürzeren, nun folgenden Unterkapitel, die das beschriebene theoretische Konzept der rezeptiven Unentscheidbarkeit bzw. Unschlüssigkeit

³³² Vgl. Siegmund, *Theater als Gedächtnis*, S. 314: „Das Gedächtnis schöpft seine produktive Kraft aus eben jenem Spalt, sozusagen aus der leeren Mitte heraus, in der alles, was dargestellt und gesagt wird, zugleich nicht dargestellt und gesagt werden kann, weil der Darstellung der Grund fehlt.“

³³³ Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 66.

methodisch zuspitzen sollen. Damit bilden sie einen weiteren Brückenpfeiler auf dem Weg zur Textinterpretation, für die es zunächst notwendig erscheint, das den bisherigen Ausführungen zugrunde gelegte Verständnis des Verhältnisses von Text und Aufführung zu präzisieren. Dieser Schritt soll begründen, weshalb die in dieser Studie vollzogene Interpretation intendierter Aufführungen auf Textbasis sinnvoll geleistet werden kann.

Unter Rekurs auf Wolfgang Matzat werden anschließend die Konzepte der dramatischen, theatralischen und lebensweltlichen Perspektive bzw. Kommunikationsebene eingeführt und im Hinblick auf weitere Analyseschritte modifiziert. Besondere Relevanz wird dabei der Begriff der theatralischen Kommunikationsebene erhalten, der, räumlich gewendet, an das Konzept der Liminalität anknüpfbar ist.

Zuletzt gilt es zu klären, auf welche Weise eine Aufführungssituation gestaltet werden kann, die sich zwischen den Polen der mimetischen Darstellung und dem Ereignis bewegt bzw. durch welche Vorgänge eine punktuelle Unentscheidbarkeit zwischen Fiktion und Lebenswelt bzw. zwischen faktuellem und fiktionalem Sprechen provoziert werden kann. Eine solche Präzisierung dient der anschließenden Beschäftigung mit den Dramentexten der *Generación del 82*, deren Vertreter sich teilweise dieses Spiels zwischen ästhetischer Distanz und Involviertheit bedienen, um eine erinnerungskulturelle Aktivierung der Rezipienten zu erreichen.

3.4.2. Vom Text zum Theater

Bevor wir uns mit der textuell intendierten Initiierung erinnerungskultureller Akte beschäftigen, ist das dieser Studie zugrunde gelegte Verständnis des Verhältnisses der zwei differierenden medialen Ausdrucksformen, Drama und Theater, genauer zu klären. Dies erscheint vor allem deshalb relevant, weil es in der Folge um eine nähere Betrachtung der Grenze zwischen Fiktionsraum und Zuschauerraum bzw. lebensweltlichem Raum gehen wird, diese Betrachtung jedoch auf der Basis untersuchter Dramentexte und nicht unter Rekurs auf konkrete Aufführungssituationen und Aufführungsmitschnitte vollzogen wird.

Dramentexte unterscheiden sich von anderen literarischen Texten darin, dass sie eine performative Dimension aufweisen. Wolfgang Matzat geht von einem metonymischen Charakter des Dramentextes aus, da ihm die Struktur des Aufführungsgeschehens stets inhärent ist.³³⁴ Obgleich es durchaus Dramen gibt, die für die Lektüre konzipiert sind³³⁵, scheint sich an der grundsätzlich anzunehmenden Aufführungsbestimmtheit des Dramentextes bis heute nichts geändert zu haben. Selbst narrativ

³³⁴ Diese Grundannahmen zum Status des dramatischen Textes orientiert sich ebenso wie die begriffliche Distinktion zwischen dramatischer, theatraler und lebensweltlicher Perspektive an dem Strukturmodell Wolfgang Matzats. Vgl. Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, München 1982 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 62).

³³⁵ Zur Bezeichnung dieses Dramentypus findet u.a. der Terminus des *Reading drama* Verwendung.

gestaltete Damentexte, die sich durch die Absenz von Didaskalien charakterisieren und somit viel Freiraum für die szenische Umsetzung bieten, werden im Hinblick auf Inszenierungen formuliert.³³⁶

Geht man davon aus, dass Dramen in der Regel zur Aufführung bestimmt sind, kann diesen eine intermediale Bezugnahme auf das Theater zugeschrieben werden. Unter Rekurs auf Überlegungen Irina Rajewskys weist Janine Hauthal in ihrer Monographie *Metadrama und Theatralität* (2009) darauf hin, dass der dramatische Text bereits aufgrund seines in der Regel assertiv formulierten Nebentextes („X öffnet die Tür“)³³⁷ „das Bühnengeschehen im Text als bereits im Medienwechsel zur Aufführung realisiertes apostrophiert.“³³⁸ Der Damentext kreierte auf diese Weise eine „intermediale Rezeptionsillusion“, d. h. er bewegt des Leser dazu, das Bühnengeschehen bereits bei der Lektüre zu imaginieren. In Anlehnung an die Überlegungen Hauthals wird auch in dieser Studie davon ausgegangen, dass der Leser eines Dramas mit assertiven Nebentexten und eindeutig zu unterscheidenden Repliken das Bühnengeschehen vor seinem inneren Auge inszeniert und damit bereits mental einen „innerästhetischer Medienwechsel“³³⁹ vollzieht.

Diese Annahme verweigert sich keineswegs den Freiheiten der inszenatorischen Praxis, wie sie spätestens mit Einzug des Regietheaters in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etabliert wurden. Es wird indes lediglich behauptet, dass Aussagen über das potentielle Bühnengeschehen auf Basis des zugrunde gelegten Textes möglich sind. Um dem in dieser Studie formulierten Anliegen Folge leisten zu können, dem Potential erinnerungskultureller Phantastik an der Grenze zwischen Fiktion und Lebenswelt nachzuspüren, wird in der vorliegenden Studie der Begriff ‚Drama‘ von nun an immer dann durch den Begriff ‚Theatertext‘ ersetzt, wenn es sich um Fragestellungen handelt, die den Fokus auf den außerfiktionalen Raum legen. Der Begriff ‚Theatertext‘ ist insofern funktional, als dass er es als intermedial verstandene Gelenkstelle erlaubt, ausgehend von der Untersuchung dramatischer Texte Aussagen über die damit intendierten Aufführungssituationen zu treffen.

Legt man ein solches Verständnis von Theatertext zugrunde, rücken die im Stück angelegten rezeptionsästhetischen Wirkungspotentiale ins Zentrum des Interesses. Anders gewendet, der Zuschauer selbst sowie der theatralische Raum bzw. der Aufführungsraum werden in die Textanalyse einbezogen, denn der interpretatorische Blick muss nun nicht mehr auf das innerfiktionale Geschehen sowie die Interaktion zwischen Leser und Damentext beschränkt bleiben. Dabei ist jedoch zu betonen, dass die Erweiterung des Untersuchungsgegenstands auf die Rezipienten im theatralischen Raum keineswegs gleichbedeutend ist mit der Integration all dessen, was außerhalb des fiktionalen Raums zu verorten ist. Vielmehr gilt es unter Rekurs auf Wolfgang Matzat zu unterstreichen, dass es

³³⁶ Man denke beispielsweise an einige Theatertexte von Elfriede Jelinek.

³³⁷ Hauthal, Janine: *Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten*, Trier 2009 (= CDE studies, 18), S. 85: „Wie Korthals (2003: 389) ausführt, ist im Nebentext des Dramas ‚die indikativische Formulierung im Präsens („X öffnet das Fenster“) oder Partizip Präsens („X (das Fenster öffnend)“ [auffällig]. Das Geschehen wird im Rahmen des literarischen Dramas als etwas tatsächlich Geschehendes und im Damentext nur Niedergeschriebenes behandelt, nicht aber als etwas durch die Schauspieler erst als Geschehen zu Verwirklichendes.“

³³⁸ Hauthal, *Metadrama*, S. 85

³³⁹ Hauthal, *Metadrama*, S. 85.

sich beim theatralischen Raum um eine Art Zwischenraum handelt, dessen Existenz sich in erster Linie auf der Annahme eines mimetischen Pakts zwischen Bühne und Publikum gründet, auf einer theatralischen Rezeptionshaltung also, die mit der lebensweltlichen Kommunikationshaltung nicht zu vergleichen ist.

Konsequenterweise muss in den weiteren Ausführungen geklärt werden, wie sich der im Theatertext implizierte Zuschauer zum Theatergeschehen verhält bzw. welche Wirkungspotentiale der Text für ihn bereit hält. Dafür bedarf es einer Klärung der Frage, wo der Theaterzuschauer, der sich innerhalb des Theaters weder als Teil des lebensweltlichen Alltags noch als Teil der fiktionalen Welt versteht, zu verorten ist. Denn mit dem Gang ins Theater betritt der Zuschauer einen unbestimmten Zwischenraum, in dem er zwar mit der Lebenswelt in Verbindung bleibt, in dem er jedoch gleichermaßen den lebensweltlichen Kommunikations- und Rezeptionsmodus für eine neue modale Haltung zu öffnen scheint, um sich auf das dramatische Geschehen einlassen zu können. Unter Rekurs auf Wolfgang Matzats Abhandlung zu *Dramenstruktur und Zuschauerrolle im Theater der französischen Klassik* (1982) soll dieser Zwischenraum ‚theatralischer Raum‘ und die darin eingenommene Perspektive ‚theatralische Perspektive‘ genannt werden. Was darunter zu verstehen ist und wie Matzats Konzepte im Hinblick auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand modifiziert werden können, ist im Folgenden zu erläutern. Auf dieser Grundlage lässt sich schließlich die Aufführungssituationen als ein modales „betwixt and between“ (Victor Turner) charakterisieren, eine modale Schwelle, auf der rezeptive Unschlüssigkeit aufgrund der Uneindeutigkeit zwischen Fiktion und Diktion zur inszenatorisch abrufbaren Option wird.³⁴⁰

3.4.3. Der theatralische (Schwellen-)Raum: Zum hybriden Charakter der Theatersituation

In seiner Monographie *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (1982) etablierte Wolfgang Matzat die Begriffe der ‚dramatischen‘, ‚theatralischen‘ und ‚lebensweltlichen‘ Kommunikation bzw. Ebenen: „Für die Zuschauer besteht das die drei Ebenen verbindende Element [...] darin, daß sie drei verschiedene Perspektiven auf die Geschichte ermöglichen.“ Die Geschichte bildet den inhaltlichen Referenzpunkt für die drei angenommenen Kommunikationsebenen, während stets „vom Zuschauer als dem funktionalen Zentrum aller Vermittlungsvorgänge“³⁴¹ auszugehen ist.

So gibt ihm [dem Zuschauer] die dramatische Ebene die Möglichkeit, das Geschehen aus der Sicht der daran beteiligten Figuren mizuerleben. Diese binnenfiktionale Perspektive, an der der

³⁴⁰ In dieser Studie finden lediglich Dramentexte Berücksichtigung. Von Aufführungsanalysen wurde aufgrund der diesen Ereignissen zugrundeliegenden Einmaligkeit abgesehen. Diese steht im Gegensatz zur Fixiertheit der durch den Text intendierten Aufführungspraxis. Aus demselben Grund sowie aufgrund des spezifischen Forschungsinteresses der Studie wurde auf die Bezugnahme auf skriptlose Happenings oder Performances verzichtet. Die ausgewählten Dramatiker der *Generación de 82* gelten allesamt als Vertreter des Texttheaters. Zur Definition der Theateraufführung als Ereignis: Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 67.

³⁴¹ Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 17.

Zuschauer durch Illusion und Identifikation teilhat, werde ich künftig dramatische Perspektive nennen. Die Theatersituation und die ihr entsprechenden Vorgänge hingegen legen es dem Zuschauer nahe, die Entfaltung des Sujets als Spiel, Schau oder Zeremonie zu betrachten. Es entsteht damit eine Sehweise, die ich als theatralische Perspektive bezeichnen will. In dem Maße, wie sich der Zuschauer im Theater gleichzeitig seiner lebensweltlichen Situation bewußt bleibt bzw. wie diese ihm bewußt gemacht wird, wird er das dargestellte Geschehen aus einer lebensweltlichen Perspektive beurteilen.³⁴²

Matzat unterscheidet den lebensweltlichen Blick³⁴³ des Individuums von der theatralischen Perspektive des Zuschauers, gleich so, als ob mit dem Einnehmen der Zuschauerrolle ein Übergang in einen anderen Seins-, Wahrnehmungs- bzw. Rezeptionsmodus verbunden wäre. Da Matzat seine theoretisch-methodischen Überlegungen an Corneille, Racine und Molière exemplifiziert und sich damit auf ein Theater bezieht, das von einer Regelpoetik dominiert wurde, die sich an den tradierten aristotelischen Normen orientierte, ist sein Begriffsinstrumentarium zunächst im Kontext eines mimetisch verstandenen Darstellungsmodus zu lesen.

Damit diese klassische dramatische Aufführungssituation gelingen kann, bedarf es eines mimetischen Paktes³⁴⁴ zwischen Bühne und Publikum, durch den die zur Rezeption notwendige Haltung der Schauspieler und der Zuschauer zum theatralischen Geschehen überhaupt erst eingenommen werden kann. Dieser Pakt impliziert unter anderem die Annahme, dass das auf der Bühne Ausgesagte von den Rezipienten zunächst einmal dem Modus des Fiktionalen zugeordnet werden kann und aufgrund des Fehlens eines illokutionären Gehalts keine unmittelbare Beziehung zur Lebenswelt einzugehen sucht.

Denn hier handelt es sich ja allemal um die Darstellung einer fiktiven Handlung, um eine ‚Repräsentation‘, die geprägt ist durch das Als-ob und der der direkte symbolische Bezug zur Wirklichkeit, wie er bei zeremoniellen Handlungen vorliegt, nun gerade abgeht.³⁴⁵

Als Grundmerkmal des mimetischen Darstellungsmodus ist das Als-ob zu identifizieren, durch welches ein repräsentativer Wahrnehmungsmodus forciert wird, durch den die Zuschauer in der Folge all das, was auf der Bühne gesagt und getan wird, als entpragmatisiert betrachten. Janine Hauthal spricht mit Blick auf die ebenso von den Schauspielern notwendig einzunehmende Haltung von einem „Paradox des ‚theatralen Pakts‘“, das sich aus der „beiderseitigen Negation des Wissens um den Spielcharakter und dem gleichzeitigen Genuss des Spiels“³⁴⁶ ergibt. Die anzunehmende Akzeptanz paradoxer Struktur in der Theatersituation erinnert an die in dieser Studie untersuchte Paradoxie des

³⁴² Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 17f.

³⁴³ Während Matzat mit der lebensweltlichen Perspektive darauf abzielt, dass die Zuschauer das Dargestellte mit dem sie umgebenden lebensweltlichen Kontext in Beziehung setzten, so wie es beispielsweise für das epische Theater Brechts charakteristisch ist, möchte die vorliegende Studie den Begriff des ‚Lebensweltlichen‘ bis zum Konzept der Performativität weiterdenken. Dies impliziert eine Ausweitung des ursprünglichen Begriffsverständnisses, die es jedoch gleichermaßen ermöglicht, postdramatische Theatertendenzen, die nach Matzats Überlegungen erst Konjunktur erlebten, an dieses Konzept anzuschließen.

³⁴⁴ Janine Hauthal spricht von einem „theatealen Pakt“ (Hauthal, *Metadrama*, S. 98), Wolfgang Matzat von einem Pakt zwischen Bühne und Publikum.

³⁴⁵ Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 40.

³⁴⁶ Hauthal, *Metadrama*, S. 100.

Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen in Gesellschaften, die sich in einer Übergangsphase zwischen Diktatur und Demokratie befinden. Ohne die Bedingungen der Theatersituation pauschalisierend mit den besonderen Diskursformationen von Postdiktaturen gleichzusetzen, scheint sich in beiden Fällen die Stabilität des jeweiligen Prozesses aus einem Pakt – einem *pacto de silencio* bzw. einem mimetischen Pakt – der Beteiligten zu ergeben. In beiden Fällen überdeckt der repräsentative Wahrnehmungsmodus den Wahrnehmungsmodus der Präsenz, obgleich Substantialität und Eigentlichkeit stets aus der Latenz auftauchen und sich manifestieren können. In beiden Fällen fungiert das Eigentliche als latente Gefahr für die Aufrechterhaltung des Scheins.

Die Annahme dieser Entpragmatisierung des theatralischen Sprechens von der Bühne korrespondiert mit der klassischen Definition der Theatersituation, wie sie in dem berühmten Ausspruch von Eric Bentley (1967) Ausdruck findet: „A impersonates B while C looks on.“ Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme weist darauf hin, dass diese traditionelle Betrachtungsweise voraussetzt, dass die schauspielerische Aktivität per se darin besteht, eine Figur zu verkörpern, und somit vorzugeben, ein anderer zu sein als in Wirklichkeit. Dahingegen wird auf Seiten des Zuschauers eine „willing suspension of disbelief“ and acceptance of the make-believe“ eingefordert. Balme bemerkt zu Recht, dass eine solche Perspektive angesichts der unterschiedlichen Spielformen und ästhetischen Ausprägungen nicht mehr mit der heutigen Definition von Theater und Performance zu vereinbaren ist. Gleichzeitig betont er, dass sich im europäischen Gegenwartstheater nichts an der konstitutiven Rolle des Zuschauers für das Theatergeschehen geändert habe, wenn er anfügt: „What is important is the description of the basic aesthetic activity involved in theatre – the active role played by the spectator to make the theatrical experience happen.“³⁴⁷ Die Bedeutung des Zuschauers als konstitutives Element der Theatersituation, sei dies nun als Beobachter, Mitspielender oder Hauptakteur, bleibt selbst in radikal performativen Theaterformen der Postdramatik unangetastet, auch wenn es sich dabei um einen selbstreferentiellen Verweis auf die Rolle des Zuschauers handelt.³⁴⁸

In Balmes Ausspruch klingt die zuvor in Anlehnung an Matzat geäußerte These einer Veränderung der Seins- bzw. Wahrnehmungsweise des Zuschauers an, der innerhalb des theatralischen Raums vom lebensweltlichen Individuum zum konstitutiven Element der theatralischen *communitas* wird, die sich aus der Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern sowie den Zuschauern untereinander ergibt. Diese Sonderform der kommunikativen Begegnung zwischen Spielenden und Bespielten bzw. Sendern und Empfängern innerhalb des theatralischen Raums verbindet in sich den dramatischen und lebensweltlichen Raum und ermöglicht auf Grundlage des mimetischen Pakts die Unterscheidbarkeit von fiktionaler und faktualer Rede.

³⁴⁷ Balme, Christopher B.: *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge 2008, S. 2.

³⁴⁸ Im deutschen Sprachraum sorgten gerade die Aufführungen und Aktionen von Frank Castorf und Christof Schlingensief für eine Verunsicherung in Bezug auf die Frage, wer Akteur und wer Zuschauer sei. Dabei muss m. E. bedacht werden, dass, auch wenn die Zuschauer zu Hauptakteuren wurden und die Rollenverhältnisse dadurch auf den Kopf gestellt schienen, das Geschehen ohne die Ko-Präsenz von Akteuren und Beobachtern keine Bedeutung vermitteln würde. Es spielt somit keine Rolle, wer Zuschauer und wer Akteur ist, sondern es ist lediglich entscheidend, dass es überhaupt eine basale Form von Ko-Präsenz gibt.

Die Einnahme der theatralischen Perspektive geht mit der perspektivischen und kommunikativen Entfernung der Rezipienten von der lebensweltlichen Grundhaltung einher. Die neue Seins- und Rezeptionsweise innerhalb des theatralischen Zwischenraums bzw. des Aufführungsraums, in dem Fiktivität und Faktizität sowie Fiktionalität und Faktualität eine besondere Form der Gleichzeitigkeit erfahren, wird bereits durch den Eintritt in das Theatergebäude symbolhaft initiiert. Denn das Betreten eines Theaters gleicht zunächst einer rituellen Bejahung des mimetischen Pakts, einer unausgesprochenen Verständigung zwischen Schauspielern und Publikum über den Modus des Als-ob innerhalb des Spielraums.³⁴⁹ Diese Möglichkeit einer strukturellen Doppelbödigkeit im Modus des Als-ob, die eine Gleichzeitigkeit der Ebenen der Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit impliziert, setzt eine akzeptierte Distanzierung von lebensweltlichen Kommunikationsstrukturen voraus, als deren Konsequenz eine vorläufige Uneindeutigkeit zwischen Sein und Schein denkbar wird, die im Falle des mimetischen Darstellungsmodus noch eine eindeutige räumliche Zuordnung erfährt.

Die rezeptive Flexibilität bildet die Grundlage dafür, dass dem Konzept der Mimesis überhaupt zum Existenzrecht verholfen wird. Anders gewendet, erst durch eine offene Rezipientenhaltung, die zur Akzeptanz des mimetischen Pakts führt, rückt der hybride Charakter der Theatersituation, die sich im Sinne der Dialektik der Repräsentation durch die Wirklichkeit der Darstellung und die Unwirklichkeit bzw. Abwesenheit des Dargestellten auszeichnet, in den Hintergrund. Diese Feststellung gewinnt mit Blick auf die Verwendung ikonischer Zeichen an Bedeutung; es wird wirklich auf der Bühne gesprochen und gehandelt, auch wenn im mimetischen Modus weder die Aussagen noch die Handlungen eine Beziehung zur Welt eingehen. Der Darstellungsmodus der theatralen Repräsentation ist somit vom mimetischen Charakter eines fiktionalen Textes zu unterscheiden. John Searle stellt im Hinblick auf diese Unterscheidung heraus, dass die Aufführung eines Theaterstücks nicht „eine vorgegebene Darstellung eines Sachverhalts“ ist – dies wäre beim Roman der Fall –, „sondern der vorgegebene Sachverhalt selbst; die Schauspieler geben vor, die Figuren zu sein.“³⁵⁰

Der im Darstellungsmodus der Mimesis aufgehende Pakt des Als-ob zwischen Bühne und Publikum gründet sich somit auf dem Versuch des Ausschlusses von performativer Rede, welche keine Spaltung in eigentliches und uneigentliches Sprechen kennt. Performatives bzw. eigentliches Sprechen schließt die Trennung zwischen dramatischem, theatralischem und lebensweltlichem Raum von vornherein aus und lässt die Räume in einem einzigen Kommunikationsraum aufgehen. Performative Aussagen sowie performatives Handeln sind nicht abbildend, sondern selbstreferentiell. Zudem treten sie in eine direkte und unmittelbare Beziehung zur außersprachlichen Welt, wo sie Wirklichkeit im Moment des Sich-Realisierens konstituieren, statt diese darzustellen. Von besonderer Bedeutung für das Theater ist es, dass der Entpragmatisierung durch den mimetischen Darstellungsmodus stets die Möglichkeit einer (Re-)Pragmatisierung des Darstellenden gegenübersteht. Die theatralen Zeichen sind jederzeit in der Lage, ihre semiotische Stellvertreterfunktion aufzugeben und zu ihrer Substantialität zurückzufinden.

³⁴⁹ Die Behauptung hat nur dann Bestand, wenn davon auszugehen ist, dass sich die beteiligten Akteure darüber bewusst sind, dass es sich um eine Theatersituation handelt.

³⁵⁰ Searle, „Der logische Status fiktionaler Rede“, S. 31.

Die Kippbewegung ins Performative gleicht einem Übergang von der Repräsentation zur Präsentation, die keine semantischen Vorgaben mehr liefert. Innerhalb dieser neuen Ordnung meint Sprechen den tatsächlichen Vollzug von (Sprech-)handlung³⁵¹; es ist somit immer faktuales Sprechen, das sich in Bezug auf außersprachliche Referenten entwickelt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich behaupten, dass es sich bei der theatralischen Kommunikationsebene um eine modale Aushandlungsfläche handelt, die sich zwischen den beiden Polen der Darstellung und des Ereignisses aufspannt. Matzat selbst liefert Belege für die Annahme einer strukturellen Mehrdeutigkeit der Theatersituation, indem er bei seiner Unterscheidung der theatralen Interaktionsform von nicht-fiktionalen Veranstaltungssituationen herausstellt, dass „die Theatersituation einen eigentümlich hybriden Charakter“ aufweist. „Sie ist als Veranstaltungssituation wirklich, doch ist das, was dort veranstaltet wird, unwirklich. Beides zusammen macht ihr Wesen aus. Die Theateraufführung ist eine Veranstaltung im Zeichen des Als-ob.“³⁵²

Diese der Repräsentation inhärente Dialektik findet offensichtlich auf der theatralischen Ebene einen strukturäquivalenten Lebensraum. Erika Fischer-Lichte spricht im Hinblick auf die die theatralische Ebene konstituierende Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Wahrnehmungsmodi von einer „Ambivalenz“ der Rezeption. Von Beginn an definiert sich die theatralische Perspektive aus einem perzeptiven Balanceakt zwischen Repräsentant und Repräsentiertem.

Auf der anderen Seite lässt sich Wahrnehmung als ein performativer Prozess beschreiben, der durch Ambivalenz charakterisiert ist. Wie bei der Bestimmung des Aufführungsbegriffs dargelegt, gleitet die Wahrnehmung ständig zwischen der Fokussierung auf die phänomenale Erscheinung der Leiber, Körper, Räume und Objekte sowie die physiologischen, affektiven, energetischen und motorischen Reaktionen, die dies auslöst, und der Fokussierung auf die Zeichenhaftigkeit der Körper, Räume und Objekte sowie die Bedeutungen, die ihnen zugesprochen werden können, oszillierend hin und her. Wir haben es also letztlich mit zwei Ordnungen der Wahrnehmung zu tun – mit der Ordnung der Präsenz, die sich auf die spezifische Phänomenalität aller wahrgenommenen Erscheinungen bezieht; und der Ordnung der Repräsentation, welche die Erscheinungen in ihrer Zeichenhaftigkeit berücksichtigt.³⁵³

In Anlehnung an den amerikanischen Theaterwissenschaftler Marvin Carlson ließen sich theatralische Perspektive sowie Ebene mit dem Begriff des Aufführungsraums (performance space) in Verbindung bringen, der als „bedeutungsstiftender Begegnungsort“ verstanden werden kann, „der neben der reinen Funktionalität des Gebäudes oder des temporär demarkierten Spielorts über ein ganzes Spektrum an Konnotationsebenen verfügt.“³⁵⁴

³⁵¹ Vgl. die ursprüngliche auf John L. Austin zurückgehende Wortbedeutung des Verbs ‚to perform‘: „Der Name stammt natürlich von >to perform<, >vollziehen<; man >vollzieht< Handlungen.“ John L. Austin, zit. nach Goppelsröder, Fabian: „Ethik der Performativität“, in: v. Sternagel, Jörg (u.a.) (Hgg.), *Kraft der Alterität. Ethische und ästhetische Dimensionen des Performativen*, Berlin 2015 (= Metabasis – Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien, 12), S. 52.

³⁵² Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 41.

³⁵³ Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 101.

³⁵⁴ Balme, Christopher B.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2014, S. 152.

Der Versuch, die theatralische Perspektive als „temporär demarkierten Spielort“ zu denken, macht es notwendig, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, wie sich der Ort der Rezeption, der weder per se als Teil des fiktionalen Geschehens noch als Erweiterung des lebensweltlichen Raums betrachtet werden kann, adäquat terminologisch fassen lässt. Dieser Ort bildet m. E. einen unbestimmten Zwischenraum ab, der sich durch eine potentielle Infragestellung ontologischer und modaler Dichotomien auszeichnet. Noch mit der Lebenswelt in Verbindung, jedoch zunehmend herausgelöst aus den Bezügen zum Alltäglichen, öffnet sich der Zuschauer beim Betreten der Spielstätte hinsichtlich der Möglichkeit der fiktionalen Rede sowie der Konfrontation mit dem Fiktiven. Diese Veränderung der Wahrnehmungshaltung geht er nicht alleine, sondern als Teil der Zuschauergemeinschaft ein. In Analogie zum Konzept der theatralischen Perspektive bzw. Ebene sowie unter Berücksichtigung der veränderten modalen Haltung des Rezipienten soll deshalb der Begriff des ‚theatralischen Raums‘ eingeführt werden.

Die scheinbar paradoxe Grundstruktur des theatralischen Raums, in dem modale (fiktionale/faktual) und ontologische (fiktiv/faktisch) Dichotomien in einem Sowohl-als-auch aufzugehen scheinen, bedarf einer ausführlicheren Betrachtung. Dabei ist herauszuarbeiten, inwiefern diese paradoxe Grundstruktur des „Alles-ist-möglich“ als Voraussetzung für das theatrale Ausspielen erinnerungskultureller Wirkmacht geltend gemacht werden kann. Leitend für die folgenden Ausführungen ist die Annahme, dass sich das ethische Potential des erinnerungskulturellen Theaters weder durch einen eindeutig mimetischen Darstellungsmodus noch durch eine vollendete Kippbewegung ins Performative intensivieren lässt, sondern sich auf einer perzeptiven Unentscheidbarkeit gründet, die sich genau zwischen den beiden Wahrnehmungsmodi verortet. Um diese Behauptung zu stützen, wird im Folgenden auf das auf Erika Fischer-Lichte zurückgehende Konzept der „Ästhetischen Erfahrung“ rekuriert, das sich wiederum auf den Liminalitätsbegriff des schottischen Ethnologen Victor Turner stützt. Die Erläuterung dieser Konzepte soll es ermöglichen, den theatralischen Raum als Schwellenraum zu begreifen, der die modale Differenz zwischen fiktionalem Theatergeschehen und faktuellem Erinnerungsanspruch in sich verschränkt und auf diese Weise ausgleicht.

Unter Rekurs auf die zeitliche und räumliche Trennung der Theateraufführung vom „Alltäglichen“ sowie auf die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern (*communitas*) während der Aufführungssituation verknüpft Erika Fischer-Lichte die im theatralischen Raum verortete Rezeption mit dem Konzept der Liminalität (von lat. *limen* – die Schwelle). Damit rekuriert sie auf die strukturelle Nähe von Theateraufführungen und nicht-ästhetischen Veranstaltungen sowie Ritualen, wie sie vor allem von Turner beschrieben wurde. Turner führte den Begriff des Liminalen bzw. der Liminalität in seiner Abhandlung *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* im Jahre 1969 ein und stützte sich dabei auf die Arbeiten des französischen Ethnologen Arnold van Gennep. Dieser hatte in seinem erst 1960 auf Englisch erschienenen Werk *Les rites de passage* (1909) konstatiert, dass Rituale eng mit symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrungen verknüpft sind. Den

Terminus ‚Übergangsriten‘ bezog van Gennep in erster Linie auf den sozialen Statuswechsel eines einzelnen Individuums wie einer Gruppe von Menschen. So werden durch das Zelebrieren von Riten Knaben zu Kriegerern oder Unverheiratete zu Verheirateten. Van Gennep untergliederte den rituellen Übergang in drei aufeinanderfolgende Phasen, die von den rituellen Subjekten (z. B. Novizen, Kandidaten, Initianden) durchlaufen werden. Diese sind *Trennung*, *Schwelle* und *Angliederung*.

In der Trennungsphase vollzieht sich eine Loslösung der rituellen Subjekte von ihrem früheren sozialen Status, woraufhin ein Eintritt in einen Bereich der Ambiguität, in eine sog. Schwellen- bzw. liminale Phase folgt, welche als ambivalenter und unbestimmter ‚Zwischen-Zustand‘ zu verstehen ist. Mit der Erlangung eines neuen sozialen Status geht schließlich eine Angliederung bzw. Reintegration in bestehende gesellschaftliche Strukturen einher.

Im Gegensatz zu van Gennep, der sich in erster Linie mit kleinen Gesellschaften (vor allem außereuropäischer Kulturen) beschäftigte, interessierte sich Turner neben der Anwendung des Liminalitätsmodells im kleinen Maßstab ebenso für eine Applikation auf komplexere Gesellschaftsformen. Émile Durkheim folgend unterstrich er die Analogien zwischen primitiven tribalen Riten und gesellschaftlichen Prozessen. In Anlehnung an das dreistufige Modell van Genneps führt Turner die Begriffe der ‚präliminalen‘, ‚liminalen‘ und ‚postliminalen‘ Phase ein. Sein besonderes Interesse galt der liminalen Phase, die er als „Nahtstelle“ definierte, „an der die Vergangenheit für kurze Zeit negiert, aufgehoben oder beseitigt ist, die Zukunft aber noch nicht begonnen hat.“ Den Zustand der Liminalität beschreibt Turner als einen Zustand labiler Zwischenexistenz „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial.“³⁵⁵

Im Hinblick auf die Schwelle oder Passage des strukturellen Losgelöstseins verwendete Turner zudem den Begriff der ‚Antistruktur‘, welche der Anthropologe Brian Sutton-Smith der normativen Struktur des prä- und postliminalen Zustandes gegenüberstellte. Seiner Auffassung nach meint Antistruktur „das latente System möglicher Alternativen, aus dem Neues entsteht, sobald die Bedingungen im normativen System es erfordern.“³⁵⁶ Sutton-Smith betont das Moment der Potentialität, den möglichen Ursprung neuer Kultur. Das Wesen der Liminalität impliziert „die analytische Zerlegung der Kultur in Faktoren und die freie oder ‚spielerische‘ Neukombination dieser Faktoren zu jedem nur möglichen Muster, wie verrückt es auch sein mag.“³⁵⁷ Positiv-affirmativ betrachtet bedeutet dies eine Befreiung der Kreativität, die zu innovativer und spielerischer Um- und Neugestaltung bestehender Formen führt. Negativ betrachtet kann die liminale Phase ebenso von Unsicherheit, Unbestimmtheit, Chaos, Tabubruch, der Auflösung von Konventionen und Verhaltensmustern sowie von Anomie, Entfremdung und Angst geprägt sein.

³⁵⁵ Zitiert nach Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 347.

³⁵⁶ Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M./New York 2009, S. 82.

³⁵⁷ Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S. 42.

Auf die vorliegenden Überlegungen appliziert, bietet das Konzept der Liminalität die Möglichkeit, das Potential modaler und ontologischer Unentscheidbarkeit innerhalb des theatralischen Raums neu zu perspektivieren. Unter Berücksichtigung des raum-zeitlichen Herausgelöstseins der Aufführung aus dem Alltäglichen, der beschriebenen modalen und ontologischen „Antistruktur“ sowie der damit einhergehenden Ambivalenz der Rezeption kann der theatralische Raum als Schwellenraum betrachtet werden, der sich nicht nur als Bindeglied zwischen dramatischen und lebensweltlichen Raum schiebt, sondern, und dies ist entscheidend, Elemente dieser modal und ontologisch entgegengesetzten Pole in sich trägt und verschränkt. Der theatralische Schwellenraum wird in diesem Fall jedoch nicht als Übergangsraum oder -phase betrachtet, sondern als fixiertes Dazwischen, das die Annäherung von Lebenswelt und Fiktion überhaupt erst ermöglicht. Der theatralische Schwellenraum hat nur so lange Bestand wie die diesen konstituierende *communitas* und verfügt, im Gegensatz zu nicht-ästhetischen Veranstaltungssituationen sowie Ritualen, nicht über wirklichkeitskonstituierendes Potential auf individueller oder gesellschaftlicher Ebene. Ein Zuschauer erfährt keine außersprachlich anerkannte Initiation oder Statusveränderung durch einen Theaterbesuch, auch wenn dies die Aufführungssituation intendieren mag.

Diese Einschränkung des theatralischen Schwellenraums berücksichtigend, verweist Erika Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik des Performativen* (2004) auf die differierenden Wirkungspotentiale von ästhetischer und nicht-ästhetischer Erfahrung:

Während ich eine Schwellenerfahrung, bei der der Weg das Ziel ist, als ästhetisch bezeichne, bestimmte ich Schwellenerfahrungen, die den Weg zu einem 'anderen' Ziel darstellen, als nicht-ästhetische Erfahrung. Solche Ziele können in einem gesellschaftlich anerkannten Statuswechsel bestehen, in einer Generierung von Siegern und Verlierern, in der Bildung von Gemeinschaften, in der Legitimation von Machtansprüchen, in der Herstellung sozialer Verbindlichkeit, in der Unterhaltung u.a. mehr. Das heißt, bei ästhetischer Erfahrung geht es um die Erfahrung der Schwelle, des Übergangs, der Passage als solcher, den Prozeß der Verwandlung, bei nicht-ästhetischer Schwellenerfahrung dagegen um den Übergang zu etwas, die Transformation in dieses oder jenes.³⁵⁸

Die nicht abzustreitenden Gemeinsamkeiten zwischen Theateraufführungen und Ritualen, auf die sowohl die Ethnologie als auch die Theaterwissenschaften vielfach hingewiesen haben, enden spätestens bei der Frage nach den individuellen und gesellschaftlichen Konsequenzen der Schwellenerfahrung. Die Flüchtigkeit und Einmaligkeit der Begegnung zwischen Zuschauern und Akteuren sowie der Materialität der Aufführung (Laute, Gesten Töne, usw.) charakterisieren zwar jede theatrale Repräsentation als performativ, als Ereignis, das sich im Hier und Jetzt unwiederbringlich abspielt, doch ist diese Performativität im mimetischen Darstellungsmodus einzig in dieser Ereignishaftigkeit begründet, nicht jedoch in ihrem modalen Anspruch auf Weltgültigkeit.³⁵⁹ Und selbst das Wirkungspotential von *Performances* oder *Happenings* muss zunächst auf die Dauer des

³⁵⁸ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 349.

³⁵⁹ Zur Beschreibung der Theateraufführung als performativem Akt vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 352.

Ereignisses beschränkt bleiben, setzt sie doch in der Regel keine individuelle oder gesellschaftliche Veränderung durch, auch wenn eine solche als Ziel ausgegeben sein mag.³⁶⁰

Die ästhetische Erfahrung innerhalb des theatralischen Raums generiert sich folglich in anderem Maße. Erika Fischer-Lichte weist darauf hin, dass die ästhetische Erfahrung im Kontext einer semiotischen Theaterästhetik – im Sinne eines mimetischen Darstellungsmodus – in der kontinuierlichen Veränderung und Anpassung des eigenen Bedeutungssystems zu sehen ist³⁶¹, wohingegen eine Ästhetik des Performativen, die keine ‘Vorstellungsseite’ des Zeichens mehr zu liefern scheint, zu „Irritation, Kollision von Rahmen, Destabilisierung von Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung“ führen kann, kurz: zur „Auslösung von Krisen“³⁶².

Eine solche perzeptive Krise ist m. E. nur deshalb auslösbar, weil der theatralische Raum per definitionem zwei unterschiedliche Wahrnehmungsmodi in sich trägt und anbietet. Das „betwixt and between“ zwischen dem Modus der Repräsentation und dem der Präsenz innerhalb des theatralischen Schwellenraums entsteht dann, wenn die modale Setzung, wie sie im mimetischen Theater garantiert ist, nicht mehr möglich ist, wenn die Aufführungssituation den Zuschauer aus seiner perzeptiven Geborgenheit herausholt und das Entscheiden (altgriech. *krísis* – Meinen, beurteilen, entscheiden) zwischen Gezeigtem und Zeigendem punktuell oder dauerhaft erschwert wird. Die punktuelle oder dauerhafte Durchsetzung des Performativen fragilisiert das Ordnungssystem der Mimesis und löst dabei eine Verunsicherung (*hésitation*) aus.

Die besondere ästhetische Erfahrung im erinnerungskulturellen Theater offenbart sich den Rezipienten m. E. in Form dieser rezeptiven Unentschiedenheit. Diese ist Konsequenz der Dialektik der Repräsentation, wie sie Theater und Erinnerung gleichermaßen inhärent ist. Die Kernthese lautet, dass das Theater einen Akt des performativen Erinnerns initiieren kann, indem es den umgekehrten Weg der Erinnerung geht. Anders formuliert, während die Erinnerung nicht ohne einen noematischen Gehalt denkbar ist, weil sie sonst immer in den Sog der Phantasie geraten würde, erreicht das erinnerungskulturelle Theater durch eine Akzentuierung des noetischen Aktes, in diesem Fall also durch eine Betonung der eigenen Materialität, lebensweltliche Bedeutung. Erst durch das Abschütteln der semantischen Orientierungspunkte liefert das Präsentierende Anknüpfungspunkte für die Assoziationen, Erinnerungen und Gedanken der Rezipienten. Das Wirkungspotential des erinnerungskulturellen Theaters speist sich folglich aus dem Zwischenraum der möglichen Wahrnehmungsmodi.

Damit geht die vorliegende Studie über die in der literaturwissenschaftlichen *memoria*-Forschung gängige Zielsetzung, Dramentexte und Aufführungssituationen als Orte der Vergangenheitsrepräsentation und der erinnerungskulturellen Reflexion zu untersuchen, hinaus. Stattdessen folgen wir Hans-Thies Lehmanns These, der zufolge der „Einbruch des Realen“ den

³⁶⁰ Bekannte Beispiele dafür, wie die Grenze von Kunst und Wirklichkeit zu verschwimmen beginnt, lieferten die Aktionen der von Christoph Schlingensiefel gegründeten Partei *Chance 2000*.

³⁶¹ Vgl. Fischer-Lichtes, *Ästhetische Erfahrung*, S. 27-153 sowie S. 347-367.

³⁶² Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 341.

Übergang von einem ästhetischen zu einem ethischen Theater zu initiieren vermag. Der damit intendierte Verlust der 'Vorstellungsseite' der theatralen Repräsentation akzentuiert die Gegenwärtigkeit des Geschehens und simuliert auf diese Weise das Aufgehen der dramatischen und theatralischen Ebene in der lebensweltlichen Ebene. Wenn sich die Signifikanten vor die Signifikate schieben, ist unklar, ob sich der Zuschauer nun als Rezipient oder als konkretes Individuum zu verhalten und zu reagieren hat.

Die erinnerungskulturelle Wirkmacht des Theaters scheint sich im Kontext einer Ästhetik des Performativen zu potenzieren, nähert es sich auf diese Weise doch nicht-ästhetischen Organisationsformen des kulturellen Gedächtnisses an. Erst die Fragilisierung des Darstellungsmodus des Als-Ob richtet die Dialektik der Repräsentation zugunsten des noetischen Aktes aus. Gabriele Klein und Wolfgang Sting stellen mit Blick auf die Performance als der künstlerischen Ausdrucksform des Performativen fest: „Der Performance als szenischer Kunst geht es nicht um ein ‚So-tun-als-ob‘.“³⁶³ Erst durch den Einbruch des Realen kann das Theater den Anspruch stellen, der der Erinnerung *per definitionem* eigen ist: eine Beziehung zur Welt einzugehen.

Im Anschluss an die Perspektivierung des Konzepts des theatralischen Raums als anti-struktureller Zwischenraum, in dem die Gleichzeitigkeit differierender Seinsweisen und Modi denkbar wird, gilt es nun, sich erneut der eingangs formulierten These zu widmen. Diese beschäftigte sich mit der Frage, inwiefern sich die erinnerungskulturelle Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen seinen Ausdruck in den Theatertexten bedeutender Vertreter der *Generación del 82* findet. Nachdem bereits darauf verwiesen wurde, auf welche Weise diese Paradoxie innerfiktional ästhetisiert werden kann, gilt es nun zu erörtern, auf welche Weise Theatertexte ihr erinnerungskulturelles Potential innerhalb des theatralischen und hinsichtlich des lebensweltlichen Raums auszuspielen vermögen. Die ethische Wirkmacht der Theatertexte wie der damit intendierten Aufführungen entfaltet sich m. E. durch eine *scheinbare* Überwindung des mimetischen Darstellungsmodus, des Als-ob, und damit einhergehend, durch die *scheinbar* unmittelbare Konfrontation des Rezipienten mit der materiellen Seite der dargebotenen Zeichen. Die Besinnung auf die Substantialität der Zeichen führt zu einer rezeptiven Unmittelbarkeit im Sinne eines ‚Hier und Jetzt‘, sie leitet von der Re-Präsentation zur Präsenz über, von der Darstellung zum Ereignis. Entscheidend für die formulierte Annahme ist jedoch, dass es sich *nicht* um eine tatsächliche Ersetzung des Modus des Als-ob handelt, sondern um eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, von Sein und Schein, von mimetischer und performativer Rede sowie von fiktionalem und faktuellem Aussagemodus. Die Wirkmacht des erinnerungskulturellen Theaters kann sich somit aus einer Illusion des Wegfalls des Als-ob speisen, die letztlich auf einem modalen Verwirrspiel basiert. Das Ergebnis dieses Verwirrspiels ist, dass eine eindeutige Antwort auf die modale Setzung des Dargestellten für den Rezipienten erschwert wird. Die ontologisch bedingte

³⁶³ Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang: „Performance als soziale und ästhetische Praxis“, in: Dies. (Hgg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005 [=TanzScripte, 1), S. 14.

hésitation, die bei der Untersuchung des Konzepts der erinnerungskulturellen Phantastik innerhalb des dramatischen Raums herausgestellt wurde, realisiert sich im theatralischen Raum somit als modale bzw. rezeptive *hésitation*. Es nimmt vor dem Hintergrund des hybriden Charakters des theatralischen Raums nicht Wunder, dass gerade hier weiterer Nährboden für die Einschreibung der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen vermutet werden kann.

3.4.4. Die Überwindung des Als-ob

Es konnte gezeigt werden, dass das antistruktuelle Moment innerhalb des theatralischen Schwellenraums, das modale „betwixt and between“ zwischen dramatischer und lebensweltlicher Perspektive, nicht nur generelle Bedingung für die Etablierung einer klassischen Theatersituation ist, sondern ebenso, dass es eines Paktes im Zeichen des Als-ob bedarf, um einen mimetischen Darstellungsmodus durchzusetzen und aufrecht zu halten. Nachdem sich, in Anlehnung an die Ausführungen von Hans-Thies Lehmann, die erinnerungskulturelle Kraft eines ethisch verstandenen Theaters durch eine punktuelle oder dauerhafte Manifestierung des „Realen“ auszuwirken vermag, soll es im Folgenden um die Frage gehen, welche strukturellen Mechanismen einer diesen Einbruch begünstigenden Überwindung des Modus des Als-ob zugrunde liegen. Diese Überwindung der Mimesis ist es, die die Rezipienten in einen uneindeutigen Zwischenraum zwischen Ästhetik und Ethik zu drängen imstande ist.

Gemeinsam ist diesen Mechanismen, so die zu belegende Behauptung, der simulierte Wegfall des theatralischen Raums, des Ortes also, der die Theatersituation überhaupt erst konstituiert. Durch eine Art Illusion der Desillusion scheint es zu gelingen, einen Übergang von der Darstellung hin zum Ereignis zu evozieren. Dieses ist per definitionem performativ, verweist es in seiner wirklichkeitskonstituierenden Ereignishaftigkeit doch auf nichts als sich selbst. Ein Ereignis steht für nichts, sondern vollzieht sich gemeinsam mit den am Ereignis Beteiligten. Gleich dem innerfiktionalen Drängen des Intelligiblen, der Vorstellungsseite des Zeichens, in das Feld der Materie, handelt es sich auch bei der Betonung der Phänomenalität des Bezeichnenden, der Materialität und Medialität der theatralen Zeichen, um eine Bewegung, die ihren Ursprung in der Vorstellung (theatral, fiktional) hat und sich in das Feld der sinnlichen Wahrnehmung einzuschreiben versucht – diesmal jedoch nicht in das anderer Figuren, sondern in das der Rezipienten.

Die von Lehmann verwendete Wendung des „Einbruchs des Realen“ macht im Hinblick auf die Frage nach einer simulierten Überwindung des Als-ob eine Präzisierung notwendig. Diese besteht in der konzeptionellen Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Illusionswirkung. Denn nicht jeder dramatische Verweis auf die Materialität oder Medialität der theatralen Zeichen geht automatisch mit einer Infragestellung des fiktionalen Aussagemodus einher, der den endoxen Grund für den mimetischen Pakt liefert. Eine strukturelle Kippbewegung von der Darstellung zum Ereignis und

damit zu einem Wahrnehmungsmodus der Präsenz kann zwar durch die Störung der Illusion simuliert werden. Doch erst die Aufgabe des fiktionalen Aussagemodus vollzieht den Übergang vollends. Fiktionalität und Illusionswirkung sind folglich nicht kongruent, der Leser/Zuschauer, der beispielsweise durch bestimmte Episierungstechniken, wie dem Auftreten einer Erzählerfigur oder dem Aus-der-Rolle-Fallen, mit der Konstruiertheit des Geschehens konfrontiert wird, mag sich der anti-illusionistischen Wirkung dieser Techniken bewusst werden, doch bewegen ihn diese nicht dazu, den Akt der Selbstanzeige als Aufgabe des mimetischen Pakts zu interpretieren. Im Gegenteil, Janine Hauthal weist zurecht darauf hin, dass diese von ihr unter dem Begriff der ‚Aufführungssillusion‘ subsumierten Techniken die Geschehensillusion zwar stören können, dass dabei die Illusionswirkung des Theatertextes insgesamt jedoch gefestigt werden kann: „Die Aufführungssillusion affirmiert, dass sich der Akt des Darstellens im ‚Hier und Jetzt‘ ereignet. Sie lässt die Illusion entstehen, dass die Darsteller auf der Bühne spontan das Publikum adressieren und verstärkt so den Eindruck, der theatrale Rahmen sei (temporär) aufgehoben und das Publikum Zeuge eines realen Geschehens.“³⁶⁴

Der Anschein von Spontaneität und metaleptischer Transgression verstärken den Eindruck der lebensweltlichen Verbundenheit zwischen aufklärender Vermittlungsinstanz und Rezipienten, weshalb Hauthal die Aufführungssillusion als „Authentizitätsfiktion“ definiert. Paradoxerweise intensiviert also die Negation des fiktionalen Geschehens, die mit einer scheinbaren Verbrüderung zwischen Vermittlerfigur und Rezipient auf einer gemeinsamen Ebene außerhalb der Binnenfiktion einhergeht, die „kognitive und/oder emotionale Involvierung von Lesern und Zuschauern“.³⁶⁵ Analog zu einer ‚Mimesis des Erzählens‘ im Roman kann unter Bezug auf die Aufführungssillusion von einer ‚Mimesis des Darstellens‘ im Theatertext gesprochen werden.

Besonders radikal wird die Differenz zwischen Geschehens- und Aufführungssillusion ausgespielt, wenn sich von Beginn an keine repräsentative Wahrnehmungsordnung einzustellen vermag, weil das Bühnengeschehen auf jegliches Paktieren mit dem Zuschauer zu verzichten scheint, ja dieses sogar unwirsch ausschlägt. So geschehen in Peter Handkes Stück *Publikumsbeschimpfung* (1966), das darin besteht, die Grundfesten der semiotischen Ästhetik zu erschüttern.³⁶⁶ Janine Hauthal verdeutlicht, dass es bei diesem Stück weniger darum geht, den „theatralen Pakt“ aufzukündigen – die Schauspieler befolgen strikt das vorgegebene Skript und gehen nicht auf die Zuschauerkommentare ein –, sondern um eine Infragestellung der Illusionsnormen des dramatischen Theaters im Allgemeinen. Würde hier von einer Aufgabe des mimetischen Pakts gesprochen, würde dies von einer nicht vollzogenen Differenzierung zwischen Geschehens- und Aufführungssillusion zeugen. Denn auch wenn es sich um eine Negierung all dessen handelt, was zur Absolutheit des Theaters (i.S.v. Peter Szondi) gehört, so werden die Grenzen des fiktionalen Aussagemodus zwar ausgereizt, jedoch nicht durchbrochen.

Die Wirkungspotentiale eines anti-illusionistischen Theaters und eines Theaters, das sich radikal an eine Ästhetik des Performativen annähert, sind folglich von unterschiedlicher Qualität. Ohne an dieser

³⁶⁴ Hauthal, *Metadrama*, S. 108.

³⁶⁵ Hauthal, *Metadrama*, S. 108.

³⁶⁶ Weitere Ausführungen zu Handke finden sich bei Hauthal, *Metadrama*, S. 98ff.

Stelle ausführlich auf die differierenden Grade der kognitiven, affektiven und physischen Involviertheit im Theater eingehen zu wollen, so sei erwähnt, dass diese bereits bei einem Vergleich der epischen Theaterästhetik eines Bertolt Brecht mit dem ‚Armen Theater‘ eines Jerzy Grotowski vor Augen treten. Auf das erinnerungskulturelle Drama und die damit intendierten Aufführungspraktiken angewendet, dient die Differenzierung zwischen Illusionsstörung und dem vermeintlichen Aufkündigen von Fiktionalität als mögliches Einordnungskriterium. Auch die vorliegende Studie unterscheidet zwischen einer binnenfiktionalen Thematisierung von Erinnerung bzw. Verdrängung von Diktatur und Bürgerkrieg und performativen Akten des Erinnerns innerhalb des theatralischen Schwellenraums. Die hier behandelten Dramen von José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos und Ignacio Amestoy charakterisieren sich indes gerade dadurch, dass die jeweilige Ästhetisierungsweise der erinnerungskulturellen Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen zugleich zum Ausgangspunkt für ein performatives Erinnern im Rahmen der theatralen *communitas* wird.

Unter Rekurs auf Hans-Thies Lehmann wurde behauptet, dass die lebensweltliche, erinnerungskulturelle Aktivierung dann gelingen kann, wenn das Theater den umgekehrten Weg der Erinnerung geht. Denn während die Erinnerung gerade durch den Verweis auf ihre temporäre Dimension ihren Anspruch auf Weltbeziehung gültig macht, gelingt dies dem Theater, indem es seine modale Dimension des Fiktionalen in den Hintergrund rückt. Erst dann gelingt die Erschütterung des mimetischen Pakts und damit des repräsentativen Wahrnehmungsmodus. Und erst dann gelingt es, den Zuschauer zum Individuum werden zu lassen, das sich zu dem von ihm Wahrgenommenen positionieren muss.

Auf der Grundlage dieser Überlegungen kann behauptet werden, dass das Potential der erinnerungskulturellen Phantastik an der Grenze zwischen den Aussagemodi des Faktualen und des Fiktionalen zu prüfen ist. Während sich der Rezipient gegenüber innerfiktionalen Elementen der Phantastik auf der Ebene der Ontologie annähert („Wie kann das sein?“), so ergeben sich für ihn pragmatische Unsicherheiten auf der Ebene des Aussagemodus („Spricht sie/er zu mir als Figur oder Schauspieler/-in?“ bzw. „Spricht sie/er zu mir, als ob ich eine Rolle inne hätte oder nicht?“).

Verweltlichung des Dramatischen

Diese Uneindeutigkeit, die als Infragestellung der Trennung der Welten durch das Als-ob eintritt, kann auf zwei unterschiedliche Arten initiiert werden. Zum einen ist es möglich, die Doppelstruktur der theatralen Zeichen vermeintlich aufzulösen, indem das, was sich auf der Bühne befindet, zu seiner materiellen Substantialität zurückzufinden und dabei sein semantisches Komplement abzulegen scheint. So kann beispielsweise eine Figur vorgeben, ihre semantische Hülle, die sie zur Figur machende Rolle abzustreifen und sich dem Publikum als konkretes Individuum zu erkennen zu geben. Diese scheinbare Aufgabe der zuvor zwischen Bühne und Publikum etablierten Konvention des Als-

ob streicht die modale Grenzlinie zwischen dramatischem und lebensweltlichem Raum durch. Mit dem Wegfall des dramatischen Raums, der das Dargestellte bis hierhin als Uneigentliches markierte, gewinnen die Propositionen und Handlungen auf der Bühne ihre Eigentlichkeit zurück. In der Folge scheinen dramatischer, theatralischer und lebensweltlicher Raum in sich zusammenzufallen und einen homogenen Kommunikationsraum zu bilden, der dem lebensweltlichen Raum entspricht. Folgt man dieser Annahme, wäre es so, als ob der Schauspieler ab diesem Zeitpunkt in seiner biographischen Konkretheit vor das Publikum tritt und den aus der Zuschauerrolle gefallenen Individuen im faktualen Modus begegnet. Gleichzeitig ist dieser neue Gestus ein Appell an die Zuschauer als lebensweltliche Individuen, die Schauspieler bzw. das Wahrgenommene im Allgemeinen aus einer lebensweltlichen und nicht mehr aus einer dramatischen Perspektive wahrzunehmen. Aus Abgebildetem wird Gegenständliches, aus Vermitteltem Unmittelbares.

Dieses von Hans-Thies Lehmann als „Einbruch des Realen“ bezeichnete Phänomen ist kennzeichnend für die Entwicklung der europäischen Bühne nach 1945. Im Gegensatz zu Spanien gehörten die Infragestellung des mimetischen Pakts zwischen Bühne und Publikum, die Akzentuierung der Ebene der Darstellung, die Aktivierung der Rezipienten sowie der Übergang zwischen Darstellung und Ereignis auf den Bühnen Frankreichs oder Deutschlands längst zum Standard. Im Kontext des erinnerungskulturellen Theaters des Postfranquismus beinhaltet m. E. insbesondere der Rekurs auf die Phänomenalität der theatralen Zeichen die Möglichkeit, das lebensweltliche Ausbleiben einer medialen Kodifizierung des Erinnerten im kulturellen Gedächtnis mit den Mitteln des Theaters auszuhebeln. Denn die ausbleibenden Vergegenwärtigung im lebensweltlich-historischen Sinne kann durch eine modale Vergegenwärtigungsbewegung im Sinne einer Entsemiotisierung kompensiert werden. Die Konsequenz ist das In-Beziehung-Treten der vormaligen Zeichen mit der Lebenswelt und damit mit den Rezipienten. Das Zeichen streift seine Zeichenhaftigkeit ab, wodurch es sich von seinem vorherigen semantischen Komplement befreit und zum Ausgangspunkt für die Anknüpfung individueller Vorstellungen und Erinnerungen werden kann: „[I]ndem das Zeichen erkennen lässt, dass es keiner ‚Sache‘ entsprechen will, gewinnt es selbst die ‚Substantialität‘ der Sache.“³⁶⁷ Die Motivation, die aus Sicht der Psychoanalyse zu einem In-Beziehung-Setzen wahrgenommener Signifikanten auf ein Signifikat antreibt, wird für die Rezipienten durch die vermeintliche Auflösung der Situation des Als-ob zu einem performativen Akt intensiviert. Das Bezeichnende in seiner Phänomenalität wahrzunehmen, bedeutet demnach nicht, es als bedeutungslos wahrzunehmen, sondern impliziert stets den Versuch des Zuschreibens von Bedeutung durch den Wahrnehmenden.³⁶⁸ Die Gleichzeitigkeit sinnlicher Gewissheit und semantischer Ungewissheit kann einzig innerhalb des theatralischen Raums erreicht werden.³⁶⁹ Je unmittelbarer das Dargestellte in seiner Phänomenalität vor die Sinne tritt, desto weiter rückt die semantische Gewissheit hinter subjektiv-kognitive Zuschreibungen zurück. Dieser Prozess würde seinen Endpunkt in der Aufgabe des Mimetischen

³⁶⁷ Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, S. 22.

³⁶⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 66.

³⁶⁹ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 193.

finden. Das Schwanken zwischen Realem und Illusion kommt einer Absage an die klassische Theaterästhetik gleich, die sich doch gerade durch eine eindeutige modale Grenzziehung auszeichnete.³⁷⁰

Natürlich ist davon auszugehen, dass sich der Leser/Zuschauer bei der Rezeption von Theatertexten, die sich bewusst an der Grenze zwischen Fiktion und Diktion bewegen, darüber bewusst ist, dass es sich nur um die scheinbare Aufgabe des Modus des Als-ob handelt, würde er doch andernfalls aus seiner ihm zugeordneten Zuschauerrolle fallen.³⁷¹ Dennoch erschwert dieses Vorgeben des Nicht-Mehr-Vorgebens, diese Illusion der Des-Illusion, die das Re-Präsentierte als Originäres präsentiert, welches auf nichts mehr verweist, sondern schlichtweg ist bzw. passiert³⁷², eine eindeutige rezeptive Positionierung, wie sie innerhalb der traditionellen Theatersituation des „A impersonates B while C looks on“ angenommen wird.

Durch die Überwindung der modalen Differenz gelänge dem Theater die Illusion des Übergangs von theatralen zu nicht-theatralen, also faktualen Veranstaltungsformen. Diese These impliziert eine Ergänzung von Jan Assmanns Theorie des kulturellen Gedächtnisses. Mit Blick auf schriftlose Kulturen nimmt Assmann an, dass drei Funktionen erfüllt sein müssen, um die einheitsstiftenden und handlungsorientierenden Impulse des kulturellen Gedächtnisses zur Geltung bringen zu können: „Speicherung, Abrufung, Mitteilung, oder: poetische Form, rituelle Inszenierung und kollektive Partizipation.“³⁷³ Alle drei Funktionen sind auch der Aufführungssituation inhärent, was dem Medium Theater insbesondere in postdiktatorischen Gesellschaften, in denen die schriftliche Fixierung des Geschehenen nicht nur Zeit, sondern auch einen intensiven und konfliktuellen Aushandlungsprozess erfordert, eine privilegierte erinnerungskulturelle Position einräumt. Nichtsdestotrotz unterscheidet sich das Theater aufgrund der apriorischen Annahme des Als-ob grundlegend von nicht-fiktionalen Veranstaltungen, die an Vergangenes erinnern. Eine offizielle Gedenkveranstaltung, bei der sich Erinnernde zusammenfinden, Redner von Bühnen sprechen und ein zeremonieller Ablauf einzuhalten ist, ähnelt strukturell theatralen Organisationsformen, sie kennen aufgrund der performativen Rede jedoch keine Trennung zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit. Redner auf einer Gedenkveranstaltung gedenken tatsächlich, während eine Figur auf dem Theater a priori über die Option verfügt, das Gedenken nur vorzugeben.

Die strukturelle Kippbewegung zwischen einer mimetischen Vorgabe des Erinnerns und tatsächlichem Erinnern scheint beispielsweise durch einen Schauspieler, der seine Rolle ablegt und damit den Pakt des Als-ob aufkündigt, eingeleitet zu werden. Bei differenzierter Betrachtung ist jedoch zu berücksichtigen, dass es sich hier nicht etwa um einen Wegfall des Modus des Als-ob handeln muss,

³⁷⁰ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 193.

³⁷¹ Eine solches Aus-der-Zuschauerrolle-Fallen könnte sich beispielsweise darin äußern, dass die Zuschauer in das Bühnengeschehen eingreifen. Einen solchen Effekt provozieren nicht zuletzt Performances oder Happenings. Man denke hier beispielsweise an die Involvierung sowie die Eingriffe seitens der Zuschauer während diverser Performances von Marina Abramović.

³⁷² Der Begriff des ‚Happenings‘ verweist nicht zuletzt auf die Abwesenheit eines semantischen Komplements. Ein Happening passiert und generiert seine Bedeutung im Moment des Geschehens.

³⁷³ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 56.

sondern dass ebenso eine bewusst intendierte Illusion des Wegfalls des Modus des Als-ob denkbar ist. So geht nicht jede Form der Ansprache des Publikums (ad spectatores) mit einer Aufgabe des mimetischen Modus einher, auch wenn dadurch die dramatische Illusion (Geschehensillusion) gestört wird. Vielmehr kann es sein, dass es sich nur um einen vorgegebenen Moduswechsel handelt, in dessen Folge eine modale Unschlüssigkeit auf Seiten des Rezipienten ausgelöst wird. Statt ihre Rolle abzulegen, gibt eine Figur möglicherweise bloß vor, ihre Rolle abzulegen. In diesem Fall folgt auf das Aus-der-Sekundärrolle-Fallen die Übernahme einer Primärrolle, die nicht der biographischen Konkretheit des Schauspielers entspricht.

Dieses Als-ob der Eigentlichkeit lässt den dramatischen scheinbar im lebensweltlichen Raum aufgehen, was einen Wegfall des theatralischen Raums zu bedingen scheint. In diesem Moment würde die Theatervorstellung ihren hybriden Charakter verlieren, der, dies wurde bereits betont, darin besteht, dass die Veranstaltungssituation zwar wirklich, doch das, was dort veranstaltet wird, lediglich vorgegeben ist.³⁷⁴ Das Veranstaltete würde einen Wechsel des Aussagemodus und damit einen Übergang vom Status der Re-Präsentation zur Präsentation bzw. der Präsenz eingehen. Der zeichenhafte Körper würde auf die Phänomenalität des Leibes reduziert. Doch der Rezipient weiß stets darum, dass der Verweis auf die Theatralität bzw. auf die Ebene der Darstellung (Hinweis auf Konstruiertheit des Dargestellten) nicht gleichbedeutend sein muss mit einer tatsächlichen Aufgabe des Als-ob, auch wenn dieser Verweis auf das Als-ob der dargestellten Vorgänge eine Durchbrechung der dramatischen Perspektive darstellt.

Dramatisierung der Lebenswelt

Die zweite Möglichkeit, die Illusion einer Überwindung des Darstellungsmodus des Als-ob herzustellen, besteht in der Integration des theatralischen Raums in den dramatischen Raum. Anders formuliert, in einer vermeintlichen Expansion des fiktionalen Raums, die dazu führt, dass der Raum der Rezipienten, der Theaterraum, vom dramatischen Raum eingespeist zu werden scheint. Matzat formuliert entsprechend: „[Es] ist festzustellen, daß dort, wo die dramatische Perspektive zu sehr in den Vordergrund tritt, die theatralische Perspektive gefährdet wird.“³⁷⁵

Genau wie im Fall der Unterminierung der semantischen Ebene und der damit einhergehenden Akzentuierung der materiellen Phänomenalität dessen, was sich auf der Bühne befindet, erfolgt auch hier eine vermeintliche Aufhebung der Grenze zwischen Zuschauer und Bühnengeschehen. Die Illusion der Nicht-Existenz des theatralischen Raums und der damit einhergehende Wegfall des Modus des Als-ob erfolgt auch diesmal über eine Akzentuierung von Substantialität; der vermeintliche Wegfall des Zeichencharakters des Dargestellten und die damit zurückgewonnene Originalität realisieren sich nun jedoch über eine entgegengesetzte Bewegung. Der in die Welt der Fiktion

³⁷⁴ Vgl. Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 41.

³⁷⁵ Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 45.

integrierte, zur Figur gewordene Rezipient wird ebenfalls mit der Unmittelbarkeit des sich Präsentierenden konfrontiert. Dies geschieht allerdings nicht aufgrund einer vermeintlichen Aufgabe des fiktionalen Aussagemodus, sondern durch die forcierte Immersion der Rezipienten und den dadurch etablierten Perspektivenwechsel. Was eben noch Darstellendes war, ist nun, mit Gewinnung der Innenperspektive, Präsentierendes. Zwar geben die Schauspieler weiterhin vor, Figuren zu sein, die zu einer bestimmte Zeit an einem bestimmten Ort bestimmte Handlungen vollführen, jedoch folgt aus der Einspeisung des Zuschauerraums vermeintlich eine Verschiebung der Grenze des Als-ob vom Übergang zwischen dramatischem und theatralischem Raum hin zum Übergang zwischen dramatischem und lebensweltlichem Raum. Das, was sich innerhalb des Theaterraums ereignet, rückt damit unmittelbar an die Grenze zur Lebenswelt heran. Der theatralische Raum scheint als Zwischenraum zwischen dramatischer und lebensweltlicher Kommunikationsebene wegzufallen, die Zuschauer scheinen Teil des dramatischen Geschehens zu werden.

Aufgrund dieser Verschiebung der Grenze zwischen Fiktion und Diktion ist das Sprechen von einem Als-ob innerhalb des dramatischen Raums nicht mehr möglich. Der Zuschauer, der nun innerhalb der Fiktion als konstitutives Element fungiert, kommt gewissermaßen nicht umhin, eine dramatische Perspektive einzunehmen.³⁷⁶ Er rückt vielmehr in dieselbe Position wie der Schauspieler, denn in dem Moment, in dem er seine eigene Rolle thematisieren und in seine Eigentlichkeit zurückfallen würde, tut er dies nicht unter Bezugnahme auf die ihn umgebende fiktionale Welt, aus der heraus er spricht und handelt, sondern immer unter Bezugnahme auf ein Außerhalb des dramatischen Raums. Als lebensweltliche Individuen können die Rezipienten den Blick von außen weiterhin simulieren, innerhalb der Fiktion und im Rahmen der ihnen auferlegten Rolle gelingt ihnen dies hingegen nicht, denn dort ist die Bewertung einer Rede als faktual nur aus der Innenperspektive der fiktionalen Welt und der auferlegten Rolle möglich. Die Faktualität der Aussage wird demnach nicht an der außersprachlichen Welt gemessen, sondern stets an ihrer Faktualität innerhalb der Fiktion.

Wir kehren hier zurück zu Edward Casey und seinen Überlegungen zu den Kombinationsmöglichkeiten von Imagination und Erinnerung, produktiver und reproduktiver Einbildungskraft. Entscheidend für den modalen Charakter des Ausgesagten ist der endoxe Grund. Der Versuch des faktualen Sprechens innerhalb der Fiktion kann demnach nur bis zu den Grenzen des fiktionalen Raums reichen. Ein Sprechen „außerhalb“ ist nicht möglich, denn das faktuale Sprechen, das vom fiktionalen Sprechen „geschluckt“ wurde, muss den Gesetzen der neuen Umgebung gehorchen, einer Art Diskurs des Fiktionalen.

Eine Re-Etablierung der Grenze zwischen dramatischem und theatralischem Raum ist durch den Zuschauer, dem eine fiktive Rolle zugeordnet wurde, nicht möglich, sondern diese baut sich erst dann erneut auf, wenn sich der dramatische Raum zurückzieht und den theatralischen Raum „herausgibt“. Erst durch die erneute Selbstvergewisserung des Zuschauers im zuvor in die Latenz gedrängten

³⁷⁶ Vgl. Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 17. „So gibt ihm die dramatische Ebene die Möglichkeit, das Geschehen aus der Sicht der dran beteiligten Figuren mitzuerleben. Diese binnenfiktionale Perspektive, an der der Zuschauer durch Illusion und Identifikation teilhat“, nennt Matzat eine dramatische Perspektive.

theatralischen Raum ist eine modale Neubewertung des Sprechens innerhalb der Fiktion als fiktionales Sprechen möglich. Durch die Immersion des Zuschauers und die illusionäre Integration des theatralischen im dramatischen Raum muss jedoch alles dort stattfindende Sprechen neu bewertet werden. Denn was vorher, von außen, als uneigentliche, mimetische Rede bezeichnet wurde, wird nach der Immersion des Zuschauers und dessen Figurwerdung zu eigentlichem Sprechen. Natürlich ist es auch innerhalb der Fiktion weiterhin denkbar, dass Figuren uneigentlich sprechen, beispielsweise, wenn sie innerhalb der Fiktion ein Theaterstück aufführen oder auf sonst irgendeine Art und Weise in eine Rolle schlüpfen. Die Frage danach, was als mimetisches und was als performatives Sprechen zu gelten hat, ist folglich eine Frage der Perspektive.

Die Integration des Zuschauers in die Fiktion verändert den Zuschauerblick, der nun nicht mehr von außen erfolgt, sondern auf eine Innenperspektive beschränkt bleibt, die sich entsprechend zur Expansion des fiktionalen Raums verhält. Zwar kann der Zuschauer genau wie der Schauspieler sagen: „Ich habe eine Rolle in einem Theaterstück inne.“ Und deshalb ist strenggenommen sein Sprechen im dramatischen Raum – von außen (!) betrachtet – ein uneigentliches. Doch nichtsdestotrotz bleibt jedes Sprechen aus der eingenommenen oder auferlegten Rollen heraus ein Sprechen auf Basis eines veränderten modalen Grunds, der den Blick von außen nicht zulässt, weil es für ihn kein außen gibt. Hamlet kann nicht sagen, dass er die Rolle des Hamlet innehat und deshalb nur vorgibt, so zu sprechen wie Hamlet. Dies kann nur der Schauspieler, der die Rolle des Hamlet ausfüllt. Ein Zuschauer, der mit der Immersion in die Fiktion eine fiktive Zuschauerrolle auferlegt bekommt, kann, trotz seiner Doppelidentität, aus der fiktionalen Innenperspektive heraus keinen Blick von außen einnehmen und ist dementsprechend gezwungen, das Sprechen der Figuren zunächst als faktual zu interpretieren – genau wie dies Hamlet gegenüber den Aussagen eines Horacio tut.

Ein diese Behauptungen stützendes Argument ist bei Wolfgang Matzat zu finden. Er hebt mit Blick auf die Unterscheidung zwischen dramatischem, theatralischem und lebensweltlichem Raum hervor, dass zwischen diesen drei Ebenen ein funktionaler Zusammenhang besteht, „da für die hierarchisch untergeordneten Ebenen jeweils die Ausblendung der übergeordneten Ebenen konstitutiv ist.“³⁷⁷ Diese Feststellung stützt die obigen Annahmen hinsichtlich der Unmöglichkeit, gleichzeitig innerfiktional zu sprechen und dieses Sprechen aus außerfiktionaler Position zu bewerten. Dieses Nach-außen-Treten und Bewerten ist immer mit einer Aufgabe der auferlegten Rolle verbunden. Der Schauspieler, der Hamlet spielt, kann nach außen treten, nicht jedoch Hamlet selbst. Auch Hans-This Lehmann betont, dass das Theater eine Situation kreieren kann, in der man sich dem Wahrgenommenen nicht mehr einfach „gegenüber“ stellen kann. Stattdessen werden die Zuschauer am Geschehen beteiligt. Der Rezipient muss daher akzeptieren, „daß man, wie es Gadamer von der ‚Situation‘ betont, so in ihr steht, daß man ‚kein gegenständliches Wissen von ihr haben kann.“³⁷⁸

³⁷⁷ Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 14.

³⁷⁸ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 181.

Beiden soeben beschriebenen Mechanismen zur Überwindung des Als-ob ist der illusorisch intendierte Wegfall des theatralischen Raums eigen, der entweder durch einen Zusammenfall der zuvor gültigen Kommunikationsebenen und -räume oder die Integration des Rezipienten in den dramatischen Raum ausgelöst werden kann. Die vorgegebene Löschung der modalen Grenze führt zudem dazu, dass ein endoxer Grund des performativen Sprechens auf den Zuschauerraum ausgeweitet scheint, sei dies nun innerhalb der Fiktion oder nach deren vermeintlichem Wegfall. Das Sprechen der Figur/des Schauspielers sowie das Sprechen des Rezipienten/der Figur erhält damit scheinbar appellativen Charakter, die Aussagen unmittelbaren illokutionären Gehalt.

Das intendierte Ausblenden des theatralischen Raums wird im Drama der *Generación del 82* m. E. erinnerungskulturell ausgespielt, indem der in die Latenz abgedrängte theatralische Zwischenraum als Quelle rezeptiver Unschlüssigkeit fungiert – die Textanalysen werden das vor Augen führen. Die Unsicherheit des Rezipienten stellt sich somit nicht an der Grenze, sondern an einer Schwelle zwischen dramatischem und lebensweltlichem Raum ein. Diese strukturelle Schwelle, in der keine modale Eindeutigkeit (fiktional/faktual) zu herrschen scheint, wird vom theatralischen Raum repräsentiert. In diesem Zwischenraum wird nicht einfach nur uneigentlich und eigentlich gesprochen, im Sinne nebeneinander stehender, sich ausschließender Aussagemodi. Vielmehr liegt das Potential der erinnerungskulturellen Phantastik darin begründet, dass es innerhalb dieses liminalen und anti-strukturellen Raums sein kann, dass uneigentlich eigentlich bzw. eigentlich uneigentlich gesprochen werden kann, anders formuliert, dass vorgegeben werden kann, nichts vorzugeben oder dass eine Figur vorgibt, etwas vorzugeben, in Wahrheit jedoch nichts vorgibt, sondern modal verschleierte Aussagen über die Welt trifft.

Mit dem Zusammenbruch der Konvention des Als-ob scheinen auch die strukturellen Grundvoraussetzungen auf dem Spiel zu stehen, die das Theater zu Theater machen. So könnte die Annahme zumindest unter Rekurs auf die Theater-Definition Arno Pauls lauten: „Theater ist nur und nur das ist Theater, wenn in einer symbolischen Interaktion ein rollenausdrückendes Verhalten von einem rollenunterstützenden Verhalten beantwortet wird, das auf der gemeinsamen Verabredung des ‚als-ob‘ beruht.“³⁷⁹ Doch gerade wenn rollenausdrückendes und -unterstützendes Verhalten aufgrund eines strukturellen Zusammenfalls ausgesetzt zu werden scheinen, vermag das Theater seine erinnerungskulturelle und somit ethische Wirkmacht auszuspielen.³⁸⁰

³⁷⁹ Paul, Arno, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, in: Klier, Helmar (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt 1981, S. 222.

³⁸⁰ Die dafür notwendigen Transgressionen zwischen dramatischer, theatralischer und lebensweltlicher Kommunikationsebene kennzeichnen die behandelten Texte allesamt als sujethaft im Sinne J.M. Lotmans und weisen sich somit als Versuche aus, durch eine Kontrastierung textinterner und -externer Ordnungsstrukturen und Wertsysteme mit der Welt in Beziehung zu treten. Vgl. Matzats Verknüpfung von Wolfgang Isters Konzept des ‚Repertoires‘ mit J.M. Lotmans Sujetbegriff, auf dessen Basis er das Ereignis als Anlass interpretiert, das eine Interaktion textexterner und textinterner Normensysteme initiiert. Vgl. Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 21.

IV. VERDRÄNGEN UND ERINNERN AUF DEM THEATER –

DAS ERINNERUNGSKULTURELLE THEATER VON JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS UND IGNACIO AMESTOY EGIUREN

Die vorangehenden Kapitel bilden das theoretische Gerüst für die nun folgende Analyse ausgewählter Theatertexte des Postfranquismus. Der Erinnerungskultur Spaniens nach 1975 näherte sich die vorliegende Studie unter Bezugnahme auf den politischen Transformationsprozess nach dem Tod Francisco Francos. Primärtexte und Aussagen relevanter Akteure des Übergangs sowie die geschichtswissenschaftliche Forschung zum Umgang mit den Erinnerungen an Diktatur und Bürgerkrieg nach 1975 führten zu der Annahme einer erinnerungskulturellen Wirklichkeit, die begrifflich mit der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen gefasst wurde. Diese Terminologie erlaubte es, auf die Diskrepanz zwischen dem systemisch-politischen Übergang von einem autoritären System hin zu einer Demokratie und dem sozialen, an die Subjekte geknüpften Transformationsprozess hinzuweisen. Dabei konnte herausgearbeitet werden, dass in postdiktatorischen Gesellschaften dem systemischen Vergessen die Unmöglichkeit des Verdrängens auf Subjektebene gegenübersteht. Der Blick auf die als transitorisch bezeichnete *Generación del 82*, deren ästhetische Sozialisation unter Franco und deren beruflicher Durchbruch als Neuerer des spanischen Theaters nach 1975 stattfand, veranschaulichte nicht nur die Unmöglichkeit des biographischen Ausblendens, sondern wies zudem auf den grundlegenden identitären Konflikt hin, der das Leben in einem scheinbar gedächtnislosen System auslöst.

Die nun zu untersuchende Verarbeitung dieser Paradoxie vollzieht sich in der vorliegenden Studie auf zwei Ebenen, von denen die eine ästhetischer, die andere ethischer Natur ist. Während sich die Frage nach der ästhetischen Verarbeitung der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen primär auf den dramatischen Raum und damit auf die fiktionale Welt bezieht, verlangt die Untersuchung des ethischen Impetus der *Generación del 82* die genaue Analyse der Techniken und Strategien, mit denen die Dramatiker die Rezipienten in einen performativen Akt des Erinnerns involvieren, dem sie sich nicht verweigern können.

Auf welche Weise schreibt sich die Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen in den dramatischen Raum bzw. in die fiktionale Welt ein? Anders gefragt, wie gelingt den ausgewählten Dramatikern der *Generación del 82* die Ästhetisierung des erinnerungskulturellen Spannungsverhältnisses im postfranquistischen Spanien? In den vorangehenden Ausführungen wurde argumentiert, dass der Rückgriff auf phantastische Motive und Phänomene als geradezu natürlicher Reflex erscheint, zeichnet sich die erinnerungskulturelle Lebenswirklichkeit doch durch eine irreduzible Diskrepanz zwischen Anschauungen und Begriffen bzw. Erfahrung und Erwartung aus, die als Widerstand erlebt werden musste. Diese sowohl synchronisch als auch diachronisch zu verstehende Diskrepanz, die in der Anwesenheit des Abwesenden bzw. der Abwesenheit des

Anwesenden ihren gemeinsamen Nenner findet, birgt das Potential einer Irritation (*hésitation*) zwischen Intelligiblem und Sensiblem, zwischen Mentalem und äußerer sinnlicher Wahrnehmung.

Innerhalb des dramatischen Raums, so die zu belegende These, wird die Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen auf zwei unterschiedliche Arten ästhetisiert, die mit dem Umgang mit destabilisierenden Erinnerungen an Diktatur und Bürgerkrieg seitens der politischen Akteure der systemischen Transition korrespondieren. Die Verhinderung einer semiotischen Manifestierung von Erinnerung wird innerhalb der fiktionalen Welt durch das Drängen des Immateriellen in die äußere Wahrnehmung und somit über eine innerfiktionale Spaltung des Zeichens ästhetisiert. Signifikate vollführen eine unmögliche Transgression, indem sie das Feld der Signifikanten betreten, ohne dabei durch eine materielle Seite komplettiert zu werden. Die Ermöglichung des Unmöglichen, nämlich der momentanen Äußerlichkeit des Innerlichen, gelingt dank der Doppelstruktur des theatralen Zeichens, das sich dem Zuschauer als Signifikant offenbart, ohne dabei innerfiktional den Status des Signifikats aufgeben zu müssen. So wird das Aufzeigen des Nicht-Zeigbaren, des Verdrängten, des Intelligiblen im Rahmen der Fiktion möglich, ohne dass diesem innerhalb der Fiktion der Status des Zeigbaren zugesprochen werden könnte.

Die Unterminierung oder Schwächung von innerfiktional manifestierten Erinnerungsinhalten stellt die zweite Annahme im Hinblick auf mögliche Ästhetisierungsformen der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen im dramatischen Raum dar. Durch einen intendierten oder erzwungenen Wechsel des Aussagemodus büßen bereits durch Signifikanten manifestierte Signifikate ihren illokutionären Gehalt und folglich ihren faktualen Anspruch als Aussage über die Welt ein, selbst wenn es sich dabei um eine fiktionale Welt handelt. Das innerfiktionale Abkippen des performativ intendierten Erinnerns in den Modus des mimetischen Erinnerns entzieht dem Ausgesagten den illokutionären Gehalt.

Die Analyse der Ästhetisierungsformen der erinnerungskulturellen Paradoxie dient zugleich als Ausgangspunkt für die Untersuchung der ethischen Wirkmacht des erinnerungskulturellen Theaters der *Generación del 82*. Wie bereits erwähnt, soll herausgearbeitet werden, inwiefern die Ästhetisierung des paradoxen Verhältnisses zwischen Vorstellung und Wahrnehmung zugleich den Weg ebnet, um die intendierte Aufführung an der Grenze zwischen Repräsentation und Präsentation auszurichten. Der Weg der Analyse führt also von der Auseinandersetzung mit der ästhetischen Einarbeitung erinnerungskultureller Ambivalenz zu der Frage, auf welche Weise die analysierten Theatertexte dank ihrer ästhetischen Besonderheiten zu performativen Akten des kulturellen Gedächtnisses werden bzw. inwiefern in der dramatischen Darstellung des Verdrängens immer schon die Möglichkeit eines Aktes des gemeinsamen Erinnerns auf theatralischer Ebene angelegt ist.

1. Zwischen den Fronten: *¡Ay Carmela!* (1986) von José Sanchis Sinisterra

1.1. Ästhetische Reduktion – José Sanchis Sinisterras *Teatro Fronterizo*

Fünfzig Jahre nach dem Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs schrieb José Sanchis Sinisterra mit *¡Ay, Carmela!* (1986) ein Stück wider das kollektive Vergessen und formulierte damit eine Kritik am defizitären Umgang der spanischen Politik sowie der Öffentlichkeit mit dem schweren Erbe der Vergangenheit.³⁸¹ Damit positionierte sich der 1940 in Valencia geborene Dramatiker und Regisseur deutlich gegen den offiziellen Erinnerungsdiskurs, gegen eine „conmemoración ‘light’, decafeinada“³⁸², dessen Prägung sich in der bereits zitierten Rede des damaligen sozialistischen Präsidenten Felipe Gonzalez anlässlich des 50. Jahrestags zu erkennen gab.

Das Stück, das ein Jahr nach Fertigstellung, am 5. November 1987, im *Teatro Principal de Zaragoza* uraufgeführt wurde³⁸³, gehört in eine Reihe von Dramen, in denen sich Sanchis Sinisterra explizit mit historischen Ereignissen sowie dem Umgang mit diesen auseinandersetzt. Neben *¡Ay, Carmela!* gehören *Terror y misèria en el primer franquisme* (1976), die *Trilogía americana* (*El retablo de Eldorado*; *Lope de Aguirre, traidor*; *El naufragio de Álvar Nuñez*) (1996) sowie *El cerco de Leningrado* (1995) in diese Gruppe erinnerungskultureller Texte.³⁸⁴

Geprägt durch das experimentelle *Teatro independiente* war sich Sanchis Sinisterra schon früh der politischen Relevanz des Mediums Theater bewusst. Die gängige Bezeichnung als „hombre de teatro“³⁸⁵ muss deshalb vor allem auf seine Vielseitigkeit in Bezug auf seine dramatische und theatrale Arbeit verstanden werden und nicht etwa als bewusst eingenommene Distanz zu den ihn umgebenden politischen, ökonomischen und kulturellen Geschehnissen. Sich dem seichten *Teatro burgué*s, dem franquistischen Unterhaltungstheater, entgegenstellend, definiert Sanchis Sinisterra das Theater als Kommunikationsmedium, das Reflexionsräume eröffnet. Im Manifest des 1977 ins Leben gerufenen *Teatro fronterizo*³⁸⁶ betont er die kritische Funktion des Mediums: „[...] el teatro no es un círculo cerrado, un ‘ghetto’, sino que debe estar en conexión ya no con la realidad más objetiva sino con todo

³⁸¹ Eduardo Pérez-Rasilla Bayo macht die Gründe für den großen Publikumserfolg an folgenden Aspekten fest: „[...] por la solidaridad y la simpatía ingenua de su personaje femenino, por la entrañable, nostálgica y paupérrima estética del espectáculo [...] y por la reivindicación de la memoria histórica propuesta por el dramaturgo, que se oponía al olvido y a la negación del pasado que había impuesto la transición política.“ Vgl. Pérez-Rasilla Bayo, „El teatro desde 1975“, S. 2859.

³⁸² Sanchis Sinisterra, zit. n. Monleón, José: „Un teatro para la duda“, in: *Primer Acto*, 240 (1991), S. 136.

³⁸³ Vgl. Aznar Soler, „Introducción“, S. 39. Überraschenderweise nennt Aznar Soler an anderer Stelle das *Teatro de la Plaza* in Barcelona als Ort der Uraufführung, ebenfalls im Jahr 1987. Vgl. hierzu Aznar Soler, Manuel: „Grenztheater als Metatheater. José Sanchis Sinisterras Teatro Fronterizo: von *Ñaque* bis *¡Ay, Carmela!*“, in: Floeck, Wilfried (Hg.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*, Tübingen 1990 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 6), S. 236.

³⁸⁴ Vgl. Pérez-Rasilla Bayo, „El teatro desde 1975“, S. 2858; sowie Ragué-Árias, María José: *El teatro de fin de milenio en España: (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona 1996, S. 172.

³⁸⁵ Vgl. Ragué-Árias, *El teatro de fin de milenio*, S. 169.

³⁸⁶ Informationen zum Teatro Fronterizo und dem im Jahr 2010 gegründeten zweiten Taller, dem Nuevo Teatro Fronterizo in Madrid, finden sich unter <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/>.

lo que ocurre en el mundo del arte, del pensamiento, y en ese sentido nunca me he conformado con ser un hombre de teatro.“³⁸⁷

Die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen schließt bei Sanchis Sinisterra das eigene Medium konsequenterweise mit ein. Dementsprechend zeichnen sich viele seiner Stücke durch den Einsatz metatheatraler und metafiktionaler Reflexionen aus³⁸⁸, die häufig dazu dienen, die Wahrnehmungsgewohnheiten der Rezipienten zu unterlaufen, um sie auf diese Weise zu einer kognitiven Stellungnahme gegenüber dem Dargestellten herauszufordern: „[...] yo intento hacer un teatro en el que el espectador tenga que completar. El mío es un teatro de sugerencias, de insinuaciones.“³⁸⁹

Sanchis Sinisterra sieht das Theater als Überlebensort für Randständiges, Ausgegrenztes und Tabuisiertes. Das *Teatro fronterizo* wurde für ihn zum ästhetischen Labor, in dem er die Grenzen der Theatralität sowie der Textualität erforschen konnte. Einhellig wird in der Forschungsliteratur auf die bemerkenswerte Kohärenz zwischen Theorie und Praxis in den Stücken des *Teatro fronterizo* sowie im Gesamtwerk von Sanchis Sinisterra hingewiesen.³⁹⁰ Neben der Ausreizung formaler Grenzen rückte der *Taller* ebenso marginalisierte Themen, Räume, Kultur(en) und Figuren in den Fokus. Dies belegt folgender Auszug aus dem Manifest der Theatergruppe:

Hay territorios en la vida que no gozan del privilegio de la centralidad.
Zonas extremas, distantes, limítrofes con lo Otro, casi extranjeras.
Aún, pero apenas propias.
Áreas de identidad incierta, enrarecidas por cualquier vecindad.
La atracción de lo ajeno, de lo distinto, es allí intensa.
Lo contamina todo esta llamada.
Débiles pertenencias, fidelidad escasa, vagos arraigos nómadas.
Tierra de nadie y de todos.
[...]
Hay gentes radicalmente fronterizas.
Habiten donde habiten, su paisaje interior se abre siempre sobre un horizonte foráneo.
Viven en un perpetuo vaivén que ningún sedentarismo ocasional mitiga y, además de la propia, hablan algunas lenguas extranjeras.
Se trata, generalmente, de aventureros frustrados, de exploradores más o menos inquietos que, sin renegar de sus orígenes, los olvidan a veces.
[...]
Hay una cultura fronteriza también, un quehacer intelectual y artístico que se produce en la periferia de las ciencias y de las artes, en los aledaños de cada dominio del saber y de la creación.
Una cultura centrífuga, aspirante a la marginalidad, aunque no a la marginación, que es a veces su consecuencia indeseable, y a la exploración de los límites, de los fecundos confines.
Sus obras llevan siempre el estigma del mestizaje, de esa ambigua identidad que les confiere un origen a menudo bastardo.
[...]

³⁸⁷ Fondevila, Santiago: „Sanchis Sinisterra: ‚El teatro no es un círculo cerrado‘“, in: *El público*, 67, 1989, S. 43.

³⁸⁸ Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio*, S. 169.

³⁸⁹ Sanchis Sinisterra zit. n. Floeck, Wilfried: „Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria? El teatro de José Sanchis Sinisterra“, in: Fritz, Herbert/Pörtl, Klaus (Hgg.), *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*, Berlin 2000, S. 54.

³⁹⁰ Vgl. Aznar Soler, „Grenztheater als Metatheater“, S. 233.

Hay -lo ha habido siempre- un teatro fronterizo.

Íntimamente ceñido al fluir de la historia, la Historia, sin embargo, lo ha ignorado a menudo, quizá por su adhesión insobornable al presente, por su vivir de espaldas a la posteridad.

También por producirse fuera de los tinglados inequívocos, de los recintos consagrados, de los compartimentos netamente serviles a sus rótulos, de las designaciones firmemente definidas por el consenso colectivo o privativo.³⁹¹

Einmal auf die Bühne gebracht, kann Ausgegrenztes oder Verdrängtes erneut in Kontakt zur Lebenswelt treten statt sich den Rezipienten in einem Guckkasten zu präsentieren.³⁹² Die Fiktion zieht bei Sanchis Sinisterra keinen Trennstrich zwischen Welt und Bühne, sondern sie ist Versprachlichungsmodus innerhalb einer Welt, in der sich Ausschluss- und Verdrängungsmechanismen nicht zuletzt durch die Verfügung über oder den Entzug von Zeichen vollziehen lassen. Der Gestus seines Werks ist dabei eher der des Aufzeigens und Reflektierens statt der des Belehrens.³⁹³

Die Besinnung auf die Kernelemente des Theatralen geht bei Sanchis Sinisterra nicht selten mit einer Reduktion von Bühnendekor, dem Verzicht auf aufwendig konstruierte Wechsel zwischen verschiedenen Bühnenbildern sowie mit dem Auftreten weniger Personen einher. Diese mediale und inszenatorische Besinnung ist bei Sanchis Sinisterra nicht nur formales Experiment, sondern gleichermaßen eine Befreiung des Theaters von Ideologie, sie mündet in der Akzentuierung der Sprache, der dialektischen Aushandlung von Positionen und, nicht zuletzt, in der Aktivierung des Zuschauers, der bewusst geschürten Zweifeln und semantischen Leerstellen zu begegnen hat. Die Rückführung des Theaters auf seinen Nullpunkt ist geradezu mit einer phänomenologischen Reduktion theatraler Ästhetik in Beziehung zu setzen, durch die ein neues Theater, ein Theater *nach* Franco, erst möglich wird.

Die Erforschung unterschiedlicher Grenzbereiche durch das *Teatro Fronterizo* geht konsequenterweise mit einer Beschäftigung der Transgression, des Grenzüberttritts, einher. Als paradigmatisches Motiv der Transgression ist sicherlich auch die Wiederkehr aus dem Reich der Toten zu bezeichnen, um die es nun im Hinblick auf den Theatertext *¡Ay, Carmela!* gehen wird. Seinen figuralen Ausdruck findet diese Form der Transgression in der Gespenstererscheinung. Der Philosoph Ulrich Beil formuliert entsprechend: „Andererseits kann das Gespenst als Grenzobjekt gelten, weil mit

³⁹¹ Sanchis Sinisterra, José: „El Teatro fronterizo. Manifiesto“, in: ders., *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, Madrid 142010, S. 267.

³⁹² Vgl. Fernández Ariza, „La memoria en el teatro de la transición democrática“, S. 217-230.

³⁹³ Vgl. Floeck, Wilfried: *Spanisches Gegenwartstheater (1). Eine Einführung*, Tübingen 1997, S. 115: „Auch er [Sanchis Sinisterra] ist ein wahres Theatertier, dessen Leben seit seiner frühen Jugend ausschließlich dem Theater gewidmet ist. Auch er ist von der marxistischen Gesellschaftstheorie und dem Einfluss Brechts geprägt, und auch er hat seine Theaterarbeit stets als subversive Tätigkeit gegen das Franco-Regime und als Alternative zum bürgerlichen Theatermodell verstanden, ohne jedoch das Theater dabei als politisches oder ideologisches Propagandainstrument einzusetzen und ohne jeden missionarischen Überzeugungseifer. Auch er hat seine ersten Theatererfahrungen in studentischen Gruppen und im Umfeld des Unabhängigen Theaters erworben [...] Auch er schreibt ein modernes aktuelles Theater [...]. Wie Alonso de Santos [...] leidet auch Sanchis Sinisterra seit den achtziger Jahren unter dem Zusammenbruch geschlossener Referenzsysteme, ohne deshalb seine eigene ideologische Herkunft abzuschütteln und seine Sympathie für linke Utopien zu verraten.“

ihm notorisch Diskursgrenzen überschritten werden.“³⁹⁴ Gespenster dienen seit jeher als Substitute für Verdrängtes, Tabuisiertes oder vergessen Geglaubtes. Unter Rekurs auf Kant und Derrida wurde bereits aufgezeigt, dass sich das Gespenstermotiv gerade in historischen Phasen, die durch das Wirken einer starken institutionellen bzw. instrumentellen Vernunft gekennzeichnet sind, eignet, um das dem diskursiven Exorzismus zum Opfer Gefallene metaphorisch zu fassen. Eine solcher Rückgriff auf das Gespenstermotiv ist sicherlich auch in transitorischen Phasen im Anschluss an Diktaturen nicht verwunderlich, bietet es doch eine mögliche Ästhetisierungsform destabilisierender, und deshalb ausgeschlossener Erinnerungsinhalte. Man denke nur an die bereits zitierte Textstelle von Adorno aus seinem 1959 gehaltenen Vortrag „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“. Das Ausklammern destabilisierender Erinnerung in postdiktatorischen Gesellschaften erklärt sich aus einer systemischen Vernunft heraus, deren implizites Streben nach Stabilisierung zunächst über das subjektive Bedürfnis des Erinnerns und damit über die intersubjektiv-identitäre Vergewisserung gestellt wird. Diese Praxis weist sicherlich Analogien zur Vernunftphilosophie des 18. Jahrhunderts auf, die das Spektrale und Spiritistische aus der Wissensordnung verbannen wollte und den Fortschrittsgedanken (Blumenberg) entgegen der Rück- und Jenseitsorientierung vorangehender Epochen pries.

Das in die Latenz verschobene, bedrohliche Wissen und Sprechen verliert durch seine Marginalisierung jedoch nicht seine Existenz, sondern droht jederzeit als Unheimliches in das Feld der Wahrnehmung zurückzukehren. Es ist in der Welt, jedoch absent, und gerät damit zur paradoxen und potentiell unheimlichen Figur:

Gerade dieses Schwanken zwischen Wissen und Nicht-Wissen scheint zur philosophischen Signatur des Gespenstes zu gehören, einer paradoxen Figur, die sich in dem Male, in dem man sich ihr anzunähern glaubt, auch wieder entzieht. Einer Figur des Zwischen – oszillierend zwischen Schrecken und Faszination, Immanenz und Transzendenz, Körper und Geist, Ereignis und Wiederholung, Anwesenheit und Abwesenheit, Leben und Tod.³⁹⁵

Auf dem Theater gehört Shakespeares Theatertext *Hamlet* sicherlich zu den meistzitierten Beispielen, wenn es um Gespenstererscheinungen geht. Es wurde mit Blick auf dieses Beispiel bereits darauf verwiesen, dass die theaterwissenschaftliche Untersuchung der Rezeption von Gespenstern meist monoperspektivischer Natur ist. Die Kennzeichnung von Gespenstern als leere Hüllen, die für einen abwesenden Referenten stehen, macht die spektrale Figur zum Zeichen, das an die Stelle für etwas physisch Abwesendes oder Vergangenes tritt. Der Wiederkehrer im Drama *Hamlet* verfügt sowohl über eine intersubjektiv wahrnehmbare Materialität – er wird von mehreren Figuren gesehen – als auch über ein Signifikat, in diesem Fall die Vorstellung von Hamlets Vater. Verlost gegangen ist der Referent, dessen tragisches und durch ein Komplott eingefädelt Ableben Grund für dessen Wiederkehr als Un-Toter ist. Die durch den Mord an Hamlets Vater aus den Fugen geratene Zeit wird erst über die Anhörung dessen, was nicht zur Anhörung bestimmt ist, sowie über einen Akt korrektiver

³⁹⁴ Beil, Ulrich Johannes: „Kants Gespenster. Anthropologische und mediale Grenzobjekte in der Aufklärung“, in: *IASL*, 39,2 (2014), S. 446.

³⁹⁵ Beil, *Kants Gespenster*, S. 443.

Gerechtigkeit wieder ins Lot gerückt. Erst durch die Wiederherstellung der Ordnung reetabliert sich die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie zwischen Sein und Schein.

Die Wiederkehr der Toten in José Sanchis Sinisterras Drama *¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo* (1986) ist allerdings gänzlich anderer Natur und kann mithilfe der formulierten Annahme der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen sowie mit den Ausführungen zur Phänomenologie der Erinnerung bzw. des Gedächtnisses in Beziehung gesetzt werden.

1.2. Die Grenze zwischen Semantik und Materie – Die Spaltung des Zeichens im dramatischen Raum

1.2.1. Traum? Rausch? Oder Wunder? Positionen zu Carmelas Wiederkehr aus dem Jenseits

Einhellig wird in der Forschungsliteratur auf die komplexe Raum- und Zeitstruktur des Dramas verwiesen. Die innerfiktionalen Geschehnisse werden nicht chronologisch präsentiert, sondern auf unterschiedlichen, wechselnden und sich teils sogar durchdringenden Fiktionsebenen verortet. Dargestellt wird die Geschichte von Carmela und Paulino, eines liierten Künstlerduos, das sich während des spanischen Bürgerkriegs mit seinen „Variedades a lo fino“ versehentlich von der republikanischen in die franquistische Besatzungszone verirrt, dort verhaftet und schließlich gezwungen wird, eine abendliche Theatervorführung im *Teatro de Goya* in der von den Franquisten besetzten Stadt Belchite vorzubereiten und durchzuführen. Die beiden Protagonisten zeichnen sich durch politische Ignoranz – diese hat sie in das Dilemma gebracht hat – und das mittelmäßige künstlerische Niveau ihres Repertoires aus, das vornehmlich populäre, teils anzügliche und derbe Varieté-Nummern sowie pathetische Lyrik- und Gesangseinlagen beinhaltet. Trotz ihrer biographischen und ästhetischen Schlichtheit sind sie Schauspieler mit Herzblut und einem Mindestmaß an Ansprüchen. So kommt es, dass während der Vorbereitungen für die *Gran Velada* das mangelnde Dekor sowie die unbefriedigende Garderobe mehr Anlass zur Beschwerde über ihre Situation geben als der Umstand, für franquistische Propagandabelange herhalten zu müssen; die Aufführung findet nämlich anlässlich der „Befreiung“ der Stadt Belchite von den Republikanern statt und ist somit in das historische Milieu im Jahr 1938, wenige Tage nach der blutigen Schlacht am Ebro, eingebettet. Die *Gran Velada* soll den franquistischen Soldaten einen würdigen Rahmen für die Feierlichkeiten liefern, zu der selbst General Francisco Franco anwesend ist. Gleichzeitig sind die Ränge mit Gefangenen der Internationalen Brigaden gefüllt, für die die Aufführung eine Art „letzte Gnade“ darstellen soll. Dieser makabre Scherz ist Ausgangspunkt für die am Ende des Spiels im Spiel stattfindende Katastrophe, die Erschießung Carmelas auf offener Bühne. Denn während der letzten von zahlreichen Varieté-Nummern, einer vulgären Verunglimpfung der republikanischen Flagge, stimmen die anwesenden Brigadisten das republikanische Truppenlied „La batalla del Ebro“ an, dessen Refrain die zum Damentitel gewordene Zeile „Ay, Carmela“ in sich trägt. Mehr aus Empathie

denn aus politischem Ethos solidarisiert sich die nackte, zuvor lediglich mit der republikanischen Flagge umhüllte Carmela mit den rebellierenden Gefangenen und stimmt in das Schlachtlied ein. Noch bevor Paulino die Situation mit einer Furznummer retten kann, wird Carmela, die mit entblößter Brust und in die Farben der Aufständischen gehüllt zur allegorischen Anspielung auf Eugène Delacroix' 1830 fertiggestelltes Gemälde *La liberté guidant le peuple* wird, durch einen Schuss aus dem Zuschauerraum getötet.

Die Handlung des Dramas setzt wenige Tage nach dem Theaterabend ein und präsentiert den einsamen, leicht angetrunkenen Paulino auf der Bühne des *Teatro de Goya*, dem Schauplatz der Katastrophe. Als Dekor dienen lediglich ein alter Plattenspieler samt einer Schallplatte mit Liedern des Variété-Abends sowie eine halb verbrannte republikanische Flagge. Als stumme Zeugen erinnern sie an das Verbrechen, dem Carmela zum Opfer gefallen ist. Die zu Beginn des Dramas etablierte Situation ist Ausgangsebene für die mehrmalige Wiederkehr der toten Carmela aus dem Jenseits. Gleichmaßen werden die auf dieser Ausgangs- oder Gegenwartsebene zu verortenden Situationen durch die Präsentation der zurückliegenden *Gran Velada* unterbrochen, die den Zuschauer nachträglich über die Geschehnisse und damit über die Erschießung Carmelas in Kenntnis setzt. Dass diese Informationsvergabe in Form eines Spiels im Spiel szenisch und nicht narrativ, d.h. aus der Perspektive eines erzählenden Paulino aus der Gegenwart geschieht, liefert bereits einen ersten Hinweis auf den Umgang Paulinos mit den Geschehnissen. Der Umstand, dass Paulino das Zurückliegende nicht explizit artikuliert und der Zuschauer somit auf einen Wechsel der Fiktionsebenen angewiesen ist, um das Verhalten Paulinos auf der Gegenwartsebene einordnen zu können, zeigt, wie Sanchis Sinisterra seine erinnerungskulturelle Kritik bereits in der Dramenstruktur anlegt.

Während sich der erste Akt durch das stete Oszillieren zwischen dem einsamen Paulino, der Wiederkehr der toten Carmela sowie den Vorbereitungen des Theaterabends charakterisiert, dominiert die *Gran Velada*, d.h. die Theateraufführung vor den Truppen sowie den Gefangenen, den zweiten Akt. Der Epilog ist dagegen vornehmlich durch den Dialog zwischen Paulino und der toten Carmela bestimmt. Paulinos Angepasstheit sowie seine unwürdige Haltung werden am Ende des Dramas dadurch gesteigert, dass er, mit dem blauen Hemd der Falange bekleidet, die Bühne fegt.

Die Wiederkehr Carmelas aus dem Reich der Toten scheint sich auf den ersten Blick einer eindeutigen Lesart zu verweigern, denn die Frage nach der Struktur und der Relationierung der Fiktionsebenen des Dramas wird in der Forschungsliteratur entweder nicht explizit behandelt und damit hinter inhaltliche Aspekte zurückgestellt oder unterschiedlich beantwortet. Da diese Frage von entscheidender Relevanz hinsichtlich der Besprechung der strukturellen Besonderheit der vermeintlichen Gespenstererscheinung ist, sollen bestehende Positionen knapp erläutert und im Hinblick auf eine eigene Interpretation brauchbar gemacht werden.

Findet die Strukturfrage eigens Erwähnung, so sprechen die Interpretinnen und Interpreten meist von zwei oder drei Fiktionsebenen. Hartmut Stenzel geht beispielsweise von „dem Nebeneinander und der

Überlagerung von drei Fiktionsebenen“ aus, die jeweils durch theatrale Zeichen sowie die Anzahl der beteiligten Figuren markiert sind. In einer Grafik veranschaulicht er seinen Ansatz³⁹⁶:

Fiktionsebene	Fiktionaler Status	Beteiligte Personen	Markierung der Fiktionsebene durch theatrale Zeichen
F1	Realitätsebene (Ausgangsebene)	Paulino	Paulino in unordentlicher Alltagskleidung, dekorationslose Bühne, schwaches Probenlicht
F2	Erinnerungsebene	Carmela und Paulino	Carmela in andalusischem Kostüm, gleißendes Bühnenlicht
F3	Carmela aus dem Jenseits	Carmela und Paulino	Wie F1 + Carmela in schlichtem Straßenkleid

Seines Erachtens geben die Kleidung, die Verwendung des Bühnenlichts sowie die beteiligten Figuren Hinweise auf die Ebenenwechsel. Die Ebene der Wiederkehr der toten Carmela (F3) trennt er dementsprechend von einer Erinnerungsebene (F2), die eindeutig durch differierende theatrale Zeichen markiert ist. Ebenso unterscheidet er sie aufgrund der unterschiedlichen Anzahl der beteiligten Personen von der Ebene F1, der Realitäts- bzw. Ausgangsebene. Diese Trennung begründet er jedoch nicht, wie anzunehmen wäre, durch die Wiederkehr der Toten und damit durch einen Einbruch des Phantastischen: „Die dritte Fiktionsebene (F3) schließlich [...] zeigt uns die bereits tote Carmela, die aus dem Jenseits zurück kommt und Paulino von dort berichtet. F3 hat aber in seiner theatrale Realisierung nichts Phantastisches an sich [...].“³⁹⁷ Stenzel verweist stattdessen auf die „realistische Wirklichkeitskonstitution“, die er unter anderem am Verhalten der Figuren, an der Alltagssprache sowie an der Kleidung festmacht.

Auch Rowena Sandner geht in ihrer Interpretation von drei Fiktionsebenen aus. Von einer Realitätsebene unterscheidet sie eine „Erinnerungsebene“ und eine „Vergangenheits- bzw. Gedächtnisebene“. Der Terminus „Erinnerungsebene“ bei Sandner jedoch nicht auf den Abend der Theateraufführung, sondern auf die Wiederkehr Carmelas. Sandner rechtfertigt diese Bezeichnung zum einen damit, dass „Carmela nur deshalb aus dem Totenreich zurück[kommt], weil sie sich an Paulino erinnert (CARMELA: Es que de pronto me he acordado de ti).“³⁹⁸ Zum anderen werden „nicht nur die individuellen Erinnerungen Carmelas und Paulinos dargestellt, sondern es werden auch allgemein Erinnerung, Vergessen und die Unterschiede zwischen Diesseits und Jenseits thematisiert.“³⁹⁹ Der Ebene der zeitlich vorausgehenden *Gran Velada* kommt hingegen der Terminus

³⁹⁶ Vgl. Stenzel, Hartmut: *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2005, S. 256.

³⁹⁷ Stenzel, *Einführung*, S. 255.

³⁹⁸ Sandner, Rowena: „Theater des Gedächtnisses: José Sanchis Sinisterras Stück *¡Ay, Carmela!* zwischen Gedächtnis und Erinnerung“, in: Erll, Astrid u.a. (Hgg.), *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003 (= ELCH, 11), S. 312.

³⁹⁹ Sandner, „Theater des Gedächtnisses“, S. 312.

der „Vergangenheits- und Gedächtnisebene zu“, da sie „die damalige Bedrohung durch das Franco-Regime vergegenwärtigt und damit zur Konstruktion eines kulturellen Gedächtnisses beiträgt.“⁴⁰⁰ Zusätzlich nimmt Sandner eine „vierte, ‚reale‘ oder ‚halb-fiktive‘ Zeitebene“ an, mit der sie die Rezeptionsästhetischen Effekte des Spiels im Spiel begrifflich zu fassen versucht. Die Überlagerung einer fiktiven und einer realen Zuschauerrolle, die mit der differierenden Zeitlichkeit sowie der Einbeziehung des Publikums in die Fiktion einhergeht, scheint nach Ansicht Sandners die Etablierung einer weiteren Ebene zu rechtfertigen.

Zwei weitere Einordnungsversuche liefern Kristina Jensen (2007) und Anabel García Martínez (2016). Beide gehen von drei Fiktionsebenen aus, wobei sie die Wiederkehr der toten Carmela als „nivel irreal de ficción“ (Jensen) bzw. als „nivel de la irrealidad“ (García Martínez) kennzeichnen. Richtigerweise verweisen sie auf die durch theatrale Zeichen markierte, strukturelle Verbindung zwischen dem alleine auf der Bühne befindlichen Paulino und den Momenten der Wiederkehr der Toten; weder das Bühnenlicht noch die Kleidung ändern sich. Nichtsdestotrotz veranlasst sie die Präsenz des vermeintlich Unerklärlichen bzw. innerfiktionalen „Fiktiven“ auf der Ausgangsebene dazu, eine weitere Unterteilung der Fiktionsebenen vorzuschlagen.

Marcela Beatriz Sosa spricht in ihrer den Werken José Sanchis Sinisterras gewidmeten Dissertation von einem „plano sobrenatural“ und steht damit in ihrer Interpretation den Auffassungen Jensens und García Martínez nahe. Dem „plano sobrenatural“ stellt sie einen „plano ‘real‘“ an die Seite, auf dem Paulino wenige Tage nach der Gran Velada zu verorten ist, sowie einen „plano ficcional del arte“, die Ebene also, auf der die Theateraufführung von Franquisten und gefangenen Brigadisten evoziert wird. Alle drei Ebenen bezeichnet sie als „planos metateatrales“, ohne diese jedoch in einer genaueren Analyse zu benennen bzw. zu kategorisieren.⁴⁰¹

Anders als Stenzel, Sandner, Jensen oder García Martínez geht Andrea Hüttmann von zwei Fiktionsebenen aus, nämlich von der von Stenzel als „Realitätsebene“ bezeichneten sowie einer Erinnerungsebene, die die Rekonstruktion der *Gran Velada* (Stenzels Erinnerungsebene) sowie die Wiederkehr der toten Carmela gleichsam auf einer Stufe subsumiert. Zu dieser Auffassung gelangt Hüttmann, weil sie davon ausgeht, dass sowohl der Theaterabend als auch das Sprechen mit der wenige Tage zuvor erschossenen Carmela auf einer Traumebene zu verorten sind. Der Rezipient erhält gewissermaßen Einblick in die Gedanken- und Vorstellungswelt des schlafenden, träumenden oder trunkenen Paulino:

Die Tatsache, daß Carmela ihm auf dieser Fiktionsebene [der Ausgangsebene] Besuche aus dem Reich des Todes abstattet, spricht indessen dafür, daß er dies im Schlaf, also in Form eines Traums, oder im Wachzustand, möglicherweise in Form eines Tagtraums, macht. Im Gespräch nun stellen die beiden Figuren immer wieder Beziehungen zwischen den verschiedenen

⁴⁰⁰ Sandner, „Theater des Gedächtnisses“, S. 312.

⁴⁰¹ In Anlehnung an die von Karin Vieweg-Marks vorgeschlagene Typologie des Metadramas könnte das thematische vom fiktionalen Metadrama unterschieden werden. Auf diese Unterscheidung wird in der vorliegenden Studie ausführlicher einzugehen sein. Vgl. Vieweg-Marks, Karin, *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt a. M. 1989 (= Literarische Studien, 1).

zeitlichen Ebenen her, wobei in besonderem Maße darüber gesprochen wird, wer sich überhaupt und wenn ja, woran erinnern kann, wie erinnert wird bzw. wen und was man in der Gegenwart und in der Zukunft zu erinnern hat.⁴⁰²

Hüttmann relativiert ihre Annahme jedoch, wenn sie darauf hinweist, dass „nie wirklich klar wird, ob Paulino die inszenierte Erinnerung an die *Gran Velada* in einem Schlaf- oder Wachzustand träumt oder ob er sich frei zwischen den nebeneinander geschalteten unterschiedlichen Fiktions- und Zeitebenen bewegen kann.“⁴⁰³

In der Folge soll mithilfe der theoretischen Annahmen zur Ästhetisierung der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen nicht nur der Versuch unternommen werden, bestehende Interpretationsansätze zu ergänzen, sondern es soll ebenso auf deren Unschärfen hingewiesen werden, die sich aus einer teils ungenauen Verwendung gedächtnistheoretischer Termini sowie der mangelnden Trennschärfe zwischen den phänomenologischen Begriffen ‚Noesis‘ und ‚Noema‘ ergeben.

1.2.2. Die Wiederkehr als Ästhetisierungsform des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen

Ausgehend von den bestehenden strukturellen Einordnungen der Wiederkehr der toten Carmela soll an dieser Stelle ein eigener Ansatz präsentiert werden. Die leitende Frage lautet dabei: Auf welche Weise fungiert die Wiederkehr innerhalb des dramatischen Raums als eine mögliche Ästhetisierungsform der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen? Um einen möglichst unverfänglichen Zugang zur Analyse der Fiktionsebenen und damit zur Analyse der Wiederkehr zu finden, soll zunächst zwischen einer Gegenwarts- und einer Vergangenheitsebene unterschieden werden. Diese zeitlich orientierte Vorgehensweise führt folglich zur Annahme von zwei zu differenzierenden Ebenen und ermöglicht, wie zu zeigen sein wird, eine Präzisierung der in den bestehenden Interpretationen teils ungenau gebrauchten Termini ‚Erinnerung/Erinnern‘, ‚Gedächtnis‘, ‚Vergessen‘ oder ‚Verdrängung/Verdrängen‘.

Die Annahme von zwei statt drei Fiktionsebenen lässt sich nicht nur mit Blick auf die erwähnte Verwendung der theatralen Zeichen rechtfertigen, sondern ermöglicht zudem eine mit dem erinnerungskulturellen Impetus des Stücks korrespondierende Distinktion einer Ebene des Erinnerten, auf der die vergangenen Geschehnisse präsentiert werden (Vergangenheitsebene), und einer Ebene des Erinnerns bzw. Verdrängens, auf der bzw. von der aus es um den Umgang mit diesen Geschehnissen geht (Gegenwartsebene). Die Rückführung auf die Zeitlichkeit erspart die irreführende Frage nach der Kopplung der Fiktionsebenen mit dem innerfiktionalen ontologischen Status des Dargestellten und ermöglicht des Weiteren einen präziseren Gebrauch des Erinnerungsbegriffs. Diese Präzisierung

⁴⁰² Hüttmann, Andrea: *Die Ästhetik der Geschichte: das zeitgenössische historische Drama Spaniens im Spannungsfeld zwischen Sinn und Spiel*, Tübingen 2001 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 25), S. 257.

⁴⁰³ Hüttmann, *Ästhetik der Geschichte*, S. 263.

impliziert die Trennung des Erinnerungsinhalts vom Akt des Erinnerns, denn Noema und Noesis scheinen aufgrund des Suffixes *-ung* im Begriff der ‚Erinnerung‘ zu verschmelzen. Der Akt des Erinnerns muss zwangsläufig rückwärtig erfolgen, also aus einer Gegenwart heraus, unabhängig davon, ob diese nun bereits selbst vergangen ist oder nicht, und unabhängig davon, ob es sich um eine willkürliche oder unwillkürliche Form des Erinnerns handelt.⁴⁰⁴ Das Erinnernte bzw. Verdrängte wiederum meint das einmal im sinnlich-empirischen Raum Gewesene, das sich nun durch das Spannungsverhältnis zwischen faktischem Anspruch (In-der-Welt-Sein) und materieller Abwesenheit charakterisiert. Das Erinnernte und das Verdrängte haben denselben Inhalt, obgleich die Begriffe auf den differierenden Umgang mit diesem hinweisen.

Demzufolge bedeutet die Annahme von zwei Ebenen nicht, dass die vorliegende Studie Hüttmanns Ansatz, der ebenfalls von zwei Ebenen ausgeht, Folge leistet. Dieser wird bereits durch den Verweis auf die bewusst platzierten theatralen Zeichen in Frage gestellt. Die Annahme, sowohl der Theaterabend als auch die Wiederkehr aus dem Reich der Toten sei auf einer gemeinsamen (Tag-)Traumebene zu verorten, wird durch die Zeichenverwendung konterkariert. Außerdem ist die Subsumierung dieser Situationen innerhalb eines Traums problematisch – darauf weist Hüttmann nachträglich selbst hin –, weil der Status der Toten bis zuletzt fraglich bleibt, also weder als reines Hirngespinnst Paulinos noch als äußerlich von Paulino wahrnehmbares Gespenst erklärt werden kann. Zum anderen lässt dieser Ansatz die bewusst intendierte Unterminierung der Grenze zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit, zwischen Intelligiblem und Sensiblem, außer Acht. Gerade dieses transgressive Moment, das Offenhalten der Grenze zwischen Innen und Außen, gilt es jedoch zu genauer zu betrachten und für eine Interpretation der Wiederkehr der toten Carmela zu prüfen.

Unter dem Terminus ‘Gegenwartsebene’ sollen in der Folge sowohl die Situationen subsumiert werden, in denen sich Paulino alleine, in Alltagskleidung bzw. blauem Hemd auf der Bühne befindet, als auch die Situationen, in denen er in einen Dialog mit der toten Carmela tritt. Beide Situationsklassen sind über ihre Zugehörigkeit zur innerfiktionalen Gegenwart und damit über ihren Aussagewert bezüglich des gegenwärtigen Umgangs mit Vergangenen verbunden. Es wird davon abgesehen, die Wiederkehr Carmelas als „Erinnerungsebene“ zu bezeichnen, wie dies beispielsweise Sandner oder Aznar Soler tun. Denn auch wenn die tote Carmela auf dieser Ebene das Erinnern an Paulino als Grund für ihre Wiederkehr angibt („Es que de pronto me he acordado de ti...“), so handelt es sich lediglich um einen Erinnerungsakt, nicht jedoch um die szenische Evozierung des Erinnernten. Es ist jedoch ein bedeutender Unterschied, ob gegenwärtiges Handeln als Konsequenz einer Erinnerung erklärt wird, oder, ob in der Tat Erinnerntes inszeniert wird. Vielmehr unterstreicht die Feststellung, dass das Erinnern der Grund von Carmelas Rückkehr ist, die zuvor formulierte Annahme, dass es auf der Gegenwartsebene einzig um den Umgang mit den zeitlich vorausgehenden

⁴⁰⁴ Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass unwillkürliches Erinnern keinesfalls mit der Wiederkehr des Verdrängten gleichgesetzt werden darf. Während das unwillkürliche Auftauchen einer Erinnerung nicht zwangsläufig negative Affekte zur Folge hat, wird Verdrängtes gerade deshalb verdrängt, weil es diese auslöst.

Geschehnissen geht, also um das durch die Vergangenheit bestimmte Handeln der Figuren in der Gegenwart.

1.2.2.1. Tote(n)gedenken – Jenseitiges Erinnern als diesseitiges Verdrängen

Die Beschreibung der Wiederkehr der toten Carmela als „Erinnerungsebene“ ist noch aus einem weiteren Grund kritisch zu prüfen. Denn Carmela scheint zwar durch einen Akt des Erinnerns zur Wiederkehr bewegt, doch kann sie sich im ersten Akt überhaupt nicht an die Geschehnisse der *Gran Velada* erinnern:

PAULINO. Por cierto, ¿los has visto?
CARMELA. ¿A quién?
PAULINO. A los de la otra noche...
CARMELA. ¿A quién de la otra noche?
PAULINO. A los milicianos de la otra noche... (*Señala un lado de la sala.*) Los que estaban aquí, presos...
CARMELA. ¿Presos?
PAULINO. Sí, los prisioneros... ¿No te acuerdas? Los que iban a...
CARMELA. ¿Qué noche?
PAULINO. La otra noche, aquí, cuando hicimos la función...
CARMELA. ¿Qué función?
PAULINO. La función de... ¿Es posible que no te acuerdes?
CARMELA. De muchas cosas no me acuerdo, a veces... Se me van, me vienen...⁴⁰⁵

Carmela ist eine unwillkürliche, unerwartete und, wie zu zeigen sein wird, eine unverfügbare Erscheinung und konfrontiert den Überlebenden nicht mit dem Verdrängten/Nicht-Erinnerten selbst, sondern mit den damit zusammenhängenden Schuldgefühlen in der Gegenwart. Gleich diesem rekuriert und basiert ihre Existenz auf Gewesenem, wobei sich Carmela genau wie ein Affekt oder eine Emotion durch ihr Dasein in der Gegenwart charakterisiert. Dieses Dasein ist nicht materieller Natur, sondern basiert auf dem intelligiblen Bezug auf das Gewesene. Folglich ist sie weder reine Erinnerung noch reine Phantasie, gleichwohl sie weder anwesend noch abwesend ist und ihr weder Faktizität noch Fiktivität zuzuordnen sind. Sie ist nicht Erinnertes, weil Erinnertes ein Gewesensein voraussetzt, das die Repräsentation dieses Gewesenen ermöglicht. Die wiederkehrende Carmela ist jedoch nicht zeitlich zu verstehende Re-Präsentation. Ebensowenig ist sie Ausgeburt der reinen Phantasie, ist ihr Dasein doch ohne ihr faktisches Gewesensein innerhalb der Fiktion nicht zu erklären. Genau wie wiederkehrendes Verdrängtes und die dadurch ausgelösten Affekte ist auch sie ein gegenwärtiges Phänomen, das nicht Abbild der Vergangenheit ist, sondern Konsequenz. Ihr zu Beginn der Handlung festzustellender Gedächtnisverlust und ihre damit verbundene, vorläufige Distanz zu

⁴⁰⁵ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 198f.

den zurückliegenden Geschehnissen bekräftigen die sich vor diesem Hintergrund als schlüssig erweisende Einordnung der Wiederkehrerin auf der Gegenwartsebene.

Als gegenwärtiges Resultat des Verdrängens von Gewesenem bewegt sie sich gleichwohl zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die Passivität Paulinos, die durch Carmelas Ausspruch „Es que de pronto me he acordado de ti...“ akzentuiert zu werden scheint, ist m. E. jedoch nicht Ausdruck der Erinnerungsfähigkeit der Toten, sondern die ästhetische Verkehrung des Verdrängens seitens Paulinos. Anders gewendet, das Erinnern der toten Carmela ist nichts anderes, als eine metaphorische Verdrehung des Verdrängens durch die noch lebende Figur. Paulino ist Patiens des Erinnerungsaktes (*hacer memoria*) durch Carmela und gleichermaßen Agens des eigenen Verdrängens. Die Annahme Sandners, die Wiederkehr der toten Carmela könne als „Erinnerungsebene“ bezeichnet werden, kann mithilfe der Unterscheidung zwischen den Akten des Erinnerns und des Verdrängens neu perspektiviert werden. Der verdrängende Geist Paulinos (lat. *mens*) wird zum erinnernden „Geist“ namens Carmela (lat. *spectrum*). Die Wiederkehr ist somit eine Konfrontation mit affektiven und emotionalen Konsequenzen, deren Auslöser die eigenen, in die Latenz des Intelligiblen gedrängten Erinnerungen sind. Der Akt des Verdrängens durch den Lebenden wird im Drama Sanchis Sinisterras als Akt des Erinnerns durch die Tote ästhetisiert.

Der Text liefert Beispiele, um diese These zu untermauern. Die Versuche Paulinos, die Wiederkehr der toten Carmela aktiv zu initiieren, sind allesamt zum Scheitern verurteilt. Dieses Scheitern Paulinos gründet sich auf der Unmöglichkeit des paradoxen Handlungsvorhabens: Verdrängtes hört auf, Verdrängtes zu sein, sobald es erinnert wird. Dass „erinnertes Verdrängtes“ zu Erinnertem wird, wird an keiner Stelle so deutlich im Drama verarbeitet, wie zu Beginn des zweiten Aktes, als es zu einer Überlagerung der Gegenwarts- und der Vergangenheitsebene kommt. Aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Fiktionsebenen scheitert zunächst die Kommunikation zwischen den beiden Figuren. Das Phänomen des memorialen *double bind*, also der aussichtslose Versuch Paulinos, Verdrängtes ohne den Akt des Erinnerns in die Gegenwart zu integrieren, wird hier zum strukturgebenden Moment:

PAULINO. [...] Y si vuelvo de vez en cuando a este teatro, no es para que nadie juegue conmigo a hacer magia barata, ni a los fantasmas, ni a... (*Brusca transición. Grita, casi implorante.*) ¡Carmela! ¡Ven, Carmela! ¡Como sea, pero ven! ¡De truco, o de mentira, o de teatro...! ¡Me da igual! ¡Ven, Carmela!...

(*La escena se ilumina bruscamente, como al final del Primer Acto, y vuelve a sonar el mismo pasodoble: «Mi jaca». Pero esta vez, además, entra CARMELA con su vestido andaluz y un gran abanico, desfilando y bailando garbosamente. PAULINO, tras el lógico sobresalto, reacciona con airada decepción y se retira, muy digno, al fondo. Queda allí de espaldas, con los brazos cruzados; evidentemente, de mal humor. CARMELA ejecuta su número sin reparar en él hasta que, a mitad de la pieza, la música comienza a descender de volumen —o a reducir su velocidad—, al tiempo que la luz de escena disminuye y el baile se extingue. Queda, finalmente, una iluminación discreta, y CARMELA, en el centro, como ausente, casi inmóvil, en trunca posición de baile. Silencio. PAULINO se vuelve y la mira. Sigue irritado, no directamente con CARMELA.*)

Demasiado, ¿no?...

CARMELA. (*Como despertando.*) ¿Qué?

PAULINO. No era preciso tanto, caramba...

CARMELA. ¿Tanto, qué?

PAULINO. Tampoco hay que exagerar, me parece a mí...

CARMELA. Ay, hijo: no te entiendo.

PAULINO. (*Parodiándose a sí mismo.*) ¡Carmela, ven, ven...! Y, ¡prrrrooom! ¡Tará, ta, ta!

¡Chunta, chunta...! (*Remeda levemente la entrada de CARMELA.*) Vaya manera de... Ni que uno fuera tonto... ¡Carmela, ven, ven...! Y prrrrooom... Qué vulgaridad... Y uno se lo tiene que tragar, y darlo por bueno, y apechugar con lo que venga, como si tal cosa...

CARMELA. (*Que, evidentemente, no entiende nada, algo molesta ya.*)

Bueno, Paulino: ya me dirás qué vendes...

PAULINO. No, si tú no tienes la culpa, ya lo sé...

CARMELA. ¿La culpa? ¿De qué?

PAULINO. De nada, Carmela, de nada... Tú, bastante haces, pobre... Ahora aquí, ahora allá...

Que si viva, que si muerta...

CARMELA. Mira que te lo tengo dicho: no abuses del conejo.

PAULINO. ¿Qué?

CARMELA. Siempre te sienta mal. Y peor con los nervios de antes de empezar.

PAULINO. ¿De qué hablas?

CARMELA. ¿A quién se le ocurre merendarse un conejo entero, a menos de dos horas de una función que ni Dios sabe cómo nos va a salir? Pero no dirás que no te he avisado: «Para, Paulino, que el conejo es muy traidor, y se te va a indigestar y tú, cuando vas mal de las tripas, ya no das pie con bola...». Pero tú: «Que no, Carmela, que el comer bien me da aplomo...». Y ya ves... ¿Qué te notas? ¿Mareos, fiebre? (*Le toca la frente.*)

PAULINO. No me noto nada... Estoy perfectamente...

[...] ⁴⁰⁶

Erst nach einigen Repliken setzt sich die Vergangenheitsebene, d.h. die Ebene des Erinnerten, gegen die von Paulino erfolglos evozierte Wiederkehr der toten Carmela auf der Gegenwartsebene durch:

PAULINO. (*Que, durante el diálogo, ha ido «ingresando» paulatinamente en la situación definida por CARMELA.*) Secos o mojados, lo principal es no apocarse, hacer de tripas corazón y echarle toda el alma a la cosa... ⁴⁰⁷

Das paradoxe Vorhaben Paulinos, Verdrängtes als Verdrängtes zu erinnern, zeugt von seinem Wunsch, das Geschehene ungeschehen zu machen, die Wogen der Gegenwart durch einen Ausschluss des Vergangenen zu glätten. Die Dramenstruktur verwehrt Paulino jedoch die Erfüllung dieses Wunsches, enden seine Versuche, das Unvergessliche ohne jeden Rückbezug auf die Vergangenheit in die Gegenwart zu integrieren, doch gerade in der Evozierung der Vergangenheitsebene, und damit im Erinnern. Zu Beginn des Dramas, genauer, kurz nach dem ersten Erscheinen der toten Carmela scheint Paulino hinsichtlich seines Wunsches, Carmela aktiv zu ihm zurückzubringen, die Evozierung der Vergangenheitsebene noch willentlich in Kauf zu nehmen:

CARMELA. Sí, espérame... (*Sale por donde entró. Se apaga la luz blanquecina.*)

⁴⁰⁶ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 224-226.

⁴⁰⁷ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 227. Diese Textstelle wird a.a.O. erneut als Beispiel dafür dienen, um auf die Macht der Signifikanten hinzuweisen, Bedeutung zu determinieren.

PAULINO. *(Habla hacia el lateral, sin atreverse a seguirla.)* Te espero aquí, ¿eh, Carmela? Aquí mismo... Ni moverme... Hasta que vuelvas. Y no te vayas a olvidar, que tú... *(Gesto de despiste.)* Y más ahora, recién muerta... *(Piensa.)* Recién... Pero, entonces, ¿cómo es posible que...? Porque yo no estoy borracho... *(Se palmea la cara. Mira el escenario, luego la sala, y otra vez el escenario, recorriéndolo. Se detiene ante la zona del lateral por donde entró y salió CARMELA: parece que quiere inspeccionar la salida, pero no se atreve. Le asalta una idea repentina y comienza a actuar precipitadamente: toma la garrafa de vino y la deja en un lateral, fuera del escenario; hace lo mismo con la gramola y la bandera. Arreglándose el traje y el pelo, limpia con los pies la suciedad del suelo y se coloca en el proscenio, frente al público. Una vez allí, cierra los ojos y aprieta los puños, como deseando algo muy intensamente, y por fin adopta una actitud de risueño presentador. Cuando parece que va a hablar, descompone su posición, mira la luz de ensayos y sale por un lateral. Se escucha el «clic» del interruptor y la luz se apaga. Tras una breve PAUSA, a oscuras, entra de nuevo y se coloca en el centro del proscenio, gritando hacia el fondo de la sala:)* ¡Cuando quiera, mi teniente! ¡Estamos dispuestos! *(Silencio. No ocurre nada. Vuelve a gritar:)* ¡Adelante con la prueba de luces, mi teniente!⁴⁰⁸

Durch seine Vorstellungskraft gelingt es der Figur Paulino, die Dramenstruktur zu seinen Gunsten zu determinieren. Angetrieben vom Wunsch, die gerade eben abgegangene Carmela zu ihm zurückholen, initiiert er einen Wechsel der Fiktionsebenen. Dafür räumt er zunächst die theatralen Zeichen beiseite, die die Gegenwartsebene markieren, d.h. die Karaffe, den Plattenspieler sowie die republikanische Flagge, eine selbstanzeigende Geste, die weniger dramatisch-inhaltlichen als dramaturgisch-inszenatorischen Zweckmäßigkeiten folgt. Anschließend schafft er mithilfe mentaler Anstrengung („...aprieta los puños, como deseando algo muy intensamente“) tatsächlich einen Raum, in dem das Erscheinen Carmelas möglich wird. Dieses Erscheinen kann jedoch nicht auf der Gegenwartsebene stattfinden, sondern verläuft strukturgemäß über die Evozierung der Vergangenheitsebene. Die mentale Aktivität Paulinos verwehrt ihm das Erinnern des Verdrängten als Verdrängtes und damit die willentliche Auflösung dieser Paradoxie.

Eine weitere Textstelle sei im Hinblick auf die hier formulierte These herausgehoben. Kurz vor Ende des ersten Aktes, als die tote Carmela aufgrund von ihr vernommener Explosionen im Jenseits von der Bühne abgeht, um eine zweite Ermordung der toten Brigadisten abzuwenden, prallt Paulino, der ihr folgen möchte, an einer unsichtbaren Wand ab. Diese für ihn nicht zu durchbrechende Mauer, die das Diesseits vom Jenseits zu trennen und kurzzeitig mit der räumlichen Distinktion zwischen *on-stage* und *off-stage* gleichgesetzt werden kann, lässt Paulino zurück auf die Bühne stürzen. Der unsichtbare Wall repräsentiert die unüberwindliche strukturelle Grenze des Unvereinbaren, die jedem Paradoxon inhärent ist. Der schmerzhafteste Aufprall Paulinos weist nicht nur auf die Unmöglichkeit der Transgression aufgrund seines ontologischen Status als Lebender hin, sondern zudem auf die vexierbildähnliche Kippbewegung zwischen den Akten des Verdrängens und Erinnerns. Sanchis Sinisterra lässt seine Figur die Unvereinbarkeit paradoxer Handlungstendenzen körperlich spüren:

CARMELA. Ellos están allí... No huyen... se quedan quietos... andan despacio... se paran... ¡Van a matarlos otra vez!

⁴⁰⁸ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 198f.

(Bruscamente se desprende de PAULINO y sale corriendo por la zona iluminada del fondo.)

PAULINO. ¡Carmela, no...! *(Sale tras ella, pero al punto vuelve a entrar, como impulsado por una fuerza violenta que le hace caer al suelo. La luz blanquecina se apaga.)* ¡Carmela! *(Intenta incorporarse, pero está como aturdido y, además, se ha lastimado una pierna.)* ¡Carmela, vuelve! ¡Vuelve aquí! ¡Me he roto una pierna! ¡Estoy herido, Carmela! ¡Me he roto...! *(Pero comprueba que no es cierto y se pone en pie, aún ofuscado. Camina cojeando y vuelve a gritar, con menos convicción.)* ¡... una pierna! ¡No puedo andar, Carmela!... ¡Te necesito! ¡No puedes dejarme así! ¡Me he quedado cojo!...⁴⁰⁹

Besonderes Augenmerk verdient die Tatsache, dass auch dieser misslungene Versuch der aktiven Evozierung des Verdrängten in der Evozierung der Vergangenheitsebene aufgeht. Die Wehklagen des gestürzten Paulinos werden durch gleißendes Bühnenlicht und den pasadoble „Mi jaca“, die musikalische Unterstützung für eine der auf der Vergangeheitsebene aufgeführten Varieté-Nummer, unterbrochen.

(De pronto, la escena se ilumina brillantemente, al tiempo que comienza a sonar a todo volumen el pasodoble «Mi jaca». PAULINO, asustado, se inmoviliza, mira las luces y también la sala. Se frota los ojos, se tantea la cabeza y, antes de que salga de su estupor, cae rápido el

*TELÓN).*⁴¹⁰

Das Ende des ersten Aktes bekräftigt somit die formulierte Annahme, dass Paulino als Erinnernder nur die Vergangenheitsebene evozieren kann, jedoch aufgrund der strukturellen Unmöglichkeit nicht in der Lage ist, die Verarbeitung der Ereignisse ohne Vergangenheitsbezug zu vollziehen. Findet Carmela den Weg zu ihm, so erscheint sie unwillkürlich. Jeder aktive Zugang zu Carmela führt über den Pfad der schmerzhaften Erinnerung an ihre Ermordung.

Die Verortung der Akte des Erinnerns wie auch des Verdrängens auf der Gegenwartsebene sowie ihre Unterscheidung von den Inhalten des Erinnerten bzw. Verdrängten erlaubt es somit, die Wiederkehr aus dem Jenseits erinnerungskulturell zu perspektivieren. Paulinos Konflikt zwischen Erinnerung und Verdrängung entspricht der zu Beginn dieser Studie dargelegten Problematik des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen. Die paradoxe Gleichzeitigkeit findet ihren ästhetischen Ausdruck u.a. in der Überlagerung der Fiktionsebenen, d.h. der Gegenwarts- und der Vergangenheitsebene. Die Wiederkehr der toten Carmela kann als ästhetische Einschreibung des paradoxen Spannungsverhältnisses zwischen dem Feld des Subjektiv-Intelligiblen und Intersubjektiv-Wahrnehmbaren verstanden werden. Das gegenwärtige Verhalten Paulinos, das sich im Stück zunehmend durch eine Haltung des Nicht-Erinnerns charakterisiert, korrespondiert nicht mit seinem schmerzhaften Bedürfnis sowie der identitären Notwendigkeit des Erinnerns. Einerseits übersteigt das traumatische Ereignis (Anschauung) jede Möglichkeit der mentalen Einordnung (Begriffe), andererseits ergibt sich aus dem daraus resultierenden Verdrängungsprozess eine irreduzible

⁴⁰⁹ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 221.

⁴¹⁰ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 221f.

Diskrepanz zwischen Erfahrenem und zu Erwartendem. Das Nicht-Erinnern des Unvergesslichen äußert sich schließlich in einer Paulino nicht gefügigen Realität (vgl. I.4), genauer, im Auftreten eines Signifikats im Feld der Signifikanten.

Abschließend sei eine letzte Textstelle genannt, die sich durch eine Ironisierung der Verkehrung des Verdrängens und Erinnerns auszeichnet. Bei ihrer zweiten Wiederkehr stößt Carmela auf den schlafenden Paulino – eine Textstelle die a.a.O. genauere Betrachtung findet. Kurz darauf führt sie eine Art emotionalen Selbsttest durch, in dem sie prüft, welche Affekte der Lebenden ihr noch zur Verfügung stehen.

CARMELA. [...] (*Queda pensativa.*) ¡Qué raro!... Ya casi no puedo sentir envidia, ni rabia, ni... (*Se concentra y se esfuerza.*) ¡Doña Antoñona, cara de mona! ¡Don Melitón, amo cabrón! ... (*Se «ausculta» en busca del sentimiento correspondiente.*) Muy poco, casi nada... ¿Y pena? A ver... (*Se concentra.*) ¡No te vayas, Mamanina! ¡No pongas esa cara! ¡Abre los ojos, cierra la boca...! (*Se «ausculta».*) Bueno, sí: aún me queda pena... ¿Y miedo? (*Se concentra.*) ¡Los civiles! ¡Que vienen los civiles! ¡Todos al barranco, deprisa! ... (*Se «ausculta».*) No, de miedo, nada... ¿Y de... aquello? (*Mira a PAULINO, se concentra.*) ¡Dale, Paulino, no te pares! ¡Dale, dale, más..., ahora...! (*Se «ausculta».*) Psche... No gran cosa...⁴¹¹

Ihre Enttäuschung, die sich aus ihrer Erinnerung an die positiven Affekte ergeben, bewegen sie zu einem scheinbar beiläufigen Ausspruch, der erst vor der Folie der angenommenen Verkehrung des Verdrängungs- und Erinnerungsaktes sein interpretatorisches Gewicht entfalten. Wie der (Über-)Lebende die Erinnerungen an den Tod Carmelas verdrängt, so rät sich die Tote, die schönen Erinnerungen an das Leben zu verdrängen:

CARMELA. Y basta, Carmela. Agua que no has de beber... Más te valdrá ir olvidando las cosas buenas, para que no se te coma añoranza...⁴¹²

1.2.2.2. Carmela als Allegorie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen stellt sich die Frage, inwiefern die von García Martínez und Jensen eingeführte Annahme einer „Ebene des Irrealen“ dem in dieser Studie angenommenen Verwirrspiel zwischen Sein und Schein gerecht wird, stellt doch der Begriff des ‘Irrealen’ die Wiederkehr Carmelas unweigerlich in Opposition zum Realen. Diese Dualität birgt allerdings die Gefahr, Sanchis Sinisterras Spiel mit dem Liminalen, dem Zwischenraum zwischen Existenz und Nicht-Existenz, von vornherein aus der Interpretation auszuschließen bzw. einem ontologischen Binarismus zum Opfer fallen zu lassen.

Entgegen der terminologisch bedingten Verortung der Wiederkehr der Toten in das Feld des Irrealen behält sich García Martínez jedoch die Möglichkeit auf eine Auseinandersetzung mit der Frage bei,

⁴¹¹ Sachnis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 210.

⁴¹² Sachnis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 211.

inwiefern das inhaltliche und formale Ausreizen ontologischer Grenzen nicht doch zu perzeptiver Uneindeutigkeit führt und damit phantastisches Potential entfaltet. Unter Verweis auf die von Todorov beschriebene *hésitation* zwischen dem Wunderbaren und dem Unheimlichen nimmt sie in der toten Carmela und dem lebenden Paulino jeweils Repräsentanten des einen oder anderen Feldes an, woraus sich wiederum eine ungeklärte Gleichzeitigkeit von Wunderbarem und Unheimlichem auf der Bühne einstellt. Während Carmela von der Möglichkeit des Wunderbaren überzeugt scheint, sucht Paulino nach rationalen Erklärungen für das Auftauchen der Toten („PAULINO. No es posible... (*Por la garrafa.*) Si no he bebido casi...“). Die *hésitation* scheint damit zur Basis des Dialogs zwischen Paulino und der toten Carmela zu werden. Das Theater fungiert dabei als Motor, der die gleichzeitige Präsenz rationaler und nicht-rationaler Erklärungen und differierender innerfiktionaler Seinsweisen, nämlich Sein und Gewesensein, zulässt. Die dramatische – und, wie a.a.O. zu zeigen sein wird, auch die theatrale – Darstellung der erinnerungskulturellen Realität des Postfranquismus geht folglich mit dem Erleben von Widerstand bzw. Irritation einher, sowohl aus Figuren- wie auch aus Rezipientenperspektive. Dieser Widerstand erwächst m. E. jedoch nicht aus der ontologischen Opposition real-irreal, sondern aus der Unterminierung der Grenze zwischen Materiellem und Immateriellem bzw. Sensiblem und Intelligiblem.

Damit wird der bereits formulierten Behauptung Folge geleistet, die das materielle Nichts, das Immaterielle, als existent sowie als Quelle für Bedeutung versteht. Die Feststellung des Drängens des Intelligiblen aus seiner verordneten Latenz in den Bereich der (innerfiktionalen) sinnlich-empirischen Wahrnehmung darf hingegen nicht dazu führen, das Intelligible mit dem Irrealen gleichzusetzen. Vielmehr entsteht das phantastische Potential der Wiederkehr der toten Carmela aus einer Uneindeutigkeit zwischen existenter Innerlichkeit und äußerer Wahrnehmung. Dementsprechend ist die Wiederkehr weder als „irreales“ Phänomen innerhalb der innerfiktionalen Welt noch als Repräsentation „de lo maravilloso“ im Gegensatz zu Paulinos Vernunftsbeteuerungen zu benennen, sondern als Möglichkeit der ästhetischen Darstellung der erinnerungskulturellen Realität im Postfranquismus, in dessen Lebenswirklichkeit das Phantastische sowie Groteske eingeschrieben zu sein scheint. Der Innerlichkeit des Subjekts wird auf diese Weise eine ontologische Daseinsberechtigung erteilt, die unabhängig von sinnlich-empirischer Materialität ist.

Eine Replik Paulinos zu Beginn des zweiten Aktes verdeutlicht Sanchis Sinisterras Konzeption des Theaters als Ort, dem diese Form der Transgression, die nicht nur die Grenze zwischen Sein und Nicht-Sein in Frage stellt, sondern ebenso zwischen Intelligiblem und Sensiblem, strukturell inhärent ist:

PAULINO. [...] Y si vuelvo de vez en cuando a este teatro, no es para que nadie juegue conmigo a hacer magia barata, ni a los fantasmas, ni a... (*Brusca transición. Grita, casi implorante.*) ¡Carmela! ¡Ven, Carmela! ¡Como sea, pero ven! ¡De truco, o de mentira, o de teatro...! ¡Me da igual! ¡Ven, Carmela!...⁴¹³

⁴¹³ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 224.

Besonderes Augenmerk verdient die Reihung „¡De truco, o de mentira, o de teatro...!“. Durch die Koordination der drei verwendeten Substantive wird bereits auf syntaktischer Ebene eine semantische Gleichsetzung der Begriffe suggeriert, die im Kern die in dieser Studie analysierte Uneindeutigkeit zwischen Intelligiblem und Sensiblem in sich trägt. Die Öffnung des Binarismus zwischen Imagination und Sinnlich-Empirischem gelingt durch eine Trias, die das Theater als Raum der Verschränkung zu ermöglichen scheint. Während die Trias zu Beginn der Replik noch elliptisch ist („[...] para que nadie juegue conmigo a hacer magia barata, ni a los fantasmas, ni a...“), gelingt ihre Komplettierung am Ende. Das „teatro“ scheint die Begriffe „truco“ und „mentira“ zu versöhnen, stehen diese doch konzeptionell in Opposition zueinander. Denn während sich der „truco“, die Ausführung eines Tricks oder einer Täuschung, im Rahmen der lebensweltlichen Gesetzmäßigkeiten vollzieht, und damit dem Feld des Erklärbaren zuzuordnen ist, weist die etymologische Wurzel der „mentira“ auf den Geist (lat. *mens*) und damit auf das Feld des Intelligiblen zurück. Die Lüge ist Unwahrheit, Negation der Wahrheit, und somit Ergebnis der Imagination. Zusätzlich zu seinen beiden ersten Erklärungsansätzen, die das Erscheinen Carmelas als Folge von trickreicher Täuschung wie auch als Folge von imaginärer Täuschung deklarieren, bietet Paulino einen dritten Ansatz an, der am Sinnlich-Empirischen und am Intelligiblen orientierte Denkmuster zusammenführt. Wie in einem hybriden Raum lässt das Theater das Unvereinbare gemeinsam auftreten, der Ort der Fiktion wird zum Ort, an dem sich Wahrnehmung, Vorstellung und Fiktion verschränken. Ohne der binaristischen Gegenüberstellung des Mentalen und der äußeren Wahrnehmung Beachtung zu schenken, weist Manuel Aznar Soler in seinem Vorwort zu *¡Ay, Carmela!* auf das „red de dualidades“ hin, das Sanchis Sinisterra in seinem Stück erst konstruiert, um es anschließend in Frage zu stellen.

Fiel a su convicción dramaturgica de que nada sea ni unívoco ni unidimensional, Sanchis Sinisterra estructura la obra a través de una red de dualidades que [...] afecta no sólo al argumento (elementos realistas o verosímiles y elementos fantásticos o inverosímiles), sino también al tiempo y al espacio, a los personajes y al público. [...] Estas oposiciones duales no son, sin embargo, rígidas ni irreductibles, pues la vida y la muerte se parecen, los tiempos se entremezclan como también los públicos, lo real y lo ficcional, el humor y el patetismo.⁴¹⁴

Die theatrale Fiktion scheint an der Grenze zwischen Erklärbarem („truco“) und Unerklärlichem („mentira“) einen liminalen Raum der Ermöglichung zu eröffnen, der sich, im Sinne des Liminalitätskonzepts von Victor Turner durch ein anti-strukturelles Moment auszeichnet. Die Bühne ist damit nicht als Ort des Traums oder der Vorstellung Paulinos konzipiert, sondern als Ort, an dem Imagination und Erinnerung⁴¹⁵, Intelligibles und Materielles sowie Vergangenheit und Gegenwart eine Gleichsetzung wie auch eine Gleichzeitigkeit erfahren, die außerhalb des Theaters nicht möglich ist. Erst durch diese Infragestellung rationalistischer Denkweisen schöpft das Drama sein Potential für

⁴¹⁴ Aznar Soler, „Introducción“, S. 66f.

⁴¹⁵ Aznar Soler spricht vom „teatro como escenario de la memoria y de la ficción“; vgl. Aznar Soler, „Introducción“, S. 71.

erinnerungskulturelle Phantastik aus. Das folgende Zitat Sanchis Sinisterras unterstreicht seine Überzeugung von einer eigenen Seinsweise auf dem Theater, die sich aus Lebenswelt und Imagination zugleich speist: „El teatro hace posible que un muerto se coma una manzana o un membrillo. [...] El teatro tiene la posibilidad, la necesidad de romper los esquemas perceptivos del público e imponer su propia realidad, su propia lógica.“⁴¹⁶ Ermöglichungsgrund für Carmelas Transgression ist der Raum der Fiktion, die Bühne des *Teatro de Goya* in Belchite. Nur hier und ohne das Beisein anderer ist es möglich, dass Signifikate im Feld der Signifikanten erscheinen und rationalistische wie irrationale Erklärungsversuche unbrauchbar werden lassen. Das Erscheinen der Un-Toten verortet sich zwischen „truco“ und „mentira“, erklärt sich durch keinen der beiden Ansätze und schließt beide zugleich aus. So wird das Erscheinen der Un-Toten zur phantastischen Ermöglichung des Unmöglichen innerhalb des fiktionalen Raums. Der Umstand, dass Paulino diese Geschehnisse auf einer Theaterbühne widerfahren, sorgt zudem dafür, dass Paulino keine eindeutige Haltung gegenüber diesen Geschehnissen einnehmen kann. Die Bühne unterminiert als Ort des fiktionalen Aussagemodus ontologische Eindeutigkeiten, denn alles, was auf ihr geschieht, kann sowohl faktisch als auch fiktiv sein und sowohl fiktional wie auch faktual dargestellt sein. Damit werden die Möglichkeiten der Referentialisierung und der Setzung eines pragmatischen Gehalts ausgesetzt. Die Anti-Struktur des Theaters wird damit zugleich Ort der Ermöglichung und Ort des ontologischen und modalen Zweifels. Die Unterscheidung zwischen produktiver und reproduktiver Einbildungskraft (Kant) wird erschwert. Dass es sich bei Carmela weder um einen Erinnerungsinhalt noch um ein Hirngespinnst oder Phantasiegebilde Paulinos handelt, sondern um eine phantastische Manifestierung eines Signifikats im Feld der Signifikanten, verdeutlicht ihre zweite Rückkehr aus dem Jenseits. Kurz nachdem die Vergangenheitsebene zum ersten Mal für den Rezipienten etabliert wurde, erscheint die tote Carmela erneut auf der Bühne des *Teatro de Goya*, wo sie den schlafenden Paulino vorfindet („[...] PAULINO durmiendo en el suelo, hecho un ovillo...“⁴¹⁷). Die schlimmen Erinnerungen, denen Paulino beim ersten Erscheinen Carmelas keine semiotische Repräsentanz auf der Gegenwartsebene gewährt, suchen ihn in Form eines Albtraums heim und manifestieren sich aufgrund ihrer affektiven Tragweite gar im Feld der intersubjektiven Wahrnehmung. Paulino spricht im Traum und gewährt unwillentlich Einblick in sein Inneres.

PAULINO. (*Soñando en voz alta:*) ¡No...! ¡Que no se la lleven! ... ¡Ella no tiene...! ¡Ellos... la culpa... esos milicianos...! ¡...A cantar! ¡Ella no!... ¡Ésos... que se han puesto...! (*Sigue murmurando, sin que se le entienda.*)⁴¹⁸

Die gleichzeitige Präsenz der toten Carmela und des träumenden Paulino scheint nur dann in eine interpretative Sackgasse zu führen, wenn die Wiederkehr als Teil der Vergangenheitsebene betrachtet wird, wie dies Andrea Hüttmann vorschlägt. Da in der vorliegenden Analyse die tote Carmela jedoch

⁴¹⁶ Zit. nach Aznar Soler, „Introducción“, S. 68 (FN 99).

⁴¹⁷ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 209.

⁴¹⁸ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 211.

als Teil der Gegenwartsebene gesehen wird, wirft ihr Auftreten an dieser Stelle keine strukturellen Probleme auf. Vielmehr intensiviert die Präsenz des Verdrängenden sowie der phantastischen Figuration dieser Verdrängung den erinnerungskulturellen Impetus des Dramas. Carmelas Empathie, ihre auch nach ihrer Ermordung ungebrochene Mitmenschlichkeit sowie ihr Engagement für das kollektive Erinnern an die Toten dienen als Kontrastfolie, vor der Paulinos defizitärer Umgang mit dem Vergangenen noch deutlicher hervortritt.⁴¹⁹ Gleichzeitig nährt die Anwesenheit der Toten den Zweifel daran, ob es sich bei Carmela wirklich um ein „Hirngespinnst“ Paulinos handelt; vielmehr verstärkt sich in diesem Moment das phantastische Potential des Stücks. Statt diese Textstelle also als Gegenbeweis gegen die Annahme einer Veräußerung des Intelligiblen anzuführen, sollte sie als innerfiktionaler Beleg für die Unmöglichkeit des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen gelesen werden. Wie sehr sich Paulino auch wehrt, die Vergangenheit holt ihn im Traum, die gegenwärtigen Schuldgefühle sowie der Verlustschmerz in der gegenwärtigen Präsenz der toten Carmela ein. Carmela schlägt auf unerklärliche Weise als Signifikat im Feld der Signifikanten auf, als Immaterielles an einem für sie nicht bestimmten Ort. Ihr Auftritt, der zu einer Gleichzeitigkeit von träumendem Paulino und toter Carmela führt, unterstreicht dabei weniger eine vermeintliche Losgelöstheit von Paulinos Vorstellungswelt, sondern setzt die Unabweisbarkeit schlimmer Erinnerung doppelt in Szene. Zwar gelingt es Paulino, das Vergangene in die Innerlichkeit zu drängen, gegen die gegenwärtigen affektiven Konsequenzen seines Verdrängungsprozesses kann er sich jedoch nicht erwehren. Denn genauso wie Carmela erscheinen diese unvermittelt und unwillkürlich und sind niemals willentlich verfügbar. Als Figur zwischen Leben und Tod sowie Gegenwart und Vergangenheit ist Carmela Zwischenwesen zwischen Intelligiblem und Sensiblem, Vorstellung und Wahrnehmung. Sie repräsentiert somit nicht etwa Paulinos Gedanken und Vorstellungen, sondern diese sind als ihr Existenzgrund zu verstehen. Es ist ihre Seinsweise, die in unmittelbarer Abhängigkeit von Paulinos Geist steht, nicht ihr Sprechen und Handeln. Im Epilog wird Carmelas ontologische Uneindeutigkeit explizit zum Thema:

CARMELA. ¿De mí? ¿Estás harto de mí?

PAULINO. Bueno... de ti, no. De... de esto... (*Gesto vago, que la incluye a ella.*) De lo que pasa en cuanto me quedo solo aquí... Tanto truco, tanta mentira...

CARMELA. ¿No te gusta que venga?

PAULINO. ¡No!... O sí, pero... ¡No, no me gusta!

CARMELA. ¿Por qué?

PAULINO. (*Tras una pausa.*) Luego es peor...

CARMELA. (*Tras otra pausa.*) O sea, que... ¿soy de mentiras?

PAULINO. Tú me dirás...

CARMELA. Pero estoy aquí, contigo...

PAULINO. Bueno: estar...⁴²⁰

⁴¹⁹ Die Tatsache, dass Carmela Paulino mit der republikanischen Flagge zudeckt, zeugt davon, dass Carmela auch nach ihrer Ermordung dem Politischen noch immer weniger Relevanz einräumt als dem Menschlichen. So erwähnt sie in keinem Moment den Umstand, dass es sich bei der Flagge um das politische Symbol handelt, das ihren Untergang wenige Tage zuvor zu einem republikanischen Freiheitsakt werden ließ.

⁴²⁰ Sanchis Sinisterra, ¡Ay, Carmela!, S. 255.

Auch diese Annahme, die in direkter Verbindung zur Unterminierung der Opposition zwischen Materiellem und Immateriellem steht, findet ihren Ausdruck im Text.

Olvido y recuerdo, desmemoria y conmemoración: estos procesos memorialísticos se reflejan y se concretizan en la historia de amor de ambos, puesto que, no en última instancia, también asistimos a la representación de como un esposo llora, a su manera, la muerte de su esposa evocando y provocando su aparición misteriosa en un espacio hasta poder – o tener que – despedirse definitivamente de ella.⁴²¹

Das Ausschöpfen des phantastischen Potentials des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen gelingt über das Auftauchen einer transgressiven Figur, die die physische Grenze zwischen Leben und Tod zu überschreiten fähig scheint und das individuelle und strukturelle Abkoppeln der Vergangenheitsebene konterkariert, indem sie das Seiende um das existente Intelligible erweitert. Bei der toten Carmela handelt es sich somit m. E. nicht um einen Gespenster-Signifikant, der keinen Referenten mehr aufweist, sondern um eine paradoxe Manifestierung als Konsequenz des Verdrängens im Feld des Sinnlich-Empirischen. Anders gewendet, die tote Carmela betritt als Signifikat, d.h. als Figuration des Verdrängens, den Raum der Materie und löst dadurch die die Phantastik bedingende *hésitation* aus – auf Figuren- wie auf Zuschauerseite. Carmela ist eine gegen die Ordnung der Gegenwartsebene verstoßende Veräußerung des Innerlichen, eine figurale Unterminierung der Grenze zwischen Subjektivität und Intersubjektivität. Dabei ist sie allerdings nicht schlichtweg Abbild des Mentalen Paulinos oder durch einen Einblick in den Geist Paulinos zu erklären; stattdessen ist Paulinos Nicht-Erinnern, das Abdrängen schlimmer Erinnerung in die Latenz des Intelligiblen, ihr Daseinsgrund. Als Paradoxon, in dem sich Anwesenheit und Abwesenheit verschränken, als Veräußerung des Intelligiblen im Raum äußerer Wahrnehmung, wird sie zu einer Allegorie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen. In ihrer paradoxen Existenzweise nimmt die den Status des Zeigbaren ein, ohne über die Voraussetzungen des Sich-Zeigens zu verfügen.

Auf Grundlage dieser Überlegungen ist die Betonung der realistischen Wirklichkeitskonzeption der Wiederkehr durch Floeck und García Martínez, die auf diese Weise eigentlich das Fehlen des Phantastischen zu belegen versuchen, zurückzuweisen. Denn ihr Standpunkt gründet sich auf der Annahme von drei Fiktionsebenen, welche die Interpretation einer Manifestierung des Immateriellen als Phänomen erinnerungskultureller Phantastik *ab initio* ausschließt. Dieser Ansatz erkennt zum einen das In-der-Welt-Sein des Verdrängten, und zum anderen das Potential des Theaters als hybrider Raum, in dem sich die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen genauso realisieren kann wie die Anwesenheit des Abwesenden.

⁴²¹ García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 280.

1.2.2.3. Das Jenseits als Gedächtnis-Schwelle

Die tote Carmela ist nicht Abbild von Paulinos Vorstellungswelt bzw. sie ist mehr als „un ser imaginado y ficcionalizado por la mente de Paulino“⁴²². Stattdessen wird Paulinos Vorstellung zur Bedingung der paradoxen Seinsweise der Toten, die als Grenzgängerin zwischen Vorstellung und Wahrnehmung bzw. Innerlichkeit und Äußerlichkeit in der Folge besser als Un-Tote definiert werden sollte. Ihre fortwährende Existenz im Feld des Intelligiblen weist eine eindimensionale Koppelung des ontologischen Anspruchs an die Eigenschaft des Sinnlichen zurück. Vielmehr rechtfertigt die Annahme des Mentalen, das sich zwischen Immaterialisierung und Inexistenz zu schieben scheint, das Sprechen von den ‚Un-Toten‘. Un-Tote wie Carmela werden hier somit als Figuren verstanden, die trotz oder gerade wegen ihrer Immaterialität im Geist weiterexistieren.

Paulinos Nicht-Erinnern ist, wie bereits ausgeführt wurde, nicht gleichbedeutend mit dem Vergessen. Der Hinweis auf die kommunikationstheoretische Aporie des Imperativs „Vergiss es!“ führte vor Augen, dass es sich beim Vergessen um einen passiven Prozess handelt, mündet der Versuch des aktiven Vergessens doch stets in der Erinnerung an das zu Vergessende. Beim Nicht-Erinnern bzw. Verdrängen handelt es sich dagegen um einen aktiven mentalen Ausschließungsprozess, um einen Prozess des Ausklammerns und Abdrängens, der jedoch niemals mit der Löschung des Verdrängten einhergehen kann, sondern in der intelligiblen Anwesenheit des materiell Abwesenden aufgehen muss. Die somit theoretisch begründete Zwischenexistenz des Verdrängten zwischen (intelligibler) Anwesenheit und (materieller) Abwesenheit findet im Drama ihre räumliche Ästhetisierung in der Konstituierung des Jenseits, eines unbestimmten Ortes im *off-stage*, von dessen Beschaffenheit sowohl die Rezipienten wie auch Paulino nur durch Berichte der wiederkehrenden Carmela erfahren. Die Verortung des lediglich verbal evozierten Jenseits integriert das Konzept der Ausgeschlossenheit bzw. der Latenz in die Dramen- und Inszenierungsstruktur und führt dabei gleichermaßen die Macht des Mediums Theater vor Augen, Abgedrängtes erscheinen zu lassen, ohne dass es die für das Erscheinen notwendige Eigenschaft des Materiellen aufzuweisen hat.

Die im Anschluss an diese Überlegungen zu belegende These lautet, dass sich das Jenseits im Drama *¡Ay, Carmela!* als liminaler Raum manifestiert, der die Grenze zwischen Leben und Tod durch eine Schwelle ersetzt, als deren Endpunkte der physische Tod, der mit dem Abschied aus dem Feld des Sinnlich-Empirischen einhergeht, sowie der intelligible Tod fungieren, der mit dem Vergessen gleichzusetzen ist. Die sich zwischen diesen Polen aufspannende Welt des Jenseits repräsentiert folglich das Geistige selbst, das sich durch zeitliche, ontologische und räumliche Widersprüchlichkeit auszuzeichnen scheint, da – und dies wird anhand ausgewählter Textstellen zu zeigen sein – die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Sein und Nicht-Sein sowie Anwesenheit und Abwesenheit in Frage gestellt werden. Das Intelligible schiebt sich gemäß der formulierten Annahme zwischen den physischen Tod und das Vergessen und sichert als Schwellenraum und Zeitschwelle das

⁴²² García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 277.

Überleben des räumlich und zeitlich Verdrängten. Das intelligible Überleben der physisch Toten ist jedoch an die physische Existenz der Lebenden gebunden, die als Träger des Erinnerten und Nicht-Erinnerten gleichermaßen fungieren. Somit ist ihre intelligible Existenzweise unmittelbar von der Lebensdauer der erinnernden Subjekte abhängig, die das intelligible Überlebensfeld erst verfügbar machen. Das Ende der Subjekte führt die intelligible Seinsweise an einen Scheideweg, deren Abzweigungen entweder in den intelligiblen Tod, also das Vergessen führen, oder zur Übertragung des Erinnerungsinhalts vom erinnernden Subjekt auf kulturelle Objektivationsformen.

Gedächtnistheoretisch gewendet ließe sich also behaupten, dass es sich bei der Schwelle auf den ersten Blick um eine geeignete räumliche Beschreibung für das kommunikative Gedächtnis im Sinne Jan Assmanns handeln könnte, bildet dieses doch als erste Form memorialer Intersubjektivität einen möglichen Übergangsraum zwischen individueller Erinnerung und dem von den Subjekten losgelösten kulturellen Gedächtnis. Diese Korrelierung setzt jedoch voraus, vom Schwellenraum als einem Dazwischen zwischen einem Vorher und Nachher bzw. einem Hier und Dort auszugehen, so wie es beispielsweise der schottische Ethnologe Victor Turner vorschlug, der den Begriff des Liminalen bzw. der Liminalität in seiner Abhandlung *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* im Jahre 1969 einführte. Turner stützte sich dabei auf die Arbeiten des französischen Ethnologen Arnold van Gennep, der in seinem Werk *Les rites de passage* (1909) konstatierte, dass Rituale eng mit symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrungen verknüpft sind.⁴²³ Van Gennep untergliederte den rituellen Übergang in drei aufeinanderfolgende Phasen, die von den rituellen Subjekten (z. B. Novizen, Kandidaten, Initianden) durchlaufen werden: Trennung, Schwelle und Angliederung. In Anlehnung an dieses dreistufige Modell prägte Turner die Begriffe der ‚präliminalen‘, ‚liminalen‘ und ‚postliminalen Phase‘. Die liminale Phase definierte er als „Nahtstelle“, „an der die Vergangenheit für kurze Zeit negiert, aufgehoben oder beseitigt ist, die Zukunft aber noch nicht begonnen hat.“⁴²⁴ Die Schwelle oder Passage zeichnet sich durch eine Auflösung der bestehenden Ordnung aus, weshalb Turner im Hinblick auf die liminale Phase auch den Begriff der ‚Antistruktur‘ verwendet. Positiv-affirmativ betrachtet, meint Anti-Struktur eine Befreiung der Kreativität sowie innovative und spielerische Um- und Neugestaltung bestehender Formen. Negativ gewendet, kann die liminale Phase ebenso von Unsicherheit, Unbestimmtheit, Chaos, Tabubruch, der Auflösung von Konventionen und Verhaltensmuster sowie von Anomie, Entfremdung und Angst geprägt sein, bevor schließlich die postliminale Neuordnung erreicht wird.⁴²⁵

Der Berührungspunkt zwischen dieser Definition des liminalen Raums und der Denkfigur des

⁴²³ Fischer-Lichte, Erika: „Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater“, in: Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M./New York 2009, S. i-xxiii.

⁴²⁴ Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M./New York 2009, S. 69.

⁴²⁵ Vgl. Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S. 70. Übertragen auf gesellschaftspolitische Phänomene nennt Turner Revolutionen, die er als Limina zwischen den Hauptstrukturordnungen der Gesellschaft definiert. An diesem Beispiel wird ersichtlich, dass die postliminale Phase keinesfalls mit einer Rückkehr zu einer vorherigen, präliminalen Ordnung gleichgesetzt werden darf.

kommunikativen Gedächtnisses besteht m. E. darin, dass sowohl der Schwelle als auch dem Geist der Subjekte ein antistrukturelles Moment inhärent ist. Während im Schwellenraum erst die bewusste Auflösung alter Strukturen und der temporäre Bruch mit bestehenden Orientierungspunkten neues Denken ermöglicht, Antistruktur gewissermaßen zur *conditio sine qua non* der Struktur selbst wird, zeichnet sich das kommunikative Gedächtnis ganz im Gegensatz zum kulturellen Gedächtnis durch seine mangelnde Kodierung aus. Jan Assmann beschreibt das kommunikative Gedächtnis als „informell, wenig geformt, naturwüchsig“ und verweist darauf, dass die „Teilhabe der Gruppe am kommunikativen Gedächtnis [...] diffus [ist]“.“⁴²⁶ Erst eine semiotische Setzung der Erinnerungsinhalte im kulturellen Gedächtnis würde die Beendigung des anti-strukturellen Flotierens im Geist der Subjekte bewirken: „Was heute noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über Medien vermittelt sein.“⁴²⁷

Auf dieser konzeptuellen Verknüpfung aufbauend, wird im Folgenden anhand ausgewählter Textstellen zu zeigen sein, inwiefern es sich beim dramatisch evozierten Jenseits um einen liminalen Raum handelt, der zeitliche, räumliche und ontologische Strukturen gezielt aussetzt, und sich auf diese Weise zur Verräumlichung des kommunikativen Gedächtnisses macht. Nur der Geist des Subjekts vermag die Lücke zwischen originärer Wahrnehmung und der Möglichkeit übergenerationeller, medialer Bewahrung zu schließen; die Voraussetzung dafür bildet seine Gedächtnisfähigkeit, dank der vom Subjekt im Sinne Henri Bergsons „als der vorrückenden Grenze zwischen Zukunft und Vergangenheit“⁴²⁸ gesprochen werden kann. Das Erinnern an die Toten wird damit zur Bedingung für deren intelligible Seinsweise im Jenseits, der Akt des Vergessens dagegen zum endgültigen Tötungsakt, der in der Löschung der mentalen Spur und damit des jenseitigen Existenzgrundes besteht. Durch die Implementierung des Jenseits auf der Gegenwartsebene kreiert José Sanchis Sinisterra einen Lebensraum für das Intelligible und löst damit die Koppelung von Existenz und äußerlich wahrnehmbarer Materialität auf, die als Reflex instrumenteller Vernunft innerhalb von Übergangsgesellschaften gesehen werden könnte. Sanchis Sinisterra gesteht dem Nicht-Mehr-Seienden (zeitlich) den ontologischen Anspruch des In-der-Welt-Seins ein und formuliert dadurch eine scharfe Kritik am systemischen Vergessen des Postfranquismus. Den politischen Vertretern der *transición* setzt er mit seinem Stück die Möglichkeit der Schwelle entgegen, vollzogen diese die Phase des Übergangs doch eher als klaren Schnitt (Juan Carlos I: „Hoy comienza una nueva etapa en la historia de España“), denn als Prozess. Dabei missachteten die politischen Akteure die fortwährende Existenz des Gewesenen in Form der immateriellen Repräsentation auf Seiten der Subjekte, wodurch der systemische Übergang nicht von einem sozialen Transformationsprozess begleitet werden konnte. Der intelligiblen Fortexistenz entspricht das verbal evozierte Jenseits, der Lebensraum der Figur Carmela, die dank Paulinos Erinnerungen noch nicht dem Vergessen und damit dem endgültigen Tod

⁴²⁶ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 53f.

⁴²⁷ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 51.

⁴²⁸ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 67.

anheim gefallen ist. In einem Interview mit Hélène de Almeida spricht Sanchis Sinisterra explizit über das Konzept eines zweiten Todes als Konsequenz des Vergessens:

Yo hablo de las dos muertes: hay una primera que es lo que llamamos así, muerte, y hay una segunda que es para mí el tema fundamental de la obra, que es el olvido. La segunda muerte de los muertos es el olvido. La obra tiende justamente a apelar a la memoria del público, a la memoria histórica, a la memoria subjetiva.⁴²⁹

Wie lässt sich die Annahme des Jenseits als Raum zwischen zwei Toden auf Textbasis rechtfertigen? Eine genauere Betrachtung der Raumstruktur, der uneindeutigen Körperlichkeit der Un-Toten sowie der metamemorialen Reflexion auf der Schwelle des Intelligiblen erlaubt eine Antwort auf diese Frage.

1.2.2.4. Semantische Negation als topographisches Prinzip

Zunächst sei auf die topographische Beschreibung des Jenseits hingewiesen. Der Ort, aus dem Carmela wiederkehrt, „esa cosa gris“⁴³⁰, widersetzt sich jeder Form der Schwarz-Weiß-Malerei, jedem binären Denken, zeichnet er sich doch durch Verweise auf Leben und Tod gleichermaßen aus.

PAULINO. Pero, entonces, allí... ¿qué es lo que hay?

CARMELA. Nada.

PAULINO. ¿Nada?

CARMELA. Bueno: casi nada.

PAULINO. Pero ¿qué?

CARMELA. ¿Qué qué?

PAULINO. ¿Qué es eso, ese «casi nada» que hay allí?

CARMELA. No sé... Poca cosa.

PAULINO. ¿Qué poca cosa?

CARMELA. Mucho seco.

PAULINO. ¿Seco?

CARMELA. O algo así.

PAULINO. ¿Quieres decir que es como esto?

CARMELA. ¿Como qué?

PAULINO. Como esto... como estas tierras...

CARMELA. Algo así.

PAULINO. Seco...

CARMELA. Sí: mucho seco, poca cosa.

PAULINO. ¿Con árboles?

CARMELA. Alguno hay, sí: mustio.

PAULINO. ¿Y ríos?

CARMELA. Pero secos.

PAULINO. ¿Y casas? ¿Pueblos?

CARMELA. ¿Casas?

PAULINO. Sí: casas, gente...

⁴²⁹ Zit. nach Aznar Soler, „Introducción“, S. 92, FN 106.

⁴³⁰ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 210.

Ausgetrocknete Flussbetten und welke Bäume fungieren als jenseitige Zeichen, die sich durch eine Negation des Diesseitigen, des Lebens, charakterisieren. Durch die Abwesenheit des lebensspendenden Wassers werden sie zu semiotischen Stellvertretern für etwas, das nicht mehr ist, auf das jedoch nachträglich verwiesen wird. Sie werden zu Symbolen für vergangenes Leben und damit zu Stellvertretern des Diesseits, das sich wie ein Stempel in die Landschaft des Jenseits eingekratzt zu haben scheint und dessen notwendiger Ausschluss aus dem Jenseits das Austrocknen bedingte. Wie bei einer Spur oder einem Abdruck speist sich der semantische Gehalt dieser leblosen Orte und Zeichen aus ihrer Immaterialität; das gegenwärtige Nichts verweist auf ein vergangenes Etwas. Damit werden sie zu paradoxen Zeichen der Zeit, die Gegenwart und Vergangenheit, Sein und Gewesensein, Immaterialität und Bedeutung im selben Moment evozieren.

Das Jenseits, dessen topographische Beschaffenheit lediglich verweisend fungiert und sich statt durch räumliche Affirmativität durch negierende Spuren auszeichnet, korrespondiert mit der Beschreibung des Gedächtnisses im Sinne der Husserlschen Phänomenologie wie auch der zeitgenössischen Philosophie des Geistes. Diese geht davon aus, dass das Sprechen vom Geist oder vom Bewusstsein wie auch das Sprechen vom Gedächtnis nicht mit Begriffen von Substanzen möglich, sondern sich nur über den Umweg der Intentionalität beschreiben lässt.⁴³² Die Eigenschaft des substantiellen Mangels wird im Drama *¡Ay, Carmela!* durch einen Ort jenseits des Lebens und jenseits der Bühne ästhetisiert, in dem sich Bedeutungen immer aus der Negation von Materie heraus ergeben, in dem folglich durch ein ‚Nicht-Mehr‘ auf ein ‚Etwas‘ verwiesen wird. Der vollständige Bedeutungsgehalt des leblosen Blatts oder des ausgetrockneten Flusses ergibt sich erst durch den Einbezug dessen, was durch diese Zeichen negiert wird und nicht allein durch das materiell verfügbare der Spur.

Ein weiteres Merkmal lässt das Jenseits zu einem liminalen Raum zwischen physischem und intelligiblem Tod werden. Bei ihrer zweiten Wiederkehr berichtet Carmela von zwei sich kreuzenden Zugschienen mitten im Nirgendwo, an denen sich die Toten wie selbstverständlich sammeln, um in eine Schlange gereiht auf etwas zu warten, dessen Bedeutung und Existenz nur zu erraten ist. Dementsprechend wirkt die beckettianische Note der folgenden Repliken nicht verwunderlich:

PAULINO. ¿Y tú dónde has estado?

CARMELA. ¿Cuándo?

PAULINO. Todo este rato... Desde que te has ido...

CARMELA. He estado... allí.

PAULINO. Sí, pero ¿dónde?

CARMELA. No sé. Era... un cruce de vías.

PAULINO. ¿Un cruce?

CARMELA. Sí: de vías de tren. Se cruzaban dos vías de tren.

PAULINO. ¿Quieres decir... una estación?

⁴³¹ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 193.

⁴³² Vgl. Detel, *Philosophie des Geistes*, S. 86.

CARMELA. No, no había estación. Sólo la caseta del guarda-agujas, o algo así, en medio del descampado.
 PAULINO. Qué raro... Una caseta...
 CARMELA. Sí, pero no estaba.
 PAULINO. ¿Quién no estaba? ¿El guarda-agujas?
 CARMELA. Ni él, ni nadie. La gente iba llegando, se formaba la cola...
 PAULINO. ¿La cola? ¿Os ponían en cola?
 CARMELA. No nos ponía nadie. Nos íbamos poniendo nosotros, al llegar...
 PAULINO. La costumbre, claro... ¿Y había mucha gente?
 CARMELA. Pues al principio, no; pero poco a poco la iba habiendo...⁴³³

Der Zug wird zum symbolischen Verbindungselement, das die Grenze zwischen physischem und intelligiblem Tod passiert. Die Reise aus dem Jenseits ins Nichts beginnt mit dem Nicht-Erinnern der lebenden Subjekte und endet im Zuge des Vergessens durch die endlichen Erinnerungsträger; das Jenseits wird somit zum Übergangsort bzw. zum Warteraum, in dem die Un-Toten rastlos und ohne Möglichkeit des Verweilens umherzuwandern scheinen („PAULINO. ¿Y casas? ¿Pueblos? CARMELA. ¿Casas?“). Die Unmöglichkeit des Ankommens oder Bleibens ist als weiterer Hinweis auf die Konstituierung des Jenseits als Zwischenstation zu werten, als ein Raum des Werdens und des Unbestimmten und nicht etwa des Gegebenen und Bestimmten. Der endgültige, intelligible Tod tritt ein, wenn sich die Lebenden nicht mehr an die Toten erinnern. Die sich am Bahnkreuz sammelnden Bewohner des Jenseits werden durch den Impuls der Verdrängung durch die Lebenden bewegt, ihr selbstverständliches Einfinden an den Gleisen kommt einer Vorbereitung auf den finalen Abschied gleich, der diesmal nicht physischer, sondern intelligibler Natur ist. Die Abwesenheit hierarchischer Instanzen („PAULINO. ¿La cola? ¿Os ponían en cola? CARMELA. No nos ponía nadie. Nos íbamos poniendo nosotros, al llegar...“), von Grenzhütern und Kontrolleuren („guarda-agujas“), macht das Jenseits zu einem anti-strukturellen Raum, der weder durch orientierende Fixpunkte noch einzuhaltende Wegmarken markiert ist, sondern sich erst durch die Bewegung als Raum zu entfalten scheint.

Die Bewegung der Un-Toten wirkt raumkonstitutiv, impliziert sie doch die Existenz zweier Zeit-Orte, zwischen denen sich der Zwischenraum erst auszubilden vermag. Der Ort wird hier im Sinne Michel de Certeaus als eine „momentane Konstellation von festen Punkten“ betrachtet, wohingegen der Raum als Schwelle gedacht wird, die „weder eine Eindeutigkeit noch eine Stabilität von etwas ‘Eigenem’“⁴³⁴ aufweist. Im Hinblick auf das Drama handelt es sich bei diesen Orten um die Zeiträume vor dem physischen und nach dem intelligiblen Tod. Gehen und Warten erscheinen im Jenseits als liminale Bewegungsmuster, die sich von denen des Ankommens und konkreten Tuns unterscheiden.⁴³⁵

PAULINO. ¿Y qué?

⁴³³ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 213.

⁴³⁴ Vgl. De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 218.

⁴³⁵ Eine ausführliche Analyse liminaler Bewegungen liefert Uwe Wirth; vgl. Wirth, Uwe: „Zwischenräumliche Bewegungspraktiken“, in: ders./Julia Paganini (Hgg.), *Bewegen im Zwischenraum*, Berlin 2012 (= Wege der Kulturforschung, 3), S. 7-35.

CARMELA. ¿Qué qué?
 PAULINO. ¿Qué hacen? ¿Qué dicen?
 CARMELA. Nada.
 PAULINO. ¿No hacen nada?
 CARMELA. Casi nada.
 PAULINO. ¿Como qué?
 CARMELA. No sé: andan, se paran... vuelven a andar...⁴³⁶

1.2.2.5. Intelligible Körper

Die topographische Negativität, die sich im Verweis des materiellen Nichts auf das Leben ausdrückt, spiegelt sich in der ambivalenten "Körperlichkeit" der Un-Toten, der Bewohner des Jenseits, wider. Zwar liefert Carmela eine "rationale" Erklärung ihrer liminalen Existenzweise: „Qué quieres que te diga... A lo mejor, digo yo, hay tantos muertos por la guerra y eso, pues no cabemos todos [...] Y por eso nos tienen por aquí esperando, mientras nos acomodan..."⁴³⁷ Doch der Umstand, dass die körperliche Beschaffenheit der Un-Toten von den Erinnerungen der Lebenden abhängt, stützt die Annahme, dass sich das Jenseits als intelligibler Zwischenort zwischen physischem Tod und Vergessen konstituiert. Der Übergang von der Welt der Lebenden in den Tod geht mit einem liminalen Körperstatus einher, der sich durch Abwesenheit des Materiell-Physischen und der Anwesenheit des Immateriell-Intelligiblen charakterisiert. Erst durch die Entmaterialisierung ihrer Körperlichkeit wird die Transgression, die Unterminierung der Logik des Entweder-oder zur potentiellen Bewegungsform im Sinne eines Sowohl-als-auch.

Wie wird der liminale Körperstatus Carmelas ästhetisiert? Nachdem Carmela Paulino zum ersten Mal von den Avancen des Freiheitskämpfers Pedro de Rojas erzählt, der im Jenseits trotz seines gespaltenen Kopfes von seiner Leidenschaft getrieben ist, beschwichtigt sie Paulinos Eifersüchteilen mit dem Hinweis, dass sie allein schon aufgrund ihres abhanden gekommenen Körpergefühls keinerlei Interesse an den Annäherungen verspüre: „Buena estoy yo para andar coqueteando. Si ni me lo siento, el cuerpo.“⁴³⁸ Die gedämpfte, zurückgenommene Körperlichkeit, die Carmela bei ihrer ersten Wiederkehr beschreibt, wird auch von Paulino als solche empfunden. Die folgenden Repliken zeugen von der uneindeutigen Materialität der toten Carmela, der ihr eigener Körper nicht zu gehören scheint. Zweifelsohne handelt es sich hierbei um einen weiteren Hinweis darauf, dass Carmela Paulino eben gerade nicht als semiotischer Stellvertreter für einen abwesenden Referenten erscheint, sondern als Signifikat ohne materielles Komplement.

PAULINO. ¿Te duele?
 CARMELA. ¿Qué?
 PAULINO. Eso... las... ahí donde...

⁴³⁶ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 194.

⁴³⁷ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 218.

⁴³⁸ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 195.

CARMELA. No, doler, no. No me noto casi nada. Es como si... ¿Cómo te lo diría? Por ejemplo: cuando se te duerme una pierna, ¿verdad?, sí, la notas, pero como si no fuera tuya...
 PAULINO. Ya, ya... Y, por ejemplo, si te toco así... (*le toca la cara*), ¿qué notas?
 CARMELA. Pues que me tocas.
 PAULINO. Ah, ¿sí?
 CARMELA. Sí. Un poco amortecido, pero lo noto.
 PAULINO. Qué curioso... Yo también te noto, pero... no sé cómo decirlo...
 CARMELA. Retraída.
 PAULINO. Eso es: retraída [...].⁴³⁹

Ihr physischer und damit materieller Tod hat sich bereits vollzogen, so dass die vermeintliche Materialität der Toten nichts anderes als eine intelligible Materialität sein kann. Im Einklang mit dieser Annahme steht der im Damentext mehrfach von Carmela beschriebene allmähliche Auflösungsprozess der Toten, der in Analogie zur Löschung der intelligiblen Repräsentation gesehen werden muss. Die bereits angesprochene Unmöglichkeit der Affizierung im Jenseits wird von einer äußerlichen, „materiellen“ Auflösung begleitet.

PAULINO. ¿Y estaba el tipo aquél..., el sinvergüenza de la cabeza abierta?
 CARMELA. Yo no lo vi. Como no fuera de los más borrosos...
 PAULINO. ¿Borrosos? ¿Qué quieres decir? (*CARMELA no contesta.*) ¿Quieres decir que os vais... que se van... como borrando?
 CARMELA. Algo así... (*PAULINO, algo inquieto, le toca la cara. Ella sonríe.*) No, hombre... Ésos deben de ser muertos antiguos, del principio de la guerra... o de antes. No te preocupes: yo aún... (*Cambiando vivamente de tema.*) [...].⁴⁴⁰

Während Carmela als „recién muerta“ also noch über eine solide intelligible Körperlichkeit zu verfügen scheint, gehört der tote Arbeiterführer Pedro de Rojas bereits zu den „más borrosos“⁴⁴¹. Auch der 1936 ermordete Federico García Lorca, an den die Franquisten jede Form der öffentlichen Erinnerung zu unterbinden wussten, geht seiner „intelligiblen Materialität“ verlustig: „Estaba en la cola, muy serio, es algo borroso ya... Bien trajeado; con agujeros, claro... Pero se le veía un señor...“⁴⁴² Die fortwährende intelligible Existenz eines Pedro de Rojas könnte sich durch dessen Schriftwerdung in César Vallejos 1939 veröffentlichten Gedicht „Pedro Rojas“ erklären, in dem dessen Herkunft aus Miranda de Ebro genannt ist.⁴⁴³ Die Medialisierung der Erinnerung in Form eines lyrischen Textes

⁴³⁹ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 195.

⁴⁴⁰ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 213.

⁴⁴¹ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 213. Vgl. ergänzend Walter L. Berneckers Ausführungen im Hinblick auf die von den Franquisten noch während des Bürgerkriegs vollzogene und nach Kriegsende intensivierte Politik der *damnatio historiae*, der jede Form von oppositionellem Denken zum Opfer fiel: „Die franquistische Erinnerungspolitik diente einem einzigen Zweck: das eigene Regime zu legitimieren, es als quasi selbstverständliche Konsequenz der Entwicklung in der Tradition der glorreichen spanischen Geschichte zu verankern, zugleich die Erinnerung an die Gegenseite – die Liberalen und die Demokraten, Sozialisten und Kommunisten, Freimaurer und Juden ... – auszulöschen.“ Vgl. Bernecker, „Spanischer Bürgerkrieg und Vergangenheitsbewältigung“, S. 781.

⁴⁴² Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 215.

⁴⁴³ Vgl. Aznar Soler, „Introducción“, S. 69: „Ni, por supuesto, Sanchis Sinisterra olvida a César Vallejo [...] que dedicó a ese ferroviario de Miranda de Ebro [...] al obrero Pedro Rojas, al miliciano heroico caído en la lucha [...]“.

macht Pedro de Rojas potentiell zu einer Figur des kulturellen Gedächtnisses, hängt die Seinsweise doch nun nicht mehr einzig von der virtuellen Seinsweise im Geist der Subjekte ab. Die Institutionalisierung der Erinnerungen in Form kultureller Objektivationen bremst dessen Auflösungsprozess im Jenseits, ebenso wie beim totgeschwiegenen Dichter García Lorca, auf dessen literarische Verewigung mittels eines unverständlichen und sinnfreien Gedichts angespielt wird, das er Carmela im Jenseits zum Geschenk macht.⁴⁴⁴ Auf die schriftliche Manifestierung der historischen Person Pedro de Rojas in das lyrische Werk César Vallejos wird in einer Replik Carmelas indirekt angespielt: „CARMELA. El de la cabeza abierta... Bueno, no es asturiano, pero casi: de Miranda de Ebro. Sólo que fue en Asturias donde... Pedro, se llama... Pedro Rojas.“⁴⁴⁵

Anabel García Martínez weist auf die bildhafte Analogie zwischen der körperlichen Auflösung Carmelas und im Sand hinterlassenen Spuren hin, die sich allmählich verflüchtigen. Allerdings beschränkt sie sich dabei auf den Zusammenhang von Erinnerung und der durch sie verhinderten Auslöschung des einst Wahrgenommenen:

En cierto sentido, se evoca aquí un concepto de la memoria cercano a las huellas de los pies descalzos en la arena que con el paso del tiempo desaparecen. Sólo el recuerdo – alimentado tanto por los muertos como por los vivos – es capaz de impedir su desvanecimiento.⁴⁴⁶

Besonders hervorzuheben ist m. E. jedoch die an dieser Stelle nicht weiter thematisierte, doch in dieser Studie in den Fokus gerückte materielle Negativität der Spur. Gleich einem sich verflüchtigen Fußabdruck im Sand ist auch Carmela ein Negativum, ein Rekurs auf das Gewesene, das innerhalb der Fiktion keine materielle Seite aufweist, sondern auf ihren vergangenen Sinnlich-Empirischen Status verweist. Als Veräußerung des Intelligiblen, als Signifikat im Feld der Signifikanten, wird sie zu einer allegorischen Figur des Nicht-Erinnerns des Un-Vergesslichen, als Signifikat drängt sie in das Feld der äußeren Wahrnehmung und setzt damit die Logik der Gegenwartsebene aufs Spiel. Die Besonderheit dieses Spiels der erinnerungskulturellen Phantastik ist es jedoch weniger, Unerklärliches in eine Sphäre der Logik einfallen zu lassen, als vielmehr zu zeigen, dass die Unheimlichkeit einer plötzlichen Präsenz des Intelligiblen, der subjektiven Erinnerungen, deren Inhalte immer schon existent sind, sich ganz im Sinne Freuds aus der Bekanntheit des Verdrängten ergibt. Die Un-Tote wird zur un-heimlichen Figur, weil sie Opfer und Konsequenz eines Verdrängungsaktes ist. Die Bekanntheit (die Heimlichkeit) sowie die intelligible Existenz werden damit zu Grundmerkmalen der erinnerungskulturellen Phantastik, die auf der Basis einer diachronischen statt einer synchronischen Irritation in Kraft zu treten scheinen. Die *hésitation* entsteht auf Seiten der Rezipienten also nicht durch den Einfall des Nicht-Seienden, sondern vielmehr durch den vermeintlichen Einfall des Nicht-

⁴⁴⁴ Unisono verstehen bestehende Interpretationsansätze Carmelas und Paulinos vorgespielte Bewunderung des lyrischen Talents Loras als Ausweis ihrer ästhetischen Einfalt. Als Varieté-Künstler strebt vor allem Paulino nach hoher Kunst; die Gedichtinterpretation unterstreicht jedoch auf ironische Weise ihr mittelmäßiges Niveau als Künstler.

⁴⁴⁵ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 255.

⁴⁴⁶ García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 285.

Mehr-Seienden, das den materiell-physischen Tod gestorben ist und aufgrund seiner geistigen Fortexistenz zum ‚Un-toten‘ wird. Das kommunikative Gedächtnis ist als Speicher des Intelligiblen somit zugleich Lebensraum der Un-toten, nur in der subjektiven (und theatralen) Vorstellung existierenden Carmela. Mit den Subjekten und deren Erinnerungen verschwindet schließlich auch die mentale Lebensform, sofern diese nicht vom Subjekt losgelöst und durch „feste Objektivationen, traditionelle symbolische Kodierung/Inszenierung in Wort, Bild, Tanz usw.“⁴⁴⁷ in das kulturelle Gedächtnis integriert wird. Die einzige Möglichkeit, den Tod durch Vergessen zu vermeiden, besteht demnach darin, die intelligible Seinsweise zu überwinden und die Erinnerungsinhalte an ein als *reminder* fungierendes Medium zu heften.

1.2.2.6. Semiotisierung im Geiste

Das Vergessen wird im Drama *¡Ay, Carmela!* zum tötenden Lösungsprozess, zum Mord an den Un-toten. Carmelas Vorhaben, in der immateriellen Welt des Geistes einen Club wider das Vergessen zu gründen, stellt einen Versuch dar, sich gegen die Fragilität der subjektgebundenen Seinsweise aufzulehnen und sich mithilfe der Institutionalisierung des eigenen Seins, welches nichts anderes ist als ein intelligibles Sein, gegen das zweite Ableben zu wehren. Das Ausbleiben des Totengedenkens durch Paulino auf der Gegenwartsebene, das Abkoppeln der Vergangenheit von der Gegenwart, erstickt jedoch jede Möglichkeit memorialer Intersubjektivität im Keim. Der Übergangsraum des kommunikativen Gedächtnisses, als deren Träger die erinnernden Subjekte fungieren, wird somit zur gedächtnistheoretischen Sackgasse, die das Totengedenken als ursprünglichste Form der Etablierung übergenerationeller biographischer Vergewisserung verweigert. Jan Assmann unterstreicht die identitätsstützende Funktion der Erinnerung an die Verstorbenen:

Wenn Erinnerungskultur vor allem Vergangenheitsbezug ist, und wenn Vergangenheit entsteht, wo eine Differenz zwischen Gestern und Heute bewußt wird, dann ist der Tod die Ur-Erfahrung solcher Differenz und die an den Toten sich knüpfende Erinnerung die Urform kultureller Erinnerung. Im Zusammenhang unserer Unterscheidung zwischen dem „kommunikativen“ und dem „kulturellen“ Gedächtnis müssen wir aber auf das Totengedenken noch einmal unter einem etwas anderen Blickwinkel zurückkommen. Denn es nimmt offenbar eine Zwischenstellung ein zwischen diesen beiden Formen des sozialen Gedächtnisses. Das Totengedenken ist „kommunikativ“, insofern es eine allgemein menschliche Form darstellt, und es ist „kulturell“ in dem Maße, wie es seine speziellen Träger, Riten und Institutionen ausbildet.⁴⁴⁸

Gemeinsam mit zwei Katalaninnen, die beide auf den Namen Montse hören, und all denjenigen, die sich nicht mit ihrer allmählichen Auslöschung abfinden, stemmt sich Carmela gegen die sie bedrohende Verdrängungshaltung der Lebenden:

⁴⁴⁷ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 56.

⁴⁴⁸ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 61.

CARMELA. Ah, sí... Pues decía Montse que podíamos ponernos a buscar a los que no se conforman con borrarse..., o sea, a los macizos, como les llama Montse... y juntarnos, y hacer así como un club, o una peña, o un sindicato..., aunque Montse dice que, de sindicatos, ya vale... pero en eso la otra Montse se pone muy farruca, porque dice que...⁴⁴⁹

Die ausbleibende Intersubjektivität im Diesseits, der Mangel an Austausch über das Geschehene, wird im Jenseits zum handlungsleitenden Motiv. Die Darstellung der inter-individuellen Verständigung wird durch die Beilegung diesseitiger politischer Grabenkämpfe sowie durch den Zusammenbruch von Sprachbarrieren akzentuiert.

Die beiden Katalaninnen, von denen sich die eine für die Ziele der *Federación Anarquista Ibérica* (FAI) einsetzte, die andere für die während des Bürgerkriegs mit den Anarchisten verfeindete kommunistische Partei Spaniens (PCE)-PSUC, finden im Jenseits in einem gemeinsamen Kampf gegen das Vergessen zusammen: „CARMELA. [...] Discuten mucho, eso sí, y se llaman de todo, y en catalán, ahí es nada,... Pero sin llegar a manos, porque ya, ¿para qué?“⁴⁵⁰ Die politischen Grenzen verschwimmen zugunsten eines memorialen Diskurses, der durch die Betonung der Menschlichkeit, der inter-subjektiven Verständigung, einheitsstiftendes Potential entfaltet. Die Anti-Struktur des Jenseits baut sich als humanistischer Gegenraum zum Diesseits auf, das von politischen Interessen, ideologischen Zielen und Egoismus eingenommen scheint. Dies geschieht mit Blick auf Paulino jedoch nicht auf manichäische Weise; vielmehr wirft das Verständnis, das Paulino aufgrund der repressiven Zustände in Zeiten des Krieges und der politischen Verfolgung einzuräumen ist, einen dunklen Schatten auf die spanische Demokratie, dessen politische Akteure, sowie die Gesellschaft, die sich im Zuschauerraum wiederfindet. Viele von ihnen wagen es aus systemischem Kalkül und der Angst vor destabilisierender Erinnerung nicht, ihre neu gewonnene Freiheit für die Aufarbeitung des Geschehenen einzusetzen. Dieses defizitäre, von den Interessen der Gegenwart geleitete Denken, wird zu Carmelas Treibfeder:

PAULINO. Bueno, ¿y ese club...?

CARMELA. O lo que sea, que ya se verá... Pues para hacer memoria.

PAULINO. ¿Qué quieres decir?

CARMELA. Sí: para contarnos todo lo que pasó, y por qué, y quién hizo esto, y qué dijo aquél...

PAULINO. ¿Y para qué?

CARMELA. Para recordarlo todo.

PAULINO. ¿A quién?

CARMELA. A nosotros... y a los que vayáis llegando...

PAULINO. (*Tras una pausa.*) Recordarlo todo...

CARMELA. Sí, guardarlo... Porque los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo. Y hay cosas que...

PAULINO. ¿Lo dices por mí? ¿Crees que me he olvidado de algo?

CARMELA. No, no lo digo por ti... Aunque, vete a saber... Tú deja que pase el tiempo, y ya hablaremos...

PAULINO. Ya hablaremos... ¿Cuándo?

⁴⁴⁹ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 260.

⁴⁵⁰ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 261.

CARMELA. Bueno: es un decir.

(Hay un silencio. Quedan los dos ensimismados, como en ámbitos distintos.)

PAULINO. Y cuando ése te achucha, ¿qué notas?

CARMELA. Ya hablaremos... Allí.

PAULINO. Di... ¿Qué notas?

CARMELA. Iréis llegando todos allí, y hablaremos...

PAULINO. Seguro que te pellizca el culo... ¿A que sí?⁴⁵¹

Es ist kein Zufall, dass Paulino die metamemorale Reflexion in dem Moment unterbricht, in dem er sich mit seinen Schuldgefühlen konfrontiert sieht („¿Lo dices por mí?“). Diese Unterbrechungsstrategie nutzt Paulino gleich mehrmals während der Gespräche mit der Un-Toten. Das hier vorliegende Beispiel kann als paradigmatisch gelten, zeugt es doch auf kommunikativer Ebene von Paulinos Wunsch nach einer Loslösung von der Vergangenheit. Denn immer dann, wenn sich in den Dialogen eine memoriale Tiefe aufzubauen scheint, die das Abgedrängte unweigerlich auf die Gegenwartsebene heben würde, initiiert Paulino eine affektive Wende. Die Frage nach Gefühlen, Geschmack oder Berührung verlagert die Kommunikation auf das Feld der unmittelbaren, an die Gegenwart gekoppelte Wahrnehmung und entfernt sie damit von der memorialen Metaebene.

Die Gegenwartsorientierung Paulinos, die memorial-diskursive Reflexionen durch die Betonung des Sensiblen im Diesseits unterbindet, kollidiert mit der Vergangenheitsorientierung Carmelas. Die Gründung eines Clubs im Jenseits ist der Versuch der Un-Toten, bisher nicht Vergessenen, ihre intelligible Existenz durch einen intersubjektiven und institutionalisierten Akt zu wahren. Auf paradoxe Weise erfüllen die Erinnerten damit zugleich die Rolle der Erinnernden, ihr Kampf ums Überleben wird zum transgressiven Akt, der Noesis und Noema zu vermengen scheint, angesichts der unwürdigen Verdrängungshaltung der Lebenden jedoch zum einzigen Hoffnungsschimmer wird.

[...] Carmela es portadora de esa especie de fragilidad de los muertos, que si no son recordados se van borrando, se ven desmaterializando. En la obra forman un club, para conservar esa forma de existencia, quienes no se conforman con borrarse.⁴⁵²

Diese Bewahrung ist durch die symbolische Kodierung in Form kultureller Objektivationen möglich sowie die damit verbundene Loslösung vom Subjekt: „Das kulturelle Gedächtnis, im Unterschied zum kommunikativen, ist eine Sache institutionalisierter Mnemotechnik.“⁴⁵³ Das Jenseits stellt somit nicht nur einen Überlebensort des im kommunikativen Gedächtnis Erinnerten dar, sondern wird paradoxerweise zugleich Ausgangspunkt für intersubjektiv-kodierende Erinnerungsarbeit im Feld des Mentalen. Damit wird das Drama zum Interdiskurs und zur gedächtnistheoretischen Reflexionsfläche bezüglich der Frage, auf welche Weise sich die unweigerlich verblassende Vergangenheit fixieren

⁴⁵¹ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 261f.

⁴⁵² Sanchis Sinisterra, José zit. nach Aznar Soler, „Introducción“, S. 92, FN 106.

⁴⁵³ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 52.

lässt und welche moralische Implikationen das Ausbleiben einer memorialen Fixierung im Diesseits mit sich bringt.

La idea que los muertos se van borrando a través del olvido de los vivos está materializada en las propias sensaciones de una ‚recién muerta‘ que se niega a morir una segunda vez. Porque Paulino, con su actitud en el epílogo, la está borrando, la está traicionando al querer olvidarla.⁴⁵⁴

Der Wunsch Paulinos, Carmela zu vergessen, verstärkt sich im Laufe des Dramas. Die zunehmenden Schwierigkeiten, die Carmela bei der Rückkehr zu Paulino erwähnt, sind Konsequenz von dessen Verdrängungsprozess. Je weniger sich Paulino an Carmela erinnern möchte, desto schwerer fällt ihr der transgressive Akt hinein in das Feld der Wahrnehmung.⁴⁵⁵ García Martínez weist zurecht auf die im Laufe des Dramas zunehmende kommunikative Distanzierung zwischen den beiden Hauptfiguren hin, die sich ihres Erachtens in unterschiedlichen Oppositionen entfaltet. Während Paulino einen deutlichen Gegenwartsbezug sowie eine hohe Affiziertheit aufweist, charakterisiert sich die tote Carmela durch einen reflexiven Zugang zur Vergangenheit. Kurz vor Ende des Dramas scheint die Kommunikation zwischen den beiden vollends gescheitert, Momente des Schweigens werden von aneinander vorbeilaufenden Konversationen abgelöst, als gehörten die Figuren unterschiedlichen Welten an.⁴⁵⁶

Zur diesseitigen Sprachlosigkeit steht der sprachliche Austausch im Jenseits in Opposition. Der Wegfall der Sprachbarrieren ermöglicht nicht nur den Austausch zwischen Carmela und den Katalaninnen, sondern ebenso zwischen Carmela und den hingerichteten Brigadisten. Damit wird eine Form der kommunikativen Intersubjektivität etabliert, die im Diesseits selbst zwischen Sprechern derselben Sprache scheitert. Dabei scheint es m. E. die Karenz des Materiellen zu sein, die jegliche Verständigungsprobleme im Jenseits aufhebt. Denn die Absenz der materiellen Seite des sprachlichen Zeichens ermöglicht eine konzeptuelle sprachliche Verständigung der Un-Toten. Das Sprechen Carmelas mit den Katalaninnen sowie den Brigadisten im Jenseits funktioniert in einer Sprache der Humanität, die keine nationalen und damit auch keine nationalsprachlichen Grenzen zu kennen scheint. Sprache wird zum konzeptuellen Werkzeug, das seine materiellen Defizite ablegt, um so die Würde des Menschen nicht nur zur Grundlage des gemeinsamen Verständnisses (konzeptuell), sondern auch des Verstehens (materiell, sensibel) zu machen: „Por encima de diferencias políticas, de lenguas y de fronteras, el lenguaje de la humanidad es el lenguaje de la memoria, de la dignidad y de la solidaridad.“⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Aznar Soler, „Introducción“, S. 97.

⁴⁵⁵ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 212.

⁴⁵⁶ García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 281: „Se trata en realidad de dos discursos bien separados – el discurso afectivo de Paulino, por un lado, y el memorialístico de Carmela, por otro – dos discursos que ya no se cruzarán, que marcarán el fracaso de la comunicación y la ruptura definitiva entre ambos.“

⁴⁵⁷ Aznar Soler, „Introducción“, S. 93.

1.3. Erlebtes erinnern und Erinnertes erleben

In diesem Kapitel gilt es anhand von José Sanchis Sinisterras Theatertext *¡Ay, Carmela!* aufzuzeigen, inwiefern sich das Potential erinnerungskultureller Phantastik innerhalb des theatralischen Raums, der als Schwellenraum zwischen Fiktion und Lebenswelt definiert wurde, zu entfalten vermag. Gemäß den im übergeordneten Theoriekapitel formulierten Annahmen wird zu prüfen sein, inwiefern das Ausschöpfen dieses phantastischen Potentials an der Grenze zwischen Semantik und Pragmatik mit der Vorgabe einer Überwindung des Als-ob, einem vorgegebenen Wegfall des theatralischen Raums, einhergeht.

Die These, die den folgenden Ausführungen zugrunde liegt, lautet, dass die strukturelle Besonderheit des Theatertextes *¡Ay, Carmela!* darin zu sehen ist, dass in ihm eine potentielle Gleichzeitigkeit von Erinnern und Erleben angelegt ist. Diese Gleichzeitigkeit meint dabei keineswegs ein distinktes Nebeneinander von Erlebenden (Rezipienten) und Erinnernden (Figuren), sondern ein Ineinander-Aufgehen beider Prozesse; abhängig von der Perspektive fungiert Erinnertes zugleich als Erlebtes bzw. Erlebtes zugleich als Erinnertes.

Diese Blickschärfung basiert auf einem phänomenologischen Zugang zu Prozessen des Erinnerns und Wahrnehmens. Es soll herausgearbeitet werden, auf welche Weise es dem Theatertext gelingt, die Trennung zwischen Wahrnehmung und Erinnerung, gegenwärtigem Erleben und der Evozierung von Vergangenem, nicht nur ästhetisch zu modellieren. Zudem ist zu untersuchen, auf welche Weise der Text eine strukturelle Annäherung der intendierten Aufführung an nicht-fiktionale Veranstaltungssituationen ermöglicht, die das Theater zum wirkmächtigen Medium des kulturellen Gedächtnisses werden lässt. Dafür ist es zunächst notwendig, dem bereits erörterten Begriff der Erinnerung den des Erlebnisses an die Seite zu stellen und mit den theatertheoretischen Konzepten der Mimesis und der Performativität in Beziehung zu setzen.

Was heißt es, etwas zu erleben? Wann endet das Erleben und ab wann können Erlebnisse nurmehr erinnert werden? Bei der Beantwortung dieser Fragen dienen erneut die Phänomenologie Edmund Husserls sowie die auf diese rekurrierende Phänomenologie des Gedächtnisses Paul Ricœurs als Ausgangs- und Orientierungspunkte. Genau wie der Erinnerungsbegriff weist der des Erlebnisses eine Doppelstruktur auf, die sich auf Grundlage der Unterscheidung zwischen Noema und Noesis ergibt:

Erlebnis (engl. experience), Bez. sowohl für den Akt wie für den Inhalt eines Ereignisses oder einer Situation, die wir an uns und um uns erfahren. Ereignisse können als gegenwärtige wahrgenommen oder als Erinnertes oder auch Erzähltes vergegenwärtigt werden.⁴⁵⁸

Die Differenzierung zwischen Akt und Inhalt des Erlebnisbegriffs berücksichtigt die bereits bei der Betrachtung des Erinnerungsbegriffs zugrunde gelegte phänomenologische Trennung zwischen intentionaler Gerichtetheit (Noesis) und dem intendierten Gegenstand (Noema). Unabhängig vom

⁴⁵⁸ Regenbogen, Arnim/Meyer, Uwe: „Erlebnis“, in: dies. (Hgg.), *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 2013, (= Philosophische Bibliothek Band 500), S. 199.

noematischen Gehalt des Erlebten kann sich der Akt des Erlebens sowohl auf gegenwärtig Wahrnehmbares, sich Ereignendes, als auch auf Vergangenes, also auf etwas, das sich bereits ereignet hat, beziehen. Die zeitliche Dimension des Erlebnisgehalts hat somit keinen Einfluss auf die Möglichkeit des intentionalen Aktes. Der Akt des Erlebens bleibt freilich an die Gegenwart gekoppelt und vollzieht sich immer auf der Basis eines fortlaufenden Jetzt. Selbst der Versuch des Wieder-Erlebens, des erneuten Durchlebens eines zurückliegenden Ereignisses, bleibt trotz eines intendierten Bezugs auf Vergangenheit stets ein gegenwärtiger Akt.

Zusätzlich ist darauf hinzuweisen, dass sich der Akt des Erlebens unabhängig von der Existenzweise und dem Modus des Erlebten performativ in die Gegenwart einschreibt. Denn auch wenn es sich beim intendierten Gehalt des Erlebnisses um eine Einbildung, eine Sinnestäuschung oder Fiktives handelt, so ändert dieser Umstand nichts an der empirisch-realen Gerichtetheit des Bewusstseins auf diesen Gehalt. Ebenso verhält es sich im Hinblick auf den illokutionären Anspruch des Intendierten, das unabhängig davon, ob diesem ein fiktionaler oder faktualer Aussagemodus zugesprochen wird, erlebt werden kann.

Der ontologische Gehalt des direkten Objekts des Erlebnisses (etwas erleben, to experience something) fungiert ergo ebensowenig wie der inhärente Aussagemodus als Möglichkeitsbedingung für den Akt des Erlebnisses. Stattdessen steht das Erleben in enger Beziehung zur Wahrnehmung im Sinne einer „Tätigkeit der Aufnahme und Verarbeitung gegebener Reize und Vorstellungen.“⁴⁵⁹ Der Akt des Wahrnehmens ist wiederum vom Wahrnehmungsgehalt zu unterscheiden.

Diese phänomenologische Differenzierung verspricht insbesondere im Hinblick auf das erinnerungskulturelle Theater sowie andere Organisationsformen des kulturellen Gedächtnisses einen interpretatorischen Mehrwert, ermöglicht es die präzise Trennung zwischen Noema und Noesis doch offensichtlich, die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Rahmen einer Akzentuierung des Aktes der intentionalen Bewusstwerdung (Noesis) zu überwinden. Anders gewendet, während der *Gehalt* des Erlebnisses sowohl vergangen als auch gegenwärtig sein kann, vollzieht sich der intentionale *Akt* des Erlebens immer auf der Ebene der Gegenwart. Damit tritt jeder Erlebnisakt unabhängig von der zeitlich-chronologischen Verortung des Gehalts in Beziehung zur Gegenwärtigkeit des Erlebenden, ohne den es weder einen Erlebnisakt noch einen Erlebnisgehalt geben kann. Somit erleben auch Theaterzuschauer eine Aufführung im Sinne einer Gerichtetheit ihres Bewusstseins auf einen Gehalt, unabhängig davon, ob sich dieser nun im fiktionalen oder faktualen Modus präsentiert.

Unter Rekurs auf Husserls Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie verweist Paul Janssen darauf, dass für Husserl jedes Erlebnis „seine eigene Erlebniszeitlichkeit“ besitzt, die sich zwischen einem Vorher und einem Nachher verorten lässt: „Es ist, was es ist, in einem beständigen Fluß von Retentionen und Protentionen, die durch eine selbst

⁴⁵⁹ Gessmann, Martin: *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart 2009, S. 753.

fließende Phase der Originalität vermittelt werden.“⁴⁶⁰ Auch eine Theateraufführung verfügt aufgrund ihres außeralltäglichen Charakters, der häufig durch den Eintritt in eine eigens für das Spiel auserkorene Stätte einhergeht, über eine „eigene Erlebniszeitlichkeit“, die sich zwischen dem Beginn und dem Ende der Aufführung etabliert. Diese besondere raum-zeitliche Herausgelöstheit der ästhetischen Erfahrung im Theater macht das Aufführungserlebnis zu einem liminalen und rückt es strukturell in die Nähe des Rituals.

Der Akt des Erlebens ist Husserl zufolge in dieser Phase zu verorten, in einem „lebendige[n] Jetzt des Erlebnisses“. Paul Ricœur orientiert sich an Husserls Begriff des Erlebnisses, den er in seinen Ausführungen mit dem Terminus *expérience vive* ins Französische überträgt und mit dem er ebenfalls an den Gedanken des Gegenwartsbezugs anknüpft.⁴⁶¹ „Indem immer ein neues Jetzt auftritt, wandelt sich das Jetzt in ein Vergangen, und dabei rückt die ganze Ablaufskontinuität der Vergangenheiten des vorangegangenen Punktes ‘herunter‘, gleichmäßig in die Tiefe der Vergangenheit.“⁴⁶²

Die Begriffe der Retention bzw. der primären Erinnerung und Protention markieren Husserl zufolge die Spanne der Wahrnehmung – und damit des Erlebens –, die er nicht nur im Moment des Jetzt verortet, sondern der er eine Dauer zugesteht. Erst dann, wenn „das reproduzierte Zeitobjekt mit keinem Bein mehr in der Wahrnehmung steht, ist es wirklich vergangen.“⁴⁶³ Erst in diesem Moment löst die sekundäre Erinnerung (Reproduktion) die primäre Erinnerung (Retention) ab. Und erst dann, so könnte fortgeführt werden, endet das Jetzt des Erlebens, das im gleichen Moment von einem neuen Jetzt ersetzt wird. Der Konzeption der ästhetischen Dauer folgend wird auch in dieser Studie nur das als (zeitlich) re-präsentierbar verstanden, was das Feld der Wahrnehmung endgültig verlassen hat und somit auch nicht mehr unmittelbar erlebbar, sondern nur noch erinnerbar ist im Sinne der sekundären Erinnerung.

Auf die ästhetische Erfahrung theatraler Darstellung rückbezogen lässt sich der Akt des Erlebens an eine Ästhetik des Performativen bzw. an den von Lehmann beschriebenen ‚Einbruch des Realen‘ koppeln, während der Akt des Erinnerns aufgrund seiner akzentuierten zeitlichen Dimension, welche das Erinnerte aus dem Feld der unmittelbaren Wahrnehmung ausschließt, einer semiotischen Ästhetik entspricht. Bei der Beschreibung des theatralischen Raums als Schwellenraum wurde behauptet, dass die ethische Kraft eines erinnerungskulturellen Theaters sich weder durch einen eindeutig mimetischen Darstellungsmodus noch durch eine vollendete Kippbewegung ins Performative intensivieren lässt, sondern auf einer perzeptiven Uneindeutigkeit (*hésitation*) gründet, die sich zwischen den beiden Wahrnehmungsmodi der Repräsentation und der Präsenz verortet, gewissermaßen am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation. Dieser These, die das Konzept der erinnerungskulturellen Phantastik an der Grenze zwischen Semantik und Pragmatik zu denken versucht, liegt die Annahme zugrunde, dass das Theater seine memoriale Wirkmacht entfalten kann,

⁴⁶⁰ Janssen, Paul: „Erlebnis, intentionales“, in: Ritter, Joachim (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, 1972, S. 711.

⁴⁶¹ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 51.

⁴⁶² Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 65.

⁴⁶³ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 64.

wenn es genau den umgekehrten Weg der Erinnerung geht, d.h. wenn das Theater seinen noematischen Gehalt in die Latenz verdrängt, sein semantisches Angebot hinter seine Substantialität zurückdrängt, sich somit vergegenwärtigt und eine unmittelbare Beziehung zur Welt eingeht.

Ein vollständiger Übergang von der Darstellung hin zum Ereignis wäre der Intention eines erinnerungskulturellen Theaters jedoch bereits deshalb abträglich, weil es in diesem eben nicht nur um die Vergegenwärtigung des Darstellenden geht, sondern immer auch um das Aufrechterhalten eines Zeitbezugs, genauer, eines Bezugs zur Vergangenheit, die als Kontrastfolie zur Gegenwart zu dienen hat. Ohne diese Kontrastfolie wäre jede Gelegenheit der Reflexion, des Einnehmens einer Metaebene, nicht denkbar. In anderen Worten, erst durch das Oszillieren am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation, durch die potenzielle Gleichzeitigkeit von Repräsentation und Präsenz, die sich einer endgültigen Setzung verweigert, wird es innerhalb des theatralischen Schwellenraums möglich, Vergangenes zu repräsentieren (sekundäre Erinnerung) und die Rezipienten zugleich zu einem performativen, also zu einem präsentischem Akt des kulturellen Gedächtnisses werden zu lassen. Nur auf diese Weise ist es zeitgleich möglich, zu erleben, an Erlebtes zu erinnern und dieses zu reflektieren. Da es die besondere Struktur des theatralischen Schwellenraums erlaubt, zwischen den Wahrnehmungsmodi zu oszillieren, ist eine Gleichzeitigkeit von Erleben und Erinnern denkbar. Dieses behauptete Spiel mit der Ordnung des Als-ob wird in der Folge am Beispiel von *¡Ay, Carmela!* dargelegt, einem Theatertext, der bereits vor Beginn der Handlung das unbestimmte Feld zwischen Erinnerung und Erlebnis akzentuiert.

Im Anschluss an die *dramatis personae* fügt Sanchis Sinisterra folgenden Hinweis ein: „La acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938.“⁴⁶⁴ Dieser kurze Ausspruch erscheint aus mehreren Gründen relevant für die Annäherung an den Theatertext. Zunächst lässt sich der polysemische Charakter des Substantivs ‚acción‘ hervorheben, das sich gleichzeitig auf ein historisch-reales Ereignis wie auch auf die Theaterhandlung an sich beziehen könnte. Im ersten Fall würde sich der Text *ab initio* um eine Distanzierung von der Tradition des historischen Dramas bemühen, dessen definitorisches Merkmal die Referenz auf ein bestimmtes außerfiktionales historisches Milieu oder Ereignis oder auf bestimmte historische Personen darstellt. Diese Annahme erscheint insbesondere unter Berücksichtigung des Untertitels des Theatertextes plausibel. Dieser lautet: „Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo.“ Die Verwendung des unbestimmten Artikels ‚una‘ impliziert eine Bewegung vom Besonderen ins Allgemeine. Das Dargestellte, das selbstverständlich weiterhin in engem Bezug zum Spanischen Bürgerkrieg gesehen wird, öffnet sich zumindest auf sprachlicher Ebene einem erweiterten Interpretationshorizont. Damit geraten andere Fragen als die nach den konkreten Umständen und Geschehnissen des spanischen Bürgerkrieges in den Fokus. So zum Beispiel die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen des Theaters unter politischer Repression, ebenso die Frage nach der Positionierung von Künstlern und nach der diesen drohenden Gefahr politischer Instrumentalisierung.

⁴⁶⁴ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 187.

Aus einem Theater über den Bürgerkrieg wird damit von Beginn an ein Theater über das Theater in Zeiten des Krieges.

Gleichmaßen lässt sich ‚acción‘ als Theaterhandlung verstehen. Aus dieser Perspektive könnte Sanchis Sinisterras einleitender Verweis als Rekurs auf die Dialektik der Repräsentation zu deuten sein. Denn die Theaterhandlung findet und fand in der Tat nicht 1938 statt. Zum einen ist sie kein historisches Ereignis im Sinne einer Aufführung, die tatsächlich so stattgefunden hat und damit zur historischen Referenz wird. Zum anderen, und dies ist entscheidend, ist die Theaterhandlung, das heißt nicht das Dargestellte, sondern die Darstellung, stets an die Gegenwart gekoppelt. Unter diesem Gesichtspunkt würde der präsentische Charakter der Aufführung der Handlung betont, die als Ereignis und „lebendiges Jetzt“ erlebbar wird. Auf diese Weise expliziert Sanchis Sinisterra das Spannungsfeld zwischen den Wahrnehmungsmodi der Repräsentation und der Präsenz und spielt damit bereits vor Beginn der dramatischen Handlung auf das an, was den Rezipienten im Laufe des Stücks erwartet, ein Oszillieren zwischen Erinnerung und Erlebnis.

In beiden Fällen und unabhängig von der semantischen Auslegung des Substantivs ‚acción‘ betont Sanchis Sinisterra den Moment der Erinnerung gegenüber dem erinnerten Moment. Damit weist er die tradierten Merkmale des klassischen historischen Theaters zurück, wie es insbesondere im 19. Jahrhundert auf den europäischen Bühnen Einzug hielt, und nähert sich einer Text- und Aufführungsstruktur an, die in dieser Studie bereits mehrfach als ‚erinnerungskulturelles Theater‘ bezeichnet wurde. Ein so verstandenes Theater akzentuiert den Gegenwartsbezug des noetischen Akts, die intentionale Gerichtetheit.

Auch in Sanchis Sinisterras *¡Ay, Carmela!* wird die Dialektik der Repräsentation zum strukturgebenden Moment. Um dies eingehend am Beispiel des metatheatralen Spiels zu belegen, bedarf es zunächst einer differenzierten Betrachtung der im Stück etablierten Ebene des Erinnerten (Vergangenheitsebene), die bereits von der Ebene des Erinnerns (Gegenwartsebene) unterschieden wurde.

Auf der Vergangenheitsebene sind sowohl die Vorbereitungen für den Theaterabend sowie die *Gran Velada* selbst verortet, die Carmela und Paulino anlässlich der “Befreiung“ von Belchite durch die franquistischen Truppen durchführen müssen.⁴⁶⁵ Von den zeitlich zurückliegenden Geschehnissen, die zur Erschießung Carmelas führen, erfahren die Zuschauer nicht etwa durch eine narrative Rekonstruktion Paulinos ausgehend von der Gegenwartsebene. Stattdessen wird das Geschehene im ersten und im zweiten Akt szenisch evoziert, wobei die Aufführungsvorbereitungen in den ersten Akt fallen, die eigentliche Vorstellung der Varieté-Nummern vor dem aus franquistischen Militärs und gefangenen Brigadisten bestehenden Publikum dagegen füllt fast den kompletten zweiten Akt aus.

Bereits der erste Akt liefert einen Beleg dafür, dass es sich bei den Vorbereitungen sowie der Aufführung des Theaterabends um Erinnertes handelt, genauer, um eine In-Szene-Setzung von Paulinos Erinnerungen an die wenige Tage zuvor erlebten Ereignisse. Das Erinnerte ist somit

⁴⁶⁵ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 202: „CARMELA. Pues del ejército, que además, seguro, para celebrar la ocupación de Belchite... PAULINO. La liberación, quieres decir...“

innenfiktional motiviert, denn es ist eine Figur, die als Ausgangspunkt für eine Rückblende und einen damit vollzogenen Wechsel der Fiktionsebenen verantwortlich ist und nicht etwa ein außerfiktionaler Spielleiter oder Dramaturg, der diesen Ebenenwechsel auch völlig unabhängig von den Figuren realisieren könnte.⁴⁶⁶ Kurz nachdem die Vergangenheitsebene ein erstes Mal evoziert wurde, wird die Rückkehr zur Ebene des Erinnerns (Gegenwartsebene) durch das Abtreten beider Figuren sowie ein darauf folgendes „Oscuro“ eingeleitet.⁴⁶⁷ Nachdem das Bühnengeschehen wenig später in ein schwaches Probenlicht („*Entra por el lateral del fondo la luz blanquecina*“⁴⁶⁸) getaucht wird – eines der theatralen Zeichen, die als Marker der Gegenwartsebene fungieren – sucht die ermordete Carmela zum zweiten Mal den Ort ihrer Hinrichtung auf. Bei ihrer Wiederkehr findet sie den schlafenden Paulino zusammengerollt auf der Bühne vor. Trunken und laut träumend gewährt er der Toten wie auch den Rezipienten unfreiwillig Einblick in seine Gedanken- und Vorstellungswelt, die mentale Inszenierungsfläche der Vergangenheitsebene. Durch die damit evozierte Gleichzeitigkeit des Verdrängten, über das der Traum informiert, und der Figuration des ausbleibenden Umgangs mit den Verdrängungsinhalten in Person der wiederkehrenden Carmela wird die Unmöglichkeit einer Abkopplung von der Vergangenheit hervorgehoben. Ein von der Vergangenheit abgespaltenes Dasein in der Gegenwart bleibt Paulino verwehrt. Stattdessen wird er sowohl im Schlaf als auch im Wachzustand von den tragischen Erlebnissen eingeholt.

OSCURO

Sobre la oscuridad se escucha la voz de CARMELA acercándose:) «¡Paulino!... ¡Paulino!».
Entra por el lateral del fondo la luz blanquecina y vemos a PAULINO durmiendo en el suelo, hecho un ovillo. Vuelve a oírse, más cerca, la voz de CARMELA, y la luz de ensayos se enciende con un «clic».

[...]

CARMELA. (*Entra vestida con su traje de calle.*) ¡Paulino!... (*Lo ve y acude a su lado.*) ¿Qué haces, Paulino? ¿Estás...? (*Iba a despertarle, pero se contiene.*) Dormido, sí: pobre hijo.

[...]

PAULINO. (*Soñando en voz alta:*) ¡No...! ¡Que no se la lleven! ... ¡Ella no tiene...! ¡Ellos... la culpa... esos milicianos...! ¡...A cantar! ¡Ella no!... ¡Ésos... que se han puesto...! (*Sigue murmurando, sin que se le entienda.*)

CARMELA. ¡Mira con qué me sale éste! ¡Pues no está soñando...! Y en voz alta, además... Vaya novedad... (*Intenta despertarle con suavidad.*) Despierta, chiquillo, y no te hagas mala sangre con lo que ya no tiene remedio...⁴⁶⁹

Zu diesem Zeitpunkt wissen die Rezipienten noch nicht, dass die *Gran Velada* in einer Tragödie endet. Der Informationsvorsprung der Figuren tritt durch Paulinos Traum-Monolog und Carmelas Reaktion deutlich zum Vorschein. Während die im Traum erinnerten Inhalte zeitlich zurückliegen und somit aus dramatischer Perspektive einen analeptischen Charakter haben, fungieren die sich auf die

⁴⁶⁶ Es wurde bereits darauf verwiesen, dass Paulino selbst als Spielleiter auftritt, wenn er beispielsweise die Requisiten von der Bühne räumt, die als Marker der Gegenwartsebene fungieren.

⁴⁶⁷ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 209.

⁴⁶⁸ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 209.

⁴⁶⁹ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 209-211.

Vergangenheit beziehenden und auf einen Konflikt deutenden Satzketten aus theatralischer Perspektive als Prolepse. Der ungewollte Rückblick Paulinos dient in diesem Moment als Voraussage in Bezug auf den weiteren Handlungsverlauf der Rückblende, die sich als Inszenierung des Mentalen zu erkennen gibt.

Neben den durch die onirischen Versatzstücke ausgelösten semantischen Spekulationen auf Seiten der Rezipienten akzentuiert diese Sonderform der ‘analeptischen Prolepse’ oder ‘erinnernden Vorausschau’ eine strukturelle Verschränktheit von Vergangenheit und Zukunft. Was auf dramatischer Kommunikationsebene als vergangen gilt, tritt aus Sicht der theatralischen Kommunikationsebene erst noch ein. Bereits an dieser Stelle lässt sich der theatralische Schwellenraum als Ermöglichungsgrund der scheinbar paradoxen Verschränktheit von dramatischer Vergangenheit (dargestellte Zeit) und lebensweltlicher Zukunft (Zeit der Darstellung) ausmachen. Aus lebensweltlicher Perspektive gibt es in Bezug auf den Beginn der empirisch-realen Aufführung kein Vorher der Figuren, aus dramatischer Perspektive kann dies jedoch problemlos suggeriert werden.⁴⁷⁰

Aufgrund der potentiellen Mehrperspektivität innerhalb des theatralischen Schwellenraums verlieren die raum-zeitlichen Deiktika ihre Eindeutigkeit. Ein Gestern kann ein Morgen sein, ein Hier ein Dort, abhängig davon, ob die dramatische oder lebensweltliche Perspektive eingenommen wird. Solange der mimetische Pakt Bestand hat und die Grenze zwischen faktuellem und fiktionalem Aussagemodus und damit zwischen dramatischem und lebensweltlichem Sprechen klar gezogen ist, erscheint diese Zuordnung unproblematisch und eine perzeptive Unschlüssigkeit auf Seiten der Rezipienten ist nicht zu erwarten. Dies ändert sich, wenn die modale Setzung innerhalb des theatralischen Raums erschwert wird und der liminale Raum als Orientierungs- und Ermöglichungsraum wegzufallen scheint.

Der Theatertext *¡Ay, Carmela!* konfrontiert die Rezipienten mit Momenten perzeptiver Unschlüssigkeit. Mithilfe eines Spiels im Spiel gelingt Sanchis Sinisterra nicht nur eine sich aus der Selbstreferentialität ergebende Reflexion über die Rolle und die Möglichkeiten des Theaters in Zeiten politischer Repression. Zudem nutzt er die Anti-Struktur des theatralen Schwellenraums, um sich, zumindest scheinbar, über die Unmöglichkeit hinwegzusetzen, Vergangenes nicht mehr erleben zu können. Voraussetzung für diese Suggestion, die auf einem Wegfall des theatralischen Raums basiert und eine Annäherung an nicht-fiktionale Organisationsformen des kulturellen Gedächtnisses erlaubt, ist eine durch das Spiel im Spiel bedingte Gleichzeitigkeit von Erinnern und Erleben, die zu perzeptiver Uneindeutigkeit führt.

Diese Uneindeutigkeit setzt keineswegs abrupt mit Beginn der Evozierung des von Paulino Erinnerten ein, sondern baut sich allmählich auf und erfährt ihr volles Ausmaß mit Beginn des zweiten Aktes, also dem Beginn der *Gran Velada*. Die Handlung der Vergangenheitsebene setzt eine halbe Stunde vor Beginn der *Velada* ein und endet mit der Erschießung Carmelas auf offener Bühne.

⁴⁷⁰ So streiten sich Paulino und Carmela beispielsweise noch darüber, wessen Schuld es sei, dass sie sich überhaupt in einer solch misslichen Lage befinden: „PAULINO. A comprar morcilla vendrías tú, que yo venía a ver si nos contrataban en Belchite para las fiestas.“ Vgl. Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 208.

PAULINO. (*Consultando los papeles.*) Vamos a ver, vamos a ver... No nos pongamos nerviosos, que aún falta una hora... (Consulta su reloj.) ¿Una hora, digo? ¡Sólo media!⁴⁷¹

Die sich durch ein hohes Aktionstempo und Zeitdruck charakterisierende Vergangenheitsebene steht im Kontrast zur Gegenwartsebene, auf der sich die Handlung „a través de un ‚tempo lento‘, de un diálogo moroso y ‚estático‘“⁴⁷² vollzieht. Aznar Soler betont diese Verknüpfung von Zeitebene und Tempo.

Este tratamiento del tiempo produce un contraste muy evidente entre el dinamismo de la acción dramática en el primer caso, presionados los personajes por la urgencia temporal, por la inminencia de la Velada, y la ausencia de acción dramática en sentido convencional en el segundo, días después.⁴⁷³

Der Handlungsverlauf der Vergangenheitsebene, die sich strukturell in die Vorbereitungsphase („la urgencia temporal“) und die Aufführung selbst („la inminencia de la Velada“) unterscheiden lässt, wird zwar mehrfach durch die Gegenwartsebene unterbrochen, dabei jedoch chronologisch dargeboten. Der permanente Wechsel zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsebene geht binnenfiktional somit mit einem Oszillieren zwischen Dynamik und Statik sowie Aktion und Reflexion auf Figurenseite einher. Die Gegenwartsebene dient dem Dialog zwischen der Untoten und dem Überlebenden, die Zeit scheint im Vergleich zu der raschen Ereignisfolge auf der Vergangenheitsebene still zu stehen. Anders gewendet, die aus den Fugen geratene Zeit prägt den unbestimmten Ermöglichungsgrund, in dem es zur materiellen Repräsentation des Intelligiblen kommen kann, zur Allegorisierung des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen in Person der untoten Carmela. Die Reflexion ersetzt die Aktion, die somit stattfindende Kontrastierung und Alternation zwischen einer statischen und einer dynamischen Fiktionsebene impliziert eine Gegenüberstellung von Wahrnehmung und dem Umgang mit Wahrgenommenem, von Geschehen und der Erinnerung an dieses Geschehen, durch die das Erinnern trotz seiner Prozesshaftigkeit aus der Chronologie des Lebens herausgehoben scheint.

Vorbereitungsphase und Spiel im Spiel sind im Hinblick auf ihre metatheatrale Qualität zu unterscheiden, obgleich die gemeinsame Verortung auf der Vergangenheitsebene etwas anderes suggeriert. In Anlehnung an Janine Hauthals Unterscheidung zwischen Metadramatizität und Metatheatralität lässt sich die Vorbereitungsphase als metadramatisch, die *Gran Velada* hingegen als metatheatral definieren, da sich der mimetische Pakt erst mit Beginn des Spiels im Spiel aufzulösen droht.⁴⁷⁴ Metadramatische Phänomene sind Hauthal zufolge strukturell dadurch gekennzeichnet, „dass sie die dramatische Binnenfiktion in ihrer Absolutheit nicht durchbrechen, wenngleich sie implizit

⁴⁷¹ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 200.

⁴⁷² Aznar Soler, „Introducción“, S. 67.

⁴⁷³ Aznar Soler, „Introducción“, S. 67.

⁴⁷⁴ Vgl. Hauthal, *Metadrama*, S. 129ff.

eine mehr oder weniger starke metareflexive Funktionalisierung aufweisen können.“⁴⁷⁵ Im Unterschied zu metatheatralen Phänomenen stellen metadramatische Reflexionen die dramatische Ebene somit nicht in Frage und bewahren auf diese Weise die modale Setzung des mimetischen Pakts.

Unter Rekurs auf die von Hauthal aufgegriffene und modifizierte Terminologie von Vieweg-Marks könnte die Vorbereitungsphase ebenso als eine Form des thematischen Metadramas bezeichnet werden.⁴⁷⁶ So bestimmt das Sprechen über Theater, die Rolle des Künstlers, die gemeinsamen Auftritte und die unzureichende Ausstattung und Garderobe den Dialog Paulinos und Carmelas in der Vorbereitungsphase. Folgende Auszüge liefern den Beleg:

CARMELA. Pero ¿a qué viene ahora hacer el pájaro? Eso no lo hemos ensayado...

PAULINO. (*Bufando.*) ¡Qué pájaro ni qué hostias! Que le estoy diciendo al teniente que más luz... Pero ése, además de maricón, es sordo...

[...]

CARMELA. (*Entra de nuevo, todavía tratando de sujetarse el vestido.*) Costura, podías haber aprendido, y mejor nos vendría ahora... Anda, ayúdame a abrocharme, que este pingajo se me va a caer todo en medio de la fiesta.

PAULINO. ¿Pingajo? No, mujer: si te queda bien...

CARMELA. ¡Anda allá, muy bien...! Ni una hora he tenido para hacérmelo... Y de unas cortinas que, no veas... Mira que salir delante de toda esa hombrada hecha un adefesio...

[...]

CARMELA. Y ya verían qué gala tan bonita les hacíamos. Pero así, sin nada... (*Bruscos cambios de luces.*)

PAULINO. ¡Ya voy, ya voy, mi teniente! (*Empujando a CARMELA fuera de escena.*) Anda y acaba tú...

CARMELA. (*Fuera.*) ¡En bragas voy a quedarme al primer baile, ya verás!...

PAULINO. (*Hacia el fondo de la sala:*) Usted perdone, mi teniente, pero es que... la signorina Carmela está muy nerviosa por tener que actuar así: sin decorados, sin vestuario, sin atrezzo, sin niente de niente... (*Cambios de luces.*) Bueno, sí: luces, sí. Muy buenas las luces [...].⁴⁷⁷

Die durch die theatrale Selbstanzeige provozierte Störung der Geschehensillusion während der Vorbereitungsphase mindert jedoch in keinem Moment die Fiktionsqualitäten des Theatertextes und der damit intendierten Aufführung. Der repräsentative Wahrnehmungsmodus der Rezipienten wird (noch) nicht erschüttert, auch wenn diese Erschütterung bereits in der Vorphase der *Velada* angelegt ist. Denn mit Beginn der Vergangenheitsebene setzt sich eine Überlagerung zwischen empirisch-realem und imaginiertem Zuschauerraum durch. Einzig der Umstand, dass sich Carmela und Paulino so verhalten, als wären die Zuschauer abwesend, sichert vorläufig deren modale Orientiertheit.

PAULINO. Quien no llega es el público... (*Mira hacia el fondo de la sala.*) Y el teniente... míralo en la cabina, qué tranquilo está, con Gustavete, fumando como un marajá...⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Hauthal, *Metadrama*, S. 135.

⁴⁷⁶ Vgl. Vieweg-Marks, *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt a.M. 1989.

⁴⁷⁷ Sanchis Sinisterra, ¡Ay, *Carmela!*, S. 199-201.

⁴⁷⁸ Sanchis Sinisterra, ¡Ay, *Carmela!*, S. 228f.

Die Grenze zwischen dramatischem und lebensweltlichem Raum scheint nicht bedroht, auch wenn sich der fiktionale Raum bereits auf den theatralischen Raum ausgeweitet hat und damit an die Grenze zur Lebenswelt zu stoßen scheint.

Diese Expansion des dramatischen Raums wird bereits im ersten Akt durch Paulinos Dialog mit dem italienischen Teniente Amelio Giovanni di Ripamonte komisch überzeichnet. Paulinos versehentliche Anspielung auf die roten Truppen führt zu unkontrolliertem Lichtgeflacker:

PAULINO. [...] (*Grita hacia el fondo de la sala:*) ¡Los rojos! ¡Los rojos, mi teniente! ¡I rossi! (*Apagón total.*) ¡No, hombre! ¿Qué hace? No se asuste...! Quiero decir los botones rojos! ¡Que apriete sólo los botones rojos para el principio! ¡I bottoni rossi! (*Se enciende la luz con intensidad media.*) ¡Por fin! ¡Eso es! ¡Perfecto! ¡Perfetto, mio tenente! ¡Así! ¡Cosí, cosí!... ¡Principio, cosí! ¡I bottoni rossi! (*Da un bufido de alivio y habla hacia el lateral, a CARMELA*.) Como esto dure mucho, me voy a destrozar la voz a fuerza de gritos...⁴⁷⁹

Die bedrohliche, immaterielle Präsenz Ripamontes, der stets aus dem *off-stage* agiert und einer panoptischen Kontrollinstanz gleicht, sowie dessen Einfluss auf das Bühnengeschehen werden für den Zuschauer unmittelbar wahrnehmbar. Ripamonte befindet sich im Rücken des Publikums („PAULINO. [...] (*Grita hacia el fondo de la sala [...]*)”), er sieht, ohne gesehen zu werden.

Ohne selbst das Wort zu ergreifen, tritt der Militär und Organisator der *Gran Velada* in einen Dialog mit Paulino. Dieser charakterisiert sich jedoch nicht durch einen Wortwechsel, sondern durch den Austausch von den in fehlerhaftem Italienisch geäußerten Repliken Paulinos und Veränderungen der Beleuchtung durch Ripamonte. Diese Sonderform des Wort-Licht-Dialogs zwischen *on-* und *off-stage* erfährt durch die Anwesenheit des taubstummen Gustavete, der das Künstler-Duo hinter der Bühne unterstützt, eine weitere Ausgestaltung.

Die somit etablierte Überlagerung von imaginiertem und realem Bühnenraum ist Vorbote des kurz darauf intensivierten perzeptiven Verwirrspiels, handelt es sich doch bei dem Austausch zwischen Ripamonte und Paulino bzw. Paulino und Gustavete nicht nur um eine Dialogform innerhalb des dramatischen Raums, sondern zugleich um eine Kommunikation zwischen dramatischem und lebensweltlichem *off-stage*. Die Beleuchtung des imaginierten Bühnenraums ist eben zugleich die des empirisch-realen Bühnenraums.

Die so vollzogene räumliche Erweiterung der fiktionalen Welt lässt den theatralischen Raum und damit auch den Zuschauer scheinbar innerhalb des dramatischen Raums aufgehen. Die Ordnung des Als-ob erfährt eine erste Fissur, obgleich den Zuschauern während der Vorbereitungsphase noch keine innerdramatisch-konstitutive Rolle zugeordnet wird und der mimetische Pakt allem Anschein nach nicht in Frage gestellt wird.

Der zeitlichen Trennung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Erinnertem und Erleben, steht somit eine räumliche Deckungsgleichheit gegenüber, die durch ihre Expansion auf den gesamten Theaterraum den Grundstein für das Auslösen rezeptiver Uneindeutigkeit zu legen vermag, ist es doch

⁴⁷⁹ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 200.

so, dass die Doppelung des Raums eine Doppelung der Theaterzuschauer, zumindest potentiell, miteinschließt. Die Integration der Zuschauer als konstitutive, Rollen ausfüllende Elemente wird lediglich dadurch hinausgezögert, dass sich die Figuren Carmela und Paulino nicht direkt an das Publikum wenden. Somit büßt der Status des realen Publikums bereits an raum-logischer Eindeutigkeit ein, auch wenn sich die Zuschauer vor Beginn der *Gran Velada* noch in der Position der passiven Beobachter wähnen.

Während die Vorbereitungsphase zunächst einen leeren Bühnenraum suggeriert, vollzieht sich die Immersion der Rezipienten in den dramatischen Raum mit Beginn der *Gran Velada*.

[E]l público también tiene una presencia dual, pues uno es el público real que asiste a la representación del ¡Ay, Carmela! de Sanchis Sinisterra, es decir, nosotros espectadores, y otro es el público ficcional, el asistente de aquella velada, compuesto por militares fascistas y condenados a muerte de las Brigadas Internacionales.⁴⁸⁰

Der vermeintlich implizite Wegfall des theatralischen Raums, der anfangs durch die Außenperspektive der realen Zuschauer erhalten blieb, führt nun zu der beschriebenen Illusion der Überwindung des Als-ob. Der illusorische Wegfall der modalen Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum gelingt durch die von José Sanchis Sinisterra häufig verwendete Inszenierungstechnik des Spiels im Spiel, durch die dem Zuschauer auf der Vergangenheitsebene eine fiktive Rolle zugeschrieben wird, die sich, je nachdem ob er sich im Parkett oder auf den Rängen befindet, in der Rolle franquistischer Militärs oder Gefangener der internationalen Brigaden konkretisiert. Jedes Mal, wenn die *Gran Velada* szenisch realisiert wird, kommt es zur Integration der Zuschauer in die fiktionale Welt. Sie werden zu Figuren des dramatischen Geschehens.

Durch die inszenatorische Kippbewegung des Spiels im Spiel scheint der theatralische Raum temporär aufgelöst und die fiktionale Welt unmittelbar an die Lebenswelt anzugrenzen. Im Zuge dieser Immersion erlebt der Rezipient das von Paulino im Traum Erinnernte unmittelbar. In seiner ihm aufgestülpten Rolle, die jede Möglichkeit der Außenperspektive versagt, vermag es der Zuschauer nicht, die Repliken und Anreden der Figuren von außen und damit als fiktionales Sprechen zu charakterisieren. Der Zuschauer erlebt Erinnerntes, indem er konstitutiver Teil von Paulinos Erinnerungen und damit der fiktionalen Welt wird.

Es sei hier an Wolfgang Matzats wichtige Feststellung erinnert, dass zwischen dramatischem, theatralischem und lebensweltlichem Raum ein funktionaler Zusammenhang besteht, „da für die hierarchisch untergeordneten Ebenen jeweils die Ausblendung der übergeordneten Ebenen konstitutiv ist.“⁴⁸¹ Die Bewertung des innerfiktionalen Sprechens als fiktional ist nur von außen, also außerhalb der Rolle, möglich. Als Figuren, denen eine Rolle auferlegt wurde, haben die Zuschauer jedoch keine Option auf eine Außenperspektive, wodurch die Repliken Carmelas und Paulinos eine modale Statusveränderung erfahren, die durch eine vermeintliche Überwindung des Als-ob ermöglicht wird.

⁴⁸⁰ Aznar Soler, „Introducción“, S. 67.

⁴⁸¹ Wolfgang Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 14.

Carmela und Paulino geben nun nicht mehr vor, Variété-Nummern anlässlich der Eroberung Belchites aufzuführen, sondern sie tun dies aus dramatischer Perspektive tatsächlich.

Bei genauerer Betrachtung muss jedoch auf den Illusionscharakter dieser Strukturveränderung hingewiesen werden. Die vermeintliche Nicht-Existenz des theatralischen Raums, der als Zwischenraum einer Art strukturellen Verdrängung zum Opfer gefallen ist, besteht weiterhin und wird durch seine Anwesenheit zur Quelle rezeptiver Unschlüssigkeit und damit zum Ausgangspunkt für die Wirkungspotenziale erinnerungskultureller Phantastik.

Die metatheatrale Involvierung des Zuschauers, der Wechsel zwischen Immersion in den dramatischen Raum und dem Ausschluss aus selbigem, der mit einer Re-Etablierung der theatralischen Perspektive einhergeht, versetzt die Rezipienten in die Lage, den Übergang zwischen Erleben und Erinnern so wie Paulino zu erfahren. Dies gelingt, indem das von Paulino Erinnerte zugleich zum unmittelbaren Erlebnis für die Rezipienten wird. Diese Kippbewegung funktioniert dank eines metatheatralen Aufbaus.

Jede Vergewisserung des Zuschauers bzgl. der ihm auferlegten Rolle kann strukturell nur aus lebensweltlicher Perspektive erfolgen. Paradoxerweise verweigert das metatheatrale Spiel von Sanchis Sinisterra das Einnehmen einer Metaperspektive bzw. reflexiven Position. Die These, dass es sich beim metatheatralen Spiel um einen illusionsstörenden Mechanismus handelt, kann zumindest mit Blick auf die Aufführungssillusion nicht aufrechterhalten werden. Stattdessen wird dem Zuschauer im Rahmen seiner fiktiven Rolle die Wahrnehmungsordnung der Präsenz auferlegt, was ihn wiederum zu einer kognitiven und emotionalen Positionierung zu den sich im unmittelbar darbietenden 'Erlebnissen' auffordert. Die ethische Kraft des Theatertextes sowie der damit intendierten Aufführungspraxis entsteht somit durch die Doppelrolle des Zuschauers, die keine eindeutige Einnahme des einen oder des anderen Wahrnehmungsmodus erlaubt. Als Zuschauer folgt er weiterhin der repräsentativen Wahrnehmungsordnung, als Figur jedoch stellt sich ein präsentischer Modus ein, dessen er sich nicht erwehren kann.

Dieses Spannungsverhältnis, dieses Erleben des Erinnerten, das sich genau in dem Moment einstellt, wenn das Theater seinen fiktionalen Modus, sein Als-ob abzulegen scheint (umgekehrter Weg der Erinnerung), löst sich erst dann auf, wenn sich die perspektivische Ordnung wiederherstellt, d.h. wenn die Gegenwartsebene die Ebene der *Gran Velada* ablöst. In diesem Moment reetabliert sich der mimetische Pakt, der theatralische Raum manifestiert sich erneut, bricht gewissermaßen aus der Latenz hervor und schiebt sich ordnend zwischen Fiktion und Lebenswelt. Sobald die Gegenwartsebene evoziert wird, wird das von Paulino Erinnerte auch für die Rezipienten nur noch über den Akt des Erinnerns zugänglich. Dadurch gelingt es Sanchis Sinisterra, den Zuschauer in eine ähnliche Position wie Paulino zu drängen. Stellt sich die Gegenwartsebene ein, wird das Vergangene erneut in die Welt der Vorstellung gedrängt – auf Seiten Paulinos handelt es sich dabei um eine mentale, bei den Zuschauern um eine theatrale Vorstellung. Geist und Fiktion werden erneut zum Lebensraum des Verdrängten.

Die Repliken der untoten Carmela sind dementsprechend nicht nur an Paulino, sondern ebenso an das Publikum gerichtet:

PAULINO. Bueno, ¿y ese club...?

CARMELA. O lo que sea, que ya se verá... Pues para hacer memoria.

PAULINO. ¿Qué quieres decir?

CARMELA. Sí: para contarnos todo lo que pasó, y por qué, y quién hizo esto, y qué dijo aquél...

PAULINO. ¿Y para qué?

CARMELA. Para recordarlo todo.

PAULINO. ¿A quién? CARMELA. A nosotros... y a los que vayáis llegando...

PAULINO. (*Tras una pausa.*) Recordarlo todo...

CARMELA. Sí, guardarlo... Porque los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo. Y hay cosas que...

PAULINO. ¿Lo dices por mí? ¿Crees que me he olvidado de algo?⁴⁸²

Genau wie Paulino sind die Zuschauer sprachlos, sobald sich die Gegenwartsebene reetabliert. Und genau wie für Paulino bestünde die Möglichkeit, das Wort zu erheben, zur Sprache zurückzufinden und auf diese Weise den 'Pakt des Schweigens' zu durchbrechen. Auf ihren Platz außerhalb der Fiktion verwiesen, tun sie dies aber nicht, weil sie die Stabilität des mimetischen Pakts, der die Ordnung der theatralen Repräsentation überhaupt erst ermöglicht, nicht gefährden wollen. So wie ihr lebensweltliches Wort, das Wort aus dem Außerhalb der Fiktion, die Fiktion selbst unmöglich werden ließe, so geriete auch das erinnernde Wort Paulinos zur Bedrohung für die systemische Stabilität. Diese wird innerhalb der fiktionalen Welt durch den Franquismus und seine Gefolgschaft repräsentiert, deren Ideologie sich wie ein Schleier der Uneigentlichkeit über die Eigentlichkeit der Protagonisten legt.

Dass Paulino sich der Macht der Obrigkeit bewusst ist, belegen seine Versuche, Carmelas unüberlegte, weil dem ideologischen Diskurs widersprechende Äußerungen zu unterbinden bzw. ungehört zu machen. Bereits angesichts der panoptischen Überwachung durch den *teniente* sieht sich Paulino mehrfach gezwungen, Carmela den Mund zu verbieten.

CARMELA. Pues del ejército, que además, seguro, para celebrar la ocupación de Belchite...

PAULINO. La liberación, quieres decir...

CARMELA. Eso, la liberación..., pues seguro que han liberado también las bodegas, y no le quiero decir las ganas de bulla que traerán en el cuerpo.

PAULINO. Calla, Carmela, que el teniente casi no entiende el español. Yo se lo explicaré... (*Al fondo.*) Verá usted, mio tenente: la signorina vuole dire...⁴⁸³

Bis zur letzten Varieté-Nummer, ein anzüglichlicher Sketch, in dem Dr. Toquemetoda Carmela von der republikanischen Flagge und der damit einhergehenden pathologisch bedenklichen Gesinnung befreien soll, scheinen Paulinos Ablenkungsmanöver erfolgreich zu sein, auch wenn sich die

⁴⁸² Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 261.

⁴⁸³ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 229f.

Katastrophe, die Erschießung Carmelas auf offener Bühne, bereits kurz vor Beginn des Spiels im Spiel ankündigt.

PAULINO. (*Francamente preocupado, vigilando, además, la cabina.*) Está bien, mujer, está bien... Lo que tú digas... Pero ahora no es momento de... Mira: parece que el teniente ya se prepara. Ha debido de acabar la procesión.

CARMELA. ¡Eso sí! Mucha procesión, mucha misa, mucho rosario, y luego... ¡a fusilar huérfanos!

PAULINO. Haz el favor de callarte... Y prepárate, que el teniente no sé qué nos dice... Creo que ya llega la tropa. ¿Oyes? (*Por el lateral.*) ¿Está ahí Gustavete?

CARMELA. (*Indignada*). Sí..., pero ¿sabes lo que te digo? Que el número de la bandera no lo hago, ea.

PAULINO. ¿Qué dices? (*Trata de sacarla de escena.*)

CARMELA. El de la bandera republicana: que no me da la gana de hacerlo. ¡Pobres hijos! Encima de fusilarlos, darles a tragar quina con la tricolor...

(*Se hace bruscamente el oscuro. Pasos precipitados en el escenario. Continúan dialogando, con la voz contenida, desde la oscuridad.*)

PAULINO. ¡Que calles, te digo! ¡Ya está! ¡Vamos a empezar! ¡A tu sitio! ¡Gustavete: preparada la música!

CARMELA. Te digo que no lo hago. Ya puedes ir inventándote algo, porque yo no salgo a burlarme de la bandera. Eso encima, pobres hijos...

PAULINO. Pero ¿desde cuándo te importa a ti un rábano la bandera de la República? ¿Qué más te da a ti burlarte de ella o de los calzoncillos de Alfonso XIII?... ¡Gustavete, la marcha! ¡El público está entrando en la sala!... Nosotros somos artistas, ¿no? Pues la política nos da igual. Hacemos lo que nos piden, y santas pascuas.⁴⁸⁴

Dieser Übergangsmoment zwischen Vorbereitungsphase und Spiel im Spiel führt nicht nur zu einer binnenfiktionalen Veränderung des Aussagemodus, sondern ebenso zur Rollenvergabe an das Publikum und der damit einhergehenden Vorgabe eines Wegfalls des Al-ob. Die durch die räumliche Identität bedingte Doppelrolle der Rezipienten, die während des Spiels im Spiel einerseits ein reales Publikum der Gegenwart, andererseits franquistische Soldaten oder Brigadisten sind bzw. darstellen, macht sie zu Komplizen der beiden Hauptfiguren, die während der *Velada* selbst in eine Sekundärrolle fallen. Die Rezipienten haben dank des voyeuristischen Beiwohnens während der Vorbereitungsphase keine Schwierigkeiten, eigentliches von uneigentlichem Sprechen innerhalb des dramatischen Raums zu unterscheiden.

Durch den Informationsvorsprung auf Seiten der Rezipienten bedient sich der Theatertext einer grundlegenden Technik der Komödie. Zugleich erhält die Rezeption während der *Velada* einen paradoxen Charakter, denn die Rezipienten sind zugleich Mitwissende – und damit Verbündete – und Unwissende. Als Unwissende fällt ihnen die fiktive Rolle der Opfer und Täter zu, je nachdem ob sie im Parkett (Franquisten) oder auf den Rängen (Brigadisten) Platz genommen haben. In ihrer Doppelrolle wännen sie sich in einer widersprüchlichen Situation. Aus ihrer realen Zuschauposition heraus liegt der spannungsreiche Moment in ihrer Hoffnung begründet, dass die durch sie selbst

⁴⁸⁴ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 229f.

verkörpert Figuren das wiederholte Aus-der-Sekundärrolle-Fallen Carmelas nicht bemerken. Die Rücknahme der zuvor potenzierten Fiktionalität durch das wiederholte Aus-der-Sekundärrolle-Fallen Carmelas spielt die theatralische Verbundenheit sowie die innerdramatische Feindseligkeit gegenüber dem Publikum zeitgleich aus.

Die durch den vermeintlichen Wegfall des theatralischen Raums bedingte Unschlüssigkeit bzgl. des einzunehmenden Wahrnehmungsmodus wird durch die mehrfache Verwendung der Publikumsansprache intensiviert. Während es sich im Falle der rebellierenden Carmela eher um ein *ad spectatores ex persona* handelt, richtet Paulino seine Worte unter Berücksichtigung seiner Sekundärrolle an das Parkett (*Ad spectatores in persona*). Immer wieder gelingt es ihm, wenn auch nur für kurze Dauer, Carmela in ihre unterschiedlichen Rollen zu zurückdrängen.

PAULINO. (*Con humor forzado, tras varios intentos de hacerla callar*). ¡Y madre no hay más que una, y a ti te encontré en la calle!... ¡Muy bien! Sí, señores: ésta es Carmela, una artista de raza y «tronío» que, después de pasear su garbo por los mejores «tablaos» de España, llega aquí, a este simpático Teatro Goya, de Belchite, para poner su arte a los pies de ustedes...

CARMELA. (*Chistosa*.) Conque ojo, no me lo vayan a pisar con esas botazas... El arte, digo...

PAULINO. (*Con falsa risa*.) ¡Qué ocurrente!... Ésta es Carmela, sí, señores: toda la sal de Andalucía y el azúcar de... de... (*Le fallan sus conocimientos agrícolas*.)

CARMELA. Del Jiloca, ea... aunque sea de remolacha.

PAULINO. Nunca le falta la chispa... cuando se trata de agradar al público...

CARMELA. Eso es verdad: que yo, al público, me lo quiero mucho, tenga el pelaje que tenga... Ya ven ustedes, por ejemplo, tan serietes ahí, con los uniformes y las pistolas y los sables esos... Pues, para mí, como si fueran mis primos de Colomera... que siempre andaban con la cosa afuera... (*Ríe con falso pudor*.) ¡Uy, ustedes perdonen! Que ésta es una broma que hacíamos yo y mis hermanas...

PAULINO. (*Sobreponiéndose a un súbito ataque de tos*.) Basta, basta, Carmela... Que este distinguido público se merece otra clase de... de ocurrencias... Ya lo ven ustedes, señores: a nuestra Carmela no le hacen falta papeles para llenar con su gracejo un escenario... Pero a mí, sí... (*Hojea los suyos*.) A mí, sí... Porque ahora venía aquello de... aquello... (*Lo encuentra*.) ¡Aquí está! Sí, señores, esto... (*Lee*). «Y como símbolo de esta fraternidad artística, que es también la de nuestros dos pueblos, el español y el italiano, unidos en la lucha contra la hidro...», no, «contra la hidra... la hidra roja, les ofrecemos este baile... alegre... alegóricopatriótico titulado: Dos Pueblos, dos Sangres, dos Victorias»...⁴⁸⁵

Durchweg bewegt sich das Künstlerduo an der innerfiktionalen Grenze zwischen fiktionalem und faktuellem Aussagemodus. Allein der Umstand, dass das fiktive Publikum den innerfiktionalen mimetischen Pakt voraussetzt, verhindert vorerst den Eklat. Die Aussagen Carmelas fragilisieren jedoch den modalen Schutzwall zunehmend. Ripamonte weist durch abrupte Lichtveränderungen wiederholt auf die Bedrohung hin.

CARMELA. Pero, no se crean: hasta lo hemos probado un rato, esta tarde, porque voluntad no nos falta... Pero, si vieran... (*Ríe*.) ¡El pobre Gustavete...! (*Seria*.) Así que hemos dicho: Tú,

⁴⁸⁵ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 234f.

Gustavete, a la gramola. No vayan a pensar estos señores alemanes que nos queremos chotear de ellos...

PAULINO. Efectivamente, señores, efectivamente... Nosotros...

*(El «teniente» produce bruscos cambios de luz.)*⁴⁸⁶

Die Rebellion Carmelas steigert sich in besagter Varieté-Nummer in eine Solidaritätsbekundung mit den gefangenen Brigadisten, die weniger politisch als vielmehr menschlich motiviert ist. Das unwürdige Verhalten Paulinos ergibt sich nicht aus dessen apolitischem Agieren („PAULINO. [...] Nosotros somos artistas, ¿no? Pues la política nos da igual. Hacemos lo que nos piden, y santas pascuas.”), sondern aus seinem Mangel an Mitmenschlichkeit. Sein Kalkül, sein Wissen um die politische Bedrohung, intensiviert das rezeptive Unbehagen gegenüber der Duldung der politischen Instrumentalisierung.

Die Rollenverweigerung Carmelas erfährt ihren Höhepunkt kurz vor ihrer Erschießung. Zwar zögert Paulino diesen innerfiktionalen Einbruch des Realen, das offensichtliche Aus-der-Sekundärrolle-Fallen Carmelas einige Zeit hinaus, indem er ihre Passagen übernimmt und ihr Verhalten komisch überspielt, doch gelingt dies nur solange, bis es zur direkten Interaktion Carmelas mit den gefangenen Brigadisten kommt.

PAULINO. Y, además de eso, ¿tiene usted algún otro síntoma?

CARMELA. Muchos tengo, doctor. Pero será mejor... *(Vacila.)* Será mejor... *(Queda callada, en actitud hosca.)*

PAULINO. *(Improvisando.)* Sí, será mejor que... *(Cada vez más inquieto, trata de inducir a CARMELA a continuar.)* Que se quite la ropa, ¿no?... para que pueda reconocerla... *(Venciendo su resistencia, le quita el abrigo: su cuerpo está envuelto en una bandera republicana.)*

PAULINO *vuelve a su papel, alterado por la actitud de CARMELA.*) Vaya, vaya... Estos colores no me gustan nada... Se nota que ha tenido usted... alguna intoxicación.

CARMELA. *(Cada vez más a disgusto, lanzando miradas a la supuesta zona de los prisioneros.)* Tiene razón, doctor... Pero la cosa me viene... de nacimiento...⁴⁸⁷

Carmelas Aus-der-Sekundärrolle-Fallen mündet erneut in einer Interaktion zwischen Zuschauerraum und Bühne. Anders als im Falle Ripamontes findet die Kommunikation nun lauthals statt und die Zuschauer erleben die Solidarisierung zwischen Bühne (Carmela) und Rängen in Form des gemeinsamen Anstimmens des republikanischen Truppenliedes *Ay, Carmela*. Die Zuschauer im Parkett werden in ihrer fiktiven Rolle zu Übertölpelten und zu Opponenten der Solidarisierung innerhalb des den gesamten Theaterraum füllenden dramatischen Raums.

(De pronto, desde un lugar indeterminado —quizá desde la sala—, entonada por voces masculinas en las que se adivinan acentos diversos, se escucha la canción popular republicana:)

[...]

⁴⁸⁶ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 235.

⁴⁸⁷ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 250.

CARMELA. *(Desprendiéndose violentamente de PAULINO.)* ¡Vete a darle por detrás a tu madre! *(Y se une al canto de los milicianos, al tiempo que abre y patética caricatura de una alegoría plebeya de la República.)*

PAULINO. *(Aterrado.)* ¡Carmela! ¡Los... el... las... las tetas!

(Todo ha sucedido muy rápidamente, al tiempo que la luz ha comenzado a oscilar y a adquirir tonalidades irreales. También el canto —y otros gritos y golpes que intentan acallarlo— suena distorsionado. PAULINO, tratando desesperadamente de degradar la desafiante actitud de CARMELA, recurre despiiega la bandera alrededor de su cuerpo desnudo, cubierto sólo por unas grandes bragas negras. Su imagen no puede dejar de evocar la a su más humillante bufonada: con grotescos movimientos y burdas posiciones, comienza a emitir sonoras ventosidades a su alrededor, para intentar salvarla haciéndola cómplice de su parodia.)

[...]

(La luz se extingue, excepto una vacilante claridad sobre la figura de CARMELA. También decrecen las voces y sonidos de escena, al tiempo que se insinúan, inquietantes, siniestros, los propios de un fusilamiento: pasos marciales sobre tierra, voces de mando, una cerrada descarga de fusilería. Mientras se apagan los ecos, se hace totalmente el

*OSCURO)*⁴⁸⁸

Die gemeinsame Stimme von Carmela und Teilen des fiktiven Publikums, das innerhalb des dramatischen Raums wenig später als Zeuge⁴⁸⁹ und Täter zugleich agiert, lassen die Unterscheidung zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, faktuellem und fiktionalem Sprechen, in den Hintergrund treten. Aufgrund des vermeintlichen Wegfalls der perspektivischen Ordnung rückt die Darstellung strukturell an einen performativen Akt des Erinnerns heran. Die Ausdehnung des dramatischen Raums, der dadurch vorgegebene Wegfall des theatralischen Raums sowie die Immersion der Zuschauer suggerieren eine *communitas*-Erfahrung auf derselben Kommunikationsebene. Das dramatisch Erinnernde (Paulino) wird durch die Vergabe der fiktiven Zuschauerrolle zu einem ästhetischen Erlebnis, dem aufgrund der strukturell forcierten Innenperspektive des Zuschauers unmittelbar begegnet werden muss.

Die Akzentuierung des Darstellenden im Vergleich zum Dargestellten geht aus Sicht der fiktiven Zuschauerrolle mit einem Wahrnehmungsmodus der Präsenz einher und erfordert eine kognitive und emotionale Positionierung zum wahrgenommenen Geschehen. In Anlehnung an diese Präsenz des Realen schreibt Hans-Thies Lehmann entsprechend: „Spielerisch schafft das Theater eine Lage, bei der man sich dem Wahrgenommenen nicht mehr einfach ‚gegenüber‘ stellen kann, sondern beteiligt ist und daher, akzeptiert, daß man, wie es Gadamer von der ‚Situation‘ betont, so in ihr steht, daß man kein gegenständliches Wissen von ihr haben kann.“⁴⁹⁰

Der noematische Gehalt des Theatertextes, der intendierte Gegenstand, wird indes weiterhin als fiktiv betrachtet („Esta acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938.“ Hier im Sinne von ‚historischem Ereignis‘), weshalb die Rezipienten trotz ihrer für die dramatische Handlung konstitutiven Rolle nicht in das Geschehen eingreifen:

⁴⁸⁸ Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, S. 251f.

⁴⁸⁹ Zur Einbeziehung der Zuschauer als Zeugen vgl. Hauthal, *Metadrama*, S. 238.

⁴⁹⁰ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 181.

Auch das Wissen um den Fiktionscharakter des Dargestellten und der Darstellung ist Bestandteil des ‚Paktes‘. Dies wird daran erkennbar, dass sogar Zuschauer von Aufführungen, in denen sich Schauspieler ans Publikum wenden, sich bewusst sind, dass sie trotz der direkten Ansprache nicht zum Mitmachen aufgefordert sind [...] Erst ein Abbruch einer Aufführung kündigt den ‚theatralen Pakt‘ auf, und es kommt zur Aufhebung der theatralen Rahmung als Grenzziehung zur Lebenswelt.⁴⁹¹

Durch die in Folge der Immersion ermöglichte Betonung der Substantialität des Darstellenden, des noetischen Akts, kommen die Rezipienten jedoch nicht um eine Stellungnahme zu dem herum, was sich ihnen darbietet. Diese Stellungnahme bezieht sich eben nicht auf ein historisches Ereignis, sondern auf die erlebte und zugleich erinnerte Theaterhandlung.

Die Verwendung des metatheatralen Spiels führt das Stück *¡Ay, Carmela!* punktuell an andere nicht-fiktionale Organisationsformen der Gedächtnis- und Mythosbildung heran, bei denen es weniger um die Faktizität des Erlebnisgehalts als vielmehr um den Akt des Erlebens geht. Beispielhaft dafür sind religiöse Liturgien, die auf kulturelle und identitäre Festigung abzielen und deren Wirkmacht sich ebenso auf einen Pakt gründet. Gedächtnistheoretisch gewendet, ließe sich das Stück als Versuch einer *cultural performance* verstehen, deren Ziel nicht etwa ein Statuswechsel der Beteiligten ist, sondern die erinnerungskulturelle Aktivierung der Rezipienten, die „Bildung von Gemeinschaften“ und der „Herstellung sozialer Verbindlichkeit“. „Diese Ziele sind ausnahmslos ohne eine Phase der Liminalität, die ihr vorausgeht, nicht zu erreichen.“⁴⁹² Die vermeintliche Aufgabe des Als-ob, der scheinbare Wegfall des theatralischen Raums, ohne den der mimetische Pakt unterminiert wird, löst eine solche ästhetische Schwellenerfahrung aus.

Dieser Prozess meint indes keine naive Gleichsetzung des Dargestellten (Noema) mit der außersprachlichen Realität. Vielmehr gelingt es durch das metatheatrale Spiel, das Dargestellte durch die Immersion der Rezipienten als sich Darstellendes zu präsentieren, dem aus der Innenperspektive heraus unmittelbar zu begegnen ist. Diese Unmittelbarkeit und die durch sie eingeforderte Ordnung der präsentischen Wahrnehmung auf Seiten der Rezipienten gehen *nicht* einher mit einer radikalen Kippbewegung in eine Ästhetik des Performativen. Vielmehr finden sich die Rezipienten aufgrund ihrer Doppelrolle am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation wieder, zwischen Präsenz und Repräsentation, in einem perzeptiven und somit modalen Zwischenraum.

Genau dieses „betwixt and between“, diese perzeptive Unschlüssigkeit, scheint Vergangenes erlebbar zu machen und damit die Paradoxie des Wieder-Erlebens des Vergangenen suggestiv aufzulösen – wenn auch nur im theatralen Spiel. Trotz ihrer Involviertheit wissen die zu Figuren gewordenen Rezipienten stets um den fiktiven Charakter des Erlebten (Noema) sowie um die fiktional determinierte Rezeptionssituation. Anders als bei einem Happening, das die Kippbewegung ins Performative zu Ende führt, wird die Rolle des realen Zuschauers hier nicht vollends abgelegt. Das

⁴⁹¹ Hauthal, *Metadrama*, S. 98.

⁴⁹² Fischer-Lichte, „Einleitung“, S. xi.

metatheatrale Spiel erlaubt ein ästhetisches Erleben von Vergangenheit. Zugleich eröffnet der Ebenenwechsel die Gelegenheit, das ästhetisch Erlebte zu erinnern und zu reflektieren. Entscheidend ist dabei, dass trotz des real vollzogenen Akts des Erlebens nicht der Erlebnisgehalt in eine unmittelbare Beziehung zur Welt gesetzt wird, sondern der Akt des Erlebens.

In folgender, von Sanchis Sinisterra formulierten Definition des Begriffs ‚Metatheater‘ scheint diese phänomenologische Schärfung bereits eingeschrieben. Das Metatheater verweist auf die Gemachtheit des Dargestellten und präsentiert zugleich das Darstellende als Verbindungspunkt zur Lebenswelt der Rezipienten.

Como una radicalización de esta tendencia, se desarrolla en el siglo XX, y muy especialmente a partir de la provocación pirandelliana, esa corriente que algunos teóricos denominan Metateatro, y que se emparenta con la vocación autorreferencial del arte contemporáneo.

En ella, la obra se denuncia a sí misma como artefacto, como objeto hecho con habilidad, que habla en primera instancia de su propia naturaleza artística, de su pertenencia a ese terreno ilusorio y convencional que llamamos Arte. Y al hacer esto, se redime de su condición falaz y adquiere un nuevo estatuto de realidad: el de objeto artificial pensado y creado para impedir la ingenua identidad entre Mundo y Representación.⁴⁹³

Die im Theatertext angelegte Gleichzeitigkeit von Erleben und Erinnern bestimmt nicht zuletzt das Wesen des Menschen in seiner Zeitlichkeit. Das Zusammenspiel von Erleben und dem Erinnern an das Erlebte bildet wiederum den Ausgangspunkt für eine moralische Annäherung an das Vergangene. Der Theatertext *¡Ay, Carmela!*, der nicht den Spanischen Bürgerkrieg, sondern die defizitäre Erinnerungskultur des Postfranquismus zum Thema macht, schreibt diesen Mechanismus in seine Struktur ein und macht sich nicht zuletzt aus diesem Grund zu einem Medium des kulturellen Gedächtnisses.

⁴⁹³ Sanchis Sinisterra, José: „Metateatro“, in: ders., *La escena sin límites*, Ciudad Real ²2012, S. 262-263.

2. Nachkriegstrauma: *El álbum familiar* (1982) von José Luis Alonso de Santos

2.1. Verhindertes, manipuliertes und verpflichtendes Gedächtnis

Die Ausarbeitung des theoretischen Gerüsts der vorliegenden Studie, die einen phänomenologischen Zugang zu Gedächtnis und Erinnerung wählte, verlor in der vorangehenden Analyse ihren Orientierungspunkt in Person des französischen Philosophen Paul Ricœur nie aus den Augen. Auch die nun folgende Beschäftigung mit dem Theatertext *El álbum familiar* (1982) von José Luis Alonso de Santos (*1942) findet ihren Ausgang in Ricœurs Phänomenologie des Gedächtnisses, genauer, in dessen Überlegungen zu möglichen Formen des „Missbrauchs des natürlichen Gedächtnisses“. Zu diesen zählt Ricœur das „verhinderte Gedächtnis“, das „manipulierte Gedächtnis“ und das „verpflichtende Gedächtnis“.⁴⁹⁴

Diese konzeptuelle Trias scheint der in dieser Studie erarbeiteten dreifachen Antwort auf die Ästhetisierungsmöglichkeiten der erinnerungskulturellen Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen zu entsprechen. Die Spaltung des Zeichens im dramatischen Raum (1) war nicht zuletzt eine mögliche Reaktion auf die Verhinderung der materiellen Manifestierung des Intelligiblen, die Unterminierung des Zeichens im dramatischen Raum (2) charakterisiert sich als Manipulation bereits veräußerter Erinnerungsinhalte und die suggerierte Überwindung des Als-ob, die einen Übergang vom mimetischen zum performativen Erinnern initiiert (3), überschreitet die Grenze zwischen Fiktion und Lebenswelt und rückt das Theater als Medium des kulturellen Gedächtnisses auf die Ebene, auf der auch das Phänomen des „verpflichtenden Gedächtnisses“ angesiedelt ist.

Während das verhinderte Gedächtnis auf einer individuellen, „pathologisch-therapeutischen Ebene“ verortet wird, „auf der man legitimerweise von einem verletzten, ja kranken Gedächtnis sprechen kann“⁴⁹⁵, das die Veräußerung des Intelligiblen durch das Subjekt willentlich oder unwillentlich zu hemmen scheint, meint der Begriff des manipulierten Gedächtnisses eine Instrumentalisierung im Sinne der Zweckrationalität (Max Weber) bzw. der strategischen Vernunft (Jürgen Habermas). Der Missbrauch des Gedächtnisses findet im Fall der Manipulation also erst im Feld der Signifikanten statt, die bereits veräußerten Erinnerungsinhalte können nurmehr ihrer inhärenten Eigentlichkeit beraubt werden, die sich aufgrund des Faktizitätsanspruchs jedes Erinnerungsaktes ergibt. So kann unter der Unterminierung der Zeichen u.a. das manipulative Spiel zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit begriffen werden, das entweder vom erinnernden Subjekt zur Veräußerung oder von den Opponenten zum Zweck des Entzugs des pragmatischen Gehalts genutzt werden kann. Da das erinnernde Subjekt stets der (latenten oder manifesten) Kontrolle der Diskurs- und Entscheidungsträger bzw. dem politischen oder ideologischen Kontext untersteht, wird die semiotische Manifestierung des Erinnerten bzw. des Erinnerns stets einer Prüfung unterzogen, deren Ausgang darüber entscheidet, ob das erinnernde Subjekt selbst oder die Diskurshüter manipulierend eingreifen. Während dies im Falle des erinnernden Subjekts zu einer Anpassung bzw. bewussten

⁴⁹⁴ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 114 ff.

⁴⁹⁵ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 115.

Verschleierung der Erinnerungsinhalte zum Zwecke der Veräußerung führen kann, beispielsweise um eine Zensur zu umgehen, hängt die Reaktion des Kollektivs wie auch der Repräsentanten der systemisch-ideologischen Ordnung vom destabilisierenden oder stützenden Potential bzw. vom Grad der identitären Bedrohung bzw. von der identitätsfestigenden Kraft des Erinnerten ab.⁴⁹⁶ In seiner Abhandlung *Les Abus de la mémoire* (1995) betont Tzvetan Todorov, dass die Einflussnahme auf das Gedächtnis nicht allein ein Merkmal totalitärer Systeme darstellt, sondern allen eigen ist, die nach Macht oder Machterhalt streben.⁴⁹⁷

Das Sprechen von einem verpflichtenden Gedächtnis eröffnet darüberhinaus eine „ethisch-politische Ebene“. In Abgrenzung zu Formen eines manipulativen „Gedenkwahns“ verweist die ethische Erinnerungspflicht auf einen gesellschaftlichen Gerechtigkeitsimperativ bzw. auf die integrative Kraft der Gerechtigkeit innerhalb von gesellschaftlichen Ordnungen. Die Einbindung der Idee der Gerechtigkeit muss die Phänomenologie des Gedächtnisses wie auch die Epistemologie der historischen Erkenntnis zwangsläufig überschreiten, treten nun doch Fragen der Schuld und der Moral auf den Plan, die weder in Paul Ricœurs Monographie *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen* noch in der vorliegenden Studie ausgiebig behandelt werden können. Jedoch gilt es mit Blick auf die eine paradoxe Spannung zwischen Individuum und Kollektiv auslösende Erinnerungskultur Spaniens und die diese betreffenden Ästhetisierungsmöglichkeiten im Theater festzuhalten, dass mit der ethisch-politischen Ebene aufgrund der moralischen Verpflichtung gegenüber denjenigen, die Ungerechtigkeit erfahren haben, eine Dimension erreicht ist, bei der sowohl die Grenze zwischen immaterieller und materieller Repräsentation überschritten als auch die Frage nach dem pragmatischen Gehalt der Aussage längst geklärt ist. Die Uneindeutigkeiten an der Grenze zwischen Intelligiblem und Materiellem (verhindertes Gedächtnis) sowie zwischen Semantik und Pragmatik (manipuliertes Gedächtnis) sind auf dieser Ebene bereits durch Formen des performativen Erinnerns überwunden. Im Fokus stehen nun nicht mehr Fragen nach Veräußerung bzw. der Möglichkeit der Veräußerung, sondern die mit der Veräußerung zusammenhängenden, das Kollektiv betreffenden Aspekte der Schuld, der Moral und der korrektiven Gerechtigkeit.⁴⁹⁸

Die Notwendigkeit einer symbolischen und politischen Anerkennung des Geschehenen sowie der verübten Ungerechtigkeit für das Gelingen einer sozialen Transition, die keine automatische Folge politischer Transition darstellt, wurde unter Rekurs auf politik- und geschichtswissenschaftliche, kultursoziologische sowie ethische Theorien zu stützen versucht. Im Hinblick auf die Analyse des Traumstücks *El álbum familiar* und den darin thematisierten Umgang mit traumatischer biographischer Erfahrung ist es nun sinnvoll, die Argumentationsführung durch eine

⁴⁹⁶ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 130-139. Ricœur verweist in diesem Teilkapitel auf die Beziehung zwischen Ideologie und dem Legitimationsprozess von Autoritätssystemen. Dabei kommt es seines Erachtens nicht nur zu Ausschluss aus dem kollektiven Gedächtnis, sondern ebenso zu einer machtpragmatischen Selektion von Erinnerungsinhalten und zu erinnernden Mythen. „Auf diese Weise kommt es zu einem gefährlichen Bündnis zwischen dem Erinnern (*remémoration*), dem Memorieren (*mémorisation*) und dem Gedenken (*commémoration*)“ (S. 138).

⁴⁹⁷ Vgl. Todorov, Tzvetan: *Les Abus de la mémoire*, Paris 1995.

⁴⁹⁸ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 139-146.

psychoanalytische Perspektive zu ergänzen. Der Psychoanalytiker Werner Bohleber unterstreicht die Bedeutung der Beschäftigung mit „gesellschaftlichen Traumata“ für die soziale Transition. Seine Position lässt sich an die erläuterten Ausführungen anfügen:

It is generally only scientific explanation and social recognition of causation and guilt that restore the *interpersonal context* and thus the possibility of finding out what actually happened at the time in an uncensored way. This is the only way that the shattered understanding of the *self* and the *world* can be regenerated.⁴⁹⁹ [Hervorhebungen, D.H.]

Bohleber markiert in diesem Zitat die Interdependenz des „understanding of the self“ und des „understanding of the world“. Er beschreibt zudem die soziale Anerkennung von verübter Ungerechtigkeit und Schuld als Grundlage für eine Vergewisserung über das Selbst und über den das Selbst umgebenden Kontext. Damit hebt er eine scheinbar selbstverständliche, jedoch überaus bedeutende Tatsache hervor, auf die wir bereits bei der Beschäftigung mit Maurice Halbwachs' Theorie der sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses gestoßen sind: Die Abhängigkeit individueller Identität von den *cadres sociaux*. Das mit Blick auf den Postfranquismus beschriebene Spannungsverhältnis zwischen dem systemischen Stabilisierungswillen und der biographischen Notwendigkeit, sich an die überindividuell und individuell prägenden Einschnitte wie Kriegserfahrung, ausgeübte oder erlittene Gewalt und politische Repression zu erinnern, erhält vor diesem Hintergrund psychoanalytische Relevanz. Dies impliziert jedoch keineswegs die Anwendung psychoanalytischer Analysemethoden auf Kollektive – dies wäre m. E. die falsche Konsequenz. Vielmehr macht es diese Feststellung erforderlich, dass der überindividuelle, politisch-institutionelle Umgang mit destabilisierenden Erinnerungsinhalten bei der Beschäftigung mit Individuen Berücksichtigung finden muss. Es geht also um die Implikationen der *cadres sociaux* für die Psyche des Einzelnen und hinsichtlich des Umgangs des Einzelnen mit der Vergangenheit.

Während dieser Aspekt bei der Analyse des Theatertextes *¡Ay, Carmela!* nicht eigens im Fokus stand, spielt er bei der Beschäftigung mit dem Traumstück *El álbum familiar* eine gewichtige Rolle. Denn anders als Sanchis Sinisterra, der den Traum ebenfalls als Hort des Verdrängten in sein Drama integriert, macht Alonso de Santos das Intelligible selbst, die Gedankenwelt eines Träumenden, zum Ort des fiktionalen Spiels. Träumender ist die Figur YO, der das „understanding of the self“ mittels einer regressiven Stationen-Reise durch die Vergangenheit zu leisten versucht. Die sechs Traum-Szenen des Theatertexts repräsentieren allesamt Lebensstationen bzw. -übergänge der Hauptfigur. Der erzwungene Aufbruch der Familie aus dem Haus infolge der zunehmend bedrohlichen Nachkriegswirren, die darauf folgende und durch einen Schaffner unterbrochene Zugfahrt ins Ungewisse, der nächtliche Aufenthalt an einem unbekannten Bahnsteig in Gesellschaft von kirchlichen und staatlichen Ordnungsinstanzen sowie die abrupte Trennung des YO von seiner Familie markieren symbolhaft biographische Stationen der Hauptperson bis hin zur traumatischen Trennung

⁴⁹⁹ Bohleber, Werner: „Remembrance, Trauma and Collective Memory“, in: *The International Journal of Psychoanalysis*, 88 (2007), S. 343.

von der Familie und sind daher nicht als konkrete erinnerte Geschehnisse zu verstehen. Vielmehr zeichnen Aufbruch, Beginn der Reise und Trennung von den Eltern die Entwicklungsstufen zwischen Kindheit, Jugendalter und dem jungen Erwachsenenendasein nach. Aufgrund dieses wichtigen Zusammenhangs zwischen dramatischem Geschehen, Traum, Trauma und Initiation soll erst im Kapitel 2.3. genauer auf den Inhalt des Theatertextes eingegangen werden.

Durch diese Interiorisierung, den Rückzug in die Welt des Unbewussten, nähert sich Alonso de Santos dem Spannungsverhältnis zwischen Biographie und systemischem Neuanfang ausgehend vom Nullpunkt des Ichs. Gleichmaßen verarbeitet er eine identitäre Spannung, die die gesamte *Generación del 82* zu betreffen scheint. Denn das Bedürfnis nach biographischer Selbstverortung ist für die *Generación del 82* in den Jahren nach 1975 von besonderer Relevanz, fällt ihre persönliche und ästhetische Sozialisation doch in eine Zeit, die durch die Propagierung von *consenso* und *reconciliación* in eine Art diskursive Latenz verschoben wurde. Wie bereits betont wurde, fällt den Dramatikerinnen und Dramatikern, den Regisseurinnen und Regisseuren um Alonso de Santos nicht nur unverhofft die Aufgabe der ästhetischen Neuerung der spanischen Bühne zu. Zudem haben die Vertreterinnen und Vertreter der *Generación del 82* in der Mitte ihres Lebens eine biographische Transition zu meistern.

Folgende Aussage von Alonso de Santos, die aus einem 1985 publizierten Interview mit dem Dramatiker Fermín Cabal stammt, scheint die Annahme zu belegen, dass das Ende des Franquismus, die damit zunehmend einsetzende Liberalisierung verschiedener Lebensbereiche sowie die systemisch durchaus geförderte Entpolitisierung und Enthistorisierung der Bevölkerung, eine Vergewisserung hinsichtlich der eigenen Identität erschwerte – so empfand es zumindest Alonso de Santos:

Hay una sensación de pérdida de las escalas de valores, de las metas, de la realidad, de las posibilidades del ser humano; se han mezclado las generaciones, las estéticas, las formas de vida, las psicologías... [...] Estamos en un absoluto laberinto de espejos en el que hemos perdido la identidad. Al menos es como yo lo vivo. Y ésa es una de las funciones del teatro: devolver la identidad. [...] Porque de pronto hemos destruido todo: hemos destruido a Dios y al destruir a Dios hemos destruido al padre, y al franquismo y las ideas de justicia y de bondad y todo eso... Y tengo la sensación de que está bien destruir, pero luego hay que construir, y a lo mejor *El álbum familiar* en mí es un intento de partir de atrás para reconstruirme y al reconstruirme tratar de ayudar a reconstruirse a los espectadores...⁵⁰⁰

Es wird in der folgenden Analyse zu klären sein, inwieweit es sich, wie hier im Zitat angedeutet, bei der dramatischen Darstellung der verhinderten, ins Unbewusste verlagerten Erinnerung des YO zugleich um einen Ermöglichungsgrund individuell-dramatischer und kollektiv-theatralischer Identitätsfindung handelt. Anders gewendet, es wird zu prüfen sein, auf welche Weise die mit dem Theatertext *El álbum familiar* intendierte Inszenierung eine identitäre Rekonstruktion des Autors zulässt und, gleichmaßen, den Zuschauern ein identitäres Rekonstruktionsangebot unterbreitet. Dieses metaleptische Vorhaben weckt die Hoffnung auf ein Ende eines verhinderten Gedächtnisses im

⁵⁰⁰ Cabal/Alonso de Santos, *Teatro español de los 80*, S. 156.

Traum, deutet es doch die Absicht des Autors an, die Grenzen des dramatischen Raums und damit letztlich der Fiktion auszureizen und im Sinne der erinnerungskulturellen und identitätsstiftenden Wirkmacht auf die Probe zu stellen.

Ein Blick in die Forschungsliteratur macht deutlich, dass insbesondere die vermeintlich autobiographischen Implikationen, die sich aus der Gleichnamigkeit des Protagonisten und des Autors (José Luis), biographischen Analogien, paratextuellen Verweisen und Figurenbenennungen ergeben, für analytische Uneindeutigkeiten gesorgt haben. Daher ist es Ziel dieser Analyse, diese Uneindeutigkeiten zu entflechten und ihnen eine eigene Interpretation gegenüberzustellen. Dabei wird es gerade nicht darum gehen, den realen Autor im Text aufzuspüren, sondern es wird vielmehr die Frage im Raum stehen, inwiefern diese autobiographische Suggestion als ein Element in einer Reihe von rezeptiven Unsicherheitsfaktoren fungiert, die dazu dienen, sowohl dem Text als auch der Inszenierung erinnerungskulturelle Wirkmacht einzuschreiben.

Ausgangspunkt der Argumentationsführung wird die kritische Beschäftigung mit einschlägigen Interpretationszugängen zu *El álbum familiar* sein, darunter die Ausführungen von Andrés Amorós (1992), Herbert Fritz (1996), Ana Luengo (2002), Marga Piñero (2005), Vera Toro (2010) oder Anabel García Martínez (2016). Im Mittelpunkt steht dabei zunächst die Frage, ob es sich bei der fiktionalen Welt überhaupt um eine Traumwelt handelt oder um eine (alp-)traumähnliche Erinnerung. Die Beschäftigung mit den Konzepten der Phantasie und der Erinnerung aus Sicht der Erkenntnistheorie (v.a. I. Kant, E. Casey) führte deutlich vor Augen, dass die Klärung des endoxen Grunds, sei dieser nun Basis für lebensweltliche oder binnenfiktionale Aussagen, grundlegend für alle weiteren, die Struktur, die Semantik und die Pragmatik betreffenden Überlegungen ist. Es ist von entscheidender Bedeutung für das Verständnis des Theatertextes, ob es sich bei *El álbum familiar* um unbewusste, vom Traum gerahmte Erinnerungen des YO handelt, oder um bewusstes Erinnern im Traum, sofern diese paradoxe Verbindung überhaupt als möglich anzunehmen ist.

Gleichsam lässt sich anhand der damit einhergehenden Untersuchung der Ebenenstruktur aufzeigen, auf welche Weise Alonso de Santos die Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen in den dramatischen Raum einschreibt, um diesen im selben Atemzug zu durchstoßen bzw. in Richtung des Publikums zu öffnen. Es steht folglich die These im Raum, dass es Alonso de Santos in diesem Stück gelingt, durch die Ästhetisierung des verhinderten Gedächtnisses im dramatischen Raum dessen Ende in einem außer-dramatischen Raum einzuläuten. Auf diese Weise würde die dramatische Wiederholung zugleich die Chance auf ein inszenatorisches und theatralisches ‚Durcharbeiten‘ des verhinderten Gedächtnisses bieten.

2.2. *Mémoire-répétition/Mémoire-souvenir*: Verhindertes Gedächtnis und Traum

Unter Rekurs auf die beschriebenen Konzepte Paul Ricœurs wird *El álbum familiar* in dieser Studie als Theatertext über verhindertes Gedächtnis und vor der Folie der sich daraus ergebenden Implikationen für die Identität des Individuums, für das „understanding of the self“, gelesen. Diese Prämisse macht die Beantwortung zweier Fragen notwendig: Was ist verhindertes Gedächtnis? Und: In welcher Form finden verhinderte Gedächtnisinhalte Ausdruck?

Paul Ricœur bezeichnet das verhinderte Gedächtnis als verletztes, krankes Gedächtnis, was die Verortung dieses Konzepts auf einer pathologisch-therapeutischen Ebene nachvollziehbar macht.⁵⁰¹ Er verknüpft das Konzept des *pathos* mit dem der *techné* und betont die mögliche Einflussmacht des individuellen psychischen Leidens auf die Praxis des Erinnerns. Dabei recurriert er auf zwei Aufsätze Sigmund Freuds, die uns im Hinblick auf die Analyse des Theatertextes und seiner erinnerungskulturellen Wirkmacht noch hilfreiche Impulse liefern werden. Es handelt sich um den 1914 veröffentlichten Aufsatz „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“⁵⁰² sowie den ein Jahr darauf publizierten Text „Trauer und Melancholie“⁵⁰³. Diese beiden Texte stehen insofern in einer engen konzeptuellen Beziehung, als dass sie sich beide mit dem Umgang mit traumatischen Erlebnissen und den möglichen Folgen dieses Umgangs für das Selbstkonzept auseinandersetzen. Um das Verständnis dieses wichtigen Zusammenhangs zu gewährleisten, bedarf es einer knappen Erläuterung der Kernthesen dieser Texte.

Hinsichtlich des Umgangs mit traumatischer Vergangenheit unterscheidet Freud zunächst zwischen ‚wahrer Erinnerung‘ und ‚Wiederholung‘. Das Wiederholen wird hier jedoch keineswegs als mehrmaliges Hervorholen im Sinne einer memorialen Manifestierung verstanden, sondern vielmehr als pathologischer Akt, der ein „Verdrängungswiderständen zugeschriebene[s] Hindernis“⁵⁰⁴ und ein iteratives Abarbeiten an der Grenze zwischen Latenz und Manifestation bezeichnet. Dieser ‚Wiederholungszwang‘ charakterisiert sich durch eine Tendenz zum ‚Agieren‘ – zwei weitere Schlüsselbegriffe in der Terminologie Freuds. Das ‚Agieren‘ bezeichnet eine Art Ausweichbewegung, die zwar den gleichen Referenzpunkt wie die wahre Erinnerung besitzt, diese jedoch gerade zu meiden sucht. Beim Wiederholungszwang, so Freud, „[...] erinnere [der Analysierte] überhaupt nichts von dem Vergessenen oder Verdrängten, sondern er agiere es. Er reproduziert es nicht als Erinnerung, sondern als Tat, er wiederholt es, ohne natürlich zu wissen, dass er es wiederholt.“⁵⁰⁵ Ricœur nennt dieses Konzept ‚wiederholendes Erinnern‘ (*mémoire-répétition*) und stellt es dem des ‚wahren Erinnerns‘ (*mémoire-souvenir*) gegenüber, das er in Analogie zu Freud zugleich als kritisches

⁵⁰¹ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 115.

⁵⁰² Freud, Sigmund: „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, in: Freud, Anna u.a. (Hgg.), *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1963, S. 126-136.

⁵⁰³ Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie (1917 [1915])“, in: Mitscherlich, Alexander u.a. (Hgg.), *Sigmund Freud. Studienausgabe in zehn Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1982, S. 193-212.

⁵⁰⁴ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 116.

⁵⁰⁵ Freud, „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, 129.

Erinnern versteht. Während er der *mémoire-souvenir* einen Grad an Reflexion zuspricht, definiert er die *mémoire-répétition* als unreflektiertes Abarbeiten an Erinnerungswiderständen.⁵⁰⁶

Wahre Erinnerung (*mémoire-souvenir*) und Wiederholung (*mémoire-répétition*) sind demnach zwei entgegengesetzte Umgangsformen mit traumatischer Erfahrung, wobei in der therapeutischen Praxis dem Analysanden die Aufgabe zufällt, den Wiederholungszwang des Analysierten als stellvertretendes Ausagieren der Erinnerung bzw. als seine Art des Erinnerns zu erkennen, um dem Patienten im Anschluss zur wahren Erinnerung und der Befreiung vom Wiederholungszwang zu verhelfen. Es gilt, Formen von ‚Übertragung‘ auszumachen. Das Ausbleiben wahrer Erinnerung impliziert Freud zufolge ein Nicht-Abreagieren einer traumatischen Erfahrung bzw. der mit dem Begriff des ‚Traumas‘ verbundenen Reizüberflutung. Als Trauma definiert Freud entsprechend „ein Erlebnis, welches dem Seelenleben innerhalb kurzer Zeit einen so starken Reizzustand bringt, daß die Erledigung oder Aufarbeitung desselben in normal-gewohnter Weise mißglückt, woraus dauernde Störungen im Energiebetrieb resultieren müssen.“⁵⁰⁷ Diese Energie ist der Treibstoff des Wiederholungszwangs.

Die Bindung des Trauma-Begriffs an das Erlebnis der Reizüberflutung verleitet dazu, das Erlebnis selbst als Trauma zu bezeichnen, wie es auch Freud in seiner Definition tut. Stattdessen, und diese Sichtweise leistet der Bedeutung des griechischen Etymons τραῦμα Folge, handelt es sich beim Trauma jedoch um die Spur dieses Ereignisses, die schmerzende Wunde oder Verletzung, die heilen oder vernarben, jedoch niemals ungeschehen gemacht werden kann. Dementsprechend stehen die Wunde und das ursächliche Erlebnis in einem metonymischen Verhältnis zueinander. Die Narbe wird zum gegenwärtigen indexikalischen Zeichen, welches allein das betroffene Subjekt mit Bedeutung zu füllen weiß. Als Signifikant ist die Narbe Spur, Riss, Loch, Stich, ein materielles Nichts, das als semantische Quelle und Schmerzquelle gleichermaßen auf eine bestimmte Erfahrung referiert.⁵⁰⁸ Damit unterscheidet sich die traumatische, unbewusste Erinnerung von der bewussten Erinnerung durch den Aspekt der Reizüberflutung. Gemeinsam ist der unbewussten und bewussten Erinnerung jedoch ihr metonymisches Verhältnis zur Ursache ihres Bestehens. Erinnerung ist nicht das Erinnerte, sondern, phänomenologisch gesprochen, intentionaler Gehalt (Noema) sowie Gerichtetheit (Noesis). Das Trauma ist nicht der Unfall, sondern die durch den Unfall verursachte Verletzung.

Diese Überlegungen verdeutlichen, dass das verhinderte Gedächtnis einen kausalen Bezug zum Konzept der *mémoire-répétition* aufweist. Das Nicht-Erinnern führt zum wiederholten stellvertretenden Agieren, es führt zu uneigentlichem Handeln, zum unbewussten Über-Spielen des Eigentlichen. Die an dieser Stelle bereits aufscheinende Analogie des psychoanalytischen Konzepts der *mémoire-répétition* zu theatralen Komponenten wie der Wiederholung, dem Agieren und dem

⁵⁰⁶ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 129.

⁵⁰⁷ Freud, Sigmund: „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 18. Vorlesung: Die Fixierung an das Trauma. Das Unbewußte“, in: Freud, Anna u.a. (Hgg.), *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 11, Frankfurt a. M. ³1961, S. 284. Vgl. hierzu ebenso Laplanche, Jean/Pontalis, Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. ⁹1989 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 7), S. 514.

⁵⁰⁸ Die Narbe ist somit negative Schrift, sie bedarf keiner Masse wie Tinte, Kreide oder Kohlestaub. Sie wird in Bestehendes „eingeritzt“.

uneigentlichen Spiel wird ausführlicher zu diskutieren sein, wenn es um die erinnerungskulturelle Wirkmacht des Theatertextes geht. Aufgrund seiner performativen Implikation wird dabei insbesondere der Begriff des ‚Durcharbeitens‘ auf seine Übertragbarkeit auf den Theaterkontext zu prüfen sein.

Freud präsentiert den Prozess des Durcharbeitens als Lösungsansatz, um mit den Analysierten den Weg vom Wiederholungszwang zu wahrer Erinnerung zu beschreiten. In einem gemeinsamen dynamischen Prozess arbeiten Analysand und Analysierter an der Befreiung der Erinnerung. „Das Durcharbeiten meint ein Vertiefen in die Widerstände, ein Wiederholen, jedoch im Sinne einer Deutungsveränderung, Reparation, Ausbesserung, durch welche die Befreiung des Subjekts vom Wiederholungszwang begünstigt werden kann.“⁵⁰⁹ Am Ende der schmerzhaften Auseinandersetzung mit den traumatischen Erfahrungen der Vergangenheit besteht die Möglichkeit des Friedensschlusses mit dem Verdrängten, dessen Integration ins Bewusstsein zur *mémoire-souvenir* und zu einem möglichen Ende des Wiederholungszwangs führt.

Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen wird nun die Verbindung von Wiederholung und wahrer Erinnerung mit den Begriffen der ‚Melancholie‘ und der ‚Trauer‘ verständlicher. Ricœur versteht die Melancholie in Anlehnung an Freud als mögliche Konsequenz eines Ausbleibens wahrer Erinnerung, die Trauer hingegen als Ergebnis des Durcharbeitens und schließlich des wahren Erinnerns. „Das Durcharbeiten, worin die Arbeit der Wiedererinnerung besteht, gelingt nicht ohne die Trauerarbeit, durch die wir uns von den verlorenen Objekten der Liebe und des Hasses lösen.“⁵¹⁰ Trauerarbeit ist deshalb stets Erinnerungsarbeit, an deren Ende die Integration ins Bewusstsein steht. Die Erinnerung an traumatische Erlebnisse braucht Zeit⁵¹¹, und ist untrennbar an die Trauer gebunden. „Die Trauerarbeit ist der Preis der Erinnerungsarbeit; die [wahre, D.H.] Erinnerung aber ist der Gewinn der Trauerarbeit“⁵¹², so Paul Ricœur. Somit setzt die Integration der traumatischen Erfahrung in das Bewusstsein einen Prozess der Loslösung bzw. Distanzierung vom Trauma-Objekt voraus, für die es zuvor jedoch einer intensiven affektiven Auseinandersetzung bedarf, die den Weg zur Reflexion erst freilegt. Trauer wird somit zum selbstauflösenden Prozess, in dem sich der Prozess des Zulassens und Abtötens verschränken.⁵¹³

Das Ausbleiben der Trauerarbeit bzw. Erinnerungsarbeit verhindert dagegen den dialektischen Umschlag in das Feld des Bewusstseins, der auf eine Phase des Trauerns und Wiedererinnerns folgt. Es kommt zur Stagnation im Zustand des Verdrängens, zum melancholischen Stillstand auf der Stufe der sich dauerhaft wiederholenden These. Die Gleichzeitigkeit von Bewegung und Stillstand geht im

⁵⁰⁹ Kasper, Judith: *Sprachen des Vergessens: Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*, München 2003, S. 104.

⁵¹⁰ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 681.

⁵¹¹ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 121: „Die Zeit der Trauer weist eine gewisse Beziehung zur Geduld auf, die die Analyse vom beim Übergang der Wiederholung zur Erinnerung erforderte.“

⁵¹² Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 119.

⁵¹³ Judith Kasper weist in ihrer Dissertation mit Blick auf Freud darauf hin, dass sich Trauer als eine Bewegung selbst auflöst. Vgl. Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 251.

Bild des Kreises auf, in einer geometrischen Figur, die keinen Ausweg und keinen Fortschritt kennt. „Der Gram ist nämlich jene Traurigkeit, die keine Trauerarbeit geleistet hat.“⁵¹⁴

Weshalb kommt es zu diesem Stillstand? Die Antwort Freuds lautet, dass sich die Existenz des traumatischen Objekts psychisch fortsetzt („Fremdkörper“), woraus sich eine Ambivalenz von Anwesenheit und Abwesenheit folgern lässt, die zur Quelle der Melancholie wird. Das Wesen der Melancholie besteht Freud zufolge in einer Herabsetzung des ‚Ichgefühls‘, einer problematischen Anerkennung unserer Selbst, die nicht zuletzt daher rührt, dass die Selbstvorwürfe – im Grunde dem Muster des Wiederholungszwangs entsprechend – die gegen das Trauma-Objekt gerichteten Klagen verdecken. Das Ich rückt an die Stelle des Objekts. Im Gegensatz zur Trauer, bei der die Welt als trostlos und leer geworden erscheint, lässt die Melancholie somit das Ich selbst öde und trostlos erscheinen. Das Ausbleiben der Trauer, die sich selbst zum Opfer fällt – nicht autopoietisch sondern autophag ist –, bedroht folglich die identitäre Stabilität des Subjekts.

Entscheidend für die weiteren Ausführungen ist es nun, das Verhältnis zwischen Wiederholung (*mémoire-répétition*) und Melancholie sowie das Verhältnis von wahrer Erinnerung (*mémoire-souvenir*) und Trauerarbeit nicht aus den Augen zu verlieren. Ebenso wird der Begriff des ‚Durcharbeitens‘, der eng an den Prozess der (Wieder-)Erinnerungsarbeit gekoppelt ist, erneut zu beleuchten und in den Theaterkontext zu rücken sein. Diese konzeptuelle Strukturierung erlaubt zudem die Einbeziehung von ebenfalls im Hinblick auf die Textanalyse zu beachtenden Konzepten wie Stagnation und Dynamik, undialektischem Stillstand und dialektischer Kippbewegung.

Nachdem das Konzept des verhinderten Gedächtnisses erläutert wurde, kann nun die zweite der eingangs formulierten Fragestellungen beantwortet werden. Dieses lautete: In welcher Form finden die verhinderten Gedächtnisinhalte Ausdruck? Die Beantwortung dieser Frage wird den Brückenschlag zwischen Paul Ricœurs Phänomenologie des Gedächtnisses sowie Freuds zitierten Schriften und der Analyse von *El álbum familiar* einleiten.

Eine erste Antwort lieferte bereits die Beschreibung dessen, was unter verhiindertem Gedächtnis zu verstehen ist. Als eine Ausdrucksform des verhiinderten Gedächtnisses wurde das Agieren festgestellt. Es handelt sich dabei also um eine unbewusste Form des Erinnerns, die von bewussten Formen zu unterscheiden ist. Im Falle des verhiinderten Gedächtnisses gelingt die Repräsentation des Intelligiblen im Feld der empirisch-sinnlichen Welt, die eine inter-subjektive Verständigung ermöglichen würde, somit lediglich in verschleierter Form. Diese Annahme steht im Einklang mit der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans, der Freud bekanntlich einer Re-Lektüre unterzogen hat. Dylan Evans verweist in seinem Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse darauf, dass das ins Unbewusste Verdrängte „immer in entstellter Form zurückkehren [kann], in Symptomen Träumen, Versprechern.“⁵¹⁵ Auch in der Psychoanalyse Lacans finden sich somit die Ideen der Wiederkehr und der Entstellung wieder, die unmerklich auf verhiinderte und damit unbewusste Erinnerungsinhalte

⁵¹⁴ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 126.

⁵¹⁵ Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 329.

hindeuten. Entstellte Erinnerung kann jedoch nicht als manifeste Erinnerung im eigentlichen Sinne verstanden werden, da die "Manipulation" des Gedächtnisses bereits im Subjekt selbst einsetzt. Dagegen zielte die in dieser Studie beschriebene These der Unterminierung der Erinnerungszeichen auf vom Subjekt bewusst manifestierte Erinnerung sowie ihre nachträgliche Entstellung.

Die Spaltung des Zeichens im Falle des verhinderten Gedächtnisses besteht nun also nicht darin, dass sich ein bestimmter Signifikant von einem Signifikat löst bzw. vice versa, sondern dass der manifeste Signifikant jede Chance auf einen Rückverweis auf die semantische Ebene, das Verdrängte, erschwert, ja sogar unmöglich gestaltet. Gleich einem unwillkürlichen Rauschen der Signifikanten über das Signifikat hinweg verstellen die Akte des Wiederholens den Blick für den Sinn. Dass sich hinter dieser Spaltung von Intelligiblem und Materie bzw. Signifikat und Signifikant dennoch ein metonymischer Verweis verbirgt, wäre im Rahmen einer Therapiesituation vom Analysanden herauszuarbeiten. Das verhinderte Gedächtnis ist im Falle des veräußerten Wiederholungszwangs also keine eigentliche Repräsentanz des Erinnernten im Sinnlich-Empirischen, sondern eine uneigentliche, eine symbolische, arbiträre und damit erst zu decodierende Entsprechung. Die Kodierung ist Folge eines Erinnerungsverbots, das vom verdrängenden Subjekt selbst ausgeht.

Neben dem *Acting out* fungiert der Traum als mögliche Ausdrucksform verhinderter Gedächtnisinhalte. Im Gegensatz zum *Acting out*, bei dem sich Handlungsformen auf sinnlich-empirischer Ebene einschreiben, impliziert die Überführung von Traumgehalten vom Feld des Intelligiblen ins Feld der Materie und damit der Intersubjektivität einen Akt des erinnernden Erzählens, wie er für die Freudsche Traumdeutung grundlegend ist. Traumerinnerung und Traumerzählung bzw. Traumbericht sind Voraussetzungen für die Deutung. Diese ist auf die vom Subjekt vorgenommene Semiotisierung angewiesen. Der Psychoanalytiker und Psychologe Wolfgang Mertens weist auf diesen Semiotisierungsprozess eindrücklich hin:

Terminologisch und von der Sache her ist es bedeutsam, sich als Psychotherapeut klarzumachen [...], daß man es immer nur mit dem berichteten Traum, dem Traumbericht zu tun hat, nie aber mit dem Traum selbst und in der Regel auch nicht mit einer vollständigen Traumerinnerung, wie sie im Schlaf- und im Wachzustand erfolgt sind. Traumberichte sind [...] kontextuell determiniert, d.h., sie unterliegen als sogenannter Sprechakt, wie jeder andere Sprechakt auch, den Bedingungen von Interaktionsregeln, die vor allem durch die Dynamik der gemeinsamen Beziehung, also durch die Verschränkung von Übertragung und Gegenübertragung bestimmt sind. Der Traum als solcher bleibt deshalb ein Konstrukt, ein zu rekonstruierendes Narrativ, dessen ursprüngliche Gestalt nicht mehr zu haben ist.⁵¹⁶

Genau wie die Erinnerung, so unterliegt folglich auch die Traumerinnerung bzw. die Traumerzählung den Notwendigkeiten und Bedürfnissen der Gegenwart. Sie ist nicht etwa unverfälschter Blick ins Unbewusste, sondern richtet sich an den *cadres sociaux* aus. Welche Faktoren ausschlaggebend für das Gelingen einer Traumerinnerung sein können, soll an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden. Es sei lediglich angemerkt, dass sowohl C. G. Jung als auch Erich Fromm der Meinung waren, dass die

⁵¹⁶ Mertens, Wolfgang: *Traum und Traumdeutung*, München 2003 (= Beck'sche Reihe, 2117), S. 112.

Erinnerungsfähigkeit der Träumenden seit dem Zeitalter der Aufklärung abgenommen habe. Diese habe mit der nicht zuletzt von Kant betriebenen Entwertung des Träumens zu tun sowie mit der durch den Rationalismus propagierten Faktengläubigkeit, die es erschwere, die Traumsymbole, die onirische Sprache der Märchen und Mythen, zu begreifen.⁵¹⁷ Vor dem Hintergrund des systemischen Rationalismus innerhalb von sich konsolidierenden Übergangsgesellschaften erscheint der Traum daher als durchaus subversives Motiv.

Genau wie das Agieren scheint auch der Traum durch den Wiederholungszwang beeinflusst. Der Begriff der Wiederholung umfasst dabei sowohl die Wiederkehr der traumatischen Erfahrung in verschiedenen Träumen wie auch die Wiederkehr ein- und desselben Traums. Ausgangspunkt bleibt Freud zufolge in beiden Fällen ein traumatisches Erlebnis, wie es beispielsweise ein Unfall darstellt. Die Analytiker J. Laplanche und J.-B. Pontalis formulieren entsprechend: „Die Wiederholung der Träume, in denen das Subjekt den Unfall intensiv wiedererlebt und sich in die traumatische Situation zurückversetzt, wie um ihrer Herr zu werden, wird mit dem Wiederholungszwang in Zusammenhang gebracht.“⁵¹⁸ Folglich lässt sich die Wiederkehr des Verdrängten im Traum als interiorisierter Wiederholungszwang lesen, der sich nicht im sinnlich-empirischen Raum manifestiert, sondern in der Vorstellung des Subjekts.

Der Traum ist jedoch keineswegs unverfälschte Repräsentation des Verdrängten. Zwar ist der Einfluss der regulativen Instanz des Bewusstseins, bei Freud ‚Zensur‘ genannt, im Traum geringer, weshalb sich im Wachzustand zensierte Vorstellungen „auf dem Umweg des Träumens bemerkbar machen, ja zuweilen mutiger und frecher ‚als denkbar‘ zeigen.“⁵¹⁹ Da Freud zufolge das unbewusste Denken das Verdrängte jedoch immer schon modelliert hat, bevor es zur intelligiblen Darstellung kommen kann, handelt es sich auch bei den Traumgehalten um sekundäre Erscheinungen, um verstellte Traumgedanken, die das Wesen des Verdrängten stellvertretend bezeichnen.⁵²⁰ Der Trauminhalt gestaltet sich an der Grenze zwischen dem „System bewußt“ und dem „System unbewußt“. Unbewusstes wird vom Bewussten zensiert und dadurch zur Re-Modellierung gezwungen. Dabei ist sich das Bewusstsein selbst in keinem Moment der verübten zensorischen Maßnahmen bewusst, so dass der Traum aus der Perspektive des wachen Subjekts irrtümlicherweise als unmittelbarer Ausdruck des Unbewussten betrachtet werden könnte.⁵²¹ Der Traum ist somit das Ergebnis eines Umarbeitungsprozesses, genauer, einer Modellierung des Unbewussten durch das teilaktive Bewusstsein; „der eigentliche Traumgedanke, als Kern des Träumens, ist immer verschlüsselt und

⁵¹⁷ Vgl. Mertens, *Traum und Traumdeutung*, S. 110f.

⁵¹⁸ Laplanche/Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 518.

⁵¹⁹ Reck, Hans Ulrich: *Traum. Enzyklopädie*, München 2010, S. 137.

⁵²⁰ In seinem *Essay sur Freud* hebt Paul Ricœur die Analogie von künstlerischem Schaffensprozess und Traum im Diskurs der psychoanalytischen Kunsttheorie hervor. In der Kunst scheinen also Primärprozesse am Werk zu sein, die sie in die Nähe des Unbewussten und damit des Traums rücken. Vgl. Ricœur, Paul: *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris 1965, S. 161.

⁵²¹ Judith Kasper spricht entsprechend von einem bemerkenswerten Mangel an Selbst-Bewusstsein des Bewusstseins. Vgl. Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 183.

entstellt“⁵²² – und dies in einer zweifachen Distanzierungsbewegung (Traumgedanke > Trauminhalt > Traumerinnerung), die an die platonische Kritik am Theater bzw. Formen der szenischen Darstellung erinnert.⁵²³

Die Auffassung Freuds von der Wiederkehr des Verdrängten im Traum scheint demnach nicht nur durch den Aspekt der Wiederholung, sondern zudem durch den der Entstellung mit dem Konzept des *Acting out* in Beziehung zu stehen. Als „Werkmeister“ dieser onirischen Entstellung sieht Freud die Mechanismen der Verschiebung und der Verdichtung, die Lacan in seiner Re-Lektüre mit den sprachwissenschaftlichen Konzepten der Metonymie und der Metapher in Verbindung brachte. Die Folgen dieser Prozesse können so weitreichend sein, dass ein interpretativer Rückbezug an der Kodierung scheitert. „Verdichtungen und Verschiebungen als Mechanismen traumhafter Erinnerungsarbeit bergen immer die Gefahr des Nicht-Wiedererkennens in sich und damit diejenige des Vergessens.“⁵²⁴ Genau genommen müsste sich diese Gefahr des Vergessens bereits auf die Prozesse zwischen Traumgedanken und Trauminhalten beziehen und nicht erst auf die Narration von Trauminhalten im Rahmen der Deutungsarbeit.

Die Unmöglichkeit der Repräsentation der Trauminhalte bewog den amerikanischen Psychoanalytiker Sydney Pulver zu folgender Aussage: „There is no such thing as the manifest dream.“⁵²⁵ Gleichzeitig könnte diese Feststellung jedoch auch auf die Unmöglichkeit der Repräsentation der Traumgedanken bezogen werden. Ebenso wenig wie die Traumerinnerung lassen es die Trauminhalte zu, von einer Manifestierung des Unbewussten zu sprechen. Damit nimmt der Traum, den wir zu erinnern fähig sind, eine Zwischenposition zwischen dem „System bewußt“ und dem „System unbewußt“ ein. Der Anteil des Unbewussten am Trauminhalt bleibt dem erinnernden Subjekt weiterhin verschlossen, so dass es auf einen Prozess der Dekodierung, beispielsweise in Form der Traumdeutung, angewiesen ist, um sich dem semantischen Gehalt, dem Traumgedanken zumindest anzunähern. Jede Darstellung von Trauminhalten – ganz gleich, ob narrativ, dramatisch oder inszenatorisch – sieht sich dieser Absenz des Wesens des Traums gegenübergestellt. Es wird zu zeigen sein, auf welche Weise dieser Umstand im Theatertext *El álbum familiar* Berücksichtigung findet, denn auch hier ist die Repräsentation von Trauminhalten nicht gleichbedeutend mit dem Aufzeigen des Traumwesens, des Traumgedankens, auch wenn der Schritt der Semiotisierung auf dramatischer Ebene noch nicht gegangen ist.

Die aus den erwähnten Umarbeitungsmechanismen resultierende Ambivalenz der Trauminhalte wird häufig – beispielsweise bei Lacan – als Begründung für die Nähe des Traums zum Bild herangezogen, die ihn wiederum in die Nähe des mehrkanaligen Mediums Theaters rückt. Freud verwendete den

⁵²² Reck, *Traum. Enzyklopädie*, S. 138.

⁵²³ Platons berühmte Kritik im zehnten Kapitel der *Politeia* verurteilt das Theater, weil es die ohnehin stattfindende Entfernung des Empirisch-Sensuellen von ‚der Idee‘ durch das mimetische Verfahren verdoppelt. So wird beispielsweise eine Idee zunächst zum Gegenstand und schließlich zum Zeichen.

⁵²⁴ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 99.

⁵²⁵ Zit. nach Mertens, *Traum und Traumdeutung*, S. 113. Denkt man diese Aussage vor der Folie der poststrukturalistischen Theorie weiter, ließe sich an die Stelle des Traums der Begriff des Signifikats rücken. Genauso wie es nicht *die* Repräsentation des Traums gibt, gibt es auch nicht *die* – vom Strukturalismus angenommene – Reziprozität zwischen *signifiant* und *signifié*. Die Darstellung des Intelligiblen scheint damit generell immer nur unter dem Aspekt der Annäherung und Verweisung plausibel.

Begriff der Hieroglyphen, um die Verschränkung von Wort und Bild im Traum zu veranschaulichen. Mit Blick auf Freud formuliert Hans Ulrich Reck entsprechend:

Das Traumleben als Form verwandelt nicht Unbewußtes in Gedanken, sondern unbewußte Gedanken in einen Trauminhalt, ein szenisches Geschehen, eine narrative Inszenierung. Bildhaft ist das Formenrepertoire dieser Verdichtung deshalb, weil im Traum Worte zu Dingen werden und die Bedeutungsbildung ambivalent bleibt, wenn auch die spätere Fixierung auf Wortsprache [im Rahmen einer Analyse, D.H.] die Verdichtung zu domestizieren trachtet. Solange die Bildproduktion jedoch nur symptomatologisch und unter dem Diktat einer Zensur stattfindet, die nicht Bestandteil des Bewusstseins, sondern diesem als Regulativ übergeordnet ist, solange wird das Bild unweigerlich in den Signifikanten einer Bedeutung umgewandelt.⁵²⁶

Die Rekonstruktion der verhinderten Gedächtnisinhalte im Rahmen der Traumdeutung steht jedoch nicht nur vor der Herausforderung der doppelten Entstellung. Zugleich erschwert die dem Traum eigene Struktur des Intelligiblen, die nicht an empirisch-sinnliche Gesetzmäßigkeiten gebunden ist, die Suche nach dem Wesen des Verdrängten. Das „sequentielle Bilder-Denken“⁵²⁷ im Traum folgt weder zeitlicher noch räumlicher Logik, weder Chronologie noch einem Nähe-Distanz-Verhältnis. Formen von objektiver Messbarkeit, wie sie innerhalb der empirisch-sensiblen Welt als Einordnungs- und Orientierungsverfahren denkbar sind, büßen ihre Gültigkeit ein. Stattdessen charakterisiert sich das Traumgeschehen durch die Aufgabe objektivierter Zeit, durch Simultaneität, plötzliche Emergenzen und Entzüge, Überlagerungen von Erinnerungen und Phantasien sowie Konfusionen und Synästhesien.⁵²⁸

Diese Charakteristika machen den Traum zu einer privilegierten Referenz postmoderner Theaterästhetik. In seiner Theorie zu Artauds Theater der Grausamkeit betrachtet Jean-François Lyotard den Traum als Gegenmodell zum Strukturdenken, das sich durch eine dionysische Vorgesprachlichkeit und damit durch ein anarchistisches Moment auszeichnet, welches den Traum an das Ideatum eines unverstellten Seins heranrücken lässt: „La dernière grande figure où celle du rêve vient se réfléchir est celle du non-langage, de l'extériorité, de la cruauté, la figure dionysiaque.“⁵²⁹

Hans-Thies Lehmann rekurriert in seinen Ausführungen über das postdramatische Theater ebenfalls auf Artaud und verweist dabei auf die Affinität zwischen postdramatischer Theaterästhetik und Traum:

Wesentlich für den Traum ist die Non-Hierarchie zwischen Bildern, Bewegungen und Worten. ‚Traumgedanken‘ bilden eine Textur, die Collage, Montage und Fragment ähnelt, nicht aber dem logisch strukturierten Ablauf von Ereignissen. Der Traum ist das Modell par excellence der non-hierarchischen Theaterästhetik, ein Erbe des Surrealismus. Artaud, der sie visionierte, spricht von Hieroglyphen, um den Status der Theaterzeichen zwischen Buchstabe und Bild, zwischen den jeweils anderen Weisen des Bedeuten und Affizierens hervorzuheben. Freud gebraucht, um die Art der Zeichen zu charakterisieren, die der Traum der Deutung aufgibt,

⁵²⁶ Reck, *Traum. Enzyklopädie*, S. 200.

⁵²⁷ Reck, *Traum. Enzyklopädie*, S. 174.

⁵²⁸ Vgl. Reck, *Traum. Enzyklopädie*, S. 93ff.

⁵²⁹ Lyotard, Jean-François: „Rêve“, in: *Encyclopaedia universalis*, Bd. 19, Paris 1990, S. 991.

ebenfalls den Vergleich mit den Hieroglyphen. Wie der Traum eine veränderte Auffassung vom Zeichen nötig machte, so benötigt das neue Theater eine ‚aufgehobene‘ Semiotik und eine ‚ausgelassene‘ Deutung.⁵³⁰

Die Krise der Darstellbarkeit, die Unmöglichkeit der Repräsentation des Wesens, des Signifikats, verbindet das Trauma sowie den Traum mit der poststrukturalistischen Theorie und postmoderner Ästhetik gleichermaßen. Zudem wird die Ästhetisierung des Traums als experimentelle künstlerische Möglichkeit begreifbar, wie sie sich im Theater aufgrund der auch dem Traum zugeschriebenen Gleichzeitigkeit von Wort und Bild besonders adäquat realisieren lässt. Es verwundert daher nicht, dass das Motiv des Traums auch im Theater der *Generación del 82* Eingang fand, die den Übergang zwischen franquistischem Boulevard und postmoderner Theaterästhetik auf den großen Bühnen Spaniens durchsetzte.⁵³¹ Der Theatertext *El álbum familiar* von José Luis Alonso de Santos legt in besonderer Weise Zeugnis davon ab, auf welche Weise es den in dieser Studie analysierten Dramatikern gelingt, ihren Anspruch nach ästhetischer Innovation mit ihrem erinnerungskulturellen Bewusstsein zu verbinden. Im Motiv des Traums scheinen sich ästhetischer und ethischer Anspruch ideal verknüpfen zu lassen.

2.3. Das Ende vom Anfang – Trauma und Initiation in *El álbum familiar*

Genau wie sich das Konzept des kollektiven Gedächtnisses aus den individuellen Erinnerungen derjenigen speist, die das Kollektiv konstituieren, setzen sich kollektive Traumata, Erschütterungen des kollektiven Selbstverständnisses, wie sie etwa durch Bürgerkriege oder politische Repression ausgelöst wurden, aus den traumatischen Erfahrungen derjenigen zusammen, die das traumatisierte Kollektiv bilden. Die Betonung dieser Interdependenz zwischen Individuen und Kollektiven scheint m. E. bedeutend für die Analyse des Theater texts *El álbum familiar*, in dem es, wie das obige Zitat von Alonso de Santos bereits andeutete, zugleich um einen individuellen Versuch und ein an ein Kollektiv gerichtetes Angebot der Identitäts-Rekonstruktion geht. Diese strukturelle Überlagerung scheint, wie noch zu zeigen sein wird, ihren Verbindungspunkt im Begriff des ‚Traumas‘ bzw. dem Umgang mit traumatischer Erfahrung zu finden. Paul Ricœur hebt hervor, dass gerade „das Trauerverhalten ein bevorzugtes Beispiel für die Beziehungen darstellt, in denen privater und öffentlicher Ausdruck sich überkreuzen.“⁵³² Die Arbeit am Trauma ist immer auch Arbeit an der

⁵³⁰ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 142.

⁵³¹ Es seien hier lediglich einige wenige Vertreter genannt, die das Traummotiv in Beziehung zu erinnerungskulturellen Fragestellungen setzten: José Sanchis Sinisterra (*¡Ay, Carmela!*, *Trilogía americana*), José Luis Alonso de Santos (*El álbum familiar*), Fermín Cabal (*¿Fuista a ver a la abuela?*, *Caballito al diablo*, *¡Vade retro!*), Jeronimo Lopez Mozo (*El olvido está lleno de memoria*) oder Antonio Martínez Ballesteros (*Volverán banderas victoriosas*). Einen Überblick über die inhaltliche und strukturelle Einschreibung des Traummotivs im spanischen Theater des 20. Jhs. bietet Fritz, Herbert: *Der Traum im spanischen Gegenwartstheater*, Frankfurt 1996.

⁵³² Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 128.

eigenen Identität, die stets sozial determiniert ist. Erneut soll an dieser Stelle ein Zitat Paul Ricœurs angeführt werden, dessen Annahme von einem engen Zusammenhang zwischen individueller und kollektiver Arbeit am Trauma in dieser Studie Folge geleistet wird:

Es ist die Bipolarität von persönlicher und gemeinschaftlicher Identität, die letzten Endes die Ausweitung der Freudschen Analyse der Trauer auf das Trauma der kollektiven Identität rechtfertigt. Man kann nicht nur im analogen Sinne, sondern in den Begriffen der unmittelbaren Analyse von kollektiven Traumata oder Verletzungen des kollektiven Gedächtnisses sprechen. Der Begriff des verlorenen Objekts ist unmittelbar auch auf jene ‚Verluste‘ anwendbar, die die Macht, das Territorium oder die Bevölkerung betreffen, welche die Substanz eines Staates ausmachen.⁵³³

Dass die Trauerarbeit innerhalb von Kollektiven, die von der symbolischen Anerkennung des Geschehenen bis zur Etablierung des rituellen Erinnerns an die traumatischen Erfahrungen in Form von Feierlichkeiten und Zeremonien reicht, „zu denen sich ein ganzes Volk versammelt“⁵³⁴, im Postfranquismus weitestgehend ausblieb, unterstreicht die Bedeutung des erinnerungskulturellen Theaters als Ort der kollektiven Auseinandersetzung.

Die Fragen „Wer bin ich?“ bzw. „Wer sind wir?“ verlangen zwar nach einer identitären Verortung im Hier und Jetzt, sind jedoch ohne den Rückblick auf Gewesenes nicht zu beantworten. Statt des „Seins“ entspräche das Perfekt, das Gewordensein, eher der historischen Dimension der identitären Vergewisserung. Trauma und Identität stehen folglich in einem konfliktuellen Verhältnis, das seine Spannung aus der notwendigen, jedoch verhinderten Integration des Verdrängten bezieht. Die Schwere des Erlebten, die mit dem Trauma einhergehende Überforderung, Wahrgenommenes in das Bewusstsein zu integrieren, steht in Opposition zum Wunsch nach dem „understanding of the self“⁵³⁵. Der Akt der Bewusstwerdung bzw. die Integration von Erinnerungen ins Bewusstsein wird damit zur Existenzbedingung für identitäres Verständnis, das in den weiteren Ausführungen von dem allgemeinen Begriff der Identität unterschieden wird. Diese terminologische Präzisierung ist deshalb von Bedeutung, weil Identität im Sinne der aristotelischen Substanz einem Subjekt a priori gegeben ist, auch wenn dieses Subjekt gravierende Lebensspuren verdrängt.⁵³⁶ Verdrängung meint folglich nicht den Verlust der Identität an sich, sondern stattdessen die Gefahr des identitären Unverständnisses, der identitären Orientierungslosigkeit. Exemplarisch stellt dies der von Freud beschriebene Wiederholungszwang heraus, der die Ursache für Handeln und damit für Verhalten entstellt. Die erklärende Rückführung von der Wirkung zur Ursache wird erschwert, was die Beschreibung der subjektiven Essenz, dessen, was den Menschen zu dem macht, was er ist,

⁵³³ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 128.

⁵³⁴ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 128.

⁵³⁵ Böhleber, „Remembrance, Trauma and Collective Memory“, S. 343.

⁵³⁶ Vgl. Trappe, Tobias: „Substanz; Substanz/Akzidens“, in: Ritter, Joachim (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, S. 496. Der Begriff der ‚Substanz‘ wird hier als das identitär Zugrundeliegende, das Unveränderbare im Sinne des Identitätsprinzips (A=A) verstanden. Diese Betrachtung schließt den Gedanken der identitären Entwicklung, des Bewusstseins eines Subjekts, nicht aus, sondern geht lediglich von einer subjektiven Essenz und Diesselbigkeit aus. Sokrates bleibt Sokrates, auch wenn der junge und der alte Sokrates in einem geistigen und körperlichen Ähnlichkeitsverhältnis stehen.

zwangsläufig verhindern muss. Die pathologische Implikation, die Paul Ricœur dem Phänomen des verhinderten Gedächtnisses zuschreibt, ergibt sich nicht zuletzt aus dieser Entfernung vom Selbst als Folge der Übertragung⁵³⁷. Dieser begegnet das Freudsche ‚Durcharbeiten‘ der traumatischen Erfahrung, ein Prozess der performativen Ursachenforschung und somit zugleich Förderung des Ich-Verständnisses. Aus einem *Acting out* wird ein „*Acting through*“, an dessen Ende die *mémoire-souvenir* steht.

Wenn Ricœur den Ausdruck ‚*remaniement*‘ gegenüber dem Begriff des *Acting out* bevorzugt, so deutet er darauf hin, dass der Prozess des Durcharbeitens mehr ist als ein erneutes beobachtendes Durchschreiten.⁵³⁸ Ricœur betont durch diese Begriffswahl den Prozess des Umgestaltens, des erneuten Hand-Anlegens, das letztlich den Schlüssel zur Integration ins Bewusstsein darstellt. Damit rekurriert er erneut auf Freud, der den Patienten zum aushandelnden Ringen mit seiner „Krankheit“ auffordert: „Die Krankheit selbst darf ihm nichts Verächtliches mehr sein, vielmehr ein würdiger Gegner werden, ein Stück des Wesens, das sich auf gute Motive stützt, aus dem es Wertvolles für sein späteres Leben zu holen gilt.“⁵³⁹ Der hier herausgehobene Aspekt der zukunftsgerichteten Integration des Geschehenen ist ebenso grundlegend für die erinnerungskulturellen Bemühungen von in Demokratien lebenden Kollektiven, die das Ziel des „Nie mehr wieder“ durch Aufklärung erreichen möchten statt durch Vergessen. Ebenso kommt in diesem Zitat der Zusammenhang zwischen der Integration ins Bewusstsein und der Identität zum Ausdruck, wenn Freud darauf verweist, dass das Objekt der Auseinandersetzung als „Stück des Wesens“ erkannt werden muss, als ein Teil also, der das Wesen und damit die Identität in entscheidendem Maße prägt.

In der folgenden Analyse von *El álbum familiar* gilt es, die erläuterte Verbindung zwischen Wiederholung und Widerstand im Theatertext und der damit intendierten Aufführung nachzuzeichnen. Ganz im Sinne Freuds und unter Rekurs auf Ricœur wird Widerstand als mögliche Ursache für Wiederholung (*mémoire-répétition*) begriffen.⁵⁴⁰ Die Wiederholung ist Konsequenz einer verhinderten Dialektik, die auf der Ebene des Individuums die Integration des Verdrängten ins Bewusstsein bedeutet. Der Verdrängungswiderstand verhindert den dialektischen Umschlag, das Abkippen von der Ebene der These, und somit jede Form des Fortschreitens. Der misslingende Versuch, die traumatische Erfahrung ins Bewusstsein einzugliedern, führt zum Ausspielen des Verdrängten auf Alternativschauplätzen, zu denen der Traum zählt.

Der Zusammenhang von Traum und Trauma konnte mithilfe der konzeptuellen Verknüpfung von Paul Ricœurs Phänomenologie des Gedächtnisses mit Theorien der Psychoanalyse dargestellt werden.

⁵³⁷ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 116: „Die Übertragung, schreibt Freud, schafft einen Zwischenbereich zwischen der Krankheit und dem realen Leben; man kann von ihr als einer ‚Arena‘ sprechen, in der sich der Trieb in beinahe totaler Freiheit manifestieren darf ... [allerdings in entstellter Form, D.H.]“

⁵³⁸ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 117.

⁵³⁹ Freud, Sigmund: „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, in: Freud, Anna u.a. (Hgg.), *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1963, S. 132.

⁵⁴⁰ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 116: „Dieses *Verdrängungswiderständen** zugeschriebene Hindernis wird als *Wiederholungszwang** bezeichnet [...]“

Einen solchen Zusammenhang erkennt auch Herbert Fritz im Rahmen seiner Analyse von *El álbum familiar*:

Für das träumende Subjekt repräsentiert der Traum die Bearbeitung eines traumatischen Erlebnisses in symbolischer Form, und zwar den einerseits ersehnten, andererseits aber schmerzhaften Loslösungsprozess von der Familie, der beim erwachsenen Yo einen Schuldkomplex hinterlassen hat.⁵⁴¹

Mit dieser Annahme entfernt sich Fritz von zuvor formulierten Interpretationen, die *El álbum familiar* als „expressionistisches Stück mit fragmentarischer Struktur und traumhafter Grundtönung“ (Phyllis Zatlin) oder als „complejo drama simbólico“ (Miguel Vicario) beschreiben.⁵⁴² Stattdessen möchte er zeigen, „daß das Stück ein Traumstück ist“, genauer, ein „autobiographisch gefärbte[s] Stück in Form eines Tagtraums“⁵⁴³, dessen Ursache das traumatische Erlebnis der Trennung darstellt. Weniger als die Frage, ob es sich um einen Tag- oder Nachttraum handelt bzw. ob der Traum sich kurz vor einer Tiefschlafphase oder zu einem anderen Zeitpunkt einstellt, interessiert hier zunächst Fritz’ Definition des Begriffs ‚Traumstück‘. Diesen grenzt er vom ‚inszenierten Traum‘ ab und verweist dabei auf das Dominanzverhältnis der Fiktionsebenen innerhalb des dramatischen Raums.⁵⁴⁴ Während der inszenierte Traum als zweite Fiktionsebene die eigentliche Handlung nur partiell und in geringerem Maße unterbricht, tritt die Traumhandlung im Traumstück quantitativ in den Vordergrund.⁵⁴⁵

Im Falle von *El álbum familiar* wird die Dominanz der Ebene des Geträumten ausgereizt, da sich die Ebene des Träumenden innerhalb des dramatischen Raums an keiner Stelle vollständig etabliert. Folgt man der klaren Distinktion zweier Fiktionsebenen, so erhält die Fiktionsebene erster Ordnung, die Ebene des Träumenden, eine kontrastive Funktion. Denn erst das Andeuten der Ebene des Träumenden ermöglicht es, das Dargestellte in Gänze als Trauminhalt bzw. als Erinnerung im Traum zu definieren. Die Feststellung, dass die Grenze zwischen Geträumtem und der Ebene des Träumens in keinem Moment überschritten wird, scheint das Vorhaben, *El álbum familiar* als Theaterstück über verdrängtes Gedächtnis zu lesen, zu rechtfertigen, setzt Ricoeur zufolge die Integration des Verdrängten ins Gedächtnis doch ein Stadium der Bewusstheit voraus, das dem Traumzustand entgegensteht.

Das Dargestellte ist aus dramatischer Perspektive somit geistige Vorstellung, es ist Intelligibles, das sich in keinem Moment auf der ins *off-stage* verlagerten Ebene des Träumenden manifestiert, beispielsweise in Form einer binnenfiktionalen Traumerinnerung. Die dramatische Kommunikationsebene ist somit von der ersten bis zur letzten Szene Traum und öffnet sich in keinem Moment einer Ebene innerfiktionaler Bewusstheit. Vielmehr dient diese Ebene als ontologische Kontrastfolie für das im Traum Erinnernte sowie als Möglichkeit, die Theatersituation selbst zu

⁵⁴¹ Fritz, *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama*, S. 210.

⁵⁴² Vgl. Fritz, *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama*, S. 205.

⁵⁴³ Fritz, *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama*, S. 205-206.

⁵⁴⁴ Vgl. Fritz, *Der Traum im spanischen Gegenwartstheater*, S. 209, FN 36.

⁵⁴⁵ Fritz, *Der Traum im spanischen Gegenwartstheater*, S. 212.

aktualisieren. Die Verlagerung des Träumenden in das immer noch zum dramatischen Raum gehörende *off-stage* führt zu einer scheinbaren Identität von geistigem Vorstellungsraum und Bühne. Diese im folgenden Auszug durch die Lichtmetaphorik unterstützte Doppelung von mentaler und dramatischer Vorstellung wird uns später eingehender beschäftigen: „(Y un ruido ensordecedor apaga la luz de mi pesadilla, desapareciendo todas las sombras en la oscuridad de mi mente.)“⁵⁴⁶

Auf der Grundlage dieser Prämisse soll zunächst die Ebene des Geträumten näher betrachtet werden. Obwohl die Beschreibung der Ebene des Dargestellten, der *histoire*, bei einem Traumstück aufgrund der Aufgabe raum- und zeitlogischer Gesetzmäßigkeiten nicht unproblematisch ist, ermöglicht die Lektüre der Handlungsstruktur von *El álbum familiar* als regressive Initiationsreise des YO die Vorbereitung weiterer Interpretationsschritte. Zudem liefert die Darlegung der regressiven Stationenreise eine inhaltliche Einführung in das Stück.

Andrés Amorós weist in seiner Einführung zu *El álbum familiar* explizit auf die Analogie zwischen dem Aufbau der Dramenhandlung und den Entwicklungsstufen der Hauptfigur hin: „Este es el viaje simbólico de un joven, viaje iniciático ‘para aprender a vivir’.“⁵⁴⁷ Zwar findet der Wiederholungscharakter der Handlung in der Forschungsliteratur durchaus Erwähnung, jedoch ist m. E. zudem herauszustellen, dass das traumatische Erlebnis am Ende dieser ins Unbewusste verlagerten Initiationsreise zugleich als Existenzbedingung der Dramenhandlung gelesen werden kann. Schon der Beginn der ersten Traumscene macht deutlich, dass es sich um einen wiederkehrenden Traum handelt, der seinen End- und eben auch seinen Ausgangspunkt im Trauma zu haben scheint: „(Suenan los trenes a lo lejos. Estoy yo solo pisando otra vez las baldosas de mi casa, que no sé por qué es ahora toda ella grande, blanca y silenciosa. [...], Hervorhebung, D.H.)“⁵⁴⁸. Die sich wiederholende Dramen- und Traumhandlung scheint immer wieder an ihren Ausgangspunkt zurückzuführen. Die Überlagerung von Start- und Zielpunkt macht aus der Initiationsreise eine Kreisbewegung und somit eine nicht endende Wiederholung im dramatischen Raum, die eine finale identitäre Vergewisserung des YO zu unterbinden scheint.

Auch Vera Toro (2010) erkennt, dass das Ende des Theatertextes gleichermaßen seinen Anfang bilden könnte, und verweist dabei auf die metaleptische Suggestion, die das Durchblättern des Familienalbums mit sich bringt. Während der Leser den Theatertext *El álbum familiar* durchblättert, schlägt die Figur YO die Seiten des Fotoalbums um („Es un álbum familiar. Lentamente empiezo a pasar sus hojas [...].“⁵⁴⁹): „Aquí se trata de una mise en abyme del enunciado y de la enunciación aporística.“⁵⁵⁰ Der Akt des Lesens wird durch diese innerfiktionale Doppelung (Durchblättern des Erinnerungsmediums Fotoalbum) zum erinnerungskulturellen Akt. Im Unterschied zu der hier

⁵⁴⁶ Alonso de Santos, José Luis: *El álbum familiar, Bajarse al moro*, Madrid ¹¹2004, S. 62f. Alle folgenden Textauszüge aus dem Stück stützen sich auf diese Ausgabe.

⁵⁴⁷ Amorós, „Introducción“, S. 31.

⁵⁴⁸ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 53.

⁵⁴⁹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 111.

⁵⁵⁰ Toro, Vera: „La auto(r)ficción en el drama“, in: Luengo, Ana u.a. (Hgg.), *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt a. M. 2010 (= Historia y Crítica de la Literatura), S. 241.

vorgenommenen Koppelung des Wiederholungscharakters an das Konzept des Traumas, begründet Toro die Kreisstruktur des Stücks jedoch anhand der Gegenläufigkeit zwischen Lesebewegung und Figurenbewegung, Durchblättern des Lesers und Durchblättern der Figur:

[...] como toda la historia está situada en la mente del protagonista, está evocando mientras hojea el álbum después de subir al tren, y se acuerda de todo de nuevo hasta el momento de estar en el tren hojeando el álbum. Así es imposible fijar el presente narrativo y el presente del hablante a posteriori.⁵⁵¹

Abgesehen davon, dass Toro hier außer Acht lässt, dass es sich beim Erinnernden um einen Träumenden handelt, der nicht physisch, sondern mental durch das Album blättert – auch das Blättern durch das Album ist Teil des Traums –, würde ein solcher Ansatz das in dieser Studie im Fokus stehende erinnerungskulturelle Potential des Stücks übersehen. Der Wiederholungscharakter wird in dieser Arbeit nämlich so verstanden, dass die erinnerten Momente und der Moment des Erinnerns gerade nicht ineinander aufgehen, also keine Zusammenführung erfahren. Erst diese Unerreichbarkeit ist Grundlage für die Verhaftung sowie das Kreisen des Erinnernten in der Latenz. Die folgenden Ausführungen sollen dies deutlicher vor Augen führen.

Den Beginn der sich im Traum wiederholenden Initiationsreise markiert das Haus der Kindheit, des ersten Bezugsortes der Hauptfigur YO. Den Schlusspunkt der Reise repräsentiert die von Fritz erwähnte Trennung von der Familie. Das ans Ende gesetzte Trauma der Trennung macht das Syntagma des Dramas zu einem tragischen, zu einem Zusteuern auf die immer wiederkehrende Katastrophe. Folgt man dieser Analogie im Rahmen einer genaueren Betrachtung der Handlungsstruktur, so scheint eine strukturelle Nähe des Traumstücks zum aristotelischen Tragödienaufbau erkennbar. Der Feststellung von Anabel García Martínez, es handle sich um einen Handlungsaufbau, der dem gewöhnlichen Ablauf einer Reise entspricht, soll damit eine poetologische Begründung gegenübergestellt werden, die die Konstruktion der immer wieder misslingenden Initiation ganz bewusst an der tragischen Gattung und nicht etwa an einer nur schwerlich zu definierenden und doch eher willkürlich beanspruchten Gewöhnlichkeit eines Reiseablaufs ausrichtet.⁵⁵² Es wird sich zeigen, dass die Tragik der Handlung nicht nur darin besteht, dass sie in eine Katastrophe mündet, sondern dass es sich aufgrund eines näher zu beleuchtenden Widerstands um eine potentiell unendliche Initiationsreise handelt, die aufgrund ihres Einmündens in die Katastrophe nie zum Abschluss kommen kann – ähnlich wie die Höllenqualen von Figuren aus der griechischen Mythologie an die fortwährende Wiederholung geknüpft sind.

El álbum familiar ist in sechs Titel (Traum-)Szenen untergliedert, die allesamt Lebensstationen der Hauptfigur YO darstellen: „Escena primera: Mi casa“, „Escena segunda: El viaje“, „Escena tercera: Sigue el viaje“, „Escena cuarta: En la sala de espera en un lugar sin nombre“, „Escena quinta:

⁵⁵¹ Toro, „La auto(r)ficción en el drama“, S. 241.

⁵⁵² Vgl. García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 222: „Los títulos de las diferentes escenas son de fácil acceso y comprensión, y siguen la cronología de un viaje normal y corriente.“

Seguimos en la sala de espera durante la larga noche“, „Escena sexta y última: El andén de las despedidas“.⁵⁵³ Der Verzicht auf die Eingliederung der Szenen in Akte korrespondiert mit der dem Traum zugeschriebenen Absenz hierarchischer Strukturierung, obgleich bereits die Titelfolge auf eine gewisse Chronologie verweist. Insbesondere die zweite und dritte bzw. die vierte und fünfte Szene stehen durch das Verb ‚seguir‘ in einem unmittelbaren zeit-logischen Verhältnis zueinander. Trotz der Absenz übergeordneter Akte weist der Dramenaufbau Analogien zur aristotelischen Tragödienstruktur auf. Auf die Exposition (Mi casa), die sowohl über die Ausgangssituation der Familie wie auch die beteiligten Figuren informiert, folgt der Beginn der Handlung (El viaje). Diese steigert sich (Seguimos el viaje) bis zum Höhe- bzw. Wendepunkt, der in einer Ticketkontrolle im Zug und im erzwungenen Verlassen des Zuges endet (En la sala de espera en un lugar sin nombre). Das damit eingeleitete Zusteuern auf die „Katastrophe“, die traumatische Trennung der Hauptfigur von ihrer Familie (El andén de las despedidas), wird durch ein retardierendes Moment (Seguimos en la sala de espera) hinausgezögert.

In *El álbum familiar* rückt die Tragödienstruktur nun in den Dienst der Initiation, der Entwicklung vom Kleinkind zum Jugendlichen und schließlich zum jungen Erwachsenen, der gezwungen ist, auf eigenen Beinen zu stehen. Der tragische Held YO erfährt als Träumender und Geträumter die paradoxe Verschränkung von Erinnern und Erleben, eine Entwicklung, an deren Ende die Verletzung steht, die selbst wiederum als essentieller Teil des Entwicklungsprozesses fungiert. Der erzwungene und hektische Aufbruch der Familie, der bedrohlichen, jedoch nicht genauer beschriebenen Außengeräuschen geschuldet ist, zwingt das YO nicht nur dazu, das Haus und die daran geknüpften Erinnerungen und Emotionen zurückzulassen, sondern er leitet ebenso einen Loslösungsprozess vom Stadium der Kindheit ein. Der als innerer Monolog konzipierte Nebentext, auf den noch genauer einzugehen sein wird, verdeutlicht diesen initialen Loslösungsakt. Exemplarisch belegt dies folgender Auszug aus der ersten Traum-Szene.

*(LA VECINA ayuda a vestirse a MI MADRE para el viaje con las ropas guardadas en el baúl, lentamente, como en un ritual conocido. Suena un reloj muy fuerte no sé de donde. Y anochece pronto. Nos quedamos todos quietos, en silencio. Se recortan nuestras sombras en las paredes vacías como separándose de nosotros. Rasga entonces el aire el llanto desgarrador de un niño pequeño. ¿Seré yo el que llora? Lo mismo piensan MIS HERMANOS y nos miramos unos a otros. Me acerco lentamente a MAMÁ, que ya está vestida, y me acurruco en sus brazos. Ella tose.)*⁵⁵⁴

Der laute Glockenschlag sowie der abrupte Einbruch der Nacht scheinen eine neue Etappe einzuläuten, die durch die symbolische Trennung von den häuslichen Schatten begleitet wird. Zugleich markiert das ritualhafte bzw. das durch die onirische Wiederholung zum Ritual gewordene, beobachtete Ankleiden der Mutter, die aus der Sicht des Träumenden MI MADRE und aus der Perspektive des erlebenden YO MAMÁ genannt wird, das Ende der symbiotischen Mutter-Kind-

⁵⁵³ Vgl. Alonso de Santos, José Luis: *El álbum familiar, Bajarse al moro*, Madrid ¹¹2004.

⁵⁵⁴ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 60.

Beziehung. Diesem folgt eine Geste des Abschieds, in der der Akt des Bekleidens erneut explizit Erwähnung findet und das sich nicht zufällig durch eine finale symbiotische Verschmelzung auszudrücken scheint: „Me acerco lentamente a MAMÁ, que ya está vestida, y me acurruco en sus brazos“. Das Husten der Mutter suggeriert zugleich die lebenszeitliche Endlichkeit der Mutter-Kind-Bindung und die damit einhergehende, bis zum Ende des Stücks immer wieder angedeutete Notwendigkeit der Selbstbestimmung, welche die Konstruktion einer eigenen identitären Entität voraussetzt. Die durch das Husten aktualisierte Vergänglichkeit des mütterlichen Körpers führt die Notwendigkeit der Bündelung eigener Kräfte implizit ein.⁵⁵⁵ Die von Herbert Fritz angedeutete Ambivalenz des träumenden und geträumten YO drückt sich in der zitierten Textstelle durch die sich in der Frage „¿Seré yo el que llora?“ zuspitzenden Überlagerung von Erleben und Erinnern aus. Zudem lässt diese Gleichzeitigkeit eine Verortung des erlebenden YO im Kindesalter zu, ist der „llanto desgarrador de un niño pequeño“ aus der Perspektive des erinnernden YO doch offensichtlich auch dem erlebenden YO selbst zuordenbar.

Mit der Evozierung des Kleinkindstadiums schließt die Exposition ab und leitet die Zugreise ein, deren Ziel nicht genannt wird. Erstmalig wird damit eine der grundlegenden Oppositionen des Dramas etabliert, genauer, das dialektische Zusammenspiel zwischen Statik und Dynamik, zwischen der Erreichung und dem Hinter-Sich-Lassen einer Entwicklungsstufe. Während die statischen Räume innerhalb des Dramas die Entwicklungsstadien des Kindes und des Jugendlichen repräsentieren – *Mi casa*, *En la sala de espera en un lugar sin nombre* sowie *El andén de las despedidas* – ermöglicht die Bewegung, die ihre metaphorische Entsprechung in der Zugfahrt findet, die Transgression zwischen den Evolutionsstadien der Kindheit und der Jugend sowie der Jugend und des jungen Erwachsenenalters – und somit eine Weiterentwicklung.

Symbolhaft wird der Gegensatz zwischen Dynamik und Statik am Ende des ersten Aktes vor Augen geführt, als der Versuch der Familie, das Haus zu verlassen, in einer grotesken Kreisbewegung aufgeht, die weder Fortschritt noch Ausbruch kennt und erst durch den Willen und die Entschiedenheit des YO beendet werden kann. YO ermöglicht damit nicht nur das Ende der kreisenden Stagnation und die damit zusammenhängende Einleitung der eigenen Entwicklung, sondern er treibt ebenso das Dramengeschehen voran, indem er den Übergang von der ersten zur zweiten Szene überhaupt erst initiiert. Die Statik bzw. die Stagnation der übrigen Familienmitglieder scheint in dieser Szene gleichermaßen vorgezeichnet, der Ausbruch des YO aus der Familienstruktur proleptisch angedeutet.

⁵⁵⁵ Auf den labilen Gesundheitszustand der Mutter wird im Laufe des Dramas wiederholt durch explizite und implizite Figurencharakterisierung hingewiesen. Vgl. beispielsweise den an die Mutter gerichteten Ausspruch von LA VECINA in der zweiten Szene: „...cuando estabas mala.“ (S. 71) sowie die Replik von MI PRACTICANTE im dritten Akt: „Las hijas son unas pobrecitas. La de en medio está enferma de pecho, como la madre.“ (S. 81); vgl. ebenso den Beginn der fünften Szene, als MI PADRE mehrfach den Husten der Mutter Justa erwähnt, u.a.: „MI PADRE.- No. Ya no fumo. No me sentaba bien. Además, por Justa; ya sabes, la tos.“ (S. 94).

MI PADRE.- Anda, hijo, vamos.

(Y empezamos a caminar, pero nos vamos en círculo, dando vueltas y vueltas una y otra vez sobre nosotros mismos. Así no llegaremos a ningún lado. Seguimos dando vueltas, encerrada la familia en sí misma, mientras nos siguen diciendo adiós con la mano los que nos han venido a despedir.)

[...]

YO.- ¡Vámonos! ¡Vámonos de aquí para siempre! ¡Tenemos que poder salir! ¡Tenemos que poder marcharnos de aquí! ¡Marcharnos de aquí! ¡Marcharnos! ¡Marcharnos! ¡Marcharnos!...⁵⁵⁶

Die zweite und dritte Traum-Szene, die das Geschehen im Zug beinhalten (*El viaje, Seguimos el viaje*), ermöglichen den Rezipienten die historische Kontextualisierung des Geträumten. Zuggeräusche mischen sich mit der Stimme Francos, die aus einem Radio ertönt. Dessen pathetische Phrasen wirken zynisch angesichts des von der Familie Erlebten: „VOZ DE FRANCO Y LOS RAÍLES: ... la patria exige sacrificios... sacrificios... sacrificios.“ Und wenig später: “...en este viaje en que estamos todos comprometidos“, „[...] Otros sistemas políticos no tuvieron en cuenta a la familia... la familia... la familia... (*Aplauso y vítores*)...“⁵⁵⁷

Andrés Amorós zählt weitere Hinweise auf, die eine Situierung der Traum Inhalte in der unmittelbaren Nachkriegszeit erlauben: „Estamos en el territorio de las pesadillas pero también en otro mucho más concreto: la España de la inmediata posguerra, Franco, la Falange, el miedo, los avales, el racionamiento, le leche en polvo y el queso de la ayuda americana, las canciones populares...“⁵⁵⁸ Die äußere Bedrohung (“*Oigo afuera unos tremendos golpes contra las paredes. Están empezando a derribar la casa.*“⁵⁵⁹), die die Familie in der ersten Szene zum Aufbruch aus dem Haus zwang, kann dank der Informationsvergabe in der zweiten Szene mit den Geschehnissen und Auswirkungen des spanischen Bürgerkriegs in Verbindung gebracht werden, ohne dass dies eine exakte, zumal nicht notwendige Datierung ermöglichen würde.⁵⁶⁰ Die Konfliktivität in der Phase der *posguerra* wird durch das regelmäßige Auftauchen dreier Nebenfiguren aktualisiert, die die ideologische Opposition zwischen Anhängern Primo de Riveras, Franquisten und Republikanern verkörpern. Während EL PRACTICANTE sich als glühender Anhänger von José Antonio Primo de Rivera zu erkennen gibt und EL NOVIO MILITAR DE MI HERMANA MAYOR als stumpfsinniger und befehlstreuer Franquist gezeichnet wird, positioniert sich die Figur MI MAESTRO, der Mathematiklehrer der Hauptfigur, gegen ideologischen Dogmatismus und die Manipulierung der Massen. Beispielhaft lässt

⁵⁵⁶ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 63.

⁵⁵⁷ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 65/66/68.

⁵⁵⁸ Amorós, Andrés: „Introducción“, S. 30. Die historische Verortung zur Zeit der *posguerra* wird in der Forschungsliteratur nicht in Frage gestellt. Vgl. u.a. Piñero, Margarita: *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid 2005, S. 249.

⁵⁵⁹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 53.

⁵⁶⁰ Für Miguel Medina Vicario ist es schlüssig, dass die Wiederholung der traumatischen Erlebnisse beim Verlassen des Hauses einsetzt: „De este dolor se parte. El primer símbolo se encuentra en la sensación de soledad que experimenta ante unos seres desconocidos que van demoliendo incomprensiblemente su mundo estable, su intimidad.“ Vgl. Medina Vicario, Miguel: *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid 1993, S. 123.

sich dieses ideologische Spannungsverhältnis, das den gesamten Traum entscheidend prägt, in der zweiten Traum-Szene herausstellen, in der EL PRACTICANTE im Zug mit wütenden Tiraden auf die Radio-Stimme Francos reagiert, um kurz darauf die Hymne der Falange anzustimmen. Dass EL MAESTRO in diesem Zusammenhang auf die Mathematik als undogmatisches Gegenmodell verweist, geht im Gesang der "Masse" unter:

MI PRACTICANTE.- [...] Tú no quisiste canjear a los prisioneros! ¡Tú mataste a todos! Por tu culpa [de Franco, D.H.] murió también José Antonio Primo de Rivera! ¡El habría salvado a la patria!

"Cara al sol, con la camisa nueva,
que tú bordaste en rojo ayer..."

(Canta a voz en grito el "Cara al sol." MI PADRE se levanta despacio y canturrea bajo asustado. Todos los demás nos ponemos también en pie, y cantamos con él. A nuestras voces se unen miles de voces, triunfales unas, vencidas otras, en medio de sombras gigantescas y amenazadoras. MI HERMANO PEQUEÑO saluda brazo en alto. YO no. MI ABUELA sonríe con dolor. MI MADRE tose. MI MAESTRO, Don Demetrio, se aleja maneando la cabeza de un lado a otro. Él nunca habla de guerra, Sólo explica matemáticas. Siempre matemáticas.)

[...]

MI MAESTRO.- ¡José Luis, decimales! No hagas caso de nada de esto. Sólo decimales. Los números son la verdad. No lo olvides.

MI PRACTICANTE Y TODOS CON ÉL.-
"Arriba escuadras a vencer,
que en España empieza a amanecer."⁵⁶¹

Die erwähnten Figuren können gemeinsam mit den in der vierten Traum-Szene auftauchenden GUARDIAS CIVILES sowie einem SACERDOTE als Allegorien ideologischer und sozialer Disziplinierung begriffen werden, denen sich YO in seiner Biographie dauerhaft ausgesetzt sieht. Auf unterschiedliche Weise überwachen und determinieren diese Erscheinungen, die YO in der fünften Szene als „fantasmas negros de mi mente“ (S. 101) bezeichnet, die Ich-Instanz. Die körperliche Gesundheit untersteht dem PRACTICANTE, der die Hauptfigur durch zahlreiche Injektionen zwar zu stärken verspricht, dabei jedoch strafende Kontrolle über den Körper ausübt und YO in ein Abhängigkeitsverhältnis drängt: „El chico tiene anginas casi siempre [...] Y las heridas en las rodillas. Están débiles y por eso necesitan muchas inyecciones. A él le estoy poniendo ahora unas cajas de calcio [...]“⁵⁶² Die beiden GUARDIAS und der NOVIO MILITAR repräsentieren dagegen die militärische und polizeiliche Gewalt. Gemeinsam ist diesen Figuren der blinde Gehorsam, die reine Funktionalität, die jede Empathie erstickt zu haben scheint. Als Exekutive der franquistischen Ideologie treten sie unmenschlich, unreflektiert und mechanisch auf. Die gebetsmühlenartige

⁵⁶¹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 68f.

⁵⁶² Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 81. Vgl. zudem S. 51. Nicht zufällig lautet die erste Replik der Figur MI PRACTICANTE in der ersten Traum-Szene: „No te asustes. Hoy no he venido a ponerte la inyección.“

Wiederholung franquistisch-militärischer Parolen durch den NOVIO MILITAR, die aufgedrängte Hilfsbereitschaft der GUARDIAS sowie das mechanistische Salutieren, das sich selbst in Momenten menschlicher Intimität Bahn bricht, zeugen auf ironische Weise von dieser grotesken Entmenschlichung und Typisierung.⁵⁶³

Hinzu kommt der dominante SACERDOTE, der Vertreter christlicher Dogmatik, der in keinem Moment aus dem Missionierungsdiskurs der Kirche ausbricht, welcher sich vor allem über den Hinweis auf sündiges Verhalten, moralische Fehltritte und die anschließende Züchtigung sowie die Androhung von Hölle und Fegefeuer charakterisiert.

Als verlängerter Arm der ideologischen Hörigkeit fungiert schließlich LA VECINA, deren unreflektierte Solidarität mit der Preisgabe von Intimitäten einhergeht. Als Empfängerin und Senderin von persönlichen Informationen scheint sie weniger von karitativem Impetus als von Neugier getrieben, weshalb sie YO in der fünften Szene in die Schranken weist: „YO.- ¡Usted callése! Usted sólo es la vecina.“⁵⁶⁴

Als „nuestros fantasmas“, „fantasmas negros de mi mente“ und „nuestros eternos acompañantes“ erscheinen und verschwinden die Figuren unvermittelt, sie sind an keinen raum-zeitlichen Kontext gebunden. Dieser Umstand verdeutlicht, dass es sich bei diesen Figuren nicht etwa um eine Erinnerung an die Einzelcharaktere handelt, sondern vielmehr um die Erinnerung daran, was diese Personen für YO repräsentieren. Als Figurationen körperlicher und geistiger Repression suchen sie das YO heim, tauchen plötzlich auf und treten wieder in den Hintergrund und simulieren durch ihr Kommen und Gehen das Tauziehen zwischen Selbsterfüllung und Normtreue. Einzig EL MAESTRO, der Wissens- und Bildungsvermittler, scheint der Unterdrückung die Momente der Progression und der Entfaltung entgegenzustellen. Immer wieder betont er, dass die Aneignung von Wissen, konkretisiert in der ideologiefreien Materie der Mathematik, den einzigen Ausweg aus den ideologisch-geistigen Fangnetzen bietet.

Doch zurück zur Dramenstruktur: Auf der Zugreise in einen neuen Lebensabschnitt, der symbolisch für das Jugendstadium der Hauptfigur steht, ist die Familie mit dem Nötigsten bepackt, jedoch verfügt sie nicht über die notwendigen Zugtickets. Aus diesem Grund wird die Fahrt durch einen REVISOR, einem weiteren Repräsentanten des Gesetzes und der Gesetzmäßigkeiten, jäh unterbrochen, was gemäß dem klassischen Tragödienaufbau einen Wendepunkt (Peripetie) auf syntagmatischer Ebene markiert. Bei Nacht, an einem Bahngleis in einem namenlosen Ort, wartet die Familie auf den nächsten Zug, mit dem die Reise fortgesetzt werden soll: „([...] Estamos esperando a que llegue un nuevo tren, y nos lleve a algún sitio).“⁵⁶⁵

Im Wartesaal ist die Familie kurz nach der vom Revisor erfahrenen Demütigung erneut der Gegenwart von Kontrollinstanzen ausgesetzt sind, und zwar in Person von zwei Polizisten der Guardia Civil, die

⁵⁶³ Bereits in der ersten Traum-Szene beschreibt YO den Freund der Schwester im Rahmen des Nebentextes als Puppe: „[...] *Entonces entra el NOVIO DE MI HERMANA MAYOR vestido militar, semejante a un maniquí de plomo*“ (S. 60).

⁵⁶⁴ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 100.

⁵⁶⁵ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 85.

einen Gefangenen überführen, der die Hauptfigur an einen ehemaligen Nachbarn namens Aniano erinnert. Der Wartesaal füllt sich in der Folge in beklemmender Weise mit Gedanken, Träumen im Traum, verdrängten Erinnerungen, grotesken Szenerien und triebbedingten Erscheinungen. Dabei weicht die kindliche Orientierung an den Eltern aus dem ersten Akt („YO.- [...] ¿Qué tengo que llevarme, mamá? ¿Qué tiene uno que llevarse cuando se va?“⁵⁶⁶) Momenten jugendlich-rebellischer Selbstbestimmung sowie der Bewusstheit des Erwachsenwerdens. Das Aufbrechen bestehender Ordnungen und Verhältnisse spielt auf die Liminalität des jugendlichen Stadiums an, auf die in dieser Phase notwendige Anti-Struktur.

Dass wir es an dieser Stelle mit dem Übergang vom Kind zum Erwachsenen zu tun haben, wird an zwei Stellen, die beide als Traum im Traum, und somit als Schwellenraum, in die Dramenhandlung eingeflochten sind, besonders deutlich. Beiden Textstellen ist gemein, dass sie sich durch eine paradoxe Verquickung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und damit zwischen Erinnern und Erleben charakterisieren. Damit erfährt der Jugendliche seinen Status als liminale Figur zwischen Kind und Erwachsenem, die Gegenwart gerät dabei zu einer uneindeutigen Vermengung von Vergangenem und Zukünftigem.

Wie konkretisiert sich diese Annahme nun im Theatertext? Zu Beginn der fünften Szene blickt EL PADRE in einem Vater-Sohn-Gespräch auf den Moment zurück, als er selbst im Alter der Hauptfigur war. Auch er musste mit seiner Familie eine Reise ins Ungewisse antreten, auch er saß in Zügen und Wartesälen, und auch er führte Gespräche mit seinem Vater, bis er sich plötzlich selbst in der Rolle des Vaters wiederfand. Das Motiv der Reise ins Ungewisse wiederholt sich, auch wenn der Referenzpunkt der Reise ein anderer ist. Da die Ereignisse und Beschreibungen der väterlichen Reise mit denen der aktuellen Reise nahezu identisch sind und EL PADRE Gegenwärtiges zugleich zu beschreiben und zu erinnern scheint, fallen die Zeitebenen der vergangenen und gegenwärtigen Reise auf paradoxe Weise zusammen. Zwar spricht der Vater in der Vergangenheit, im beschreibenden *Imperfecto*, doch das Ausgesagte könnte sich genauso auf die gegenwärtige Reise beziehen. Auf diese Weise werden die Ereignisse als eine sich wiederholende und scheinbar ausweglose Tragödie innerhalb des franquistischen und postfranquistischen Spanien markiert.

(MI PADRE se acerca y me habla contándome todo lo que pasó tratando de decirme algo detrás de sus palabras, que no comprendo bien. También me habla de sus padre, y de otras salas de espera, en otras largas noches cuando YO aún no estaba.)

MI PADRE.- Íbamos de viaje... Tuvimos que bajarnos para hacer trasbordo... me acuerdo muy bien. Tú, José Luis, estabas sentado sobre una maleta como ésa, apoyado contra una pared, en un rincón, y yo te hablaba. Los demás estaban todos dormidos, tirados sobre el equipaje. [...] Yo no podía dormir, y te hablaba...[...] Sabía que estábamos allí, esperando un tren. Eso era todo. Alguien nos avisaría y tendríamos que recoger todo corriendo si no queríamos perderlo. [...]

Y os miraba a todos en la oscuridad. A ti mientras te hablaba, y a ella, tu madre, y a tu abuela, y a los chicos... Entonces empecé a recordar cuando yo hice también un viaje como tú con mis

⁵⁶⁶ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 54.

padres y mis hermanos, cuando era yo como tú... Yo estaba sentado donde estás tú ahora, y él me hablaba... Luego él se fue, y yo fui el padre. Algún día lo serás tú, serás tú el que llevará a sus hijos de viaje. Por eso lo mirabas todo con esa cara, con esos ojos grabándolo en tu mente para siempre: para aprender.⁵⁶⁷

Der angedeuteten Verschiebung von verwendetem Tempus und semantischer Referenz, der Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart, wird der Vorausblick in die Zukunft an die Seite gestellt: „Algún día lo serás tú.” Die Vermengung von Vergangenheit und Zukunft auf der semantischen Fläche der Initiationsreise lässt sich als Metapher für das Übergangsstadium der Jugend lesen, das sich als Phase zwischen Kindheit und dem Stadium des Erwachsenen als evolutionäres „betwixt and between“ definieren lässt. Der auf die zitierte Replik folgende Traum im Traum zeigt einen Rollentausch zwischen Großvater, EL PADRE DE MI PADRE, und Vater. Das YO schlüpft dabei zugleich in die Rolle des Betrachters eines dynamischen Spiels im Spiel sowie einer Fotografie. Die Bewegung des theatralen Spiels und die Statik der Fotografie überlagern sich in dieser Szene und führen zu einer Gleichzeitigkeit von erlebter Gegenwart (Dynamik) und geschauter Vergangenheit (Statik).

*(YO me levanto del sitio del hijo y se sienta él. Entonces aparece bajo la sombra de su padre, como en la foto, y se sienta en el sitio que estaba él. Y YO los miro a los dos. Y me fijo muy bien en todo. Muy bien. Sin que se me escape nada, para cuando YO sea el padre.)*⁵⁶⁸

In Form eines Traums im Traum spannt sich noch ein weiteres Konfliktfeld auf, das eng mit der jugendlichen Entwicklungsstufe des YO in Verbindung steht. Dabei handelt es sich um den Konflikt zwischen eigener Triebregung und den etablierten Norm- und Wertvorstellungen. Der fließende Übergang zwischen der Ebene des Geträumten und der Ebene des Traums im Traum beginnt, als das YO ein fiebriges Gefühl feststellt: „[...] YO me siento como con fiebre. Me arde la cabeza. Es de todo esto, del cansancio, y de los nervios.“⁵⁶⁹ Auch wenn der genaue Übergang zwischen den Ebenen nicht auszumachen ist, wird die Annahme einer weiteren Traumebene kurze Zeit später bestätigt. Bei der plötzlichen Ankunft des Folgezuges scheint YO aus dem Traum im Traum “zu erwachen“:

ALTAVOZ.- “¡Viajeros al tren! ¡Señores viajeros al tren! Atención, atención! ¡Todos los señores viajeros al tren. Vía primera, andén primero! ¡Atención. Atención!...”

MI PADRE.- ¡Al tren! ¡Ha dicho al tren! Deprisa. ¿Pero qué haces así, José Luis, por Dios? ¡Va a salir la maleta! Coged las maletas y los bultos... ¡Va a salir! ¡Vamos, Justa... Justa ... ¡Este chico!
[...]

*(YO estaba dormido... Estaba soñando... soñando... estaban aquí todos...)*⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 94.

⁵⁶⁸ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 94.

⁵⁶⁹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 98.

⁵⁷⁰ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 102.

Die im Traum im Traum zur Figur gewordene Triebregung ELLA wird von der christlichen Morallehre in Person des SACERDOTE sowie von Vertretern und Hütern der sozialen und politischen Ordnung, EL PRACTICANTE, EL NOVIO MILITAR DE LA HERMANA MAYOR und den beiden GUARDIAS CIVILES, bedroht und schließlich abgeführt: „MI PRACTICANTE.- Por su bien tenemos que llevarnos a la chica.“⁵⁷¹ Aus einer Replik des SACERDOTE, den YO evoziert, als er den leiblichen Verführungen der nicht zu kontrollierenden ELLA zu erliegen droht, erfahren die Rezipienten, dass das erlebende YO zwölf Jahre alt ist. Erneut changieren an dieser Stelle die Ebenen des träumenden bzw. träumend erinnernden und des erlebenden YO:

SACERDOTE.- Con doce años ya puedes ir al infierno.

YO.- Ya no tengo doce años.

SACERDOTE.- Entonces los tenías.⁵⁷²

Der Zurechtweisung des SACERDOTE ging der versteckte Wunsch nach libidinöser Erfüllung voraus, der einen Konflikt zwischen sexueller Selbstbestimmung und sozialer Triebhemmung heraufbeschwört: „YO.- ¡Alguna vez podré hacer lo que me dé la gana con mi cuerpo! ¡Tendré derecho!“⁵⁷³ Der Kampf um persönliche Rechte steht im Kontrast zum ängstlichen Gehorsam der Kriegsgeneration, wie sie insbesondere vom Vater repräsentiert wird, der sich durch die permanente Furcht vor Bestrafung und Demütigung durch Ordnungsinstanzen charakterisiert. Seine konditionierte Hörigkeit manifestiert sich gleich an mehreren Stellen im Drama, obgleich sich vor allem die zweite Szene zur Veranschaulichung anbietet. Auf den hier formulierten Wunsch der Mutter, ein Erinnerungsfoto im Zug zu schießen, reagiert der Vater mit der Angst eines gebrochenen Mannes, der schon zu oft Opfer willkürlicher Machtausübung geworden zu sein scheint:

MI PADRE.- Date prisa y haz la foto de una vez. Puede venir el revisor y decirnos algo.

[...]

Tenemos derecho de ir al tren. No a hacernos fotos.

[...]

¡Puede venir el revisor! Estamos aquí puestos... a lo tonto. ¡Puede venir y decirnos algo!

Muchas veces, mucha gente que ha llegado y estaban haciendo algo que no se puede hacer, han tenido un disgusto con el revisor.

[...]

En este tren... en este tren que nos lleva, esperando que venga el revisor y tener que humillarme una vez más, pidiendo perdón por estar haciéndonos esta foto sin tener permiso de nadie.⁵⁷⁴

Im Gegensatz zum Vater, dessen ausgewählte Repliken den Wiederholungscharakter des Stücks erneut unterstreichen („...humillarme una vez más...“), rebelliert YO gegen die Fremdbestimmung. Die

⁵⁷¹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 100.

⁵⁷² Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 99.

⁵⁷³ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 100. Zwar wird ELLA bereits in der ersten Traumszene erwähnt, jedoch wird hier zugleich suggeriert, dass es sich bei dieser Erscheinung um etwas handelt, was das Ende des Entwicklungsstadium des Kindes vorausdeutet: „([...] ¿Ella estaba ya en ese tiempo [...]?)“ (S. 57).

⁵⁷⁴ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 72f.

einschränkende Erfahrung sozialer Rigidität ist im jugendlichen Zwischenstadium verortet, dessen Ambivalenz sich erneut in einer strukturellen Uneindeutigkeit zwischen erlebendem und träumendem YO manifestiert.

(... *Los demás aprovechan que sólo soy un niño, un niño...*)
[...]
(*Y yo grito desesperado en mitad de mi pesadilla de hombre, de hombre...*)⁵⁷⁵

Der Schrei durchkreuzt die Fiktionsebenen und reicht bis zu der Grenze, die die Ebene des Geträumten von der Ebene des Träumenden abgrenzt. Die scheinbare Bewusstheit hinsichtlich des eigenen Traumzustandes, die sich aus der zeitlichen Referenz auf das unterdessen erreichte Entwicklungsstadium des Träumenden ableiten lässt („mi pesadilla de hombre“), geht auch an dieser Stelle nicht mit einer szenischen Manifestierung der ersten Fiktionsebene, der des Träumenden, einher.

Die Ankunft des zweiten Zuges kündigt schließlich einen weiteren Wechsel zwischen statischem Raum und der durch die Metapher der Zugreise angekündigten Weiterentwicklung an. Der nächste Entwicklungsschritt, der mit der Trennung der Familie angetreten wird, kündigt das autonome Stadium des jungen Mannes an. Kurz vor der Ankunft des Zuges verteilt MI PADRE Essens-Coupons für den Fall, dass sich die Familie auf dem Bahngleis aus den Augen verliert. Vor allem YO, dessen Trennung von der Familie kurz bevorsteht, soll für seine anstehende Reise gewappnet sein:

MI PADRE.- Sí, toma tú, José Luis.
YO.- ¿Yo? No, no quiero. ¿Por qué yo?
MI PADRE.- Y tus hermanos también, pero tú sobre todo, por si acaso, ¿comprendes?
YO.- No... yo no.
MI MADRE.- Tienes que comprender. Tú ya eres un hombre. A lo mejor tu padre y yo no podemos ir.⁵⁷⁶

Die Loslösung von der Familie, die den Jugendlichen gezwungenermaßen zum jungen Erwachsenen werden lässt, wird im Theatertext an das intellektuelle Potential der Hauptfigur geknüpft, durch das YO im Gegensatz zu den übrigen Familienmitgliedern über die Möglichkeit des Ausbruchs verfügt. Als *deus ex machina* erscheint EL MAESTRO auf dem Bahnsteig, um YO ein Zugticket zu überreichen. Dieses erhält er, weil er, gewissermaßen in letzter Sekunde, ein Stipendium ergattert, das ihm den Eintritt in höhere Bildungsinstitutionen gewährt: „MI MAESTRO.- ¡José Luis! ¡Lo conseguiste! ¡La beca! Te han dado la beca al fin. La beca es tu billete. [...].“⁵⁷⁷

Die traumatische Trennung von der Familie, die Herbert Fritz als Auslöserin der unbewussten Erinnerung im Traum bezeichnete, bedeutet somit nicht das Ende des „viaje iniciático“⁵⁷⁸, sondern

⁵⁷⁵ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 101.

⁵⁷⁶ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 107.

⁵⁷⁷ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 109.

⁵⁷⁸ Amorós, „Introducción“, S. 31.

zunächst einmal den beginnenden Übergang zwischen jugendlicher Abhängigkeit und der erzwungenen und zugleich erhofften Selbstständigkeit eines jungen Mannes. Es ist jedoch weniger die Trennung als vielmehr die mit dieser Trennung verbundenen Schuldgefühle, die als traumatische Verletzung bestehen bleiben. Diese These lässt sich mit Blick auf die letzten Repliken des YO sowie auf die letzte Didaskalie stützen. Das einsetzende Schuldgefühl setzt unmittelbar nach Erhalt der Zugtickets ein: „YO.- ¡Y ellos?“⁵⁷⁹ Begleitet werden diese Zweifel an der eigenen Bestimmung durch den erneuten Auftritt der Figuren MI PRACTICANTE, LA VECINA, SACERDOTE und EL NOVIO MILITAR DE MI HERMANA MAYOR, die die Schuldgefühle von YO weiter verstärken. Der folgende Ausschnitt stellt die soziale Komponente des Schuldkomplexes deutlich heraus:

MI PRACTICANTE.- ¿Irte para qué? ¿Qué es lo que buscas? ¿Ser más que ellos? ¿Quieres abandonarlos a todos? ¿Eso es lo que quieres? ¿Ser más que ellos?
YO.- Podría esperar a que fuéramos todos juntos... Esperar a que ellos tengan también billete.
MI MAESTRO.- ¡Nunca lo tendrán! ¿Lo oyes? ¡Nunca! Tú puedes. Tú tienes que irte. Por ti. Por ellos. Por mí.
YO.- ¿Y ellos?...¿Y ellos?...⁵⁸⁰

Der das Drama abschließende Nebentext verdeutlicht ebenso, dass es nicht etwa die Trennung an sich ist, die zur traumatischen Wiederholung des traumatischen Schmerzes führt. Das Wissen um die Notwendigkeit der Trennung bestätigt sich sowohl auf der Ebene des erinnernden wie auch auf der Ebene des geträumten YO. Das Changieren zwischen *Indefinido* und *Presente* aktualisiert beide Fiktionsebenen, ohne dass dies mit einer Integration der unbewussten Erinnerung in das Bewusstsein gleichzusetzen wäre. Die Reise des YO ist an dieser Stelle noch nicht zu Ende. Dass sie hingegen für den Rest der Familie beendet ist, stellt den Kern des Traumas dar. Denn das Zurücklassen der Familie bedeutet, die persönliche Entwicklung über den familiären Zusammenhalt zu stellen und sich der Willkür der schicksalhaften Vergabe von Möglichkeiten zu ergeben. Die damit entstehende Unstimmigkeit zwischen Solidarität und Selbsterfüllung⁵⁸¹ scheint die nicht versiegende Quelle des traumatischen Schuldkomplexes auszumachen.

(Miro a mi familia, que no dice nada. No entiendo bien lo que está pasando, pero me sonríen desde el montón de maletas y trastos viejos. Entonces se mueven por un momento y hablan entre ellos, y MI PADRE se acerca con algo en las manos que me da. Me abraza y se separa. Subo al tren como un autómeta, con el paquete que me acaba de dar MI PADRE en las manos. Subo porque sé que tengo que subir. Y el tren arranca lentamente. Les mando mis lágrimas en el tiempo mientras me alejo y ellos van desapareciendo al fondo. Entonces desenvuelvo lo que me dio MI PADRE, y lo miro. Es un álbum. El álbum familiar. Lentamente empiezo a pasar sus hojas, y descubro por qué tengo que ir, porque me tuve que ir, mientras el tren avanza.)

⁵⁷⁹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 110.

⁵⁸⁰ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 110.

⁵⁸¹ Vgl. hierzu Piñero, *La creación teatral*, S. 246: „Tendrá que decidir entre marcharse y progresar, con el desgarró emocional que conlleva esta decisión, o quedarse, manteniendo las relaciones afectivas y perpetuando los fundamentos éticos de su grupo.“

Der Fall des Vorhangs, der das Ende des Stücks markiert, steht hier gleichermaßen für das erneute Ankommen an der schmerzenden Wunde. Das tragische Syntagma mündet in der Katastrophe (Trennung von der Familie), die das Ende des Traums wie auch der Dramenhandlung markiert. Damit erreicht das im Traum erinnernde Ich nicht die Gegenwart des Träumenden, wodurch die regressive Initiationsreise genau an dem Punkt eine Unterbrechung erfährt, der der Entwicklung individueller Selbstbestimmtheit und identitärer Konsolidierung im Erwachsenenstadium vorausgeht. Das Ende des Dramas, die Katastrophe, liefert somit zugleich den Ausgangspunkt für das erneute Einsetzen der Dramenhandlung wie auch der Aufführung, wodurch eine Art theatrales *Perpetuum mobile*, eine sich am Trauma abarbeitende Theatermaschine, ein autopoietisches System zu entstehen scheint. Auf diese Weise schreibt sich der Theatertext *El álbum familiar* die Struktur des Traumas von vornherein selbst ein, indem die Wiederkehr des Verdrängten zugleich auf dramatischer Ebene (Wiederholung im Traum) wie auch auf theatralischer Ebene (Wiederholung der Aufführung) zu verorten ist. Diese Ästhetik der Repetition, die per se mit der theatralischen Selbstanzeige einhergehen muss, kennzeichnet den Theatertext *El álbum familiar* als postdramatisch im Sinne von Hans-Thies Lehmann. „Kaum ein anderes Verfahren“, so Lehmann, „ist so ‘typisch‘ für das postdramatische Theater wie die Wiederholung.“⁵⁸³

So könnte der Beginn des Dramas, die erste Didaskalie, auch unmittelbar auf die letzte Didaskalie folgen. Die Hauptfigur (er-)kennt allem Anschein nach das sich vor ihr aufbauende Szenario. Der Wiederholungscharakter der Geschehnisse wird einerseits durch die adverbiale Bestimmung ‚otra vez‘ und zum anderen durch die Verwendung des Futur markiert:

ESCENA PRIMERA
MI CASA

*(Suena un tren a lo lejos. Estoy yo solo pisando otra vez las baldosas de mi casa, que no sé por qué es ahora toda ella grande, blanca y silenciosa. A mis pies está mi maleta abierta, vacía aún. Oigo fuera unos tremendos golpes contra las paredes. Están empezando a derribar la casa. Pronto entrará MI PADRE, nervioso, angustiado, preguntándome si tengo los billetes...).*⁵⁸⁴

Auf dramatischer Ebene bietet sich somit kein dialektischer Umschlagpunkt an, der das wiederholende, unbewusste Erinnern in eine wahre Erinnerung (*mémoire-souvenir*) überführen würde. Dem fallenden Vorhang könnte somit nicht nur die pragmatische Funktion zugeschrieben werden, das Ende des Theatertextes sowie der damit intendierten Aufführung anzuzeigen, sondern er könnte zudem als Symbol für einen Widerstand gelesen werden, der sich zwischen Unbewusstem und

⁵⁸² Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 111.

⁵⁸³ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 334.

⁵⁸⁴ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 53.

Bewusstsein bzw. zwischen Fiktion und Lebenswelt einschiebt. Der Kern dieses Verdrängungswiderstandes ist der beschriebene Schuldkomplex.

Das Ende der dramatischen Handlung scheint die wahre Erinnerung, die dialektische Kippbewegung zwischen Unbewusstem und Bewusstem, genau in dem Moment zu verhindern, in dem die Opposition zwischen Statik und Dynamik in der Synthese der Erkenntnis als Konsequenz eines Prozesses des Durcharbeitens aufzugehen scheint. Es sei daran erinnert, dass das Durcharbeiten, das *remaniement*, nicht nur das erneute Durchleben, sondern zudem das Umgestalten des Geschehenen bedeutet.⁵⁸⁵ Die sich am Ende des Dramas einstellende Erkenntnis der Figur YO darüber, weshalb es die Reise fortsetzen musste und muss, impliziert die Hoffnung auf ein dialektisches Umschlagen von der Wiederholung zur *mémoire-souvenir*. Diese Erkenntnis erlangt YO beim Durchblättern des Familienalbums, eines Mediums also, das die Fixierung des Zeit- und Entwicklungsflusses suggeriert. Die gemeinsame Geschichte der Familie endet, sie schreibt sich nicht mehr in Form von Fotografien in das Album ein, welches nun abgeschlossen ist und als Medium der Erinnerung an eine Zeit fungiert, die endgültig vergangen ist. Der Loslösungsprozess von der Familie findet seinen metaphorischen Ausdruck in der Übergabe des Familienalbums, das einen Lebensabschnitt zu konservieren sucht und gleichermaßen auf den unaufhaltsamen Fluss der Zeit hinweist. Die Suggestion der Fixiertheit des fotografischen Referenten, der Fotografie, die in den Folgekapiteln als intermedialer Einflussfaktor für den Theatertext beschrieben werden soll, ermöglicht erst das Erkennen der Notwendigkeit von Bewegung sowie der Unmöglichkeit, ihr etwas entgegenzusetzen.

Diese Erkenntnis, die in sich die Hoffnung auf den Übertritt zur *mémoire-souvenir* birgt, erfährt auf dramatischer Ebene jedoch keine Überführung in das Bewusstsein, sie ist immer noch Teil des Traums, in dem sich unbewusste Erinnerung unter Einfluss des Bewusstseins, des ‚Zensors‘, Ausdruck verschafft. Der Prozess des nacherlebenden Durcharbeitens, des Umgestaltens, scheint auf dramatischer Ebene gescheitert. Diese Feststellung ist vor allem deshalb von Bedeutung, weil einige Interpretationsansätze der Versuchung unterlegen sind, das erinnernde YO, das in diesem Teilkapitel in Anlehnung an Herbert Fritz als träumendes YO bezeichnet wurde, als Instanz des Bewusstseins aufzufassen. So formuliert Fritz beispielsweise: „So ist sich das träumende Yo bewusst, daß die Abuela zeitlich nicht in das Traumgeschehen passt.“⁵⁸⁶ Da das Geträumte auf dramatischer Ebene jedoch in keinem Moment ein Stadium der Bewusstheit erreicht, erscheint die wiederholende Regression im Traum, das unbewusste Erinnern der Geschehnisse, die zur traumatischen, schuldbehafteten Trennung von der Familie geführt haben, m. E. als Ausdruck der *mémoire-répétition* sowie der Unvollständigkeit der identitären Rekonstruktion auf dramatischer Ebene. Der traumatische Endpunkt der Regression, der nicht identisch mit der Zeitebene des Träumenden ist, läutet den nächsten Regressionsdurchlauf ein, und so weiter.

Die Behauptung, die identitäre Rekonstruktion des YO misslinge auf dramatischer Ebene, bedeutet indes nicht, dass sie insgesamt zum Scheitern verurteilt sein muss. Vielmehr stellt sich die Frage,

⁵⁸⁵ Vgl. Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 104.

⁵⁸⁶ Fritz, *Der Traum im spanischen Gegenwartstheater*, S. 209.

welche Möglichkeiten das Medium Theater bietet, um der Unmöglichkeit der Manifestierung des Intelligiblen, der Unmöglichkeit der dramatischen Überführung unbewusster Erinnerungen ins Bewusstsein, auf theatralischer und lebensweltlicher Kommunikationsebene zu begegnen. Wie lässt sich das wiederholende dramatische Scheitern am Widerstand (*mémoire-répétition*), durch das das Nicht-Erinnern des Unvergesslichen ästhetischen Ausdruck findet, in eine *mémoire-souvenir* verkehren? Die übergeordnete These der folgenden Ausführungen lautet, dass die dem Theatertext eingeschriebenen Uneindeutigkeiten zwischen Bewusstsein und Unbewusstem sowie theatralischer und dramatischer Ebene das erinnerungskulturelle Potential von *El álbum familiar* ausmachen. Dieses besteht darin, die auf dramatischer Ebene beschriebene *mémoire-répétition* durch ein Angebot der *mémoire-souvenir* auf theatralischer und lebensweltlicher Ebene zu ergänzen. Auf diese Weise würde dem von Alonso de Santos formulierten Hinweis, es handle sich bei *El álbum familiar* um ein Stück, mit dem er einen Beitrag zur Rekonstruktion seiner eigenen Identität und der des Zuschauers leisten wolle, strukturell Rechnung getragen werden.

Wie schon im Falle von *¡Ay, Carmela!* führt der Weg zur memorialen und damit identitären Aktivierung der Rezipienten bei *El álbum familiar* über die Unschlüssigkeit (*hésitation*). Diese Spielart erinnerungskultureller Phantastik gilt es im folgenden Kapitel näher zu beleuchten.

2.4. Auf dem Weg zu wahrer Erinnerung – Fotografie und Narration

2.4.1. Theater-Text und Intermedialität

Auf welche Weise spielt der Theatertext *El álbum familiar* sein erinnerungskulturelles Potential aus? Wie schon im Falle von *¡Ay, Carmela!* handelt es sich bei dem Traumstück um ein Werk, bei dem das Nicht-Erinnern auf dramatischer Ebene einem gemeinsamen Akt des Erinnerns auf theatralischer Ebene gegenübersteht. Die Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen wurde auf dramatischer Ebene in Form eines wiederkehrenden Traums ästhetisiert, dessen Ausgangs- und Endpunkt identisch sind. Das Trauma ist Auslöser einer regressiven Initiationsreise, die immer wieder in der tragödiotypischen Katastrophe endet und somit in der nie endenden Wiederholung aufgeht. Die Rekonstruktion der Identität scheitert auf dramatischer Ebene somit daran, dass der Endpunkt der Initiationsreise niemals in der Zeitebene des Träumenden aufgeht. Es gibt keine Einswerdung von erlebendem und erinnerndem/träumenden Ich, kein Erwachen, keine Offenbarung, die zur Integration des Geschehenen in das Bewusstsein und zur Verfügbarkeit der Erinnerungen führt, wie wir sie beispielsweise aus der *Recherche* von Marcel Proust kennen.

Damit fehlt auf dramatischer Kommunikationsebene der dialektische Umschlag in das Bewusstsein der Hauptfigur, wie er für den Übergang zwischen der *mémoire-répétition* und der *mémoire-souvenir*, dem Wiederholungszwang und der wahren Erinnerung im Sinne Paul Ricœurs, grundlegend ist. Der binnenfiktionalen Unmöglichkeit des bewussten Erinnerns begegnet Alonso de Santos m. E. jedoch

auf theatralischer Ebene. Dazu bedient sich der Autor intermedialer Bezüge, die den Theatertext strukturell in Beziehung zur Fotografie sowie zur Narration rücken. Mit intermedialen Bezügen ist an dieser Stelle nicht die Kombination verschiedener Medien und Kommunikationskanäle gemeint, wie sie für das ohnehin plurimediale Theater charakteristisch und notwendig sind, sondern die strukturelle Ausrichtung an Ausdrucksformen, die sich in anderer Weise desselben Mediums (z. B. Sprache) oder anderer Medien bedienen.

Bevor die intermedialen Bezüge des Theatertextes *El álbum familiar* sowie deren rezeptionsästhetische Implikationen dargestellt werden, muss bestimmt werden, auf welche Weise der ‚Theatertext‘ medial einzustufen ist. Unter Rekurs auf Wolfgang Matzat wurde bereits auf den metonymischen Charakter von Damentexten hingewiesen. Die Struktur des Aufführungsgeschehens ist Damentexten in der Regel inhärent⁵⁸⁷, obgleich es natürlich Dramen gibt, die ausschließlich für die Lektüre konzipiert sind. Janine Hauthal spricht in ihrer Monographie *Metadrama und Theatralität* (2009) mit Blick auf das Drama daher von einer „intermediale[n] Rezeptionsillusion“, durch die der Leser dazu gebracht wird, das Bühnengeschehen bereits bei der Lektüre zu imaginieren. Da ein „innerästhetischer Medienwechsel“⁵⁸⁸ im Falle des Dramas immer schon angenommen werden muss, wurde der Begriff des ‚Theatertextes‘ in der vorliegenden Studie dem des ‚Dramas‘ vorgezogen. Für die Beschäftigung mit den medialen Grenzübertritten des Traumstücks ist die Distinktion zwischen theatraler Inszenierung und dramatischem Text jedoch notwendig, macht es doch einen Unterschied, ob ein Text oder eine Inszenierung auf ein Medium wie die Fotografie referiert.

Da in der vorliegenden Studie weiterhin am Begriff des ‚Theatertextes‘ festgehalten werden soll, werden auch in der Folge Aussagen über die intendierte Inszenierung auf Basis des Textes getroffen, obgleich die Beschreibung der intermedialen Implikationen eine präzise Entflechtung des Begriffs in seine Text- und seine Aufführungskomponente voraussetzen wird. Dem Konzept des Theatertextes die Treue zu halten, bedeutet somit nicht, Text und Aufführung im Hinblick auf ihre medialen Bezüge zu vermengen. Stattdessen dient der Text weiterhin als Untersuchungsgegenstand, um differenzierte Aussagen sowohl über die Intermedialität des Damentextes wie auch über die Intermedialität der intendierten Aufführung zu treffen.

Unter Rekurs auf einen weit gefassten Medienbegriff⁵⁸⁹ ist somit zunächst festzuhalten, dass die Analyse der medialen Bezüge des Theatertextes *El álbum familiar* davon abhängig ist, ob man den Text oder die intendierte Inszenierung als medialen Referenzpunkt zugrunde legt. Geht man vom

⁵⁸⁷ Diese Grundannahmen zum Status des dramatischen Textes orientiert sich ebenso wie die begriffliche Distinktion zwischen dramatischer, theatraler und lebensweltlicher Perspektive an dem Strukturmodell Wolfgang Matzats. Vgl. Wolfgang Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, München 1982. Seine Ausführungen zum Status Damentextes finden sich auf S. 13f.

⁵⁸⁸ Hauthal, *Metadrama*, S. 85.

⁵⁸⁹ Rajewsky stützt ihre Neuperspektivierung des Intermedialitätsbegriffs auf einen Medienbegriff von Werner Wolf, der im Folgenden zitiert wird: „[...] I here propose to use a broad concept of medium: not in the restricted sense of a technical or institutional channel of communication [wie z. B. Brief, Buch, Hörfunk, Plakat, D. H.] but as a conventionally distinct means of communication or expression characterized not only by particular channels (or one channel) for the sending and receiving of messages but also by the use of one or more semiotic systems. Zit. nach Rajewsky, Irina: *Intermedialität*, Tübingen 2002 (= UTB Wissenschaft, 484), S. 7.

Medium ‚Text‘ aus, so wären Bezüge zu anderen Theatertexten, zu Romanen, zu faktualen oder lyrischen Texten als intramediale Bezüge zu definieren. Bildet dagegen die theatrale Inszenierung den medialen Referenzpunkt, so können dieselben Verweise als intermediale Bezüge betrachtet werden. Diese Kategorisierung lehnt sich an den Ausführungen von Irina Rajewsky an, die in ihrer Monografie *Intermedialität* (2002) bis dahin bestehende Intermedialitäts- und Intertextualitätskonzepte zusammenführte. Rajewsky zufolge handelt es sich bei intramedialen Bezügen um „Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (=Einzelreferenz) oder auf ein oder mehrere Subsystem(e) des gleichen Mediums bzw. auf das eigene Medium qua System (=Systemreferenz).“ Als Beispiele nennt Rajewsky „Bezüge eines literarischen Textes auf einen bestimmten Einzeltext, ein literarisches Genre oder die Literatur qua System.“⁵⁹⁰ Diese Beispiele haben entsprechend Gültigkeit für Bezüge innerhalb desselben Mediums, z. B. Film-Film-Bezüge, Text-Text-Bezüge, etc.

Bezüge zu Medien, die eine mediale Grenzüberschreitung implizieren, sind dagegen intermedial. Der Überbegriff der ‚Intermedialität‘ bezeichnet Rajewsky zufolge „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“⁵⁹¹, und umfasst neben den intermedialen Bezügen auch Medienwechsel, wie zum Beispiel die Literaturverfilmung, oder Medienkombinationen, wie sie beispielsweise der Fotoroman darstellt. Auch im Fall der intermedialen Bezüge kann das kontaktnehmende Medium sowohl auf mediale Vertreter wie auch auf ganze mediale Systeme rekurren. Folgende Definition Rajewskys führt den Unterschied zu den intramedialen Bezügen vor Augen:

Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (=Einzelreferenz) oder das semiotische System (=Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln; nur letzteres ist materiell präsent. Bezug genommen werden kann auf das fremdmediale System als solches oder aber auf ein (oder mehrere) Subsystem(e) desselben, wobei letzteres per definitionem auch ersteres impliziert.⁵⁹²

Im Unterschied zur Medienkombination oder zum Medienwechsel gehen hier distinkte Medien ineinander über und prägen ihre semiotischen Eigenheiten einander auf. Das Aufgehen oder Auftauchen eines Einzelmediums oder eines medialen Systems in einem anderen markiert die Nähe des Intermedialitätskonzepts zur Gedächtnistheorie; das kontaktnehmende Medium „erinnert“ an das fremdmediale Produkt bzw. System. Gerade ein poststrukturalistischer Intertextualitätsbegriff im Sinne Julia Kristevas lädt somit dazu ein, Literatur als memoriales System *per definitionem* zu beschreiben.

In den folgenden Ausführungen soll es jedoch weniger darum gehen, literarische Texte auf ihren metamemorialen Stellenwert hin zu überprüfen, als vielmehr darum, aufzuzeigen, auf welche Weise in

⁵⁹⁰ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 157.

⁵⁹¹ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 157.

⁵⁹² Rajewsky, *Intermedialität*, S. 157.

El álbum familiar die Verwendung intra- und intermedialer Bezüge zur erinnerungskulturellen Wirkmacht des Stücks beiträgt. Im Fokus stehen dabei der Einfluss des Mediums Fotografie sowie der des schriftlichen und mündlichen Erzählens. Legt man als medialen Referenzpunkt den Dramentext zugrunde, so ist die mediale Prägung durch die Fotografie als intermedialer Bezug zu definieren, während die Einflussnahme des narrativen Diskursschemas auf den Text als intramediale Einflussnahme charakterisiert werden kann. Bildet dagegen die Inszenierung den medialen Referenzpunkt, so implizieren sowohl der Verweis auf die Fotografie als auch der auf das narrative Genre eine mediale Grenzüberschreitung, infolgedessen es sich in beiden Fällen um intermediale Bezüge handelt. Gerade die Frage nach der Möglichkeit, das Stück als performativen Akt des kollektiven Gedächtnisses zu interpretieren, bringt es mit sich, dass vermehrt Annahmen bezüglich der intendierten Aufführung zu treffen sein werden.

Ebenso wie die erwähnte Ästhetik der Wiederholung charakterisiert das inszenatorische Spiel mit medialen Grenzen *El álbum familiar* als postdramatisch im Sinne von Hans-Thies Lehmann. Lehmann zufolge geht die Neuausrichtung des Theaters und des Dramas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur in einem Spiel mit der Grenze zwischen Fiktion und Realem auf, sondern ebenfalls in Form intra- und intermedialer Experimente:

Mit Recht hat man als Kennzeichen der ‘postmodernen’ Kunstentwicklung die Tendenz hervorgehoben, daß Wirklichkeit immer mehr durch die zwischengeschalteten Schemata, medial vorfabrizierte Attitüden und Darstellungsmuster, vermittelt wird, die sich weithin nurmehr gegenseitig zitieren und umspielen.⁵⁹³

2.4.2. *Ça-a-été* statt Als-ob – Fotografie und der Modus des Gewesenseins in *El álbum familiar*

Die These dieses Kapitels lautet, dass das Publikum von *El álbum familiar* auf der Ebene des theatralischen (Schwellen-)Raums in einen performativen Erinnerungsakt involviert werden, der auf fremdmedialer Illusion beruht. Wie schon im Falle von José Sanchis Sinisterras *¡Ay, Carmela!* setzt die memoriale Aktivierung der Rezipienten den Aufbau rezeptiver Uneindeutigkeit am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation voraus, das heißt zwischen dem Modus der repräsentativen und der präsentischen Wahrnehmung. Diese Einflussnahme auf die Rezeption wurde mit Blick auf das erinnerungskulturelle Theater der *Generación del 82* bereits mit dem Begriff der ‚erinnerungskulturellen Phantastik‘ beschrieben, der eine Unterminierung der Grenzen zwischen Erleben und Erinnern bzw. zwischen Präsentation und Repräsentation impliziert. Damit operiert die erinnerungskulturelle Phantastik an der Schwelle zwischen semiotischer und ästhetischer Erfahrung bzw. zwischen Ästhetik und Ethik.

⁵⁹³ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 420.

Wie José Sanchis Sinisterra stellt auch José Luis Alonso de Santos mit seinem Stück unter Beweis, dass das Medium Theater über das Potential verfügt, Nicht-Erinnern dramatisch zu ästhetisieren und dabei zugleich einen performativen Prozess des Erinnerns auf theatralischer Ebene zu initiieren. Das Verwirrspiel zwischen Erinnern und Erleben dient hier dazu, einen Übergang zwischen *mémoire-répétition* und *mémoire-souvenir* bzw. zwischen unbewusster und bewusster Erinnerung zu suggerieren. Diese Suggestion setzt voraus, dass das Feld des Unbewussten mit dem dramatischen Raum und Bewusstheit mit dem theatralischen Raum in Beziehung gesetzt wird. Der Übergang zwischen wiederholender Erinnerung und wahrer Erinnerung würde damit zu einem Übergang zwischen fiktionalem bzw. dramatischem und theatralischem (bzw. außer-dramatischem) Raum werden.

Um nachvollziehen zu können, auf welche Weise im Fall von *El álbum familiar* der Wahrnehmungsmodus der Rezipienten beeinflusst wird, ist es notwendig, sich intensiv mit dem Darstellungsmodus des Theatertextes und der damit intendierten Aufführung auseinanderzusetzen. Die im Folgenden zu belegende Behauptung, die weitreichende Implikationen für die Wahrnehmung der Rezipienten mit sich bringt, lautet, dass die in *El álbum familiar* festzustellenden fremdmedialen Bezüge auf Fotografie und Narration dazu dienen, zunächst den Darstellungsmodus des Als-ob scheinbar zu überwinden und durch einen Darstellungsmodus des *Ça-a-été* bzw. des ‚Es-ist-so-gewesen‘ zu ersetzen. Durch den Bezug zur Narration wird dem Dargestellten schließlich ein performativer Charakter aufgeprägt. Der Rekurs auf die Fotografie wird dabei als Mittel zur Etablierung eines neuen modalen Ermöglichungsgrundes verstanden, der Rekurs auf die Narration hingegen als Mittel zur Verstärkung des präsentischen und performativen Charakters des Dargestellten. Beide Bezüge schreiben dem Theatertext einen Faktualitätsanspruch ein.

Durch die Bezüge auf die Fotografie und die Narration entfernt sich Alonso de Santos m. E. vom Als-ob der Mimesis und nähert sich einem Darstellungsmodus des ‚Es-ist-so-gewesen‘ an. Während es Kern des mimetischen Theaters ist, Dinge so dazustellen, als ob sie sich vollzögen, ist es, so die den weiteren Ausführungen zugrunde gelegte Annahme, die Intention der Darstellungsform des *Ça-a-été*, die Dinge so darzustellen, als seien sie gewesen. Ein solcher Modus schreibt dem Dargestellten den Anspruch auf Faktizität (ontologisch) und Vergangenheit (temporal) gleichermaßen zu und verbindet beide Komponenten in der Formel des ‚Es-ist-so-gewesen‘. Dieser Gedanke impliziert, dass es hier um ein Theater gehen muss, das ein Gewesensein des Dargestellten bzw. die vergangene Wirklichkeit des Dargestellten anzudeuten scheint, auch wenn es sich dabei lediglich um eine Suggestion eines Wirklichkeitsanspruchs handeln kann, also um das bereits erwähnte Phänomen des Als-ob des Wegfalls des Als-ob, der Illusion der Des-Illusion. Damit dies gelingt, muss sich ein Theater, dessen Darstellung sich auf einen mimetischen Pakt stützt und das Dargestellte somit per se an das Hier und Jetzt der Repräsentation koppelt, Charakteristika anderer Medien einschreiben, die das Dargestellte einerseits als Vergangenes und andererseits als Wirkliches (> vergangene Wirklichkeit) erscheinen lassen. Dies scheint mit dem Rückgriff auf die Fotografie und die Narration möglich zu werden.

Um diese Behauptungen in ihre theoretischen Einzelannahmen zu entflechten, müssen zunächst einige Begriffe erläutert werden. Zu Beginn ist eine Präzisierung des Begriffs des *Ça-a-été* notwendig, der der letzten Monographie Roland Barthes', *La chambre claire* (1980)⁵⁹⁴, entnommen ist. Es mutet ironisch an, wenn an dieser Stelle Roland Barthes' Ausführungen zur Fotografie für eine Beschäftigung mit einer Art des Theatermachens herangezogen werden, mit der sich der Theaterliebhaber Barthes nicht auseinandersetzte. Hans-Thies Lehmann zufolge übte das Gastspiel des Berliner Ensembles in Frankreich im Jahr 1954 einen derart nachhaltigen Eindruck auf Barthes aus, dass Bertold Brecht und die epische Darstellungsform fortan zu den Fixpunkten seiner theatertheoretischen Schriften wurden. Die Klarheit und Aussagekraft der Brecht'schen Ästhetik, die mit einer Zurückweisung einer übermäßigen Affizierung des Zuschauers einherging, wurden für Barthes zur Vergleichsfolie und zum konzeptuellen Ausgangspunkt im Hinblick auf anderweitige Entwicklungen auf den europäischen Bühnen. Die Fokussierung auf Brecht führte wohl auch dazu, dass Barthes die ästhetischen Neuerungsrufe ausgehend von Figuren wie Antonin Artaud, Jerzy Grotowski oder Robert Wilson sowie von Gruppen wie dem *Living Theatre* nicht in Form von Artikeln kommentierte.⁵⁹⁵ Ironisch ist der Rekurs auf Barthes vor allem deshalb, weil einige seiner Überlegungen – nicht nur zum Theater –, dazu geeignet sind, um sich den Ursprüngen und Tendenzen postdramatischer Theaterästhetik anzunähern. Lehmann zufolge sind Barthes' Ausführungen „zum Beispiel zum Bild, zum ‚stumpfen Sinn‘, zur Stimme usw. für die Beschreibung eben dieses neuen Theaters von größtem Wert [...]“.⁵⁹⁶ Es wird zu zeigen sein, dass auch Barthes' Reflexionen über das Einzelmedium „PHOTOGRAPHIE“ sowie über das System „Photographie“ für die Analyse von Theatertexten brauchbar gemacht werden können.⁵⁹⁷ Zu diesem Zwecke muss, wie es Barthes in *La chambre claire* tut, ein phänomenologischer Blick auf das Medium Foto geworfen werden.

Mit dem Begriff des *Ça-a-été* beschreibt Roland Barthes das Noema der Analogfotografie, das Wesensmerkmal, durch das sich Fotos von anderen Bildmedien unterscheiden.⁵⁹⁸ Es lohnt die Aufnahme einer längeren Passage aus dem zweiten Teil von *La chambre claire*, in dem Barthes die definitorischen Merkmale des Konzepts des „Es-ist-so-gewesen“ (*Ça-a-été*) synthetisiert:

,Photographischen Referenten' nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben, aber diese Referenten können ‚Chimären' sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen lässt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, dass die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den

⁵⁹⁴ Die französische Erstausgabe erschien im Jahr 1980 bei Gallimard/Le Seuil. Die in der Folge angeführten Überlegungen und Zitate sind der Suhrkamp-Ausgabe Nr. 1642 aus dem Jahr 1989 entnommen. Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1989.

⁵⁹⁵ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 42f.

⁵⁹⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 43.

⁵⁹⁷ Roland Barthes verwendet Majuskeln, um sich auf das System zu beziehen. Spricht er von „Photographie“ bezieht er sich auf das Einzelmedium.

⁵⁹⁸ Bereits im ersten Kapitel seiner Abhandlung formuliert Barthes den „ontologischen Wunsch“, zu wissen, was die Fotografie „an sich“ war. Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 11.

Sinngehalt (Noema) der PHOTOGRAPHIE ansehen. Worauf ich mich in einer Photographie intentional richte (vom Film wollen wir noch nicht sprechen), ist weder die KUNST noch die KOMMUNIKATION, sondern die REFERENZ, die das Grundprinzip der PHOTOGRAPHIE darstellt.

Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: ‚Es-ist-so-gewesen‘ [frz. *Ça-a-été*] oder auch: das UNVERÄNDERLICHE.⁵⁹⁹

Die notwendige Existenz des fotografisch Dargestellten ergibt sich im Falle der Analogfotografie durch chemische und physikalische Prozesse nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung, durch das Einwirken des Lichts, das vom fotografierten Objekt reflektiert wird, auf die Silberhalogeniden der Fotoplatte. Das Foto stellt somit eine Licht-Spur bzw. Licht-Schrift des Referenten dar, die bei späterer Betrachtung der Gravur nicht etwa eine Aussage über das Sein des Objekts zulässt, sondern immer nur über dessen Gewesensein bzw. dessen Sein im Moment der Emanation: „Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; [...].“⁶⁰⁰ Das Wesen des Mediums Foto ist somit die Bestätigung des Gewesenseins dessen, was es darstellt: *Ça-a-été*.

Damit erfüllt das Medium Fotografie den Anspruch, den die Erinnerung in Abgrenzung zur Phantasie stellt, und zwar *das* ontologisch und zeitlich zu bestätigen, auf das es sich bezieht. Doch während sich die ontologische Gewissheit des Fotografierten aus der Materialität des medialen Trägers ergibt, hängt der Anspruch des Erinnernten von inter-subjektiver Anerkennung ab, die den Mangel „medialer Objektivität“ kompensieren muss. Obgleich es sich bei einem Foto um einen materiellen Träger und bei der Erinnerung um eine intelligible Spur handelt, gibt es ein analogisches Verhältnis zwischen der Fotografie und der Erinnerung bzw. dem Gedächtnis, das bereits in der zitierten Passage Roland Barthes’ anklingt. Weder die Fotografie noch die Erinnerung können Realität fingieren. Würde die Erinnerung dies tun, hörte sie auf Erinnerung zu sein und würde Phantasie, sie würde von reproduktiver zu produktiver Einbildungskraft. Es zeichnet sich somit nicht nur die Fotografie durch eine Verbindung von Realität und Vergangenheit aus, sondern diese Verschränkung ist, wie wir unter Rekurs auf phänomenologische Zugänge zum Gedächtnis gesehen haben, ebenso das Wesen der Erinnerung.

In Analogie zur Fotografie könnte also auch das Noema der Erinnerung mit dem Konzept des *Ça-a-été* begrifflich gefasst werden. Paul Ricœur betonte in seinen Ausführungen den Wahrheitsanspruch des Erinnerns, der dieses von der produktiven Einbildungskraft unterscheidet, und den damit implizierten, notwendigen Vertrauensvorschuss gegenüber den Erinnernden sowie dem pragmatischen Gehalt ihrer Aussagen. Er fasste diesen Vertrauensvorschuss unter dem Terminus der ‚fiduziarischen Bindung‘: „Zuerst dem Wort des anderen vertrauen, dann erst beim Vorhandensein von starken Gründen, daran zweifeln. [...] Der dem Wort des anderen eingeräumte Kredit macht die soziale Welt zu einer

⁵⁹⁹ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 86f.

⁶⁰⁰ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 91.

intersubjektiv geteilt.“⁶⁰¹ Während sich somit der noematische Anspruch des ‚Es-ist-so-gewesen‘ im Fall der Fotografie physisch rechtfertigt, stützt sich derselbe Anspruch im Fall der Erinnerung auf den jeder Erinnerung inhärenten Wahrheitsanspruch sowie inter-subjektives Vertrauen.

Es gibt noch eine weitere Analogie zwischen Fotografie und Gedächtnis, die sich aus der Gemeinsamkeit der immateriellen Spur ergibt. Ihrer beider Grundprinzip ist die Referenz, der metonymische Verweis ausgehend von einer zuvor eingeschriebenen Wahrnehmung, einer immateriellen Wahrnehmungsspur, die den Referenten nicht stellvertretend repräsentiert, sondern auf sein notwendiges Gewesen-Sein sowie seine gegenwärtige Abwesenheit hinweist. Ein Verständnis der Fotografie als Spur denkt dieses mediale System nicht in Kategorien der Ähnlichkeit oder des Abbilds, sondern folgt Charles Sanders Peirce‘ Begriff des ‚Index‘. Jan Gerstner, der sich in seiner Monographie *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts* (2013) u.a. mit den sich verändernden theoretischen Zugängen zur Fotografie im vergangenen Jahrhundert auseinandersetzt, weist darauf hin, dass Peirce Fotografien als Beispiele für indexikalische Zeichen heranzieht, „die zum bezeichneten Objekt in einer unmittelbaren physischen Beziehung stehen, neben Rauch, Fußspuren oder einem Wegweiser [...]“.“⁶⁰² Die Fotografie ist in diesem Sinne keine mimetische Nachahmung und charakterisiert sich nicht über einen mimetischen Darstellungsmodus. Für sie ist vielmehr ein Darstellungsmodus der Referenz kennzeichnend, der sich nicht dadurch definiert, dass er versucht abzubilden, sondern dadurch, dass er auf das notwendige Gewesensein des Referenten hinweist: „Phänomenologisch gesehen, hat in der PHOTOGRAPHIE das Bestätigungsvermögen den Vorrang vor der Fähigkeit zur Wiedergabe.“⁶⁰³

Es kann kein Foto ohne „photographischen Referenten“ geben, ebenso wenig wie es eine Erinnerung ohne die vorherige Wahrnehmung von etwas gibt, sei diese nun vermittelt oder unvermittelt. Das Subjekt kann nur erinnern, was es wahrgenommen hat. Werden Wahrnehmungen durch Erzählung vermittelt, so kann das Subjekt diese Erzählung erinnern; dabei handelt es sich somit um eine indirekte Erinnerung an das nicht selbst Wahrgenommene. Während der „Wahrnehmungsapparat“ der Fotografie immer optischer Natur ist, verfügt das menschliche Subjekt über mehrere Wahrnehmungsorgane; gemeinsam ist der Fotografie und dem Gedächtnis jedoch die Fixierung des Wahrgenommenen als Spur, als materielles Nichts, das durch seinen metonymischen Verweis bzw. seine Referenz auf das Gewesene dennoch zur semantischen Quelle wird. Die Intelligibilität der Erinnerung weist somit eine Analogie zur Licht-Schrift auf, die, anders als andere Schreibmaterie wie beispielsweise Tinte, keine Materie auf eine andere Materie (Papier) aufträgt, sondern die belichtete Materie einer Veränderung unterzieht.

⁶⁰¹ Paul Ricoeur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 253. Vgl. zudem S. 48: „Der Wahrheitsanspruch des Gedächtnisses muss anerkannt werden und zwar vor jeder Betrachtung pathologischer Insuffizienzen und nicht-pathologischer Schwächen des Gedächtnisses [...]. Um es geradeheraus zu sagen: Wir haben nichts Besseres als das Gedächtnis, um kundzutun, daß etwas stattgefunden, sich ereignet hat oder geschehen ist, *bevor* wir erklären, uns daran zu erinnern.“

⁶⁰² Gerstner, Jan: *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013, S. 35.

⁶⁰³ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 99.

Vergleichbar verhält es sich im Falle erinnelter Wahrnehmungen. Freuds Gedächtnismetapher des Wunderblocks lässt sich als anschauliches Exempel für diesen Prozess des Einschreibens anführen, der eine Veränderung des Beschriebenen hervorruft, ohne etwas Materielles hinzuzufügen. Freud spricht entsprechend von sich im Wachsblock abzeichnenden Erinnerungsspuren: „Von den Wahrnehmungen, die an uns herankommen, verbleibt in unserem psychischen Apparat eine Spur, die wir ‚Erinnerungsspur‘ heißen können. Die Funktion, die sich auf diese Erinnerungsspur bezieht, heißen wir ja ‚Gedächtnis‘.“⁶⁰⁴

Ohne durch metaphorische Beschreibungen eine Vereinfachung der beschriebenen Phänomene riskieren zu wollen, eignen sich die Bilder des Wunderblocks und der Licht-Schrift gut, um darauf hinzuweisen, dass sich sowohl die Fotografie als auch das Gedächtnis nicht durch die *materielle* Repräsentanz des einst Wahrgenommenen definieren. In Anlehnung an die Phänomenologie Edmund Husserls sowie der sich auf diese stützende Philosophie des Geistes wurde bereits betont, dass das Gedächtnis nur als abstraktes Vermögen und unter Verweis auf die konkrete Erinnerung an ‚etwas‘, nicht jedoch als substantielle Struktur beschrieben werden kann.⁶⁰⁵ Die intelligiblen Gedächtnisspuren sowie die immateriellen Lichtspuren im Bildmedium weisen keine materielle Substanz des Referenten, des Stempels, des Objekts auf. Diese Feststellung mit Blick auf die Fotografie abzulehnen, hieße, die Materialität des Mediums fälschlicherweise mit der Materialität des Referenten gleichzusetzen. Die Licht-Schrift fügt dem beschriebenen Medium keine Materie zu, sie verändert den medialen Träger.

Fotografie und Erinnerung unterstellen gleichermaßen eine vergangene Wirklichkeit, eine Verbindung aus Realem und Vergangenheit, um mit Barthes zu sprechen; das Noema des *Ça-a-été* setzt das Foto und die Erinnerung strukturell in Beziehung. Daraus ergeben sich medientheoretische Implikationen, die es mit Blick auf das erinnerungskulturelle Theater im Allgemeinen sowie hinsichtlich der weiteren Analyse von *El álbum familiar* zu erörtern gilt. Die Annahme lautet, dass es fiktionalen Medien wie dem Theater bzw. dem Theatertext möglich ist, durch einen Rekurs auf ein Medium, welches einen faktualen Aussagemodus beansprucht, sich diesem strukturell und rezeptionsästhetisch anzunähern. Anders gewendet, es wird von der Möglichkeit ausgegangen, mittels fremdmedialer Illusion rezeptive Kategorien und Erwartungstendenzen auf Seiten der Zuschauer zu aktivieren, die sich am rekurrierten Medium, hier der Fotografie, orientieren. Konkret würde das im Falle von *El álbum familiar* bedeuten, dass der intermediale Bezug auf die Fotografie sowohl dem Theatertext als auch der damit intendierten Inszenierung etwas „Fotohaftes“ einschreibt, dass die Rezeption des Dramatischen bzw. Theatralen in Richtung eines faktualen Aussagemodus bzw. in Richtung eines Modus des ‚Es-ist-so-gewesen‘ ausrichtet.

⁶⁰⁴ Freud, Sigmund: „Die Traumdeutung (1900)“, in: Mitscherlich, Alexander u.a. (Hgg.), *Studienausgabe in 10 Bänden*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1972, S. 514; vgl. hierzu zudem Derrida, Jacques: „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1972 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 177), S. 330.

⁶⁰⁵ Vgl. Detel, *Philosophie des Geistes und der Sprache*, S. 86.

Ein Darstellungsmodus, der die Betonung darauf legt, darzustellen, was gewesen ist, steht auf den ersten Blick im Widerspruch zum Theater. Zum einen aufgrund der bereits erwähnten Unterminierung des mimetischen Darstellungsmodus, zum anderen, weil der präsentische Charakter der Inszenierung mit dem perfektiven Verbalaspekt des ‚Es-ist-so-gewesen‘ zu konkurrieren scheint. Es könnte jedoch auch angenommen werden, dass gerade darin der anti-mimetische Charakter des Theatertextes *El álbum familiar* gründet, stellt er doch durch die intermedialen Bezüge die dramatische Theaterform des Als-ob in Frage, um sich faktualen Darstellungs- und performativen Inszenierungsformen anzunähern.

Inwiefern liefert die Berücksichtigung der als postdramatisch einzustufenden Modifikation des Darstellungsmodus nun im Rahmen der Analyse von *El álbum familiar* neue interpretatorische Erkenntnisse? Dieser Frage soll im Folgenden zunächst anhand einer Untersuchung der paratextuellen und textuellen Implikationen des intermedialen Rekurses auf die Fotografie untersucht werden.

Der postdramatische Darstellungsmodus des *Ça-a-été* spielt seine ontologische und temporale Botschaft (> vergangene Wirklichkeit) im Stück *El álbum familiar* gleichermaßen aus. Die Suggestion des ‚Es-ist-so-gewesen‘ wird bereits durch den Titel vorbereitet. Die Referenz auf die Fotografie überschreibt dem kontaktnehmenden Medium Theatertext, wie auch dem kontaktnehmenden Medium der theatralen Inszenierung, gewissermaßen von Beginn an den noematisch begründeten Wahrheitsanspruch des Fremdmediums. Die intermediale Bezugnahme nähert die theatrale Fiktion *ab initio* suggestiv an einen faktualen Aussagemodus an, an ein Dokumentieren vergangener Wirklichkeit, das sie selbst *qua natura* ausschließt, bzw. schreibt den faktualen Aussagemodus in die Fiktion hinein.

Unter Rekurs auf die Intermedialitätskonzeption von Rajewsky kann im Hinblick auf diese Bezugnahme von einer „fremdmedial bezogenen Illusionsbildung“ auf Seiten der Rezipienten ausgegangen werden.⁶⁰⁶ Dies meint nicht, dass der Leser Fotos statt Text bzw. der Zuschauer eine Foto- oder Dia-Show statt einer Inszenierung erwartet, sondern dass Begriffe und Kategorien des Rezipienten aktualisiert werden, die er mit einem Familienalbum verbindet. Die Rezipientenlenkung besteht demnach in einer Übertragung dieser Kategorien auf die Lektüre oder die Betrachtung der Inszenierung. Rajewsky, die ihre Erläuterungen am Beispiel intermedialer Bezugnahmen hauptsächlich zwischen literarischen Texten und Film konkretisiert, unterscheidet im Zuge ihrer Erklärung des Konzepts der Illusionsbildung und in Anlehnung an die Ausführungen Wolfs zwischen einer „allgemeinen, werkseitigen Illusion“, die sie auch als „ästhetische Illusion“ bezeichnet, und einer fremdmedialen bzw. altermedialen Illusionsbildung. Ziel werkseitiger, ästhetischer Illusionsbildung sei es, den Rezipienten eine Erfahrung zu ermöglichen die im weitesten Sinne analog zur Wirklichkeitserfahrung ist und das Interesse der Rezipienten durch ein Anknüpfen des Dargestellten an lebensweltliche Wahrnehmungsschemata generiert. Demgegenüber ist es das Ziel der

⁶⁰⁶ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 88.

fremdmedialen Illusionsbildung, den Rezipienten eine Erfahrung anzubieten, die analog zur Rezeption des kontaktgegebenen Mediums steht.

Dieses Ziel der Erfahrungssimulation und –vermittlung impliziert die Evokation, Simulation oder Inszenierung konkreter Vorstellungsinhalte und Wahrnehmungsschemata der Erfahrung, wie sie dem Rezipienten auf der Grundlage seiner (realen) Medienkompetenz und Filmerfahrung bekannt oder zumindest als wahrscheinliche vorstellbar sind. Bedient werden müssen also bestimmte Erwartungen und Vorstellungen, die der Leser konventionell mit dem filmischen Medium bzw. den bestimmten Komponenten desselben verbindet, um so eine filmbezogene Erfahrungssimulation zu ermöglichen [...].⁶⁰⁷

Auf diese Weise werden der Leser wie auch der theatrale *spectator* als Betrachter von Fotografien aktualisiert, ohne dass sie dies realiter sein müssen. Die kontextuellen Signale des Dramatischen und Theatralischen wiegen selbstverständlich schwerer als die paratextuelle Suggestion.

Unter Rekurs auf Rajewsky kann mit Blick auf *El álbum familiar* sowohl von einer expliziten wie auch von einer evozierenden Systemerwähnung gesprochen werden. Während eine explizite Systemerwähnung das Reden oder Reflektieren über das Bezugsmedium auf *histoire*-Ebene meint, impliziert die evozierende Systemerwähnung darüber hinaus fremdmediale Illusionsbildung: „Die für eine solche Illusionsbildung erforderliche Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und/oder Strukturen des Textes und entsprechenden Komponenten des Bezugssystems wird nicht diskursiv ‘hergestellt’, sondern im Zuge der Thematisierung konstatiert bzw. suggeriert.“⁶⁰⁸

Der faktuale Signalcharakter des Titels wird im Falle von *El álbum familiar* in Form weiterer paratextueller Bezüge aufgenommen und weitergetragen. Die Absenz von übergeordneten Akten, die einer enthierarchisierten Abfolge von *escenas* weichen, wurde bereits als Merkmal des Onirischen in die Analyse eingebracht. Unter Berücksichtigung der expliziten Erwähnung eines Familienalbums, eines Fotoalbums also, das die Wegmarken familiärer Entwicklung fotografisch dokumentiert, scheint der Aspekt der gleichberechtigten Aufeinanderfolge der Bildträger erwähnenswert. Die Fotos in einem Familienalbum sind chronologisch geordnet und bedürfen keiner hyperonymischen Einteilung. Auch *El álbum familiar* zeichnet sich durch eine chronologische Struktur aus, die mit der Idee der Initiationsreise korrespondiert. Indirekte Bestätigung erhält diese Behauptung durch eine Replik von MI MADRE über das binnenfiktionale Fotoalbum, das die Familie auf der Reise begleitet:

MI MADRE.- Ahora cuando salgamos del túnel tú nos harás una foto, y yo la pondré en el álbum, entre estas hojas de papel de seda transparentes y marchitas, que nos separan a unos de otros para que no nos toquemos. Primero están puestas las fotos de los abuelos, mis padres, mis hermanos, mis familiares lejanos... Luego la familia de vuestro padre. Y las vuestras, de cuando estábamos todos juntos e íbamos en aquel viaje... [...].⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 88f.

⁶⁰⁸ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 196.

⁶⁰⁹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 70.

In Form einer *Mise en abyme* erscheint das Fotoalbum also sowohl auf paratextueller als auch auf textueller Ebene, doch während es sich innerhalb der Fiktion um ein Bildmedium handelt, liegt dem Leser des Theatertextes das Medium Schrift, dem Zuschauer das dynamische theatrale Spiel vor. Aus der Perspektive des Lesers suggeriert die fremdmediale Illusion an dieser Stelle den visuellen Aspekt des Fotos. Unterstützt wird diese Bild- bzw. Foto-Suggestion dadurch, dass die Szenen Titel tragen. Für das Verständnis der Dramenhandlung weitgehend unbedeutend, erinnern die Szenen-Überschriften an Bild-Unterschriften, an schriftliche Erklärungen, wie sie Ersteller eines Fotoalbums unter Fotografien setzen, um eine kontextuelle Einordnung des Betrachteten zu vereinfachen. Der Mangel des Mediums Foto liegt in seiner Statik begründet, die eine Erweiterung oder Reduktion der Informationsvergabe unmöglich macht. Das sich im ewigen Spiel der Verweisung befindliche Hilfsmedium der Schrift fungiert innerhalb eines Familienalbums somit als beweglicher Lückenschließer, als Vernetzer der Bildmedien, und garantiert somit den memorialen Brückenschlag zwischen dem Moment des Betrachtens und der betrachteten Momentaufnahme.

Die Szenen-Titel („Mi casa“ – „El viaje“ – „Sigue el viaje“, „La sala de espera“, „Seguimos en la sala de espera durante la larga noche“, „El andén de las despedidas“) bezeichnen, wie bereits gezeigt werden konnte, Stationen der regressiven Initiationsreise der Hauptfigur YO und somit bedeutende Entwicklungsstadien sowie -übergänge. Das Familienalbum rückt dabei als Medium der Initiationsdokumentation in den Fokus, sind doch gerade feierliche oder rituelle Anlässe des Übergangs Motive, die den Fixierungswunsch der Beteiligten befördern.⁶¹⁰ Fotos entstehen an Grenzen, an Übergängen, wie beispielsweise zwischen Kindheit, Jugend und dem Verlassen des familiären Horts. Die an diesem Übergang Beteiligten, die Ersteller der Fotos, die Operatoren (Barthes), sind sich der Tatsache bewusst, dass etwas unwiederbringlich ist, dass etwas endet und etwas anderes beginnt. Diese Funktion macht die Fotografie zu einem Medium, das besonders in liminalen Phasen zum Einsatz kommt.

El álbum familiar suggeriert somit auch auf paratextueller Ebene eine mediale Referenz zur Fotografie, die sich durch eine strukturelle Nähe zum Medium des Fotoalbums konkretisiert, eines Erinnerungsträgers, der die Initiationsreise des YO bildlich dokumentiert. Die Suggestion der Bildhaftigkeit wird durch die Verwendung von Bild-Unterschriften als Szenen-Überschriften befördert und auch wenn sich die Bildhaftigkeit innerhalb des Theatertextes nicht eigens materialisiert, so lässt sich behaupten, dass es die abwesenden Familienfotos sind, die die Struktur des Theatertextes determinieren. Der Theatertext ist durchwirkt von der Präsenz der suggerierten Fotografien bzw. wahrgenommenen Szenen, die als Auslöser für die Wiederkehr der traumatischen Erinnerungen im Traum betrachtet werden können. Es lässt sich also eine Überschreibung des fremdmedialen Darstellungsmodus des *Ça-a-été*, des noematischen Gehalts der Fotografie und damit auch der Erinnerung, auf die paratextuelle Ebene des Theatertexts feststellen. Der Übergang zu diesem als postdramatisch beschriebenen Darstellungsmodus, der dem kontaktnehmenden Medium einen

⁶¹⁰ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 70: „MI MADRE.- [...] Cada boda, cada comunión, cada bautizo.“

faktualen Anspruch aufprägt, übt einen Einfluss auf die Wahrnehmung der Rezipienten aus. Diese sehen sich von Beginn an einer fremdmedialen Illusionsbildung ausgesetzt, die ihre rezeptive Erwartungshaltung mitbestimmt.

Da die mit dem Theatertext intendierte Inszenierung im Gegensatz zur Schrift bereits über Bildhaftigkeit verfügt, schreibt sich der intermediale Bezug auf die Fotografie im Rahmen der Aufführungssituation durch explizite Systemerwähnungen und die damit einhergehende Evozierung fremdmedialer Strukturen ein, beispielsweise durch die Integration der für die fotografische Aufnahme unabdingbaren Statik. Dieser Rekurs auf den fotografischen Stillstand widerspricht der Dynamik des theatralen Spiels und repräsentiert damit einen Gestus, der den in der Tiefenstruktur angelegten Verweis auf die Fotografie deutlich macht. Die Paralyse des Fotos tritt nicht nur dann in Erscheinung, wenn innerhalb der fiktionalen Welt Fotografien entstehen:

*(Estamos TODOS de nuevo puestos en la foto del libro de familia numerosa, paralizados en el tiempo amarillo del cartón. [...])*⁶¹¹

[...]

YO.- Tenéis que juntaros un poco, si no no salís todos. Y va a salir movida. Juanma, quieto.⁶¹²

[...]

*([...] Antes de llegar a la puerta paramos, quedando por un momento la fotografía de nuestras espaldas recortadas sobre la puerta que lleva al andén. YO vuelvo entonces la cabeza atrás. Miro a LA ABUELA un momento y me dice Adiós con la mano. Luego salimos.)*⁶¹³

Ebenfalls scheinen die Momente der Unbeweglichkeit ein Verweis auf die Statik der Fotografie zu sein, die sich somit zum Gegen-Motiv für die Reise und den damit vollzogenen Fortschritt macht. Das Foto fordert Stillstand ein und verleiht damit dem Wunsch nach Konservierung Ausdruck, der im Falle des träumenden YO eher als Verhinderung von Entwicklung empfunden zu werden scheint.

Die Verbindung zwischen Traum, Trauma und Stillstand wird am Ende der dritten Szene vor Augen geführt, in der der explizite Verweis auf den Traum erstmalig auf der Ebene des Erlebens Ausdruck findet. Obwohl sie schnell aus dem Zug aussteigen müssten, können sich die Figuren nicht bewegen, scheinen, wie auf einem Foto, an Ort und Stelle fixiert zu sein:

YO.- Papá, no podemos movernos. Queremos pero no podemos. Mira: se me han pegado los pies al suelo. Quiero andar pero no puedo. Esto me pasa muchas veces cuando estoy soñando... ¿soñando?⁶¹⁴

⁶¹¹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 59f.

⁶¹² Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 72.

⁶¹³ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 103.

⁶¹⁴ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 84.

In der Folge wird untersucht, inwiefern sich der Darstellungsmodus des ‚Es-ist-so-gewesen‘ auf textueller Ebene bzw. der *histoire*-Ebene nachvollziehen lässt. Da der Nebentext ausführlich zu betrachten sein wird, wenn der intramediale Rekurs des Theatertextes auf die Narration im Fokus stehen wird, bildet in der Folge der Haupttext den Untersuchungsgegenstand.

Der Haupttext eines Theatertextes besteht aus den Repliken der dramatischen Figuren, seien diese nun monologisch oder dialogisch gestaltet. Im Gegensatz zu narrativen Erzählformen sind im Theater die Momente des Aussagens und die Momente des Rezipierens des Ausgesagten zeitlich identisch. Die Figurenrede und die Rezeption der Figurenrede finden während der Aufführungssituation in ein und demselben Moment statt.⁶¹⁵ Im Gegensatz dazu gehört zu den rezeptionsästhetischen Charakteristika von Schrift, dass i.d.R. der Moment der Produktion der Aussagen und der Moment der Rezeption des Ausgesagten einer zeitlichen Versetzung unterliegen. Ableitend lässt sich behaupten, dass die Repliken der Figuren – die auch im Theatertext im Wissen um die Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption gestaltet werden – und damit auch das durch die Repliken Dargestellte an das Hier und Jetzt der Aufführung gekoppelt sind. Die Darstellung entsteht in dem Moment, in dem das Dargestellte rezipiert wird. Auf den Roman übertragen würde eine solche Rezeptionsform bedeuten, dass die Leser beim Schreibprozess selbst dabei wären bzw. einem performativen Schreibakt beiwohnen würden.

Das theatertypische Charakteristikum der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption wird nun im Fall von *El álbum familiar* durch den Darstellungsmodus des *Ça-a-été* konterkariert. Anders gewendet, die Koppelung des Dargestellten an das Hier und Jetzt der Aufführungssituation wird aufgelöst. Stattdessen wird das Dargestellte nicht so präsentiert, als ob es sich gerade vollzöge, also beispielsweise, als ob sich zwei Figuren gerade unterhielten – unabhängig davon, ob der Inhalt des Gesprächs vergangen oder gegenwärtig ist –, sondern so, als sei das Dargestellte bereits gewesen, als hätten sich die zwei Figuren schon zuvor in eben solcher Weise unterhalten. Damit erfährt die paratextuelle Prägung des Theatertextes durch den Darstellungsmodus des ‚Es-ist-so-gewesen‘ eine Entsprechung auf textueller Ebene. Die auf diese Weise erzielte rezeptive Uneindeutigkeit ergibt sich erneut durch den Rekurs auf das Medium der Fotografie, der die gegenwärtigen dramatischen Geschehnisse als bereits vergangen markiert und auf diese Weise eine Gleichzeitigkeit von Erinnertem und dem Akt des Erinnerns bzw. dem erneuten Erleben des Erinnerten suggeriert.

Der Gedanke der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, der rezeptive Unschlüssigkeit auslöst, führt uns an diesem Punkt zu einer der grundlegenden theoretischen Unterscheidungen zurück, die diese Studie leiten. Er führt zur Dialektik der Repräsentation bzw. zu der Verschränkung von Repräsentiertem und dem Prozess des Repräsentierens, die als definitorisches Merkmal des erinnerungskulturellen Theaters nach 1975 herausgestellt wurde. Während das Referenzsystem der Fotografie in *El álbum familiar* das Dargestellte als abgeschlossen suggeriert, als Re-Präsentation im

⁶¹⁵ Davon abgesehen ist natürlich das Abspielen von Tonspuren und damit von zuvor aufgenommenen Aussagen sowie die Projektion des Theatertextes während der Inszenierung denkbar. Solche Fälle haben jedoch für die vorliegenden Untersuchungen keine Relevanz.

zeitlichen Sinne, vollzieht sich auf dramatischer Ebene ein Prozess des erneuten, traumhaften Erlebens des Vergangenen. Während das fremdmediale Referenzsystem Fotografie den Fokus also auf den noematischen Gehalt der Erinnerung rückt (*Ça-a-été*), repräsentiert die dramatische Handlung den noetischen Akt des Erinnerns, die Gerichtetheit auf den Erinnerungsgehalt. Die Statik der Fotografie und die präsentische Dynamik des theatralen Spiels gehen dabei Hand in Hand, Noema und Noesis, Erinnertes und der Akt des Erinnerns finden in Form einer intermedialen Bezugnahme zeitgleich Ausdruck. Das Ergebnis ist ein rezeptives Verwirrspiel am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation, dem archimedischen Punkt theatraler erinnerungskultureller Phantastik.

Auf welche Weise lassen sich diese Annahmen nun im Theatertext *El álbum familiar* nachvollziehen? Ein Beispiel für die verwirrende Verschränkung, oder besser, Zurschaustellung der Dialektik der Repräsentation, die erst durch die intermediale Bezugnahme zwischen Fotografie und Theater möglich wird, findet sich gleich in der ersten Traum-Szene, als die Mutter der Hauptfigur auf ein Foto im Familienalbum verweist, das genau das darstellt, was sich auf der Ebene des erlebenden YO gerade vollzieht. Die Szene beinhaltet die traumhafte Evozierung des im Bürgerkrieg erschossenen Onkels. Dass es sich dabei um ein geisterhaft-metaleptisches Heraustrreten aus dem Bildmedium in die fiktionale Welt der erlebenden Figuren handelt⁶¹⁶, mag der Tatsache geschuldet sein, dass sich die Erinnerungen des YO an den TÍO SANTO aufgrund eines Mangels an persönlicher Begegnung in erster Linie auf eine Kombination aus Erzählungen und dem Gemälde des Verstorbenen stützen. Die Grenze zwischen Leben und Tod sowie zwischen Gemälde und fiktionaler Handlungswelt wird durch das träumende YO unterminiert:

(Aparece entonces como tantas veces, saliendo de su cuadro en la pared entre ruidos ametralladoras que le fusilan una y mil veces. Ella se aleja entonces desapareciendo en medio de una luz transparente. Se acerca en ese momento MI HERMANA PEQUEÑA y ve al tío santo.)

MI HERMANA PEQUEÑA.- ¡Papá! ¡Papá! ¡El tío santo! ¡Ha bajado el tío santo de su cuadro!
MI PADRE.- ¡Venid todos! Venid todos aquí! Justa, hija, vamos. Mi hermano va a darnos la bendición.

(Nos arrodillamos TODOS delante del tío santo. Suenan ahora más fuerte las ráfagas de ametralladora. Al bendecirnos miro su mano como siempre. Le falta el dedo meñique. Le tenemos metido en alcohol, como reliquia,. De pequeño me daba miedo, ahora ya no.)

YO.- Tío, el dedo que te falta lo tenemos nosotros en un frasco...

(MI HERMANA PEQUEÑA le da con el codo a MI HERMANA MEDIANA y se ríen por lo bajo de lo del dedo)

MI PADRE.- ¡Chissss!

YO.- En el nombre del Padre, del Hijo, y del Espíritu Santo, Amén.

⁶¹⁶ Eine weitere Metalepse findet sich in der fünften Traum-Szene, in der EL PADRE DE MI PADRE aus einem Foto herauszutreten scheint; vgl. Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 94f.

MI MADRE.- Ésta es la foto de cuando nos marchamos de aquella casa, de viaje, todos juntos, y el tío nos dio la bendición.⁶¹⁷

Gleich zu Beginn des Zitats wird auf den Wiederholungscharakter der Geschehnisse angespielt („*Aparece entonces como tantas veces*“), was die These bekräftigt, es handle sich bei dem im Traum Erlebten um eine Form der *mémoire-répétition*. Das von der Mutter unvermittelt gezeigte Foto fasst das soeben Geschehene zusammen, den Aufbruch aus dem Haus sowie den Antritt der Reise. Fotografisch Dargestelltes und szenisch sich Vollziehendes vermengen sich, wodurch eine Simultanität von Vergangenem und Gegenwärtigem, fotografisch Dargestelltem und theatraler Darstellung evoziert wird. Gleichermäßen markiert das Foto den Endpunkt des ersten Entwicklungsstadiums (Mi casa) und verweist bereits auf den Übergang zum kommenden Stadium (El viaje), es entsteht auf der Schwelle zwischen Kindheit und Jugend.

Auch der folgende Textauszug charakterisiert das sich vollziehende Geschehen als bereits vergangenes, obwohl die Ausrichtung an einem Darstellungsmodus des ‚Es-ist-so-gewesen‘ in diesem Fall anders eingesetzt wird als im obigen Beispiel. Nachdem sich der Vater bei der Mutter versichert hat, dass sie das Familienalbum mit auf die anstehende Reise nimmt, entspinnt sich ein Dialog zwischen den Geschwistern und dem Vater über das das Album schmückende Familienfoto. Obwohl dieses Foto offensichtlich schon existiert, positionieren sich die Familienmitglieder kurz vor dem Verlassen des Hauses erneut für das Foto, über das sie soeben gesprochen haben. Das Foto wird in diesem Moment zur Schablone des dramatischen Handelns, wodurch das dramatische Handeln selbst zum noetischen Akt des Erinnerns wird, der sich an dem durch das Foto dargestellten Erinnerungsgehalt ausrichtet. Die dramatische Handlung gibt sich in diesem Moment als referentiell zu erkennen, womit sie das fotografische Merkmal der Referenz in sich aufzunehmen scheint:

MI HERMANA PEQUEÑA.- En la foto del libro de familia he salido muy mal. Con la lengua fuera tengo cara de tonta.

MI HERMANA MAYOR.- A mí la rebecca que tengo puesta, me está corta. Tengo que dejársela ya a mis hermanas. Yo estoy a este lado en la foto, apoyada en mi padre.

MI HERMANA MEDIA.- ¿Yo aquí, papá?

MI PADRE.- Sí.

MI HERMANO PEQUEÑO. – Yo aquí delante.

MI PADRE.- Deprisa, deprisa... ¡Vamos, José Luis!

*(Estamos TODOS de nuevo puestos en la foto del libro de familia numerosa, paralizados en el tiempo amarillo del cartón. Entonces entra el NOVIO DE MI HERMANA MAYOR vestido militar, semejante a un maniquí de plomo. MI HERMANA MAYOR se pone otra vez a llorar.)*⁶¹⁸

Bedeutend ist nun die Feststellung – dies wurde bereits im Hinblick auf die Analyse von *¡Ay, Carmela!* betont –, dass der noetische Akt immer an die Gegenwart und damit an das Erleben gekoppelt ist. Im Falle von *El álbum familiar* wird die präsentische Originarität der dramatischen

⁶¹⁷ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 58.

⁶¹⁸ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 60.

Geschehnisse, die soeben als Ausdruck des noetischen Akts des Erinnerns definiert wurden, jedoch konterkariert. Zwar ist jeder noetische Bezug immer präsentisch, doch wird der noetische Bezug auf Vergangenes in *El álbum familiar* dargestellt, als hätte er sich auf genau dieselbe Weise schon einmal oder mehrmals vollzogen. Der noetische Akt wird als sich wiederholender Akt präsentiert, dem, durch den Aspekt der Wiederholung, das Gewesensein eingeschrieben ist, und dies trotz des Umstands, dass sich auch Wiederholungen immer gegenwärtig vollziehen müssen.

Das Dargestellte wird ergo als bereits Gewesenes erkennbar. Der entscheidende Unterschied zum mimetischen Darstellungsmodus tritt hier deutlich zu Tage. Der durch die Figurenrede gegebene Hinweis auf die Gemachtheit des Dargestellten dient hier nicht etwa dazu, den Als-ob-Charakter der Repliken der Figuren zu entlarven, sondern dazu, das Gewesensein ihrer Handlungen zu markieren. Die Fotografierten haben bereits für dieses Foto posiert, andernfalls wäre eine Orientierung der eigenen Handlungen und Aussagen an dieser Bildschablone nicht denkbar. Der metatheatrale Verweis steht damit im Dienst des veränderten Darstellungsmodus.

Die Figuren in *El álbum familiar* wissen um den Wiederholungscharakter des Handlungsverlaufs und verleihen ihrem dadurch gegebenen Informationsvorsprung explizit Ausdruck: „MI MADRE: Juntaros todos. José Luis [= YO] nos va a hacer una foto de recuerdo a todos juntos. Para cuando se vaya. YO.- ¿Para cuando me vaya?“⁶¹⁹ Die auf diese Weise entstehenden metatheatralen Implikationen, die das dramatische Geschehen als sich wiederholenden (Erinnerungs-)Akt offenlegen, in denen die Figuren frühere Rollen einzunehmen und zu erfüllen haben, dienen jedoch nicht primär dazu, auf den Als-ob-Charakter der theatralen Darstellung zu verweisen, sondern auf den Als-ob-Charakter des Traums und damit auf den onirischen Grund des Dargestellten. Die auf diese Weise suggerierte Identität von Fiktion und Traum täuscht ebenso eine strukturelle Identität zwischen der metadiegetischen Traumebene und der ins *off-stage* verlagerten Ebene des Träumenden vor, so dass ein im Spiel im Spiel vollzogener Verweis auf die Gemachtheit des Dargestellten irrtümlicherweise dazu führen kann, dass die gesamte Darstellung als ‚konstruiert‘ wahrgenommen wird. Die Konsequenz dieses perzeptiven Verwirrspiels, das durch die Nicht-Aktualisierung der Ebene des Träumenden begünstigt wird, ist es, dass die Ebene des Träumenden mit der vermeintlichen Einnahme eines lebensweltlichen, epischen Blicks einhergehen könnte. Ein Außerhalb des Traums wäre somit fälschlicherweise mit einem Außerhalb der Fiktion gleichgesetzt. Diese Suggestion steht im Einklang mit einem Darstellungsmodus des *Ça-a-été*, bewirkt sie doch, dass der Moment des Erinnerns im lebensweltlichen Raum verortet zu sein scheint, obwohl er strukturell gesehen selbst Teil der fiktionalen Welt ist.

Ein Beispiel aus der vierten Traum-Szene, in der die Geburtstagsfeier der HERMANA PEQUEÑA vorbereitet wird, führt die suggestive Koppelung von Fiktion und Traum deutlich vor Augen. Im Nebentext, auf den im folgenden Teilkapitel genauer eingegangen werden soll, werden die Geschehnisse rund um das erlebende YO explizit als „recuerdos“ bezeichnet. Ein YO außerhalb der

⁶¹⁹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 70.

dargestellten Welt erscheint als Spielleiter von Traum und Spiel gleichermaßen, es wird zum Referenzpunkt der anderen Figuren und zu bestimmenden Instanz der dramatischen Handlung:

MI HERMANA MAYOR.- Lo que podíamos hacer, mientras esperamos, es celebrar el cumpleaños de Pili. ¿Quieres, José Luis?

(Me pide ayuda a mí. Y YO digo que sí con la cabeza. Entonces resucito mis recuerdos de los cumpleaños, obligándolos a actuar.)

MI HERMANA MAYOR.- Vamos, mamá. ¡Que ha dicho que sí! ¡Vamos a celebrarlo!

[...]

MI PADRE.- [...] Toma hija, tu regalo. Para que te compres algo cuando llegemos.

MI HERMANA PEQUEÑA.- Mira, José Luis. Me ha dado mucho dinero. Le quiero mucho. ¿Le puedo dar un beso?

(Digo que sí con la cabeza. Entonces MI HERMANA PEQUEÑA salta sobre MI PADRE, le abraza y le besa.)

[...]

(MIS HERMANAS sacan de la maleta las cosas de las fiestas familiares, gorritos, narizotas, cadenetas y serpentinas, ajadas por el tiempo. MI ABUELA coloca una vela encima de la mesa para que sople y la apague MI HERMANA PEQUEÑA. Ella deja a MI PADRE y se acerca a mí, mucho mayor de lo que era entonces. Me habla con voz muy lejana desde mi recuerdo.)

MI HERMANA PEQUEÑA.- ...Era mi cumpleaños. Es mi cumpleaños. Tú estabas, estás, sentado mirándolo todo fijamente, como retratándolo con tus ojos en tu cerebro. Mi abuela sacó una tarta gigantesca y mágica de su bolso y me la dio. Era una tarta llena de velas, cada una por un año, cada una de un color. Se apagaron todas las luces, se apagan todas las luces y solo quedan encendidas las velas de la tarta. [...].⁶²⁰

Die gleichzeitige Verwendung von Präsens und Vergangenheit in der Replik von MI HERMANA PEQUEÑA, die aus einem Damals und einem Heute zugleich zu sprechen scheint, rekuriert auf grammatikalischer Ebene auf die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Präsens des Erlebens und das Gewesensein des Erlebten. Zudem werden in diesem Ausschnitt Erinnerung und Fotografie in ein enges Verhältnis gesetzt, wenn darauf hingewiesen wird, dass sich das YO das damalige und zugleich gegenwärtige Geschehen visuell einprägte, als würde er seinem Gedächtnis ein Bild einschreiben.

Bei der Figur der ABUELA erzwingt die Verschränkung der beiden Zeitebenen gar eine traumhafte Auferstehung. Als Figur, die zum Zeitpunkt des Träumens/Erinnerns bereits verstorben zu sein scheint, wird sie innerhalb des Traums zur Wiederkehrerin, um ihre damalige Rolle als noch Lebende auszufüllen: *([...] Entra ahora MI HERMANA MAYOR, la que tiene novio. Viene discutiendo con MI ABUELA. Pero... ¿Mi abuela no había muerto hace mucho?)*⁶²¹ Ihre hellseherischen Fähigkeiten

⁶²⁰ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 86f. Marga Piñero weist zurecht darauf hin, dass es sich an dieser Stelle nicht um die Erinnerung an das Geschehene, sondern um die Evozierung eines „pasado ideal“ handelt, „que nunca existió, que está hecho de deseos y de anhelos“; vgl. Piñero, *La creación teatral*, S. 277.

⁶²¹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 54.

sind jedoch nicht ihrer scheinbaren Übersinnlichkeit geschuldet, sondern sind Ergebnis einer Zuschreibung des YO. Auf der Basis des lebenszeitlichen Wissens des Träumenden wird es beispielsweise möglich, dass die ABUELA ein Kleidchen für die erst viele Jahre später zur Welt kommende Tochter der HERMANA MAYOR strickt: „MI ABUELA.- Este vestidito es para tu niña. ¿Te gusta? Ya sé que falta mucho para que nazca, pero entonces yo ya no estaré.“⁶²² Und wenig später:

YO.- En las fotos sólo pueden salir los que estén vivos en ese momento. Si no, no la hago, y ya está.

MI HERMANA MAYOR.- Pues esperamos a que nazca [mi hija].

YO.- Pero si es de muchos años después. Luego le hago a ella una cuando nazca.⁶²³

Es wird ersichtlich, dass die auf diese Weise erzeugte rezeptive Uneindeutigkeit ihren Ursprung am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation hat. Das Auftreten der ABUELA ist Folge der Verschränkung der Ebene des Dargestellten, des noematischen Erinnerungsgehalts, und der Ebene des Darstellens, des noetischen Akts des Erinnerns im Traum. Das Erleben auf dramatischer Ebene ist somit immer zugleich Erlebtes, sich vollziehend und vollendet gleichermaßen. Es wurde deutlich, dass der perfektive Aspekt des Dargestellten sich nicht zuletzt aufgrund des intermedialen Rekurses auf die Fotografie und die damit einhergehende fremdmediale Illusion ergibt. Die Referenz auf das System Fotografie hat zur Folge, dass sich *El álbum familiar* durch einen Darstellungsmodus des *Ça-a-été* charakterisiert, der das Dargestellte als Referenz auf schon Gewesenes definiert.

2.4.3. Erzählend erinnern – Zum Übergang zwischen wiederholender und wahrer Erinnerung

2.4.3.1. Melancholie der Licht-Spur

Kehren wir an dieser Stelle zurück zu der Frage, auf welche Weise sich in *El álbum familiar* der Übergang von einer *mémoire-répétition* zu einer *mémoire-souvenir* zu initiieren scheint. Ein solcher Übergang setzt gemäß Ricoeur einen Akt der Bewusstwerdung voraus, ein Sich-Manifestieren des Latenten. Es wurde gezeigt, dass sich ein Ende des verhinderten Gedächtnisses auf dramatischer Ebene, beispielsweise in Form eines Erwachens des Träumenden und einer sich anschließend manifestierenden Trauerinnerung, nicht einstellt. Im Theatertext und der Inszenierung bleibt Dargestelltes von Anfang bis Ende immaterielle, weil intelligible Repräsentation.

Dennoch soll an dieser Stelle die These stark gemacht werden, dass das Stück die Möglichkeit einer Integration der unbewussten Erinnerungen an die traumatischen Erlebnisse ins Bewusstsein des YO und damit eine Art identitäre Rekonstruktion zuzulassen scheint. Als Ermöglichungsgrund fungiert dabei der theatralische Schwellenraum, der die Grenze zwischen unbewusster und bewusster

⁶²² Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 67.

⁶²³ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 72f.

Erinnerung mit den Mitteln des Theaters auszuhebeln vermag. Wir gelangen damit an jene Stelle, an der das Interesse an der ethischen Wirkmacht des Theaters neben den ästhetischen Analysefokus rückt. Der formulierten These liegt die Annahme zugrunde, dass die Transgression der Grenze zwischen Bewusstsein und Unbewusstem durch den intermedialen Rekurs auf die Fotografie vorbereitet und durch den intramedialen (Theatertext) bzw. intermedialen (Inszenierung) Bezug auf die Narration vollzogen wird. Zwar schreibt die Fotografie dem Dargestellten den Aspekt des Gewesenseins ein und nähert es damit dem faktualen Aussagemodus an, doch erschwert das noematische Wesen der Fotografie, das in der bestätigenden Referenz auf vergangene Wirklichkeit liegt, die endgültige Akzeptanz der Absenz des fotografischen Referenten. Die Suggestion des immateriellen Fortbestehens des Referenten verbindet das Medium der Fotografie mit dem Trauma, lässt eine Analogie zwischen der Licht-Schrift und der Narbe entstehen. Dagegen befördert ein Akt der Materialisierung, beispielsweise in Form des Erzählens, die Bewusstwerdung hinsichtlich der endgültigen materiellen Abwesenheit des Referenten: „Die traumatische Erinnerung manifestiert sich als andauernder Fremdkörper im Gedächtnis, als ‘verkörperte’ Erinnerung, die sich einer kohärenten Narrativierung entzieht.“⁶²⁴ Der Fremdkörper ist materiellos und entzieht sich der Materialisierung.

Aufgrund der hinterlassenen Spur, so kann in Anlehnung an Barthes’ *La chambre claire* formuliert werden, suggeriert die Fotografie das physische Fortbestehen des Referenten. Das Ergebnis ist die trügerische Verquickung von Realität (Gewesensein) und Lebendigkeit (Sein). Diese scheint die Fotografie als ein Medium der Melancholie auszumachen, denn, wie unter Verweis auf Freud und Ricoeur festgehalten wurde, ist es ja gerade Kennzeichen der Melancholie, im Gegensatz zur Trauer, das Objekt der Liebe oder des Hasses nicht loszulassen.⁶²⁵ Die dementsprechende Textstelle bei Barthes lautet:

Denn die Unbewegtheit der Photographie ist in gewisser Hinsicht das Ergebnis einer perversen Verschränkung zweier Begriffe: des REALEN und des LEBENDIGEN: indem sie bezeugt, daß der Gegenstand real gewesen sei, suggeriert sie insgeheim, er sei lebendig, aufgrund jener Täuschung, die uns dazu verleitet, dem REALEN einen uneingeschränkt höheren, gleichsam ewigen Wert einzuräumen; indem sie aber dieses Reale in die Vergangenheit verlagert (“Es-ist-so-gewesen“), erweckt sie den Eindruck, es sei bereits tot. Daher sollte man sagen, dass das Unnachahmliche der PHOTOGRAPHIE (ihr Noema) darin besteht, dass jemand den Referenten leibhaftig oder gar in persona gesehen hat (auch wenn es sich um Gegenstände handelt).⁶²⁶

Der Zusammenhang zwischen verhinderter Dialektik und Melancholie scheint das Foto, wie jede andere Spur des Lebendigen, strukturell zu prägen. Durch den Verweis auf das Gewesensein des fotografischen Referenten suggeriert das Foto dessen Lebendigkeit und blockiert auf diese Weise die endgültige Akzeptanz der Absenz. Das Ergebnis ist der Gram, der sich aus der Unentscheidbarkeit zwischen Anwesenheit und Abwesenheit zu ergeben scheint, eine Empfindung, von der Roland

⁶²⁴ Neumann, Birgit: „Trauma und Literatur“, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart 2003, S. 729.

⁶²⁵ Vgl. Ricoeur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 119.

⁶²⁶ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 89.

Barthes beim Anblick des berühmten Wintergarten-Fotos, das seine verstorbene Mutter als Fünfjährige zeigt, getroffen wird:

[...] die PHOTOGRAPHIE hingegen sprengt den 'konstitutiven Stil' [...]; sie ist ohne Zukunft (darin liegt ihr Pathos, ihre Melancholie); [...] Da ist es noch einmal das PHOTO aus dem Wintergarten. Ich bin allein mit ihm, allein habe ich es vor mir. Der Kreis ist geschlossen, es gibt keinen Ausweg. Ich leide, unbeweglich. Steriles, grausames Entbehren: ich vermag meinen Gram nicht zu verwandeln, meinen Blick nicht schweifen zu lassen [...]; die PHOTOGRAPHIE – meine PHOTOTGRAPHIE – ist ohne Kultur: wenn sie Schmerzen bereitet, so kann nichts an ihr den Gram in Trauer verwandeln. Und wenn Dialektik jenes Denken ist, das des Verweslichen Herr wird und die Verneinung des Todes in Arbeitsenergie umwandelt, dann ist die PHOTOGRAPHIE undialektisch: sie ist ein denaturiertes Theater, in dem der Tod sich nicht "betrachten", widerspiegeln oder verinnerlichen kann; mehr noch: das tote Theater des TODES, die Verwerfung des TRAGISCHEN; sie schließt jede Läuterung, jede Katharsis aus.⁶²⁷

Ein Theater des Todes erlaubt den kathartischen Umschlag, den Übergang von der Melancholie zur Trauer. Dahingegen steht ein totes Theater des Todes, die Fotografie, still und erstickt durch die Stagnation des suggerierten Fortbestehens jede Hoffnung auf die dialektische Kippbewegung. Während die kathartische Wirkmacht der klassischen Tragödie sich nicht zuletzt aus der Einmaligkeit der dargestellten Ereignisse und der damit einhergehenden Möglichkeit einer dialektischen Theatererfahrung ergibt, verhindert die in die Licht-Spur eingeschriebene Lebendigkeit des fotografischen Referenten jede Chance auf eine affektive Distanzierung.

Die Verschränkung von der Gewissheit des Gewesenseins und der gleichzeitigen Unwiederbringlichkeit des fotografischen Referenten, der verstorbenen Mutter, wird für Barthes zum *punctum*, zur traumatischen Verletzung, die sich der Betrachter, der *spectator*, beim Betrachten einer Fotografie zuziehen kann. Dieser Stich, der den Betrachter unvermittelt trifft bzw. punktiert, tritt entweder dann ein, wenn sich das Wesen des Referenten durch ein Detail vermittelt oder wenn sich der Betrachter der Verschränkung von vergangener Anwesenheit (Licht-Spur) und gegenwärtiger Abwesenheit (materielles Nichts) gewahr wird. Das Ergebnis ist ein Schwindel, eine Uneindeutigkeit zwischen Leben und Tod, bzw. ein Zauber, wie er von der Fußspur im Schnee ausgeht, die Leben suggeriert, ohne leibhaftig zu sein.

Barthes unterscheidet das *punctum* vom Begriff des *studium*, von einem interessierten und ideologisch geführten Blick auf eine Fotografie. Die meisten Fotografien, so Barthes, gehören dem Feld des *studium* an, und „gewiß können diese Photographien eine Art von allgemeinem Interesse in mir wecken, mitunter Ergriffenheit, doch diese Gemütsbewegung wird durch das vernunftbegabte Relais einer moralischen und politischen Kultur gefiltert.“⁶²⁸ Die mäßige Affiziertheit unterläge in diesen Fällen eher einer sozial-kulturellen Dressur als wahrer Betroffenheit. Das *punctum* durchbricht bzw. durchsticht die bewusste Rezeptionsweise des *studium*, es schießt wie ein Pfeil aus der Fotografie

⁶²⁷ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 100f.

⁶²⁸ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 35.

hervor, skandiert das *studium* und dreht das Verhältnis von Betrachtendem und Betrachtetem auf schmerzvolle Weise um:

Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf oder Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).⁶²⁹

Das Zufällige kann sich aus einem Detail ergeben, das nur beim jeweiligen Betrachter Betroffenheit auslösen kann und dies bei niemand anderem tun muss. Barthes stößt auf ein solches, durchbohrendes Detail – bzw. das Detail durchstößt ihn –, das ihn das Wesen seiner Mutter mit einem Mal wiederfinden lässt, beim Betrachten des Wintergarten-Fotos. „Die Klarheit ihres Gesichts, die naive Haltung der Hände, der Platz, den sie gehorsam eingenommen hatte“, lassen Barthes „die souveräne Unschuld“, „die Güte, die ihr Wesen von Anfang an und für immer geformt hatte [...]“⁶³⁰, kurz, seine Mutter erkennen.

Durch die Subjektivität entzieht sich das *punctum* dem *studium*, der bloßen Beschreibung von etwas, das sich *a priori* jeder Zeichenhaftigkeit entzieht: „[...] ich könnte diesen Zusammenhang nur durch eine unendliche Folge von Adjektiven beschreiben; ich will es mir ersparen, bin aber gleichwohl überzeugt, dass dieses Photo sämtliche möglichen Prädikate auf sich vereint, aus denen das Wesen meiner Mutter bestand [...]“.⁶³¹ Der Zeitlosigkeit des Affekts, des Traumas bzw. des *punctum*, die beim Wiederfinden des Wesenhaften spürbar wird, steht die Abgeschlossenheit des Referenten gegenüber. „Nun weiß ich, daß es noch eine anderes *punctum* (ein anderes ‘Stigma’) gibt als das des ‚Details’. Dieses neue *punctum* [...] ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas („Es-ist-so-gewesen“) [...]“⁶³² Die Bestätigung des Gewesenseins geht immer mit der Gewissheit der Abgeschlossenheit und Unwiederbringlichkeit des Moments einher; Fotografie suggeriert immer auch den Tod, der sich bei der Objektwerdung des Fotografierten anzukündigen scheint. Der Gedanke der dem Foto eingeschriebenen Absenz rückt das Medium für Barthes in die Nähe der Vergänglichkeit und macht es zu einem Medium des Todes:

In der Phantasie stellt die Photographie (die, welche ich im Sinn habe) jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt; ich erfahre dabei im Kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst.⁶³³

Der Theatertext *El álbum familiar* thematisiert diesen Zusammenhang zwischen Fotografie und Tod explizit: „El PADRE DE MI PADRE.- En esa foto estoy muy mal. No me gusta. Me la hice para

⁶²⁹ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 36.

⁶³⁰ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 78.

⁶³¹ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 80.

⁶³² Barthes, *Die helle Kammer*, S. 101.

⁶³³ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 22.

dársela a tu madre. Nunca me han gustado las fotos. Parece que está uno muerto en las fotos. Bueno, adiós.”⁶³⁴

Die Replik der Figur El PADRE DE MI PADRE deutet einen bedeutenden erinnerungskulturellen Aspekt an, der uns in der Folge zur Narration führen wird. Fotografie ist „contre-mémoire“. Ihre Detailfülle, die einen *effet de réel* auslöst, lässt laut Barthes keinen Raum für lebendige Erinnerung, für das Ausfüllen von Lücken. Aufgrund der vermeintlichen Abbildhaftigkeit des Fotos, die den metonymischen Charakter des Mediums verschleiert, fällt der noetische Akt des Erinnerns dem noematischen Gehalt der Fotografie zum Opfer. Die Bestätigung des Gewesenen wird damit gleichermaßen zur Grablegung, das Wissen um die vermeintliche Fixiertheit vergangener Wirklichkeit lässt den aktiven memorialen Rückbezug unnötig erscheinen. Das Familienalbum droht aufgrund der medialen Statik zur memorialen Grabstätte zu werden: „MI MADRE.- [...] Cada boda, cada comunión, cada bautizo. Fotos amarillas y tristes de despedidas, de cosas que murieron dentro del cartón.”⁶³⁵

Die erinnerungskulturelle Aktivierung der fotografischen Referenten benötigt damit eine Überführung in das Feld der Zeichen, der Materie; denn nur auf diese Weise wird der für die Erinnerungskultur maßgebliche inter-subjektive Austausch möglich. Eine Option bietet die Versprachlichung, das Sprechen und Schreiben über eingeprägte Szenen, seien diese nun fotografischer oder intelligibler Natur.

2.4.3.2. Narratives Selbstverstehen

Der intramediale bzw. intermediale Rekurs (Theatertext/Inszenierung) auf das Erzählen ermöglicht m. E. den in *El álbum familiar* angenommenen Übergang zwischen *mémoire-répétition* und *mémoire-souvenir* und eröffnet dadurch die Chance auf die Rekonstruktion der Identität des YO. Diese These impliziert, dass der Akt der narrativen Semiotisierung eine Integration unbewusster Erinnerung in das Bewusstsein des YO ermöglicht. Dies käme einem Ende der *mémoire-répétition* gleich, die an die Begriffe des Traumas und der Melancholie gekoppelt ist.

Was lässt nun die Behauptung zu, dass der Akt des Erzählens die Integration von Unbewusstem in das Bewusstsein begünstigt? Diese These scheint aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zunächst fragwürdig, finden sich in dieser Disziplin doch zahlreiche Abhandlungen über Formen des unzuverlässigen Erzählens, zu denen nicht zuletzt Erzählakte gehören, die sich unter einer vermeintlichen Einschränkung des Bewusstseins vollziehen und damit unter Umständen als Formen des “unbewussten Erzählens“ betrachtet werden könnten. Zu nennen wäre beispielsweise das Erzählen im Rausch, in der Trance, während des Schlafwandels, das Erzählen eines Schizophrenen oder eines Mediums, die *écriture automatique* o.ä. Unabhängig vom Zustand des Erzählenden verlangt jedoch

⁶³⁴ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 95.

⁶³⁵ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 70.

jeder Akt des Erzählens das Überführen von Intelligiblem in eine materielle Struktur und Ordnung. Die Materialität der sprachlichen Zeichen, seien diese nun gesprochen oder geschrieben, verhindert die Simultaneität und Nicht-Hierarchie der Vorstellungswelt. Die von den sprachlichen Zeichen geforderte und vorgegebene Struktur zwingt den Erzählenden somit dazu, das Erzählte an diese Struktur des Mediums anzupassen.

Paul Ricœur geht davon aus, dass im Zuge dieser Konfiguration ein Sinngebungsprozess stattfindet. Wir schreiben den Geschehnissen erst durch das Erzählen eine Bedeutung ein. Ricœur spricht mit Blick auf die Historiographie von einem „konfigurierenden, synoptischen, synthetischen Akt [...], der mit derselben Art von Intelligibilität begabt ist wie das Urteil in Kants Kritik der Urteilskraft.“⁶³⁶ Und er fügt an:

Es sind also nicht die intersubjektiven Züge des Verstehens*, die hier betont werden, sondern die Funktion des ‚Zusammenbindens‘, die die Erzählung als ganze gegenüber den berichteten Ereignissen übernimmt. Am Ende einer Reihe von immer präziseren Annäherungen drängt sich die Idee auf, daß die Erzählungsform als solche bereits ein ‘kognitives Instrument’ ist.⁶³⁷

Unter Berücksichtigung des von Ricœur entwickelten Modells der dreifachen Mimesis konfiguriert, ordnet und strukturiert die narrative Semiotisierung die dissonante und heterogene Lebenswirklichkeit (*discordance*) und wird damit zum Mittel gegen die existenzielle Krise der Zeiterfahrung. Durch Narration erlangen Geschehnisse sowie die diffuse menschliche Zeiterfahrung erst ihren Sinn bzw. ihre Ordnung, weshalb der Akt des Erzählens von Ricœur als existenziell für das Subjekt und seine Identität betrachtet wird.⁶³⁸ Der Mensch muss sein Leben erzählen, anders gewendet, er muss Erlebtes erzählen, um es zeitlogisch geordnet ins Bewusstsein zu integrieren und für die Konstruktion von Identität nutzbar zu machen.⁶³⁹ In seinem Aufsatz „Die Erzählung. Ihr Ort in der Psychoanalyse“ formuliert Ricœur entsprechend:

Unser Selbstverstehen ist ein narratives Verstehen, daß heißt, daß wir uns niemals außerhalb von Zeit begreifen können und folglich nicht außerhalb von Erzählung; daher gibt es eine Entsprechung zwischen dem, was ich bin, und meiner Lebensgeschichte. In diesem Sinne ist die narrative Dimension für das Selbstverstehen konstitutiv.⁶⁴⁰

Ricœur fasst die Frage nach Identität als eine hermeneutische auf, bedingt die permanente Konstruktion des Selbst doch die stetige Einpassung des Neuen in den eigenen Horizont, wodurch

⁶³⁶ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 370.

⁶³⁷ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 370.

⁶³⁸ Vgl. Ricœur, *Zeit und Erzählung*, S. 87; sowie Liebsch, Burkhard: „Geschichte als Antwort“, in: Stückrath, Jörn/Zbinden, Jürg (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, Band 2), S. 199.

⁶³⁹ Vgl. Ricœur, *Zeit und Erzählung*, S. 87: „Mit anderen Worten: daß die Zeit in dem Maße zur menschlichen wird, in dem sie sich nach einem Modus des Narrativen gestaltet, und daß die Erzählung ihren vollen Sinn erlangt, wenn sie eine Bedingung der zeitlichen Existenz wird.“

⁶⁴⁰ Ricœur, Paul: „Die Erzählung. Ihr Ort in der Psychoanalyse“, in: ders., *Über Psychoanalyse. Schriften und Vorträge*, Gießen 2016, S. 225.

Identität trotz einer grundlegenden Festigkeit einer dauerhaften Veränderung untersteht, die man alltagssprachlich als charakterliche Entwicklung benennen könnte. Der Weg zum Selbstverständnis führt also über das hermeneutische Interpretieren und Verstehen, das Mittel der Interpretation wiederum ist die Erzählung.⁶⁴¹

Auf der Grundlage des Rekurses auf Ricœur sowie auf dessen Überlegungen über den Zusammenhang zwischen Zeit, Erzählung und Identität kann der Akt des Erzählens als Akt der Konfiguration und damit der Sinngebung hinsichtlich des zuvor oder gerade Wahrgenommenen verstanden werden. Dieser Sinn ergibt sich allein schon aus der Wahl eines Anfangs- und eines Endpunktes des Erzählten. Narration meint das Erzählen von Erlebnissen bzw. von Erinnerungen an Erlebtes und ermöglicht die Integration des Erlebten in das Bewusstsein.

Diese Vorüberlegungen bilden den Ausgangspunkt für die nun folgende Beschäftigung mit der Frage, auf welche Weise die Narration in *El álbum familiar* einen Übergang zwischen wiederholender und wahrer Erinnerung zu initiieren scheint. Dafür ist es zunächst notwendig, zu klären, wer innerhalb von *El álbum familiar* erzählt und, vor allem, von wo aus die Erzählinstanz erzählt. Die Klärung dieser Fragen wird vor Augen führen, inwiefern im Theatertext *El álbum familiar* das Potential dafür angelegt ist, die intendierte Aufführung als performativen Akt des kollektiven Gedächtnisses zu betrachten.

Wer erzählt in *El álbum familiar*? Einig sind sich die Interpreten darüber, dass das YO als Erzähler fungiert.⁶⁴² Doch bereits an dieser Stelle beginnen die Unschärfen. Denn, die Frage, wer mit YO gemeint ist, ist nicht ganz einfach zu klären. Da sowohl der empirische Autor als auch die Erzählinstanz sowie die erlebende Figur den Namen José Luis tragen, wird eine Form des autobiographischen und somit faktualen Erzählens suggeriert, unabhängig davon, ob dieses nun schriftlich (Theatertext) oder gesprochen (Inszenierung) realisiert wird. Die Gleichnamigkeit vermittelt den Eindruck eines autobiographischen Stücks, einer dramatischen und theatralen Bearbeitung der Biografie des empirischen Autors, José Luis Alonso de Santos. Vera Toro sieht darin eine bestimmte Form der Autofiktion, die sie wie folgt definiert: „Autoficción I: El autor comparte el nombre o un derivado con un personaje interpretado por otro actor.“⁶⁴³

Die autobiographisch-faktuale Impression wird durch paratextuelle Signale verstärkt. Neben dem Titel, der Leben und biografische Dokumentation in ein enges Verhältnis rückt, ist hier insbesondere die Angabe der *Dramatis personae* zu nennen. Diese stellt nicht nur eine Auflistung von an der Handlung beteiligten Hauptfiguren dar, sondern ist ebenso als Widmung an die Personen gestaltet, die als Familienmitglieder eine bedeutende Rolle im Leben des empirischen Autors spielen:

A mis padres – José y Justa – y a mis hermanos – Tere, Carmen, Pili y Juan Manuel –,
protagonistas de este Álbum.

⁶⁴¹ Ricœur, „Die Erzählung“, S. 232.

⁶⁴² Vgl. u.a. García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 229; Toro, „La auto(r)ficción en el drama“, S. 28f. Sowie: Fritz, *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama*, S. 207.

⁶⁴³ Toro, „La auto(r)ficción en el drama“, S. 237.

Betrachtet man den Theatertext als Erzähltext, so ließe sich die scheinbare Einheit von Autor, Erzähler und Charakter unter Rekurs auf Gérard Genettes Unterscheidung zwischen „fictional“ und „factual narratives“ als Annäherung an eine autobiographische und damit faktuale Form des Erzählens lesen. Der Schein des Faktualen entsteht durch die vermeintliche Identität des empirischen Autors als Erzähler: „A = N → factual narrative.“ Genette bestimmt für die „Autobiography“ entsprechend die Formel „A = N = C“ (A: Author, N: Narrator, C: Character). Dass jedoch weder namentliche Gleichheit noch die Integration autobiographischer Signale Garant für die Faktualität des Erzählten sein müssen, fügt Genette unter Verweis auf Autoren wie Jorge Luis Borges oder Tom Jones an:

The other side of the formula (A = N → factual narrative) may seem more dubious, for nothing prevents a narrator duly and deliberately identified with the author by an onomastic feature (Criton in Chereas and Callirhoé, Dante in the Divine Comedy, Borges in *El Aleph*) or by a biographical one (the narrator of *Tom Jones* evoking his deceased wife Charlotte and his friend Hogarth, the narrator of *Facino Cane* evoking his residence in Rue de Lesdiguières) from telling a manifestly fictional story [...].⁶⁴⁵

Dies berücksichtigend, wird Marga Piñero Folge geleistet, die die Bedeutung der autobiographischen Suggestion für das Werkverständnis herausstellt, ohne das Stück deshalb für eine dramatische Umsetzung der Biografie des empirischen Autors zu halten: „Difícil sería comprender la obra en su abanico polisémico si sólo entendiéramos lo que se cuenta como lo que ocurre al autor y no al personaje que actúa.“⁶⁴⁶

Es wurde bereits gezeigt, dass es zu den formalen Besonderheiten des Stücks *El álbum familiar* gehört, dass der Nebentext nicht als deskriptive Regieanweisung fungiert, sondern in Form eines inneren Monologs dargeboten wird. Andrés Amorós formuliert entsprechend: „En letra discursiva esperamos una acotación escénica, descriptiva: no lo es. En realidad, se trata de un monólogo interior narrativo en primera persona.“⁶⁴⁷ Die Verwendung des Präsens im Nebentext steht dabei im Gegensatz zum Gewesensein des Inhalts, entspricht jedoch dem Umstand des erneuten, wiederholten Durchlebens, auf das die adverbiale Bestimmung der Zeit „otra vez“ und das Futur „Pronto entrará MI PADRE“ aufmerksam macht.

(Suena un tren a lo lejos. Estoy yo solo pisando otra vez las baldosas de mi casa, que no sé por qué es ahora toda ella grande, blanca y silenciosa. A mis pies está mi maleta abierta, vacía aún. Oigo fuera unos tremendos golpes contra las paredes. Están empezando a derribar la casa. Pronto entrará MI PADRE, nervioso, angustiado, preguntándome si tengo los billetes...).

⁶⁴⁴ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 51. Vgl. zudem Amorós, „Introducción“, S. 27: „El elemento autobiográfico no se disimula sino que se exhibe desde el nombre del protagonista (Yo-José Luis) y la dedicatoria [...]. El protagonista tiene el mismo número de hermanos – chicos y chicas – que su personaje.“

⁶⁴⁵ Genette, Gérard: „Fictional Narrative, Factual Narrative“, in: *Poetics today*, 11,4 (1990), S. 767.

⁶⁴⁶ Piñero, *La creación teatral*, S. 248.

⁶⁴⁷ Amorós, „Introducción“, S. 27.

MI PADRE.- José Luis, ¿tienes tú los billetes?⁶⁴⁸

Die eigentlich „spätere Narration“ („otra vez“) fungiert damit zugleich als „prädiktive Narration“ („entrará“), erscheint aufgrund des Präsens auf syntaktischer Ebene jedoch als „gleichzeitige Erzählung“. Die uneindeutige Zeitbestimmung der narrativen Instanz führt dazu, dass der Moment des Erinnerns und der erinnerte Moment im Spiel der Wiederholung in sich zusammenzufallen scheinen.⁶⁴⁹ Das Ergebnis ist Unschlüssigkeit auf Seiten des Rezipienten, dessen zeitlogische Schemata unterlaufen werden.

Um der komplexen Struktur des Nebentextes gerecht zu werden, legt Anabel García Martínez die erzähltheoretische Schablone Gérard Genettes an den Thetaertext an und kommt dabei zu folgendem Schluss:

En realidad se trata de un monólogo interior narrativo en primera persona, como indica la primera didascalia [...]. Si seguimos a Stanzel, hablaríamos simplemente de una situación narrativa en primera persona; según Genette estaríamos ante una narración extradiegética y homodiegética con una focalización interna centrada en nuestro protagonista [...].⁶⁵⁰

García Martínez geht somit von einem Ort des Erzählens außerhalb der erzählten Welt aus. Gleichmaßen hebt sie hervor, dass die Erzählinstanz selbst innerhalb der erzählten Welt auftritt, weshalb von einem homodiegetischen Erzähler gesprochen werden kann. Ort des Erzählens und Beteiligung der Erzählinstanz an der erzählten Welt scheinen somit mit dem Verhältnis des Moments des Erinnerns bzw. Träumens und dem erinnerten Moment, dem Geträumten, zu korrespondieren. Entsprechend spricht García Martínez von einem „Yo narrador – José Luis soñando“.⁶⁵¹

Auch Herbert Fitz erkennt die Ebene des Träumenden als Ort des Erzählens: „Wie bei *La doble historia del Doctor Valmy* handelt es sich auch hier um ein Drama, das ganz aus der eingeschränkten Perspektive eines Erzählers gestaltet ist. [...] In *El álbum familiar* ist der Träger der eingeschränkten Perspektive ein träumendes Subjekt.“⁶⁵² Und auch Andrés Amorós ist der Ansicht: „El narrador se ve preso en la lógica implacable de los sueños angustiosos [...]“.⁶⁵³

Damit verorten die genannten Autorinnen und Autoren die Ebene des Erzählens zwar außerhalb der erzählten bzw. geträumten Welt, doch nicht außerhalb des dramatischen Raums. Denn der Träumende, der sich auf einer der beiden im Theatertext konstituierten Fiktionsebenen befindet, ist, obgleich die Ebene nur evoziert wird (off-stage), immer noch Teil der dramatischen Kommunikationsebene. Erzähltheoretisch formuliert, würde sich der Erzähler damit auf der (intra-)diegetischen Ebene befinden, das Geträumte wiederum wäre Teil der Metadiegeese. Dies würde bedeuten, dass die von

⁶⁴⁸ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 53.

⁶⁴⁹ Die verwendete Terminologie lehnt sich an Gérard Genettes Erzähltheorie an; vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München ³2010 (= UTB, 8083), S. 140.

⁶⁵⁰ García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 223.

⁶⁵¹ García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 229.

⁶⁵² Fritz, *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama*, S. 207.

⁶⁵³ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 28.

García Martínez vorgenommene Gleichsetzung der Erzählinstanz mit dem Träumenden („Yo soñando“) nicht mit dem von ihr festgestellten Ort des Erzählens korrespondiert, hatte sie den Text doch als „una narración extradiegética“ eingestuft. Geht man mit García Martínez davon aus, dass der Ort des Erzählens außerhalb der Diegese liegt, so würde der *soñador* als Erzähler strukturell nicht mehr in Frage kommen.

Etwas flexibler gestaltet sich die Analyse von Vera Toro. Sie verortet den Erzähler auf einer extradiegetischen Ebene, merkt jedoch an, dass das „yo narrando“ ebenso innerhalb der erzählten Welt agiert. Zudem, so Toro, suggeriere die Erzählinstanz ihre Präsenz auf der Ebene des impliziten Autors. Eine solche Perspektive unterstellt der Erzählinstanz eine Unabhängigkeit von den Ebenen bzw. eine diegetische, ja metaleptische Flexibilität.

En el *Álbum familiar*, excepcionalmente, un hablante extradiegético y homodiegético se encuentra como yo narrando en el nivel 3 [nivel extradiegético] y tiene ‘aspiraciones’ metalépticas [...] hacia el nivel 2 [nivel intratextual, autor implícito]. Además se encuentra como yo narrado/personaje y ‘director’ de sus familiares en el mismo nivel intradiegético que los demás y reúne así las instancias del hablante extradiegético y un personaje ‘narrador’ jerárquicamente separados normalmente.⁶⁵⁴

In Abgrenzung zu diesen Interpretationsansätzen soll in der Folge eine Analyse vorgelegt werden, die weder eine paradoxe Verbindung des Träumens, also des unbewussten Erinnerns, mit dem Akt des Erzählens, des bewussten Erinnerns, vornimmt, noch versucht, allein mit erzähltheoretischer Terminologie auszukommen. Stattdessen soll der Akt des Erzählens im Theater als Mittel zur Überführung unbewusster Erinnerung in das Feld des Bewusstseins gedeutet und damit als Grundlage für einen performativen Akt des kollektiven Gedächtnisses verstanden werden.

Ausgangspunkt dieses Ansatzes bildet zunächst die Annahme von drei statt zwei Ich-Instanzen. Die erwähnten Analysen gehen größtenteils von einer träumenden und einer geträumten Ich-Instanz aus, gewissermaßen in Analogie zu den zwei festgestellten Fiktionsebenen. Einzig Marga Piñero tendiert zu einer Dreiteilung, wenn sie von einer „visión tridimensional del protagonista“⁶⁵⁵ spricht: „Es decir, tenemos un personaje que es a la vez personaje-actor, autor y director.“⁶⁵⁶ Als „autor“ erzählt der Protagonist, was geschehen ist, als „director“ sagt er voraus bzw. an, was zu geschehen hat, und als „personaje-actor“ erlebt er das Erzählte und Angesagte erneut. Doch obwohl Piñero diese Dreiteilung erkennt, bleibt sie vage bezüglich der Frage, von welchem Ort aus erzählt wird. Vielmehr erscheint es so, als würde sie aufgrund der Namensgleichheit den Akt des Erzählens implizit einer personalen Einheit namens YO zusprechen. Der Hauptfigur wird zugleich die Funktion des Autors bzw. Schöpfers der erzählten Welt, eines determinierenden Spielleiters („director“) wie auch eines Schauspielers zugesprochen, ohne dass damit eine explizite Antwort darauf gegeben wäre, ob sie die Erzählinstanz auf einer Ebene außerhalb des dramatischen Raums verortet oder nicht. Allerdings, und

⁶⁵⁴ Toro, „La auto(r)ficción en el drama“, S. 241.

⁶⁵⁵ Piñero, *La creación teatral*, S. 250.

⁶⁵⁶ Piñero, *La creación teatral*, S. 250.

dies ist von Relevanz für die Beschreibung der erinnerungskulturellen Wirkmacht des Theatertextes, unterstreicht Marga Piñero einen wichtigen rezeptionsästhetischen Effekt, den die Einführung einer Erzählinstanz mit sich bringt:

Hecho de este profundo interés para el lector-espectador ya que se convierte en cómplice del personaje, y de muy compleja resolución para el director del montaje escénico. Y no sólo eso, también descubrimos que este monólogo interior del personaje reflejado en las acotaciones, a través de la evocación de sus recuerdos, va conduciendo la historia, con lo que, de alguna manera, el Yo también se convierte en director de la propuesta escénica, pues desde las acotaciones nos informa y nos aporta datos concretos del movimiento escénico.⁶⁵⁷

Die Einführung einer epischen Vermittlungsinstanz, die ihre Erinnerungen unmittelbar zur Aufführung zu bringen und damit die Vergangenheit des Erinnernden, die Gegenwart des Erzählens und die Zukunft der Aufführungssituation zu bündeln scheint, setzt die Rezipienten in ein enges Verhältnis zur Erzählinstanz. Diese Erkenntnis gilt es nun im Rahmen eines eigenen Analyseansatzes weiterzuverfolgen und zu vertiefen.

2.4.3.3. Das ‚theatralische Ich‘ – das Ende der *mémoire-répétition*?

Ausgangspunkt für die Beantwortung der Frage nach einer möglichen Überwindung der *mémoire-répétition* ist die Beschreibung der drei Ich-Instanzen im Theatertext *El álbum familiar*. Ohne sich für eine biographische Lektüre stark machen zu wollen, erscheint es von Interesse, dass der Autor José Luis Alonso de Santos kurz vor der Abfassung des Theatertextes zwei prägenden literarischen Einflüssen ausgesetzt war. Zum einen war der spanische Dramatiker in die Lektüre von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* vertieft, zum anderen hatte er kurz vor der Abfassung des Textes im Rahmen eines Theaterfestivals im venezolanischen Caracas eine Aufführung des Sürcks *Wielopole, Wielopole* des polnischen Theaterkünstlers Tadeusz Kantor besucht, die ihn nachhaltig beeindruckte. In seinem 1985 veröffentlichten Interview mit Fermín Cabal formuliert Alonso de Santos: „Cuando yo vi en Caracas a Kantor, llevaba un año metido en Proust, y de ahí arrancan, creo, las principales influencias que pueda tener mi última obra [*El álbum familiar*, D.H.].“⁶⁵⁸ Zwar wird in der Folge nicht beabsichtigt, in *El álbum familiar* den Spuren Prousts und Kantors im Einzelnen nachzuforschen, doch dienen diese beiden Referenzen als hilfreiche Vergleichsfolie bei der Analyse der narrativen und metatheatralen Elemente, durch die sich der Theatertext auszeichnet.

Auch bei Proust hören empirischer Autor, Erzähler und Figur auf denselben Namen: Marcel. Die Brücke zu Prousts *Recherche* bildet jedoch nicht die suggerierte Identität zwischen Lebenswelt und Fiktion, sondern die Existenz dreier Ich-Instanzen. Zu den Besonderheiten der *Recherche* gehört es,

⁶⁵⁷ Piñero, *La creación teatral*, S. 250.

⁶⁵⁸ Cabal/Alonso de Santos, *El teatro español de los 80*, S. 157

dass es neben dem erlebenden (*le héros*) und dem erzählenden Ich (*le narrateur*) auch ein erinnerndes Ich gibt, welches seit der einflussreichen Proust-Studie von Marcel Muller (1965) als ‚je intermédiaire‘ bezeichnet wird. Dieses *je intermédiaire insomniaque* ist es, das die berühmten Einleitungssätze des Romans spricht, durch die der Leser in das *drame du coucher* eingeführt wird. Erst die Etablierung des erinnernden Ichs scheint die *Recherche* zu einem Roman über die Entstehung eines Romans werden zu lassen, ist es doch dieses *je intermédiaire*, das in der *mémoire involontaire* den Zugang zum Schreibakt entdeckt. Der Weg zum Schreiben und damit zum Erzählen sowie zur Identität als Schriftsteller wird durch das unfreiwillig erinnernde Ich überhaupt erst geebnet: „Ein erinnerungsloser Ich-Erzähler sucht seine Identität. Die kontingente *mémoire involontaire* soll ihm bei seiner Suche helfen, soll ihm seine verlorene Vergangenheit in ihrer Totalität und somit deren Essenz wieder zurückgeben.“⁶⁵⁹

Im Gegensatz zur *mémoire volontaire*, der fragmentarischen Erinnerung des Verstandes, wird die *mémoire involontaire* durch eine affektiv-sensorielle Wahrnehmung ausgelöst, die, einer Epiphanie gleich, zum Nadelöhr der sich ausfaltenden Erinnerung wird. Der Erfolg der Erinnerung, und damit des Schreibens, stellt sich ein, wenn der affektiv-sensoriellen Identität zwischen Vergangenheit und Gegenwart, beispielsweise durch den Geschmack einer in Tee getauchten Madeleine, die archäologische Freilegung der *Trouvaille* folgt. Das Erinnern führt so zum Erzählen, ohne dass der Erinnernde mit dem Erzähler gleichzusetzen wäre. Diese Opposition wird u.a. in der Madeleine-Episode deutlich, in der das erzählende Ich sich, im Rahmen einer Parenthese, in die Erinnerungen des *je intermédiaire* einschibt und zu Erkennen gibt.

Auch im Stück *El álbum familiar* sind m. E. ein erlebendes, ein erinnerndes und ein erzählendes Ich zu unterscheiden. Erinnern, Erzählen und Erleben stehen hier jedoch in einem anderen Verhältnis als dies bei Proust der Fall ist, was sich nicht nur aus der Tatsache ergibt, dass es sich bei *El álbum familiar* um einen Theatertext handelt. Der Erinnernde in *El álbum familiar* ist ein Träumender, das Erinnerte somit unbewusst Erinnertes und nicht etwa Erinnertes, das durch einen affektiven oder sensorischen Impuls ins Bewusstsein gelangt und somit dem Intellekt zugänglich wird. Bei Proust mündet das Erinnern bzw. das Wiederfinden des Verlorenen in eine Integration ins Bewusstsein und damit in der Möglichkeit der diskursiven Überführung im Erzählen. Während sich bei Proust diese Integration der Erinnerungen in das Bewusstsein also schon innerhalb der erzählten Welt vollzieht und somit innerfiktionaler Schreibimpuls und lebensweltliches Schreiben am Roman zugleich befördert, gelingt diese Integration im Falle von *El álbum familiar* gerade nicht innerhalb der dargestellten Welt. Bei Alonso de Santos eröffnet indes nicht der Erinnernde die Möglichkeit des bewussten Erinnerns, sondern der Erzähler, der ein Ende des traumatischen Kreises der Wiederholung denkbar werden lässt. Dies gelingt, weil der Erzähler als epische Vermittlungsinstanz außerhalb des dramatischen Raums zu verorten ist und es sich nicht, wie vielfach angenommen, um einen erzählenden Träumenden innerhalb des dramatischen Raums handelt. Der Träumende erinnert unbewusst, doch er erzählt nicht. Würde er das tun, würde die Erinnerung aufhören unbewusst zu sein, die Erinnerungen an die traumatischen

⁶⁵⁹ Klinkert, Thomas: *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996 (= *Romanica Monacensia*, 48), S. 53.

Erlebnisse würden auf der Ebene des nicht mehr Träumenden, sondern erwachten YO, zu Zeichen und damit manifest, wodurch der Wiederholungszwang wiederum ein mögliches Ende finden würde. Doch dieser Schritt scheint auf dramatischer Ebene immer wieder zu misslingen, führt die unbewusst erinnerte Initiationsreise doch wieder und wieder zur Katastrophe, dem Trauma der Trennung, die die dramatische Handlung an den Anfang zurückwirft. Das Ende der *mémoire-répétition* scheint sich also von einer anderen Ebene aus als der dramatischen realisieren zu müssen.

Der Erzähler in *El álbum familiar* ist, so die Behauptung, nicht auf derselben Kommunikationsebene positioniert wie das erlebende Ich und das träumende Ich. Er kommuniziert nicht auf der dramatischen Ebene, sondern positioniert sich auf der theatralischen Kommunikationsebene und nimmt damit die Perspektive des Publikums ein. Während Marga Piñero und Anabel García Martínez versuchen, die Metaperspektive des Erzählers mit erzähltheoretischen Begriffen zu fassen, soll die Position des Erzählers in dieser Arbeit mit theatertheoretischen Konzepten und unter Berücksichtigung der Rezeptionsästhetischen Implikationen erklärt werden. Statt als extradiegetischer Erzähler soll die erzählende Ich-Instanz daher als ‚theatralisches YO‘ bezeichnet werden.

Die strukturellen Konsequenzen der Etablierung eines theatralischen Ichs, eines Ich-Erzählers auf theatralischer Ebene, lässt sich auf der Grundlage der theoretischen Ausführungen aus dem Theorie-Kapitel zur Überwindung des Als-ob genauer beschreiben. Die Erweiterung der fiktionalen Welt auf den theatralischen Raum führt zu einer perspektivischen Involviertheit der Zuschauer. Anders gewendet, die perspektivische Komplizenschaft des theatralischen YO mit den Zuschauern hat zur Folge, dass sich ihnen das Dargestellte, das Geträumte, so präsentiert, wie es sich dem theatralischen YO präsentiert. Die Meta-Perspektive erlaubt es dem theatralischen YO, die Gegenwartsperspektive des Erlebenden und die Vergangenheitsperspektive des unbewusst Erinnernden gleichermaßen einzunehmen. Indem es Erlebtes erinnert, beschreibt und zudem zu bestimmen vermag, wird das theatralische YO zur hybriden Instanz zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Es verschränkt Re-Präsentation und Präsentation in sich und bewegt sich auf diese Weise am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation. Der gemeinsamen Kommunikationsebene entsprechend nimmt auch das Publikum das Dargestellte präsentisch (Erleben), als etwas sich gerade Vollziehendes, und repräsentativ (Erinnern), als Re-Präsentation des Gewesenen, wahr. Gemeinsam mit dem theatralischen YO blicken die Rezipienten auf das Geträumte und befinden sich mit ihm auf dem Ermöglichungsgrund der identitären Rekonstruktion. Diese ist innerhalb des dramatischen Raums aufgrund der strukturell nicht zu überwindenden Distinktion zwischen Träumendem und Geträumtem nicht möglich gewesen. Auch Marga Piñero erkennt die erinnerungskulturelle Kraft des Stücks *El álbum familiar* in dieser strukturellen Komplizenschaft zwischen Erzählinstanz, in dieser Studie als theatralisches YO definiert, und Publikum:

Estos personajes, que comparten el mismo espacio y tiempo del público, a veces funcionan como un personaje más de la obra y otras dirigen el espectáculo desde el mismo escenario, son los que crean un vínculo estrecho con el espectador, acortando distancias temporales y

espaciales, ya que su función principal será ser cómplice de ese público, ayudarlo a realizar ese viaje por el recuerdo [...].⁶⁶⁰

Die theatrale Dialektik macht es also möglich, dass sich das theatralische YO zugleich als “liminales YO“ zwischen, oder besser über (> meta-) den Ebenen des Erlebens und des Erinnerns bewegen kann. Es gleicht aufgrund dieser Zwischenposition in gewisser Weise dem *je intermédiaire* aus der *Recherche*, haben doch beide Ich-Instanzen offensichtlich die Funktion, die Konstruktion von Identität zu befördern – sei diese nun die des Romanschriftstellers oder die des Dramatikers und Regisseurs.

Die theatralische Perspektive erlaubt es dem YO, das Geschehen als Erinnertes zu erkennen und es zugleich zu durchleben. Die Verwendung von Vergangenheitsformen kündigt in den folgenden Repliken jeweils einen reflexiven Kommentar an, der nicht von der Zeitebene des Geträumten aus vollzogen werden kann. Vielmehr wird die Reflexion von der Zeitebene des Träumenden aus vorgenommen, auch wenn es nicht der Träumende bzw. unbewusst Erinnernde selbst ist, sondern ein theatralisches YO, das das Erlebte mit zeitlichem Abstand kommentiert und gleichzeitig miterlebt. Der Umstand, dass es sich um einen Theatertext handelt, führt dazu, dass die Reflexion die Ebene des Erlebten zugleich indirekt als Spiel im Spiel markiert, erzähltheoretisch gewendet, als Metadiegeese. Der folgende Auszug ist der dritten Traum-Szene entnommen:

(Y cantamos. Cantamos primero “Asturias, patria querida”, sin demasiadas ganas, mezclando nuestro canto con el traqueteo del tren. Don Demetrio nos va dando a todos leche en polvo y queso americano como en el colegio. Sabía un poco a rancio, pero nos sentíamos mejor después de comerlo.)

[...]

(Y canta MI ABUELA con una voz delgadita y como de otro mundo. Siempre le gustó mucho la canción aunque no era de Falange ni nada. Como además mi abuelo murió en un bombardeo y ella no sabía de quién eran los aviones, estaba contra las dos partes. Pero la canción le gustaba mucho. Y se la oí cantar de pequeño mientras fregaba, con su vocecilla infantil.)⁶⁶¹

Das Changieren zwischen der Ebene des Erlebens (Spiel im Spiel) und der Ebene des Erinnerns, die mit einer Aktualisierung der theatralischen Ebene einhergeht, erinnert stark an die Theaterästhetik des polnischen Theaterkünstlers Tadeusz Kantor (1915-1990). Kantor lehnte seine Theater-Ästhetik an der Struktur von Ritualen, genauer, von Erinnerungsritualen an, indem er, beispielsweise in dem nach seiner Heimatstadt benannten Stück *Wielopole Wielopole* (1980), Erinnertes darstellte und dieses zugleich einem erneuten Durchleben zugänglich machte. Dieses Spiel mit der Dialektik der Repräsentation gelang ihm, indem er sich während der Aufführung als Regisseur, Dramaturg, Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen auf der Bühne bewegte, die dargestellten Erinnerungen veränderte, Einfluss auf das Spiel der Schauspieler nahm oder das Erinnerte auf der Bühne sitzend beobachtete. Die derart vorgenommene Aktualisierung des präsentischen Wahrnehmungsmodus wird in *El álbum familiar* durch die Etablierung der drei Ich-Instanzen erreicht. Zudem nähert sich der

⁶⁶⁰ Piñero, *La creación teatral*, S. 267.

⁶⁶¹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 76f.

Theatertext, genau wie *Wielopole Wielopole* dem ritualhaften, zeremoniellen und damit postdramatischen Theater an. Es geht nicht nur um die Repräsentation von etwas, sondern um das erneute Durchleben des Dargestellten.

Marga Piñero unterstreicht vor diesem Hintergrund zurecht die Nähe von *Wielopole Wielopole* und *El álbum familiar*: „La elección del rito como plataforma estética y ética traza una línea de unión entre *Wielopole Wielopole* de Kantor y *El álbum familiar* [...]“.⁶⁶² Beide Dramatiker bringen Erinnertes auf die Bühne, beide Dramatiker erinnern an den Krieg, Kantor an den zweiten Weltkrieg, Alonso de Santos an den Spanischen Bürgerkrieg. Und beide Dramatiker schreiben ihren Stücken das Potential ein, als performativer Akt des kollektiven Erinnerns zu fungieren, indem sie Repräsentation und Präsentation, Erinnern und Erleben zugleich erfahrbar machen. Dies gelingt durch metatheatrale Techniken, die das Dargestellte zugleich als vermeintlich lebensweltlich Erinnertes offenlegen um es einem gemeinsamen theatralen Erinnerungsritual freizugeben. Es entsteht die Suggestion, dass der empirische Autor als Erzähler und Figur dem Publikum auf der theatralischen Kommunikationsebene begegnet und es, verbunden durch den gemeinsamen Blick, zu Zeugen einer persönlichen Erinnerungsreise werden lässt.

Der Zusammenfall von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist also nicht einzig der onirischen Rahmung auf dramatischer Ebene geschuldet, sondern ist als anti-strukturelles Moment aufzufassen, durch das sich liminale Ereignisse wie Rituale charakterisieren. Erneut zeigt sich, dass es sich beim Theater um ein privilegiertes Erinnerungsmedium handelt, kann der paradoxen Verquickung von Gegenwart und Vergangenheit, Erleben und Erinnern, wie sie für Erinnerungsrituale kennzeichnend ist, theaterstrukturell durch die bewusste Überlagerung von präsentischem und repräsentativem Wahrnehmungsmodus zum Ausdruck verholfen werden. Die dargestellte Zeit und die Zeit der Darstellung werden gleichermaßen aktualisiert, Erlebtes wird im nächsten Moment erinnert bzw. Erinnertes wird im nächsten Moment erlebt. Dadurch wird die Aufführungssituation zu einem liminalen Ereignis: „El tiempo [...] coincide en muchos momentos con el tiempo de los espectadores y esta coincidencia ayuda al público a situarse en el ‘ahora’ intemporal de la obra.“⁶⁶³

Gemäß der dieser Studie zugrunde liegenden Annahme, dass die ethische Kraft des erinnerungskulturellen Theaters auf perzeptive Uneindeutigkeit (*hésitation*) gründet, die sich zwischen den beiden Wahrnehmungsmodi der Repräsentation und der Präsenz verortet, gewissermaßen am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation, kann auch *El álbum familiar* als Beispiel für den wirkmächtigen Aufbau erinnerungskultureller Phantastik betrachtet werden. Durch die perzeptive Uneindeutigkeit wird dem Zuschauer eine ästhetische Erfahrung gewährt, die sich aus der strukturell bedingten Beteiligung an einem selbsttherapeutischen Akt der Identitätsrekonstruktion ergibt.

Erinnern wir uns an dieser Stelle an die psychoanalytische Deutung von Träumen, die sich selbst auf Traumberichte, also das Erzählen von Träumen stützt. Die Narration des Geträumten, die sog.

⁶⁶² Piñero, *La creación teatral*, S. 266.

⁶⁶³ Piñero, *La creación teatral*, S. 267.

Trauerinnerung, dient als Grundlage für die Dekodierung der Verdrängungswiderstände, die den Wiederholungszwang erst entstehen lassen. An dieser Stelle soll erneut auf Judith Kaspers Monographie *Sprachen des Vergessens* Bezug genommen werden. Im folgenden Zitat verdeutlicht sie den wichtigen Zusammenhang von wiederholender und wahrer Erinnerung sowie zwischen Bewusstsein und der Methode des *Durcharbeitens* unter Rekurs auf Sigmund Freud:

Die Therapie versucht, den Wiederholungszwang über das Durcharbeiten in echte Erinnerung überzuführen, indem unter anderem der Widerstand bewußt gemacht, danach durchbrochen und schließlich die Akzeptanz bestimmter verdrängter Elemente herbeigeführt werden soll. [...] Das Durcharbeiten meint ein Vertiefen in die Widerstände, ein Wiederholen, jedoch im Sinne einer Deutungsveränderung, Reparation, Ausbesserung, durch welche die Befreiung des Subjekts vom Wiederholungszwang begünstigt werden kann.⁶⁶⁴

Der Prozess des Durcharbeitens ist folglich auch für die Identitätskonstruktion von Bedeutung, setzt diese doch die Integration des Erinnerten in das Bewusstsein, die hermeneutische Eingliederung in den Bewusstseinshorizont, voraus. Der narrative Charakter des Durcharbeitens macht das Erzählen damit zum Mittel der Identitätskonstruktion. Das Vertiefen in die Widerstände wie auch die Wiederholung stehen in Analogie zur dramatischen (Innen-)Perspektive, zum erneuten Er- bzw. Durchleben des Erinnerten. Dahingegen erlaubt die theatralische (Außen-)Perspektive die reflexive Betrachtung der Geschehnisse und öffnet auf diese Weise Raum für eine Deutungsveränderung, die letztlich in eine Akzeptanz des Verdrängten münden kann. Durcharbeiten bedeutet somit nicht Distanzierung von Erinnertem, sondern vielmehr eine Heraus- und Hinein-Bewegung, ein Oszillieren zwischen Beteiligung und Abstand, gleich den Bewegungen eines Maler, der einen Schritt zurückgeht, um das Gemälde aus einiger Entfernung zu betrachten, um den Pinsel danach erneut anzusetzen.

Durch ein solches Oszillieren zwischen Innen und Außen, dramatischer und theatralischer Perspektive, charakterisiert sich auch der Theatertext *El álbum familiar*; dieses Changieren mimit zugleich die therapeutische Bewegung des Durcharbeitens, die einen theatralischen Blick auf das Geschehen voraussetzt. Der Wechsel zwischen temporalen Deiktika oder Zeitstufen soll somit gerade nicht als innerdramatischer Wechsel zwischen der Ebene des Träumenden und des Geträumten verstanden, sondern kann als Wechsel zwischen der dramatischen und der theatralischen Perspektive gelesen werden. Diese Bewegung markiert den Traum immer wieder als Spiel im Spiel, ohne den fiktionalen Charakter des Gesamtspiels auf theatralischer Ebene in Frage zu stellen. Der Spielcharakter des Geträumten wird dadurch intensiviert, dass sich nicht nur YO, sondern auch die übrigen Figuren ihrer im Traum übernommenen Rollen bewusst sind. Sie nehmen zudem den inneren Monolog des YO wahr, was den Nebentext erneut in die Nähe der dramaturgischen Vorgabe rückt. So reagiert etwa in der ersten Traumszene MI ABUELA unmittelbar auf einen im Nebentext geäußerten Gedanken von YO:

⁶⁶⁴ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 104.

([...] ¿Por qué voy a llorar? [...] Por el gato ese asqueroso que me araña cada vez que me ve?)

MI ABUELA.- Se queda con la vecina, la señora Antonia, que lo va a tratar muy bien, no te preocupes...“⁶⁶⁵

Je bewusster sich das theatrale YO seiner determinierenden, spiel- und somit erinnerungsbestimmenden Funktion wird, desto spürbarer nimmt es Einfluss auf der Ebene des Erlebens.

(Y empezamos a caminar, pero nos vamos en círculo, dando vueltas y vueltas una y otra vez sobre nosotros mismos. [...])

[...]

(Entonces YO empiezo a gritar en mitad de mi sueño.)

YO.- ¡Vámonos! ¡Vámonos de aquí para siempre! ¡Tenemos que poder salir! ¡Tenemos que poder marcharnos de aquí! ¡Marcharnos de aquí! ¡Marcharnos! ¡Marcharnos! ¡Marcharnos!...

*(Y un ruido ensordecedor apaga la luz de mi pesadilla, desapareciendo todas las sombras en la oscuridad de mi mente.)*⁶⁶⁶

Da der Traum zugleich dramatische Handlung bedeutet, kann der Hinweis auf den Schrei im Traum auch als Handlungsvorgabe für das erlebende YO verstanden werden. Dieses setzt die Vorgabe unmittelbar um und beeinflusst auf diese Weise die dramatische Handlung entscheidend, denn der Schrei kündigt nicht nur das Ende der Traumszene an, sondern ebenso den damit vollzogenen Ortswechsel, den Beginn der Reise. Durch die Lichtmetaphorik wird die Verbindung zwischen *escena* und *mente* zusätzlich intensiviert. Das *Oscuro* markiert nicht nur die Grenze zwischen den Theater-, sondern ebenso zwischen den Traum-Szenen.

Die bewusste Modifikation der dramatischen Handlung erinnert an den Prozess des Durcharbeitens. Bei diesem Bewusstwerdungsprozess scheinen ihn die anderen Figuren zu unterstützen: „MI HERMANA MAYOR.- Lo que podíamos hacer, mientras esperamos, es celebrar el cumpleaños de Pili. ¿Quieres, José Luis?“⁶⁶⁷ Durch die figurale Aktualisierung des YO als Spielleiter zeigen die Figuren ihre eigenen Rollen innerhalb des Traum-Spiels an und führen den ritualhaften Charakter des Dargestellten vor Augen, in dem den Figuren bestimmte Funktionen in Bezug auf den Protagonisten/Initianden zukommen. Die Ausrichtung der Figuren, bei denen es sich durchweg um Typen handelt, auf die Hauptfigur entspricht demnach nicht nur der Subjektivität des Traums, sondern ebenso der Überhöhung des Initianden während eines Rituals: „Además, los personajes – y los actores – del ritual no son tanto individuos como tipos [...]“⁶⁶⁸

Im Laufe der Initiationsreise weicht die anfängliche Orientierungslosigkeit des theatrale YO. An ihre Stelle tritt die Erkenntnis, das Wissen um das Erlebte und die damit verbundene Fähigkeit, das

⁶⁶⁵ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 54.

⁶⁶⁶ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 62f.

⁶⁶⁷ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 86.

⁶⁶⁸ Piñero, *La creación teatral*, S. 266.

Erlebte zu erinnern und zu modifizieren. Zu Beginn der sechsten und letzten Traum-Szene tritt das theatralische YO selbstbewusst als Spielleiter auf, um die Ebene des Erlebens zu determinieren. Er positioniert die Figuren gemäß seiner Erinnerungen und gibt ihnen Instruktionen für den weiteren Handlungsverlauf, um, kurz nachdem sich die Figuren erneut in ihre Rollen eingefunden haben, selbst wieder die Rolle des erlebenden YO einzunehmen:

(Y estamos ya en el andén. Hay una gran confusión de gentes y ruidos a nuestro alrededor. Los altavoces llenan el lugar de órdenes a ejecutar, de leyes a obedecer, de normas, de consignas, de propagandas. Miro a los míos y les veo más envejecidos, cansados, como negándose a revivir los últimos recuerdos. Entonces YO les coloco en sus lugares, les doy las últimas instrucciones, y todo comienza una vez más a suceder.)

YO.- Tú estabas aquí, padre, tú a su lado, mamá. La abuela no, se había quedado en la sala de espera. Vamos abuela, vamos. Tiene que quedarse dentro. Llévase su butaca de mimbre. Llévesela ya. Vosotros aquí. Es sólo la familia; nuestros fantasmas no entran hasta después. Pitaba el tren. Sonaban los altavoces con órdenes.

ALTAVOCES.- „...colóquense en filas... todos con las documentaciones a punto... sigan las instrucciones... preparen con los billetes.“

YO.- Pasan ahora los dos guardias civiles a nuestro lado con el preso. Pasen. Pasen ya.

GUARDIA CIVIL 1.- Adiós, adiós, señores. Buen viaje.

GUARDIA CIVIL 2.- Adiós, y mucho gusto.

YO.- Y tú, padre, estabas preocupado porque no nos perdiéramos ninguno. Y tú, mamá, lo decías lo de los cupones.

MI PADRE.- Sí, ya me acuerdo. ¡Venid todos! Cuidado, todos juntos, no vayáis a perderos alguno.

MI MADRE.- José, debería repartir los cupones [...]

[...]

MI PADRE.- Sí, toma tú esto, José Luis.

YO.- ¿Yo? Yo no quiero. ¿Por qué yo?⁶⁶⁹

Der Übergang zwischen theatralischem und dramatischem Blick ist mit der letzten Replik abgeschlossen („YO.- ¿Yo? Yo no quiero. ¿Por qué yo?“). Die therapeutische Bewegung des Durcharbeitens wird mit der dramaturgischen Modifikation der Aufführung in Analogie gesetzt, das Arbeiten am Intelligiblen wird zur Arbeit am fiktionalen Geschehen und das Theater zum Ort der Überwindung der Verdrängungswiderstände.

Die letzte Didaskalie der sechsten Traum-Szene nährt tatsächlich die Hoffnung auf die erfolgreiche Integration der Erinnerungen an die traumatischen Erlebnisse ins Bewusstsein des theatralischen YO. Diese Hoffnung speist sich aus der Akzeptanz, die die Ebene des Erlebenden und des Erinnernden zusammenzuführen und die identitäre Rekonstruktion bis kurz vor den Abschluss zu bringen scheint. Der fallende Vorhang verhindert jedoch die letzte Gewissheit auf Seiten des Rezipienten, so dass gegenüber der dramatischen Wiederholungsbewegung zwar ein theatralisches Ende der Wiederholung in Aussicht gestellt wird, dieses jedoch aufgrund des strukturbedingten Zusammenfalls des theatralischen Raums am Ende einer jeden Aufführung nicht vollends eingelöst werden kann.

⁶⁶⁹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 105f.

([...]Y el tren arranca lentamente. Les mando mis lágrimas en el tiempo mientras me alejo y ellos van desapareciendo al fondo. Entonces desenvuelvo lo que me dio MI PADRE, y lo miro. Es un álbum. El álbum familiar. Lentamente empiezo a pasar sus hojas, y descubro por qué tengo que ir, porque me tuve que ir, mientras el tren avanza.)

TELÓN.⁶⁷⁰

Die narrative Manifestierung des Verdrängten auf theatralischer Ebene durch eine epische und zugleich therapeutische Vermittlungsinstanz beteiligt die Zuschauer am Prozess des Durcharbeitens. Im Sinne der diese Studie leitenden These, die das erinnerungskulturelle Theater der *Generación del 82* als ein Theater definiert, das das Nicht-Erinnern des Unvergesslichen ästhetisch verarbeitet und diese Verarbeitung zugleich zu einem erinnerungskulturellen Akt ausgestaltet, wird *El álbum familiar* daher als Akt des gemeinsamen Durcharbeitens von verdrängter Vergangenheit begriffen.

Die Zuschauer werden durch die strukturelle Komplizenschaft mit dem theatralischen YO zu Zeugen eines ritualähnlichen, theatertherapeutischen Prozesses. Der Umstand, dass diese theatrale Selbstheilung, genauer, die theatrale Rekonstruktion des Selbst überhaupt gelingen kann, ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass dieser Prozess eben nur innerhalb des Theaters durchführbar ist. Konstitutiv für die Theatersituation ist, gemäß des bereits zitierten Ausspruchs von Eric Benley – „A impersonates B while C is looking“ – das Publikum. Dieses ist somit auch für den Prozess des theatralen Durcharbeitens unabdingbar.

Die Rekonstruktion des YO gelingt einzig dank der besonderen Struktur der Theatersituation, die die Widerstände des dramatischen Raums durch eine Erweiterung desselbigen auf den theatralischen Raum auszuhebeln imstande ist. Das Theater wird zum therapeutischen Raum, und so wie es keine klassische Psychoanalyse ohne Analytiker geben kann, so kann es keinen performativen Akt des Durcharbeitens im Theater geben, wenn diejenigen absent sind, die die Theatersituation überhaupt erst konstituieren. Die Zuschauer von *El álbum familiar* sind demnach mehr als Zuschauer und Zeugen, sie sind in der Position des Analytikers konstitutiver Teil einer möglichen Integration des Verdrängten in das Bewusstsein. Diese Integration scheint lediglich am Ende der Aufführungssituation offengehalten. Die mit dieser ästhetischen Erfahrung verbundene rezeptive Verantwortung ergibt sich m. E. aus der perzeptiven Komplexität des Stücks, das auf dramatischer Ebene die unendliche Wiederholung ebenso als Ende anbietet, wie sie auf theatralischer Ebene die Hoffnung auf die finale Integration des Geschehenen ins Bewusstsein und den Übergang zur *mémoire-souvenir* nährt. Der Fall des Vorhangs lässt den Zuschauer im Unklaren darüber, ob das versöhnliche Ende, die Akzeptanz über Geschehenes („descubro“), gleichbedeutend ist mit dem Ende der Wiederholung, dem erneuten Durchleben des Familienalbums. Doch anders als die im dramatischen Raum verortete Figur erlaubt das Theater eine kathartische Kippbewegung. Im Sinne Barthes': Die Fotografie ist das „tote Theater des Todes“, weil sie tötet und aufgrund der Licht-Spur zugleich Lebendigkeit suggeriert. Sie ist undialektisch und verleitet zur unendlichen Wiederholung auf der Ebene der These. Das Theater hingegen bietet die

⁶⁷⁰ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 111.

Chance auf den dialektischen Umschlag, den Übergang von der Melancholie zur Trauer, zur Integration der punktierenden Affekte ins Bewusstsein. Dieser Übergang von der Melancholie zur Trauer scheint sich nicht zufällig im Rahmen des inneren Monologs in der letzten Didaskalie anzukündigen: „[...] *Y el tren arranca lentamente. Les mando mis lágrimas en el tiempo mientras me alejo y ellos van desapareciendo al fondo. [...]*“.⁶⁷¹

Die ethische Verantwortung des Zuschauers von *El álbum familiar* liegt in der Bewegung von der Melancholie zur Trauer. Das Ende der Aufführungssituation erlaubt den Übergang von der Melancholie der unendlichen Wiederholung zur Trauerarbeit. Marga Piñero zufolge steht *El álbum familiar* aufgrund der strukturellen Annäherung an performative Veranstaltungsformen exemplarisch für die ästhetische Transformation der spanischen Bühne nach 1975. Was auf den europäischen Bühnen bereits dem theaterästhetischen Standard entsprach, wurde u.a. von den in dieser Studie behandelten Vertretern der *Generación del 82* im spanischen Theater etabliert:

La propuesta de *El álbum familiar* era novedosa en España, aunque, como hemos visto, otros autores estaban también compartiendo estas líneas estéticas, y pudo ser que provocara cierto desconcierto.⁶⁷²

Angesichts der Bedeutung des Nebentextes, welcher die Verschränkung von Erleben und Erinnern erst zur ästhetischen Erfahrung werden lässt, soll der Behauptung von Vera Toro, es handle sich bei *El álbum familiar* um ein Lesedrama, widersprochen werden:

Muchas veces contienen [las acotaciones, D.H.] comentarios (secretos) sobre lo que dijeron los demás personajes, comparables con un aparte. Pero como no se pronuncian en el escenario, tratándose en *Álbum familiar* de un drama para lectura, sólo el lector implícito los percibe y con ellos los conflictos internos de José Luis.⁶⁷³

Auch dem Großteil der Theaterkritiker der 80er Jahre scheint die Wichtigkeit der perspektivischen Doppelung entgangen zu sein. Anabel García Martínez, die im Gegensatz zu Toro die rezeptionsästhetische Relevanz des Nebentextes unterstreicht, weist darauf hin, dass dieser durchaus inszenatorisch realisiert wurde: „[...] en el montaje madrileño estrenado en octubre de 1982 justamente sí que se pronunciaron, lo cual fue claramente tachado como defecto principal de la obra.“⁶⁷⁴ Die „duplicación de los signos“ (López Sancho, 1982) zog nach Meinung der Kritiker eine „cierta tautología“ (Monleón, 1982) nach sich.⁶⁷⁵ Würde jedoch der Nebentext im Rahmen der Inszenierung nicht realisiert, so würde nicht nur verkannt, dass es sich nicht um eine deskriptive Regieanweisung handelt. Zudem würde ein Wegfall des Nebentextes missachten, dass erst der intra- bzw. intermediale

⁶⁷¹ Alonso de Santos, *El álbum familiar*, S. 111.

⁶⁷² Piñero, *La creación teatral*, S. 270.

⁶⁷³ Toro, „La auto(r)ficción en el drama“, S. 239.

⁶⁷⁴ García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 225.

⁶⁷⁵ Weitere Überlegungen und Informationen zur unmittelbaren Rezeption von *El álbum familiar* finden sich bei García Martínez, *El telón de la memoria*, S. 225.

Bezug auf die Narration die intendierte Inszenierung zu einem performativen Akt des Erinnerns bzw. Durcharbeitens werden lässt, an dessen Ende die Rekonstruktion des theatralischen YO steht bzw. ein Rekonstruktionsangebot an die Zuschauer gemacht wird. Die Suggestion einer Überwindung des Als-ob wird erreicht, indem sich der Zuschauer perspektivisch auf der Ebene des Durcharbeitens wiederfindet und als konstitutives Element dieses Prozesses fungiert. Das individuelle Durcharbeiten wird zu einem Prozess des Durcharbeitens innerhalb der theatralen *communitas*, dessen Abschluss den Rezipienten im Anschluss an den gemeinsamen Akt des kollektiven Gedächtnisses vorbehalten ist. Das Ende der Aufführung wird somit zum Angebot an die Rezipienten, der Melancholie der Wiederholung ein Ende zu setzen und das Geschehenen auf lebensweltlicher Ebene in das Bewusstsein zu integrieren. Der Fotografie, dem „toten Theater des Todes“, wird damit die Wirkmacht des den dialektischen Umschlag in die Erinnerungs- und Trauerarbeit erlaubenden Theaters entgegengesetzt.

3. An der Schwelle zur Demokratie: *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* (1983) von Ignacio Amestoy Egiguren

3.1. Spanien als *Huis clos* – Zur Tragik selbstverschuldeter Unmündigkeit

Den Analysen dieser Studie liegt eine gemeinsame Kernthese zugrunde. Diese lautet, dass in den jeweils gewählten Ästhetisierungsformen des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen auf dramatischer Ebene bereits eine Möglichkeit für einen Akt des performativen Erinnerns im theatralischen Raum angelegt ist. Diese Annahme impliziert, dass die Mimesis des Verdrängens zugleich eine strukturelle Vorbereitung leistet, welche einen Akt des Erinnerns auf *anderer* Ebene ermöglicht. Auf dramatischer Ebene wird nicht erinnert, jedoch auf theatralischer. Auf diese Weise löst das Theater als erinnerungskulturelles Medium die Paradoxie auf, die sich zwischen der Darstellung des Verdrängens und dem gleichzeitigen Erinnern an das Verdrängte aufspannt. Das Theater vermag es, Nicht-Erinnertes, die Spur des Gewesenen, zu zeigen, ohne dass dies mit einer materiellen Manifestierung innerhalb der Binnenfiktion verbunden wäre, und dabei gleichsam, auf höherer Ebene, einen Raum des gemeinsamen Erinnerns zu öffnen. Diese Kernthese wird auch die Analyse des Dramas *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* (1983) des baskischen Dramatikers Ignacio Amestoy Egiguren (*1947) leiten, dem dritten in dieser Studie behandelten Vertreter der *Generación del 82*.

Während der Theatertext *¡Ay, Carmela!* von José Sanchis Sinisterra den Akt des Verdrängens durch die Wiederkehr der toten Carmela aus dem Jenseits ästhetisiert und zugleich den Gehalt der Verdrängung durch ein Spiel im Spiel theatralisch erlebbar macht, schließt José Luis Alonso de Santos in *El álbum familiar* das Verdrängte auf dramatischer Ebene in einen Traum ein, um es dabei jedoch zugleich auf einer theatralisch-therapeutischen Ebene einem Akt des Durcharbeitens im Sinne Sigmund Freuds auszusetzen und auf diese Weise zur notwendigen Erinnerungsarbeit aufzufordern. Im Falle von Ignacio Amestoy's Theatertext *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* gilt es indes aufzuzeigen, inwiefern der auf dramatischer Ebene eingeschriebene Umgang mit moralischer Schuld zugleich einen Akt des Vergebens auf theatralischer Ebene bereithält. Dies gelingt m. E. durch die Überlagerung einer psycho-pathologischen Ebene, auf der die Folgen der Verdrängung moralischer Schuld verhandelt werden, und einer biblisch-liturgischen Ebene, die aus der Zuschauerschaft eine Gemeinde formt und einen Akt des Vergebens im Sinne der christlichen Eschatologie ermöglicht. Zugleich stellt das Stück, so eine weitere Behauptung, einen Versuch dar, die politische Instrumentalisierung christlicher Symbolik durch den Franquismus parodistisch vorzuführen, um anschließend den eigentlichen Sinn des liturgischen Feierns in der Gemeinde vom ideologischen Ballast zu befreien. Dieser eigentliche Sinn besteht im Erinnern zum Zwecke der erneuten Ausrichtung des gegenwärtigen Handelns unter Berücksichtigung des durch Christus empfangenen Erbes. Die Erinnerung an den Tod des Märtyrers am Kreuz im Rahmen der Heiligen Messe vergegenwärtigt nicht nur die Vergebung der Sünden, sondern erinnert zugleich an die daran geknüpfte Verantwortung der Christen. Bevor jedoch auf den Übergang zwischen dramatischer und theatralischer Ebene und somit auf den Übergang zwischen Schuldbekenntnis und Vergebung sowie

möglicher Versöhnung eingegangen wird, soll eine inhaltliche Einführung in das Stück unter Berücksichtigung des historischen Kontexts des Dramengeschehens geleistet werden.

Ignacio Amestoy überschreibt seine *Tragedia en dos partes* mit einem Zitat des spanischen Schriftstellers Salvador de Madariaga, das die thematische Ausrichtung des Theatertextes bereits vorgibt: „No es posible entender la trayectoria íntima de hombres rectos como Ridruejo si no se dilucida – al menos en lo fundamental – lo que de verdad es el ejército.“⁶⁷⁶ In zwei nicht eigens in Szenen unterteilten Akten, deren Grenze den Übergang zwischen dem 28. und 29. Juni 1975 markiert, präsentiert uns Amestoy vier Vertreter des spanischen Militärs, die sich in Rangordnung, Alter sowie hinsichtlich ihrer ideologischen und politischen Position unterscheiden. Es handelt sich um Coronel Arenas (49 Jahre), Capitán Alonso (30 Jahre), General Castillo (60 Jahre) sowie Comandante Castro (43 Jahre). Komplettiert wird dieser synchronische Querschnitt durch Spaniens Militärapparat kurz vor dem Ende der franquistischen Diktatur durch eine weibliche Figur, die Enfermera (40 Jahre), deren Charaktereigenschaften hinter ihrer Typisierung als kokett-laszivem und zugleich mütterlich-dominantem sowie völlig apolitischem Gegenpart zu den Militärs zurücktritt. Obwohl der Dramatiker Ignacio Amestoy das Stück nach dem spanischen Politiker und Dichter Dionisio Ridruejo (1912-1975) benannte und obwohl dieser das Stück somit *ab initio* thematisch skandiert und durchwirkt, erfährt die historische Person selbst *keine* materielle Präsenz auf der Bühne. Wohl wissend, dass Ridruejo dem Großteil der Leserschaft wenig bekannt sein dürfte, kontextualisiert Amestoy das Dramengeschehen im Anschluss an die *dramatis personae* und noch vor Beginn des ersten Aktes, ohne dabei jedoch auf das später noch genauer zu betrachtende Konfliktpotential der Person Ridruejos einzugehen:

Dionisio Ridruejo, político y poeta español, nacido el 12 de octubre de 1912, murió en la madrugada del 29 de junio de 1975. La acción de *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* se desarrolla en el gimnasio de un centro de rehabilitación, en los días 28 y 29 de junio de 1975.⁶⁷⁷

Eine Turnhalle eines *centro de rehabilitación* bzw. einer *residencia militar* stellt den Ort des dramatischen Geschehens dar, einer der Einrichtungen also, die unter Franco zahlreich gegründet wurden und in denen “verdiente“ Militärvertreter ihren Ruhestand verbringen.⁶⁷⁸ Der Grund für das Zusammenkommen der vier Residenzbewohner in dieser Halle sind die für den 18. Juli geplanten Feierlichkeiten anlässlich des Jahrestages des *Alzamiento Nacional*, der Erhebung der anti-

⁶⁷⁶ Amestoy Eiguren, Ignacio: *Violetas para un borbón: la reina austríaca de Alfonso XII. Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, Madrid 2015 (= Letras hispánicas, 757), S. 173. Alle weiteren Textstellen, die in dieser Studie zitiert werden, sind dieser Ausgabe entnommen.

⁶⁷⁷ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 177. Fälschlicherweise heißt es in dem einleitenden Text: „[...] murió en la madrugada del 29 de julio de 1975.“ In der 1994 bei Fundamentos erschienenen Ausgabe ist das Todesdatum (Juni statt Juli) korrekt angegeben. Der Verfasser der Arbeit erlaubte sich, den Tippfehler ohne Vermerk im Zitat auszubessern.

⁶⁷⁸ Vgl. Amestoy Eiguren, Ignacio (2014): „Dionisio Ridruejo - Una pasión española. Anagnórisis y catarsis con un culpable arrepentido“, URL: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-43/cuaderno-de-bitacora-dionisio-ridruejo-una-pasion-espanola/> [02. März 2018]: „¿En dónde se iba a desarrollar la acción? En una residencia militar, de las muchas que existían y existen en España. Un residencia especial, con servicio de enfermería.“

republikanischen Truppen am 18. Juli 1936, die den Beginn des Spanischen Bürgerkriegs markiert. Zu diesem Zweck soll die *Missa de Angelis*, eine Heilige Messe in gregorianischer Fassung, unter der Leitung des General Castro einstudiert werden, wenngleich sich dies aufgrund der Diskussionen zwischen den Protagonisten über die aktuelle politische Situation Spaniens schwierig gestaltet und es deshalb immer wieder zu Unterbrechungen kommt.

Die *residencia militar* repräsentiert weniger einen freiwillig aufgesuchten Erholungsort als vielmehr einen geschlossenen Raum, dessen Bewohner nicht autonom über ihren Verbleib oder Auszug entscheiden dürfen. Die von Amestoy in den Bühnenanweisungen gegebene Beschreibung der Turnhalle erinnert an ein Gefängnis, in dem die dort versammelten Militärvertreter ironischerweise dem Regime im Rahmen der *Missa de Angelis* zu huldigen planen, das für ihre „Inhaftierung“ verantwortlich ist bzw. aus dem es keinen Ausweg zu geben scheint. So erinnern bereits die „interminables filas de espalderas de madera“, die an den Turnhallenwänden angebrachten Sprossenleitern, an Gitterstäbe, die die Protagonisten umschließen. Weißes Licht leuchtet den Raum aus – „La iluminación es artificial, muy blanca“ –, in dem „una canasta de baloncesto“, von der Decke hängende „cuerdas con nudos, sin nudos“, „unas escalas, juegos de anillas y una red repleta de balones“ sowie „algún aparato de salto gimnástico y unas paralelas“ zur körperlichen Disziplinierung zur Verfügung stehen.⁶⁷⁹

Neben der suggerierten Gefängnisatmosphäre lassen die Beschaffenheit des Spielorts, die mentale Verfassung des Coronel Arenas wie des General Castillo ebenso an eine Psychiatrie denken. Beide Figuren scheinen von den Auswirkungen einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung heimgesucht zu werden, die einen wiederholten Rollenwechsel zur Folge hat. Während der Coronel immer wieder in die Rolle der historischen Figur Dionisio Ridruejo fällt, schlüpft der General mehrmals in die Rolle von Francisco Franco, so dass die beiden Figuren den im folgenden Teilkapitel näher betrachteten Konflikt zwischen Ridruejo und Franco an der Schwelle zur Demokratie stellvertretend ausfechten. Während die Rollenübernahme des Generals als Folge einer willentlichen, wenn auch krankhaft obsessiven Identifikation mit Francisco Franco betrachtet werden kann, so erinnert die Rollenübernahme des Coronel hingegen an eine Heimsuchung. Die Besetzung durch Dionisio Ridruejo erscheint, dies wird a.a.O. genauer zu analysieren sein, als unfreiwillige Wiederkehr dessen, vor dem der Coronel zu fliehen versucht.

Bereits zu Beginn der dramatischen Handlung spricht der Coronel die benannten raumsemantischen Ebenen explizit an: „Mañana abandonaré este manicomio. No aguanto más aquí.“⁶⁸⁰ Sowie: „Mañana ya estaré fuera de esta cárcel.“⁶⁸¹ Und wenig später: „No quiero pasarme en este ‚búnquer‘ el resto de mis días.“⁶⁸² Die geschlossene Raumstruktur führt dazu, dass die dramatische Handlung nicht durch den Wechsel unterschiedlicher Schauplätze, sondern durch die Auftritte und Abgänge der Figuren

⁶⁷⁹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 177.

⁶⁸⁰ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 183.

⁶⁸¹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 185.

⁶⁸² Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 185.

vorangetrieben wird. Einzig der Coronel ist in jeder der auf diese Weise implizit markierten Szenen auf der Bühne präsent. César Oliva hebt die Symmetrie der impliziten Szenenabfolge hervor, die sich aus der Anzahl der auf der Bühne präsenten Figuren und den jeweiligen Auftritten und Abgängen ergibt: „En el primer aparte advertimos cinco escenas de desigual medida, siendo la 5 el centro y motor de la obra, susceptible de sucesivas divisiones por la mucha información que contiene, la 1 la de la introducción a la acción, y la 2, fragmentada en tres breves porciones, relativa a la sucesivas interrupciones que realiza la Enfermera.“⁶⁸³ Dem zweiten Teil schreibt Oliva ebenso fünf teils erneut untergliederte Szenen zu, die eine strukturelle Analogie zum ersten Teil aufweisen.⁶⁸⁴ Die Abgeschlossenheit des Raums sowie die geringe Aktionsdichte haben zur Folge, dass der Fokus auf die Dialoge der Figuren, deren politisch-ideologische Positionen sowie deren mentale Verfassung gerückt wird.

Es verwundert angesichts der symbolischen Besetzung des Raums nicht, dass César Oliva den Theatertext zu den Produktionen Amestoy's zählt, die sich durch eine existenzialistische Färbung im Sinne Jean Paul Sartres charakterisieren.⁶⁸⁵ Ähnlich wie in Sartres Theaterstück *Huis clos* werden die Rezipienten des Dramas *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* mit einer Figurengruppe konfrontiert, deren individuelles Leid in der verordneten und ausweglosen Inter-Subjektivität ihren Ursprung zu finden scheint. Die Insassen des *manicomio* repräsentieren unterschiedliche ideologische Positionen und stehen metonymisch für den konfliktgeladenen Militärapparat bzw. die unterschiedlichen militärischen Gruppierungen am Ende der Diktatur. In seinem Prolog der 1994 publizierte Druckausgabe schreibt César Oliva entsprechend: „Amestoy nos conduce a una especie de laberinto dramático, en donde sus criaturas quedan eternamente condenadas a no salir jamás de él aunque, eso sí, se contemplan rebotadas en terribles espejos.“⁶⁸⁶ Um zu verstehen, inwiefern Amestoy das Motiv des *Huis clos* in seinem Theatertext ausgestaltet, gilt es sich eingehender mit den Protagonisten auseinanderzusetzen.

Der gebrechliche, im Rollstuhl sitzende General Castillo tritt als glühender Anhänger Francos auf, der weder Zweifel an der Größe des franquistischen *Imperio hacia Dios* noch an der fortwährend gärenden, subversiven Kraft des Kommunismus und der *masonería* hegt. Sein Unwille, die Zeichen der Zeit zu erkennen, macht ihn zum *flat character*, zum unbeweglichen Gestrigen, dessen mentale Stagnation auf körperlicher Ebene durch die Fesselung an den Rollstuhl Ausdruck findet. Natürlich verweisen diese Attribute auf Francisco Franco, den ideologischen Referenzpunkt des Generals, der aufgrund seiner krankhaften Obsession immer wieder eins mit seinem ideologischen und politischen Vorbild wird. Die Pathologisierung dieser Identifikation drückt sich auf Zeichenebene durch den Zusammenfall von Referent und stellvertretendem Zeichen aus. César Oliva charakterisiert den

⁶⁸³ Oliva, César: „Prólogo: Ignacio Amestoy y su teatro político“, in: Amestoy, Ignacio Egiguren, *¡No pasarán, Pasionaria! Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, Madrid 1994, S. 12.

⁶⁸⁴ Vgl. Oliva, „Prólogo“, S. 11-15.

⁶⁸⁵ Oliva, „Prólogo“, S. 10.

⁶⁸⁶ Oliva, „Prólogo“, S. 11.

General Castillo als „tipo esperpéntico, que pudiera recordar a ese otro, enfermo en el 75, que rigió los destinos de España durante cuarenta años.“⁶⁸⁷

Begleitet wird General Castillo vom 43-jährigen Comandante Castro, dessen Name ebenso wie der des Generals auf eine ideologische Verteidigungshaltung und Starrheit verweist. Als unreflektierter Mitläufer, der weniger einem ideologischen Antrieb als seinen körperlichen Trieben Aufmerksamkeit schenkt, erscheint er geradezu als lächerlicher Diener des Generals, der jedoch im Vergleich zu seinen gewieften Vorgängern in der spanischen Literaturgeschichte weder über Einfluss auf seinen „Herren“ noch über Witz verfügt. Stattdessen hat er sich in die Bequemlichkeit des Gehorsams zurückgezogen und ist zum Stellvertreter eines Funktionärs-Militärs geworden, dem es aufgrund der historisch-politischen Entwicklung Spaniens innerhalb des aufgeblähten Militärapparats an Beschäftigung mangelt. Fernando Doménech Rico stellt hinsichtlich des Zustands des spanischen Militärs kurz vor dem Ende der Diktatur fest: „[...] después de décadas de inactividad militar, era una gigantesca estructura burocrática [...]“. ⁶⁸⁸ Folgender Dialog zwischen dem General und dem Comandante führt das komödientypische Herr-Knecht-Verhältnis, das sich nicht selten durch Sprachkomik kennzeichnet, vor Augen:

GENERAL. ¡Comandante! ¿Qué hace?

COMANDANTE. (*Que coloca unos atriles y tiene en sus manos unas partituras.*) Estoy con las partituras, señor.

GENERAL. Usted siempre tiene que estar haciendo lo que no debe?

COMANDANTE. ¿Qué es lo que tendría que estar haciendo?

GENERAL. Escuchando lo que dice la gente preparada.

COMANDANTE. General, usted me ha prohibido que oiga sus conversaciones.

GENERAL. Esto no es una conversación, es análisis. Comandante, ¿ve usted al capitán?

COMANDANTE. Sí, mi general.

GENERAL. Tiene treinta años y es piloto de ‘Phantom’.

COMANDANTE. Lo escuché.

GENERAL. No me interrumpa, Castro.

COMANDANTE. No, señor. Perdón, señor.

GENERAL. El capitán está descontento con el mando: no vuela lo que él quisiera.

COMANDANTE. Volará menos, pero vivirá más. No veo la razón del descontento. ⁶⁸⁹

Dem General und dem Comandante stehen der junge Capitán Alonso sowie der Coronel Arenas gegenüber, weitaus komplexere Figuren. Zwar wird der Grund für den Aufenthalt des Capitán nicht explizit genannt, jedoch liefert der Theatertext Hinweise darauf, dass der Pilot die *residencia militar* auf Anraten und dank des Einflusses des hochrangigen Vaters, des „invicto general Alonso“⁶⁹⁰, als Refugium nutzen darf: „CORONEL. [...] Ten cuidado con lo que dices, capitán Alonso. Gracias a tu padre estás aquí en vez de arrestado. La próxima vez no podemos hacer nada por ti.“⁶⁹¹ Der Grund für

⁶⁸⁷ Oliva, „Prólogo“, S. 16.

⁶⁸⁸ Doménech Rico, „Introducción“, S. 65.

⁶⁸⁹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 194.

⁶⁹⁰ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 180.

⁶⁹¹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 181.

die drohende Inhaftierung ist Alonsos Zugehörigkeit zur *Unión Militar Democrática*, kurz UMD, einer clandestinen, im Spätfranquismus formierten politischen Gruppierung innerhalb des Militärs, die sich für eine Modernisierung des militärischen Apparats nach amerikanischem Vorbild und für einen demokratischen Übergang einsetzte. Die UMD ist als Reaktion auf die degenerierten und altmodischen Verhältnisse innerhalb des Militärs zu verstehen: „En esta situación, tres comandantes, Luis Otero, Guillermo Reinlein y Julio Busquets, y nueve capitanes, crearon el 1 de septiembre de 1974 la Unión Militar Democrática, cuyo objetivo no era dar un golpe de estado, sino ir creando un ambiente favorable a la democratización dentro del anquilosado ejército español.“⁶⁹²

Auf die Forderung des Generals nach Disziplin entgegnet der Capitán folglich nicht ohne Ironie. Der reale Zustand des spanischen Militärapparats steht in Kontrast zur vom General betonten soldatischen Professionalität: „CAPITÁN. Me hace gracia oírle hablar de disciplina y pensar que lo que se está fomentando en nuestras Fuerzas Armadas es el abandono, la holgazanería y la rutina.“⁶⁹³ Die satirische Unterminierung der Rhetorik des Generals geht ebenso in einem Wortspiel auf, denn der Capitán ist aufgrund der Materialknappheit und Rückständigkeit des Militärs im wahren Sinne des Wortes zum Piloten eines ‚Phantoms‘ geworden.

Der Capitán gibt sich entsprechend kritisch und voller Hoffnung auf eine Professionalisierung seines Berufsstandes nach dem Ableben Francos, ohne dabei jedoch die Möglichkeit des gewaltsamen Umsturzes in Erwägung zu ziehen.⁶⁹⁴ Seine oppositionelle Haltung stellt weder seinen soldatischen Gehorsam noch sein Hierarchieverständnis in Frage.

GENERAL. Una curiosidad, Alonso. Si hubiera sido entonces capitán, ¿qué hubiera hecho el día del Alzamiento?

CAPITÁN. Obedecer.

GENERAL. ¿A quién?

CAPITÁN. Al mando.

GENERAL. Bien, muy bien, capitán. [...] ⁶⁹⁵

Der Dialog zwischen dem Capitán und dem Coronel zu Beginn des Stücks offenbart, dass der Vater des Capitán gemeinsam mit Coronel Arenas in der 1941 gegründeten *División Azul* kämpfte, einer mitunter von Dionisio Ridruejo ins Leben gerufenen spanischen Infanteriedivision, die die Achsenmächte Deutschland und Italien im Kampf gegen die rote Armee in Russland unterstützte und angesichts der bevorstehenden Niederlage im Jahr 1943 wieder aufgelöst wurde.

CORONEL. [...] ¿Es que no le hablaba su padre de los abedules de Rusia?

⁶⁹² Doménech Rico, „Introducción“, S. 65.

⁶⁹³ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 192.

⁶⁹⁴ Vgl. Doménech Rico, „Introducción“, S. 70: „Alonso representa a un nuevo ejército, profesional y moderno, que no mira a las viejas glorias de la Guerra Civil ni de la División Azul, sino que se mira en el espejo de las fuerzas armadas norteamericanas. Es por ello demócrata sin ser un revolucionario.“

⁶⁹⁵ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 194.

CAPITÁN. (*Impasible*) He oído hablar de la sangre roja sobre la nieve blanca. De las aldeas incendiadas. De *Lily Marlen* de la radio. De las hileras de prisioneros. Y de la vuelta a casa con las manos vacías.⁶⁹⁶

Nicht nur an der Sinnlosigkeit dieses Militärunterfangens, sondern ebenso an der vierzigjährigen, von Franco kultivierten Passivität des Militärs lässt der Capitán keinen Zweifel: „[...] Durante cuarenta años han estado donde él les ha querido poner. Han sido fichas de dominó en sus pequeñas manos. ¡Cuarenta años! Toda una vida. Toda su vida siendo unas marionetas.“⁶⁹⁷

Während die drei beschriebenen Repräsentanten des Militärs ihre ideologischen Positionen und Einstellungen von Beginn bis Ende des Theatertextes aufrechterhalten, durchlebt Coronel Arenas eine radikale ideologische Wandlung, die eng an die biographische Entwicklung der historischen Figur Dionisio Ridruejo geknüpft ist. Als überzeugter Falangist kämpfte der Coronel zu Beginn der 1940er Jahre gemeinsam mit Ridruejo in der *División Azul* am Ufer des Wolchow, um die Leningrader Blockade zu festigen. Genau wie Ridruejo kehrte er nach dem Russlandeinsatz desillusioniert, in schwachem körperlichen Zustand und von den Kriegserlebnissen traumatisiert nach Spanien zurück, wo die falangistischen Ideale weiter der Machtpolitik Francisco Francos zum Opfer fielen.⁶⁹⁸ Trotz seiner fortdauernden Überzeugung von den falangistischen Idealen im Geiste des Partei-Gründers José Antonio Primo de Rivera sowie von der Idee der national-syndikalistischen Revolution passte sich Coronel Arenas den politischen Entwicklungen an. Anders als Dionisio Ridruejo, der sich, wie noch genauer auszuführen sein wird, ab den 1940er Jahren vom Regime zu distanzieren begann und sich in im Laufe der 1950er und 1960er Jahre demokratischen Überzeugungen annäherte, wofür er Gefängnisstrafen und Exilaufenthalte in Kauf nahm, verpasste es der Coronel, auf die wachsende Diskrepanz zwischen seiner ideologischen Überzeugung und der politischen Situation handelnd zu reagieren.⁶⁹⁹ Angesichts der Dissidenten drohenden Repressionen verriet er sich stattdessen selbst und entfernte sich auf diese Weise immer weiter von seinem ideologischen und politischem Referenzpunkt Dionisio Ridruejo. Entgegen seiner ideologischen Entwicklung, die sich über Jahrzehnte hinweg mit

⁶⁹⁶ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 181.

⁶⁹⁷ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 181.

⁶⁹⁸ Vgl. De Micheo Izquierdo, José Luis: „Dionisio Ridruejo, propagandista (1937-1939)“, in: Peral Vega, Emilio/Sáez Raposo, Francisco (Hgg.), *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil Española. Literatura, Arte, música, prensa y educación*, Madrid/Frankfurt a. M. 2015 (= Estudios de la Cultura de España, 32), S. 240. De Micheo Izquierdo verweist darauf, dass es vor allem Gründe der Praktikabilität waren, durch die die Falange Española de las JONS zur Partei des franquistischen Regimes wurde. Das Fehlen eines klar umrissenen ideologischen Programms hatte die Partei José Antonio Primo de Riveras zum Sammelbecken für antirepublikanische Kräfte werden lassen. Die ursprünglichen Zielvorgaben, wie die einer faschistischen Revolution, korrespondierten allerdings nicht mit den Machterhaltungsplänen Francisco Francos.

⁶⁹⁹ Collado Seidel, Carlos: *Der Spanische Bürgerkrieg. Geschichte eines europäischen Konflikts*, München 2016, S. 178: „Wie Franco [...] bekannte, war sein vordringliches politisches Ziel der ideologische Zusammenschluss der verschiedenen Kräfte. [...] So wurde zwar das von Primo de Rivera verfasste Parteiprogramm, das die Abschaffung des Kapitalismus, die Verstaatlichung des Großkapitals, die Schaffung einer sozial ausgerichteten Agrarverfassung und die Umschichtung des Grundbesitzes als programmatische Ziele enthielt, von der neuen Organisation übernommen, doch in der Praxis blieben die politischen Einflussmöglichkeiten letzterer begrenzt. Die angestrebte ‚nationalsyndikalistische Revolution‘ verkam letztlich zu einer inhaltsleeren Formel.“

der Ridruejos deckte, blieb der Coronel nach außen hin Repräsentant der geltenden franquistischen Ordnung, in deren Exekutive er seinen Platz einnahm.

Erst als er am Morgen des 29. Juni 1975 und somit zu Beginn des zweiten Aktes erfährt, dass Dionisio Ridruejo, an den Folgen einer Herzschwäche verstorben ist und somit den Übergang zur Demokratie nicht erleben wird, kommt es zu einem in den Ritus der *Missa de Angelis* eingebetteten Nachvollzug der Entwicklung von Dionisio Ridruejo, zu einer persönlichen Peripetie, die im Erkennen der eigenen Schuld, einer Anagnorisis, mündet, welche ihn am Ende des dramatischen Geschehens in den Selbstmord treibt. Während dieser rituellen Belebung der verdrängten ideologischen Überzeugungen im Rahmen der Proben für die gregorianische Messe schlüpft der Coronel unfreiwillig in die Rolle seines Vorbilds und durchläuft im Rahmen eines tranceähnlichen Besessenheitszustands die biographischen Wendepunkte Ridruejos, von dessen falangistischen Anfängen bis zur Gründung der ersten öffentlich proklamierten demokratischen Partei unter Franco, der *Unión Social Demócrata Española* (USDE). Im Anschluss an diese rituelle Katharsis legt der Coronel seine franquistische Maske endgültig ab und erhängt sich ohne Kleidung auf offener Bühne.

Dionisio Ridruejo - Una pasión española stellt das politische Drama Spaniens an der Schwelle zur Demokratie dar. Der Theatertext bietet als *pars pro toto* Einblick in das emblematische Jahr 1975, das Todesjahr Francisco Francos und das Dionisio Ridruejos, in dem sich konkurrierende Gruppierungen des Militärs gegenüberstanden und einer ungewissen Zukunft entgegensahen. César Oliva sieht eine Analogie zwischen der Verlagerung des dramatischen Geschehens in eine an ein *manicomio* erinnernde *residencia militar* und der politischen Situation Spaniens im Jahr 1975: „[...] sólo un manicomio podía ser teatro del drama de España. Allí se simboliza no sólo una cierta premonición, sino el comportamiento de quienes hicieron posible una dictadura militar.“⁷⁰⁰

Die von Amestoy formulierte Kritik, die zunächst einen degenerierten und untätigen Militärapparat zu treffen scheint, reicht tiefer. Im Zentrum seiner Kritik steht weder der Zustand des Militärs noch die Heterogenität der vertretenen Positionen, sondern die selbstverschuldete Unmündigkeit und Passivität, durch die die fünf Figuren, die stellvertretend für die Gesellschaft der Militärdiktatur stehen, das beinahe vier Dekaden währende franquistische Regime ermöglichten, das den natürlichen Tod Francos erwartete statt dessen Machtmonopol durch eine öffentlich proklamierte Opposition zu schwächen. Die Tragik dieser selbstverschuldeten Unmündigkeit besteht darin, dass einige der Lenker der politischen Transition aus den Reihen kamen, die zuvor für die Stabilität der Diktatur eingetreten waren, und dass diejenigen, die auf ein Ende der Diktatur hofften, zuvor vielfach stillschweigend, äußerlich angepasst und regimekonform gelebt hatten. Mit Blick auf Amestoy's Theatertexte *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* und *¡No pasarán, Pasionaria!* (1993) schreibt César Oliva: „Dionisio

⁷⁰⁰ Oliva, „Prólogo“, S. 17. Es wird im Verlauf der Analyse zu zeigen sein, inwiefern das „drama de España“ nicht nur mithilfe psycho-pathologischer Begriffe gefasst werden kann, sondern ebenso über den Rekurs auf die Ästhetik des *esperpento*, handelt es sich bei den militärischen Repräsentanten doch um die Zerrbilder ihrer ideologischen Referenzpunkte. Ganz im Sinne des auf Valle-Inclán zurückgehenden Konzepts bieten die Zerrbilder dabei paradoxerweise einen wahrhaftigeren Blick auf die Realität als es der Blick auf ihre Referenten zu leisten vermag.

y Pasionaria también, conforman dos reflexiones trágicas de un período próximo de la vida española, en el que unos y otros, vencedores y vencidos de la vieja guerra civil, han hecho, de sus carencias, el haz y el envés de su propia tragedia.“⁷⁰¹

Nur in Anbetracht dieser Kritik wird verständlich, weshalb zwischen der Publikation des Theatertextes und der Uraufführung mehr als 30 Jahre vergehen sollten. Die Suche nach den Gründen für diese unfreiwillige Verzögerung führt uns näher an den archimedischen Punkt des Theatertextes heran, der dramatischen Verhandlung moralischer Schuld und der theatralischen Ermöglichung von Vergebung. Im folgenden Kapitel geht es um die Tabuisierung bzw. das Verdrängen der Figur Dionisio Ridruejo seitens des Theaters. Diese Fragestellung führt zwangsläufig zu einer Beschäftigung mit der Biographie Ridruejos und dem Nachvollzug dessen ideologischer und politischer Entwicklung.

3.2. Theatrales Tabu: Die Entstehungsgeschichte von *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*

Zwar konnte Ignacio Amestoy das Drama *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* bereits im Jahr 1983 beim Verlag *Akal* publizieren, jedoch schienen die Inhalte des Stücks eine Inszenierung in dieser Phase der *transición* noch nicht zuzulassen. Erst am 14. März 2014 inszenierte die zum *Centro Dramático Nacional* gehörende *Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán* den Stoff unter der Leitung von Juan Carlos Pérez de la Fuente. José Romera Castillo zufolge ging ein Großteil der Zuschauerschaft davon aus, dass es sich um ein jüngeres Stück handelte und nicht um eines, das bereits mehr als dreißig Jahre zuvor fertiggestellt worden war.⁷⁰²

Diese unfreiwillige Verzögerung verwundert zunächst, bezeugten doch Publikumserfolge wie u.a. der des Stücks *El álbum familiar* (1982) von José Luis Alonso de Santos oder der des 1978 publizierten und kurz darauf inszenierten Dramas *¡Tu estás loco, Briones!* von Fermín Cabal – in welchem ein sich dem Versöhnungsdiskurs der Transition widersetztender Franquist in einer Psychiatrie festgehalten wird, um ihn gewaltsam an die neue diskursive Ordnung anzupassen –, dass die Aufführung von Stücken, die sich kritisch mit den Themen Bürgerkrieg und Diktatur sowie den daraus entstehenden Konsequenzen für den demokratischen Übergang auseinandersetzten, in den ersten Jahren der *transición* nicht zwangsläufig ein Problem darstellte. Zudem war es Ignacio Amestoy mit seinen gegenwartskritischen Stücken *Mañana aquí a la misma hora* (1979) und *Ederra* (1980) bereits zuvor gelungen, die Theaterhäuser, das zeitgenössische Publikum sowie die Theaterkritiker von sich zu überzeugen, und dies, obwohl er in seinen Stücken gesellschaftliche Probleme als Folge der politischen Repression unter Franco sowie der Transitionspolitik thematisierte. Während *Mañana aquí a la misma hora* eine Fortschreibung von Antonio Buero Vallejos *Historia de una escalera* (1949)

⁷⁰¹ Oliva, „Prólogo“, S. 10.

⁷⁰² Vgl. López Mozo, Jerónimo: „Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España“, in: Romera Castillo, José (Hg.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid 2017, S. 29.

unter den Vorzeichen der Transition darstellt⁷⁰³ – Kern des Stücks bilden Proben für die Aufführung von *Historia de una escalera* –, konfrontiert Amestoy im Fall von *Ederra* Leser und Zuschauer ohne Zurückhaltung mit dem baskischen Terrorismus sowie mit Gewalt und Kriminalität innerhalb der spanischen Übergangsgesellschaft. Trotz dieser kritischen Gegenwartsanalysen erhielt Amestoy für *Mañana aquí a la misma hora* den *Premio Aguilar*, für *Ederra* den renommierten *Premio Lope de Vega*.⁷⁰⁴ Die Thematisierung von Diktatur und Bürgerkrieg sowie der kritische Blick auf die Übergangsgesellschaft können also nicht als Gründe für die Vorsicht der Theaterhäuser gegenüber *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* angeführt werden.

Der verzögerten Aufführung ist wohl auch der Umstand geschuldet, dass bis heute neben einigen Theaterkritiken und Äußerungen des Autors nur wenige literatur- oder theaterwissenschaftliche Analysen des Stücks zur Verfügung stehen. Zu den bedeutendsten Referenzen gehören sicherlich die jeweiligen Vorworte von César Oliva und Fernando Doménech Rico, die in den Druckausgaben der Verlage *Fundamentos* (1994) und *Cátedra* (2015) zu finden sind. Alison Guzmán widmet sich dem Drama in ihrer im Jahr 2012 publizierten Dissertation *La memoria de la guerra civil en el teatro español: 1939-2009* und reiht es in ein Korpus von Stücken über „personajes o eventos históricos“ ein, jedoch ohne bei ihrer Beschreibung der von Amestoy verwendeten metatheatralen Elemente auf den Zusammenhang von psycho-pathologischer und liturgischer Ebene einzugehen.⁷⁰⁵ Mit seinem 2017 erschienen Aufsatz zeichnet Jerónimo López Mozo das Drama auf einer „Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España“ ein. Jedoch geht diese Verortung nicht über einen Hinweis auf die drei essentiellen Zeugnisse Ridruejos hinaus, welche als Replik wortwörtlich im Drama aufgenommen bzw. der Figur Coronel Arenas in den Mund gelegt werden: „[...] el encendido discurso que pronunció en 1940 en Valencia ante miles de personas, una extensa carta que envió a Franco cuando ya era jefe del Estado y otro discurso con valor de testamento político en el que vaticinaba la llegada de la democracia.“⁷⁰⁶ Es ist das Ziel der vorliegenden Studie, unter Berücksichtigung der erwähnten Quellen eine ausführlichere Analyse des Dramas zu leisten und Anknüpfungspunkte für weitere wissenschaftliche Beschäftigungen mit dem Stück *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* zu erarbeiten, zeugt dieses doch aufgrund seiner Komplexität von der hohen Qualität des postfranquistischen Theaters.

⁷⁰³ Die jungen Schauspieler Jim und Lola sind gewissermaßen die Fortsetzung des dreifachen Zeitsprungs, der das Stück *Historia de una escalera* von Buero Vallejo strukturiert. Bei ihren Proben für das Stück von Buero Vallejo wird deutlich, dass sie die Geschichte der Figuren Fernando und Carmina fortschreiben. César Oliva beschreibt die beiden Figuren in seinem Vorwort zum Stück wie folgt: „Jim y Lola, tenues reflejos de sus intérpretes, llegados a la transición democrática tampoco son más que, en palabras de Juan, ‚hijos del General‘ o, lo que es lo mismo, víctimas del franquismo.“ Oliva, César: „Prólogo“, in: Amestoy Eiguren, Ignacio, *Yo fui actor cuando Franco. Mañana aquí a la misma hora*, Madrid 1993 (= Serie teatro, 155), S. 11.

⁷⁰⁴ Vgl. Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo: „Introducción“, in: Amestoy, Ignacio, *Ederra. Cierra bien la puerta*, Madrid 2005 (= Letras Hispánica, 572), S. 54-64 sowie 65-70.

⁷⁰⁵ Guzmán, Alison (2012): *La memoria de la guerra civil en el teatro español: 1939-2009*, URL: https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121231/1/DLEH_GuzmanAlisonKateWhite_Tesis.pdf [01. März 2018], S. 373.

⁷⁰⁶ López Mozo, „El mapa del teatro documento“, S. 29.

Was trug also dazu bei, dass mehrere Versuche, den Stoff auf die Bühne zu bringen, scheiterten?⁷⁰⁷ Folgt man der Annahme Wilfried Floecks und Anabel García Martínez', so zeichnen sich die zwischen 1975 und 1982 geschriebenen und inszenierten Theatererfolge, welche Bürgerkrieg und Diktatur zum Thema machten, dadurch aus, dass sie im Einklang mit der Transitions-Rhetorik des Konsenses und der Versöhnung standen:

La primera fase, desde la muerte de Franco hasta la llegada de los socialistas al poder, ha sido caracterizada [...] como un período en que los éxitos teatrales corresponden a la política oficial de la reconciliación y del consenso: mientras que el tono satírico-paródico (Fermín Cabal), subjetivo-onírico (José Luis Alonso de Santos) y privado-reconciliador (Fernando Fernán-Gómez) a la hora de abordar el pasado bélico y dictatorial sobre las tablas convencen tanto al público como a la crítica, no parece haber llegado todavía el momento para las pinceladas críticas al oportunismo político y a la permanencia de estructuras franquistas en la transición que nos ofrece Buero Vallejo en *Jueces en la noche*.⁷⁰⁸

Es ist sicherlich zu bezweifeln, dass ein Publikumserfolg wie *¡Tú estás loco, Briones!* (1978) von Fermín Cabal mit der Versöhnungs- und Konsensrhetorik der *transición* korrespondiert. Vielmehr scheint doch gerade in diesem Stück eine radikale Kritik an eben dieser Rhetorik formuliert zu werden. So geht der Protagonist des Stücks an der gewaltsamen Repression zugrunde, die von den Vertretern des Übergangsdiskurses ausgeht. Mehr noch: Die einzig "sympathische", weil konsistente und seinen Idealen treu bleibende Figur des Stücks ist ein fanatischer Franquist, dessen Authentizität einen Kontrast zu den ihn umgebenden Wendehälsen bildet.

Ebenso scheint es nach der geleisteten Analyse des Stücks *El álbum familiar* (1982) fragwürdig, ob die Verhandlung nachkriegsverschuldeter Traumata sowie gegenwärtiger Verdrängung mit den Leitlinien des Transitionsdiskurses, die in Anlehnung an die Untersuchungen von Laura Desfor Edles herausgestellt wurden, im Einklang steht. Einzig der von Floeck und García Martínez exemplarisch aufgeführte Fernando Fernán-Gómez scheint mit seinem Stück *Las bicicletas son para el verano* (1982) einen versöhnlichen Grundton gewählt zu haben, der einer Rhetorik der *reconciliación* und des *consenso* entspricht.

Einer der Gründe für die Inszenierungsschwierigkeiten, mit denen sich Ignacio Amestoy in den 1980er Jahren konfrontiert sah, ist m. E. in der zweiten Annahme von Floeck und García Martínez zu sehen. Keines der erfolgreich aufgeführten und mit positiver Kritik beschiedenen Stücke, welche sich den Themen Bürgerkrieg und Diktatur widmeten, fasste das Thema des politischen Opportunismus oder der personalen Kontinuitäten im legislativen, judikativen und exekutiven Apparat des Übergangs an. Der Fingerzeig auf die Wendehalspolitik ist es, der Antonio Buero Vallejos *Jueces en la noche* die bereits erwähnten Verrisse der Feuilletonisten einbrachte (Vgl. II.1.).

⁷⁰⁷ Amestoy selbst verwies in einem Interview darauf, dass es nicht wenige Inszenierungsvorhaben gab; vgl. Doménech, „Introducción“, S. 82f.

⁷⁰⁸ Floeck/García Martínez, „Memoria y olvido entre bastidores: Guerra civil y franquismo en el teatro español después de 1975“, S. 108.

Noch einmal sei an dieser Stelle erwähnt, dass der natürliche Tod des *caudillo* die Phase des politischen Übergangs einleitete. Statt eines radikalen Bruchs, der weniger Raum für personale Kontinuitäten bereitgehalten hätte, vollzog sich die Demokratisierung Spaniens auf der Grundlage eines franquistischen Politik-, Justiz-, Militär- und Polizeiapparates. Adolfo Suárez, erster demokratisch legitimerter Präsident nach Franco und ehemaliger Generalsekretär des franquistischen *Movimiento Nacional*, steht exemplarisch für diese Entwicklung.

Der Hinweis auf juristische, legislative oder exekutive Verbrechen sowie auf personale Verbindungslinien zwischen Diktatur und Demokratie schienen in der Phase der *transición* ein inszenatorisches und cineastisches Tabu darzustellen, stellte dieser Hinweis doch die politische, juristische und moralische Integrität der den Übergang vollziehenden Staatsgewalt in Frage. Einen Beleg für diese Annahme liefert jedenfalls die bereits erwähnte Aussetzung des Stücks *La torna* der katalanischen Gruppe *Els Joglars* (1977)⁷⁰⁹, in dem die Hinrichtung des DDR-Flüchtlings Georg Michael Welzel durch das franquistische Regime im März 1974 thematisiert wurde.⁷¹⁰ Entsprechend fallen auch Ignacio Amestoys Einschätzungen hinsichtlich der sich ergebenden Schwierigkeiten aus:

Al tiempo que al comienzo de los años 80 del pasado siglo empezaban a sonar ‘ruidos de sables’, que culminaron en el golpe del 23-F, empecé a pergeñar la obra. Había estrenado mi pieza *Ederra*, una tragedia que había obtenido el Lope de Vega, de alguna manera relacionada con la violencia en el País Vasco, y el personaje de Dionisio Ridruejo, un falangista emblemático convertido en fundador de un partido socialdemócrata [Unión Social Demócrata Española (USDE), D. H.] en el tardofranquismo, me empezó a dar vueltas en la cabeza. [...] La obra está concluida en el 82, y la publica Juan Barja en Akal en el 83. La acción se desarrolla en junio del 75 en una residencia militar y con militares, uno de ellos, un capitán, perteneciente a la Unión de Militares Demócratas (UMD), entonces en la clandestinidad. Con el precedente de *El crimen de Cuenca* y de *La torna*, un destacado director de escena español me anunció, premonitoriamente, que el texto no se podría estrenar en España en veinte años por lo menos. Ha habido no pocos intentos de montaje, y alguna lectura pública. Pero el vaticinio parece que se cumplió.⁷¹¹

Den Theatertext *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* zeichnet aus, dass er nicht nur das Thema des politischen Opportunismus unter Franco sowie an der Schwelle zur Demokratie verhandelt, sondern, und darin liegt sicherlich die eigentliche Brisanz des Stücks, dass die lebensweltliche Verdrängung einer historischen Figur verarbeitet wird, die gerade deshalb verdrängt wird, weil sie, trotz ihrer zweifelsohne zu verurteilenden ideologischen Verfehlungen, wie wenige andere Figuren aus der spanischen Politik des 20. Jahrhunderts, ein Gegenbeispiel zu politisch opportunem Verhalten

⁷⁰⁹ Fernando Doménech Rico hebt in seinem Vorwort zur 2015 erschienenen Cátedra-Ausgabe die repressiven Maßnahmen des spanischen Staates hervor, der die systemische Stabilität zu diesem Zeitpunkt der uneingeschränkten Geltung des freien Ausdrucks vorzog: „Estrenada en 1977, la obra fue prohibida por el Capitán General de Cataluña. Albert Boadalla fue detenido y procesado, junto con otros miembros de *Els Joglars*, en consejo de guerra. Logró escapar del hospital donde estaba recluido y fue finalmente absuelto en 1981.“ Vgl. Doménech Rico, „Introducción“, S. 83, FN 6.

⁷¹⁰ Der Einführung der Meinungsfreiheit am 1. April 1977 folgte die am 27. Januar 1978 durch ein königliches Dekret besiegelte Darstellungsfreiheit bei Bühnenaufführungen. Vgl. De Paco, Mariano: „El teatro español en la transición: ¿Una generación olvidada?“, in: *Anales de Literatura Española*, 17 (2004), S. 147f.

⁷¹¹ zit. nach Doménech Rico, Fernando: „Introducción“, S. 82f.

darstellt. Das Stück zeigt somit nicht nur eine Hauptfigur, die ihre eigentlichen Überzeugungen verdrängt, Coronel Arenas, sondern es hält in Person Ridruejos zudem all denjenigen den Spiegel vor, die ihre ideologischen Überzeugungen einem politisch opportunem Handeln und Verhalten opferten. Dass im Umkehrschluss ein zur Demokratie konvertierter Falangist zur moralischen Vergleichsfolie gemacht wird, befeuert die im Stück formulierte Kritik an denjenigen, die sich, anders als Ridruejo selbst, nicht aktiv für ein Ende der Diktatur und den Übergang zur Demokratie einsetzten, nun aber von der Demokratie profitieren wie sie es zuvor vom franquistischen System taten. César Oliva zufolge ist es nicht nur das tragische Ende des Theatertextes *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, das eine Wirkung auf das Publikum ausübt, sondern ebenso die implizite Kritik am politischen Opportunismus, der sich über äußerliche Anpassung und das stumme Warten auf den Tod Francos definiert: „No sólo es la muerte del Coronel que debe conmovernos, sino advertir cuántos Arenas callan y refrenan un espíritu castrense anclado en el Imperio hacia Dios.“⁷¹²

Um die Brisanz der Person Ridruejo nachvollziehen zu können, bedarf es einer Betrachtung relevanter biographischer Wegmarken, die Rückschlüsse auf seine ideologische Entwicklung und politische Neupositionierung zulassen. Ridruejos nicht von der Hand zu weisende ideologische Entwicklung, die in der Gründung der *Unión Social Demócrata Española* im Oktober 1974 ihren Abschluss fand, darf nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass er als Falangist⁷¹³ in Erscheinung getreten war und in den Jahren des Bürgerkriegs sowie in der Nachkriegszeit zu den einflussreichsten Wortführern des franquistischen Regimes gehörte. Die in der Folge herausgehobenen biographischen Wegmarken sind von grundlegender Bedeutung für das Verständnis des Stücks sowie die weitere Analyse; der biographische Nachvollzug soll somit in keiner Weise eine Relativierung der von Ridruejo begangenen Verfehlungen und faschistischen Verwerfungen angesichts der am Lebensende festzustellenden Läuterung darstellen. Stattdessen ist es das Anliegen der folgenden Ausführungen, Licht in die Biographie der verdrängten Figur zu bringen, die das Stück *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* von Anfang bis Ende determiniert, ohne dabei selbst in Erscheinung zu treten.

Noch im Gründungsjahr 1933 schloss sich Dionisio Ridruejo der von José Antonio Primo de Rivera ins Leben gerufenen *Falange Española* an, einer Partei, deren Aufstieg in den Folgejahren, folgt man dem Historiker José Luis de Micheo Izquierdo, sich weniger durch die eigene Anziehungskraft erklärte – „La Falange (Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalistas – FE de las JONS) no era casi nada“⁷¹⁴ –, als vielmehr aufgrund der Notwendigkeit, die Kräfte der antirepublikanischen Gruppierungen im Anschluss an den Staatsstreich vom 18. Juli 1936 zu bündeln.

⁷¹² Oliva, „Prólogo“, S. 10.

⁷¹³ Die Faszination für den Faschismus war schon vor Eintritt in die Falange spürbar. In der posthum veröffentlichten Schrift *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias* (1976) schreibt Ridruejo: „El fantasma del fascismo aleteaba ya (1932) por la imaginación de los jóvenes de mi clase y condición, que estábamos pendulando entre los manifiestos futuristas de Marinetti, la visión de *El acorazado de Potemkin* y la lectura de Menéndez Pelayo. El libro no corregía el estilo – simplificaciones y relumbres – del autor. Pero me fascinó.“ Vgl. Ridruejo, Dionisio: *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias*, Barcelona 1976, S. 156.

⁷¹⁴ De Micheo Izquierdo, „Dionisio Ridruejo, propagandista (1937-1939)“, S. 240.

Die *FE de las JONS* wurde für die Gegner der Republik zum parteipolitischen Sammel- und Referenzpunkt, „[...] porque era como un recipiente susceptible de albergar cualquier cosa.“⁷¹⁵

Der spätere Bruch zwischen dem überzeugten Falangisten Dionisio Ridruejo und Francisco Franco liegt bereits im Aufstieg der Falange begründet. Als Franco im Jahr 1937 zum Parteichef der Falange wurde, sah er die Partei als politisches Instrument und nicht als die parteipolitische Erfüllung seiner Ideale an. Das faschistische Gedankengut der Parteigründer korrespondierte nicht mit den eigentlichen Machtergreifungs- sowie Machterhaltungsplänen Francisco Francos: „[...] el general sublevado menos revolucionario de los que se alzaron, Franco, se encontró año y medio después del 18 de julio de 1936, al frente de un partido único (en realidad de un partido bífido), que tenía por objetivo (supuesto) hacer una revolución fascista en la que él mismo no creía en absoluto.“⁷¹⁶

Ridruejos politische Führungsfigur war, auch nach dessen Hinrichtung im Jahr 1936, José Antonio Primo de Rivera, mit dem er nicht nur die ideologischen Überzeugungen teilte, sondern ebenso die Leidenschaft für Literatur, insbesondere für die Lyrik.⁷¹⁷ Im Dezember 1935 nahm Ridruejo an einem Treffen der Falangisten um den *líder* Primo de Rivera teil, bei dem die Hymne der Falange entstehen sollte. Der junge Lyriker Dionisio Ridruejo, der zu diesem Zeitpunkt bereits seinen Gedichtband *Plural* veröffentlicht hatte, steuerte vermutlich die ersten beiden Verse der dritten Strophe von *Cara al sol* bei, welche durch zwei weitere Verse aus der Feder von Primo de Rivera komplettiert wurden: Volverán las banderas victoriosas/ al paso alegre de la paz./ Traerán prendidas cinco rosas/ las flechas de mi haz.⁷¹⁸

Während des Spanischen Bürgerkriegs übernahm Ridruejo, der zuvor als Falange-Chef in Segovia und Valladolid aktiv war, die Funktion des *Director de Propaganda*. Seine Nähe zum *cuñadísimo* Ramón Serrano Suñer, „el hombre más poderoso de España después del general Franco“⁷¹⁹, der als Außenminister die enge Kooperation mit den deutschen und italienischen Faschisten förderte, lässt Ridruejo in den Zirkel der politischen Führung aufsteigen. Als Propagandaminister organisierte er unter anderem das medienwirksame Begräbnis des fortan als Märtyrer mythisierten José Antonio Primo de Rivera im Jahr 1937.⁷²⁰

Durch die politische Nähe, die der Clan um Serrano Suñer zum Nazi-Regime pflegte, ist Ridruejo zugegen, als die Idee zur Gründung der *División Azul* aufkommt. Dionisio Ridruejo befürwortete die Formierung der Infanterieeinheit, beteiligte sich an den dafür notwendigen Maßnahmen und meldete

⁷¹⁵ De Micheo Izquierdo, „Dionisio Ridruejo, propagandista (1937-1939)“, S. 241.

⁷¹⁶ De Micheo Izquierdo, „Dionisio Ridruejo, propagandista (1937-1939)“, S. 240.

⁷¹⁷ Vgl. Carbajosa, Mónica/Carbajosa, Pablo: *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona 2003.

⁷¹⁸ Vgl. Ridruejo, Dionisio: *Memorias de una imaginación. Papeles escogidos e inéditos*, Madrid 1993, S. 48.

⁷¹⁹ Morente Valero, Francisco: „El vencedor vencido. Dionisio Ridruejo en su laberinto“, in: Fuentes Codera, Maximiliano u.a. (Hgg.), *Itinerarios reformistas, perspectivas revolucionarias*, Zaragoza 2016, S. 178.

⁷²⁰ Vgl. hierzu Collado Seidel, *Der Spanische Bürgerkrieg*, S. 177: „Wie der inhaftierte Primo de Rivera Anfang Oktober 1936 in einem Interview mit einem amerikanischen Journalisten [...] deutlich unterstrich, hätte er sich einer Instrumentalisierung seiner Bewegung zur Wiederherstellung der alten sozialen Ordnung widersetzt [...]. Damit stellte er aber für Franco eine politische Gefahr dar, und eine Befreiung konnte keinesfalls in dessen Sinne sein. Dies hielt Franco allerdings nicht davon ab, Primo de Rivera nach dessen Tod zum Märtyrer zu stilisieren [...].“

sich freiwillig, als die Division im Jahr 1941 in den Krieg zog.⁷²¹ In seinen *Cuadernos de Rusia* schrieb Ridruejo über die Motivation, an die russische Front zu ziehen. Die Beweggründe, so zeigt der folgende Tagebucheintrag Ridruejos vom 4. Juli 1941, waren politischer und persönlicher Natur. Ridruejo hatte im Spanischen Bürgerkrieg aufgrund seiner Funktion als Propagandaminister nicht selbst zu den Waffen gegriffen, weshalb er nun die Gelegenheit gekommen sah, sich vom Stigma desjenigen, der über den Krieg geredet und ihn nicht am eigenen Leib erfahren hatte, zu befreien:

Diría – aunque parezca exceso – que España se nos ha hecho más agria y triste que nunca. Casi todas mis ilusiones – nuestras ilusiones – políticas, sociales, estéticas naufragan en una mediocridad perezosa y envanecida que, por lo mismo que simula lo que debería ser y no es, cierra el paso a toda esperanza normal. Intervenir ahora será cuando menos romper esta costra nacida demasiado confusa. Acaso este esfuerzo pueda tener una reversión ‘civil’, hacia nuestra interioridad política y social que otra vez... También en lo personal íntimo rompo así con una crisis de inadaptación o de desencanto. Que no es tristeza sino viva exasperación contra casi todas las realidades en las que vivo. Decepción. Insuficiencia de mi tarea política (que nada puede); poquedad de mi obra literaria, adulada por otros pero nada satisfactoria para mí; atasco de otras muchas direcciones de mi vida...⁷²²

Es wäre eine Vereinfachung, den Einsatz an der russischen Front als Beginn seines ideologischen Wandels zu bezeichnen. Zwar geht Ricardo Doménech Rico davon aus, dass die Kriegserfahrung maßgeblichen Anteil an der ideologisch-politischen Entwicklung Ridruejos hatte, doch belegen dessen Niederschriften nach 1942, dass die Erfahrung in der *División Azul* keineswegs zu einer unmittelbaren Abkehr von seinen falangistischen Idealen führte. Zwar war die Konfrontation mit den Gräueln des Krieges eine traumatische Erfahrung für ihn, doch kehrte Ridruejo nach seiner Feuertaufe mit dem Vorhaben zurück, die falangistischen Ideale, die Francos Machtpolitik zunehmend zum Opfer gefallen waren, neu zu befeuern:

Se ha dicho algunas veces que para entonces Ridruejo empezaba a tener grietas en su fe fascista y que eso fue lo que le llevó a distanciarse de Franco y su régimen. Nada más lejos de la realidad. La disidencia de Ridruejo en 1942 se produjo precisamente porque consideraba que el régimen que se había construido en España tenía poco de fascista y, en opinión de Ridruejo, el general Franco no tenía la menor intención de avanzar en esa dirección. El contenido de la misiva no deja el más mínimo lugar a la duda; el de algunas de las cartas que escribió a sus amigos y camaradas desde su confinamiento (primero en Ronda, luego en diversas ciudades catalanas), tampoco. En alguna de ellas, y cuando ya se había producido la debacle alemana en Stalingrado, Ridruejo aún escribía que se sentía más tentado que nunca de repetir la experiencia en el frente ruso.⁷²³

Vor diesem Hintergrund ist auch der auf den 7. Juli 1942 datierte Brief einzuordnen, den Dionisio Ridruejo an Francisco Franco richtete und in dem er dem *caudillo* die Treue aufkündigte:

⁷²¹ Vgl. Ridruejo, Dionisio: *Cuadernos de Rusia. Diario 1941-1942*, Madrid 2013, S. 55ff. (Tagebucheintrag vom 4. Juli 1941).

⁷²² Ridruejo, *Cuadernos de Rusia*, S. 55.

⁷²³ Morente Valero, „El vencedor vencido. Dionisio Ridruejo en su laberinto“, S. 182.

Durante mucho tiempo he pensado [...] que el Régimen que preside a través de todas sus vicisitudes unificadoras, terminaría por ser al fin el instrumento del pueblo español y de la realización histórica refundidora que nosotros habíamos pensado. No ha resultado así y lleva camino de que no resulte ya nunca. [...] Yo y cualquier falangista preferiríamos hoy una dictadura militar pura, o un gobierno de hombres ilustres, a esta cosa que no hace sino turbarnos la conciencia. [...] Cumpro con mi conciencia presentando ante Vucencia mi absoluta insolidaridad.⁷²⁴

Zeitgleich versendete Ridruejo zwei weitere Briefe, in denen er um die Entlassung aus allen politischen Ämtern bat und seinen Parteiaustritt firmierte. Den ersten richtete er an den wenige Tage später entlassenen Außenminister Serrano Suñer, den zweiten an den Generalsekretär der Falange José Luis de Arrese.⁷²⁵ Der Umstand, das Ridruejo diese Briefe kurz nach seiner Rückkehr aus Russland verfasste, suggeriert einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem dort Erlebten und seiner politischen Abdankung. Kurz nach seiner Rückkehr aus Russland schrieb Ridruejo:

A mi regreso de Rusia hube de dedicar bastante tiempo a reparar mi salud, pero entre tanto fui cambiando impresiones con unos y con otros y haciéndome cargo de la situación. Salvo para mi halago personal, [...], todo iba a peor. Las posiciones conservadoras se afirmaban en todas partes. La represión alcanzaba proporciones absurdas. La corrupción daba sus primeros pasos. [...] ¿Para qué seguir?

Hacia el mes de julio visité en el campo al secretario general y vivamente le planteé el problema: si el Partido no estaba dispuesto a imponer, incluso mediante la rebeldía, las reformas que el país necesitaba, yo estaba de más en aquel juego.⁷²⁶

Obleich die Kriegserfahrung zweifelsohne zu der Distanzierung zum Franco-Regime beitrug, so war es doch vor allem Ridruejos Enttäuschung über den Umstand, dass sich das Regime immer weiter von den Idealen José Antonio Primo de Riveras entfernte, die ihn zur Aufkündigung der Regimetreue bewog. Parteiaustritt und Ämterniederlegung waren folglich nicht gleichbedeutend mit einer ideologischen Kehrtwende – im Gegenteil.

Der Historiker Francisco Morente Valero geht davon aus, dass Ridruejo erst ab Mitte der 1950er Jahre eine ideologische Wandlung zu vollziehen begann. Diese Abkehr stand im Zusammenhang mit zwei Ereignissen, einem in Barcelona gehaltenen Vortrag, in dem er öffentlich den „carácter legitimador“ des Staatsstreichs vom Juli 1936 zur Disposition stellte, sowie der Unterstützung der ersten öffentlichen Proteste gegen das Regime in der Madrider Universität im Februar 1956. Als einer der vermeintlichen Rädelsführer wurde Ridruejo im Anschluss an die studentische Kundgebung für vierzig Tage inhaftiert:

⁷²⁴ Amestoy Egiguren, Ignacio: „Literatura e historia. El testimonio del teatro“, in: *Anthropos*, 240 (2013), S. 112f.

⁷²⁵ Schmidt, Hans-Peter: *Dionisio Ridruejo – Ein Mitglied der spanischen 'Generación del 36'*, Bonn 1972 (= Romanistische Versuche und Vorarbeiten, 41), S. 101.

⁷²⁶ Ridruejo, Dionisio: *Escrito en España*, Buenos Aires 1964, S. 20f.

En mi opinión, es en estos años, y muy especialmente a partir de 1955, donde hay que buscar el punto de inflexión en la trayectoria político-ideológica de Dionisio Ridruejo. [...] A lo largo de 1955, sus contactos con un grupo de inquietos estudiantes de la Universidad de Madrid que eran comunistas (lo que Ridruejo no sabía) y la creciente convicción de que el régimen no estaba dispuesto a avanzar ni un milímetro en la línea que él consideraba necesaria le llevaron poco a poco a posiciones de abierta disidencia, aunque todavía no de oposición. Su sonada conferencia en el Ateneo de Barcelona el 12 de abril de 1955, organizada por la Hermandad de Excombatientes de la División Azul y en la que hizo una lectura matizadamente positiva de la Segunda República y cuestionó abiertamente el carácter legitimador del 18 de Julio, ya avisó de que el rumbo que estaba siguiendo era de colisión con el régimen. Los sucesos de Madrid de febrero de 1956 pusieron punto final a la experiencia Ruiz Giménez y dieron con Dionisio Ridruejo en la cárcel como uno de los promotores y alentadores espirituales (lo que era claramente exagerado) del grupo de estudiantes comunistas (Enrique Mágica, Javier Pradera, Ramón Tamames...) a los que se adjudicó la responsabilidad de la agitación política en la Universidad de Madrid que había conducido al choque violento entre estudiantes falangistas y opositores.⁷²⁷

Im Jahr 1957 rief Ridruejo gemeinsam mit einigen wenigen Verbündeten den clandestinen *Partido Social de Acción Democrática* (PSAD) ins Leben, der aus dem Untergrund jedoch keinerlei Einfluss ausüben konnte. Die Teilnahme am 1962 in München stattfindenden *Congreso del Movimiento Europeo*, den die Propagandisten der Falange als „Contubernio de Múnich“ diffamierten, zeugen von der ideologischen Wandlung Ridruejos. Der Intervention in München folgte ein zweijähriger Exilaufenthalt in Paris.

Unmittelbar im Anschluss an seine Rückkehr nach Spanien im Jahr 1967 musste Ridruejo wegen einer Pressekonferenz, die vom Regime als illegale Propaganda eingestuft wurde, erneut eine mehrmonatige Gefängnisstrafe ableisten. Die Jahre zwischen 1968 und 1970 verbrachte Ridruejo schließlich in den USA, wo er als Literaturdozent an den Universitäten Wisconsin und Austin lehrte und wo er im Austausch mit republikanischen Exilanten stand.⁷²⁸

Erst im Jahr 1974 gelang es Ridruejo, die Kräfte der demokratischen Gruppierungen Spaniens zu bündeln und ihnen durch die Neugründung der *Unión Social Demócrata Española* (USDE) einen strukturellen Rahmen zu geben: „El nuevo partido se presentaba como moderado, democrático, reformista, defensor de la economía de mercado aunque con espacio para el sector público de la economía y las reformas sociales.“⁷²⁹ Zu den Mitgliedern der Partei zählten unter anderem die Autoren Juan Benet sowie Antonio Buero Vallejo, die im Gegensatz zu Ridruejo, der am 29. Juni 1975 verstarb, Zeugen des demokratischen Übergangs werden sollten.

Die eingangs formulierte These lautete, dass das von Ridruejo verkörperte Konfliktpotential gerade darin begründet liegt, dass seine ideologischen Überzeugungen stets seine politischen Entscheidungen leiteten und er damit eine Art Gegenfigur zum politischen Opportunismus repräsentiert. Dionisio Ridruejo distanzierte sich aufgrund seiner faschistischen Überzeugung zunächst vom Franquismus, bevor er am Faschismus selbst zu zweifeln begann und die erste demokratische Partei unter Franco

⁷²⁷ Morente Valero, „El vencedor vencido. Dionisio Ridruejo en su laberinto“, S. 184f.

⁷²⁸ Vgl. García Cueto, Pedro: „Dionisio Ridruejo, falangista y demócrata“, in: *El Ciervo*, 96 (2012), S. 35.

⁷²⁹ Morente Valero, „El vencedor vencido. Dionisio Ridruejo en su laberinto“, S. 188.

gründete. In einem Interview erklärte Ernesto Arias, der Schauspieler, der bei der Uraufführung von *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* (2014) die Rolle des Coronel spielte, seine Faszination für Dionisio Ridruejo wie folgt:

Lo que me impresionó de él es que por seguir los dictados de su conciencia sufre las consecuencias: el exilio, la cárcel. Probablemente para él lo cómodo hubiera sido callarse, ser ministro, vivir cómodamente dentro del régimen. No tuvo presente eso de la obediencia debida, que también la hay ahora y lo es al Partido, a la Plataforma de Poder. Siempre me atrajeron esos personajes, que por seguir los dictados de su propia conciencia sufren las consecuencias y se privan de la comodidad.⁷³⁰

Ridruejo war Faschist und er war Demokrat, ein Umstand, der denjenigen, die Ridruejo während und nach der Diktatur unerwähnt lassen wollten, genug Argumente lieferte, um ihn dem Vergessen anheim fallen zu lassen. In der Biographie Ridruejos liegt somit die Antwort auf die Frage begründet, weshalb sich Amestoy nach der Publikation des Textes derartigen Vorbehalten seitens der Theaterhäuser ausgesetzt sah. Mit Blick auf die ideologische und politische Entwicklung Ridruejos schreibt Fernando Doménech Rico im Einführungstext der 2015 erschienen Neuauflage des Dramas: „Probablemente habrá pocas figuras tan conflictivas en la historia española del siglo XX como Dionisio Ridruejo.“⁷³¹ In seinem am 14. März 2014, dem Tag der Erstaufführung des Stücks, im Kultur-Ressort der Tageszeitung *ABC* publizierten Artikel über die Inszenierung von Carlos Pérez de la Fuente fasst der Journalist Julio Bravo nicht nur die wichtigsten biographischen Stationen des Politikers Ridruejo zusammen, sondern er verweist ebenso darauf, dass diese Figur, die als Sprachrohr der *Falange* massenwirksam in Erscheinung trat und im Anschluss an seine ideologische „Läuterung“ vom Historiker Santos Juliá als „primer demócrata de la transición“ bezeichnet wurde⁷³², während der *transición* nicht in Erinnerung gerufen wurde:

Juan Benet escribió, al morir Dionisio Ridruejo: ‘No yace aquí la esperanza, sino quien la despertó’. Hablaba de un hombre, un poeta e intelectual, que militó en la Falange, fue director general de Propaganda del bando franquista, que escribió dos versos del ‘Cara al sol’ y luchó en Rusia junto a la División Azul. De un hombre que contó con la absoluta confianza de Franco (quiso casarle con su hija) y que, defraudado por el régimen, renunció a todos sus cargos políticos, expresó abiertamente sus ideas y sufrió cárcel y exilio por ellas. De un hombre que fundó, en los años cincuenta, el *protopartido* político Acción Democrática, reconvertido después como Unión Social Demócrata Española (USDE) y participó en el denominado Contubernio de Múnich y murió en 1975, meses antes que el dictador, sin llegar a ver el establecimiento de la democracia. De un hombre, además, silenciado por el régimen y hoy en día prácticamente olvidado y desconocido por las jóvenes generaciones.⁷³³

⁷³⁰ Madrid Teatro (2014), „Dionisio Ridruejo - Una pasión española“, URL: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3482:dionisio-ridruejo-una-pasion-espanola-amestoy&catid=288:informacion&Itemid=261 [13. März 2018].

⁷³¹ Doménech Rico, „Introducción“, S. 57.

⁷³² Vgl. Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 243 (Apéndice I. Textos de Ignacio Amestoy).

⁷³³ Bravo, Julio (2014): „Dionisio Ridruejo - Una pasión española: el primer hombre de la transición“, URL: <http://www.abc.es/cultura/teatros/20140314/abci-dionisio-ridruejo-teatro-ocio-201403131752.html> [01. März 2018].

Die Rigorosität Ridruejos, mit der er lange Zeit für die faschistischen Ideen der Falange eintrat, steht unabhängig von ihrer Ausrichtung im Gegensatz zur Diskrepanz zwischen Einstellung und Verhalten, ideologischer Perspektive und politischer Handlung sowie innerer Entwicklung und äußerer Stagnation, wie sie diejenigen erlebten, die, wie es Karl Jaspers mit Blick auf das Nazi-Regime formulierte, ein „Leben in der Maske“ führten oder zu führen gezwungen waren. Diese Feststellung ist selbstverständlich rein struktureller Natur und entbehrt jeder moralischen Bewertung, denn das „Leben in der Maske“ war in vielen Fällen „unausweichlich für den, der überleben wollte“⁷³⁴, obgleich es Schuld mit sich brachte.

Diese Überlegungen führen uns zum Agon des Dramas *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, zur Frage nach der Schuld derjenigen, die im Jahr 1975 darauf warteten, die Maske des Franquismus absetzen zu können, gleich einem Schauspieler, der das Ende einer grotesken Inszenierung herbeisehnt, um seine unliebsame Rolle abzulegen. Dies geschah bei einigen erst, als der bereits ans Krankenbett gefesselte „Spielleiter“ starb.

3.3. Gescheiterter Übergang? Zur Interdependenz von Schuld, Vergebung und Versöhnung

Innerhalb des „teatro del drama de España“ versammelt Amestoy fünf Figuren, die, obwohl sie unterschiedliche politische Positionen vertreten oder sich durch gänzlich apolitisches Verhalten auszeichnen, eine Gemeinsamkeit aufweisen. Auf ihre je eigene Weise hat jede Figur eine Mitverantwortung für die 1975 immer noch existierende Militärdiktatur sowie dafür, dass dem Übergang Spaniens von der Diktatur zur Demokratie keine von der Bevölkerung oder der organisierten Opposition ausgehende Bewegung vorausging, welche die Phase der *transición* sowie die Erinnerungskultur nach 1975 unter andere Vorzeichen gesetzt hätte. Die Fiktion entspricht hier insofern der lebensweltlichen politischen Situation im Juni 1975, als dass es das Warten auf die Veränderung mit der Vermeidung einer offenen politischen Konfrontation in Beziehung setzt, wie sie beispielsweise von Dionisio Ridruejo eingegangen wurde. Mit Blick auf die spanische Geschichte, insbesondere auf die Phase der Aufklärung, ist man, obgleich man die Gefahr einer plakativen ironischen Zuspitzung eingeht, dazu geneigt, von einer ‚Demokratie von oben‘ zu sprechen, wobei sich der Begriff ‚oben‘ in diesem Fall sowohl auf den König Juan Carlos I. als auch auf die „göttliche Fügung“ bezüglich des Ablebens Francos beziehen ließe.

Die Ausdrucksformen der Mitverantwortung sind bei den auftretenden Figuren zwar völlig unterschiedlicher Natur, führen letztlich jedoch zum selben Ergebnis, dem jahrzehntelangen Fortschreiben einer Militärdiktatur, deren Ende Mitte 1975 zwar erwartet, jedoch nicht aktiv herbeigeführt wurde, sowie zu einem Übergang, in dessen Verlauf die Aufgabe der Demokratisierung nicht in den Händen einer demokratischen Opposition lag, sondern, man bedenke das Beispiel Adolfo

⁷³⁴ Jaspers, Karl: *Die Schuldfrage. Für Völkermord gibt es keine Verjährung*, München 1979, S. 46.

Suárez, in den Händen der Franquisten. Die vier Militärvertreter waren und sind allesamt Teil des franquistischen Systems und profitieren in der *residencia militar* von den Privilegien eines soldatischen Lebens innerhalb einer Militärdiktatur. Selbst der der *Unión Militar Democrática* (UMD) angehörende CAPITÁN profitiert vom Einfluss seines hochrangigen Vaters. Damit sind sie, unabhängig von ihrer eigentlichen Haltung gegenüber dem Regime, mitverantwortlich für das Regime. Der erzwungene Aufenthalt der Figuren im *manicomio* fungiert damit nicht nur als Symbol für die scheinbare Ausweglosigkeit aus dem überkommenden System, sondern zudem als Symbol für die politische Mitverantwortung der Figuren bzw. für die Unmöglichkeit, sich von dieser Mitverantwortung freizusprechen. Als funktionaler Teil des Systems ist ein Außerhalb schlichtweg nicht denkbar. Gleichmaßen hat die Aufkündigung der Solidarität repressive Maßnahmen seitens der Machthaber zur Folge.

Ein Grund für die Komplexität des Theatertextes von Ignacio Amestoy besteht m. E. in der Verhandlung des diffizilen Verhältnisses von Einzel- und Kollektivschuld bzw. von moralischer und politischer Schuld. *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* ist ein Drama über Schuld und die Frage nach dem Umgang mit Schuldgefühlen, die sich aus der Diskrepanz zwischen dem Sein und dem Tun ergeben. Der Theatertext fungiert als unbequemes Gewissen in einer Phase, in der die Versöhnung ohne ein vorheriges Schuldbekenntnis erreicht werden soll. Zugleich fungiert Dionisio Ridruejo innerhalb der fiktionalen Welt als Instanz des Gewissens, die all denjenigen den Spiegel vorhält, die ein „Leben in der Maske“ führten. Der Begriff der ‚Schuld‘ ist m. E. zentral für die Beschäftigung mit diesem Theatertext. Deshalb soll in der Folge auf die Überlegungen des deutschen Philosophen Karl Jaspers sowie des französischen Philosophen Paul Ricoeurs, eine der Leitfiguren dieser Studie, zum Begriff der Schuld rekuriert werden. Die terminologische Schärfung des Schuldbegriffs ermöglicht es anschließend, nach der Ästhetisierung des Verdrängens auf dramatischer Ebene und der Initiierung der Vergebung auf theatralischer Ebene zu fragen.

Karl Jaspers unterscheidet vier Schuldbegriffe, die vor der „Flachheit des Schuldgeredes“⁷³⁵ bewahren und die der vorliegenden Analyse zugrunde gelegt werden sollen: die *kriminelle* Schuld, die *politische* Schuld, die *moralische* Schuld und die *metaphysische* Schuld. Die Parameter, die Jaspers diese Schuldbegriffe voneinander unterscheiden lassen, stellen die jeweils richtenden *Instanzen* und die sich im Anschluss an das Schuldbekenntnis ergebenden *Folgen* dar.

Kriminelle Schuld, so Jaspers, läßt sich derjenige auf, der ein Verbrechen begeht, eine objektiv nachweisbare Handlung also, die gegen die herrschenden Gesetze verstößt und somit zum Gegenstand gerichtlicher Verhandlung wird. Die Instanz für die Bestimmung krimineller Schuld ist das Gericht, die Folge der juristische Strafvollzug.

Die politische Schuld dagegen „besteht in den Handlungen der Staatsmänner und in der Staatsbürgerschaft eines Staates, infolge derer ich die Folgen der Handlungen dieses Staates tragen muß, dessen Gewalt ich unterstellt bin und durch dessen Ordnung ich mein Dasein habe (politische

⁷³⁵ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 22.

Haftung).“⁷³⁶ Jaspers geht davon aus, dass jeder Mensch eine Mitverantwortung für die Regierung trägt, der er untersteht. Wer politische Haftung übernehmen muss, entscheidet nicht das Gericht, sondern der Wille des Siegers, desjenigen also, der einzig aufgrund seiner Machtposition über die Zuschreibung der Begriffe ‚Opfer‘ und ‚Täter‘ bestimmen kann. Diese Zuschreibungen sind entsprechenden Veränderungen unterworfen, abhängig davon, wer am Ende eines Machtkampfes als Sieger hervorgeht. Mit Blick auf das ausgehende 20. Jahrhundert und den Beginn des 21. Jahrhundert spricht der französische Philosoph Paul Ricœur in Anlehnung an den Begriff Jaspers’ von den Autoritäten, die die Interessen und Rechte der Opfer vertreten.⁷³⁷ Die Folge der politischen Schuld, so Jaspers und Ricœur, ist der verantwortungsbewusste Umgang mit dem historischen und politischen Erbe, denn „[e]in Volk haftet für seine Staatlichkeit. [...] Wir ‘haften’ kollektiv.“⁷³⁸ Diese kollektive politische Haftung bzw. Verantwortung darf jedoch niemals allein als Grundlage für das Einfordern moralischer Schuld missbraucht werden: Mit Blick auf die Schrecken des Zweiten Weltkriegs formuliert Jaspers:

Die Frage ist, in welchem Sinn jeder von uns sich mitverantwortlich fühlen muß. Zweifelsohne in dem politischen Sinne der Mithaftung jedes Staatsangehörigen für die Handlungen, die der Staat begeht, dem er angehört. Darum aber nicht notwendig auch in dem moralischen Sinne der faktischen oder intellektuellen Beteiligung an den Verbrechen. Sollen wir Deutsche für die Untaten, die uns von Deutschen zugefügt wurden oder denen wir wie durch ein Wunder entgangen sind, haftbar gemacht werden? Ja – sofern wir geduldet haben, daß ein solches Regime bei uns entstanden ist. Nein – sofern viele von uns in ihrem innersten Wesen Gegner all dieses Bösen waren und durch keine Tat und durch keine Motivation in sich eine moralische Mitschuld anzuerkennen brauchen. *Haftbarmachen heißt nicht als moralisch schuldig erkennen.*⁷³⁹

Der Begriff der *metaphysischen Schuld*, der hier, anders als bei Jaspers, vor dem der moralischen Schuld erläutert wird, spielt auf eine aprioristische Solidarität zwischen Menschen an, in die jeder Einzelne hineingeboren wird. Die Mitverantwortung für „alles Unrecht und alle Ungerechtigkeiten in der Welt“⁷⁴⁰ ergibt sich, wenn der Mensch nicht alles in seiner Macht stehende unternimmt, um dieses Unrecht zu verhindern. Die Instanz dieses transzendentalen Schuldbegriffs ist Gott allein, die Folge das Ausbleiben christlicher Gnade.

Die *moralische Schuld* schließlich betrifft allein das Individuum, das durch einen Akt der *Reflexion* zum Richter seiner selbst wird. „Für Handlungen, die ich doch immer als einzelner begehe, habe ich die moralische Verantwortung, und zwar für alle meine Handlungen, auch für politische und militärische Handlungen, die ich vollziehe. Niemals gilt schlechthin ‚Befehl ist Befehl‘“⁷⁴¹, so Jaspers. Die richtende Instanz ist in diesem Fall das Gewissen, genauer, das *moralische Gewissen*. Moralisch

⁷³⁶ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 21.

⁷³⁷ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 726.

⁷³⁸ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 44.

⁷³⁹ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 44f.

⁷⁴⁰ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 21.

⁷⁴¹ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 21.

zu richten setzt voraus, sich selbst gegenüber als Objekt auftreten zu können. Jaspers spricht in diesem Zusammenhang von einer „moralischen Selbstdurchleuchtung“⁷⁴². Die Reflexion des Selbst, die Beobachtung des eigenen Handelns von einem Punkt außerhalb unserer Selbst, ist die *conditio sine qua non* des moralischen Gewissens. Diese Annahme macht Jaspers Behauptung nachvollziehbar, dass „Hitler und seine Komplizen [...] außerhalb der moralischen Schuld [stehen], solange sie sie überhaupt nicht spüren.“⁷⁴³ Wo kein innerer Richter, da kein innerer Henker. Wo kein Gewissen, da keine moralische Schuld. Und dies ist völlig unabhängig von der kriminellen und politischen Schuld zu sehen, die sich „Hitler und seine Komplizen“ aufgeladen haben. „Die moralische Schuld besteht bei allen, die dem Gewissen und der Reue Raum geben. Moralisch schuldig sind die Sühnefähigen [...]“.⁷⁴⁴

Jaspers nennt mit Blick auf das Nazi-Regime sechs exemplarische Kategorien für ein Leben in moralischer Schuld. Diese sind zweifelsohne auf jedes Leben innerhalb von Diktaturen übertragbar. Er unterscheidet das *Leben in der Maske*, das Leben mit einem *falschen Gewissen*, *Halbheit* und *innere Angleichung*, die *Selbsttäuschung*, das *aktive* und *passive* Eingehen von moralischer Schuld sowie das *Mitläufertum*. Die Klärung dieser Begriffe, die teils eine strukturelle Nähe zum Theaterspiel aufweisen, bildet den letzten Schritt, bevor die Analyse des Theatertextes mithilfe eines differenzierten Schuldbegriffs fortgeführt wird.

Unter einem Leben in der Maske versteht Jaspers „[l]ügenhafte Loyalitätsbekundungen gegenüber drohenden Instanzen“, die ein bestimmtes Sprechen und Verhalten einfordern. Die Konsequenz dieser Ausdrucksform der moralischen Schuld ist der Schleier des *Als-ob*, die Maske der ideologischen und politischen Konformität, ein Spiel zum Zwecke des „Dabeiseins“. „Die Tarnung gehörte zum Grundzug unseres Daseins. Sie belastet unser moralisches Gewissen.“⁷⁴⁵

Das falsche Gewissen weist eine strukturelle Nähe zum Begriff der ‚Anagnorisis‘ auf, der ein Wiedererkennen meint, einen im Kontext der Schuld auf sich selbst bezogenen Akt des Erkennens. Auf das Erkennen der eigenen Schuld folgt das beklemmende Gefühl, zugleich Subjekt und Objekt einer Täuschung gewesen zu sein, sich selbst unwissend etwas vorgespielt zu haben. Der Umstand, es nicht besser gewusst zu haben, unfreiwillig eine Rolle angenommen zu haben, verhindert nicht das Gefühl moralischer Schuld, das im Moment des Richterspruchs des eigenen Gewissens einsetzt. Bedingung dafür ist jedoch die Wiedererkennung, die *Anagnorisis*.

Mit den Begriffen der ‚Halbheit‘ bzw. der ‚inneren Angleichung‘ spielt Jaspers auf diejenigen an, die versuchen, dem offensichtlich Schlechten zum Zwecke der eigenen Gewissensberuhigung etwas Gutes abzugewinnen. Die Folgen dieser sich irrenden Objektivität bestehen darin, dass vermeintlich Positives, wie das Versprechen auf Vollbeschäftigung oder ein Ende der Nahrungsknappheit, gegen

⁷⁴² Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 46.

⁷⁴³ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 46.

⁷⁴⁴ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 46.

⁷⁴⁵ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 47.

Negatives, wie rassistische Übergriffe, aufgerechnet wird. Der filternde und daher trügerische Blick sieht die Vorteile und blendet die Kollateralschäden und Verwerfungen aus.

Der Begriff der ‚Selbsttäuschung‘ im Sinne Jaspers geht einen Schritt weiter als die innere Angleichung. Während durch die innere Angleichung der Versuch unternommen wird, das Schlechte schlichtweg zu überblenden, geht der Selbsttäuschung das bewusste Erkennen und Benennen des Schlechten voraus, ähnlich wie beim Leben in der Maske. Die Besonderheit der Selbsttäuschung besteht nun darin, die eigene Handlungsfähigkeit gegenüber der drohenden Gefahr zu überschätzen und die Schlagkraft der drohenden Gefahr zu unterschätzen. „Manche gaben sich der bequemen Selbsttäuschung hin: Sie würden diesen Staat schon ändern, die Partei werde wieder verschwinden, spätestens mit dem Tod des Führers. Jetzt müsse man dabei sein, um von innen heraus die Sache zum Guten zu wenden.“⁷⁴⁶ Hier werden die Hoffnungen mit der Besorgnis über den gegenwärtigen Zustand verrechnet, um sich der Notwendigkeit des Einschreitens zu entziehen.

Schließlich ist die moralische Schuld der *Passivität* anders einzuschätzen als die der *Aktivität* der Ausführenden, Leitenden und Propagandisten, so Jaspers. „Aber die Passivität weiß ihre moralische Schuld für jedes Versagen, das in der Nachlässigkeit liegt, nicht jede irgend mögliche Aktivität zum Schutz Bedrohter, zur Erleichterung des Unrechts, zur Gegenwirkung ergriffen zu haben.“⁷⁴⁷ Selbst im Sichfügen, meint Jaspers, besteht immer die Möglichkeit der vorsichtigen, jedoch wirksamen Aktivität und somit des Widerstands. Das Wissen um diese Möglichkeit bildet den Kern der moralischen Schuld der passiv Bleibenden, derjenigen, die vermeintlich keinen aktiven Beitrag zu Leid und Unrecht geleistet, dies jedoch ebensowenig im Hinblick auf die Verhinderung dieses Unrechts getan haben.

Die letztgenannte Ausdruckform der moralischen Schuld ist das Mitläufertum. Jaspers spricht von der moralischen Schuld „im äußeren Mitgehen“, von einer äußeren Anpassung, die ihren Ausdruck beispielsweise in der Eingliederung in die Einheitspartei und der Aufnahme der vorgegebenen Diskursregeln finden kann. „Ein ‚Abzeichen‘ war nötig, äußerlich, ohne innere Zustimmung.“⁷⁴⁸ Doch nicht jeder gab sich dieser scheinbaren Alternativlosigkeit geschlagen. Eine Entschuldigung für das Mitläufertum ist angesichts derjenigen, die *nicht* mitliefen, derjenigen, die inneren oder äußeren Widerstand leisteten, schlichtweg nicht zu rechtfertigen. Das Mitläufertum unterscheidet sich vom Leben in der Maske durch die Offizialität. Das Mitläufertum im Sinne Jaspers meint nicht die soziale Loyalitätsbekundung, sondern die nominelle Zugehörigkeit, die ihren Ausdruck beispielsweise im Eintritt in die Einheitspartei oder in der Übernahme eines politischen Amtes findet.

Im Anschluss an diese definitorische Schärfung des Schuldbegriffs, die auch die vorliegende Studie vor der „Flachheit des Schuldgeredes“⁷⁴⁹ bewahren soll, gilt es zur Analyse des Theatertextes zurückzukehren. Zunächst ist zu fragen, welche Rolle die Einbettung des dramatischen Geschehens im emblematischen Jahr 1975 für die Verhandlung des Schuldmotivs spielt. Wenige Monate vor dem Tod

⁷⁴⁶ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 49.

⁷⁴⁷ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 51.

⁷⁴⁸ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 51.

⁷⁴⁹ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 22.

Francisco Francos waren sich sowohl die Politikerinnen und Politiker Spaniens – mit Ausnahme einiger politischer *Hardliner* wie den Mitgliedern des ‚búnker‘ – als auch der Großteil der Bevölkerung darüber bewusst, dass der Franquismus nach dem Tod Francos der Geschichte angehören würde. Auch wenn die konkrete Umsetzung der postfranquistischen Neuorientierung noch nicht geklärt war, so zweifelte niemand daran, dass das Land vor einer historischen Zäsur stand. Das Wissen um diese politische Strukturveränderung, unabhängig davon, ob dieser eine Fortführung der franquistischen *leyes fundamentales* unter anderem Namen, ein radikaler Bruch mit der franquistischen Gesetzgebung oder ein milder Übergang folgen würde, bildet somit die historische Fläche, auf der sich das dramatische Geschehen sowie die binnenfiktionale Auseinandersetzung abspielen. Als Beleg dient folgender Dialog aus der Mitte des ersten Akts:

CAPITÁN. Señor, toda comunidad necesita una autoridad que se haga respetar y querer.

GENERAL. Exacto. Lástima que el caudillo se nos esté acabando y no haya surgido otro para sucederle.

CAPITÁN. Vamos a tener un rey.

GENERAL. ¿Está usted seguro?

CAPITÁN. Eso es lo que el jefe ha previsto.

GENERAL. Ojalá el caudillo fuera eterno.

CAPITÁN. Nada es eterno.

GENERAL. Solo Dios, ¿verdad, hijo?

CAPITÁN. Eso creemos.⁷⁵⁰

Das Wissen um das Ende des Franquismus implizierte das Wissen um die bevorstehende Integration in den europäischen Staatenbund unter demokratischen Vorzeichen. Auch dies wird im Text explizit ausformuliert. Als Coronel Arenas vom Tod Dionisio Ridruejos erfährt, reagiert er mit folgendem Ausspruch: „¡Dionisio! [...] Te hemos matado antes de que llegaras a la tierra prometida.“⁷⁵¹ Auf den hier formulierten alttestamentarischen Verweis wird genauer einzugehen sein, wenn sich die Analyse der biblisch-liturgischen Ebene des Theatertextes widmet. Vorerst soll festgehalten werden, dass das Handeln der Figuren auch als Verhandlung der eigenen Position angesichts des bevorstehenden Übergangs zur Demokratie, für den Ridruejo seit den 1960er Jahren eintrat, betrachtet werden muss. Dieser Umstand, und dies ist für die weitere Interpretation von entscheidender Bedeutung, ruft bei all denjenigen die richtende Instanz des moralischen Gewissens auf den Plan, deren Hoffnung auf ein Ende des Franquismus und den Übergang zur Demokratie nicht mit ihrem politischen Verhalten während des Franquismus korrespondierte. Es ist die Diskrepanz zwischen innerer Haltung und äußerer Handlung, wahren Sein und Tun, die das Thema der Schuld in das Drama einschreibt und nicht nur zur Quelle der psycho-pathologischen Heimsuchung auf Seiten des Coronel Arenas wird, sondern ebenso die Hoffnung auf die dem Schuldbekenntnis folgende Vergebung nährt. Aus der Differenz zwischen Sein und Tun speist sich das moralische Gewissen, das somit *per definitionem* als negative Erfahrung beschrieben werden muss. Das Gewissen setzt die Moralfähigkeit, die Thomas v.

⁷⁵⁰ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 195.

⁷⁵¹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 213.

Aquin als *synteresis* beschrieb, voraus, da durch diese das Ausbleiben der Anwendung der moralischen Erkenntnis (*conscientia* i S. v. Thomas v. Aquin) erst entdeckt wird.⁷⁵²

Alle fünf Figuren im Drama sind schuldig, obgleich es sich bei ihrer gemeinsamen Schuld zunächst um eine politische Schuld im Sinne Karl Jaspers handelt.⁷⁵³ Sowohl die vier Militärvertreter als auch die Enfermera trifft die politische Haftung, weil sie eine stabilisierende und generierende Funktion innerhalb des „teatro del drama de España“⁷⁵⁴ ausüben und „[...] auch sie ihr Leben durch die Ordnung des Staates haben.“⁷⁵⁵ Für sie gibt es somit kein Außerhalb der politischen Verantwortung, ebensowenig wie es ein physisches Außerhalb für die Insassen des *manicomio* gibt.

Anders verhält es sich mit der kriminellen Schuld, welche den Justizapparat als richtende Instanz voraussetzt. Weder die Verbrechen, die vom General, dem Coronel und dem Comandante während des Spanischen Bürgerkriegs verübt wurden, noch das Leid, das der Coronel als *divisionista* verursachte, stehen innerhalb des noch herrschenden franquistischen Systems zur Verhandlung.

Weitaus ergiebiger ist die Frage nach der im Drama verhandelten moralischen Schuld. Wie mit Blick auf Jaspers herausgestellt wurde, setzt das Erkennen moralischer Schuld einen Akt der Reflexion voraus, durch den das Subjekt sich und seine Handlungen von einem Punkt außerhalb seiner selbst betrachtet und mithilfe seines Gewissens das Verhältnis von Sein und Tun bemisst. Paul Ricœur formuliert entsprechend: „Der Reflexion bietet sich die Schuldenerfahrung als eine Gegebenheit an. Sie gibt ihr zu denken.“⁷⁵⁶ In diesem Prozess treten drei Komponenten zusammen: Der Handelnde (1) erkennt die vergangene oder gegenwärtige Handlung (2) als die eigene an und prüft sie vor der Folie seines moralischen Gewissens (3). „Die Reflexion [...] führt ins Zentrum der Selbst-Erinnerung zurück, die der Ort der für das Schuldgefühl konstitutiven Affektion ist.“⁷⁵⁷

Die Anerkennung einer Verbindung zwischen Handelndem und Handlung bezeichnet Ricœur als ‚Zurechenbarkeit‘. Die Schuld, so Ricœur, sei „im Bereich der Zurechenbarkeit zu suchen. Das ist der Bereich der Verbindung der Handlung mit dem Handelnden, des ‚Was‘ der Handlung mit dem ‚Wer‘ des Handlungsvermögens – der *agency*. Es ist eben diese Verbindung, die in der Erfahrung der Schuld in gewisser Weise schmerzlich affiziert und verletzt wird.“⁷⁵⁸

Die Fähigkeit zur Reflexion und der damit verbundenen Zurechenbarkeit hat für Ricœur eine essentielle erinnerungskulturelle Dimension. Denn nur dort, wo das eigene Handeln gegenwärtig und nachträglich reflektiert und Subjekten zugerechnet wird, besteht die erst durch ein Schuldbekenntnis aufkeimende Hoffnung auf Vergebung, die wiederum Voraussetzung für Versöhnung ist. „Es kann nämlich nur da Vergebung geben, wo man jemanden beschuldigen kann, ihn für schuldig halten oder

⁷⁵² Mieth, Dietmar: „Gewissen“, in: Wils, Jean-Pierre/Hübenthal, Christoph (Hgg.), *Lexikon der Ethik*, Paderborn 2006, S. 126.

⁷⁵³ Die metaphysische Schuld wird an dieser Stelle nicht übersehen, jedoch aufgrund der mangelnden Relevanz für die Überlegungen vorerst ausgespart.

⁷⁵⁴ Oliva, „Prólogo“, S. 17.

⁷⁵⁵ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 45.

⁷⁵⁶ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte Vergessen*, S. 703.

⁷⁵⁷ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte Vergessen*, S. 705.

⁷⁵⁸ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 703.

erklären kann“⁷⁵⁹, so Paul Ricœur. Und: „Die Schuld ist die existenzielle Voraussetzung der Vergebung [...]“. Anders gewendet, Vergebung und Versöhnung können nicht ohne Schuld existieren und Schuld wiederum ist nicht ohne die Fähigkeit der Reflexion und der Zurechenbarkeit denkbar. Diese logische Folge führt schlüssig vor Augen, weshalb die Transition im post-franquistischen Spanien aus heutiger Perspektive von Beginn an zum Scheitern verurteilt war und sich noch immer in innenpolitischen Krisen bemerkbar macht.⁷⁶⁰ Genauer, weshalb die Stabilisierung der jungen Demokratie durch eine Rhetorik der Versöhnung und des Konsenses lediglich auf politisch-repräsentativer Ebene gelingen konnte. Es lässt sich keine Versöhnung herstellen, wo sich niemand zu Schuld bekennt. Denn erst dieses Bekenntnis ermöglicht den Akt der Vergebung. Und erst die Vergebung ist es, die ein versöhnliches Miteinander in den Bereich des Möglichen rücken lässt. Die Versöhnung bedarf der Augenhöhe und der Gleichberechtigung, sie schließt hierarchische Bestimmung aus und, dies ist entscheidend, sie ist nicht stellvertretend zu leisten, sondern muss von denen eingegangen werden, die im Sinne der Schuld und der Vergebung ein Recht auf das Austragen des Versöhnungsaktes haben.

Nicht weniger schwer wiegt die Aporie einer durch Verzeihung zu ermöglichenden Versöhnung. Entweder sie setzt eine entsprechende Bitte voraus [...] und scheitert im kollektiven Maßstab schon deshalb, weil eine solche Bitte von äußerster Seltenheit ist und für Andere nicht stellvertretend ausgesprochen werden kann; oder aber eine ideale beziehungsweise reine Verzeihung liegt nur dann vor, wenn sie nicht zum Ausgleich für ein Verlangen nach ihr, sondern ganz und gar einseitig gewährt wird wie eine Gabe. In diesem Fall obläge es allein den Opfern, Verzeihung zu gewähren. Doch niemand kann anstelle eines Anderen oder im Namen ungezählter Anderer, die fast sämtlich nicht mehr leben, verzeihen. Deshalb, schreibt auch Ricœur unmissverständlich, kann es keine Politik des Verzeihens oder der Versöhnung geben.⁷⁶¹

Damit bleibt der Akt der Vergebung immer ein Akt auf der Ebene des Individuums, auf kollektiver Ebene wird er dagegen zum Symbol und damit zum uneigentlichen Stellvertreter. Auch wenn repräsentative Schuldbekenntnisse von großer Bedeutung auf friedenspolitischer Ebene sind, so können die Vertreter des Volkes niemals mit deren Stimme sprechen und den Verursachern individuellen Leids ihre Taten vergeben. Das Recht auf Vergebung wird im Moment der Zufügung des Leids an das Opfer übertragen, welches fortan die Möglichkeit besitzt, auf die Reue des Täters vergebend zu reagieren. Inga Römer formuliert mit Blick auf den Begriff der Vergebung bei Ricœur entsprechend:

⁷⁵⁹ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte Vergessen*, S. 703.

⁷⁶⁰ Als Beispiel können die politischen Unruhen in Katalonien ab 2017 infolge eines von der katalanischen Generalitat durchgeführten Unabhängigkeitsreferendums angeführt werden. Die Regierung Mariano Rajoy's (Partido Popular) erklärte dieses Referendum für verfassungswidrig. Die innenpolitische Krise befeuerte noch immer existierende, auf den Franquismus zurückgehenden Ressentiments zwischen Madrid und Barcelona und erschwerte die diplomatischen Verhandlungen. Vgl. Minder, Raphael: *The Struggle for Catalonia. Rebel Politics in Spain*, London 2017.

⁷⁶¹ Liebsch, Burkhard: „Menschen: Reste, Zeugnisse und Spuren. Ricœurs Spätwerk ‚Gedächtnis, Geschichte, Vergessen‘ mit und gegen Foucault gelesen“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 58/4 (2010), S. 538.

Zunächst ist hervorzuheben, dass Vergebung weder befohlen noch für andere erteilt werden kann. Wird sie befohlen, ist sie eine erneute Unterdrückung des Opfers, dem sie aufgezwungen wird. Wird sie für andere erteilt, so wird dem Opfer ebenfalls seine Möglichkeit, die Vergebung zu verweigern, abgenommen und fügt ihm gleichermaßen eine erneute Ungerechtigkeit zu. Nur das Opfer selbst kann aus freien Stücken vergeben.⁷⁶²

Der hegelianische Begriff der ‚Synthese‘ entspricht der Idee der für eine Versöhnung notwendigen Augenhöhe, versteht Hegel doch unter Synthese eine Art Aussöhnung von These und Antithese, zweier gegenläufiger jedoch gleichberechtigter Perspektiven, die gemeinsam einen neuen Standpunkt ausgestalten.

3.4. Zur Schuldfähigkeit statischer Figuren

In Anlehnung an Karl Jaspers und Paul Ricœur wurde festgehalten, dass die Fähigkeit zur Reflexion eine Voraussetzung für das Empfinden moralischer Schuld darstellt. Erst indem sich das Individuum zu sich selbst in Beziehung setzt und sich zum Objekt der moralischen Durchleuchtung macht, wird es auf die Differenz zwischen wahren Sein einerseits und Tun andererseits, zwischen innerem Gesetz und äußerer Handlung, aufmerksam. Die richtende Instanz des moralischen Gewissens, das immer als negative Erfahrung im Sinne einer Differenz wahrgenommen werden muss, tritt fragend an den Träger des Gewissens heran. Es liefert keine Antworten, sondern weist auf Versäumnisse und Verfehlungen hin, was den Philosophen Wilhelm Weischedel zur Annahme führte, dass das Gewissen die Grundfunktion habe, den Menschen und sein Tun in Frage zu stellen. Mit Blick auf diesen anthropologischen Gewissensbegriff Weischedels schreibt Dietmar Mieth:

Demnach besteht das Wesen des Gewissens nicht darin, dass es fertige Antworten gibt, sondern dass es radikal in Frage stellt. Da, phänomenologisch gesehen, die Primärerfahrung des Gewissens als *negativ* beschrieben werden kann, das heißt, als Verfehlung eines möglichen Gutes, kann man sagen, dass das Gute im Gewissen indirekt erfahren wird, aus der Spannung mit dem direkten Bösen, das als unser Tun und unser Sein vor uns tritt.⁷⁶³

Dieser anthropologische Gewissensbegriff räumt dem Individuum neben der Internalisierung kultureller, politischer, gesellschaftlicher oder göttlicher Normen immer auch die Möglichkeit eines „moralischen Selbstfindungsprozesses“⁷⁶⁴ ein. Die Freiheit des Individuums ist zwar durch diese vorentschiedenen gesellschaftlichen Grundeinstellungen determiniert, doch wäre gesellschaftliche Weiterentwicklung nicht denkbar, wenn das Individuum ausschließlich das Verhältnis zwischen einer

⁷⁶² Römer, Inga: „Eskapistisches Vergessen? Der Optativ des glücklichen Gedächtnisses bei Paul Ricœur“, in: Liebsch, Burkhard (Hg.), *Bezeugte Vergangenheit und versöhnendes Vergessen. Geschichtstheorie nach Paul Ricœur*, Berlin 2010 (= Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 24), S. 299.

⁷⁶³ Mieth, „Gewissen“, S. 128.

⁷⁶⁴ Mieth, „Gewissen“, S. 129.

dominanten, beispielsweise politischen Norm und der Erfüllung dieser Norm zur Richtschnur der Selbstbeobachtung macht. Ein solcher Ansatz würde übersehen, dass der Akt der Selbstbeobachtung immer auch die determinierenden Strukturen mitdenkt und miteinander in Beziehung setzt. Der Ausgangspunkt für einen Bruch mit einer politischen Norm kann beispielsweise darin bestehen, dass diese nicht mit der internalisierten göttlichen Norm übereinstimmt. Genauso kann ein Bruch mit der göttlichen Norm mit der neu gewonnenen Überzeugung von einer politischen Norm einhergehen, die jeder Form der Dogmatik eine Absage erteilt und einen Atheismus ohne Furcht vor göttlicher Strafe denkbar werden lässt. Entscheidend ist, dass die Aufgabe einer bestimmten normativen Grundeinstellung zugunsten einer anderen, die schwerer wiegt und damit als überzeugender empfunden wird, Einfluss auf die persönliche und damit auch auf die gesellschaftliche Entwicklung ausübt. Zur Möglichkeit der Revision der normativen Einflüsse schreibt Mieth:

Diese Vorgegebenheiten gehören sicherlich auf der einen Seite zu seiner Determination, auf der anderen Seite besteht aber gerade die Gewissensfreiheit des Menschen darin, seine Determinanten erkennen und sich zu ihnen verhalten zu können. Indem der Mensch Verantwortung *vor* seinem Gewissen übernimmt, trägt er zugleich auch Verantwortung *für* sein Gewissen.⁷⁶⁵

Die Fähigkeit zur Reflexion ermöglicht folglich nicht nur die moralische Bewertung des realen Seins und Tuns vor der Folie des wahren Seins, sondern bringt ebenso die Verantwortung mit sich, sich zu den normativen Determinanten zu positionieren und das wahre Sein selbst infrage zu stellen. Reflexion wird damit zur Bedingung für Veränderung, für den Ausbruch aus dem immer gleichen Kreislauf der Normerfüllung. Die Einnahme einer durch die Reflexion eröffneten Metaperspektive erlaubt es erst, die gültigen Determinanten zu prüfen. Umgekehrt führt das Ausbleiben oder Verhindern von Reflexion zu Stagnation und Lähmung. Die Unveränderlichkeit von Individuen steht somit in engem Verhältnis zur Unveränderlichkeit der kulturellen, sozialen oder politischen Gegebenheiten, die die Individuen umgeben.

Diesen Zusammenhang schreibt Ignacio Amestoy in seinen Theatertext ein, indem er vier der fünf Figuren innerhalb des *Huis clos* statisch konzipiert. Die politische Stagnation, die in Form des *manicomio* eine räumliche Entsprechung findet, ist das Ergebnis der Unveränderlichkeit der Figuren, die dieses System repräsentieren. Einzig der Coronel entwickelt sich im Laufe des Dramas weiter, auch wenn es sich dabei nicht um eine kontinuierliche Entwicklung handelt, sondern um einen diskontinuierlichen und sprunghaften Wandel infolge einer Anagnorisis im zweiten Akt. Mit dieser Behauptung soll der Annahme César Olivas widersprochen werden, der Coronel entwickle sich genau wie die anderen Figuren *nicht* weiter: „Como los otros personajes, no evoluciona en absoluto en escena, pues la acción transcurre en dos días, los últimos días de su vida.“⁷⁶⁶ Die Kürze der dargestellten Zeit, auf die Oliva Bezug nimmt, schließt eine Entwicklung m. E. keineswegs aus,

⁷⁶⁵ Mieth, „Gewissen“, S. 129.

⁷⁶⁶ Oliva, „Prólogo“, S. 15.

sondern intensiviert stattdessen den Moment der Anagnorisis, den Moment, in dem der Coronel sich nicht nur offen zu seiner Schuld bekennt, sondern ebenso sein Handeln an der erkannten Schuld ausrichtet.

Die Beschreibung des Capitán als statisch konzipierte Figur mag auf den ersten Blick überraschen, handelt es sich neben dem Coronel doch um den einzigen Vertreter der demokratischen Idee und somit des Wunsches nach Veränderung. Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass er diese Position im Gegensatz zum Coronel bereits zu Beginn des dramatischen Geschehens offen ausspricht, ja sogar versucht, den Coronel für die eigene Sache zu gewinnen: „CAPITÁN. Que olvide las locuras y luche por la cordura. Este pueblo está harto de locos e iluminados.“⁷⁶⁷

Obwohl der Capitán als Repräsentant der Demokratie, der Modernisierung und somit des jungen Spaniens als sympathische Figur auftritt, bleibt die Kritik Amestoy an dessen Statik, das heißt, am Ausbleiben einer aktiven politischen Umsetzung seiner Ziele, nicht unausgesprochen, wenngleich diese Kritik erst am Ende des Dramas formuliert wird. Im Anschluss an das Schuldbekenntnis des Coronel, bittet dieser den Capitán, ihn ein letztes Mal zu unterstützen und sich solidarisch zu erweisen. Nachdem der Coronel den Entschluss gefasst hat, sich mit einem der von der Decke hängenden Seile zu erhängen, weil er den Gang ins gelobte Land der Demokratie nicht verdient habe, fordert er den Capitán dazu auf, mit ganzer Kraft an dessen Beinen zu reißen, um den qualvollen Erstickungstod zu vermeiden. Gefangen in der Konzeption des gemäßigten Demokraten verweigert der Capitán dem Coronel jedoch die Solidarität und erstickt auf diese Weise jede Hoffnung auf einen Ausbruch aus der Passivität im Keim. Er schreitet nicht zur Aktion, macht sich die Hände nicht schmutzig, sondern wartet, bis der Coronel eines qualvollen Todes gestorben ist.

CORONEL. (*Sube por la cuerda. Cuando está a tres metros del suelo, sujetándose con un brazo a la parte superior de la cuerda, enrolla el sobrante inferior alrededor de su cuello. Cuando ha realizado la operación, mira al CAPITÁN, que le está observando sorprendido. El CORONEL, con firmeza, le gritará al CAPITÁN.*) ¡Capitán, haga algo por mí!

CORO. *Gloria in excelsis Deo.*

CORONEL. ¡Comience a hacer algo por su patria!

CORO. ...bonae voluntatis.

CORONEL. ¡Cuélguese de mis piernas!

CORO. *Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
[...]*

El CAPITÁN no obedece la orden del CORONEL. Aparta su mirada, dirigiéndola primero al suelo y, más tarde, a lo alto del patio de butacas. Al tiempo, el CORONEL muere ahogado entre convulsiones, con un grito desesperado, antes de precipitarse como un fardo sobre la escena. Por su lado, el CORO sigue interpretando al ‘Gloria’ mientras cae el

TELÓN⁷⁶⁸

⁷⁶⁷ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 212.

⁷⁶⁸ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 236f.

Es ist der Blick auf den Boden, der als Beleg dafür gesehen werden könnte, dass sich der Coronel seiner moralischen Schuld, die sich aus dessen politischer Passivität ergibt, bewusst wird. Im Unterschied zu Dionisio Ridruejo proklamiert er die demokratische Idee nicht öffentlich. Statt mit den Konsequenzen des Kampfes für die Demokratie zu leben, statt inneres und äußeres Exil in Kauf zu nehmen und statt die politische Idee vor den erreichten militärischen Rang zu stellen, wie es Dionisio Ridruejo getan hat, sucht er Unterschlupf in dem System, gegen das er zu sein vorgibt. Doch schon im nächsten Moment verdrängt der Blick „a lo alto del patio de butacas“, in Richtung Horizont, die aufkommenden Schuldgefühle. Die beginnende Reflexion über die politische Gegenwart und Mitverantwortung wird durch den Blick in die Zukunft verdrängt, die Erfahrung wie die Wahrnehmung weichen der Hoffnung, einer Zukunftsgerichtetheit, die um den Preis der Passivität erkaufte ist. Auf der Ebene der Figurenkonzeption erscheint der Capitán damit auf derselben Ebene wie der General, der Comandante oder die Enfermera. Denn alle vier Figuren zeichnen sich durch ihre Unveränderlichkeit aus, durch sie nicht nur Verantwortung für die Fortdauer der Diktatur, sondern ebenso für eine ‚Demokratie von oben‘ haben.

Die Unveränderlichkeit des Generals, des Stellvertreters des konservativen franquistischen Lagers, nimmt dabei parodistische Züge an. Als Personifikation des Erz-Franquismus verfügt er über einen eingeschränkten Satz an Merkmalen. So versucht er, den Legitimitätsanspruch des Regimes noch im Jahr 1975 auf die gebetsmühlenartigen Wiederholungen der christlich konnotierten Heilsbotschaft des Franquismus sowie auf die Warnungen vor den ewigen Feinden des Kommunismus und der Freimaurerei zu stützen. Seine Rückwärtsgewandtheit tritt unmittelbar zu Beginn seines ersten Auftritts zutage. Für den General gehen Disziplin und Ordnung mit einem Verzicht auf das eigene Denkvermögen einher, der Sinn des Soldaten liegt einzig in seiner ausführenden Funktion. Diese Grundüberzeugung unterstreicht der General in den folgenden Repliken durch einen Rekurs auf das antike Rom, eine beliebte, insbesondere während des Bürgerkriegs und der Kooperation mit dem faschistischen Italien herangezogene, propagandistische Vergleichsfolie.⁷⁶⁹ Nicht zufällig leitet der General seine Präsenz mit dem Imperativ „¡Obedezca, comandante!“ ein, obgleich sein Ruf nach Disziplin durch seine Leidenschaft für das Kartenspiel und, wie an anderer Stelle deutlich wird, für den Alkohol⁷⁷⁰ konterkariert wird:

GENERAL. ¡Obedezca, comandante! Usted, obedezca siempre. Sin pensar nada más.
 CORONEL. Buenas tardes, general.
 CAPITÁN. Señor.

⁷⁶⁹ Die Historikerin Irene Mañas Romero betont, dass der franquistische Rekurs auf das antike Rom schon immer ambivalenter Natur war. Rom war einerseits Invasor, andererseits verantwortlich für das kulturelle und christliche Erbe. Generell, so Mañas Romero, rekurrierte die franquistische Propaganda vor allem in den Jahren auf das antike Rom, solange eine politische Nähe zum faschistischen Italien unter Mussolini bestand, der sich als Erbe und Nachfolger des römischen Imperiums stilisierte. Vgl. Mañas Romero, Irene: „La historia de Roma y la España romana como elementos de la identidad española durante el periodo franquista“, in: Moreno Martín, Francisco J. (Hg.), *El franquismo y la apropiación del pasado. El uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimización de la dictadura*, Madrid 2017, S. 89ff.

⁷⁷⁰ Vgl. Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 184.

GENERAL. El comandante tenía buenas cartas y le ha dolido levantar la partida. Pero lo ha hecho. Y yo le alabo. La disciplina es el mayor bien que tiene un soldado. ¡Sigamos el ejemplo de Roma! Hace más de cincuenta años que analicé las acciones de aquel pueblo privilegiado y todavía las tengo en mi memoria. ¿Recuerdan ustedes la desobediencia y la humillación de Fabio Máximo Rulliano? ¿No? Capitán, ¿usted no lo sabe? Es una grandiosa historia. Fabio Máximo Rulliano era el jefe de la caballería del ejército mandado por Papirio Curso. En una batalla, cuando Papirio Curso había mandado contener el ataque, Fabio Máximo Rulliano desobedeció el mandato y se lanzó sobre el enemigo, al que despedazó. Fue un gran triunfo para Roma. Pero Fabio Máximo Rulliano tuvo que reconocer su falta, arrojarse a los pies de Papirio Curso y pedirle perdón públicamente por su indisciplina.

CAPITÁN. Supongamos que Fabio Máximo Rulliano no hubiera desobedecido y Papirio Curso hubiese perdido la batalla.

GENERAL. Su protegido pide que le den una lección.

CORONEL. No le vendría mal.

GENERAL. Capitán, el Imperio habría tardado cuarenta años más en desmoronarse. ¡Y quién sabe si todavía estaríamos gozando de la ‘pax romana’!

CAPITÁN. Entonces me alegro de que Fabio Máximo Rulliano actuara.

GENERAL. Estos muchachos no saben que la disciplina gana las guerras.

CAPITÁN. O la indisciplina. Ustedes se sublevaron contra la legalidad. No fueron disciplinados.

GENERAL. Cuando los políticos se alejan a la patria de sus destino, los militares tenemos que coger las armas para que todo vuelva al orden.⁷⁷¹

Die Identifikation mit Francisco Franco, die während der bereits erwähnten und im Folgekapitel genauer zu untersuchenden Persönlichkeitsstörung zur tranceartigen Besessenheit wird, lässt die Figur des Generals völlig im franquistischen Diskurs aufgehen. Dieser bediente sich insbesondere militärischer und christlicher Isotopien. Die militärische und göttliche Ordnung bildete im Rahmen der franquistischen Propaganda das Gegengewicht zur als zersetzend und subversiv bezeichneten Kraft des Kommunismus, der *rojos*. Ab dem Ausbruch des Bürgerkrieges setzte die “nationale Bewegung“ auf die pauschalisierende rhetorische Vereinheitlichung der politischen Gegner. Den im Sammelbecken der “roten Gefahr“ befindlichen Republikanern, Kommunisten, Anarchisten oder Regionalisten wurde das Stigma angeheftet, ‘unspanisch’ zu sein, ja das Wesen der Spanier von innen heraus zu befallen. Folgende von Carlos Callado Seidel zitierte Stellungnahme des falangistischen Putschisten Ernesto Giménez Caballero im Jahr 1938 dient als Beleg für diese groteske Sichtweise, die sich in den Repliken des General Castillo wiederfindet: „Sie [die Roten] hatten den Kern unseres Wesens, unsere Seele als Spanier und als Menschen zerstört. [...] Der Katholik in Spanien hatte Gott verloren; der Monarchist den König, der Aristokrat den Adel; der Soldat sein Schwert; der Unternehmer seinen Unternehmungsgeist; der Arbeiter seine Arbeit; die Frauen ihr Zuhause; das Kind die Achtung vor dem Vater. Selbst die spanische Sprache, die ständige Begleiterin des spanischen Weltreichs, [...] war zum Spucknapf [...] geworden.“⁷⁷²

⁷⁷¹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 188f.

⁷⁷² Zit. nach Collado Seidel, *Der Spanische Bürgerkrieg*. S. 167f.

General Castillo vertritt noch immer dieses antidemokratische und antimoderne Denken der Putschisten, die den Gehorsam und die Ordnung über die Freiheit des Denkens stellten⁷⁷³ und für die der Kampf gegen den kommunistischen Feind im Jahr 1975 noch längst nicht ausgefochten war. Vielmehr bildete der Kommunismus eine ständige Bedrohung für die auf den Werten des katholischen Glaubens und der militärischen Disziplin errichteten Ordnung des franquistischen Regimes.⁷⁷⁴ Folgende Replik aus dem ersten Akt zeugt von der Verschmelzung von Nationalismus und Katholizismus, von der immer wieder neu befeuerten, paranoiden Furcht vor dem Kommunismus sowie von der dogmatischen Gleichsetzung des politischen Feindes mit dem “Bösen“ schlechthin:

GENERAL. [...] No nos damos cuenta de que el enemigo no descansa. No pudo con nosotros cara a cara y ahora socava nuestros cimientos. Ha establecido su cuartel general en las alcantarillas y desde allí mina nuestros principios cristianos, católicos. Han contratado viajeros de ideas, vendedores de puerta a puerta, charlatanes que han llegado a camuflarse de pastores para así estar más cerca de la ovejas, para estar más cerca de las víctimas. A algunos, incluso, los han disfrazado de soldados. Reclutan a sus agentes entre aquellos compatriotas grises y oscuros que hacen lo que se les diga con tal de no ser tachados de no ir a la moda. Es la subversión. Ya no atacan directamente al fondo doctrinal. Eso es muy expuesto, muy peligroso; se puede fracasar. Pocos espíritus pueden aceptar y digerir el mal químicamente puro. [...] Coronel, la Patria está en peligro. El humo de Satanás penetró un maldito día en la Capilla Sixtina y no va a haber más remedio que montar otra vez nuestros caballos, enfundados en nuestras armaduras relucientes y emprender de nuevo la cruzada. Marcharemos sobre Rusia con el fusil en una mano y el crucifijo en la otra.⁷⁷⁵

Die vollkommene Korrespondenz zwischen ideologischer Überzeugung und politischem Handeln lässt den General außerhalb der Kategorie der moralischen Schuld im Sinne Karl Jaspers agieren. Er ist sich schlichtweg keiner Schuld bewusst, weil er sich und somit das Regime im Recht sieht und, angesichts der “roten Gefahr“, sogar als Opfer versteht. Als Repräsentant der Sieger bestimmt er über die Zuschreibungen von Gut und Böse, auch wenn diese aufgrund seiner paranoiden Züge wie auch in Anbetracht des historischen Kontexts bereits im Moment des Ausspruchs ironisiert werden.

Als Personifikation des von General Castillo geforderten soldatischen Gehorsams kann sein ständiger Begleiter, Comandante Castro, betrachtet werden. Seinem Mangel an Reflexion, der geistigen Selbstdurchleuchtung, steht eine Betonung des Physischen und somit der an die Gegenwart gekoppelten materiellen Welt gegenüber. Hunger und sexueller Trieb heften ihn an das Hier und Jetzt und stattdessen die Figur mit den dienertypischen Attributen der Selbsterhaltung aus. Die Einfalt und Körperbezogenheit des Comandante ironisiert den darübergelegten Duktus des ordnungsbemühten Soldaten. Zudem gibt der sonst übliche Gehorsam sein diskriminierendes Männlichkeitsverständnis der Lächerlichkeit preis. Nachdem der General sein Hinterteil entblößen muss, damit ihm die

⁷⁷³ Paradigmatisch für diese Feindlichkeit gegenüber freidenkerischen Tendenzen steht die Beschimpfung des spanischen Schriftstellers und einstigen Rektors der Universität von Salamanca Miguel de Unamuno durch General José Millán Astray. Während einer Veranstaltung im Oktober 1936 skandierte der General: „Tod den Intellektuellen!“; vgl. Collado Seidel, *Der spanische Bürgerkrieg*, S. 168.

⁷⁷⁴ Vgl. Collado Seidel, *Der spanische Bürgerkrieg*, S. 171ff.

⁷⁷⁵ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 199.

Enfermera vor den Augen aller die notwendigen Medikamente spitzen kann, reagiert der Comandante ganz im Sinne eines im Franquismus kultivierten Geschlechterverständnisses. Das Lob des Generals, des Repräsentanten der franquistischen Ideologie, bestätigt diese diskursive Gelehrigkeit:

GENERAL. ¿A usted que le parece, Castro?

COMANDANTE. Que las mujeres nos están acorralando poco a poco, mi general. Si empezamos a bajarnos los pantalones sin ton ni son, esto puede acabar como el rosario de la aurora. Es urgente romper el cerco y pasar a la ofensiva, es decir, que sean ellas las que bajen la guardia en primer lugar. Abajo las faldas. Ya veremos lo que hacemos nosotros con nuestros pantalones.

GENERAL. Muy bien, Castro. Hacía bastante tiempo que no le oía razonar con tanta sensatez [...].⁷⁷⁶

Als unreflektierter Gefolgsmann verfügt der Comandante über kein moralisches Gewissen im Hinblick auf sein politisches Handeln. Er führt aus, wartet auf Befehle, kommen diese nun von hierarchisch höhergestellten Instanzen oder seinem eigenen Körper.

Dramenstrukturell betrachtet, teilt er sich mit der Enfermera die Funktion der impliziten Szenenunterteilung. Ebenso wie die Auftritte und Abgänge der Enfermera gleichbedeutend sind mit dem Beginn einer neuen, jedoch nicht eigens paratextuell markierten Szene, so dienen auch die Unterbrechungen des Comandante zur Veränderung der Gesprächssituation. Nicht selten handelt es sich dabei um Diskussionen über den politischen Zustand Spaniens, wie sie sich vor allem zwischen dem Coronel, dem General und dem Capitán entspinnen. Anlässe seiner Unterbrechungen bilden zumeist die anstehenden Mahlzeiten:

CAPITÁN. A veces están muy cerca el uno del otro.

GENERAL. Pero una cosa es el tirano y otra es el jefe.

CAPITÁN. Ciertamente, general.

GENERAL. ¿Cómo va usted a comparar a Enrique Octavo o a Stalin con Alejandro, César, Napoleón o nuestro mismo Caudillo?

COMANDANTE. Como no empecemos a ensayar no va a dar la hora de la merienda.⁷⁷⁷

Die dramenstrukturelle Funktion der Enfermera erfährt innerhalb des Textes eine semantische Wiederaufnahme. Als Mitarbeiterin des *manicomio* repräsentiert sie die dort geltende Ordnung, kümmert sich um das Wohlbefinden der Insassen und erinnert diese gleichermaßen an ihre Aufgaben und Pflichten. Sie diszipliniert und kokettiert, und strukturiert das Zusammenleben derjenigen, die sich innerhalb des *Huis clos* gegenseitig zur Hölle werden. Ihre Gebundenheit an den Raum macht sie zur Allegorie Spaniens im Jahr 1975. Dies wird besonders in der surrealistischen Schlusszene deutlich, in der die unbewussten Wünsche und Triebe der statischen Figuren, des Capitán, des General und des Comandante, zum Vorschein kommen. In ihrem Versuch, den anderen Figuren ihre geheimen Wünsche von den Lippen abzulesen, scheut sie sich nicht, ihre Reize einzusetzen, auch wenn diese

⁷⁷⁶ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 190.

⁷⁷⁷ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 194f. (Vgl. ebenso S. 227).

Rechnung nur auf den ersten Blick aufzugehen scheint. Denn obgleich der tiefe Ausschnitt für die drei Männer verlockend wirken mag, so täuscht dieser Akt der Anbietung nicht über ihre eigentliche Unbeholfenheit zurück. Zu groß ist ihr Hemd, in das sie noch hineinwachsen muss. Und zu unsicher ist die Fahrt mit einem Zweirad, so dass sie der Stütze durch ein drittes Rad bedarf. Ihr Sonnenhut darf sicherlich als Anspielung auf den Tourismus verstanden werden, der sich zu einer der bedeutendsten Einnahmequellen Spaniens ab der politischen Öffnung in Richtung in Europa entwickelt hatte. Durch folgende Replik wird die surrealistische Szene kurz vor Schluss eingeführt:

ENFERMERA. (*Entra con un enorme y escotado camisón, dejando ver generosamente sus pechos enormes. En la cabeza, una gran pámela. Viene montada en un gran triciclo blanco de ruedas enormes y con un portaequipajes. Da una vuelta por el escenario y desde el lado opuesto llama al CAPITÁN, yendo a continuación hacia él.*) ¡Capitán! Le traigo un paquete del Alto Estado Mayor. (*Lo abre y es una máscara de oficial estadounidense. La Enfermera se la pone al CAPITÁN y le da un largo beso. Bailan.*)⁷⁷⁸

Von höchster militärischer Stelle, dem *Alto Estado Mayor*, einem franquistischem Militärorgan der *Fuerzas Armadas Españolas*, das noch bis 1980 weiterbestand, erhält der Capitán eine Maske eines amerikanischen Offiziers. Dieses Präsent symbolisiert nicht nur den Wunsch nach einer Professionalisierung des spanischen Militärs nach amerikanischem Vorbild, sondern führt ebenso vor Augen, dass für die Erreichung dieses Ziels ein radikaler Bruch mit dem bestehenden System abträglich wäre. Schließlich möchte der Capitán Teil eines modernen Militärapparats sein.

Kaum hat sich die Verwandlung des Capitán in einen Vertreter der USA vollzogen, fällt ihm die *Enfermera* um den Hals. Die Bedeutung der USA für die Beendigung der politischen Isolation und die allmähliche Reintegration Spaniens in die internationale Gemeinschaft während des Franquismus wurde bereits betont. In dieser Szene scheint jedoch auf die Festigung dieser Freundschaft durch den im Jahr 1976 vereinbarten *Nuevo Convenio de Amistad y Cooperación* zwischen beiden Ländern angespielt zu werden, der von der Enfermera, der Allegorie Spaniens, überschwänglich in Form eines Kusses besiegelt wird.

Der Überbetonung der körperlichen Triebe entsprechend wird der Comandante anschließend mit einem überdimensionierten Phallus ausgestattet, die ihm die Manneskraft zu verleihen scheint, von der er stets träumte.

ENFERMERA. (*Se acerca bailando, hacia el COMANDANTE. Deja al CAPITÁN, haciendo el cambio de pareja con el COMANDANTE.*) Os traigo el regalo de una amiga. (*Va hacia el carrito y saca del portaequipajes un paquete.*)

[...]

ENFERMERA. (*Mostrándole el regalo: unos testículos enormes y negros y una verga roja descomunal, ambos de trapo, que se sujetan a la cintura por medio de un cinturón.*) ¡A ver lo que haces con tu amiga!⁷⁷⁹

⁷⁷⁸ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 231.

⁷⁷⁹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 231.

Schließlich wendet sich die Enfermera General Castillo zu, um dessen verborgene Wünsche zu befriedigen. Sein Präsent wurde der Enfermera von einem „motorista de El Pardo“⁷⁸⁰ übergeben, einem der berüchtigten Motorradboten Francos. Berüchtigt deshalb, weil Franco bekannt dafür war, seine Minister genauso schnell zu ernennen wie zu entlassen. Da es zuweilen nicht schnell genug zu gehen schien, zog Franco es vor, die entsprechenden Politiker durch einen Motorradboten von ihrer Entlassung oder Ernennung in Kenntnis zu setzen. Einen Rüffel der Staatsverwaltung hatte er ohnehin nicht zu befürchten.

ENFERMERA. (*Cerca del General*) ¡Excelencia! Tengo un encargo urgente que darle. Me lo ha comunicado el motorista de los ceses y nombramientos.

[...]

COMANDANTE. (*Se apresura a desenvolver el paquete.*) ¡Un cofre!

GENERAL. ¿Un cofre?

COMANDANTE. Aquí está la llave.

GENERAL. ¡Ábralo!

COMANDANTE. (*Tras abrirlo.*) ¡Señor, una corona! ¿Será de rey?

[...]

ENFERMERA. Bien, general, ¿qué tal se está con corona?

GENERAL. Todavía no me he visto en el espejo, ni en la televisión. Supongo que pareceré un rey. (*Se echan todos a reír, menos el CORONEL, que sigue en el suelo con su letanía. Se le acerca la ENFERMERA con el triciclo.*)⁷⁸¹

Dass der Befehl zur Krönung des Generals von einem „motorista de El Pardo“ überbracht wird, ist kein Zufall. Der königliche Palast im Nordwesten Madrids wurde regelmäßig von Franco bewohnt und wurde somit Schauplatz weitreichender politischer Entscheidungen. Zweifelsohne verweist diese Szene auf die von Franco vorgesehene Inthronisierung des bourbonischen Prinzen Juan Carlos. Dieser wurde von Franco als legitimer Nachfolger bestimmt, was zur Re-Etablierung der Monarchie im Jahr 1975 führte.⁷⁸² Die Krönung des bourbonischen Prinzen am 22. November 1975 sowie dessen Antrittsrede wurden mit Spannung erwartet. Der designierte Nachfolger, der bis dato wenig im medialen Rampenlicht gestanden war, steigerte aufgrund der um die Welt gehenden Fernsehbilder schlagartig seinen Bekanntheitsgrad. Die Hoffnung des Generals nach einer legitimen Fortsetzung des Franquismus verbindet sich in dieser Szene mit seinem verborgenen Wunsch, selbst in die Fußstapfen seines ideologischen Vorbilds zu treten und den Zusammenfall zwischen Stellvertreter und Referenten endgültig zu vollziehen.

Einzig der Coronel geht nicht auf die Verführungen der Enfermera ein und steht stattdessen außerhalb des grotesken Schauspiels: „CORONEL. (*No haciendo caso de las caricias y manejos de la*

⁷⁸⁰ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 232.

⁷⁸¹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 232f.

⁷⁸² Dass Franco keineswegs Anhänger einer monarchistischen Lösung war, stellte José Mariá Toquero in *Franco y Don Juan. La oposición monárquica al franquismo* (1989) heraus. Es sei hier darauf verwiesen, dass die Monarchisten eine oppositionelle Gruppierung innerhalb des Franquismus darstellte, vgl. hierzu Bernecker, Walther L.: „Die Rolle von Juan Carlos“, in: ders./Collado Seidel, Carlos (Hgg.), *Spanien nach Franco*, München 1993 (= Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 67), S. 150-170.

ENFERMERA [...].⁷⁸³ Deutlich durchschaut er unterdessen die Täuschung durch das System, das daran interessiert ist, sich zu konservieren statt sich weiterzuentwickeln: „CORONEL. Yo no soy un traidor, César. Yo he sido el traicionado. [...].“⁷⁸⁴ Im Unterschied zu den beschriebenen *flat characters*, die sich aufgrund ihrer Eindimensionalität und Statik nicht oder nur kurz (Capitán) zu sich selbst in Beziehung setzen, zeichnet sich der Coronel durch die Fähigkeit der Reflexion und somit durch die Fähigkeit der moralischen Positionierung zum eigenen Handeln und Verhalten aus. In der Folge gilt es, den Kampf des Coronel zwischen seinem Wunsch nach Selbstvergessenheit und der Heimsuchung durch sein moralisches Gewissen in den Fokus zu rücken. Dieser Kampf gestaltet sich als ein Ringen zwischen Körper und Geist und damit zwischen Wahrnehmung und Erinnerung.

3.5. Biomechanik: Körperwahrnehmung als Verdrängungsstrategie auf dem Theater

Der Coronel Arenas oszilliert zwischen den entgegengesetzten Polen der Selbstvergessenheit und der Reflexion. Um den schmerzlichen Affekt, der Folge der Anerkennung moralischer Schuld ist, zu unterdrücken und eine Konfrontation mit den zurückliegenden Verfehlungen und gegenwärtigen Versäumnissen zu vermeiden, versucht er die reflexive Bewegung des Geistes zu unterbinden. Als Fluchtort dient dem Coronel der Raum des Materiellen, des Körpers, der für ihn ein Gegengewicht zur Schwerelosigkeit der Geistesbewegung darstellt. Der Versuch, die präsentische Wahrnehmung an die Stelle der repräsentativen Wahrnehmung, das Erleben an die Stelle der Erinnerung zu setzen, fungiert als Verdrängungsstrategie, die den Geist im gegenwärtigen Handeln verankern soll. Die körperliche Bewegung wird somit zur Antagonistin der geistigen Bewegung und des aus der Reflexion resultierenden Schuldgefühls. Die physische Disziplinierung zielt auf die Gegenwärtigkeit des Geistes und, auf diese Weise, auf die Verhinderung der moralischen Selbstdurchleuchtung ab.

Nicht zufällig beginnt der Theatertext mit einem Basketballspiel zwischen dem Coronel und dem Capitán. Zum einen symbolisiert dieser Sport für den Capitán das moderne und demokratische Nordamerika⁷⁸⁵, zum anderen dient er als Anspielung auf die Annäherung Francos an die USA ab 1943. Nachdem die Niederlage des Nazi-Regimes an der Ostfront nicht mehr abzuwenden war, näherte sich Franco den Alliierten an, allen voran den USA, um Spanien nicht zur nächsten Zielscheibe der demokratischen Verbündeten werden zu lassen.⁷⁸⁶ Für die USA war Spanien ein willkommener strategischer Partner im Kampf gegen den Kommunismus, so dass die amerikanischen Präsidenten Harry S. Truman und, ab 1953, Dwight D. Eisenhower eine Zusammenarbeit mit Franco

⁷⁸³ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 233.

⁷⁸⁴ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 230.

⁷⁸⁵ Dies belegt die surrealistische Schlusszene, in der die verborgenen Wünsche der Figuren zum Vorschein kommen. In dieser Szene überreicht die entblößte Enfermera, Allegorie des sich anbietenden Spaniens, dem General eine Krone, dem Comandante einen überdimensionierten Phallus und dem Capitán „una máscara oficial estadounidense“; vgl. Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 231.

⁷⁸⁶ Vgl. Doménech Rico, „Introducción“, S. 60.

eingingen. Formell wurde diese Annäherung durch die 1953 unterzeichneten *Pactos de Madrid* besiegelt, die eine wirtschaftliche und militärische Zusammenarbeit vorsahen.⁷⁸⁷

CAPITÁN. ¿No fue una cancha de baloncesto donde se produjo el primer encuentro conocido entre las Fuerzas del Tío Sam y las de Franco?

CORONEL. Los yanquis nos invitaron a veinte oficiales del Estado Mayor de Tierra a un curso sobre ‚La estrategia de Occidente ante posibles amenazas exteriores’. En tres meses, lo que mejor aprendimos fue a jugar al ‚basquet’. Especialmente su padre.⁷⁸⁸

Ignacio Amestoy integriert hier die auf Konstantin Stanislawski und Wsewolod Meyerhold zurückgehende Technik der ‚Biomechanik’ in die Struktur des dramatischen Geschehens. Genau wie José Luis Alonso de Santos oder Fermín Cabal wurde auch Ignacio Amestoy vom amerikanischen Regisseur William Layton beeinflusst, der die Schauspieltheorie Stanislavskis und Meyerholds in den 1960er Jahren nach Spanien brachte.⁷⁸⁹ Der Zweck der körperlichen Beanspruchung, die Amestoy auch in Stücken wie *Mañana aquí a la misma hora* einsetzt, ist es, die Schauspieler über den Weg der intensivierten Wahrnehmung des eigenen Körpers zu einer stärkeren Identifikation mit den jeweiligen Rollen zu befördern. Das körperliche Erleben bzw. der physische Nachvollzug der Rolle soll den empathischen Akt des Sich-Einfindens in der zu spielenden Rolle erleichtern.

Was auf lebensweltlicher Ebene zu einer verstärkten Identifikation mit der auszufüllenden Rolle führen mag, fungiert innerhalb des dramatischen Geschehens als Technik des Verdrängens, denn im Falle des Coronel dient die Vergegenwärtigung des Physischen, das Spüren des eigenen Körpers im Hier und Jetzt, der Vermeidung geistiger Reflexion. Nachdem der Coronel zu Beginn des ersten Aktes von den Eindrücken der Kriegswirren am Ufer des Wolchow heimgesucht wird, wirkt sein Griff nach dem Spielgerät wie der Versuch, seinen Geist mittels seines Körpers sowie der greifbaren Materie erneut in der Gegenwart zu verankern:

CORONEL. Era de noche. Allí siempre es de noche. Después de un bombardeo intenso, inexorable, cruel, entramos en la aldea, como perros hambrientos de sangre y de vida.

[...].

Y nevaba. (*El CORONEL está temblando.*)

CAPITÁN. ¡No se enfríe, señor! (*Le acerca un albornoz y se lo pone.*)

CORONEL. Nevaba. Hacía un frío horrible.

CAPITÁN. Se encuentra bien?

CORONEL. (*Incorporándose*) –¿Dónde está el balón?⁷⁹⁰

Als der Coronel wenige Repliken später zum ersten Mal in die Rolle des Dionisio Ridruejo fällt und der Capitán die Enfermera daraufhin über den besorgniserregenden Zustand des Coronel informieren möchte, findet dieser zu seiner Geistesgegenwärtigkeit zurück, in dem er sich durch Muskelübungen

⁷⁸⁷ Vgl. Gil Pecharromán, Julio: *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*, Madrid 2008, S. 106f.

⁷⁸⁸ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 179f.

⁷⁸⁹ Vgl. Santolaria Solano, *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*, S. 792.

⁷⁹⁰ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 183.

zunächst der Präsenz des eigenen Körpers und somit der präsentischen Wahrnehmung versichert. Geistige und körperliche Disziplinierung gehen Hand und Hand, der wahrgenommene Körper fungiert als Anker, der ein Abdriften des Geistes verhindern soll. Anders gewendet, das Mittel der körperlichen Disziplinierung sowie die Selbstvergessenheit im Spiel dienen dem Coronel als Strategien der Vergegenwärtigung seiner selbst bzw. der Verdrängung intelligibler Repräsentation. Denn während die Materie des Körpers stets gegenwärtig ist, stehen dem Geist Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen offen. Die Intensität der körperlichen Disziplinierung symbolisiert den gewaltsamen Versuch, der reproduktiven und produktiven Einbildungskraft Herr zu werden.

ENFERMERA. ¿No estaban ustedes ensayando?

CAPITÁN. Todavía no. Yo he sido quién llamó. Era el coronel Arenas el que no se encontraba bien.

CORONEL. (*Hace ejercicios violentos en las espaldas con normalidad.*) Solo ha sido un desfallecimiento momentáneo. Ya ha pasado.

CAPITÁN. Estoy seguro de que fue algo más que un desfallecimiento. (*La ENFERMERA se muestra confusa.*)

CORONEL. (*Lanzándose desde las espaldas hacia la ENFERMERA, con un espectacular salto.*) Señorita, ¿a quién va a creer usted? ¿A sus ojos o a mi capitán?⁷⁹¹

Die Absicht des Coronel, sich gerade nicht zu sich selbst in Beziehung zu setzen, die Verweigerung der Reflexion, zeugt vom Wunsch des Verdrängens. Doch was ist der Gegenstand dieses Verdrängungswunsches? Folgender Dialog zwischen dem Coronel und dem Capitán zu Beginn des ersten Aktes liefert einen Beleg für die Schuldgefühle des Coronel, die er angesichts der Diskrepanz zwischen seinem wahren Sein, seiner inneren Haltung, und seinem politischen Verhalten empfindet. Im Unterschied zum General, bei dem ideologische Position und politisches Handeln im Einklang stehen, plagt den Coronel sein moralisches Gewissen. Im Gegensatz zur propagandistischen Verschmelzung von Nationalismus und Katholizismus deutet er am Ende des folgenden Dialogs ein entpolitisiertes Glaubensverständnis an, das als moralische Orientierung für sein Handeln zu fungieren scheint. Der Glaube des Coronel ist als biographischer Verweis auf Dionisio Ridruejo zu lesen, für den der Katholizismus eine lebenslange Konstante darstellte.⁷⁹²

CORONEL. Cuando la flor del almendro ha caído sobre la tierra solo cabe, hasta su fin, la espera muda del paso del tiempo.

CAPITÁN. Señor, cada año florecen los almendros.⁷⁹³

⁷⁹¹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 184f.

⁷⁹² Morente Valero, „El vencedor vencido. Dionisio Ridruejo en su laberinto“, S. 179.

⁷⁹³ Im Jahr 1942 schrieb Ridruejo ein Gedicht mit dem Titel „A un almendro“. In diesem sind u.a. folgende Verse zu finden: „Estas son polvo de la tierra. ¿Cuántas, / cuántas veces has muerto? A cada muerte / recreces tu presencia adolescente / cada vez más pujante y venidera.“ Interessanterweise fungiert die Metapher des Mandelbaums innerhalb des Dramas als Sinnbild für die Ausweglosigkeit, während Ridruejo den Mandelbaum als Quelle der immer wieder aufkeimenden Hoffnung besingt: „Duro hueso es tu fruto, pero dentro / de su lechosa entraña están las alas / de la incansable vida, y tú no cesas / de ser nuevo y eterno, / de ser milagro y aventura sólo, / ¡oh, soldado infantil de la esperanza!“ Ridruejo, *Memorias de una imaginación*, S. 83.

CORONEL. Cada día florecen los hombres, sin que nada cambie. A una flor le sucede otra flor. A un hombre, otro hombre. A un general, otro general. A un tirano, otro tirano. Todo es siempre igual.

CAPITÁN. Si queremos que todo siga siendo igual.

CORONEL. ¿Cabe oponerse?

CAPITÁN. Sí, cabe oponerse.

CORONEL. ¿Qué puede hacer la flor para no caer de su rama?

CAPITÁN. ¿Qué puede hacer el hombre para no mancharse las manos de sangre?

CORONEL. Qué hará un náufrago para no nadar en el mar de sangre en que está?

CAPITÁN. No es solución el ahogarse.

CORONEL. Entonces ¿qué? ¿Aprender a volar?

CAPITÁN. Siempre hay un tablón, una balsa, una isla donde resistir.

CORONEL. ¿Un exilio donde sentarse a ver pasar el entierro del sanguinario?

CAPITÁN. Hablo de resistir.

CORONEL. ¿Piensa que muchos de nosotros no nos hemos resistido?

CAPITÁN. Muchos de ustedes, y no le estoy acusando particularmente de nada, han sido los afiladores de la daga del matarife.

CORONEL. Hijo, no pensaré de mí...

CAPITÁN. Mi coronel, sabe de sobra lo que puedo pensar de usted.

CORONEL. ¿Nadie perdonará mis errores?

CAPITÁN. Usted mismo.

CORONEL. ¿Y Dios?⁷⁹⁴

Die Feststellung des Capitán, dass, trotz politischer Repression, immer eine Möglichkeit zum Widerstand besteht, verweist auf den Kern der moralischen Schuld des Coronel. Der Capitán macht dem Coronel nicht die *politische* Schuld zum Vorwurf, sondern die politische Passivität, die den Capitán ironischerweise selbst trifft. „Aber die Passivität weiß ihre moralische Schuld für jedes Versagen, das in der Nachlässigkeit liegt, nicht jede irgend mögliche Aktivität zum Schutz Bedrohter, zur Erleichterung des Unrechts, zur Gegenwirkung ergriffen zu haben“⁷⁹⁵, formuliert Jaspers. Der Coronel ist ein „Mitläufer“ im Sinne Karl Jaspers, der seine eigentliche Haltung hinter der Offizialität seines militärischen Amtes verbirgt. Zugleich führt er ein „Leben in der Maske“, das sich durch falsche Loyalitätsbekundungen gegenüber drohenden, hierarchisch höher gestellten Instanzen wie dem General auszeichnet:

CAPITÁN. ¡Tenga cuidado! Baje, por favor. Hemos de prepararnos para el ensayo. Pronto estarán aquí el general y su ayudante.

CORONEL. (*Bajando de la escala.*) ¡El general! ¡ A vuestras órdenes, mi general! A vuestras órdenes, vucencia! Capitán, usted no sabe lo que decían los griegos: ‘El buen soldado debe temer a su general más que al enemigo.’⁷⁹⁶

Sein „Dabeisein“ (Jaspers) rechtfertigt der Coronel, indem er die Verfehlungen als Notwendigkeiten umdeutet – eine Folge des moralischen Gewissens, die Jaspers mit den Begriffen der ‚Halbheit‘ oder der ‚inneren Angleichung‘ beschreibt. So war es Teil des franquistischen Diskurses, die Rigorosität der Exekutive sowie die Unterdrückung der politischen Opposition als notwendige Maßnahmen zu

⁷⁹⁴ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 186.

⁷⁹⁵ Jaspers, *Die Schuldfrage*, S. 51.

⁷⁹⁶ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 184.

kennzeichnen, ohne die weder staatliche Ordnung und Friede noch der Wohlstand der Folgegenerationen zu garantieren wären. Mit folgenden Rechtfertigungssentenzen verteidigt sich der Coronel zu Beginn des Dramas gegenüber dem Vorwurf des Capitán, jahrzehntelang als Marionette Francos gedient zu haben:

CORONEL. (*Vuelve al tratamiento de respeto.*) Ha valido la pena que su padre, yo y unos cuantos fuésemos unas marionetas. Nuestro pueblo puede ahora mirar, de tú a tú, al mundo sin que, mientras, el hambre le coma el estómago.

[...]

CORONEL. Usted no ha conocido la miseria. ¡Pregúntale a su padre por su padre! ¡Por los días y noches de siega por un mendrugo de pan!

[...]

CORONEL. Se ha hecho lo que hemos podido hacer.

[...]

CORONEL. El Ejército no se ha plegado a los caprichos de nadie. Para el Ejército siempre ha sido una prioridad el servicio al pueblo.

[...]

El Ejército debe cuidar de la riqueza de su pueblo, no de su pobreza; de su unión y no de su desunión, y de defender la Patria ante el invasor.⁷⁹⁷

Mithilfe der zur Schau getragenen Regimetreue überblendet der Coronel sein Wissen um die begangenen Verfehlungen sowie seine politische Untätigkeit, die im Kontrast zur Radikalität Ridruejos steht, der ständigen Vergleichsfolie des Coronel. Durch körperliche Disziplinierung und systemkonformes Verhalten richtet der Coronel seinen Geist an den politischen Gegebenheiten aus, wenngleich ihm dies nur zu Beginn des Dramas gelingt. Als der Capitán seinen unterdessen gebrechlichen und kranken Vater mit dem rüstigen und äußerlich vor Gesundheit strotzenden Coronel vergleicht, scheint dieser dem unwissenden Rezipienten einen erst im Nachgang zu verstehenden Hinweis auf seine psychische Fragilität zu geben: „CORONEL. No se fíe de las apariencias.“⁷⁹⁸

Die Bilder des Krieges („CORONEL. He vivido dos guerras y una larga posguerra...“⁷⁹⁹) lassen sich nicht einfach vertreiben, die Gefechte an der russischen Front nicht einfach auslöschen. Das Erlebte trieb den Coronel zu mehreren Selbstmordversuchen, die allesamt scheiterten und den offiziellen Grund für seinen Aufenthalt in der *residencia militar* darstellen. Auf die Frage, warum er sich nach den Kriegserlebnissen das Leben nehmen wollte, entgegnet der Coronel:

CORONEL. ¿Yo? Porque nada tenía sentido? Porque todo aquello era una gran locura.

CAPITÁN. ¿Y las otras veces?

CORONEL. Al descubrir alguna nueva locura.

CAPITÁN. ¿Y la última?

CORONEL. ¿La última?

CAPITÁN. Sí.

⁷⁹⁷ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 181f.

⁷⁹⁸ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 180.

⁷⁹⁹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 182.

CORONEL. (*Incorporándose, tomando el balón y tirándolo desde lejos*) Porque me siento cómplice de demasiadas locuras.⁸⁰⁰

Krampfhaft kämpft der Coronel gegen seine Schuldgefühle, auch wenn diese ihn immer wieder einholen. Sein moralisches Gewissen wird zur permanenten Bedrohung der äußeren Ordnung („las apariencias“) bzw. Haltung des Coronel, sein Inneres wird ihm zum Feind, weil es ihm sein falsches Gewissen, die Täuschung und den Selbstbetrug vor Augen führen würde. Der Kampf gegen die Reflexion ist zugleich ein Kampf gegen die drohende Anagnorisis.

Dass es sich bei der Figur Dionisio Ridruejo um eine Personifikation des moralischen Gewissens des Coronel handelt, führen zwei Textstellen vor Augen, die die Reflexionsfähigkeit als Voraussetzung für das moralische Gewissen thematisieren. Die Überlegungen von Jaspers und Ricœur zur Fähigkeit, sich zu sich selbst in Beziehung zu setzen, klingen hier an. Die erste der beiden Textstellen repräsentiert den Moment im Dramenverlauf, in dem sich der Coronel erstmals alleine auf der Bühne befindet. Kurz zuvor hatte der Capitán ihm seine Passivität und innere Angleichung vorgeworfen:

CORONEL. (*Se ha quedado solo, con el balón en las manos. Se acerca lentamente a la cesta de los balones y deja la pelota allí. Hace ejercicios en los aparatos con cierta violencia y se deja caer sobre la superficie del polideportivo. Levanta su brazo izquierdo señalando al techo.*) ¡Dios todopoderoso y justiciero! ¿Las estás viendo? Son iguales aquí que en Rusia, que en Castilla... ¡Son tus estrellas! Y nosotros, tus hombres. ¿A cuántas estrellas vas a condenar? ¿Cuántos de nosotros acabarán, o acabaremos, en las tinieblas? Señor, estamos aquí por ti. Hemos venido a tu Cruzada. Los rojos son las fuerzas del mal. La gran Rusia volverá a serte fiel. ¿Verdad, Dionisio? ¡Amigo cuidado! Tus enemigos te han dejado solo. Como a mí. Eres la conciencia incómoda del gargantúa tonto que nos absorbe una y otra vez en un juego sin sentido. ¡Dionisio, sal de mi cabeza vacía! [...].⁸⁰¹

Die Versuche, die Erinnerungen an die russische Front zu verdrängen, scheitern in dieser Szene. Stattdessen kommt der innere Konflikt des Coronel deutlich zum Vorschein: „[...] siente cómo el espíritu de Ridruejo lo posee en medio de un sentimiento de angustia y de culpabilidad [...].“⁸⁰² So findet dieser Konflikt beispielsweise dadurch Ausdruck, dass seine persönliche Glaubensauffassung konträr zur politischen Instrumentalisierung des Glaubens („Hemos venido a tu Cruzada“) steht, wie sie von den franquistischen Propagandisten und der sich zum Franquismus bekennenden Amtskirche vollzogen wurde. Der unpolitische Gedanke der Gleichheit aller Menschen vor Gott („Son iguales aquí que en Rusia, que en Castilla... ¡Son tus estrellas! Y nosotros, tus hombres.“) wird durch die Politisierung der Religion im Franquismus ausgesetzt. Der Kreuzzug gegen alles Unchristliche wird zum Kampf gegen das Böse, das in erster Linie vom Kommunismus repräsentiert wird.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die vom Coronel gewählte Beschreibung von Dionisio Ridruejo als „conciencia incómoda de un gargantúa tonto“. Der Verweis auf Rabelais' Lachgestalten Gargantua und Pantagruel zeugt von der literarischen Bildung des Coronel, eine Eigenschaft, die er mit Dionisio

⁸⁰⁰ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 212.

⁸⁰¹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 187.

⁸⁰² Deménech Rico, „Introducción“, S. 68.

Ridruejo teilt. Des Weiteren evoziert die Metapher die das Stück prägende Opposition zwischen Geist und Körper. Die karnevaleske Figur des Gargantua steht paradigmatisch für die Betonung des Leibes bzw. des Sich-Einverleibens und damit stellvertretend für die Betonung des Materiellen im Gegensatz zum Geistigen („tonto“). Die „Heraufsetzung des Kreatürlichen und Materiell-Leiblichen [...]“⁸⁰³ und die damit einhergehende Unreflektiertheit macht Gargantua zur allegorischen Figur Spaniens, einem Land, das durch den Ausschluss des Intelligiblen zu einer grotesken, esperpentischen Version seiner selbst verkommen ist. Der umschließende Leib des Gargantua wird zur Metapher für die Hoffnungslosigkeit derjenigen, die vom politischen Leib des franquistischen Spaniens verschlungen wurden. Dionisio Ridruejo ist gleichsam das ob der grotesken Überbetonung der Körperlichkeit verdrängte Gewissen, das die leeren Köpfe derjenigen zu befallen droht, die sich aufgrund ihrer reinen Funktionalität, ihres Ausführungsgehorsams, nicht mehr zu sich selbst in Beziehung setzen.

Eine weitere Textstelle spielt auf die für das moralische Gewissen notwendige Reflexionsfähigkeit an. Dionisio Ridruejo wird vom Coronel als Spiegel bezeichnet, der sich jedoch nicht dadurch auszeichnet, dass er die Ähnlichkeiten zwischen Gespiegeltem und Spiegelbild zum Vorschein bringt, sondern die bestehenden Differenzen. Nachdem der Coronel zu Beginn des zweiten Aktes von Dionisio Ridruejos Tod erfährt, entspinnt sich folgender Dialog zwischen dem Capitán und dem Coronel:

CORONEL. No solo era un demócrata. Fue uno de los pocos que sabiendo que lo que estábamos haciendo era una locura se atrevió a decirlo.
 CAPITÁN. ¿Y usted sabía que lo que estaban haciendo era una locura?
 CORONEL. Lo comprendí en Rusia, como él.
 CAPITÁN. ¿Qué pasó al regresar de Rusia?
 CORONEL. ¿A mí o a él?
 CAPITÁN. A usted.
 CORONEL. Qué no tuve valor. Fue como el regreso a casa. Pensé que lo de la guerra había sido una deformación, una fantasía. Que lo real era esto. Que aquí era donde había que arrimar el hombro. Que teníamos que seguir el camino que él nos marcara.
 CAPITÁN. ¿Él?
 CORONEL. El Generalísimo. Él había tomado la representación del pueblo. Él era el pueblo. Nosotros éramos parte de él. Tal vez sus hijos, que ahora, si éramos respetuosos con la herencia que él nos tenía preparada, podríamos usufructuarla. Él era nuestro padre. Nuestro odiado padre.
 CAPITÁN. ¿Y Dionisio?
 CORONEL. Era mi espejo, el espejo temido que se ha puesto continuamente, día a día, delante de mí para que así viese, cara a cara, mi fealdad. Siempre mi espejo. (*El Coronel se incorpora, atrincherándose en las espaldas.*) ¡No me persigas más, Dionisio, que ya has muerto! ¡Márchate! ¡Vete al infierno! ¡Invéntanos otra guerra! [...].⁸⁰⁴

An dieser Stelle sei vermerkt, dass Amestoy den Russlandeinsatz als ideologischen Wendepunkt Ridruejos identifiziert. Es wurde bereits herausgestellt, dass Ridruejo nach seiner Rückkehr nach

⁸⁰³ Jauß, Hans Robert: „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, in: Preisedanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hgg.), *Das Komische*, München 1976, S. 107.

⁸⁰⁴ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 214.

Spanien im Jahr 1941 keineswegs Abstand von seinen falangistischen Idealen genommen hatte. Amestoy verknüpft die biographische Wendemarke Ridruejos also entgegen heutiger Auffassungen (vgl. Francisco Montero Valero) mit dem Einsatz in der *División Azul*.

Die fließende Grenze zwischen der Identifikation mit Francisco Franco und der Einverleibung durch den Franquismus („Nosotros éramos parte de él.“) evoziert erneut das Bild des schlingenden Gargantua. Durch die Spiegelmetapher wird Dionisio Ridruejo zur Allegorie des moralischen Gewissens des Coronel sowie derjenigen, die wie er selbst zu Mitläufern wurden. Der Spiegel im Sinne des moralischen Gewissens reflektiert nicht einfach die äußere Erscheinung des Gespiegelten, sondern bringt die Verfehlungen und Versäumnisse zu Vorschein. Der Blick in den Spiegel, das heißt, die Konfrontation mit der Person Dionisio Ridruejo, wird als negative Erfahrung im Sinne einer Differenz wahrgenommen. Die Reflexion im Spiegel Ridruejos wirft Fragen auf, statt Antworten zu liefern. Das moralische Gewissen nimmt in dieser Paradoxie Form an, da ein Widerspiegeln des Abwesenden denkbar wird. Wie schon in den Stücken *¡Ay, Carmela!* und *El álbum familiar* wird die Wiederkehr des Verdrängten als Differenzmoment in Szene gesetzt, durch das das Latente ästhetisiert wird, ohne es in Erscheinung treten zu lassen.

Voraussetzung für die Entstehung von Schuldgefühlen, so lässt sich unter Rekurs auf Jaspers behaupten, ist eine Diskrepanz zwischen dem moralischen Ideal des Individuums und dessen konkreten Handlungen, zwischen der Vorstellung des als moralisch Befundenen und den sich manifestierenden Taten. Das moralische Gewissen misst den Abstand zwischen Ideal und Verhalten und wird auf diese Weise zum gefürchteten Spiegel, der eben nicht Äußeres reflektiert, sondern Defizite vor Augen führt. In einem Interview, das wenige Tage nach der Uraufführung publiziert wurde, führt Amestoy den Gedanken der Differenz weiter aus: „Fue el espejo [Dionisio Ridruejo] en el cual veía [el coronel] sus deformidades. Le hubiera gustado, como a muchos españoles en la dictadura, pero que no fue capaz de reaccionar. Se sentirá frustrado por no haber reaccionado.“⁸⁰⁵ Das Spiegelbild Ridruejos wird zur moralischen Vergleichsfolie, weil die Person Ridruejo, unabhängig von ihren ideologischen Verfehlungen, ein Sinnbild einer möglichen Kongruenz von innerer Überzeugung und politischer Handlung darstellt, gleichwohl sie damit sowohl inneres als auch äußeres Exil in Kauf nahm.

Der Coronel versucht deshalb, sich von seinem moralischen Gewissen abzuspalten, unter dessen Last das Leben unerträglich wird. Doch gerade weil dieser Versuch misslingt, kommt es zur Anagnorisis, zur persönlichen Peripetie, die den Coronel nicht mehr als simple Personifikation des Franquismus erscheinen lässt, sondern als Individuum. Das Erkennen der eigenen Schuld führt die Figur zu sich selbst zurück und die Figur befreit sich vom ideologischen Ballast, vom „Leben in der Maske“. Die Unmöglichkeit des Verdrängens bzw. die unabwendbare Wiederkehr des Verdrängten, die zur

⁸⁰⁵ Amestoy Egiguren, Ignacio (2014): „Dionisio, espejo de muchos españoles“, URL: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3482:dionisio-ridruejo-una-pasion-espanola-amestoy&catid=288:informacion&Itemid=261 [13. März 2018].

Triebfeder der Entwicklung des Coronel wird, schreibt Amestoy gleich zweifach in seinen Theatertext ein, und zwar auf paratextueller und textueller Ebene.

3.6. Paratextuelle Bedrohung und paradoxales Symptom: Überlegungen zur zweifachen Wiederkehr Dionisio Ridruejos

Wir finden an dieser Stelle erneut zu den diese Studie leitenden Thesen zurück. Als dreifache Antwort auf die Frage, auf welche Weise die ausgewählten Vertreter der *Generación del 82* der Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen zum Ausdruck verhelfen, wurden die Spaltung des Zeichens in seine intelligible und seine materielle Seite (1), die Unterminierung des illokutionären Gehalts der Erinnerung und die so vollzogene Fiktionalisierung des Faktischen (2) sowie die Überwindung des Als-ob (3) herausgearbeitet.

Diesen Annahmen Folge leistend, soll nun untersucht werden, wie Amestoy dem Verdrängten in Person von Dionisio Ridruejo eine Präsenz zugesteht, ohne das Verdrängte dadurch zu Erinnerung zu machen. Das verdrängte moralische Gewissen kehrt wieder und bedarf deshalb eines sekundären Körpers. Als Differenzerfahrung kann sich Dionisio Ridruejo innerhalb des dramatischen Raums jedoch nicht als mimetische Abbildung manifestieren. Die Paradoxie der Anwesenheit des Abwesenden muss sich vielmehr über einen *metonymischen* Verweis realisieren, über die Verwendung einer Spur, die von der Existenz des Urhebers der Spur zeugt, ohne diesen selbst zu zeigen. Als Metonymie kehrt Verdrängtes zurück in die Welt der Wahrnehmung, ohne abzubilden, würde es doch im Moment des Abbildens aufhören, Verdrängtes zu sein und zu Erinnerung werden. Amestoy formuliert entsprechend:

Comprendí que no agregaba nada el reproducir el personaje Ridruejo de forma mimética, y por ello opté porque el protagonista de *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, que así se llamó y se llama la obra, fuera alguien al que desde el propio régimen franquista, instalado en el estamento militar, como el modelo lo estuvo a través de la División Azul del ejército de Hitler, le hubiera gustado comportarse como él, llegando en el momento histórico en el que se desarrolla la obra (28 y 29 de junio de 1975) a estar en las filas de la oposición al franquismo, siendo esa su tragedia, por la que se inmolará al final de la pieza.⁸⁰⁶

Die Wiederkehr von Dionisio Ridruejo vollzieht sich beim vorliegenden Theatertext sowohl auf textueller und paratextueller Ebene als auch innerhalb der Fiktion. Exemplarisch für die drohende, die fiktionale Ordnung durchwirkende Präsenz des personifizierten moralischen Gewissens steht der Titel des Werks. Das Verhältnis von Titel und fiktionaler Welt ist bereits als Ästhetisierung des erinnerungskulturellen Spannungsverhältnisses im postfranquistischen Spanien zu bewerten. Die Beziehung zwischen Para-Text und Text weist eine erste strukturelle Analogie zur lebensweltlichen Verdrängung Ridruejos auf, von der die Schwierigkeiten, das Stück im Anschluss an die Publikation

⁸⁰⁶ Amestoy, „Literatura e historia“, S. 111.

im Jahr 1983 aufzuführen, unfreiwillig Zeugnis ablegen; es zeugt von einer gewissen Ironie, dass das strukturelle Verhältnis von Paratext und Fiktion die problematische Entstehungsgeschichte bis zur Uraufführung voraussagen sollte.

Den diskursiv-lebensweltlichen Ausschluss der historischen Figur Ridruejo schreibt Amestoy strukturell in den Theatertext ein, indem er die Figur durch den Titel zunächst evoziert, um sie im Anschluss gewissermaßen zum intelligiblen, nicht eigens materialisierten Grund der dramatischen Manifestierung zu machen. Die Ausgeschlossenheit (*para-* im Sinne des Jenseitigen) aus der diskursiven Ordnung (*dóxa* im Sinne des geltenden Versöhnungsdiskurses) wird durch die Ausgeschlossenheit (Para-) aus der textuellen Ordnung (Text) strukturell gespiegelt. Der Titel wird damit zur Plakette, die ein erinnerungstragenden Medium schmückt, das, stellvertretend, gleich einem abstrakten Mahnmal, keine Ähnlichkeitsbeziehung zum Repräsentierten einfordert. Stattdessen führt es durch seinen metonymischen Charakter vor Augen, dass es nicht Erinnertes ist, sondern einen Akt des Erinnerns initiieren möchte. Dionisio Ridruejo wird damit zur semantischen Vorgabe, auf dessen unsichtbarem Grund sich das dramatische Geschehen abspielt. Er wird ein in die paratextuelle Latenz verschobener faktischer Referenzpunkt, von dem zunächst nichts weiter manifest ist als der bloße Name. Die Figur befindet sich jenseits des Textes, determiniert diesen jedoch *ab initio*. Da die Fiktion nicht darstellt, was sie durch den Titel abzubilden verspricht, stellt sie keinen Anspruch auf eine mimetische Darstellung des Referenten, sondern bildet vielmehr den Akt des Verdrängens mimetisch ab. Statt einer Mimesis des *Verdrängten*, die immer Erinnerung und somit das Ende des Verdrängens bedeutet, handelt es sich um die Mimesis des *Verdrängens*.

Die Anwesenheit des Referenten wird nicht durch dessen Repräsentation ermöglicht, sondern durch die Einflechtung dessen, was zu diesem Referenten gehört, auf ihn verweist, im Sinne des metonymischen Verhältnisses von Urheber und Produkt, Zitiertem und Zitat, Autor und Text. Das Spiel mit der latenten Anwesenheit des im Titel evozierten "Schreckgespenstes" erfährt durch die Integration von fiktionalen und faktualen Intertexten, von Dokumenten bzw. Zeugnissen Dionisio Ridruejos – aber auch Francisco Francos, Luis Carrero Blancos oder José Antonio Primo de Riveras – eine Fortsetzung. In den folgenden Kapiteln wird ausführlicher dazustellen sein, wie lyrische Fragmente, Briefpassagen, Reden oder Tagebucheinträge zu Repliken der Figuren werden.

Die fiktionale Rede wird somit von lebensweltlicher Rede durchzogen, ohne dass dies durchweg markiert werden würde. So werden in der abgedruckten Textfassung Amestoys die eingewobenen Zitate Ridruejos nur in wenigen Ausnahmen durch Anführungszeichen, jedoch durch keinerlei Kommentare oder andere paratextuelle Verweise historisch verortet. Ebenso wenig erhalten die Rezipienten einen expliziten Hinweis auf die aktualisierende Rezitation des von Ridruejo Gesagten oder Geschriebenen durch den Coronel, beispielsweise in Form figuraler Informationsvergabe. Die in den fiktionalen Text eingewobenen Intertexte fungieren als lebensweltliche Spuren, die der fiktionalen Welt die latente Präsenz des moralischen Gewissens einschreiben. Dionisio Ridruejo erhält eine Stimme innerhalb der Fiktion, ohne selbst das Wort zu ergreifen.

Innerhalb des dramatischen Raums drückt sich die Wiederkehr des Verdrängten ebenfalls metonymisch aus. So wie der Intertext als Symptom auf der Textoberfläche betrachtet werden kann, so fungiert der Besessenheitszustand des Coronel als Symptom für das schwelende moralische Gewissen. Innerhalb des *manicomio* wird die unfreiwillige Erinnerung an Dionisio Ridruejo pathologisiert, wodurch der illokutionäre Gehalt des Bezugs unterminiert wird. Diese Form der paradigmatischen Unterminierung des Erinnernten, die einer nachträglichen Verdrängung gleichkommt, wurde im Rahmen des Theoriekapitels als eine mögliche Ästhetisierungsform des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen identifiziert. Der Entzug des illokutionären Anspruchs, den jede Erinnerung als Behauptung über Vergangenes (Searle) stellt, gelingt, indem der Fokus vom noematischen Gehalt auf den noetischen Akt der Bezugnahme gerückt wird und auf diese Weise die Aussage von ihrem eigentlichen Referenten abgekappt wird. Nur unter der Bedingung der von Paul Ricœur beschriebenen fiduziarischen Bindung innerhalb der Subjekte wird ein subjektiver Vergangenheitsbezug zu anerkannter Erinnerung. Herrscht dieses inter-subjektive Vertrauen nicht, verliert sich die Erinnerung im Sog der Einbildungskraft, sie verliert ihren Anspruch als Behauptung über vergangene Wirklichkeit und droht als Produkt der Phantasie, der produktiven Einbildungskraft, eingestuft zu werden. Der Erinnernde wird zum Phantasten.

Unter Rekurs auf den im Theoriekapitel erläuterten *effet de réel* Roland Barthes' kann der Prozess der Pathologisierung bzw. der damit einhergehenden Irrealisierung des Realen, der Fiktionalisierung des Faktischen bzw. der Entpragmatisierung der faktualen Aussage auf das Kappen der Verbindung zwischen Referent und Signifikat zurückgeführt werden. Während der *effet de réel* in Barthes' Theorie gerade durch den Wegfall des Signifikats erzielt wird, wird im Falle der Entpragmatisierung dem Ausgesagten der illokutionäre Gehalt entzogen, indem das Signifikat mit einem Signifikanten in Verbindung gebracht wird, ohne dass diese semiotische Komplementierung zum unmittelbaren Verweis auf einen außersprachlichen Referenten führen würde. Die Verhinderung der Referentialisierung bringt es mit sich, dass das Bezeichnende nicht in Beziehung zur außersprachlichen Welt gesetzt wird, sondern allein als Veräußerung des Intelligiblen verstanden werden kann. Die semantische Korrelierung (Signifikat) dient nicht als Zwischenstation auf dem Weg zur außersprachlichen Welt, zum Referenten, sondern wird zur semantischen Sackgasse, die lediglich eine Rückkehr zum Signifikanten zulässt, der den noetischen Akt bestimmt. Erinnern wird durch das Abtrennen des außersprachlichen Referenten unmöglich, denn die Aussage kreist innerhalb ihrer eigenen Zeichenhaftigkeit, ohne die Mauer zwischen Sprache und Welt durchbrechen zu können.

Innerhalb des Theatertextes wird lediglich dem Capitán die Fähigkeit zugestanden, die pathologische Qualität der Aussagen des Coronel einzuschätzen, handelt es sich bei ihm doch um die einzige Figur, für die die an Besessenheit grenzende Identifikation keine Normalität darstellt. Weder beim Comandante noch bei der Enfermera lösen die Anfälle des Coronel Besorgnis aus. Im Gegenteil, insbesondere im ersten Akt reagieren der General wie auch der Comandante euphorisch auf die Kriegstreiberei und die Heroisierung des militärischen Kampfes des zu Dionisio gewordenen Coronel.

Allein der Capitán steht außerhalb der franquistischen Dogmatik und ist deshalb in der Lage, das groteske Spiel des Systems von außen zu betrachten. Als einzige Vernunftinstanz wird er zur wichtigen Orientierungsfigur für den Zuschauer: „El único cuerdo será el Capitán, quien cuestiona sin reserva los planteamientos y proyectos franquistas, abogando más bien por la ideología demócrata.“⁸⁰⁷ Was beim General eine bereitwillige und, dies wird a.a.O. zu zeigen sein, steuerbare, wenn auch obsessive Rollenübernahme darstellt – die völlige, unfreiwillig parodistische, Identifikation mit dem ideologischen Referenten Francisco Franco –, wird auf Seiten des Coronel zum Krankheitssymptom. Anders als der General sucht der Coronel keine Identifikation mit seiner eigentlichen ideologischen Leitfigur, sondern will dieser gerade entgehen. Er überschreibt seinen ideologischen Referenten, lebt politisch opportunistisch und wird zum uneigentlichen Stellvertreter des Franquismus, zum Maskenträger, der sich allerdings nicht der Wiederkehr des von ihm Verdrängten erwehren kann. Erinnern anfänglich nur biographische Parallelen und der sprachliche Duktus an die Figur bzw. die Feder Ridruejos, so übernimmt der Coronel im Laufe des Dramas zunehmend dessen Rolle. Diese Rollenübernahme steigert sich im zweiten Akt schließlich zu einer tranceähnlichen Besessenheit im Rahmen eines heiligen Opferritus, der mit Schuldbekenntnis endet und einen Akt der Vergebung für die Rezipienten bereithält.

3.7. *Una pasión española*: Spaniens Leidensweg zwischen 1933 und 1975

Die Aufgabe dieses Kapitels wird es sein, den Zusammenhang zwischen dem Nachvollzug der biographischen Wegmarken Ridruejos, der Einflechtung fiktionaler und faktualer Intertexte sowie die Nutzung liturgischer Elemente und biblischer Verweise herauszuarbeiten. Diese sich überlagernden Ebenen zeugen von der Komplexität des Textes und der damit intendierten Aufführung. Bei der folgenden Analyse soll ein chronologischer Zugang gewählt werden, denn das Abschreiten der im Theatertext verhandelten biographischen Stationen Ridruejos, der persönlichen Passion, ermöglicht zugleich eine Beschäftigung mit dem historischen Leidensweg Spaniens zwischen 1933 und 1975. Die zeitliche Kontextualisierung der dramatischen Abfolge stützt sich nicht nur auf die innerfiktionale Erwähnung bestimmter Lebensphasen, wie den Einsatz in der *División Azul*, sondern ergibt sich ebenso durch die Berücksichtigung der eingeflochtenen Zeugnisse Ridruejos und ihrer Entstehungszeiten. Zugleich fügt Amestoy zu dieser biographisch-dokumentarischen Ebene Elemente aus der römisch-katholischen Liturgie sowie Bibelverweise hinzu, die mit den in der Turnhalle der *residencia militar* stattfindenden Proben für die *Missa de Angelis* in Verbindung stehen. Da der pathologischen Ebene auf diese Weise eine biblisch-liturgische Bedeutungsebene eingeschrieben wird, kann die Rollenübernahme des Coronel aus zwei Perspektiven betrachtet werden. Während innerhalb des dramatischen Raums von einer Persönlichkeitsstörung infolge der Verdrängung moralischer

⁸⁰⁷ Guzmán, Alison: *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, Salamanca 2012, S. 379.

Schuld gesprochen werden kann, öffnen die bewusst inszenierte Apotheose Francos und die damit verbundene symbolische Verwandlung Dionisio Ridruejos in den Sohn Gottes den theatralischen (Schwellen-)Raum für einen ideologischen Übergangsritus des Coronel. Das Fallen in die Rolle Ridruejos bzw. die Heimsuchung durch das moralische Gewissen in Person von Ridruejo gestaltet sich somit nicht willkürlich, sondern bildet die Entwicklung des Coronel ab. Was innerhalb der Fiktion als Wahnvorstellung eingeschätzt wird, so wie etwa vom Capitán, folgt auf theatralischer Ebene bestimmten Entwicklungsstufen, die wiederum einzelne Stationen des biographischen Leidensweges Ridruejos und des historisch-politischen Leidensweges Spaniens repräsentieren.

Gekennzeichnet ist diese *pasión española* durch Täuschung, Verfehlung sowie das Er- und Bekennen von Schuld. Während sich dieser Prozess bei Dionisio Ridruejo über mehr als 20 Jahre erstreckte, vollzieht ihn der Coronel nachträglich, an der Schwelle zur Demokratie und im Rahmen eines grotesken Übergangsritus innerhalb des *manicomio*. Dieser Entwicklung geht die Nachricht vom Tod Ridruejos voraus, der für den Coronel ab diesem Zeitpunkt nicht mehr nur einen *espejo temido* darstellt, sondern für ihn zu einer Art Märtyrer der Demokratie wird. Der Coronel bezeichnet die Demokratie, das Jenseits des Franquismus, mehrfach als gelobtes Land, so beispielsweise kurz nachdem er vom Tod Ridruejos erfährt, wodurch ein intertextueller Bezug zur alttestamentarischen Überlieferung des Exodus hergestellt wird: „CORONEL. ¡Dionisio! [...] ¡Te hemos acabado matando! [...] Te hemos matado antes de que llegaras a la tierra prometida. Tus pies manchados por las botas manchadas no podían pisar la tierra prometida. [...]“⁸⁰⁸

Durch die so vollzogene Anspielung auf den Auszug der Israeliten aus Ägypten weist der Dramentext neben der angedeuteten neutestamentarischen Analogie zur Passion Christi ebenso einen Bezug auf das Alte Testament auf. Dieser suggeriert die Betrachtung Ridruejos als Märtyrer, desjenigen, der sein Leben in den Dienst der Demokratie stellte, um sie anderen zu ermöglichen. In mehreren Interviews zog Ignacio Amestoy einen Vergleich zwischen dem Schicksal Moses', dem Führer der Israeliten, und Dionisio Ridruejo.⁸⁰⁹ Nach biblischer Überlieferung führte der Prophet Moses, von Gott beauftragt, das Volk der Israeliten auf einer 40 Jahre währenden Wanderung aus der ägyptischen Sklaverei nach Kanaan, dem gelobten Land, das Gott seinen Nachkommen versprach (Ex 33,2). Zwar vereinte er die Stämme Israels und führte sie in die Freiheit, doch verbot ihm Gott, selbst einen Fuß über den Jordan und in das gelobte Land zu setzen. Stattdessen war es Josua, der die Israeliten nach Kanaan führen sollte, während Moses Kanaan vom Berg Nabo aus lediglich sehen durfte (Deuteronomium 34, 1-9). Mit Josua rückte ein Vertreter einer jüngeren Generation an die Spitze des Volkes Israel. Der spanische Josua hieß Adolfo Suárez.

Der Theologe Thomas Laubach definiert den Auszug aus Ägypten und die Flucht vor dem ägyptischen Pharaon, dessen Rolle im Rahmen der Analogie Amestoy's Francisco Franco zufallen

⁸⁰⁸ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 213.

⁸⁰⁹ Vgl. u.a. Amestoy, Ignacio (2014): „Dionisio, un Moisés que tampoco llegó a la tierra prometida“, URL: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3482:dionisio-ridruejo-una-pasion-espanola-amestoy&catid=288:informacion&Itemid=261 [20. März 2018].

würde, als „das zweifellos zentrale glaubensgeschichtliche Ereignis des Judentums [...]“, auf das sich „das Erinnern immer wieder richtet.“⁸¹⁰ Das Ende der Unterdrückung, die damit verbundene Vereinigung der Israeliten sowie der Auszug ins gelobte Land unter der Führung des Propheten Moses sind die zentralen anamnesticen Bezugspunkte der jüdischen Kultur. Der Erinnerungsimperativ des Judentums findet im Alten Testament Ausdruck durch den absoluten Infinitiv ‚Zachor‘, hebräisch für ‚Erinnere Dich‘. Im Buch Deuteronomium wird der Aufruf zum Gedenken mehrfach formuliert, unter anderem in Dtn 7, 18-19:

Denk doch daran, was der HERR, dein Gott, dem Pharao und allen Ägyptern angetan hat, an die großen Prüfungen, die deine Augen gesehen, und an die Zeichen und die Wunder und die starke Hand und den ausgestreckten Arm, womit der HERR, dein Gott, dich herausgeführt hat!⁸¹¹

Die von Amestoy suggerierte Analogie zwischen dem Motiv des Auszugs, der die Beendigung der Unterdrückung durch den ägyptischen Pharao bedeutete, und dem Ende des Franquismus schreiben dem Theatertext zweifelsohne die Aufforderung ein, sich zu erinnern und die Demokratie bzw. die Freiheit innerhalb des demokratischen Spaniens vor der Folie der erlebten Repression, der beinahe 40 Jahre andauernden Wanderung durch die Wüste, zu betrachten.

Der Analogie zwischen dem Einsatz Ridruejos für die Demokratie und dem Schicksal Moses' stehen neutestamentarische Bezüge gegenüber, die es in den folgenden Teilkapiteln genauer zu erläutern gilt. Unter Berücksichtigung der im Franquismus intendierten Verschmelzung von Nationalismus und Katholizismus lassen sich die politischen Entwicklungsphasen Ridruejos unter Rekurs auf ein Vokabular beschreiben, das dem semantischen Feld des Glaubens, der Kirche und der Konfession entstammt. Entsprechend sollen in der Folge der Eintritt in die Falange als Weg zum Glauben, die traumatische Kriegserfahrung am Wolchow als Feuertaufe, die Aufkündigung der politischen Solidarität als Austritt aus der Glaubensgemeinschaft und die Gründung der USDE als Konversion zur Demokratie beschrieben werden.

Drei Zeugnisse Ridruejos, die allesamt im zweiten Akt vom Coronel rezitiert werden, repräsentieren die entscheidenden Wegmarken dieser Entwicklung vom Franquismus über die Distanzierung vom Regime hin zur Demokratie. Diese Zeugnisse bilden zugleich den im Rahmen des Übergangsritus durchlaufenen ideologischen Wandel des Coronel Arenas ab. Dabei handelt es sich um eine am 21. April 1940 in Valencia gehaltene Rede, die Ridruejo als glühenden Franquisten zeigt (1), um den bereits zitierten Brief Ridruejos an Francisco Franco aus dem Jahr 1942, in dem er seine politische Gefolgschaft aufkündigt und seine Distanzierung einleitet (2), und schließlich um eine am 15. April 1975 anlässlich der Gründung der demokratischen *Unión Social-Demócrata Española* gehaltenen Rede Ridruejos, die den Abschluss seiner ideologischen und politischen Entwicklung repräsentiert (3).

⁸¹⁰ Laubach, Thomas: *Warum sollen wir erinnern? Annäherungen an eine anamnestic Ethik*, Tübingen 2006 (= Tübinger Studien zur Theologie und Philosophie, 23), S. 157.

⁸¹¹ Diese Textstelle wie auch weitere Zitate aus der Bibel wurden folgender Ausgabe entnommen: *Elberfelder Studienbibel. Mit Sprachschlüssel und Handkonkordanz*, Witten/Dillenburg 62009.

Fernando Doménech Rico unterstreicht in seiner Einführung zum Theatertext die Bedeutung dieser drei Intertexte, aus denen im Rahmen der folgenden Teilkapitel ausführlich zitiert wird. Besonders hervorzuheben ist sein Verweis auf die Funktion der Dokumente für die rituelle Entwicklung des Coronel:

Se trata de tres textos fundamentales para entender la obra, y su función está más que justificada: sin ellos el personaje del coronel y, a través de él, el de Ridruejo, quedaría cojo, [...] convertido en un simple caso patológico. La inclusión de los discursos da entidad ideológica a la evolución del personaje y lo presenta como una metonimia del cambio social y político de España. Pero eso no convierte a Dionisio Ridruejo en teatro-documento sino en un teatro ritual con inclusión de documentos.⁸¹²

3.7.1. Der Weg zum Glauben oder: Dionisio als Erzengel Francos

Die Jahre 1933 und 1975 bilden die historische Klammer des biographischen Leidensweges Dionisio Ridruejos, der gleichermaßen für den Leidensweg Spaniens insgesamt steht – *Una pasión española*. Im Jahr 1933 wurde Ridruejo Mitglied der Falange und Primo de Rivera fortan zu seiner ideologischen und politischen Leitfigur. In Ridruejos 1964 in Buenos Aires publizierten Aufzeichnungen beschreibt er seine Faszination für Primo de Rivera wie folgt: „Me impresionó como no me ha impresionado ningún otro hombre y me pareció ver en él el modelo que el joven busca instintivamente para seguirle e imitarle [...]“.⁸¹³

Die Phase der ideologischen Glaubensfindung bis zum mit Begeisterung aufgenommenen *Alzamiento Nacional* am 18. Juli 1936 repräsentiert die erste Gemeinsamkeit zwischen Ridruejo und dem Coronel Arenas. Dieser Verbindungspunkt wird innerhalb des dramatischen Geschehens durch das Anstimmen der falangistischen Hymne *Cara al sol* aktualisiert, zu der Ridruejo im Jahr 1935 zwei Verse beitrug. Die Proben zur *Missa de Angelis* anlässlich der beinahe 40 Jahre zurückliegenden Erhebung der anti-republikanischen Truppen geben dem Coronel, dem General und dem Comandante noch im ersten Akt Anlass, in nostalgischer Erinnerung an einen Tag zu schwelgen, an dem die Hoffnungen der Falangisten auf die national-syndikalistische Revolution noch nicht der franquistischen Machtpolitik zum Opfer gefallen waren. Gleichsam verweist das Singen der Hymne auf den Umstand, dass die anfängliche Faszination vieler Intellektueller für die Falange vor allem ästhetischer Natur war. Die Idee der klassenlosen Gesellschaft und des Kampfes gegen das dekadente Bürgertum ging eine gefährliche Verbindung mit faschistischer Radikalität und ästhetischer Innovation ein.

GENERAL. [...] Durante años y años el 18 de julio ha sido una jornada de análisis, de reflexión y de recuerdo. Para muchos de nosotros, sobre todo, de recuerdo imborrable.

⁸¹² Doménech Rico, „Introducción“, S. 73.

⁸¹³ Ridruejo, *Escrito en España*, S. 13.

CORONEL. El 18 de julio del 36 tenía yo trece años. Por primera vez bebí champán. Aquella noche mi padre se puso de gala. Mi madre mandó sacar las mejores mantelerías, la vajilla de porcelana, la cubertería de plata. Mi hermano, el mayor bajo la cazadora, llevaba la camisa azul de falangista. En la cena hubo más ruido que nueces. Al final, eso sí, el champán. Con la sopa levantada, mi otro hermano comenzó el *Cara al sol*. [...] ‘Cara al sol con la camisa nueva / que tú bordaste en rojo ayer.’

[...]

GENERAL. (*Cantando*) ‘Volverá a reír la primavera...’ (*Se une el CORONEL a la canción.*) ‘... que por cielo, tierra y mar se espera...’ (*Se une el COMANDANTE.*) ‘Arriba escuadras, a vencer / que en España empieza a amanecer’.⁸¹⁴

Berücksichtigt man, dass der Coronel wenige Repliken später zum ersten Mal in die Rolle Dionisio Ridruejos fällt, so kann das Anstimmen der Hymne zugleich als ritueller Gesang verstanden werden, der die liminale Phase des Übergangsritus vorbereitet, in dem die Grenzen zwischen Anwesenheit und Abwesenheit sowie von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unscharf zu werden beginnen.

Nachdem die drei Militärvertreter die ideologischen Ideale der Falange durch ihren Gesang zu neuem Leben erweckt haben („CORONEL. Amanecer. Construir una nueva patria.“⁸¹⁵), versetzen sie sich in die Bürgerkriegsjahre zurück. Sogleich verspürt der Coronel, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht in die Rolle Ridruejos gefallen ist, Ernüchterung angesichts der nicht erreichten Ziele der Falange in den ersten Jahren nach 1939. Weder der Bürgerkrieg noch die Beteiligung der *División Azul* am Zweiten Weltkrieg führten zur Umsetzung der falangistischen Ziele oder zum Sieg über den Kommunismus. Nichts brachte der Einsatz am Wolchow ein: „CORONEL. Y la guerra. Un pueblo humillado por el odio de la guerra. Volvimos satisfechos de aquella cruzada. ¿Qué habíamos hecho, además de pasar frío?“⁸¹⁶ Die Schuldigen sind aus Sicht des Generals schnell gefunden, „un loco como Hitler“ und die Verräter in den eigenen Reihen sind dafür verantwortlich, dass die Kommunisten noch immer nicht besiegt sind: „GENERAL. Tiempos negros nos avecinan, amigo. Nos hemos contagiado de las peores plagas de uno y de otro lado. La comunidad nacional se desintegra [...].“⁸¹⁷

Die im Rahmen der Erinnerung aufkommende paranoide Furcht vor dem Feind, den der Coronel selbst in der eigenen Familie vermutet, bewegt den General und den Coronel dazu, das *Alzamiento Nacional* erneut auszurufen und den Kampf gegen Republikaner, Kommunisten, Regionalisten und Anarchisten ein zweites Mal aufzunehmen. Damit etabliert sich ein metatheatrales Spiel, in dessen Verlauf sich Elemente der *Missa de Angelis* mit den Wahnvorstellungen des Coronel und des Generals vermengen. Die folgenden Repliken repräsentieren das *Alzamiento*, symbolisiert durch die Erhebung des alten Generals aus dem Rollstuhl, sowie den Kriegsbeginn.

GENERAL. ¡Viva la Revolución Nacional Sindicalista!

CORONEL. ¡Viva, General!

⁸¹⁴ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 197-199.

⁸¹⁵ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 198.

⁸¹⁶ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 200.

⁸¹⁷ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 200.

GENERAL. (*Se levanta de la silla de ruedas y va tambaleándose hacia el CORONEL.*) Hijo mío, lo hemos conseguido. ¡Comandante, traiga la bandera! Vamos a tener que defenderla con uñas y dientes. ¡Qué todos estén alerta! El enemigo quiere acabar con nosotros!

CORONEL. ¡Capitán, venga aquí! ¿No ve que ahí no está a cubierto? ¡Póngase detrás de nosotros! (*El CAPITÁN obedece, escéptico, como entrando en un juego en el que no le apetece lo más mínimo participar.*) Tiene que tener cuidado, los rojos están asesinando a nuestra mejor gente.

[...]

GENERAL. Dios está contigo, pueblo mío. Los ángeles secarán tus lágrimas y levantarán tu brazo armado con la espada de la fe.

CORONEL. Arrasa a los malditos, que no quede de ellos ni el polvo de sus cenizas.

GENERAL. ¡Escucha a tu pueblo! Danos fuerza para atravesar durante cuarenta días y cuarenta noches el desierto de Satanás, el infierno de tu contrario.

CORONEL. ¡Señor Obispo, vaya alegre al martirio! Dé gracias al Altísimo de que esos asesinos le hayan hecho santo. Y cuando oiga la descarga, grite: 'Viva Cristo Rey!'.

GENERAL. ¡Grita, comandante!

COMANDANTE. ¡Viva Cristo Rey!

GENERAL. Viva! ¡Arriba España! ¡Todos!

TODOS. ¡Arriba!

GENERAL. Es el comienzo de nuestra revolución.⁸¹⁸

Die im Franquismus instrumentalisierte Verflechtung von Nationalismus und Katholizismus findet Ausdruck, indem der General dem Coronel zugleich als Bischof erscheint und in sich die Rollen des Heerführers und Kirchenoberhaupts vereint. Zudem ist die Kriegstreiberei von christlicher Rhetorik und Anspielungen auf die Bibel durchzogen. So vergleicht der General den anti-republikanischen Widerstand mit der 40-tägigen Wanderung Jesu Christi durch die Wüste, in der er den Versuchungen Satans standhalten musste. Der Capitán, Vernunftinstanz in diesem grotesken Spiel und Orientierungsfigur für die Rezipienten, nimmt widerwillig am metatheatralen Spiel der Militärvertreter teil, was als Anspielung auf die Praxis seiner lebensweltlichen Oppositionshaltung zu deuten ist, die, wie gezeigt wurde, zwar kritisch jedoch nicht revolutionär ist. Der Übergang in das metatheatrale Spiel, das sich durch die Rollenübernahme des Generals und des Coronel, die freiwillige bzw. erzwungene Integration des Comandante und des Capitán sowie den imaginierten gemeinsamen Nachvollzug der Kriegsjahre kennzeichnet, konsolidiert sich durch den gemeinsamen Schlachtruf: „¡Arriba!“.

Der Krieg im Zeichen des Katholizismus hat im Rahmen des metatheatralen Spiels begonnen und somit bedarf es der Gewinnung der Massen für das *Movimiento Nacional*. Zum ersten Mal wird der Coronel zu Dionisio Ridruejo, zum Propagandaminister und Erzengel Francisco Francos. Zugleich übernimmt der General die Rolle des *caudillo*:

CORONEL. Ha llegado tu momento, Dionisio. Ha llegado tu momento.

GENERAL. Dionisio, hijo. Quieren oírte.

[...]

GENERAL. Te esperan. Te aclaman. No les puedes defraudar.

⁸¹⁸ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 201f.

CORONEL. (*Se envuelve en el albornoz blanco y acalla las imaginadas aclamaciones.*)
¡Camaradas! Muchos creen, y así lo pregonan, que lo que hoy ocurre en nuestra Patria es un enfrentamiento de buenos y malos. Pero yo ni lo creo ni lo acepto. Porque en esta hora amarga de la guerra nace una posibilidad nueva para todos que cancela el pasado.⁸¹⁹

Der Sieg der Franquisten wurde als Sieg des Katholizismus, des Guten gegen das Böse, inszeniert. Die *cruzada* wurde mit der spanischen Reconquista und dem Sieg der *Reyes católicos* in Beziehung gesetzt. Diese propagandistische Vereinnahmung des Kampfes gegen die Mauren im Mittelalter wird in der folgenden Replik aktualisiert, indem der Heilsbringer Francisco Franco bzw. der General Castillo mit den Attributen des Apostels Jacobo de Zebedeo, Jakobus dem Älteren, auch bekannt unter dem Namen Santiago el Mayor, ausgestattet wird. Seit dem Mittelalter instrumentalisieren die spanischen Könige Santiago als Schlachtenhelfer im Kampf gegen den Islam, was ihm den Beinamen Santiago Matamoros (dt. Maurentöter) einbrachte.⁸²⁰ Auf ikonographischer Ebene charakterisiert sich Santiago durch ein weißes Pferd, einen roten Umhang sowie ein Schwert.⁸²¹ Der umjubelte Einzug des siegreichen Francisco Franco zum Altar, wo sich das Tabernakel, der Aufbewahrungsort der Hostien, befindet, erinnert an den liturgischen Beginn einer Heiligen Messe. Der Einzug des Priesters bzw. Bischofs mit den Messdienern in die Kirche wird hier zum Einzug des Heerführers mit seinen Soldaten in Spanien, inszeniert durch den Propagandaminister Dionisio Ridruejo.

CORONEL. Señor, mil obispos, cien cardenales, diez papas y el propio Cristo os esperan en el valle de la muerte. La corona reposa sobre el catafalco de un millón de muertos. Poneos vuestra capa colorada y montad vuestro caballo blanco. Y cabalgad despacio hasta el tabernáculo, que el pueblo quiere gritar vuestra victoria.

GENERAL. Amado Dionisio mío, ¿dónde está el manantial que lavará mis manos llenas de sangre?

CORONEL. Solo la sangre limpia la sangre. He mandado poner en vuestro camino triunfal fuentes, ríos y mares de sangre para que con su rumor acompañen vuestra andadura al compás de los tambores y las trompetas.

GENERAL. Subiré a tu altar con la sangre del sacrificio.

CORONEL. El maligno ha sido vencido.⁸²²

In der Rolle Francos agiert der General *in persona Christi capitis*, er repräsentiert Christus als das Haupt der Kirche sowie der Kirchengemeinde, und damit als Haupt des auf den Grundlagen des christlichen Glaubens errichteten neuen Spaniens.

Dem Einzug zum Altar folgt das Besingen des Altarsakraments, des Leibes Christi. Als eucharistischer Hymnus des Fronleichnamfestes erhält das gemeinsam von den Figuren gesungene *Tantum ergo sacramentum* ein proleptisches Moment, denn kurz vor dem Ende des ersten Aktes

⁸¹⁹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 202.

⁸²⁰ Lázaro Damas, María Soledad: „Iconografía de frontera: Santiago Matamoros en el Privilegio de Pegalajar, in: Sumuntán, 15 (2001), S. 51: „El fundamento iconológico de las imágenes ligadas a la iconografía de Santiago Matamoros se halla en las narraciones de origen medieval que rememoran la relación sobrenatural del Apóstol con la reconquista [...]“

⁸²¹ Vgl. beispielsweise die Skulptur des Maurentöters in Carrión de los Condes in der Provinz Palencia. Carrión de las Condes ist Station auf dem nach Santiago benannten Jakobsweg.

⁸²² Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 203.

verweist dieser Gründonnerstagsgesang auf den Märtyrertod am folgenden Tag. Als Kreuzhymnus, der dem Einzug folgt, gliedert sich der Gesang zudem in den liturgischen Eröffnungsritus ein.

GENERAL. Y el sol, tras amanecer en su último día, se alzaré sobre la custodia de las montañas y permanecerá para siempre expuesto como la hostia sagrada nuestro principio y nuestro fin.
¡De rodillas! *Tan-tum er-go Sa-cra-men-tum... ¡A cantar! Tan-tum er-go Sa-cra-men-tum... Comandante, que el capitán se arrodille y que cante! Ve-ne-re-mur cer-nu-i. Et an-ti-quum do-cu-men-tum. No-vo ce-dat ri-tu-i.*
CORONEL. *Panem de caelo praestitusti eis. Alleluia.*
GENERAL. *Omne delectamentum in se habentem. Alleluja.*

(Mientras los demás han seguido sus cánticos.)

COMANDANTE. ¡Ya lo ha oído!
CAPITÁN. ¿Por qué me voy a tener que arrodillar?
COMANDANTE. ¡Usted sabe por qué!
CAPITÁN. ¡Son ustedes despreciables!⁸²³

Die erzwungene Beteiligung des Capitán deutet erneut dessen Abhängigkeit vom Wohlwollen des franquistischen Systems an. Die Drohung des Comandante („¡Usted sabe por qué!“) dokumentiert das Dilemma des Capitán, dessen kritische Haltung gegenüber dem Regime nicht so weit geht, dass er seine beruflichen Hoffnungen auf einen modernisierten Militärapparat auf Spiel setzen würde. Dadurch wird er zur Marionette, ein Umstand, den er zu Beginn des dramatischen Geschehens noch dem Coronel zum Vorwurf machte.

In der römisch-katholischen Liturgie setzen der Empfang der besungenen Hostie und der dadurch symbolisierte Eintritt in die christliche Familie einen Akt der Versöhnung voraus. Dieser wiederum sieht ein vorheriges Schuldbekenntnis sowie die Vergebung der Schuld vor. In Anlehnung an diese liturgische Vorgabe folgt innerhalb des dramatischen Geschehens ein symbolischer Bußakt, ein Schuldbekenntnis, das in enger Verbindung zur Biographie Ridruejos steht. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Dionisio Ridruejo während des Bürgerkrieges als Propagandaminister fungierte und daher den Krieg nicht am eigenen Leib erfuhr. Dieses Stigma des Rhetors, der über Blut und Gefecht gesprochen, die Gräueltaten jedoch nicht mit eigenen Augen gesehen hat, wird zum Kern der Beichte des Coronel vor dem christlichen und militärischen Oberhaupt.

CORONEL. *(Arrodillándose ante el GENERAL.)* Quiero confesarme, padre.
GENERAL. ¿Cuál fue su pecado?
[...]
CORONEL. No me atreví a matar.
[...]
CORONEL. Tuve miedo.
GENERAL. ¿Cuántas veces?
CORONEL. Durante toda la guerra.
GENERAL. Mientras tus compatriotas morían en el frente.
CORONEL. Algunos murieron también en la retaguardia.

⁸²³ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 204.

GENERAL. Y tú ¿qué hacías?
 CORONEL. Organizaba el futuro político de la patria. Preparaba la paz.
 GENERAL. ¿Te entretenías en eso?
 CORONEL. También preparaba fiestas.
 GENERAL. ¿Fiestas?
 CORONEL. Por los muertos.
 [...]
 CORONEL. He sido un emboscado.
 GENERAL. ¿Te arrepientes?
 CORONEL. He venido a confesarme.
 GENERAL. ¿Sí o no?
 CORONEL. No.
 GENERAL. ¡Coronel!
 CORONEL. Quisiera comulgarme padre.
 GENERAL. Lo siento, hijo: no puedo administraros el sacramento.⁸²⁴

Die bekannteste „fiesta por los muertos“ war sicherlich das von Dionisio Ridruejo aufwendig inszenierte Begräbnis José Antonio Primo de Riveras, dessen Sarg zwischen dem 19. und 28. November 1936 zu Fuß von Alicante bis ins Kloster von San Lorenzo de El Escorial getragen wurde.⁸²⁵

Trotz seines Schuldbekenntnisses scheitert der Coronel mit seiner Bitte, das Sakrament der heiligen Kommunion zu empfangen. Die Verweigerung gründet sich jedoch nicht nur darauf, dass der in der Rolle von Dionisio Ridruejo agierende Coronel keine Reue empfindet ob der Tatsache, nicht selbst an der Front gegen den Feind gekämpft zu haben. Zugleich wird Dionisio Ridruejo die Aufnahme in die christliche Gemeinde bzw. die franquistische Familie durch das zweite Initiationssakrament, die Kommunion, verwehrt, weil er nicht getauft ist. Anders gewendet, der Coronel hat seine Feuertaufe noch nicht erlebt und kann daher nicht das zweite vor dem ersten Initiationssakrament der christlichen Gemeinde einfordern. Als trotzige Reaktion folgt ein längerer Monolog des Coronel, eine Hetzrede gegen den noch immer nicht besieigten kommunistischen Feind, in dem sich jedoch zugleich erneut Zweifel bemerkbar machen, die einen Beleg für eine Glaubensvorstellung liefern, die sich von der franquistischen Instrumentalisierung christlicher Symbolik unterscheidet: „[...] ¿Por qué hemos venido aquí padre? ¿Quién equivocó al lucero que nos trajo? Comunistas, fascistas, que el destino se apiade de vosotros por haber querido participar en el devenir del mundo.“⁸²⁶

Die darauf einsetzende Erinnerung an den Einsatz in der *División Azul*, genauer, an die im November und Dezember stattfindende Schlacht bei Possad wird durch den Comandante unterbrochen, wodurch wiederum das metatheatrale Spiel ein Ende findet. Statt, wie geplant, das *Credo* für die anstehende *Missa de Angelis* einzuüben, einen weiteren Gesang aus dem katholischen Ordinarium, unterbrechen die Figuren die Proben, um die *merienda* nicht zu verpassen. Nach Abgang des Generals und des Comandante schließt der erste Akt mit dem Gesang des Coronel ab. Alleine stimmt er das *Credo* an, das Glaubensbekenntnis der Christen, und verdeutlicht den Rezipienten auf diese Weise seinen

⁸²⁴ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 205f.

⁸²⁵ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 205, FN 7.

⁸²⁶ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 207.

inneren Konflikt. Der Gesang wirkt wie ein letzter Versuch, seine Zugehörigkeit zur politischen Familie zu festigen und seine Zweifel auszuräumen. Zu diesem Zeitpunkt weiß der Coronel noch nichts von der Hiobsbotschaft am folgenden Tag.

3.7.2. Die Feuertaufe am Wolchow oder: Dionisio als gefallener Engel

Das folgende Teilkapitel umfasst den Zeitraum vom Spanischen Bürgerkrieg bis zum Jahr 1942. In diesen Jahren tauscht Ridruejo die weiße Uniform des *Director General de Propaganda* gegen die des einfachen Soldaten ein. Freiwillig schließt er sich der *División Azul* an, um die Achsenmächte an der russischen Front zu unterstützen. Ausgemergelt kehrt er im Frühjahr 1942 nach Spanien zurück, wo er sich im Anschluss vom Erlebten zu erholen versucht. Wenige Monate später verfasst er den berühmten Brief, in dem er Francisco Franco die Versäumnisse des Regimes und die Missachtung der falangistischen Ideale vorwirft.

Der zweite Akt beginnt mit der Hiobsbotschaft vom Tod Ridruejos. Dieser Schock und der damit verbundene Schmerz darüber, dass Ridruejo selbst die Demokratie nicht erleben wird, leiten die Rollenübernahme des Coronel und den damit verbundenen metatheatralen Ritus erneut ein. Der Tod Ridruejos, den er als Märtyrer der Demokratie bewundert, steigert das Gefühl der moralischen Schuld auf Seiten des Coronel, der anders als Ridruejo ein „Leben in der Maske“ führte und nun kurz davor stand, in das gelobte Land der Demokratie zu betreten, ohne selbst etwas dafür getan zu haben. Die Affektion durch die in diesem Moment verspürte moralische Schuld ist nicht mehr zu verdrängen, sondern übermannt den Coronel und leitet auf diese Weise einen radikalen Nachvollzug von Ridruejos ideologischer Entwicklung ein. Die Rollenübernahme vollzieht sich an dieser Stelle mit einer zuvor nicht dagewesenen Vehemenz.

Bei den auf den Schock folgenden Repliken des Coronel handelt es sich um Rezitationen einzelner Verse aus Ridruejos lyrischem Werk, genauer, aus den Gedichten „A Franco“ (1937), „Ante la madre de un camarada muerto“⁸²⁷ (1942) und „Umbral de la madurez“ (1944). Die beiden erst genannten Werke zeugen von der Widersprüchlichkeit zwischen der euphorischen, die Massen blendenden Kriegspropaganda, die den Kampf als Abenteuer und den Heerführer als Friedensbringer stilisiert, und der Trauer angesichts des Todes geliebter Menschen sowie den damit zusammenhängenden Schuldgefühlen der Überlebenden. Die Gegenüberstellung dieser Intertexte schreibt die Aspekte der Täuschung und des Erkennens der Schuld in die Struktur des Theatertextes ein und vermittelt den inneren Konflikt des Coronel durch den impliziten Verweis auf ein und dasselbe lyrische Ich, das den Krieg verherrlicht und zugleich Leid durch den Krieg erfährt. In diesem Sinne können die beiden lyrischen Werke als Vorstufen der Täuschung und der Ernüchterung im Hinblick auf den „Umbral de

⁸²⁷ Vgl. Ridruejo, Dionisio: *Hasta la fecha. Poetas completas (1934-1959)*, Madrid 1961, S. 307f.

la madurez“ gedeutet werden, ein Gedicht, das sich als Synthese des Erfahrenen gestaltet und zur Grundlage der persönlichen Peripetie werden soll.

CORONEL. (*Descolgándose de las espaldas.*) Perdóname si vivo, padre. Vengo sin él.

GENERAL. No llores. Fue [Dionisio Ridruejo, D. H.] un farsante, un emboscado, un político.

CORONEL. Padre de paz en armas, escucha cómo el pueblo que acompaña tu promesa reclama toda su aventura.

GENERAL. ¡Escúchalo tú también, Dionisio!⁸²⁸

Die erste Replik des Coronel setzt sich aus zwei Halbversen aus dem Gedicht „Ante la madre de un camarada muerto“ zusammen⁸²⁹, bei der zweiten Replik handelt es sich um die letzten Verse des Gedichts „A Franco“:

[...]

Padre de Paz en armas, tu bravura
ya en occidente extrema la sorpresa,
en levante dilata la hermosura,

al norte es muro y en el sur empresa,
mientras reclama toda su aventura
el pueblo que acompaña tu promesa.⁸³⁰

Die Integration der Halbverse aus „Ante la madre de un camarada muerto“ erscheint hier als erste Fissur in der wohl konstruierten Stilisierung des Heerführers und des kriegesischen Abenteuers, die in der Folge zu einem immer größeren Riss zu werden scheint. Die jugendliche Euphorie für den *caudillo* weicht schon in den folgenden Repliken dem Zweifel am blinden Gehorsam gegenüber dem „padre de todos“. Dieser Zweifel Ridruejos gestaltet sich ebenfalls durch die Einflechtung von Versen in die Repliken des Coronel aus. Dem jubilierenden „A Franco“ folgen Zitate aus dem acht Strophen langen Gedicht „Umbral de la madurez“, das, wie der Titel bereits andeutet, ein Werk über die Schwelle zwischen jugendlicher Euphorie und der Reife des Erwachsenseins darstellt. Die in den Damentext eingewobenen Intertexte verweisen somit auf die biographische Schwellensituation Ridruejos zwischen dem Bürgerkrieg und den ersten Jahren nach dem Russlandeinsatz sowie auf die rituelle Schwellensituation des Coronel. Der folgende Dialog zwischen dem General (Franco) und dem Coronel (Ridruejo) baut sich um Verse aus „Umbral de la madurez“ auf.

CORONEL. ¿Ha sido todo verdad?

GENERAL. Todo verdad.

CORONEL. ¿Y rien?

GENERAL. Rien, son felices.

CORONEL. El amor era aquello. La ansiedad de la única belleza. El amor.

Verse aus „Umbral de la madurez“:

[...]

Recuerda aquellos días: morir era tan bello
como vivir:

vida y muerte eran fuente de glorias

⁸²⁸ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 215.

⁸²⁹ Vgl. Ridruejo, *Hasta la fecha*, S. 307f.

⁸³⁰ Ridruejo, *Memorias de una imaginación*, S. 60.

GENERAL. Tú ibas con el pueblo llevando tu bandera.
 CORONEL. Ninguna compañía alcanzaba a turbarme.
 GENERAL. Todas las almas estaban en la tuya.
 [...]
 CORONEL. Morir era tan bello como vivir. Vida y muerte eran fuente de glorias semejantes.
 GENERAL. Y el pueblo de Dios cruzaba sus caminos.
 CORONEL. ¿Fue todo verdad?
 [...]
 GENERAL. Los verbos te servían como caballos de combate.
 CORONEL. ¿Quién combate?
 GENERAL. Dionisio combate.
 [...]
 CORONEL. Padre, dejadme ver la luz flamante de la guerra que como bandera perfume a los muertos y los resucita.
 GENERAL. ¡No andabas en sueños por campos y por plazas! No, hijo mío. No eran sueños, Dionisio.
 CORONEL. Amado padre de guerra.⁸³¹

semejantes.
 Recuérdalo; era cierto:
 los verbos te servían como caballos de combate,
 los adjetivos no llegaban a teñir del color verdadero tus cimbras y los nombres eran puros clarines
 sin dependencia de los objetos.
 Recuérdalo: creabas; tu voz iba a las aguas extendidas
 y emergían alegres continentes impacientes de ser
 o se abrían caminos para que los cruzase el pueblo de Dios.
 Y tú ibas con el pueblo llevando tu bandera, porque ninguna compañía alcanzaba a turbarte, porque todas las almas estaban en la tuya.
 [...]

Era todo verdad. El amor era aquello:
 la ansiedad fundidora de la única belleza.
 ¡La patria! Sí, la patria
 no eran estos millones de rudos desacuerdos forjándose la vida,
 sino el cetro surgido en el puño radiante,
 la espada justiciera, vencedora, infalible.
 El mundo era un empeño que tenía su forma no del todo acabada ni evidente
 poniendo a lo perfecto la sal de lo futuro.
 La guerra era una luz flamante e imperiosa,
 una excelsa bandera que libraba de hedor a los muertos.
 La vida, en fin, la vida...
 No, no andabas en sueños por campos y por plazas.⁸³²

Interventionen des Comandante und des Capitán („CAPITÁN. Señores, yo creo que el coronel no se encuentra bien.“) unterbrechen das metatheatrale Spiel erneut, so dass der General wie auch der Coronel vorübergehend aus ihren Rollen fallen. Die durch die intertextuellen Bezüge verdeutlichten Zweifel des Coronel, die zugleich auf die beginnende Distanzierung Ridruejos von Franco hinweisen, werden auch auf liturgischer Ebene ausgespielt. Die Unterbrechung des metatheatralen Spiels und die während dieser Unterbrechung stattfindende Diskussion über den weiteren Verlauf der Proben sorgen für eine gewisse Unschlüssigkeit auf Seiten des Rezipienten, die an dieser Stelle des Dramas nur schwerlich eine eindeutige Unterscheidung zwischen pathologischem Problem, Proben für die *Missa de Angelis* und dem darin aufgehenden Übergangsritus treffen können.

Entsprechend der benannten Verflechtungen verweisen die Diskussionen über den weiteren Verlauf der Proben zugleich auf die Biographie Ridruejos sowie auf den Entwicklungsstand des Coronel. Es

⁸³¹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 215f.

⁸³² Ridruejo, *Memorias de una imaginación*, S. 87ff.

ist also kein Zufall, dass sich gerade an dieser Stelle ein Konflikt zwischen dem General und dem Coronel aufbaut, der sich auf der Ebene der Chorproben entfaltet, jedoch eine politische, biographische und rituelle Konnotation aufweist. Während der General das *Credo*, das Glaubensbekenntnis, einstudieren möchte, plädiert der Coronel für ein *Gloria* zu Ehren des verstorbenen, in den Himmel aufgestiegenen Ridruejo. Dieser Lobpreis, der an das Sühneopfer Christi und die Erlösung von den Sünden erinnert, nimmt den liturgischen Faden des ersten Aktes, der mit dem Bußakt des Coronel und der verweigerten Kommunion endete, wieder auf. Das *Credo* dient der Bestätigung und Festigung des christlichen Glaubens, der Vergewisserung über die Glaubenssätze, die Allmacht Gottes, die Menschwerdung und Opferung Jesu, den heiligen Geist und die katholische Kirche. Politisch gewendet kann das *Credo* als Gesang verstanden werden, der an die bestehende Ordnung erinnert und somit die besungene Herrschaft stabilisiert. Die vom General intendierte Überlagerung zwischen einem konfessionellen und einem politischen *Credo* ist offensichtlich.

Im Gegensatz dazu handelt es sich beim *Gloria* um einen Hymnus, der den Engeln nachempfunden ist, die auf den Feldern zu Bethlehem die Geburt des Christuskindes verkünden. Im Unterschied zum *Credo* steht das *Gloria* im Kontext des Schuldaspekts, wird doch in diesem Gesang nicht lediglich die Geburt des Gottessohnes gepriesen, sondern ebenso der mit dem Leben Jesu verbundene Leidensweg und das von ihm erbrachte Sühneopfer ins Gedächtnis gerufen.

Ehre sei Gott in der Höhe
und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade.
Wir loben dich,
wir preisen dich,
wir beten dich an,
wir rühmen dich und danken dir,
denn groß ist deine Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott und Vater, Herrscher über das All.
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
Herr und Gott, Lamm Gottes,
Sohn des Vaters,
du nimmst hinweg die Sünde der Welt: erbarme dich unser;
du nimmst hinweg die Sünde der Welt: nimm an unser Gebet;
du sitzt zur Rechten des Vaters: erbarme dich unser.
Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr,
du allein der Höchste: Jesus Christus
mit dem Heiligen Geist,
zur Ehre Gottes des Vaters. Amen.⁸³³

Die Ridruejo vom Coronel zugesprochene Rolle des Märtyrers wird durch dessen Wunsch, ein *Gloria* zu singen, aktualisiert. Der Coronel suggeriert auf diese Weise eine Übertragung der Metapher vom Lamm Gottes, das geopfert wird, um die Menschen von den Sünden der Welt zu befreien, auf Dionisio

⁸³³ URL: http://www.kathpedia.com/index.php?title=Gloria_in_excelsis_Deo#cite_note-8
[3. März 2018].

Ridruejo. Zugleich beinhaltet das *Gloria* die Bitte um Erbarmen, die Hoffnung auf die Erlösung von der Schuld, und damit ein Flehen um die Befreiung von moralischer Schuld. Das *Gloria* ist somit zugleich Ausdruck der Affektion des Coronel, der angesichts des Todes des Märtyrers unter der unerträglichen Last seines moralischen Gewissens leidet.

Die liturgiegeschichtlichen Hintergründe der beiden Gesänge aus dem Ordinarium, *Credo* und *Gloria*, stehen somit in enger Beziehung zum dramatischen Geschehen. Die folgende Replik verknüpft die historische Ebene (Tod Dionisio Ridruejos im Jahr 1975), die liturgische Ebene (*Credo* vs. *Gloria*) und die Ebene der in den Ritus eingebetteten Entwicklung des Coronel, dessen aufkommende Ungläubigkeit am herrschenden Glaubensverständnis mit den Zweifeln des Apostels Thomas nach der Auferstehung Jesu in Beziehung gesetzt wird; auch der Glaube des Coronel steht auf der Probe. Auf den Vorschlag des Generals, zunächst ein *Credo* zu singen, entgegnet der Coronel:

CORONEL. No, mi querido general; Dionisio estará ahora no en un momento de afirmación de su fe, sino en el instante supremo de la comprobación de su fe. Como Tomás, introduciendo la mano en el costado de Cristo. ¡Señor mío! ¡Dios mío! Porque he visto, he creído. Señor, porque te veo al fin, sigo creyendo lo que ya creía. Es el momento del ‘Gloria a Dios en las alturas’.

GENERAL. Coronel, vamos a empezar con el ‘Credo’ y después pasaremos al ‘Gloria’. Quiero ver cómo nos sale. Es absolutamente necesario que yo, el director de nuestro coro, oiga cómo suena este ‘Credo’. [...].⁸³⁴

Das Machtwort des Generals repräsentiert einen Sieg des bestehenden Systems, denn der Direktor des Chors fungiert aufgrund der politischen Konnotation der Diskussion zugleich politisches Oberhaupt Spaniens. Das *Credo* wird zu einem Gesang zum Zwecke der Stabilisierung der Machtverhältnisse Francos und der Coronel scheint erneut der Repression und seiner fehlenden Courage zum Opfer zu fallen.

Zurück in der Rolle Ridruejos unternimmt der Coronel daher einen letzten Versuch, die Hoffnung auf die national-syndikalistische Revolution zu schüren und Franco als Führungsfigur bei der Realisierung der falangistischen Ideale zu propagieren. Der Faden des metatheatralen Spiels wird an dieser Stelle wieder aufgenommen: „CORONEL. No quiero cantar señor. ¡Perdonadme! En este momento quiero ser vuestro pregonero. [...].“⁸³⁵ Doch das Glaubensbekenntnis des in der Rolle Ridruejos agierenden Coronels ist zukunftsorientiert, gebunden an die Werte der falangistischen Revolution, die trotz des gewonnenen Bürgerkriegs immer noch nicht umgesetzt wurden. Gleichmaßen wirken die faschistischen Parolen als rhetorische Vorbereitung der Beteiligung der *División Azul* am Feldzug der deutschen Truppen an der Ostfront, der zur Feuertaufe Ridruejos werden sollte. Es folgt die Aufnahme einer langen Passage der am 21. April 1940 vor 200.000 Menschen gehaltenen Rede auf der *Alameda de Valencia*, die aufgrund ihres Umfangs in der Folge nur in Auszügen zitiert werden kann. Indem der Coronel sich auf der Vorbühne einfindet, weist er dem Publikum die Rolle der jubelnden Massen zu,

⁸³⁴ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 218.

⁸³⁵ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 220.

derjenigen, die der Radikalität der faschistischen Parolen verfallen sind. Der Einsatz von Lautsprechern und eingespieltem Applaus lässt den theatralischen Raum zum Versammlungsplatz und den Monolog des Coronel zur politischen Hetzrede werden. Die Konfrontation der Zuschauer, die der Uraufführung (2014) in Madrid beiwohnten, mit der faschistischen Hetze und in den Worten vermittelten Brutalität des historischen Moments initiiert eine rezeptive Teilnahme an der Entwicklung der spanischen Geschichte zwischen 1940 und 1975 vor, die durch den erwähnten Dreisprung (1940, 1942 und 1975) strukturiert ist:

CORONEL. Generalísimo, ¿le he defraudado alguna vez? (*Se adelanta hacia el proscenio y allí levanta los brazos para sofocar las ovaciones que se oyen por la megafonía.*) ¡Camaradas! No voy a acallar vuestros vítores. [...] Una revolución es obra de paciencia y nosotros no queremos imitar las revoluciones intentadas que se han venido al suelo. [...] Hoy hay en España un poder firme, capaz de garantizar la continuidad normal de la vida española; capaz de resolver, despacio o deprisa, los problemas más urgentes y angustiosos. A nosotros no nos basta esto. [...] Nuestra tarea no ha de ser la de asociarnos a los especuladores cobardes, a los emboscados de la paz, que se esconden tras los repliegues de los desalientos populares para buscar el caudillaje que no merecen. (*Grandes aplausos.*) Camaradas, la Falange, en este momento de tránsito y de angustia... (*Aplausos*) Camaradas, vamos a tener nuestra revolución, despacio o deprisa [...]. Nosotros tenemos que proclamar de una vez que la unidad española consiste en el cumplimiento irrevocable de los veintiséis puntos de la Falange, en los cuales, hasta el poder del Caudillo ha sido limitado por su propia voluntad. (*Grandes aplausos.*) [...] No queremos una unidad a secas, queremos una unidad armada y potente. [...] Porque el Antiguo régimen y la República, por igual y de la misma manera, han traicionado a España dejándola sin armas. Y la Falange, antes que el pan, antes que la comodidad, antes que la justicia, quiere armas, barcos, cañones para España. (*Aplausos.*) [...] Camaradas: somos apóstoles de una moral nacional. Y esta moral nacional nos ata sin remedio a las duras realidades del presente y nos veda todo mariposeo intelectual. Por eso pesa rigurosamente sobre nosotros la angustia de la guerra, sintiéndola como peligro y ocasión; como tentación y como horror. Estos mismos son los sentimientos del buen soldado al saltar el parapeto y avanzar: tiene miedo, pero marcha adelante.⁸³⁶

Dionisio selbst wurde wenig später zum Soldaten. Der Einsatz in der *División Azul* markiert den Wendepunkt des dramatischen Geschehens. Für Amestoy stellt der Russlandeinsatz den Beginn von Ridruejos persönlicher Peripetie und die endgültige Distanzierung des Coronel vom „Leben in der Maske“ dar. Die Zeit an der Front wird durch den Zusammenbruch des Coronel auf offener Bühne symbolisch veranschaulicht. Zuvor erhält er vom General einen Kuss. Diese Geste könnte auf den verräterischen Judas-Kuss anspielen, der den General als falschen Apostel kennzeichnet und die Instrumentalisierung des Glaubens durch Franco auf symbolischer Ebene erneut ausspielt. Als Empfänger des Kusses ist der Coronel dem Tode geweiht, so dass bereits an dieser Stelle des Stücks auf dessen späteren Märtyrertod am Kreuz hingewiesen wird.

GENERAL. (*Después de besarle en la boca al CORONEL*) Vuelve pronto, arcángel, vuelve pronto. (*El CORONEL cae al suelo rendido.*)⁸³⁷

⁸³⁶ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 221-224.

⁸³⁷ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 225.

Nachdem der Coronel wieder zu sich gekommen bzw. Ridruejo nach Spanien zurückgekehrt ist, verfolgt ihn das an der Ostfront Erlebte („CORONEL. Es Rusia hace mucho frío y se está solo, señor. A veces con el otro, señor. Animal con animal. Rodeados de peligro. [...]“⁸³⁸). Hunger und Kälte sowie die ständige Todesangst widersprachen den propagandistisch aufbereiteten Heldengeschichten, die Dionisio Ridruejo selbst verkündet hatte. Er wurde zum Opfer seiner eigenen Täuschung, die darin bestand, die Realität des kriegesischen Gefechtes mit den ästhetischen Waffen eines falangistischen Lyrikers zu überhöhen und zu verharmlosen.

Die einstige Hymne der Falange. ‚Cara al sol‘, erscheint ihm nun als „una patraña. Una sarta de mentiras.“⁸³⁹ Die Idee der national-syndikalistischen Revolution fiel dem Stahlgewitter des Krieges zum Opfer, das Versprochene war Lüge, die angekündigten Pläne leeres Gerede. Die Peripetie Ridruejos hat im Drama *Amestoy* ihren Ursprung im Trauma des Krieges und realisiert sich durch die Aufkündigung der Solidarität und der Niederlegung aller politischen Ämter. Der Bruch Ridruejos mit Francisco Franco realisiert sich auf dramatischer Ebene dadurch, dass der Coronel den vom General geleiteten Chor verlässt. Alison Guzmán hebt diese metonymische Darstellung der Distanzierung Ridruejos in ihrer Analyse explizit hervor:

[...] se nota que la dirección autoritaria del ensayo por parte del General parodia la administración del país por parte del Caudillo, y la rebeldía por parte del Coronel, quien de buenas a primeras abandona el coro, evoca la decisión de Dionisio Ridruejo de pasarse de bando en un momento en el que se precisaba de mucha valentía para hacerlo, es decir en plena dictadura franquista. Irónicamente, esta traición ocurre precisamente en un ensayo para un canto que estos militares internados tienen previstos realizar precisamente durante el día en el que conmemoran la traición, por parte de Franco y sus cómplices, al gobierno legítimo, es decir el golpe de estado del 18 de julio.⁸⁴⁰

Die Proben für das *Gloria* leiten in das zweite längere Zitat Ridruejos ein, eine Passage aus dem im Juli 1942 an Franco gesendeten Brief. Der Coronel entfernt sich vom Chor und richtet sich erneut von der Vorbühne aus an die Zuschauer:

CORONEL. (*Se ha separado del coro y llega a ponerse en el centro del escenario.*) Siento, señor, interrumpir nuestra oración y nuestro mismo canto. Seguir viviendo silencioso y conforme como un elemento, aunque insignificante, del Régimen, me parece en el estado actual de cosas un acto de hipocresía. Durante mucho tiempo he pensado, junto con algunos servidores más inteligentes y leales –más exigentes y antipáticos quizá también– que ha tenido Vuecencia, que el Régimen que preside a través de todas sus vicisitudes unificadoras, terminaría por ser al fin el instrumento del pueblo español y de la realización histórica refundidora que nosotros habíamos pensado. No ha resultado así y se lleva camino de que no resulte ya nunca... Lo cierto es que los falangistas no se sienten dirigidos como tales, no ocupan los resortes vitales del mando, pero en cambio los ocupan en buena proporción sus enemigos manifiestos y otros disfrazados de amigos, amén de una buena cantidad de

⁸³⁸ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 225.

⁸³⁹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 226.

⁸⁴⁰ Guzmán, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español*, S. 382f.

reaccionarios e ineptos... [...] El Movimiento se desprestigia por su burocratismo inoperante y se hace grotesco e indigno al tener que soportar frente a sí a otras fuerzas más reales, mejor armadas y de contraria voluntad política. ¿No sería mejor avanzar hacia un régimen sincero? Yo y cualquier falangista preferiríamos hoy una dictadura militar pura, o un gobierno de hombres ilustres, a esta cosa que no hace sino turbarnos la conciencia. Puedo decir a Vucencia que no he hablado a persona alguna del Régimen que no ponga un tono de oposición en sus palabras. Yo no pretendo otra cosa que advertir. Cumpló con mi conciencia presentando ante Vucencia mi absoluta insolidaridad. Esta no es la Falange que quisimos y yo no puedo exponerme a que Vucencia me tanga por un incondicional. No lo soy.⁸⁴¹

3.7.3. Zur Demokratie konvertiert oder: Dionisio als „primer hombre de la transición“

Die Kritik an Franco, der Verzicht auf alle politischen Ämter sowie die Beendigung der Mitarbeit bei dem von ihm mitgegründeten Magazin *El Escorial* konnte nicht ohne Folgen bleiben, wenngleich die enge Beziehung zwischen Franco und Ridruejo, die von Amestoy in mehreren Interviews als Vater-Sohn-Beziehung beschrieben wurde, die sonst für Dissidenten übliche Bestrafung verhinderte. Wenn Historiker wie Francisco Morente von einer auf den Brief folgenden „caída en desgracia y su confinamiento durante algo más de cinco años“ sprechen, so sind damit weder Gefängnisstrafe noch der Gang ins Exil gemeint. Dank seiner privilegierten Position war es Ridruejo möglich, zunächst seinen erlernten Beruf, den des Juristen, aufzunehmen, auch wenn diese Episode nur von kurzer Dauer war. Statt ein zurückgezogenes Leben als Anwalt zu führen, äußerte sich Ridruejo mehrmals zur Politik des Regimes und erklärte seinen Bruch mit dem Regime öffentlich.

Erst diese öffentliche Kritik zwang die politischen Lenker dazu, ein Exempel zu statuieren. Ridruejo wurde nach Ronda gebracht, wo er für etwa ein Jahr unter Polizeiaufsicht lebte, bevor ihm im Jahr 1943 der Umzug in die Nähe von Barcelona gewährt wurde. Zudem wurden drei bis dato erschienene Gedichtbände Ridruejos auf den Index gesetzt sowie die vorgesehene Verleihung des *Premio Nacional de Literatura* an Ridruejo verhindert. In *Casi unas memorias* beschreibt Ridruejo die Phase seiner vorübergehenden Verbannung jedoch als nicht übermäßig leidvoll:

Dejando aparte la cuestión económica—que nunca, por fortuna o desgracia, ha contado para mí como cuestión primordial—, el confinamiento me instalaba por fuerza en el tipo de vida que yo hubiera elegido y elegiría siempre que tuviese medios y libertad para hacerlo: una vida de comunicación con la naturaleza y con los libros, con las gentes sencillas y, de vez en cuando, con algunos amigos.

La situación de confinamiento duró, no sin variaciones, hasta bien entrado el año 1947, y he de confesar que estos han sido los años más fecundos y agradables de mi vida.⁸⁴²

Selbst der im Brief vollzogene Bruch mit Franco schien nicht endgültig zu sein, denn obwohl Franco sich nicht mit Dissidenten oder Oppositionellen zu treffen pflegte, ist mindestens eine Unterredung des *caudillo* mit Ridruejo im Jahr 1946 dokumentiert, in dem Ridruejo Franco die Durchführung

⁸⁴¹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 229f.

⁸⁴² Ridruejo, *Escrito en España*, S. 22.

sozialpolitischer Maßnahmen sowie die Legitimierung der Diktatur durch ein Plebiszit empfahl. Der Annäherung an das Regime folgte die Tätigkeit als Italien-Korrespondent der Zeitung *Arriba* ab 1948. Von Rom aus publizierte Ridruejo zahlreiche politische Artikel, die nicht wirklich von einer ideologischen Kehrtwende zeugten.⁸⁴³

Nichtsdestotrotz, und dieser Aspekt prägt den Wendepunkt des dramatischen Geschehens, liegt in den Jahren zwischen 1942 und 1948 wohl der Beginn der ideologischen Öffnung und Infragestellung. Dies geht zumindest, und darauf scheint sich Amestoy beim Verfassen des Dramas gestützt zu haben, aus den niedergeschriebenen Erinnerungen Ridruejos hervor.

Mi proceso ideológico—en sus líneas esenciales—maduró, sin duda, en aquellos años de estudio y de reflexión, de libertad íntima y de total apartamiento. El comienzo de él fue la desmitificación de mis creencias y opiniones, al tiempo que se producía el entrañamiento y depuración de mi conciencia religiosa y una especie de escepticismo melancólico frente a la política y frente a la misma historia, propicio a la adopción de una mentalidad humanista, la más acorde con mi carácter.⁸⁴⁴

Wie dieses Zitat Ridruejos belegt, steht seine ideologische Wende in engem Zusammenhang mit einer Befreiung seines Glaubens von der politischen Instrumentalisierung. Das Abwerfen des ideologischen Ballasts ging, folgt man den Aussagen Ridruejos, einher mit einer Redefinition eines humanistischen Glaubensverständnisses. Bei der Beschäftigung mit der Frage, welche richtende Instanz verantwortlich für die Schuldgefühle des Coronel ist, wurde auf dessen Zweifel an der Vermengung von Franquismus und Katholizismus aufmerksam gemacht. Die Verflechtung der biographischen Entwicklung Ridruejos und der dramatischen Charakterisierung des Coronel findet somit an dieser Stelle noch einmal rückwirkend Bestätigung.

Innerhalb des fiktionalen Geschehens wird der Bruch zwischen Ridruejo und Franco szenisch realisiert. Während der Rezitation des Briefes versucht der General, den Coronel durch Schläge von seinem Bekenntnis abzuhalten. Vom Erzengel wird Ridruejo zum Luzifer, zum gefallenem Engel, der nicht länger Teil der Glaubensfamilie sein kann:

GENERAL. (*Se ha hecho con una fusta conforme el CORONEL iba haciendo su confesión, y le ha empezado a golpear sin piedad mientras sigue hablando hasta hacerle rodar por el suelo como un guiñapo.*) ¡Perro, muérdeme la mano! ¡Perro! ¡Muérdela! ¿Tu eras mi hijo bienamado? ¿Mi heredero? El nuevo rey azul que mis noches coronaba. ¡Perro! ¡Vete de mi casa! Lejos. Que no vuelva a saber más de ti. Mi corazón me dice que te tendría que matar, Edipo, porque si tú no serás el que mates a tu padre. Este padre tuyo que te ama hasta la impotencia. Vete del mundo, Dionisio. Aléjate de mí y de mis amigos. Cuando con Berlín y Roma levantemos el nuevo Imperio, los traidores como tú no tendrán sitio en el paraíso.

⁸⁴³ Vgl. Morente, „El vencedor vencido. Dionisio Ridruejo en su laberinto“, S. 183.

⁸⁴⁴ Ridruejo, Dionisio: *Escrito en España*, S. 22. In seinen Aufzeichnungen betont Ridruejo die Bedeutung der Zusammenarbeit mit den Redakteuren der Zeitschrift *Destino*, mit denen er als Propagandaminister in engem Austausch stand. Schon während des Zweiten Weltkriegs näherte sich die Zeitschrift liberaleren Positionen an, ohne jedoch offen Kritik am Regime Francos zu üben (Vgl. S. 23).

CORONEL. Yo no soy el traidor, César. Yo he sido el traicionado. ¿Qué va a quedar ahora de la patria, y de sus más fieles y de la revolución?⁸⁴⁵

Das Erkennen des Umstands, als *Director General de Propaganda* zugleich Subjekt und Objekt einer Täuschung gewesen zu sein und unwissend eine Rolle in diesem selbst inszenierten Spiel angenommen zu haben, führt zur Ridruejo zur Anerkennung der Verfehlungen. In Anlehnung an diese biographische Anagnorisis Ridruejos, die Amestoy seinem Drama zugrunde legt, bezeichnet der General den Coronel als Ödipus, als Vtermörder im übertragenen Sinne. Der Vergleich lässt sich jedoch auch aus Sicht Ridruejos nachvollziehen, wurde dieser doch in der Hoffnung, sich für das Gute einzusetzen, zum Mittäter. Obwohl die Entwicklung des Coronel an dieser einschneidenden Wegmarke in der Biographie Ridruejos angekommen ist, findet seine persönliche Anagnorisis an dieser Stelle noch nicht statt. Zuvor muss er die weiteren Stationen Ridruejos abschreiten, die auf dessen biographische Anagnorisis folgten.

Die eingeleitete ideologische Kehrtwende Ridruejos mündet ab 1954/1955 in konkreten oppositionellen Aktionen. Exemplarisch wurde bereits auf seine Rolle bei den Unruhen an der Madrider Universität (1954), die darauffolgende Gefängnisstrafe sowie auf Ridruejos Rede im Ateneo (1955) in Barcelona hingedeutet. Nachdem Ridruejo wegen der Unterstützung subversiver studentischer Aktionen bereits 1955 eineinhalb Monate im berüchtigten Gefängnis im Madrider Stadtbezirk Carabanchel verbringen musste, in dem viele politische Gegner Francos ihre teils willkürlichen Haftstrafen absaßen, wurde er im Jahr 1957 nach der Gründung des clandestinen *Partido Social de Acción Democrática* (PSAD) erneut dort inhaftiert. In seiner Zelle schrieb Ridruejo unter anderem eine drei Vierzeiler umfassende Hymne, benannt nach dem Gefängnis „La Carabanchelera“. Die Lebensjahre Ridruejos, in denen die ideologische Anagnorisis in politische Aktion umschlägt, werden innerhalb der fiktionalen Welt aufgenommen, indem der aus dem Chor verstoßene Coronel diese Hymne zitiert. Von den politischen Repressionen, die Ridruejo in dieser Phase von Seiten des Franco-Regimes erfährt, zeugt die Position des Coronel auf der Bühne. Entfernt von den anderen Figuren und auf dem Boden liegend, rezitiert er Ridruejos im Gefängnis verfasste Verse. Der jeweilige Strophenbeginn wird in der Folge durch eine Ziffer angezeigt:

CORONEL. (*Continúa en el suelo.*) [1] Levantemos nuestra voz,
españoles,
por el pueblo humillado, clamad,
es la voz de los hombres unidos
que despiertan a la libertad.
[2] Esta vez marchan juntos
los que ayer combatían
porque vuelve la vida
triunfando del rencor,
[3] y con la paz ganada
tendrá la tiranía

⁸⁴⁵ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 230.

en la viejas trincheras
su tumba sin honor.⁸⁴⁶

Die ideologische Entwicklung Ridruejos manifestierte sich ab 1954 in oppositionspolitischen Aktionen und Versuchen der Bündelung der demokratischen Kräfte innerhalb von Parteien. Der Bruch mit dem Franco-Regime war in dieser Phase endgültig, die Illusion einer falangistischen Revolution war aufgegeben. Stattdessen näherte sich Ridruejo demokratischen Tendenzen an.

Dementsprechend scheitern die Verführungsversuche der Enfermera, der Allegorie Spaniens, im Rahmen der bereits erwähnten surrealistischen Szene kurz vor Schluss. Ging der Coronel auf die Avancen der Enfermera zu Beginn des Dramas noch bereitwillig und um der Ablenkung willen ein, zeigt sich der Coronel unterdessen unbeeindruckt. Ein längeres Fragment aus der am 15. April 1975 gehaltenen Rede Ridruejos anlässlich der Gründung der *Unión Social-Demócrata Española* dokumentiert die endgültige Konversion zur Demokratie, den öffentlich proklamierten Übertritt in eine andere „Glaubensgemeinschaft“.

CORONEL. (*No haciendo caso de las caricias y manejos de la ENFERMERA, que acabará desistiendo.*) Haremos una España, no para enanos, sino para que los españoles puedan gobernar y administrar y dirigir, y que por ello se les incluya en el orgullo colectivo de ser hombre, en la misericordia de no estar solo. Nuestra voz es una, pero deben sonar otras muchas, todas las que el pueblo español tiene como suyas - digo voces y debo decir lenguas - para sentirse dueño de sí mismo. Porque la esperanza que me gana sobre todas no es la de ser un exponente, un dirigente, o indicador, sino, ante todo y sobre todo, el hombre que pueda sentirse completo incorporándose a la corriente emocional de un pueblo en pie que afirma su decencia en la práctica de la libertad - esta que ahora tomamos porque es nuestra - para la realización de la justicia. Contra las ilusiones del sistema vigente y contra las ilusiones de los partidarios de la revolución, estoy por la Democracia. Creo que la Monarquía arbitral y simbólica es una posibilidad, quizá una fatalidad, de la España inminente. Lo acepto como tal. Añadiría sin reservas a la palabra Democracia la palabra Social. Yo quiero socializar la libertad en privilegio y no en un bien común, esto es, la riqueza. Creo que hemos de pasar, necesariamente, por una gran confusión. Pero puedo decir que aquí en cinco años en España estará organizada la Democracia, y muy probablemente, con mayoría de izquierdas, porque la naturaleza de la sociedad española es que, después de treinta años de dictadura ultraconservadora y hasta mandarinesca, las masas entren a funcionar de una manera positiva como fuerza del país. Y lo que ya no podrá haber pacíficamente en España es una situación de derechas concebidas estas en sus posiciones de anteguerra. (*La ENFERMERA ha acabado de desnudarle y se marcha hacia el foro riendo a carcajadas. El CORONEL está solo en el centro del escenario.*)⁸⁴⁷

Die politischen Prognosen, die der in der Rolle Ridruejos agierende Coronel in dieser Rede anstellt, kommen den realen Entwicklungen Spaniens nach dem Tod Francos am 20. November 1975 recht nahe. So führte die politische Transition zu einer parlamentarischen Monarchie mit demokratischer Verfassung. Und tatsächlich sollte es nicht lange dauern, sieben statt fünf Jahre, bis eine linke Partei

⁸⁴⁶ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 230. Die Hymne „La Carabanchelera“ findet sich bei Ridruejo, *Memorias de una imaginación*, S. 143.

⁸⁴⁷ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 233f.

die Regierung stellte. Im Jahr 1982 wurde Felipe González als Kandidat des *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE) zum Präsidenten des Landes gewählt.

3.8. Vergebung der Sünden? Von moralischer Schuld zu politischer Verantwortung

3.8.1. Schluss mit dem Theater: Das Schuldbekenntnis als Ende des metatheatralen Spiels

Die Rezitation der letzten Zeilen der Rede Ridruejos anlässlich der öffentlich proklamierten Parteigründung markieren das Ende des metatheatralen Spiels sowie die rituelle Befreiung des Coronel aus der Rolle Ridruejos. Das biographische und pathologische Ende Dionisio Ridruejos wird innerhalb des dramatischen Geschehens durch einige Verse des letzten Gedichts des Politikers besiegelt, die vom Dichter Luis Rosales auf dessen Beerdigung am 30. Juni 1975 vorgetragen wurden:

CORONEL. [...]
Español apagado, ceniza de un fuego,
¿dónde estás que te busco
y me busco y nos pierdo?⁸⁴⁸

Insbesondere der letzte Vers kann innerhalb des gegebenen Kontexts als Verweis auf das Ende des metatheatralen Spiels gelesen werden. Die rituelle Entwicklung des Coronel ist abgeschlossen, aus einem Wir wird ein Ich, die Rolle Ridruejos wird im Anschluss an die Anagnorisis abgelegt. Das Verschwinden Ridruejos impliziert das Ende des Verdrängungsaktes, welcher zuvor die Grundlage für die unfreiwillige Heimsuchung des Gewissens in Person von Dionisio Ridruejo bildete. Das Ende der Verdrängung und die damit einsetzende Anerkennung aufgeladener Schuld ermöglicht die Anagnorisis des Coronel. Die rituelle Entwicklung mündet in Selbsterkenntnis, was nicht nur ein Ende der unheimlichen Heimsuchung bedeutet, sondern politisches Handeln ermöglicht.

Während die übrigen Figuren im Rahmen des grotesken surrealistischen Spiels, das dem Opferritus vorausgeht, den Verführungen der Enfermera erliegen, schreitet der Coronel zum ersten Mal zur Tat. Der Täuschung gewahr, versucht er den Capitán vor einem „Leben in der Maske“ zu bewahren, denn die vom Capitán aufgesetzte Maske ist ein Symbol für dessen Anpassung an die bestehende Ordnung, für politischen Opportunismus als Mittel zum Zweck. Anders als beim Coronel, der die symbolische Maske aus Angst vor den Dissidenten drohenden Repressionen aufsetzte, repräsentiert die Maske des Capitán seinen Wunsch nach einem modernen Militärapparat nach amerikanischem Vorbild, durch den er den Weg des politischen Gehorsams der politischen Aktion vorzieht.

CORONAL. Capitán Alonso, ¿dónde está?
CAPITÁN. (*Acercándose al Coronel con la máscara puesta.*) A sus órdenes, mi coronel.

⁸⁴⁸ Fuente Lafuente, Ismael: „Dionisio Ridruejo fue enterado ayer en Madrid“, in: *ABC*, Edición de Andalucía, 01. Juli 1975, S. 25.

CORONEL. ¿Qué hace con esa máscara? ¡Quítesela, no entre en su juego!⁸⁴⁹

Die am Dramenende etablierte Beziehung zwischen dem Coronel und dem Capitán weist gewisse Ähnlichkeiten zu der beschriebenen Beziehung zwischen Dionisio Ridruejo und dem Coronel Arenas auf. Erneut stehen sich zwei Personen gegenüber, von denen sich eine für das Handeln, die andere für die Passivität entscheidet. Nun ist es jedoch der Coronel, der die Folgegeneration zur politischen Aktion auffordert, zu der er selbst bis zu diesem Zeitpunkt nicht fähig war. Dieser Aufforderung geht ein explizit formuliertes Schuldbekenntnis voraus, das sein Verhalten und das Dionisio Ridruejos kontrastiert und die Versäumnisse offen benennt. Begleitet wird der Dialog zwischen dem Coronel und dem Capitán durch die Vorbereitungen für das *Gloria*.

CAPITÁN. Y usted, ¿nos deja?

CORONEL. Yo no soy digno de pisar la tierra prometida.

GENERAL. ...cuatro...

CAPITÁN. ¡Le necesitamos, coronel!

GENERAL. ...cinco...

CORONEL. Yo lo que he podido hacer no lo he hecho.

GENERAL. Vamos a empezar sin ustedes.

CORONEL. Pude hacer como Dionisio. Muchos pudimos hacer como Dionisio. Pero nos faltó valor.⁸⁵⁰

Die moralische Schuld, die durch den Tod Ridruejos unerträglich wird und zu der sich der Coronel nun offen bekennt, macht ihm den Gang ins gelobte Land der Demokratie unmöglich. Er entschließt sich zum Suizid und rekurriert bei der Begründung seiner Entscheidung auf die falangistischen Anfänge Ridruejos, genauer, auf den Falange-Gründer José Antonio Primo de Rivera und dessen politische Ideale. Bei den letzten Repliken des Coronel während des Dialogs mit dem Capitán handelt es sich um Zitate aus einer Rede Primo de Riveras, die er am 30. Mai 1935 in Ciudad Real gehaltenen hat.

Diese intertextuelle Reminiszenz an Primo de Rivera lediglich mit der Rückkehr des Coronel zu seinen einstigen Idealen gleichzusetzen, würde sicherlich zu kurz greifen. Vielmehr geht es auch bei diesem intertextuellen Verweis um den Zusammenhang von Täuschung, Schuld und dem Umgang mit Schuld. Genau wie Ridruejo sah der Coronel in der Falange eine politische Verheißung, und genau wie für Ridruejo entpuppte sich der Franquismus als Täuschung gegenüber den ursprünglichen Idealen der Falangisten um José Antonio Primo de Rivera. Anders als Ridruejo wehrte sich der Coronel jedoch nicht gegen den immer größer werdenden Abstand zwischen der eigentlichen Überzeugung und der politischen Realität, dem Sein und dem Tun. In Folge der nun erkannten Selbsttäuschung erinnert der Coronel an einen Ausspruch Primo de Riveras, in dem es genau um diese Form Verrats der eignen Ideale geht:

⁸⁴⁹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 234.

⁸⁵⁰ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 235.

CORONEL. Engañamos al pueblo. Les engañamos con palabras.

GENERAL. ...siete...

CORONEL. Nosotros no vamos a engañaros, no podemos engañaros, porque somos jóvenes...

GENERAL. ...ocho...

CORONEL. Pero si esto sucediese, si os engañásemos, algún árbol quedará en vuestras llanuras y alguna sogá en vuestros desvanes. Ahorcarnos sin misericordia.

CORONEL. La última orden que yo daría a mis camisas azules es que nos tiren de los pies para justicia y escarmiento.⁸⁵¹

Auszug aus der Rede Primo de Riveras am 30. Mai 1935 in Campo de Criptana (Ciudad Real)

Muchos habrán venido a prometeros cosas que no cumplieron jamás. Yo os digo esto: nosotros somos jóvenes; pronto –lo veréis– tendremos ocasión de cumplir o incumplir lo que predicamos ahora. Pues bien: si os engañamos, alguna sogá hallaréis en vuestros desvanes y algún árbol quedará en vuestra llanura; ahorcarnos sin misericordia; la última orden que yo daré a mis camisas azules será que nos tiren de los pies, para justicia y escarmiento.⁸⁵²

Die eigeflochtenen Redefragmente Primo de Riveras erinnern an einen Moment des Aufbruchs, an eine historische Zäsur, die Fortschritt und eine Verbesserung der Lebensbedingungen in Aussicht stellte, jedoch zu Krieg und Diktatur führte. Im Jahr 1975 steht Spanien erneut vor einer Zäsur und damit erneut vor der Herausforderung, die Lebensbedingungen der Menschen zum Besseren zu wenden. Die Replik des Coronel scheint darauf hinzudeuten, dass auch die der Diktatur folgende Phase des Übergangs von Versprechungen und der Propagierung neuer Ideale begleitet werden wird und dass auch der Weg in die Demokratie nicht vor der Gefahr der Täuschung und der moralischen Schuld gefeit ist. Dem Capitán, als Repräsentanten der jungen Generation, steht es zu, diese Versprechungen zu leisten, und gleichermaßen trägt seine Generation dafür Verantwortung, wenn die Ideale der Demokratie nicht eingelöst werden. Entsprechend scheint der Abschiedsgruß des Coronel zugleich eine Erinnerung an die politische Verantwortung zu sein, die den neuen politischen Lenkern auferlegt wird: „CORONEL. (*Se acerca a una de las cuerdas del gimnasio.*) Suerte, capitán, suerte. Que sean felices en la tierra prometida.“⁸⁵³

Die Befehlsverweigerung des Capitán am Ende des Theatertextes steht im Kontrast zu dessen vorherigem Gehorsam. Er verweigert die politische Aktion, die ein radikales Ableben der älteren Generation zur Folge gehabt hätte, durch die seine persönlichen Ziele jedoch unerreichbar geworden wären. Der Bitte des Coronel, seinen Todeskampf zu verkürzen, indem er sich an dessen Füße hängt, kommt er nicht nach und gliedert sich stattdessen in den Chor ein, der den Suizid des Coronel mit einem *Gloria* begleitet.

CORONEL. (*Sube por la cuerda. Cuando está a tres metros del suelo, sujetándose con un brazo a la parte superior de la cuerda, enrolla el sobrante inferior alrededor de su cuello. Cuando ha realizado la operación, mira al CAPITÁN, que le está observando sorprendido. El CORONEL, con firmeza, le gritará al CAPITÁN.*) ¡Capitán, haga algo por mí!
[...]

⁸⁵¹ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 235f.

⁸⁵² Primo de Rivera, José Antonio: „Discurso del 30 de mayo de 1935 en Campo de Criptana (Ciudad Real)“, URL: https://es.wikiquote.org/wiki/Jos%C3%A9_Antonio_Primo_de_Rivera [23. März 2018].

⁸⁵³ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 236.

El CAPITÁN no obedece la orden del CORONEL. Aparta su mirada, dirigiéndola primero al suelo y, más tarde, a lo alto del patio de butacas. Al tiempo, el CORONEL muere ahogado entre convulsiones, con un grito desesperado, antes de precipitarse como un fardo sobre la escena. Por su lado, el CORO sigue interpretando al 'Gloria' mientras cae el

*TELÓN*⁸⁵⁴

Statt durch eine Revolution der jungen Opposition verlässt die alte Generation die politische Bühne „entre convulsiones“. Das Regime erfährt keinen Bruch, Franco keine abrupte Absetzung, sondern beides siecht leidvoll dahin.

3.8.2. „Tut dies zu meinem Gedächtnis“ – Zur Handlungsrelevanz des Erinnerns in christlicher Praxis und im erinnerungskulturellen Theater

Der Theatertext endet mit einem zweiten Sühneopfer. Anders als der symbolisch nachvollzogene Tod Ridruejos handelt es sich diesmal jedoch um einen rituellen Opferritus, der das Publikum in das Geschehen involviert und ihm eine Rolle im tragischen Spiel rund um Schuld und Verantwortung zuweist. Wie schon in den Theatertexten *¡Ay, Carmela!* und *El álbum familiar* liegt der Fokus auch in *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* nicht allein auf der Ästhetisierung des Verdrängens innerhalb des dramatischen Raums zum Zwecke der Darstellung der postfranquistischen Erinnerungspolitik. Zudem verhandelt der Theatertext auf theatralischer Ebene die Frage nach dem gegenwärtigen Umgang mit Erinnerung und damit der defizitären Erinnerungskultur. Es handelt sich ebenfalls um ein erinnerungskulturelles und kein historisches Drama, denn es verweist nicht nur auf die tragische Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, sondern fragt nach der Verantwortung, der moralischen und der erinnerungskulturellen Verpflichtung, die sich aus der Geschichte ergibt.

Durch die dokumentarischen und liturgischen Elemente, die der Theatertext von Beginn an in seine Struktur integriert, gelingt es, die intendierte Inszenierung immer wieder auf den theatralischen Raum auszuweiten, das Publikum punktuell an der Geschichte Spaniens zwischen Bürgerkrieg und dem Ende der Diktatur teilhaben zu lassen und auf diese Weise zu einer *communitas* zu formen. Insbesondere durch die Anleihen aus der römisch-katholischen Liturgie, die im Zusammenhang mit den Proben für die *Missa de Angelis* stehen, oszilliert das Dargestellte zwischen theatralem Spiel und Heiliger Messe. Amestoy verbindet auf diese Weise das theatrale Konzept der *Katharsis* mit dem Begriff der christlichen *Anamnese*⁸⁵⁵. Beide Konzepte deuten die Wirkmacht der jeweiligen Praxis an,

⁸⁵⁴ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 236f.

⁸⁵⁵ Schilson, Arno: „Anamnese IV. Theologisch“, in: Baumgartner, Konrad u.a. (Hgg), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 1, Freiburg i. Br. u.a. ³1993, S. 591-592: „Die Anamnese (lat. Memoria; dt. Gedächtnis, Erinnerung) der einmaligen Heilstat Jesu Christi stellt ein konstitutives Moment in Selbstvollzug und Selbstverständnis des Christentums als geschichtlich begründeter Offenbarungsreligion dar. Dabei geht es nicht um bloße Rückbesinnung auf ein im Fortgang der Zeit sich immer weiter entfernendes Heilsereignis, noch weniger aber um eine rein subjektiv-innerlich vollzogene Erinnerung. Der christlichen Anamnese eignet eine

die gerade nicht darin besteht, sich in die Fiktion oder den Mythos des Vergangenen zu flüchten, sondern darin, das Erinnern in den Dienst des gegenwärtigen Handelns zu stellen. Aristoteles betrachtete das Theater als Stätte der affektiven “Reinigung“ bzw. als Ort, an dem die Affekte durchlebt werden, die für das vernunftorientierte Zusammenleben der Bürger außerhalb des Theaters abträglich wären. Der Aspekt der Wirksamkeit des Theaters beschäftigt dieses Genre bis heute und unterstreicht, dass es bei Theater immer auch um gegenwärtige Handlungsrelevanz geht, selbst wenn es sich um klassisches mimetisches Theater handelt. Die Poetik des Aristoteles belegt sicherlich am deutlichsten, dass sich die Begriffe der Wirksamkeit und der Mimesis in keiner Weise ausschließen. Theater wirkt immer, unabhängig davon, ob es mimetisch oder performativ verstanden und gestaltet wird.

Der Aspekt der Handlungsrelevanz für die Gegenwart definiert ebenso den religiösen Ritus. In seiner Monographie *Warum sollen wir erinnern? Annäherungen an eine anamnetische Ethik* (2006) hebt der Theologe Thomas Laubach die Handlungsrelevanz der Anamnese deutlich hervor. Seine Aussagen lassen den Schluss zu, dass die jüdische und christliche Anamnese genau wie die Erinnerung von den jeweiligen *cadres sociaux* der Gegenwart abhängt:

Gerade aus handlungstheoretischer Sicht muss nun darauf hingewiesen werden, dass die glaubensbezogene Erinnerung im Judentum wie im Christentum zugleich auch Handlungsrelevanz besitzt. Wenn aber die moralisch aufgeladene Erinnerung an die Vergangenheit in Judentum und Christentum praktische Bedeutung für Gegenwart und Zukunft gewinnen, dann kann die Geschichte im Christentum keineswegs nur als [eine] statische Größe gesehen werden [...].⁸⁵⁶

Durch die bewusste Betonung der politischen Instrumentalisierung christlicher Symbolik und die damit einhergehende Rollenübernahme des Generals, der als *generalísimo* zugleich auch als geistliches Oberhaupt fungiert, und des Coronel, der in der Rolle Dionisio Ridruejos zugleich als “Sohn“ Francos und somit als Sohn Gottes agiert, rückt die theatrale Aufführungssituation an die Performanz einer kirchlichen Messe heran. Die liturgischen Chor-Gesänge, das *Tantum ergo*, das *Credo* sowie das *Gloria* formen aus den Zuschauern eine christliche Gemeinde, suggerieren einen liturgischen Ablauf und lassen den theatralischen Raum für kurze Zeit zum Haus Gottes werden. Die erwähnten biblischen Verweise sowie die in die Struktur des Dramas eingeflochtenen Elemente wie der Einzug zum Altar, die Verehrung des Altarsakraments, das Schuldbekenntnis und die darauf folgende Bitte um Erbarmen im Rahmen des *Gloria*, die Taufe sowie die verweigerte Kommunion, intensivieren diese Suggestion. Das erinnerungskulturelle Theater Amestoys bedient sich der anamnetischen Kraft des religiösen Ritus und legt innerhalb des dramatischen Geschehens die Möglichkeit auf einen performativen Akt des gemeinsamen Erinnerns an, der sich hier aus der römisch-katholische Glaubenspraxis bedient und damit das Thema der Schuld wie auch das Thema der

vergegenwärtigende Kraft, die im kirchlich-öffentlich begangenen und von einzelnen mitgetragenen Gedächtnis die ursprüngliche Heilstat selbst lebendig wirksame Gegenwart werden lässt.“

⁸⁵⁶ Laubach, *Warum sollen wir erinnern?*, S. 177.

Vergebung auf theatralischer Ebene ausspielt. Der politischen Instrumentalisierung der Religion während des Franquismus wird damit die Betonung der erinnerungskulturellen Verantwortung, die den Hintergrund jedes liturgischen Festes bildet, gegenübergestellt.

Genau wie sich das erinnerungskulturelle Theater vom historischen Theater darin unterscheidet, dass es den Umgang mit Vergangenheit in der Gegenwart thematisiert, statt den Fokus auf die Darstellung der Vergangenheit zu legen, so ist es Sinn der liturgischen Feier, an die Heilsgeschichte zu erinnern, um das gegenwärtige Handeln erneut an den christlichen Werten auszurichten. Die Einsetzungsworte Jesu Christi während des Abendmahls, die in der Liturgie in Form der Konsekration wiederkehren, zeugen vom christlichen Verständnis des Erinnerns als Einflussnahme auf gegenwärtiges Handeln:

Denn ich habe von dem Herrn empfangen, was ich auch euch überliefert habe, dass der Herr Jesus in der Nacht, in der er überliefert wurde, Brot nahm und, als er gedankt hatte, es brach und sprach: Dies ist mein Leib, der für euch ist; tut dies zu meinem Gedächtnis!⁸⁵⁷

Im katholischen Glaubensverständnis symbolisiert die Hostie nicht den Leib Christi, sondern *ist* Leib Christi, aus dem Erinnern an die Leidensgeschichte Jesu ergibt sich die Realpräsenz Jesu im Rahmen der Eucharistiefeier: „Zwar ist Jesus selber abwesend, aber in der Erinnerung, in Brot und Wein ist er selber, sein Leib und Blut vergegenwärtigt. Genauer muss man [...] sagen, dass Jesus Christus lebt, weil in seiner Person Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft versammelt sind.“⁸⁵⁸ Zudem agiert der Priester *in persona Christi capitis*. Durch seine Rolle während der Lesung aus dem Evangelium wird er zum Überbringer der Worte Jesu, zur Brücke zwischen Himmel und Erde. Die Konsekration, die sakrale Verwandlung des Brotes und des Weines in den Leib und das Blut Christi, macht aus dem kirchlichen Raum der Eucharistie einen Raum der Realpräsenz Christi, durch die die Gläubigen zur Gemeinde werden: „Denn im Mahl gewährt Jesus Christus Anteil an sich selbst und stiftet so die Gemeinschaft der Gäste.“⁸⁵⁹ Die Grenze zwischen Himmel und Erde wird in diesem Ritus überschritten bzw. der Raum des Himmels nimmt den kirchlichen Raum in sich auf, so dass es im Rahmen der Eucharistie möglich wird, die Gläubigen von ihren Sünden zu befreien und in der christlichen Familie aufzunehmen. Dieses Geschenk Jesu Christi, der sich für die Befreiung der Menschen von ihrer Schuld geopfert hat, verlangt jedoch nach einer Gegenleistung, die im Begriff der Eucharistie benannt wird. Das griechische εὐχαριστέω meint „Ich danke“ oder „Ich sage Dank“, was bedeutet, dass auf die Vergebung der Sünden durch das Handeln im Sinne des christlichen Glaubens zu antworten ist. Dieses Antworten impliziert die Verantwortung, sich zu erinnern („Tut dies zu meinem Gedächtnis!“) und das Erinnerte zur Richtschnur der Gegenwart werden zu lassen.

Diese Botschaft schreibt Amestoy dem Theatertext *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* m. E. durch die Gestaltung der Schlusszene ein. Er öffnet den theatralischen Raum und erinnert das Publikum an seine erinnerungskulturelle Verantwortung. Dies tut er, indem er das Publikum

⁸⁵⁷ 1 Kor 11,23-25 (Elberfelder Studienbibel 62009).

⁸⁵⁸ Laubach, *Warum sollen wir erinnern?*, S. 179.

⁸⁵⁹ Laubach, *Warum sollen wir erinnern?*, S. 180.

symbolisch von seiner Schuld befreit, in Form einer erinnerungskulturellen Katharsis, die dazu auffordert, Versäumnisse und individuelle Fehltritte hinter sich zu lassen, ohne dabei das Leid der Opfer zu vergessen. Die Selbstopferung des Coronel am Ende des Theatertextes beinhaltet m. E. eine erinnerungskulturelle Aufforderung an das Publikum und formuliert zudem eine mögliche Alternative zu der Rhetorik des Konsenses und der Versöhnung, wie sie die *transición* begleitet.

3.8.3. Das Publikum als Gemeinde – Zur Möglichkeit einer christlich geprägten Erinnerungskultur

Um diese These anhand des Textes zu belegen, ist es zunächst notwendig, auf eine von Paul Ricœur vorgenommene Unterscheidung zweier Schuldkonzepte zu rekurrieren, die ein gemeinsames Leben von Opfern und Tätern denkbar werden lässt, das nicht Verdrängung und Vergessen zu seiner Voraussetzung macht. Stattdessen beschreibt dieser Ansatz eine demokratische Erinnerungskultur, die eine langfristige Versöhnung zwischen verfeindeten Parteien nicht als Abmachung politischer Stellvertreter oder als Ergebnis eines Amnestiegesetzes versteht.

Der Epilog von Paul Ricœurs Monographie *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, der den Titel „Schwierige Vergebung“ trägt, beinhaltet eine begriffliche Unterscheidung zweier Schuldkonzepte. Ricœur verwendet im französischen Original die Substantive ‚la culpabilité‘, ‚la faute‘ sowie ‚la dette‘, um den Begriff der Schuld zu beschreiben.⁸⁶⁰ Ingrid Römer weist in ihrem Aufsatz „Eskapistisches Vergessen? Der Optativ des glücklichen Gedächtnisses bei Paul Ricœur“ (2010) darauf hin, dass Ricœur die beiden erstgenannten Begriffe synonym verwendet, und entscheidet sich in ihrer Abhandlung in der Folge für die deutschen Entsprechungen ‚Schuld‘ (la dette) und ‚Verfehlung‘ (la faute), die auch in dieser Studie Anwendung finden sollen.

Ingrid Römer beschreibt den Unterschied zwischen ‚la dette‘ und ‚la faute‘ wie folgt: „In der Schuld [la dette] handelt es sich um die bloße Anerkennung eines Erbes, das unser Sein immer schon prägt, während die Verfehlung immer schon auf ein empirisch kontingentes Fehlgehen verweist.“⁸⁶¹ In Anlehnung an Martin Heideggers *Sein und Zeit*, ein Werk, das Ricœurs Denken stark beeinflusste, könnte auch, so Römer, von „ontologischem Schuldigsein und faktischer Verschuldung“⁸⁶² gesprochen werden. Während ‚la dette‘ also auf das Hineingeworfensein in eine historische Verantwortung anspielt, die sich bereits aus dem Umstand ergibt, dass der einzelne Mensch nicht sein eigener Daseinsgrund ist, bezieht sich der Begriff ‚la faute‘ auf eine individuelle Verfehlung, die eine Asymmetrie zwischen Opfer und Täter herstellt.

Die den Menschen auferlegte Geschichtlichkeit ist nicht abzuschütteln, ebensowenig wie die metaphysische Schuld im Sinne Karl Jaspers. Aus historischem Erbe und metaphysischer Schuld

⁸⁶⁰ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 702, FN 3, sowie Römer, „Eskapistisches Vergessen?“, S. 295.

⁸⁶¹ Römer, „Eskapistisches Vergessen?“, S. 295.

⁸⁶² Römer, „Eskapistisches Vergessen?“, S. 295

ergibt sich ein Auftrag, der mit dem Begriff der ‚erinnerungskulturellen Verantwortung‘ bezeichnet werden könnte, die sich der Mensch nicht aussucht, sondern der er *a priori* verpflichtet ist.⁸⁶³ Die konzeptuelle Nähe zwischen Paul Ricœurs Begriff ‚la dette‘ und der metaphysischen Schuld im Sinne Karl Jaspers ist offensichtlich. Während Jaspers seinen Begriff vor allem christlich versteht, verfügt ‚la dette‘ über eine historische Dimension, die dem Menschen eine Verantwortung für die Vergangenheit überschreibt, unabhängig davon, ob er Teil dieser Vergangenheit war oder nicht. Damit weist Ricœurs Konzept Ähnlichkeiten zum eucharistischen Gedanken auf, der den Menschen *a priori* mit der Pflicht zur Danksagung belegt, der Pflicht dafür zu danken, aus dem hervorgegangen zu sein, was vor einem liegt.

Ricœur verbindet hier m. E. die Konzepte der historischen und der christlichen Verantwortung und formt daraus einen erinnerungskulturellen Ansatz, der sich interessanterweise in Amestoys Drama wiederfindet. Dieser Ansatz gründet sich auf einen Zweischritt, der von der Erlösung von der Schuld im Sinne von *la faute* (Verfehlung) zur Übernahme politischer und damit erinnerungskultureller Verantwortung, *la dette*, führt. Natürlich bringt dieser Ansatz Probleme mit sich. Inga Römer formuliert die moralische Kernfrage wie folgt: „Wie aber sind die Vergebung einer Schuld und ein beruhigtes Gedächtnis möglich, wenn die entstandenen Verfehlungen nicht ungeschehen gemacht werden können und ihre Schwere jeden Versuch, sie in irgendeiner Weise auszugleichen, einem Skandal gleichzukommen scheint?“⁸⁶⁴

Einen solchen Skandal bildet Ricœur zufolge die Amnestie, das befohlene Vergessen, die für ihn einer Amnesie auf kollektiver Ebene gleichkommt: „Wenn dies gelingen könnte [...], dann wäre das private und kollektive Gedächtnis einer heilsamen Identitätskrise beraubt, die eine bewußte Wiederaneignung der Vergangenheit und ihrer traumatischen Last erlauben würde.“⁸⁶⁵ Die Amnestie kann für Ricœur niemals zur Vergebung führen und schließt damit eine Versöhnung von vornherein aus. Wie bereits mit Blick auf den logischen Dreischritt von Schuld, Vergebung und Versöhnung sowie auf die damit zusammenhängende Akzeptanz der moralischen Priorität der Opfer herausgestellt wurde, bedarf es eines Schuldbekenntnisses auf der individuellen Ebene der Täter und Opfer, um Versöhnung denkbar werden zu lassen. Da der Weg zur Versöhnung jedoch ebenso wenig über eine permanente Schuldzuweisung führen kann, stellt Ricœur dem ‚auslöschenden Vergessen‘, wie es beispielsweise in Form der Amnestie praktiziert wird, das Konzept des ‚verwahrenen Vergessens‘ zur Seite, das in enger Verbindung zum Begriff ‚la dette‘ steht:

Der irreduzibelste Grund für die Asymmetrie zwischen dem Gedächtnis und dem Vergessen im Hinblick auf die Vergebung liegt in der Unentscheidbarkeit der Polarität, die das unterirdische Reich des Vergessens in sich spaltet: die Polarität zwischen dem auslöschenden Vergessen und dem verwahrenen Vergessen. Das Eingeständnis dieser irreduziblen Zweideutigkeit kann das wertvollste und geheimste Kennzeichen der Vergebung bilden.⁸⁶⁶

⁸⁶³ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 142.

⁸⁶⁴ Römer, „Eskapistisches Vergessen?“, S. 299.

⁸⁶⁵ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 695.

⁸⁶⁶ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 773.

Verfehlungen können weder ungeschehen gemacht noch ausgeglichen werden. Gleichmaßen birgt das Einfordern der Pflicht, an individuelle Verfehlungen bestimmter Täter zu erinnern, die Gefahr, dass ein Weiterleben bzw. ein Zusammenleben unmöglich wird. Denn so würde das individuelle Trauma zur permanenten Wiederholung und damit zur Stagnation führen, die kein dialektisches Umkippen von These und Antithese in das Feld der Synthese und damit in das Feld der Versöhnung erlaubt. Den einzigen Ausweg sieht Ricœur in der Vergebung der Verfehlungen, bei gleichzeitiger Übernahme der historischen Verantwortung, die sich aus diesen Verfehlungen ergeben. Die mögliche Lösung für Ricœur lautet: „Schuld(en) ohne Schuld (*la dette sans la faute*).“⁸⁶⁷

Diese Form des verwahrenden Vergessens ermöglicht die Trennung zwischen Täter und Tat, also eine symbolische Befreiung des Täters von der Verfehlung im Sinne von *la faute*, ohne dass dies ein Vergessen der Verfehlung bedeuten würde. Die folgende Erklärung Ricœurs beschreibt dieses schwierige Unterfangen, in dem er die einzige Möglichkeit der Versöhnung erkennt:

Muß man soweit gehen und schließlich vom ‚Vergessen der Schuld‘ sprechen, dieser Figur des Verlusts? Ja, zweifellos, sofern die Schuld (*dette*) an Verfehlung (*faute*) grenzt und in der Wiederholung einsperrt. Nein, sofern Schuld die Anerkennung eines Erbes bedeutet. Eine subtile Arbeit des Bindens und Entbindens ist im Herzen der Schuld selbst zu verrichten: einerseits die Entbindung von der Verfehlung, andererseits die nie auflösbare Bindung eines Schuldners. Schuld(en) ohne Schuld (*la dette sans la faute*).⁸⁶⁸

Noch einmal sei betont, dass es Ricœur weder um ein Vergessen der Schuld geht noch um ein stellvertretendes Einfordern von Vergebung, das dem Schmerz der Opfer nicht gerecht werden würde. Stattdessen geht es um die Suche nach einer Möglichkeit, aus stagnierender Feindschaft eine zukünftige Gemeinschaft werden zu lassen. Das Vergeben der Verfehlungen versetzt, so Ricœur, die Täter in die Lage, erneut zu handeln. Von den Opfern wird die schwierige Vergebung eingefordert, die in aller Nüchternheit lauten könnte: „Du bist besser als deine Taten [frz. Orig.: *Tu vaux mieux que tes actes*].“⁸⁶⁹ Oder: Du bist mehr wert als deine Taten, wie Inga Römer vorschlägt. Dieser Vertrauensvorschuss impliziert jedoch eine nie auflösbare Bindung des Schuldners, die sich im Begriff der Verantwortung gegenüber dem Gewesenen und der Bedeutung des Gewesenen für das Heute wiederfindet.⁸⁷⁰ Diese Form der Vergebung ist der Beginn eines Übergangs auf der Basis des Erinnerns und nicht des Vergessens. „Die Vergebung, Bruch und Brücke gleichermaßen, schafft so über einen sprunghaften Akt des Vertrauens einen neuen Anfang in der Zeit.“⁸⁷¹

Betrachtet man die Schlusszene des Theatertextes *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* genauer, so lassen sich einige der gerade erläuterten Aspekte wiederfinden. Dies würde dafür sprechen, dass es eine der Aufforderungen des Textes sowie der damit intendierten Aufführung wäre, eine

⁸⁶⁷ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 773.

⁸⁶⁸ Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 772f.

⁸⁶⁹ Ricœur *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 759.

⁸⁷⁰ Vgl. Römer, „Eskapistisches Vergessen?“, S. 301.

⁸⁷¹ Römer, „Eskapistisches Vergessen?“, S. 301.

Erinnerungskultur der „Schuld(en) ohne Schuld“ zu praktizieren, die Täter von den Taten entbindet, ohne die Taten zu vergessen. Diese Botschaft stünde im kritischen Gegensatz zur Amnestie-Politik der *transición*, die nicht verwahrt, sondern auslöscht – selbst wenn die Auslöschung in dem von Foucault beschriebenen Prozess des Archivierens und Historisierens besteht, der einer diskursiven Grablegung gleichkommt statt einen dynamischen Gegenwartsbezug aufzuweisen.

Welche Aspekte der Schlusszene schreiben diese Botschaft nun in den Theatertext ein? Anders gefragt, inwiefern lässt sich behaupten, dass die Schlusszene eine Form der Vergebung der Sünden (*la faute*) und zugleich eine Erinnerung an die historische Verantwortung (*la dette*) darstellt? Kern der Schlusszene ist das zweite Sühneopfer. Coronel Arenas, der stellvertretend für all diejenigen steht, „que callan y refrenan un espíritu castrense anclado en el Imperio hacia Dios“⁸⁷², für diejenigen also, die aufgrund der drohenden Repressionen zu Mitläufern wurden, zieht die Konsequenzen aus der erkannten moralischen Schuld. Coronel Arenas macht sich zum Sühneopfer, das die moralische Schuld all derer, die schwiegen und mitliefen, im Rahmen des Opferritus auf sich nimmt. Die übrigen Figuren agieren während des Suizids im Stile eines Kirchenchors, der das Geschehen gesänglich begleitet, ohne in den liturgischen Ritus einzugreifen. Die erhöhte Position des Coronel, die auf den Tod am Kreuz anspielt („*Sube por la cuerda. Cuando está a tres metros del suelo, sujetándose con un brazo a la parte superior de la cuerda, enrolla el sobrante inferior alrededor de su cuello*“), wie auch die veränderte Rolle des Chors suggerieren erneut das Bild einer Heiligen Messe. Das *Gloria* bettet das Opfer in einen rituellen Rahmen ein und deutet erneut das Motiv des Opferlammes an, des *Agnus Dei*, das nun nicht mehr Ridruejo ist, sondern der Coronel. Das Opfer Ridruejos brachte einen innerfiktionalen Prozess in Gang – die rituelle Entwicklung und die Anagnorisis des Coronel –, der nun zur Grundlage eines Ritus innerhalb des theatralischen Raums wird. Wie schon zuvor setzt das *Gloria* im Anschluss an ein Schuldbekenntnis ein. Während der Coronel das erste Schuldbekenntnis in der Rolle Ridruejos ableistete, um an seiner Stelle Erbarmen für seinen nicht geleisteten Fronteinsatz zu erbitten, so erfolgt das Schuldbekenntnis am Ende des Theatertextes nicht mehr innerhalb des metatheatralen Spiels. Nicht der General bzw. der *generalísimo* ist der Adressat des Bekenntnisses, sondern der Capitán und mit ihm das Publikum.

Wie Narziss, dessen Tod einen Zusammenfall von Spiegelbild und Gespiegeltem impliziert, so fällt auch der Coronel mit seinem *espejo temido* zusammen. Der Tod der Allegorie seines moralischen Gewissens macht ein Weiterleben für den Coronel ebensowenig möglich, wie ein Leben für Narziss ohne sein Spiegelbild möglich ist. Insofern ist der Opfertod des Coronel am Ende des Theatertextes nur die Konsequenz des vorangegangenen Opfertodes Ridruejos, die theatralische Spiegelung des Märtyrer-Motivs. Was Ridruejo auf dramatischer Ebene für die Figur des Coronel symbolisierte, das symbolisiert der Coronel auf theatralischer Ebene für das Publikum. Die Spiegelstruktur erfährt somit eine räumliche Erweiterung, der Coronel wird zur Personifikation des moralischen Gewissens für all

⁸⁷² Oliva, „Prólogo“, S. 10.

die Zuschauer, die eine Analogie zwischen ihrer Biographie und dem nachgezeichneten, fiktiven Lebensweg des Coronel erkennen.

Was wäre aus theatralischer Perspektive die Konsequenz des Sühneopfers? Ridruejo wird innerhalb des dramatischen Geschehens als Märtyrer der Demokratie gezeichnet, als Figur, die sich für ein Leben der Menschen in der Demokratie einsetzte. Die Last des moralischen Gewissens auf Seiten des Coronel war Folge des Umstandes, sich nicht wie Ridruejo vom Regime distanziert zu haben. Der Theatertext formuliert jedoch an keiner Stelle eindeutig, ob auch der Coronel von den Werten der Demokratie überzeugt ist, obgleich eindeutig dargestellt wird, dass er ein Gegner des Regimes ist, welches er selbst am Leben hält. Folglich kann nicht behauptet werden, der Coronel würde sich für die Demokratie opfern. Vielmehr opfert er sich für ein Leben ohne Maske, für all diejenigen, die wie er ein Leben führten, in dem Sein und Tun nicht im Einklang standen und moralische Schuld weder bekannt noch benannt wurde. Der Coronel opfert sich an Stelle all derer, die wie er schwiegen und nicht den Mut aufbrachten, sich offen gegen das Regime zu positionieren. Er nimmt denjenigen die Last der Schuld von den Schultern, die nun die Freiheit der Demokratie erleben, ohne sich aktiv für sie eingesetzt zu haben. Der christliche Opferritus im theatralischen Raum indiziert einen präsentischen Wahrnehmungsmodus und formt das Publikum zu einer Gemeinde. Der Wegfall des Als-ob, der der liturgischen Glaubenspraxis in Form der intendierten Realpräsenz Christi eigen ist, macht die Bühne zum Altarraum und verwandelt das Parkett in das Mittelschiff der Kirche. Die erneute Integration biblischer Verweise und liturgischer Elemente ermöglicht einen Übergang vom mimetischen zum performativen Erinnern.

Der rituelle Opfertod soll auf diese Weise eine erinnerungskulturelle Praxis ermöglichen, die sich durch die Idee der Schuld(en) ohne Schuld definiert (*la dette sans la faute*), die Verfehlungen hinter sich lässt, ohne diese zu vergessen. Anders gewendet, das Opfer am Ende der Inszenierung ist als Aufforderung zu einer demokratischen Erinnerungskultur zu verstehen, die den Täter von der Tat entbindet, die denjenigen, der schwieg, von seiner Schuld befreit, damit er in Zukunft sprechen kann.

Amestoy ist m. E. weit davon entfernt, mit seinem Theatertext anzuklagen, sondern er erinnert an die historische Verantwortung innerhalb der Demokratie. Diese Behauptung führt uns zurück zu einem Theoriegebäude, das dieser Studie eingangs zugrunde gelegt wurde, nämlich zu den historischen Kategorien des ‚Erfahrungsraums‘ und des ‚Erwartungshorizonts‘, wie sie von Reinhard Koselleck beschrieben wurden. Diese Kategorien wurden als Grundlage für die Beschreibung des Phänomens des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen innerhalb von Übergangsgesellschaften herangezogen, das auf ästhetischer Ebene durch die Figur der Paradoxie Ausdruck zu finden scheint. Setzt man die historischen Kategorien Kosellecks nun mit den Schuldkonzepten Paul Ricoeurs in Beziehung, so scheint es, dass die erinnerungskulturelle Utopie der Schuld(en) ohne Schuld erst dann näher zu rücken scheint, wenn die Erwartungen an die Zukunft die gemachten Erfahrungen in sich aufnehmen. Anders formuliert, wenn erinnerungskulturelle Praxis den Gedanken der ‚vergangenen Zukunft‘

(Koselleck) berücksichtigt, das heißt, wenn Gesellschaften die vergangenen Erwartungen mit den tatsächlich gemachten Erfahrungen kontrastieren und daraus ihre Schlüsse ziehen:

Wer seine Erwartungen zur Gänze aus seinen Erfahrungen ableiten zu können glaubt, der irrt.
Wenn es anders gekommen als erwartet, der ist eines Besseren belehrt. Wer aber seine
Erwartung nicht auf Erfahrung gründet, der irrt ebenfalls. Er hätte es besser wissen können.⁸⁷³

Amestoy stellt die zurückliegenden Erwartungen an die Demokratie (dargestellte Zeit) den Erfahrungen in der Demokratie (Zeitpunkt der Publikation/Darstellung) gegenüber und macht seinen Theatertext damit zu einem Spiegel, der auf die Versäumnisse der Gegenwart aufmerksam macht. Der Theatertext zeigt nicht einfach an, was zu sehen ist, sondern verweist auf das, was nicht zu sehen ist. Anders gewendet, er erinnert an die zurückliegenden Erwartungen an die Demokratie, in der das Sprechen über Schuld möglich und als Voraussetzung für Vergebung und Versöhnung denkbar sein würde, und verdeutlicht auf diese Weise, dass sich gerade diese Erwartung in der *transición* nicht erfüllte. Der Dreischritt vom Schuldbekenntnis, das zunächst Vergebung und schließlich Versöhnung ermöglicht, wurde im postfranquistischen Spanien dem politischen Willen nach systemischer Stabilität geopfert, wodurch zwar ein politischer, jedoch kein sozialer Übergang in Gang gesetzt werden konnte. Dieser würde, folgt man den Überlegungen Ricœurs, die Benennung der Schuld (*la faute*) einfordern, denn nur auf diese Weise wäre der Gegenstand der erinnerungskulturellen Verantwortung (*la dette*) definiert. Ein „Nie mehr wieder“ erhält nur dann einen Sinn, wenn klar ist, *was* nie mehr wieder geschehen soll.

Der Theatertext Amestoy ermöglicht eine Inszenierung, die genau wie eine Heilige Messe immer wieder an die Opfer erinnert, die die Demokratie ermöglichten. Die eschatologische Kraft der intendierten Inszenierung ergibt sich aus der Möglichkeit, Einfluss auf das gegenwärtige Handeln der Zuschauer auszuüben, gleich so wie es der Gang des Gläubigen in die Heilige Messe vermag. Die wiederkehrende Erinnerung an die Opfer ist ebenso Sinn der Eucharistiefeier, der selbst der Gedanke des „neuen Bundes“ (1 Kor 11, 25) und damit der christlich verstandenen *communitas* eingeschrieben ist.

Durch die Struktur des Dramas werden die Zuschauer symbolisch von ihrer Schuld (*la faute*) freigesprochen und zugleich an ihre erinnerungskulturelle Verantwortung (*la dette*) erinnert. Der Theatertext *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* bietet damit eine erinnerungskulturelle Heilstat innerhalb des theatralischen Raums an und nähert die Inszenierung dem Anamnese-Konzept des Christentums an. Der Versuch Paul Ricœurs, eine christlich geprägte Erinnerungskultur zu formulieren, die die Versöhnung von Opfern und Tätern denkbar werden lässt, findet sich m. E. bei Amestoy auf ästhetischer Ebene wieder.

⁸⁷³ Koselleck, „Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘“, S. 357f.

V. ZUSAMMENFASSUNG

Ausgangspunkt der vorliegenden Studie war die politische Entwicklung Spaniens nach dem Tod Francisco Francos am 20. November 1975. Spaniens Weg in die Demokratie war rein formal mit der Verabschiedung einer demokratischen, von der Bevölkerung legitimierten Verfassung beendet. Das Inkrafttreten der Konstitution im Jahr 1978 besiegelte den Übergang von einer autoritären Regierungsform hin zu einer parlamentarischen Monarchie und ermöglichte schrittweise die Integration des Landes in den europäischen Staatenbund. Um innenpolitische Konflikte zu vermeiden und die außenpolitischen Partnerschaften nicht zu strapazieren, versuchten die politischen Lenker des Übergangs bestehenden Konflikten und begangenen Verbrechen mit einer Rhetorik der Versöhnung und des Neubeginns zu begegnen, die die Themen Bürgerkrieg und Diktatur als diskursive Kontrastfolie für die propagierte Zukunftsgerichtetheit funktionalisierte und das Sprechen über die dunklen Kapitel der Vergangenheit geradezu als subversive und demokratiefeindliche Geste stigmatisierte.

Die politische Transition Spaniens vollzog sich auf einem historischen Grund, der von Gewalt, staatlicher Willkür, Repression und dem daraus erwachsenen Leid der Opfer geprägt war. Der Putschversuch im Jahr 1982 offenbarte die Verletzlichkeit der jungen Demokratie und wies zugleich auf die noch immer schwelenden politischen und zivilgesellschaftlichen Konfliktpotentiale hin, die sich jederzeit wie ein Keil in die Stabilisierungsbemühungen der politischen Lenker um Adolfo Suárez und Juan Carlos I bohren konnten. Ein Blick auf die Nationen, die sich im 20. Jahrhundert von autoritären Regimen zu Demokratien entwickelten, machte deutlich, dass die meisten Übergangsgesellschaften die Frage nach den begangenen Verbrechen und der daraus entstandenen Schuld aus dem politischen Diskurs aussparten, um die Konsolidierung der Demokratie nicht zu gefährden. Die mit Verweis auf die realpolitischen Notwendigkeiten gerechtfertigte Ausklammerung der zivilgesellschaftlichen Konfliktpunkte, die im Falle Spaniens unter dem Begriff des *pacto de silencio* in die historiographische Forschung eingegangen ist, sowie des Wunsches nach Aufklärung und korrektiver Gerechtigkeit auf Seiten der Opfer verhinderte jedoch eine *soziale* Transformation Spaniens, die im Gegensatz zur *politischen* Transition als die eigentliche Triebfeder zivilgesellschaftlicher Versöhnungsprozesse betrachtet werden muss. Unabhängig vom strukturellen Pragmatismus der Übergangspolitiker und von bestehenden Rechtfertigungen hinsichtlich eines vorübergehenden Ausklammers schlechter Erinnerung aus dem politisch-institutionellen Diskurs lässt sich behaupten, dass die Unterdrückung der zivilgesellschaftlichen Konfliktpotentiale den zu zahlenden Preis für die rasche demokratische Konsolidierung darstellte.

Das politisch-institutionelle Nicht-Erinnern bzw. Verdrängen des für die Individuen Unvergesslichen wurde zum Ausgangspunkt der in dieser Studie formulierten Fragestellungen: In welcher Form schreibt sich diese erinnerungskulturelle Paradoxie in das Werk der Dramatikergeneration ein, für die die historische Zäsur zwischen Franquismus und Demokratie insofern zur biographischen

Herausforderung wurde, als dass die politische Propagierung des Neuanfangs das am eigenen Leib Erfahrene in die diskursive Latenz abzudrängen drohte? Dass sich die in dieser Studie behandelten Dramatiker José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos oder Ignacio Amestoy Egiguren, signifikante Vertreter der so genannten *Generación del 82*, die allesamt während des Franquismus aufwuchsen und ästhetisch sozialisiert wurden, nach 1975 mit dem Bürgerkrieg und der franquistischen Diktatur auseinandersetzen, verwundert nicht angesichts der biographischen Implikationen, die die Erinnerungspolitik des Schlussstrichs mit sich brachte.

Die Beantwortung der Frage nach der Darstellbarkeit der erinnerungskulturellen Paradoxie des Nicht-Erinnerns (politisch-institutionelle Ebene) des Unvergesslichen (Subjektebene) erforderte zunächst eine theoretische Erweiterung des gängigen kulturwissenschaftlichen Begriffsapparates, wie er von Jan und Aleida Assmann auf der Basis von Maurice Halbwachs' Theorie des kollektiven Gedächtnisses ausgearbeitet wurde. Anders gewendet, die Feststellung, dass sich die erinnerungskulturelle Spannung im postfranquistischen Spanien aus dem Spalt zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis speiste, sollte zunächst eine Erweiterung erfahren, um Begriffe abzuleiten, die sich für die Analyse der *ästhetischen* Gestaltung einer als paradox empfundenen Erinnerungskultur eignen. Für dieses Vorhaben war es zunächst notwendig, Konzepte zu etablieren, die eine erkenntnistheoretische Beschreibung der ambivalenten erinnerungskulturellen Wirklichkeit des Postfranquismus möglich machten. Diese Konzepte fanden sich mit den von Reinhart Koselleck beschriebenen historischen Erkenntniskategorien des ‚Erfahrungsraums‘ und des ‚Erwartungshorizonts‘, da diese es erlauben, die empfundene Diskrepanz zwischen subjektiv Erfahrenem und, daraus ableitend, memorial Erwartbarem begrifflich zu fassen. Die diachronischen Erkenntniskategorien Kosellecks ließen eine erste Beschreibung der anzunehmenden Irritation zu, die sich in Gesellschaften einstellt, die das Erfahrene lediglich *ex negativo* zur Richtschnur ihres politischen Handelns machen und das Vergangene auf diese Weise zur latenten Bedrohung des endlich Erreichten werden lassen.

Es wurde in der Folge davon ausgegangen, dass sich im Hinblick auf das von der spanischen Bevölkerung Erlebte und das Ausbleiben politisch-institutionalisierter, symbolischer Erinnerungspraktiken nach 1975 von einer irreduziblen Diskrepanz zwischen (subjektivem) Erfahrungsraum und (memorialem) Erwartungshorizont ausgehen lässt, die zunächst als Widerstand erfahren werden muss. Der offizielle Umgang mit dem Geschehenen widersetzte sich der diachronischen Erkenntnis, insbesondere der Bevölkerungsteile, die zuvor identitäre Einschränkungen erlitten. Das zwischenzeitliche Fazit lautete entsprechend, dass sich das memoriale Wirklichkeitsempfinden im Postfranquismus durch das Spannungsverhältnis zwischen gemachter Erfahrung und nicht eintretender Erwartung definiert.

Die Analogie zwischen den synchronischen Erkenntniskategorien Immanuel Kants, ‚Anschauungen‘ und ‚Begriffen‘, und den historischen Erkenntniskategorien Kosellecks lieferte einen ersten Beleg für die Annahme, dass der Modus des Phantastischen eine mögliche Ästhetisierungsform der

erinnerungskulturellen Paradoxie darstellen könnte, ist es doch so, dass die Inkongruenz zwischen den genannten Begriffspaaren zur Quelle kognitiver Irritation (*hésitation*) und damit zum Ermöglichungsgrund für den phantastischen Modus auf ästhetischer Ebene zu werden scheint: Begriffe ohne Anschauungen sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind; keine Erwartung ohne Erfahrung und keine Erfahrung, die nicht die gegenwärtigen Erwartungen determiniert. Aufgrund der Wichtigkeit dieses Zusammenhangs sei an dieser Stelle erneut Koselleck zitiert:

Das Begriffspaar ‚Erfahrung und Erwartung‘ ist [...] in sich verschränkt, es setzt keine Alternativen, vielmehr ist das eine ohne das andere gar nicht zu haben. Keine Erwartung ohne Erfahrung, keine Erfahrung ohne Erwartung.⁸⁷⁴

Das memoriale Spannungsverhältnis im Postfranquismus konnte mithilfe der von Hans Blumenberg etablierten Wirklichkeitsbegriffe an die Frage nach der ästhetischen Darstellbarkeit der erinnerungskulturellen Paradoxie angenähert werden. Die von Koselleck beschriebene Irreduzibilität zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont findet sich bei Blumenberg im Konzept der *Realität als das dem Subjekt nicht Gefügige* wieder. Im Rahmen dieses Wirklichkeitsbegriffs liegt der Schlüssel zum Verständnis von Wirklichkeit paradoxerweise in der Anerkennung des die Realität betreffenden Unverständnisses. Das Paradoxon wird damit potentiell zu einer Figur, die imstande ist, eine Wirklichkeit mimetisch abzubilden, die sich durch die irreduzible Diskrepanz zwischen den Erkenntniskategorien der Erfahrung und der Erwartung charakterisiert. Anders gewendet, der Rekurs auf Ausgestaltungsformen des Paradoxalen, der Anwesenheit des Abwesenden oder der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, schien sich als Darstellungsoption der „Dysfunktion des normalerweise waltenden Zusammenhangs zwischen Erwartung und Erfahrung“⁸⁷⁵ sowie der daraus erwachsenden „Krise des historischen Bewusstseins“⁸⁷⁶ herauszukristallisieren.

Als Leitfigur im Hinblick auf die zeichentheoretische Vertiefung dieser Vorüberlegungen und auf die semiotische Beschreibung der Inkongruenz zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis im postfranquistischen Spanien diente im Anschluss der französische Philosoph Paul Ricœur, der in seiner im Jahr 2000 erschienenen Monographie *La mémoire, l'histoire, l'oubli*⁸⁷⁷ eine Phänomenologie des Gedächtnisses ausarbeitete, die er an die Ausführungen Edmund Husserls und Henri Bergsons anschließt und einer Epistemologie der Geschichtsschreibung voranstellt. Ricœurs Unterscheidung zwischen „mnemonischer“ und „historischer Repräsentation“⁸⁷⁸, die begrifflich auf die getrennten Prozesse der mentalen Bewahrung und der Re-Semiotisierung im Sinne einer historiographischen Phase hinweist, schärfte zunächst den Blick für die dem Phänomen der Erinnerung inhärente Paradoxie, die sich aus der ontologischen Anwesenheit und der materiellen Abwesenheit des

⁸⁷⁴ Koselleck, „‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘“, S. 352.

⁸⁷⁵ Ricœur zit. nach Zbinden, „Krise der Mimesis“, S. 182.

⁸⁷⁶ Ricœur zit. nach Zbinden, „Krise der Mimesis“, S. 182.

⁸⁷⁷ Zur Erinnerung: Ricœur, Paul: *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, München 2004. Die französische Originalausgabe erschien im Jahr 2000 bei Éditions du Seuil.

⁸⁷⁸ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 363.

Gewesenen ergibt, und die Erinnerung stets dem Sog der Phantasie auszusetzen scheint.

Der ontologische Anspruch des In-der-Welt-Seins bzw. der illokutionäre Gehalt jeder Erinnerung, die pragmalinguistisch als Behauptung über vergangene Wirklichkeit verstanden werden kann, erfährt erst durch die von Paul Ricœur beschriebene ‚fiduziarische Bindung‘ zwischen den Subjekten finale Anerkennung. Erinnernde bedürfen des Vertrauens anderer Subjekte, die das Geäußerte als Erinnertes anerkennen müssen, würde es doch ansonsten aufgrund der sinnlich-empirischen Abwesenheit des Erinnerungsgehalts innerhalb des intersubjektiven Raums in das Feld der Phantasie abkippen. Das Vorstellungsvermögen bzw. die Einbildungskraft, die von Kant in seiner Anthropologie beschriebene *facultas imaginandi*, ist die gemeinsame Quelle von Erinnerung und Phantasie, weshalb die Erinnerung stets der Gefahr der modalen Unterminierung *durch* die Phantasie ausgesetzt ist.

Statt der Begriffe ‚mnemonisch‘ und ‚historisch‘ wurden im Rahmen dieser Studie die weiter gefassten Konzepte der ‚immateriellen‘ und ‚materiellen‘ Repräsentation verwendet und durch die Begriffspaare ‚intelligibel/sensibel‘ sowie ‚mental/sinnlich-empirisch‘ ergänzt. Die Feststellung, von Erinnerung niemals in Begriffen der Substanz, sondern immer in Begriffen der Intentionalität sprechen zu müssen, bot ästhetische Anknüpfungspunkte, die mit der Metapher der Spur veranschaulicht wurden. Diese von Ricœur übernommene Sichtweise lehnt sich an die Phänomenologie Husserls an, der das Bewusstsein im Hinblick auf seine Intentionalität definiert.⁸⁷⁹ Mnemonischer, immaterieller bzw. intelligibler Repräsentation muss, ontologisch betrachtet, semantisches Potential zugesprochen werden, verweist sie doch gewissermaßen metonymisch auf das, was die Spur hinterlassen hat. Genau wie die Spur ist auch die bewahrte Erinnerung durch Immaterialität und metonymische Gerichtetheit auf den Verursacher gekennzeichnet. „Die Spur bedeutet ihre Ursache, ohne sie zu zeigen.“⁸⁸⁰ Der Weg vom Seienden zum Gewesenen geht mit einem Verlust von Materialität einher.

Die Bewegung von der äußeren Wahrnehmung hin zur mentalen Bewahrung wurde als phantastische Bewegung beschrieben, deren Uneindeutigkeit sich einerseits durch die sich einstellende Gleichzeitigkeit ontologischer Anwesenheit und zeitlicher und somit materieller Abwesenheit ergibt, andererseits durch den Materialitätsverlust bzw. den Verlust des physischen Körpers, der jedoch zur Bedingung für die intelligible Fortexistenz wird. Diese Fortexistenz in der Latenz ist es, die jeder Erinnerung das Potential des Unheimlichen einschreibt. Mit Blick auf Freud wurde festgehalten, dass nicht jede Erinnerung *per se* unheimlich ist, sondern dass die Wiederkehr vergangener Wirklichkeit immer dann zur unheimlichen Bewegung wird, wenn das nur allzu Bekannte bzw. Heimliche im Sinne Freuds zuvor der Verdrängung anheim fällt.

In Anlehnung an die phänomenologische Unterscheidung zwischen Noema, dem Erinnerten bzw. dem Erinnerungsgehalt, und Noesis, dem Akt des Erinnerns, wurde die historische bzw. materielle Repräsentation sowohl final, als fixiertes Objekt, wie auch prozessual, als Akt bzw. Operation in Präsenz begriffen.⁸⁸¹ Erinnerung meint zugleich das Erinnerte und den Akt des Erinnerns. Ricœur

⁸⁷⁹ Sommer, „Husserls ‘Krisis’“, S. 34.

⁸⁸⁰ Ricœur, „Erinnerung und Vergessen“, S. 12.

⁸⁸¹ Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 49.

spricht mit Blick auf diese Unterscheidung von der „Dialektik der Repräsentation“.⁸⁸² Die damit implizierte Unterscheidung zwischen der Ebene des Repräsentierten und des Repräsentierens, die jedweder Form des erinnernden oder gegenwärtigen Bezeichnens eigen ist, findet sich im Theater in den Begriffen des Mimetischen und Performativen wieder. Während das *Theater* jedoch den noetischen Akt des Darstellens in den Fokus rücken muss, um das mimetische Spiel zu durchbrechen und zu einer modalen Ausdrucksform zu werden, die eine Beziehung zur Welt der Zuschauer eingehen und unmittelbar etwas über deren Welt aussagen kann, so ist es für den Erfolg des *Erinnerungsaktes* notwendig, dass der Fokus auf dem Gehalt der vergangenen Wirklichkeit liegt, um als Behauptung über vergangene Wirklichkeit verstanden zu werden. Denn die Erinnerung büßt gerade dann ihren illokutionären Gehalt ein, wenn der Fokus innerhalb des intersubjektiven Raums auf den noetischen Akt des Erinnerns fällt.

Im Hinblick auf die Dialektik der Repräsentation scheinen Theater und Erinnerung somit nach umgekehrten Vorzeichen zu funktionieren, denn während die Erinnerung durch den Fokus auf den noetischen Akt ihre pragmatische Kraft zu verlieren droht, bedarf das Theater des präsentischen Wahrnehmungsmodus', um zur lebensweltlichen Aussagekraft zu finden. Daraus ergibt sich die ästhetische Möglichkeit, die dramatische Darstellung des Aktes des Verdrängens, d.h. die inhaltliche Ausgestaltung des Nicht-Erinnerns auf Figurenebene, durch eine Akzentuierung des noetischen Akts der Erinnerung aufzuzeigen, handelt es sich dabei doch gewissermaßen um eine Verdrängungsstrategie auf der Basis der Dialektik der Repräsentation. Genauso kann vor dem Hintergrund dieser theoretischen Annahmen davon ausgegangen werden, dass ein Theater, das die Themen der Verdrängung und des Erinnerns mit der Lebenswelt der Zuschauer in Beziehung setzen möchte, den noetischen Akt der Darstellung betont, um einen Prozess der rezeptionsästhetischen Vergegenwärtigung zu initiieren.

Aus diesen Vorüberlegungen wurden drei Thesen abgeleitet, die anhand der ausgewählten Theatertexte belegt werden sollten. Zunächst wurden zwei innerfiktionale Ästhetisierungsformen des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen formuliert. Die erste Annahme wurde als ‚Spaltung des Zeichens innerhalb des dramatischen Raums‘ bezeichnet und als Ästhetisierungsform des verhinderten Gedächtnisses bzw. der verhinderten Erinnerung definiert. Da die Verhinderung des Übergangs zwischen intelligibler Bewahrung und sensibler Manifestierung des Erinnerten nicht gelingen kann, weil Verdrängtes im Gegensatz zu Vergessenem immer wieder aus der Latenz herausdrängt, sei es in uneigentlicher oder entstellter Form, kommt es zur *unheimlichen* Wiederkehr dessen, was in den Bereich der Subjekte bzw. in das Feld des Mentalen abgeschoben wurde – ein Phänomen, das mit dem Begriff der ‚erinnerungskulturellen Phantastik‘ beschrieben wurde. Das Geistige wird zum Unheimlichen, die *mens* wird zum *spectrum*. Diese Wiederkehr ist jedoch keine Manifestierung einer leeren Signifikantenhülle, sondern das paradoxe Auftreten des Mentalen im Feld der Wahrnehmung bzw. des Sinnlich-Empirischen. Im Theater ist es möglich, Signifikate im Feld der Signifikanten

⁸⁸² Vgl. Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 356.

aufzutreten zu lassen, ohne dass die Vorstellungsseite des Zeichens zum manifesten Signifikant werden muss.

Bei der zweiten Annahme bzgl. der *innerfiktionalen* Ästhetisierungsformen des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen handelte es sich um die modale ‚Unterminierung bereits veräußerter Erinnerungen‘ bzw. um eine Form pragmatischer Manipulation. Sprachwissenschaftlich formuliert, besteht die Akzentuierung des noetischen Akts in der Kappung der Beziehung zwischen Zeichen und Referent. In Anlehnung an Roland Barthes’ *effet de réel* könnte dieser Mechanismus als *effet d’iréel* bezeichnet werden, geht es hierbei doch *nicht* um die Suggestion von wahrgenommener Wirklichkeit, sondern um die Suggestion der Erfundenheit von Wirklichkeit. Diese Manipulation des Erinnerungsaktes funktioniert somit durch die mit der Betonung der Noesis einhergehende Unterminierung des Erinnerungsgehalts. Konkret kann sich diese Strategie darin äußern, dass Figuren bestimmte Erinnerungen einer anderen Figur pathologisieren oder als Hirngespinnste und Träumereien abtun. Der illokutionäre Gehalt der Behauptung über die Vergangenheit geht verloren.

Die dritte Annahme hinsichtlich der Ästhetisierungsformen des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen bezog sich auf den *theatralischen* Raum, der unter Rekurs auf die auf Wolfgang Matzat zurückgehende Unterscheidung zwischen dramatischer, theatralischer und lebensweltlicher Perspektive als Schwellenraum zwischen präsentischem und repräsentativem Wahrnehmungsmodus definiert wurde, welcher sich gewissermaßen am archimedischen Punkt der Dialektik der Repräsentation aufspannt und gerade deshalb das Potential des erinnerungskulturellen Theaters aufzuzeigen imstande ist. Der Versuch, diese Behauptung auf der Basis der Analogien und Differenzen zwischen Theater und dem Phänomen der Erinnerung zu begründen, verdeutlichte, dass die Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen nicht nur auf der Ebene der *histoire* als prägendes Motiv fungieren, sondern dass die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ebenso auf der Ebene der Inszenierungsstruktur beschrieben werden kann. Die damit vollzogene Etablierung des Modus des Phantastischen auf der Ebene der Darstellung ermöglicht es dem Medium Theater, erinnerungskulturelle Leerstellen zu füllen, genauer, sie ermöglichte es dem Theater der *Generación del 82*, sich in die Leerstellen der defizitären spanischen Erinnerungspolitik einzuschreiben. Durch den Aufbau rezeptiver Unschlüssigkeit (*hésitation*) an der Schwelle zwischen Bühne und Publikum wird eine Vergegenwärtigungsbewegung aus dem Feld der Fiktion heraus in die Lebenswelt der Rezipienten suggeriert. Diese Suggestion entfernt das Rezipierte vom Modus der mimetischen Darstellung und rückt es strukturell an nicht-fiktionale, performative Veranstaltungsformen des Erinnerns heran. Die Akzentuierung des noetischen Akts der Darstellung ermöglicht also die Initiierung eines performativen Erinnerungsakts im theatralischen Raum. Paradoxerweise erreicht das Theater somit das Ziel des *lebensweltlichen* Erinnerns durch die Betonung des Zeigens und nicht des Gezeigten.

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass die erkenntnistheoretische Beschreibung der paradoxalen erinnerungskulturellen Wirklichkeit des Postfranquismus wie auch die Beschäftigung mit

den Möglichkeiten der ästhetischen Darstellung dieser Wirklichkeit das Gerüst bildeten, auf dem die Textanalysen aufbauten. Als Untersuchungsgegenstand dienten drei Theatertexte von bedeutenden Vertretern der *Generación del 82*: *¡Ay, Carmela!* (1986) von José Sanchis Sinisterra (*1940), *El álbum familiar* (1982) von José Luis Alonso de Santos (*1942) sowie *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* (1983) von Ignacio Amestoy Egiguren (*1947). Die Reihenfolge der Textanalysen orientierte sich nicht am Publikationsjahr der Stücke, sondern an der im Drama dargestellten Zeit. Während Sanchis Sinisterra seine dramatische Handlung in die Phase des Spanischen Bürgerkriegs verlegt und die unmittelbare Nachkriegszeit den historischen Rahmen für Alonso de Santos bildet, verortet Amestoy Egiguren das Geschehen im emblematischen Jahr 1975 und damit auf der Schwelle zwischen Diktatur und Demokratie.

Das Ziel der drei Analysen war es jeweils, zunächst die Ästhetisierung des Nicht-Erinnerns bzw. Verdrängens des Unvergesslichen *innerhalb* des fiktionalen Raums vor der Folie der im Theorieteil erläuterten Darstellungsformen aufzuzeigen. Dabei wurde es möglich, zu veranschaulichen, auf welche Weise die drei Dramatiker die ‚Spaltung des Zeichens‘ in seine intelligible und materielle Seite sowie die ‚Unterminierung der Erinnerung‘ im dramatischen Raum verwendeten, um die erinnerungskulturelle Paradoxie des Postfranquismus mimetisch darzustellen. Ebenso wurde auf den Rückgriff auf paradoxe und unheimliche Motive sowie den Modus des Phantastischen eingegangen, der als potentielle Darstellungsweise der irreduziblen Diskrepanz zwischen subjektiver Erfahrung und memorialer Erwartung identifiziert wurde. Der Begriff der ‚erinnerungskulturellen Phantastik‘ diente der Beschreibung der irreduziblen Diskrepanz zwischen Erfahrung und Erwartung sowie der daraus entstehenden *hésitation*.

An die innerfiktionalen Fragestellungen anschließend, wurde der theatralische Schwellenraum in den Fokus gerückt, dessen vermeintlicher Wegfall in den drei Theatertexten zu einer Überwindung des Als-ob und damit zu einer Aufkündigung des mimetischen Pakts zwischen Spielenden und Bespielten zu führen und in der Konsequenz in einem performativen Akt des Erinnerns aufzugehen scheint. Auf diese Weise nähern sich die drei Theatertexte punktuell an nicht-fiktionale Akte des Erinnerns an, die sich als theatralisches Erleben des dramatisch Verdrängten (*¡Ay, Carmela!*), als gemeinsames theatralisch-therapeutisches Durcharbeiten traumatischer Erfahrungen (*El álbum familiar*) sowie als theatralisch-liturgische Befreiung von den Sünden zum Zwecke einer demokratischen Erinnerungskultur (*Dionisio Ridruejo - Una pasión española*) ausgestalten.

Die These der vorliegenden Studie lautet entsprechend, dass die ästhetische Besonderheit der Stücke darin begründet liegt, dass den gewählten Ästhetisierungsformen des Verdrängens strukturell immer schon die Möglichkeit eingeschrieben ist, einen lebensweltlichen Akt des kollektiven Erinnerns zu initiieren. Auf diese Weise begegnen die Stücke dem Nicht-Erinnern auf der Ebene des Dargestellten durch ein gemeinsames Erinnern auf der Ebene der Darstellung. Das Medium Theater vermag es somit, sich dank seiner liminalen, eine gemeinsame Rezeption bedingenden Struktur (*communitas*) sowie dank der inhärenten Dialektik der Repräsentation (präsentischer und repräsentativer

Wahrnehmungsmodus) auf eine Weise in die erinnerungskulturellen Leerstellen des Postfranquismus einzuschreiben, wie es weder der Film noch der Roman tun könnten. Theater ist imstande, einen Akt des Verdrängens darzustellen und dabei, auf anderer Ebene, einen Akt des kollektiven Erinnerns zu initiieren.

¡Ay, Carmela! (1986) von José Sanchis Sinisterra

Entsprechend der theoretischen Ausrichtung der Studie fand bei der Analyse von Sanchis Sinisterras Theatertext *¡Ay, Carmela!* besonders die Wiederkehr Carmelas aus dem Jenseits Beachtung, ist die Un-Tote doch als Allegorie des Verdrängens bzw. des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen beschreibbar. In Abgrenzung zu bestehenden Interpretationsansätzen, die die Wiederkehr als Traum, Rausch oder als übernatürliches bzw. irreales Phänomen beschrieben, plädiert die vorliegende Studie dafür, das unheimliche Auftreten der zuvor erschossenen Carmela im Zusammenhang mit der Frage nach Darstellungsoptionen der paradoxen erinnerungskulturellen Realität des Postfranquismus zu betrachten. Mit diesem Ansatz widerspricht die Studie bestehenden Interpretationen und rekurriert stattdessen auf die präzise phänomenologische Distinktion zwischen noematischem Gehalt und noetischem Akt, genauer, zwischen der Ebene des Erinnerten bzw. Verdrängten und der Ebene des Erinnerns bzw. Verdrängens. Denn weder handelt es sich bei der wiederkehrenden Carmela um Erinnertes noch um ein übernatürliches oder irreales Phänomen, sondern um eine Allegorie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen auf der Gegenwartsebene.

Als allegorische Figur verkehrt Carmela diesseitiges Verdrängen in jenseitiges Erinnern. Zwar liegt es nahe, die Wiederkehr schlicht als Folge eines Erinnerungsaktes Carmelas zu deuten, doch übersieht ein solcher Ansatz die Strukturäquivalenz zwischen Paulinos Verdrängen und dem vermeintlichen Erinnern Carmelas, ist es doch so, dass das diesseitige Verdrängen erst zum Ermöglichungsgrund des jenseitigen Erinnerns wird. Genau wie unwillkürlich wiederkehrendes Verdrängtes ist auch die un-tote Carmela keine aktiv evozierte bzw. zu evozierende Erinnerung, sondern eine in der Gegenwart spürbare *Auswirkung* des Gewesenen. Derart bildet sie das diesseitige Verdrängen moralischer Schuld ab, sie betritt als Signifikat das für sie nicht bestimmte Feld der äußeren Wahrnehmung und thematisiert gerade *nicht* Erinnertes, sondern verweist stellvertretend auf den defizitären Umgang mit Gewesenem. Die Paradoxie des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen wird *innerhalb* der Fiktion in Form einer ästhetischen Verkehrung des diesseitigen Verdrängens in jenseitiges Erinnern ästhetisiert. Der verdrängende Geist Paulinos (lat. *mens*) wird zum erinnernden Geist (lat. *spectrum*) namens Carmela. Die scheinbare memoriale Aktivität Carmelas ist nichts anderes als ästhetischer Ausdruck der memorialen Passivität Paulinos.

Paulinos verzweifelte Versuche, die tote Carmela in seine Gegenwart zu integrieren, ohne den Weg der Erinnerung einzuschlagen, sind folgerichtig allesamt zum Scheitern verurteilt. Paulino scheitert an der Struktur des memorialen *double bind*, die die Evozierung des Verdrängten immer dann in

Erinnerung umschlagen lässt, wenn Verdrängtes aktiv als Verdrängtes aufgerufen werden soll. Strukturgemäß endet jeder Versuch Paulinos, diese Paradoxie willentlich aufzulösen und Carmela aktiv auf die Gegenwartsebene zu befördern, auf der Vergangenheitsebene, wodurch der Idee, nach der sich Gewesenes ohne Erinnerung in die Gegenwart integrieren ließe, eine deutliche Absage erteilt wird.

Statt die Wiederkehr Carmelas aus dem Jenseits als unreal, surreal oder Motiv des Wunderbaren zu deuten, wurde aufgezeigt, dass sich das phantastische Potential der Wiederkehr nicht etwa aus der ontologischen Opposition real-irreal ergibt, sondern vielmehr durch die Infragestellung bzw. die Unterminierung der Grenze zwischen existenter Innerlichkeit und äußerer Wahrnehmung. Denn das Aufschlagen Carmelas als Signifikat im Feld der Signifikanten, als Vorstellungsinhalt in der sinnlich-empirischen Welt, gesteht dem Gewesenen, dem körperlosen Intelligiblen, seinen ontologischen Anspruch des In-der-Welt-Seins zu und weist die materielle Substanz als *conditio sine qua non* des ontologischen Anspruchs zurück. Carmela ist eine gegen die Ordnung der Gegenwartsebene verstoßende Veräußerung des Innerlichen, eine figurale Unterminierung der Grenze zwischen Subjektivität und Intersubjektivität. Dabei ist sie allerdings nicht schlichtweg Abbild des Mentalen Paulinos oder durch einen Einblick in den Geist Paulinos zu erklären; Paulinos Nicht-Erinnern ist ihr Daseinsgrund. Als Paradoxon, in dem sich Anwesenheit und Abwesenheit verschränken, als Veräußerung des Intelligiblen im Raum äußerer Wahrnehmung, wird sie zu einer Allegorie des Nicht-Erinnerns des Un-Vergesslichen.

Das Ausschöpfen des phantastischen Potentials des Nicht-Erinnerns des Unvergesslichen gelingt über das Auftauchen dieser transgressiven Figur, die die physische Grenze zwischen Leben und Tod zu überschreiten fähig scheint und das individuelle und strukturelle Abkoppeln der Vergangenheitsebene konterkariert, indem sie das Seiende um das existente Intelligible erweitert. Der Übergang zwischen Diesseits und Jenseits geht mit einem liminalen Körperstatus einher, der sich durch eine Art ‚intelligible Materialität‘ charakterisiert, die unmittelbar von der Erinnerung der Lebenden abhängig ist. Gerade durch diese paradoxe Verschränkung wird ein an die Wahrnehmung gebundenes Denken des Entweder-oder (Materie *oder* Geist) durch ein Denken des Sowohl-als-auch (Materie *und* Geist) in Frage gestellt. Dabei fungiert das Jenseits als Schwelle zwischen physischem und intelligiblem Tod, als Zwischenraum zwischen körperlichem Ableben und endgültigem Vergessen. Statt durch räumliche Affirmation zeichnet sich das Jenseits durch negierende Spuren aus, durch Gerichtetheit statt Substanz, weshalb es mit der Beschreibung des Gedächtnisses im Sinne der Husserlschen Phänomenologie wie auch der zeitgenössischen Philosophie des Geistes in Beziehung gesetzt werden kann. Sanchis Sinisterra präsentiert das Jenseits als anti-strukturellen Schwellenraum, in dem der intelligible Daseinsanspruch ästhetisch ausgestaltet wird und dessen Beschaffenheit metonymisch auf vormaliges Leben deutet. Ausgetrocknete Flussbetten, welke Bäume und graue Landschaften fungieren als Spuren des vorherigen Lebens und verhindern jede Form des binären Schwarz-Weiß-Denkens. Die semantische Negation wird damit zum topographischen Prinzip der jenseitigen

Gedächtnisschwelle erhoben, die Zwischenexistenz des Verdrängten zwischen (intelligibler) Anwesenheit und (materieller) Abwesenheit findet ihre räumliche Ästhetisierung in der Konstituierung des Jenseits. Das Intelligible schiebt sich gemäß der formulierten Annahme zwischen den physischen Tod und das Vergessen und sichert als Schwellenraum und Zeitschwelle das Überleben des räumlich und zeitlich Verdrängten.

Das intelligente Überleben der physisch Toten ist jedoch an die physische Existenz der Lebenden gebunden, die als Träger des Erinnerten und Nicht-Erinnerten gleichermaßen fungieren. Somit ist ihre intelligente Existenzweise unmittelbar von der Lebensdauer der erinnernden Subjekte abhängig, die das intelligente Überlebensfeld erst verfügbar machen. Das Ende der Subjekte führt die intelligente Seinsweise an einen Scheideweg, deren Abzweigungen entweder in den intelligenten Tod, also das Vergessen, leiten, oder zur Übertragung des Erinnerungsinhalts vom erinnernden Subjekt auf kulturelle Objektivationsformen. Der Versuch der un-toten Carmela, im Jenseits einen Club wider das Vergessen zu gründen, weist eine Analogie zur Annahme der Verkehrung von diesseitigem Verdrängen und jenseitigem Erinnern auf. Die diesseitigen Schuldgefühle Paulinos werden von den jenseitigen Erinnerungsversuchen Carmelas konterkariert. Das Theater fungiert dabei als Motor der Transgression, als Ort, an dem die Grenze zwischen Intelligiblem und Materiellem unterminiert wird, an dem der Innerlichkeit des Subjekts eine Daseinsberechtigung erteilt wird. Das Theater scheint das Wunderbare und das Unheimliche, das Unerklärliche und das Erklärbare miteinander zu versöhnen und nebeneinander existieren zu lassen. Es stellt sich gegen jede Form des binären, rational-instrumentellen Denkens, das Anwesenheit an Materialität und Existenz an Wahrnehmung koppelt. Damit positioniert sich das Medium Theater gegen den naturwissenschaftlichen Blick und hört dort hin, wo es vermeintlich nicht einmal Stimmen gibt.

Die strukturelle Besonderheit des Theatertextes besteht in seiner performativen Dimension. In der Struktur des Werkes ist eine potentielle Gleichzeitigkeit von Erleben und Erinnern angelegt, die den Zuschauer am archimedischen Punkt der Dialektik der Repräsentation verortet. Abhängig davon, ob die Zuschauer einen repräsentativen Wahrnehmungsmodus innehaben oder ob ihnen ein präsentischer Wahrnehmungsmodus aufgezwängt wird, erfahren sie das Dargestellte entweder unter den Vorzeichen des mimetischen Abstands oder sie erleben es unmittelbar. Interessanterweise ist das Stück so strukturiert, dass das von Paulino Erinnerte bzw. Verdrängte (*Gran Velada*) von den Zuschauern in einem präsentischen Modus wahrgenommen wird, wohingegen sie sich dem Erleben Paulinos auf der Gegenwartsebene mit einem repräsentativem Wahrnehmungsmodus anzunähern haben.

Entscheidend ist beim phänomenologischen Blick auf den Begriff des Erlebnisses, dass der Akt des Erlebens immer an die Gegenwart gekoppelt ist, unabhängig von der zeitlichen Verortung oder Existenzweise des Erlebten bzw. unabhängig von der modalen Beschaffenheit des Erlebnisbezugs. Während ein Akt des Erinnerns immer dann zum Akt des Fingierens zu werden droht, wenn der Erinnerungsgehalt keinen ontologischen Anspruch zu stellen vermag, bleibt das Erleben in der Gegenwart auch dann ein Erleben, wenn es sich beim Erlebten um eine Sinnestäuschung handelt.

Diese auf die phänomenologische Differenzierung zwischen Noema und Noesis rekurrierende Feststellung führt zu dem Schluss, dass die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart durch eine Akzentuierung des Aktes der intentionalen Bewusstwerdung (Noesis) unterminiert werden kann. Zwar ist es nicht möglich, Vergangenes erneut originär zu evozieren, jedoch lässt sich innerhalb des Theaters die Suggestion herstellen, dass Vergangenes gegenwärtig *erlebt* werden kann, indem es sich den Rezipienten unmittelbar preisgibt. Während der Gehalt des Erlebnisses sowohl vergangen als auch gegenwärtig sein kann, vollzieht sich der intentionale Akt des Erlebens *immer* auf der Ebene der Gegenwart. Somit erleben auch Theaterzuschauer eine Aufführung im Sinne einer Gerichtetheit ihres Bewusstseins auf einen Gehalt, ganz gleich, ob sich dieser nun im fiktionalen oder faktualen Modus präsentiert, Erinnertes oder Erfundenes darstellt. Erleben ist somit immer lebensweltlich, auch wenn das Erlebte (Noema) nicht unbedingt in Beziehung zur Lebenswelt stehen muss.

Auf die ästhetische Erfahrung theatraler Darstellung rückbezogen, wurde der Akt des Erlebens an eine Ästhetik des Performativen bzw. an den von Hans-Thies Lehmann beschriebenen ‚Einbruch des Realen‘ gekoppelt, während der Akt des Erinnerns aufgrund seiner akzentuierten zeitlichen Dimension, welche das Erinnerte aus dem Feld der unmittelbaren Wahrnehmung ausschließt, mit einer semiotischen Ästhetik in Beziehung gesetzt wurde. Die ethische Kraft eines erinnerungskulturellen Theaters lässt sich jedoch *weder* durch einen eindeutig mimetischen Darstellungsmodus *noch* durch eine vollendete Kippbewegung ins Performative intensivieren, sondern gründet auf einer perzeptiven Uneindeutigkeit (*hésitation*) zwischen den beiden Wahrnehmungsmodi der Repräsentation und der Präsenz. Erst das Oszillieren am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation macht es innerhalb des theatralischen Schwellenraums möglich, Verdrängen zu repräsentieren und die Zuschauer *zugleich* einen Akt des Erinnerns erleben zu lassen. Dies gelingt dem Theatertext *¡Ay, Carmela!* mithilfe des auf der Vergangenheitsebene etablierten Spiels im Spiel, das eine Überlagerung zwischen empirisch-realem und imaginiertem Zuschauerraum bewirkt und die Rezipienten damit mit zwei sich überlagernden Wahrnehmungsmodi konfrontiert, dem der Präsenz und dem der Repräsentation.

Die Expansion des dramatischen Raums durch das metatheatrale Spiel und der damit einhergehende, vermeintliche Wegfall des theatralischen Schwellenraums, der sich durch die Außenperspektive der realen Theaterzuschauer konstituiert, vollziehen sich mit dem Beginn der *Gran Velada*, des Spiels im Spiel. Der zeitlichen Trennung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Erinnertem und Erleben, steht somit eine räumliche Deckungsgleichheit gegenüber. Die Expansion des fiktiven Theaterraums des *Teatro de Goya de Belchite* auf den realen Theaterraum fördert dabei die rezeptive Uneindeutigkeit, impliziert sie doch eine Doppelung der Theaterzuschauer wie auch eine Gleichzeitigkeit des fiktionalen und faktualen Sprechens. Der illusorische Wegfall der modalen Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum manifestiert sich durch den Beginn des metatheatralen Spiels, durch das dem Zuschauer auf der Vergangenheitsebene explizit eine fiktive Rolle zugeschrieben wird, die sich, je nachdem ob er sich im Parkett oder auf den Rängen befindet, in der Rolle franquistischer Militärs oder Gefangener der internationalen Brigaden konkretisiert. Immer

dann, wenn die *Gran Velada* szenisch realisiert wird, kommt es zur Integration der Zuschauer in die fiktionale Welt, sie werden zu Figuren des dramatischen Geschehens und nehmen somit eine *dramatische Perspektive* ein. In der Folge können sie nicht umhin, den sich offenbarenden Geschehnissen im *präsentischen* Wahrnehmungsmodus zu begegnen, blendet die dramatische Perspektive doch die hierarchisch übergeordneten Perspektiven zwangsläufig aus. Logisch-strukturell betrachtet geht jeder Versuch, das Wahrgenommene erneut mit lebensweltlicher Distanz zu betrachten, mit der Aufgabe der zugewiesenen Rolle einher. Diese Distanzierung wird jedoch durch die Überlagerung des theatralischen Raums durch den dramatischen Raum verwehrt.

Durch die inszenatorische Kippbewegung des Spiels im Spiel scheint der theatralische Raum temporär aufgelöst und die fiktionale Welt unmittelbar an die Lebenswelt anzugrenzen. Im Zuge dieser Immersion *erlebt* der Rezipient das von Paulino *Erinnerte* unmittelbar. In seiner ihm aufgestülpten Rolle vermag es der Zuschauer nicht, die Repliken und Anreden der Figuren von außen und damit als fiktionales Sprechen zu charakterisieren. Der Zuschauer erlebt innerfiktional Erinnertes, indem er zum *konstitutiven* Teil von Paulinos Erinnerungen und somit der fiktionalen Welt wird, genau wie er auch *konstitutiv* für das Theatergeschehen selbst ist. Der phasenweise verdrängte theatralische Raum wird auf diese Weise zur Quelle *rezeptiver* Unschlüssigkeit und damit zum Ausgangspunkt für die Wirkungspotenziale erinnerungskultureller Phantastik.

Die These, dass es sich beim metatheatralen Spiel um einen illusionsstörenden Mechanismus handelt, konnte zumindest mit Blick auf die Aufführungssillusion nicht aufrechterhalten werden. Stattdessen wird dem Zuschauer im Rahmen seiner fiktiven Rolle die Wahrnehmungsordnung der Präsenz auferlegt, wodurch er zu einer kognitiven und emotionalen Positionierung zu den sich unmittelbar anbietenden Erlebnissen aufgefordert wird. Die ethische Kraft des Theatertextes sowie der damit intendierten Aufführungspraxis entsteht somit durch die Doppelrolle des Zuschauers, die keine eindeutige Einnahme des einen oder des anderen Wahrnehmungsmodus erlaubt. Als Zuschauer folgt er weiterhin der repräsentativen Wahrnehmungsordnung, als Figur jedoch stellt sich ein präsentischer Modus ein. Dieses Spannungsverhältnis, dieses Erleben des Erinnerten, das sich genau in dem Moment einstellt, in dem das Theater den Modus des Als-ob abzulegen scheint, löst sich erst dann auf, wenn sich die perspektivische Eindeutigkeit wiederherstellt, d.h. wenn die Gegenwartsebene die Ebene der *Gran Velada* ablöst. In diesem Moment re-etabliert sich der mimetische Pakt, der theatralische Raum manifestiert sich erneut, bricht gewissermaßen aus der Latenz hervor und schiebt sich ordnend zwischen dramatische Fiktion und Lebenswelt.

Sobald die Gegenwartsebene evoziert wird, wird das von Paulino Erinnerte auch für die Rezipienten nur noch über einen Akt des Erinnerns zugänglich. Dadurch gelingt es Sanchis Sinisterra, den Zuschauer in eine ähnliche Position wie die Paulinos zu drängen. Stellt sich die Gegenwartsebene ein, wird das Vergangene erneut in die Welt der Vorstellung gedrängt – auf Seiten Paulinos handelt es sich dabei um eine mentale, auf Seiten der Zuschauer um eine theatrale Vorstellung. Geist und Fiktion werden im Anschluss an das Erleben zum Lebensraum des Verdrängten. Genau wie Paulino sind die

Zuschauer sprachlos, sobald sich die Gegenwartsebene re-etabliert. Und genau wie für Paulino bestünde für die Zuschauer auch nach der Re-etablierung der Gegenwartsebene die Möglichkeit, das Wort zu ergreifen, zur Sprache zurückzufinden und auf diese Weise den “Pakt des Schweigens“ zu durchbrechen.

Auf ihren Platz außerhalb der Fiktion verwiesen, tun die Zuschauer dies aber nicht, weil sie die Stabilität des mimetischen Pakts, der die Ordnung der theatralen Repräsentation überhaupt erst ermöglicht, nicht gefährden wollen. So wie ihr lebensweltliches Wort die Fiktion gefährden würde, so würde auch das Wort Paulinos über das Erlebte zur Bedrohung der systemischen Stabilität. Diese wird innerhalb der fiktionalen Welt durch den Franquismus und seine Gefolgschaft repräsentiert.

Sanchis Sinisterra gelingt es also, eine Strukturäquivalenz zwischen lebensweltlichem (*pacto de silencio*) und innerfiktionalem Schweigen herzustellen und die Zuschauer auf diese Weise innerhalb des Theaters mit der erinnerungskulturellen Paradoxie des Postfranquismus zu konfrontieren. Die präsentische Wahrnehmung auf Seiten der Rezipienten geht *nicht* mit einer radikalen Kippbewegung in eine Ästhetik des Performativen einher. Vielmehr finden sich die Rezipienten in einem perzeptiven und modalen Zwischenraum wieder. Dieses *betwixt and between*, diese perzeptive Unschlüssigkeit, scheint Vergangenes erlebbar werden zu lassen und die Paradoxie des Wieder-Erlebens des Vergangenen suggestiv aufzulösen – wenn auch nur im theatralen Spiel. Durch das Oszillieren am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation wird es möglich, Gewesenes zu repräsentieren und die Rezipienten zugleich zu einem performativen Akt des kulturellen Gedächtnisses zu bewegen. Außerdem eröffnet der Ebenenwechsel die Gelegenheit, das ästhetisch Erlebte zu erinnern und zu reflektieren. Das Zusammenspiel von Erleben und dem Erinnern an das Erlebte bildet den Ausgangspunkt für eine moralische Annäherung an das Vergangene. Der Theatertext *¡Ay, Carmela!*, der nicht den Spanischen Bürgerkrieg, sondern die defizitäre Erinnerungskultur des Postfranquismus zum Thema macht, schreibt diesen Mechanismus in seine Struktur ein und macht sich nicht zuletzt aus diesem Grund zu einem Medium des kulturellen Gedächtnisses.

El álbum familiar (1982) von José Luis Alonso de Santos

Noch deutlicher als der Theatertext *¡Ay, Carmela!* führt das 1982 erschienene Traumstück *El álbum familiar* von José Luis Alonso de Santos die Implikationen der erinnerungskulturellen Paradoxie des Postfranquismus für die identitäre Stabilität des Individuums vor Augen. Anders als bei Sanchis Sinisterra, bei dem der Traum punktuell als Ort der Wiederkehr des Verdrängten in Erscheinung tritt, ist die Welt des Träumenden bei José Luis Alonso de Santos durchgehend die des fiktionalen Spiels. Der Traum wird bei ihm zu dem Ort, an dem sich der Konflikt zwischen Biographie und systemischem Neuanfang, zwischen Erfahrung und Erwartung sowie zwischen Erlebtem und der gegenwärtigen Vergewisserung hinsichtlich der eigenen Identität austrägt. Traum und dramatisches Geschehen werden bei Alonso de Santos zum Ort verdrängter traumatischer Erfahrungen, die in

keinem Moment Eingang in das Bewusstsein der Hauptfigur YO erhalten. Ausgehend von der auf Paul Ricœur zurückgehenden Unterscheidung zwischen *verhindertem*, *manipuliertem* und *verpflichtendem* Gedächtnis wurde *El álbum familiar* als Theatertext über verhindertes Gedächtnis definiert. Die Feststellung, dass die Grenze zwischen der Ebene des Geträumten und der Ebene des Träumens im Laufe des Stücks in keinem Moment überschritten wird, scheint diese Annahme zu rechtfertigen. Das Dargestellte ist aus dramatischer Perspektive durchweg *unbewusst* Erinnertes, geistige Vorstellung, die sich in keinem Moment auf der ins *off-stage* verlagerten Ebene des Träumenden und damit im Bewusstsein manifestiert.

Unter Rekurs auf Sigmund Freuds Aufsätze „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“ (1914) und „Trauer und Melancholie“ (1915) wurden die Konzepte der *mémoire-répétition* (wiederholende Erinnerung) und der *mémoire-souvenir* (wahre Erinnerung) mit Ricœurs Konzept des verhinderten Gedächtnisses in Beziehung gesetzt. Ricœur definiert das ‚wahre Erinnern‘ (*mémoire-souvenir*) als kritisches und reflektiertes Erinnern, die *mémoire-répétition* hingegen als unbewusstes und damit unreflektiertes Abarbeiten an Verdrängungswiderständen, weshalb es in enger Beziehung zum Begriff des verhinderten Gedächtnisses gesehen wurde. Das wiederholende Erinnern wird von Freud und Ricœur als pathologischer Akt verstanden, der in Form des *Acting Out*, einer Ersatzhandlung, die den Blick auf die traumatische Ursache versperrt, wie auch in Form eines Traums Ausdruck finden kann. Während das ‚Agieren‘ eine durchaus manifeste, wenngleich entstellte Ausweichbewegung darstellt, verwehrt die Wiederkehr des Verdrängten im Traum jede Möglichkeit der inter-subjektiven Verständigung über das Geschehene.

Um den Weg vom Wiederholungszwang zu wahrer Erinnerung zu beschreiten, bedarf es Freud zufolge eines Prozesses des *Durcharbeitens*, der erneuten intensiven Auseinandersetzung mit dem Geschehenen, des aktiven Umgestaltens und Handanlegens, das Ricœur mit dem Begriff des *remaniement* zu fassen sucht. In einem gemeinsamen dynamischen Prozess arbeiten Analysand und Analysierter an der Dekodierung und Befreiung des Verdrängten. Am Ende der schmerzhaften Konfrontation mit den traumatischen Erfahrungen besteht schließlich die Möglichkeit des Friedensschlusses mit dem Verdrängten, dessen Integration ins Bewusstsein zur *mémoire-souvenir* und zu einem Ende des Wiederholungszwangs führt. Die Bewusstwerdung geht mit Trauer einher, dem zu zahlenden Preis des Überwindens und dem Schlüssel zu wahrer Erinnerung. Genau wie Freud versteht Ricœur die Melancholie im Gegensatz zu Trauer als mögliche Konsequenz eines Ausbleibens wahrer Erinnerung, die den dialektischen Umschlag in das Feld des Bewusstseins verhindert. Ohne das Trauern kommt es zur Stagnation im Zustand des Verdrängens, zum melancholischen Stillstand auf der Stufe einer sich dauerhaft wiederholenden These.

Schon der Beginn des Theatertextes *El álbum familiar* macht deutlich, dass es sich beim Dargestellten um einen wiederkehrenden Traum handelt, der sowohl seinen End- als auch seinen Ausgangspunkt im Trauma der Trennung der Hauptfigur YO von ihren Eltern zu haben scheint; die Dramen- und Traumhandlung scheint immer wieder an ihren Ausgangspunkt zurückzuführen. Zwar fand der

Wiederholungscharakter der Dramenhandlung in der Forschungsliteratur durchaus Erwähnung, jedoch blieb bisher unerwähnt, dass es sich dabei um eine nie enden wollende Initiationsreise des YO handelt, die immer dann eine Unterbrechung erfährt, wenn der Protagonist an der Entwicklungsschwelle vom Jugendlichen zum jungen Erwachsenen steht. Die Selbstständigkeit und damit die identitäre Konsolidierung des YO werden durch den Fall des Vorhangs verhindert, der als Symbol für die Verdrängungswiderstände verstanden werden kann. Stattdessen beginnt das tragische Syntagma von vorne, um immer wieder in der Katastrophe bzw. dem Trauma der Trennung aufzugehen.

Dadurch entsteht eine Art theatrales *Perpetuum mobile* bzw. eine sich am Trauma abarbeitende Theatermaschine. Die Initiationsreise wird zur Kreisbewegung und somit zur nicht endenden Wiederholung im dramatischen Raum. Der Kern des Verdrängungswiderstandes ist der Schuldkomplex der Hauptfigur, der sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen familiärer Solidarität und Selbsterfüllung ergibt. Die Ebene des Geträumten und die Ebene des Träumenden gehen in keinem Moment ineinander auf, was auf den Verbleib des Verdrängten im Feld des Unbewussten hinweist. Es gibt keine Einswerdung von erlebendem und erinnerndem/träumendem Ich, kein Erwachen und auch keine Offenbarung, die zur Integration des Geschehenen ins Bewusstsein führt oder zur Verfügbarkeit der Erinnerung, wie wir es beispielsweise aus Prousts *Recherche* kennen. Auf diese Weise schreibt sich der Theatertext *El álbum familiar* die Struktur des Traumas von vornherein selbst ein.

Auf *dramatischer* Ebene bietet sich somit kein dialektischer Umschlagpunkt an, der das wiederholende, unbewusste Erinnern in eine wahre Erinnerung (*mémoire-souvenir*) überführen würde. Dieser Unmöglichkeit der dramatischen Überführung unbewusster Erinnerungen ins Bewusstsein begegnet das Stück jedoch auf *theatralischer* und *lebensweltlicher* Kommunikationsebene. Die auf dramatischer Ebene beschriebene *mémoire-répétition* wird durch ein Angebot der *mémoire-souvenir* auf theatralischer Ebene ergänzt. Diese Annahme geht von einer strukturellen Identität zwischen dramatischem Raum und Unbewusstem sowie theatralischem Raum und Bewusstheit aus.

Um die Rezipienten in einen performativen Akt des gemeinsamen und bewussten Erinnerns zu involvieren, bedient sich der Autor intermedialer Bezüge, die den Theatertext strukturell in Beziehung zur *Fotografie* sowie zur *Narration* rücken. Es wurde behauptet, dass der fremdmediale Rekurs auf die Fotografie zunächst dazu dient, dem Stück einen Darstellungsmodus des ‚Es-ist-so-gewesen‘ (*Ça-a-été*) aufzuprägen, der sich vom mimetischen Darstellungsmodus dadurch unterscheidet, dass es nicht Intention ist, die Dinge so darzustellen, als ob sie sich vollzögen, sondern so, als seien sie so gewesen. Dem Dargestellten wird somit ein perfektibler Aspekt eingeschrieben, der einen Anspruch auf Faktizität (ontologisch) und Vergangenheit (temporal) gleichermaßen suggeriert (> vergangene Wirklichkeit) und der in der auf Roland Barthes' Auseinandersetzungen mit der Analogfotografie zurückgehenden Formel des ‚Es-ist-so-gewesen‘ bzw. *Ça-a-été* eine begriffliche Entsprechung findet.⁸⁸³

⁸⁸³ Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1989.

Erinnerung und Fotografie sind zwar durch das gemeinsame Noema des ‚Es-ist-so-gewesen‘ verbunden, dabei erfüllt das Medium Fotografie jedoch den Anspruch, den die Erinnerung in Abgrenzung zur Phantasie stellt, und zwar notwendigerweise *das* ontologisch und zeitlich zu bestätigen, auf das es sich bezieht. Fotografie und Erinnerung unterstellen somit gleichermaßen vergangene Wirklichkeit, wobei sich das Bestätigungsvermögen der Fotografie auf eine äußerlich wahrnehmbare Spur, das der Erinnerung auf eine geistige Spur vorangegangener Wahrnehmung stützt. Dank der fremdmedialen Illusion, die eine strukturelle Annäherung des Stücks an das Noema der Fotografie vorgibt, operiert Alonso de Santos mit einem *faktualen* Darstellungsmodus, der sich durch seinen ontologischen Anspruch von mimetischen Darstellungsformen unterscheidet und der den dargestellten Traum überhaupt erst einem möglichen Akt des *bewussten* Erinnerns freigibt. Denn das Geträumte wird erst durch diesen Darstellungsmodus als wiederholt Erinnertes erkennbar, genauso wie das Träumen erst dadurch als sich wiederholendes unbewusstes Erinnern gekennzeichnet wird.

Sowohl auf paratextueller als auch auf textueller Ebene konnten Beispiele dafür herausgearbeitet werden, wie sich der fremdmediale Rekurs auf die Fotografie im Stück bemerkbar macht. Auf paratextueller Ebene fanden neben dem Titel besonders die Szenen-Überschriften Erwähnung, die an Bild- bzw. Foto-Unterschriften erinnern, wie sie Ersteller eines Fotoalbums unter Fotografien setzen, um die Einordnung der Motive zu erleichtern. Die so verstandenen Szenen-Überschriften tragen zu einer fremdmedialen Illusionsbildung bei, die nicht ohne Auswirkungen auf die Rezeption des Textes wie auch der Inszenierung bleiben kann. Nicht zufällig korrespondieren die Szenen-Überschriften mit den Stationen und Übergängen der regressiven Initiationsreise des YO, dient das Medium der Fotografie doch gerade in liminalen Phasen, die das Bewusstsein für das Unwiederbringliche schärfen und den Wunsch nach Konservierung befeuern, der biographischen Dokumentation. Der Theatertext ist somit von Beginn an von der Struktur eines Fotoalbums determiniert, auch wenn sich die Bildhaftigkeit des Mediums nicht eigens manifestiert. Stattdessen erfolgen die Referenzen auf das Fremdmedium durch die Integration der für die Fotografie unabdingbaren Statik, auf den fotografischen Stillstand, der der Dynamik des theatralen Spiels widerspricht. Die punktuelle Paralyse der Figuren macht den in der Tiefenstruktur des Stücks angelegten Verweis auf die Fotografie immer wieder deutlich und führt zudem zu rezeptiver Uneindeutigkeit.

Auch auf textueller Ebene gehen die Statik der Fotografie und die Dynamik des theatralen Spiels immer wieder Hand in Hand. Noematischer Gehalt und noetische Bezugnahme, Erinnertes und der Akt des Erinnerns finden in *El álbum familiar* zeitgleich Ausdruck, was ein rezeptives Verwirrspiel am Knotenpunkt der Dialektik der Repräsentation zur Folge hat. Diese verwirrende Verschränkung tritt im Stück immer dann zutage, wenn die Figuren implizit darüber informieren, dass das sich gerade Vollziehende eigentlich Gewesenes und fotografisch Fixiertes ist. Dadurch wird eine Simultaneität von Vergangenen und Gegenwärtigem, fotografisch Dargestelltem und Erleben hergestellt. Indem die Figuren anmerken, dass sich das sich Vollziehende an dem durch ein Foto dargestellten Erinnerungsgehalt ausrichtet, gibt sich die dramatische Handlung als referentiell zu erkennen. Das

Erleben auf dramatischer Ebene ist immer zugleich Erlebtes, existierende Fotografien werden zur Schablone der dramatischen Handlung.

Der Rekurs auf die Fotografie legt gewissermaßen den Weg von der *mémoire-répétition* zur *mémoire-souvenir* frei und schreibt dem Dargestellten den Aspekt vergangener Wirklichkeit ein. Doch wie jede andere Form der Spur suggeriert auch die Fotografie das Fortbestehen dessen, was die Spur hinterlassen hat. Diese Vorgabe von Lebendigkeit macht die Fotografie in Anlehnung an Roland Barthes zu einem Medium der Melancholie, die sich im Gegensatz zur Trauer dadurch auszeichnet, dass sie die Loslösung vom Objekt der Liebe oder des Hasses verhindert. Aus diesem Grund bezeichnete Barthes die Fotografie auch als *totes* Theater des Todes, das anders als ein Theater des Todes undialektisch ist und somit jeden kathartischen Umschlag, jede Reflexion und jede Bewusstwerdung ausschließt. Die Fotografie erlaubt es seines Erachtens nicht, die Melancholie zu überwinden, um Geschehenes und Abwesendes zu betrauern und der wahren Erinnerung preiszugeben.

Die Überführung des unbewusst Erinnerten ins Bewusstsein ist jedoch Voraussetzung für ein mögliches Ende der *mémoire-répétition* und damit zugleich eine Chance auf die identitäre Vergewisserung. In Anlehnung an Paul Ricœur wurde das Selbstverstehen des Menschen als *narratives* Verstehen definiert, strukturiert die narrative Semiotisierung doch die dissonante und heterogene Lebenswirklichkeit. Als Mittel gegen die Krise der menschlichen Zeiterfahrung verleiht die Narration den Geschehnissen erst ihren Sinn bzw. ihre Ordnung, weshalb Ricœur den Akt des Erzählens als existenziell für das Subjekt und seine Identität betrachtet. Narration meint das Erzählen von Erlebnissen bzw. von Erinnerungen an Erlebtes im inter-subjektiven Raum und ermöglicht die Integration des Erlebten ins Bewusstsein.

Während der mediale Bezug zur Fotografie dem Stück den Aspekt vergangener Wirklichkeit aufprägt, suggeriert der Rekurs auf die Narration eine potentielle Transgression zwischen Unbewusstem und Bewusstsein, Melancholie und Trauer sowie Verdrängung und Erinnerung. Um zu verstehen, wie genau sich der Akt des Erzählens in *El álbum familiar* gestaltet, musste zunächst geklärt werden, wer erzählt und von wo aus erzählt wird. Entgegen bestehender Interpretationen, die paradoxerweise den Akt des (bewussten) Erzählens auf der Ebene des Träumenden und damit des unbewussten Erinnerns verorten und den Fiktionsebenen entsprechend meist von zwei Ich-Instanzen sprechen (erlebendes Ich – träumendes/erzählendes Ich), wurde in der vorliegenden Studie von drei Ich-Instanzen ausgegangen. Der Akt des Erzählens wurde dabei weder an das erlebende bzw. geträumte Ich noch an das träumende Ich geknüpft, sondern es wurde von einem Ich-Erzähler auf theatralischer Ebene ausgegangen, der aufgrund der eingenommenen Perspektive als ‚theatralisches Ich‘ bezeichnet wurde. Anders als beispielsweise in Marcel Prousts *Recherche*, die ebenfalls drei Ich-Instanzen aufweist, eröffnet in *El álbum familiar* nicht der Erinnernde (hier der Träumende) die Möglichkeit des bewussten Erinnerns, sondern der Erzähler, der außerhalb des dramatischen Geschehens positioniert ist und aufgrund seiner Außenperspektive die Gegenwartsperspektive des erlebenden YO wie auch die Perspektive des

unbewusst erinnernden YO einzunehmen imstande ist. Dadurch fungiert das theatralische Ich als hybride Instanz, die zwischen Vergangenheit (Ebene des Erlebten) und Gegenwart (Ebene des Erzählens sowie Träumens) changiert und dabei zugleich Einfluss auf das dramatische Geschehen ausüben kann. Durch das Changieren zwischen der Ebene des Erlebens und der Ebene des Erinnerns bzw. Träumens rückt Alonso de Santos die intendierte Inszenierung von *El álbum familiar* in die Nähe eines Erinnerungsrituals, das weder die zeit-logische Ordnung zwischen Vergangenheit und Gegenwart berücksichtigt noch die Grenzen zwischen dramatischem und lebensweltlichem Raum. Das YO erscheint auf der Bühne gleichermaßen als Figur, Erzähler, Dramaturg und Zuschauer.

Die Modifikation der dramatischen Handlung durch das theatralische Ich mimt zugleich die therapeutische Bewegung des Durcharbeitens, des *remaniement* (Ricoeur), eines Prozesses des Umgestaltens und Handanlegens. Die dramaturgischen Eingriffe der Hauptfigur in die Aufführung wurden mit dem Prozess des Durcharbeitens in Analogie gesetzt, das Arbeiten am dramatischen Handlungsverlauf wurde als Arbeit am Intelligiblen und das Theater als möglicher Ort der Überwindung der Verdrängungswiderstände betrachtet. Dabei haben die Zuschauer dieselbe Perspektive auf das Geschehen inne wie das theatralische Ich. Durch ihre strukturelle Komplizenschaft mit der erzählenden Ich-Instanz werden sie zu Zeugen eines ritualähnlichen, theatertherapeutischen Prozesses. Mehr noch: Die angenommene Analogie zwischen dramatischem Raum und Verdrängtem sowie theatralischem Raum und Bewusstsein machte die Zuschauerschaft zu einem konstitutiven Teil der therapeutischen Rekonstruktion der Identität des YO. So wie es kein Theater ohne Zuschauer geben kann, so kann es keinen performativen Akt des therapeutischen Durcharbeitens ohne einen Analytiker geben, der dem Erzähler wie dem Erzählten Gehör schenkt.

Einzig der Fall des Vorhangs scheint die Bewusstwerdung über das Geschehene sowie den Beginn des Trauerns auf Seiten der Hauptfigur zu unterbinden. Das Ende der Aufführung verhindert die kathartische Kippbewegung und lässt die Zuschauer im Unklaren hinsichtlich eines vermeintlichen Endes der *mémoire-répétition*. Doch was auf dramatischer Ebene nicht möglich zu sein scheint, wird nun zur Aufgabe der Rezipienten. Das Theater bietet den Zuschauern die Chance auf einen dialektischen Umschlag, auf einen Übergang von der Melancholie zur Trauer. Anders als die Hauptfigur YO sind die Zuschauer in der Lage, das Wahrgenommene ins Bewusstsein und damit in die Lebenswelt zu integrieren. Der Abschluss des Durcharbeitens innerhalb der theatralen *communitas* bleibt somit den Rezipienten vorbehalten. Sie können sich ihrer ethischen Verantwortung bewusst werden und der ewigen Wiederholung in der Latenz ein Ende setzen.

Dionisio Ridruejo - Una pasión española (1983) von Ignacio Amestoy Egiguren

Während José Sanchis Sinisterra der Mimesis des Verdrängens durch ein theatrales Spiel im Spiel begegnet und das Verdrängte durch eine Betonung des theatralischen Erlebens einem Akt des gemeinsamen Erinnerns freigibt, schließt José Luis Alonso de Santos das Verdränge auf dramatischer

Ebene in einen Traum ein, um es zugleich auf einer theatralisch-therapeutischen Ebene einem Akt des gemeinsamen Durcharbeitens auszusetzen. Im Falle von Ignacio Amestoys Theatertext *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* (1983) wurde indes aufgezeigt, inwiefern das auf dramatischer Ebene eingeschriebene Verdrängen von moralischer Schuld gleichsam einen Akt des Vergebens auf theatralischer Ebene bereithält. Die zu Beginn der Analyse formulierte These lautete, dass dies durch die Überlagerung einer psycho-pathologischen Ebene, auf der die Folgen der Verdrängung von moralischer Schuld verhandelt werden, und einer biblisch-liturgischen Ebene gelingt, die aus der Zuschauerschaft eine Gemeinde formt und einen Akt des Vergebens im Sinne der christlichen Eschatologie ermöglicht.

Genau wie im Falle der beiden vorangegangenen Analysen war zunächst auf dramatischer Ebene nach dem Ermöglichungsgrund für dieses Zusammenspiel von Ästhetik und Ethik zu suchen. Den raumzeitlichen Rahmen für die binnenfiktionale Auseinandersetzung mit moralischer und politischer Schuld bildet eine *residencia militar* bzw. ein *centro de rehabilitación* im emblematischen Jahr 1975. Der Spielort, der eher an ein Gefängnis oder eine Psychiatrie als an einen Erholungsort erinnert, fungiert als *Huis clos*, in dem vier Militärvertreter verschiedenen Alters, unterschiedlicher Rangordnung und teils differierender ideologischer Positionen zu gemeinsamen Proben für die *Missa de Angelis* zusammentreffen, die anlässlich des Jahrestages des *Alzamiento Nacional* gefeiert werden soll. Amestoy konfrontiert die Zuschauer mit einer Personengruppe, deren individuelles Leid in der verordneten und ausweglosen Inter-Subjektivität ihren Ursprung findet und die das politische Drama Spaniens an der Schwelle zur Demokratie stellvertretend abbildet. Gemeinsam ist den vier Militärvertretern wie auch der wiederholt auftretenden Enfermera ihre selbstverschuldete Unmündigkeit, die als Bedingung für die politische Stagnation Spaniens beschrieben wurde. Trotz ihrer unterschiedlichen Ansichten agieren die Figuren innerhalb des systemischen Gefüges und fungieren somit als Ermöglicher einer beinahe 40 Jahre währenden Diktatur.

Amestoys Kritik an einem „Leben in der Maske“ (Karl Jaspers), dem Mitläufertum sowie dem politischen Opportunismus wurde als Ursache dafür identifiziert, dass eine Inszenierung des 1983 publizierten Textes trotz zahlreicher Versuche bis ins Jahr 2014 auf sich warten ließ. Die Kritik Amestoys, die zunächst nur einen degenerierten und untätigen Militärapparat zu treffen scheint, gilt vielmehr der Tatsache, dass dem politischen Übergang der natürliche Tod Francos vorausgehen musste und nicht etwa die Formierung ziviler und politischer Opposition den Wandel einleitete. Die Tragik dieses Umstands besteht darin, dass einige der Lenker der politischen Transition aus den Reihen kamen, die zuvor für die Stabilität und Funktionalität des franquistischen Systems gesorgt hatten, und dass diejenigen, die unter Franco regimekonform und äußerlich angepasst vom System profitiert hatten, nach 1975 zu Profiteuren der Demokratie werden sollten. Die Zeichen für eine soziale Transition, die den Dreischritt von der Bekenntnis der Schuld über die Vergebung bis hin zur Versöhnung beinhaltet, standen in den Jahren nach 1975 von Beginn an ungünstig.

Es wurde zudem festgestellt, dass sich eine zusätzliche Brisanz des Theatertexts *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* daraus ergibt, dass er die lebensweltliche Verdrängung einer historischen Figur verarbeitet, die gerade deshalb verdrängt wird, weil sie, trotz ihrer zweifelsohne zu verurteilenden ideologischen Verfehlungen, wie wenige andere Figuren aus der spanischen Politik des 20. Jahrhunderts, ein Gegenbeispiel zu politisch opportunem Verhalten darstellt. Das Stück hält in Person von Dionisio Ridruejo (1912-1975) all denjenigen den Spiegel vor, die ihre ideologischen Überzeugungen einem politisch opportunen Handeln und Verhalten opferten. Dass im Umkehrschluss ein zur Demokratie konvertierter Falangist von Amestoy zur moralischen Vergleichsfolie gemacht wurde, intensivierte die im Stück formulierte Kritik an denjenigen, die sich, anders als Ridruejo selbst, nicht aktiv für ein Ende der Diktatur und den Übergang zur Demokratie einsetzten und somit als funktionaler Teil des Systems eine Mitverantwortung trugen.

Unter Rekurs auf eine von Karl Jaspers herausgearbeitete Differenzierung des Schuldbegriffs wurde *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* als ein Drama über moralische Schuld und den Umgang mit moralischer Schuld definiert. Auch wenn alle fünf Figuren *politische* Schuld im Sinne Jaspers' tragen, weil sie eine stabilisierende Funktion innerhalb des Franquismus einnehmen, charakterisiert sich lediglich eine der fünf Figuren durch das Empfinden *moralischer* Schuld, nämlich Coronel Arenas. Er allein ist zu Selbstreflexion und damit zu einer moralischen Bewertung seines Handelns fähig. Im Unterschied zu den übrigen Figuren, die aufgrund ihres Mangels an Selbstreflexion als *flat characters* definiert wurden, ist der Coronel imstande, sich zu sich selbst in Beziehung setzen und das eigene Tun vor der Folie moralischer Überzeugungen zu bemessen, genauer, eine Differenz zwischen innerer Überzeugung und propagierter Ideologie wahrzunehmen. Die übrigen Figuren agieren somit außerhalb des Feldes moralischer Schuld, was sie nicht von politischer und krimineller Schuld freispricht. Die politische Stagnation Spaniens, die in Form des *manicomio* eine räumliche Entsprechung erfährt, wird auf diese Weise unmittelbar mit der Unveränderlichkeit und Passivität der Figuren in Beziehung gesetzt, die dieses System repräsentieren.

Der Coronel ist sich als einziger vergangener Fehltaten und gegenwärtiger Versäumnisse bewusst. Als Allegorie seines moralischen Gewissens konfrontiert ihn Dionisio Ridruejo immer wieder mit der Differenz zwischen seinem wahren Sein und seinem realen Tun. Ridruejo wird zur „conciencia incómoda del gargantúa tonto“⁸⁸⁴, zum unbequemen Gewissen aller Mitläufer sowie eines ganzen Landes, das durch den Ausschluss des Intelligiblen zu einer grotesken, esperpentischen Version seiner selbst verkommen ist. Ridruejo ist das verdrängte Gewissen, das die leeren Köpfe derjenigen zu befallen droht, die sich aufgrund ihrer reinen Funktionalität und ihres Ausführungsgehorsams nicht mehr zu sich selbst in Beziehung setzen.

Die Annahme, es handle sich bei Dionisio Ridruejo um eine Allegorie des moralischen Gewissens des Coronel, wurde anhand der im Theatertext verwendeten Spiegelmetapher begründet. Der Blick in den Spiegel, den *espejo temido*, bzw. die Konfrontation mit Dionisio Ridruejo wird vom Coronel als

⁸⁸⁴ Amestoy, *Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, S. 187.

negative Erfahrung im Sinne einer Differenz wahrgenommen. Die Reflexion im Spiegel wirft Fragen auf, statt Antworten zu geben, weil sie das Gespiegelte nicht abbildet, sondern auf Leerstellen und Lücken hinweist.

Um die schmerzlichen Affekte, die aus der Anerkennung der moralischen Schuld resultieren, zu unterdrücken, versucht der Coronel, der reflexiven Bewegung des Geistes durch physische Disziplinierung zu begegnen. Der Körper wird für ihn zum Werkzeug des Verdrängens, zum Antagonisten des Intelligiblen, führt dieser ihn doch immer wieder zur präsentischen Wahrnehmung zurück. Die Schauspieltechnik der Biomechanik, die dem Schauspieler den empathischen Akt des Sich-Einfindens in die zu spielende Rolle erleichtern soll, wird von Amestoy somit binnenfiktional als Verdrängungsstrategie aktualisiert. Die Selbstvergessenheit im Spiel und in der körperlichen Ertüchtigung dienen dem Coronel als Techniken der Vergegenwärtigung, mit deren Hilfe der Geist in der Gegenwart verankert und ein Erinnern des Verdrängten verhindert werden soll.

Es konnte gezeigt werden, dass Amestoy den Versuch, sich von der unerträglichen Last des moralischen Gewissens abzuspalten, auf mehreren Ebenen in den Theatertext einschreibt. So findet der Akt des Verdrängens bereits im Verhältnis von Titel und Binnenfiktion Ausdruck. Die Ausgeschlossenheit Ridruejos (*para-*) aus der diskursiven Ordnung (*doxa*) wird durch die Ausgeschlossenheit (Para-) aus der textuellen Ordnung (Text) strukturell gespiegelt. Aus der paratextuellen Latenz heraus droht das im Titel Benannte, dem keine Repräsentanz innerhalb der Binnenfiktion gewährt wird, mit dem jederzeit möglichen Einfall, so dass es gewissermaßen den intelligiblen Grund des sich manifestierenden Dramengeschehens bildet. Genau wie die Geschichte eines Landes zur semantischen Folie von Gegenwart und Zukunft wird und kein Erwartungshorizont ohne den latenten Erfahrungsraum denkbar ist, so vermag es auch der Theatertext nicht, den Titel und damit die moralische Determinante abzustreifen.

Die spürbare Anwesenheit des Referenten wird nicht durch dessen Repräsentation ermöglicht, sondern durch die Einflechtung dessen, was auf ihn verweist, im Sinne des metonymischen Verhältnisses von Urheber und Produkt, Zitiertem und Zitat, Autor und Text. Das Spiel mit der latenten Anwesenheit des im Titel Evozierten wird durch die Integration von fiktionalen und faktualen Intertexten, von Dokumenten bzw. Zeugnissen Dionisio Ridruejos fortgeschrieben. Lebensweltliche Rede durchzieht unbemerkt und nicht markiert die fiktionale Rede und wird damit auf der Textoberfläche genauso zur symptomatischen Erscheinung wie die Besessenheitszustände des Coronel innerhalb der Binnenfiktion. Als Verweise auf das in die Latenz Verdrängte werden die Besessenheitszustände zum Symptom des Paradoxen, dessen, was jenseits der diskursiven Lehre steht.

Nachdem die Ästhetisierungsformen des Verdrängens auf dramatischer Ebene sowie mit Blick auf das Verhältnis von paratextueller und textueller Ebene herausgearbeitet werden konnten, wurde der Frage nachgegangen, inwiefern die beschriebene psychisch-pathologische Ebene zugleich einen Akt des Vergebens auf theatralischer Ebene ermöglicht. Dafür war es notwendig, den persönlichen Leidensweg wie auch die ideologisch-politische Entwicklung Ridruejos mit der Leidensgeschichte

Spaniens sowie der biblischen und liturgischen Erinnerung an die Passion Christi in Beziehung zu setzen. Diese Herangehensweise ging von der Annahme aus, dass die Struktur des Theatertextes und der damit intendierten Aufführung eine Nähe zur Liturgie einer Heiligen Messe und damit zur katholischen Eucharistiefeier aufweist.

Das Abschreiten der im Theatertext verhandelten biographischen Wegmarken Ridruejos ermöglichte zugleich einen Blick auf den historischen Leidensweg Spaniens zwischen 1933 und 1975. Neben der innerfiktionalen Anspielung auf bestimmte biographische Eckpunkte Ridruejos erlaubte der Blick auf die Entstehungszeiten der eingeflochtenen Zeugnisse eine zeitliche Kontextualisierung. Beispielhaft für diese Verweisstruktur stehen drei Monologe des Coronel, bei denen es sich um eine am 21. April 1940 in Valencia gehaltene Rede Ridruejos, einen Brief Ridruejos an Franco aus dem Jahr 1942 und eine am 15. April 1975 anlässlich der Gründung der USDE gehaltene Rede handelt. Diese Intertexte markieren die Entwicklungsstufen Ridruejos vom glühenden Franquisten über die beginnende politische und schließlich auch ideologische Distanzierung bis hin zu deren Abschluss an der Schwelle zur Demokratie und dienen zugleich als Hinweis auf den Entwicklungsstatus des Coronel. Dessen Besessenheitszustände sind somit nicht völlig arbiträr, sondern lassen Rückschlüsse auf den rituellen Nachvollzug der ideologischen Entwicklung Ridruejos zu. Während sich die ideologische Wendung bei Ridruejo über mehrere Jahrzehnte erstreckte, vollzieht diese sich beim Coronel in radikaler Form innerhalb eines grotesken Übergangsritus, der mit der Nachricht vom Tod Ridruejos, des Märtyrers der Demokratie, am Morgen des 29. Juni 1975 einsetzt. Die Last der moralischen Schuld ist ab dem Tod Ridruejos nicht mehr zu verdrängen. Der Tod des *espejo temido* impliziert vielmehr das Ende des Verdrängungsaktes und den Beginn des Eingeständnisses moralischer Schuld. Der radikale Nachvollzug der ideologischen Entwicklung Ridruejos durch den Coronel mündet schließlich in Selbsterkenntnis und ermöglicht erstmalig Handlungstendenzen, die der inneren Überzeugung entsprechen. Das Ablegen der Rolle Ridruejos ist gleichbedeutend mit der Anagnorisis des Coronel, mit der offenen Anerkennung moralischer Schuld.

Unter Berücksichtigung der im Franquismus intendierten Verschmelzung von Nationalismus und Katholizismus wurden die politischen Entwicklungsstufen Ridruejos, die der Coronel rituell nachvollzieht, mithilfe von Begriffen beschrieben, die den semantischen Feldern der christlichen Glaubenslehre und der liturgischen Tradition entnommen wurden. Diese Vorgehensweise sollte die im Theatertext akzentuierte Verbindung von römisch-katholischer Liturgie, der Biographie Ridruejos sowie des Übergangsritus des Coronel verdeutlichen. Entsprechend wurden Ridruejos Eintritt in die Falange als Weg zum Glauben, die traumatische Kriegserfahrung in Russland als Feuertaufe, die Aufkündigung der politischen Solidarität gegenüber Franco als Austritt aus der Glaubensgemeinschaft und die Gründung der USDE als Konversion zur Demokratie beschrieben.

Genau wie die Theatertexte *¡Ay, Carmela!* und *El álbum familiar* thematisiert auch das Stück *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* nicht nur die tragische Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, sondern es fragt zudem nach der moralischen und der erinnerungskulturellen Verpflichtung, die sich

aus dieser Geschichte ergibt. Der Brückenschlag zwischen Ästhetik und Ethik gelingt Amestoy, indem er der biographisch-dokumentarischen Ebene eine biblisch-liturgische Ebene hinzufügt, die mit den Proben für die *Missa de Angelis* in Beziehung steht und durch die das Stück zwischen theatralem Spiel und Heiliger Messe oszilliert. Amestoy verbindet auf diese Weise die Begriffe der ‚Katharsis‘ und der christlichen ‚Anamnese‘. Beide Konzepte deuten die Wirkmacht theatraler und liturgischer Praktiken an, bei denen es nicht allein um die Beschäftigung mit der dargestellten Fiktion oder dem dargestellten Mythos des Vergangenen geht, sondern darum, das Dargestellte in den Dienst des gegenwärtigen Handelns zu stellen. Der Aspekt der Handlungsrelevanz bestimmt sowohl den religiösen Ritus wie auch das Theater, unabhängig davon, ob es sich um ein mimetisches Spiel oder um performatives Erleben handelt. Genau wie das erinnerungskulturelle Theater die Darstellung der Vergangenheit mit der Frage nach dem Umgang mit der Vergangenheit in der Gegenwart verknüpft, so ist es Sinn der liturgischen Feier, an die Heilsgeschichte zu erinnern, um das gegenwärtige Handeln erneut an den christlichen Werten auszurichten.

Durch die bewusste Betonung der politischen Instrumentalisierung christlicher Symbolik und die damit einhergehende Rollenübernahme des Generals, der als *generalísimo* zugleich auch als geistliches Oberhaupt fungiert, und des Coronel, der in der Rolle Dionisio Ridruejos zugleich als Ziehsohn Francos und somit als „Sohn Gottes“ agiert, rückt die Aufführungssituation an die Performanz einer Heiligen Messe heran. Die liturgischen Chorgesänge im Rahmen der Proben für die *Missa de Angelis*, das *Tantum ergo*, das *Credo* sowie das *Gloria* formen aus den Zuschauern eine christliche Gemeinde, suggerieren einen liturgischen Ablauf und lassen den theatralischen Raum für kurze Zeit zum Ort des kirchlichen Festes werden. Die in der Analyse herausgearbeiteten biblischen Verweise sowie die in die Struktur des Dramas eingeflochtenen liturgischen Elemente wie der Einzug zum Altar, die Verehrung des Altarsakraments, das Schuldbekenntnis und die darauf folgende Bitte um Erbarmen im Rahmen des *Gloria*, die Anspielung auf das Sakrament der Taufe sowie die verweigerte Kommunion, intensivieren diese Suggestion. Das metatheatrale Spiel liturgischer Prägung perspektiviert die psychisch-pathologische Ebene neu und sorgt auf diese Weise für eine Gleichzeitigkeit zwischen repräsentativem und präsentischem Wahrnehmungsmodus auf Seiten der Rezipienten. Das erinnerungskulturelle Theater Amestoy bedient sich also der anamnetischen Kraft des religiösen Ritus und legt innerhalb des dramatischen Geschehens die Möglichkeit auf einen performativen Akt des gemeinsamen Erinnerns an, der sich hier an der römisch-katholischen Glaubenspraxis anlehnt und damit das Thema der Schuld wie auch das Thema der Vergebung auf theatralischer Ebene ausspielt. Der politischen Instrumentalisierung der Religion während des Franquismus wird damit die Betonung der erinnerungskulturellen Verantwortung gegenübergestellt, die den Hintergrund jedes liturgischen Festes bildet.

Durch den vermeintlichen Wegfall des Als-ob im Rahmen der liturgischen Performanz konfrontiert das Stück die Rezipienten mit ihrer erinnerungskulturellen Verantwortung und eröffnet zugleich die Möglichkeit der Vergebung der moralischen Schuld. Auch im römisch-katholischen

Glaubensverständnis und der liturgischen Praxis bedarf es des scheinbaren Wegfalls des Als-ob, um die Gläubigen von ihren Sünden zu befreien. So symbolisiert die im Rahmen der Eucharistiefeier empfangene Hostie nicht den Leib Christi, sondern sie *ist* der Leib Christi. Die Verwandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi macht aus dem liturgischen Raum den Raum der Realpräsenz Christi. Erst der dadurch implizierte Wegfall der Grenze zwischen Himmel und Erde erlaubt es im Rahmen der Eucharistie, die Glaubensgemeinde von ihren Sünden zu erlösen. Anders gewendet, der Glaube der Christen ermöglicht ein Erleben der göttlichen Gnade und die Ausrichtung des gegenwärtigen Handelns an der christlichen Botschaft. Im Gegenzug für die Befreiung von den Sünden und die Aufnahme in der katholischen Glaubensfamilie gilt es, Dank zu sagen – darauf verweist das griechische Etymon der Eucharistie. Die Antwort auf die Gabe bzw. die Gnade impliziert also die Verantwortung, sich an das Sühneopfer Jesu zu erinnern und das Erinnerte zur Richtschnur gegenwärtigen Handelns werden zu lassen: „Tut dies zu meinem Gedächtnis!“⁸⁸⁵

Diese Botschaft schreibt Amestoy m. E. in den Theatertext ein, indem er das Publikum durch eine Form erinnerungskultureller Katharsis von seinen Sünden befreit. Das Sühneopfer des Coronel, der sich, nachdem er seine moralische Schuld erkannt und die Rolle Ridruejos endgültig abgelegt hat, als nicht würdig betrachtet, einen Fuß in das gelobte Land der Demokratie zu setzen, formuliert die liturgische Befreiung von den Sünden innerhalb des theatralischen Raums neu. Und genau wie in der Eucharistiefeier beinhaltet die symbolische Befreiung von den Sünden auch hier die erinnerungskulturelle Aufforderung, das gegenwärtige Handeln stets am Wissen um das Geschehene auszurichten.

Um diese These präzise auszuarbeiten, wurde auf einen Schuldbegriff von Paul Ricœur zurückgegriffen, den er im Epilog seiner Monographie *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen* ausformulierte. Ricœurs Suche nach einer Möglichkeit, Vergebung und Versöhnung trotz begangener Verbrechen und trotz des Aufladens von Schuld denkbar werden zu lassen, führten ihn zur Unterscheidung zwischen zwei Schuldbegriffen: *la dette* und *la faute*. Ricœur verbindet hier die Konzepte der historischen und der christlichen Verantwortung und formt daraus einen erinnerungskulturellen Ansatz, mit dem sich die Botschaft von Amestoy's Drama beschreiben lässt. Dieser Ansatz gründet sich auf einen Zweischritt, der von der Erlösung von der Schuld im Sinne von *la faute* (Verfehlung) zur Übernahme politischer und damit erinnerungskultureller Verantwortung, *la dette*, führt. Diese Form des verwahrenden Vergessens, das zwischen Einzeltaten und der sich aus diesen Taten ergebenden historischen Verantwortung unterscheidet, ermöglicht eine für die soziale Transformation postdiktatorischer Übergangsgesellschaften notwendige Trennung von Tat und Täter. Weder Ricœur noch Amestoy geht es dabei um ein generelles Vergessen von Schuld im Sinne einer Amnestie oder um das stellvertretende Einfordern von Vergebung im Namen der Opfer, sondern es geht ihnen um die Hoffnung, aus stagnierender Feindschaft zukünftige Gemeinschaft werden zu lassen.

⁸⁸⁵ 1 Kor 11,23-25 (Elberfelder Studienbibel 2009).

Die Botschaft des Theatertextes *Dionisio Ridruejo - Una pasión española* scheint zu lauten, dass Versöhnung nur durch die Anerkennung der historischen Verantwortung (*la dette*) und die Einbindung des Wissens um das Vergangene in die Gegenwart entstehen kann. Da es dafür jedoch der Befreiung von der Schuld im Sinne von *la faute* bedarf, schließt das Stück mit einem zweiten Opferlamm bzw. mit einem theatralisch-liturgischen Sühneopfer, dessen Adressat das zur Gemeinde geformte Publikum darstellt. Der Coronel opfert sich für die Zuschauer, nicht für die Demokratie. Er opfert sich für diejenigen, die wie er schwiegen und nicht den Mut aufbrachten, sich offen gegen das Regime zu positionieren. Und er befreit all diejenigen symbolisch von der Last des Gewissens, die im Franquismus genauso angepasst lebten, wie sie es nun in der Demokratie tun.

Das Sühneopfer soll eine demokratische Erinnerungskultur denkbar werden lassen, die Verfehlungen (*la faute*) hinter sich lässt, ohne die historische Verantwortung, die sich aus dem Geschehenen ergibt, zu vergessen. Genau wie die Gläubigen ihr gegenwärtiges Verhalten im Anschluss an die christliche Gnade neu ausrichten, so soll das Publikum im Anschluss an die theatralisch-liturgische Befreiung von der Schuld sein gegenwärtiges Verhalten am historischen Erbe ausrichten. Denn die erinnerungskulturelle Zielform von *La dette sans la faute*, wie sie Ricœur beschreibt, scheint nur dann näher zu rücken, wenn die Erwartungen an die Zukunft die gemachten Erfahrungen mitdenkt. Amestoy schreibt seinem Stück damit einen erinnerungskulturellen Wunsch ein, der der erinnerungskulturellen Realität des Postfranquismus diametral entgegensteht.

VI. BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W.: „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“, in: ders., *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt a. M. 1963, S. 125-146.

Alonso de Santos, José Luis: „Principio y fin del Teatro Independiente“, in: *Campus*, 31 (1989), URL: <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/alonsoSantos.htm> [29. Dezember 2015].

Alonso de Santos, José Luis: *El álbum familiar, Bajarse al moro*, Madrid ¹¹2004.

Altrichter, Helmut/Bernecker, Walther L. (Hgg.): *Geschichte Europas im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2004.

Amestoy Egiguren, Ignacio: „Literatura e historia. El testimonio del teatro“, in: *Anthropos*, 240 (2013), S. 89-114.

Amestoy Egiguren, Ignacio: „Dionisio Ridruejo - Una pasión española“, in: *Cuadernos pedagógicos del Centro Dramático Nacional*, 65 (2014), S. 27-44.

Amestoy Egiguren, Ignacio (2014): „Dionisio Ridruejo - Una pasión española. Anagnórisis y catarsis con un culpable arrepentido“, URL: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-43/cuaderno-de-bitacora-dionisio-ridruejo-una-pasion-espanola/> [02. März 2018].

Amestoy Egiguren, Ignacio (2014): „Dionisio, espejo de muchos españoles“, URL: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3482:dionisio-ridruejo-una-pasion-espanola-amestoy&catid=288:informacion&Itemid=261 [13. März 2018].

Amestoy, Ignacio (2014): „Dionisio, un Moisés que tampoco llegó a la tierra prometida“, URL: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3482:dionisio-ridruejo-una-pasion-espanola-amestoy&catid=288:informacion&Itemid=261 [20. März 2018].

Amestoy Egiguren, Ignacio: *Violetas para un borbón: la reina austríaca de Alfonso XII. Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, Madrid 2015 (= Letras hispánicas, 757).

Amestoy Egiguren, Ignacio: „Introducción“, in: Medina Vicario, Miguel (Hg.), *Prometeo equivocado*, Madrid 1996 (= Antología teatral española, 29), S. 9-42.

Amorós, Andrés: „Introducción“, in: Alonso de Santos, José Luis, *El álbum familiar. Bajarse al moro*, Madrid ¹¹2004, S. 19-41.

Aristoteles: „Über Gedächtnis und Erinnerung“, in: Flashar, Hellmut (Hg.), *Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 14, II, Parva Naturalia*, Berlin 2004, S. 11-19.

Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart 2012 (= Reclams Universal-Bibliothek, 7828).

Assmann, Aleida: „Von kollektiver Gewalt zu gemeinsamer Zukunft. Vier Modelle für den Umgang mit traumatischer Vergangenheit“, in: Assmann, Wolfgang R./Albrecht Graf von Kalnein (Hgg.), *Erinnerung und Gesellschaft – Formen der Aufarbeitung von Diktaturen in Europa*, Berlin 2011, S. 25-42.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*, München ⁶2007.

Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: ders./Hölscher, Tonio (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1988, S. 9-19.

Aznar Soler, Manuel: „Grenztheater als Metatheater. José Sanchis Sinisterras Teatro Fronterizo: von *Ñaque* bis *¡Ay, Carmela!*“, in: Floeck, Wilfried (Hg.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*, Tübingen 1990 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 6), S. 233-255.

Aznar Soler, Manuel: „Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)“, in: ders. (Hg.), *Veinte años de teatro y democracia en España, 1975-1995*, Sant Cugat del Vallès 1996, S. 9-16.

Aznar Soler, Manuel: „Introducción“, in: Sanchis Sinisterra, José, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, Madrid¹⁴2010, S. 9-120.

Aznar Soler, Manuel: „Presentación“, in: Sanchis Sinisterra, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real²2012, S. 11-22.

Balme, Christopher B.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2014.

Balme, Christopher B.: *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge 2008.

Barthes, Roland: „L'effet de réel“, in: *Communications*, 11 (1968), S. 84-89.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1989.

Bauer-Funke, Cerstin: „Das Theater des 20. Jahrhunderts“, in: Rivero Iglesias, Carmen (Hg.), *Spanische Literaturgeschichte. Eine kommentierte Anthologie*, Paderborn 2014 (= UTB, 3988), S. 325-374.

Beil, Ulrich Johannes: „Kants Gespenster. Anthropologische und mediale Grenzobjekte in der Aufklärung“, in: *IASL*, 39,2 (2014), S.441-456.

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991 (= Philosophische Bibliothek, 441).

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 2015 (= Philosophische Bibliothek, 664).

Bernecker, Walther L./Collado Seidel, Carlos: „Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Spanien nach Franco*, München 1993 (= Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 67), S. 7-25.

Bernecker, Walther L. (Hg.): „Die Rolle von König Juan Carlos“, in: ders./Collado Seidel, Carlos, *Spanien nach Franco*, München 1993 (= Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 67), S. 150-170.

Bernecker, Walther L.: *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*, München 1997.

Bernecker, Walther L.: *Spanien-Handbuch*, Tübingen 2006.

Bernecker, Walther L.: „Spanischer Bürgerkrieg und Vergangenheitsbewältigung. Geschichtspolitik und Erinnerungsansprüche in der Demokratie 1975-2005“, in: *UTOPIE kreativ*, 191 (2006), S. 779-790.

Bernecker, Walther L./Brinkmann, Sören: *Kampf der Erinnerungen: Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936-2006*, Nettersheim 2006.

Bernecker, Walther L.: „Beschweigen von Geschichte. Zur Vergangenheitsaufarbeitung in der spanischen Demokratie“, in: Reinhard, Wolfgang (Hg.), *Krumme Touren. Anthropologie kommunikativer Umwege*, Wien u.a. 2007, S. 251-272.

Bernecker, Walther L.: „Vergangenheitsdiskurse in Spanien zwischen Verdrängung und Polarisierung“, in: Großbölting, Thomas/Hofmann, Dirk (Hgg.), *Vergangenheit in der Gegenwart*, Göttingen 2008 (= Genshagener Gespräche, 12), S. 43-67.

Blumenberg, Hans: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Jauß, Hans Robert (Hg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, München ²1969, S. 9-27.

Bode, Christoph: „Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie“, in: Geyer, Paul/Hagenbüchle, Roland (Hgg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002, S. 619-660.

Bohleber, Werner: „Remembrance, Trauma and Collective Memory“, in: *The International Journal of Psychoanalysis*, 88 (2007), S. 329-352.

Böhme, Hartmut/Böhme, Gernot: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt a. M. 1983.

Brague, Rémi: „Einleitung“, in: Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 2015 (= Philosophische Bibliothek, 664), S. VII-XXIV.

Bravo, Julio (2014): „Dionisio Ridruejo - Una pasión española’: el primer hombre de la transición“, URL: <http://www.abc.es/cultura/teatros/20140314/abci-dionisio-ridruejo-teatro-ocio-201403131752.html> [01. März 2018].

Broad, Charlie Dunbar: *The nature of existence*, Cambridge 1988.

Buckley, Ramón/Resina, Juan Ramón: „La doble transición y el desencanto“, in: Gracia García, Jordi/Rico, Francisco (Hgg.), *Historia y Crítica de la Literatura Española, Tomo 9, Los nuevos nombres. 1975-2000*, Barcelona 2000, S. 68-76.

Cabal, Fermín/Alonso de Santos, José: *Teatro español de los 80*, Madrid 1985.

Carbajosa, Mónica/Carbajosa, Pablo: *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona 2003.

Carr, David: „Narrative Erzählformen und das Alltägliche“, in: Stückrath, Jörn/Zbinden, Jürg (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, 2), S. 169-179.

Casey, Edward S.: „Imagining and Remembering“, in: *The Review of Metaphysics*, 31, 2 (1977), S. 187-209.

Casey, Edward S.: *Remembering. A Phenomenological Study*, Bloomington 1987.

Churchill, Winston: „Speech delivered at the University of Zurich“, URL: <https://rm.coe.int/16806981f3> [18. Januar 2017].

Collado Seidel, Carlos: *Der Spanische Bürgerkrieg. Geschichte eines europäischen Konflikts*, München ³2016.

Cornago Bernal, Oscar: „Poéticas del teatro desde 1940“, in: Huerta Calvo, Javier (Hg.), *Historia del teatro español, Vol. 2, Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid 2003, S. 2641-2664.

De Micheo Izquierdo, José Luis: „Dionisio Ridruejo, propagandista (1937-1939)“, in: Peral Vega, Emilio/Sáez Raposo, Francisco (Hgg.), *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil Española. Literatura, Arte, música, prensa y educación*, Madrid/Frankfurt a. M. 2015 (= Estudios de la Cultura de España, 32), S. 239-278.

De Paco, Mariano: „El teatro español en la transición: ¿Una generación olvidada?“, in: *Anales de Literatura Española*, 17 (2004), S. 145-158.

Derrida, Jacques: „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1972, (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 177), S. 302-350.

Derrida, Jacques: „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 177), S. 351-379.

Derrida, Jacques: „Die différance“, in: Engelmann, Peter (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart 1990 (= Reclams Universal-Bibliothek, 8668), S. 114-139.

Derrida, Jacques: *Mal d'Archive – Une impression freudienne*, Paris 1995.

Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster*, Frankfurt a. M. 1996 (= Fischer ZeitSchriften, 12380).

Desfor Edles, Laura: *Symbol and ritual in the new Spain: The transition to democracy after Franco*, Cambridge 1998 (= Cambridge cultural social studies).

Detel, Wolfgang: *Grundkurs Philosophie, Band 3: Philosophie des Geistes und der Sprache*, Stuttgart 2015 (= Reclams Universal-Bibliothek, 19346).

Doménech Rico, Fernando: „Introducción“, in: Amestoy Eguiguren, Ignacio, *Violetas para un borbón: la reina austríaca de Alfonso XII. Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, Madrid 2015, S. 9-86.

Ehlert-Balzer, Martin: „Trauma“, in: Mertens, Wolfgang (Hg.), *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, Stuttgart 2014, S. 962-967.

Eisler, Rudolf (Hg.): *Kant Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften, Briefen und handschriftlichem Nachlaß*, Hildesheim u.a. 1984.

Elberfelder Studienbibel. Mit Sprachschlüssel und Handkonkordanz, Witten/Dillenburg 2009.

El País (1978): „El salto a un nuevo día“, URL:
https://elpais.com/diario/1978/12/07/espana/281833225_850215.html [1. Dezember 2017].

Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2011.

Esposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2002 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1557).

Evans, Dylan (Hg.): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien 2002.

Fernández Ariza, Carmen: „La memoria histórica en el teatro de la transición democrática“, in: *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 144 (2003), S. 217-230.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen 2001.

Fischer-Lichte, Erika: „Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater“, in: Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M./New York 2009, S. i-xxiii.

Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012 (= Edition Kulturwissenschaft, 10).

Floek, Wilfried: *Spanisches Gegenwartstheater (1). Eine Einführung*, Tübingen 1997.

Floek, Wilfried: „Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria? El teatro de José Sanchis Sinisterra“, in: Fritz, Herbert/Pörtl, Klaus (Hgg.), *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*, Berlin 2000, S. 47-54.

Floek, Wilfried: „El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica“, in: de Toro, Alfonso/ders. (Hgg.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel 1995 (= Problemata literaria, 27), S. 1-46.

Floek, Wilfried: „¿Entre posmodernidad y compromiso social?“, in: ders./Vilches de Frutos, María Francisca (Hgg.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt a. M. 2004 (= Teoría y práctica del teatro, 13), S. 189-208.

Floek, Wilfried/García Martínez, Ana: „Memoria y olvido entre bastidores: Guerra civil y franquismo en el teatro español después de 1975“, in: Reinstädler, Janett (Hg.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid/Frankfurt a. M. 2011, S. 97-120.

Fondevila, Santiago: „Sanchis Sinisterra: ‚El teatro no es un círculo cerrado‘“, in: *El público*, 67 (1989), S. 42-44.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses: Inauguralvorlesung am Collège de France*, 2. Dezember 1970, Frankfurt a. M. ¹⁴2014 (= Fischer Wissenschaft, 10083).

Foucault, Michel/Ott, Michael: *In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*, Frankfurt a. M. 1999 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1585).

Frei, Norbert: *Vergangenheitspolitik: die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, München 1996.

Freud, Sigmund: „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 18. Vorlesung: Die Fixierung an das Trauma. Das Unbewußte“, in: Freud, Anna u.a. (Hgg.), *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 11, Frankfurt a. M. ³1961, S. 281-295.

Freud, Sigmund: „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, in: Freud, Anna u.a. (Hgg.), *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 10, Frankfurt a. M. ³1963, S. 126-136.

Freud, Sigmund: „Die Traumdeutung“, in: Mitscherlich, Alexander u.a. (Hgg.), *Sigmund Freud. Studienausgabe in 10 Bänden*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1972.

Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie (1917 [1915])“, in: Mitscherlich, Alexander u.a. (Hgg.), *Sigmund Freud. Studienausgabe in zehn Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1982, S. 193-212.

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche (1919)“, in: Mitscherlich, Alexander u.a. (Hgg.), *Sigmund Freud. Studienausgabe in zehn Bänden*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1982, S. 241-274.

Friedlander, Saul: „Trauma, Transference, and ‘Working Through’ in Writing the History of the Shoah“, in: *History and Memory*, 4 (1994), S. 39-59.

Fuchs, Ruth/Nolte, Detlef: „Die Aufarbeitung von Regimeverbrechen und der Demokratisierungsprozess in Lateinamerika. Argentinien und Chile in vergleichender Perspektive“, in: Kenkmann, Alfons/Zimmer, Hasko (Hgg.), *Nach Kriegen und Diktaturen. Umgang mit Vergangenheit als internationales Problem – Bilanzen und Perspektiven für das 21. Jahrhundert*, Essen 2006, S. 29-48.

Fuente Lafuente, Ismael: „Dionisio Ridruejo fue enterado ayer en Madrid“, in: *ABC*, Edición de Andalucía, 01. Juli 1975, S. 25.

García Cueto, Pedro: „Dionisio Ridruejo, falangista y demócrata“, in: *El Ciervo*, 96 (2012), S. 32-35.

García Lorenzo, Luciano: „El teatro español después de Franco (1976-1980)“, in: *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, 14 (1980), S. 27-32.

García Martínez, Anabel: *El telón de la memoria: La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim 2016 (= Theorie und Praxis. Untersuchungen zu den kulturellen Zeichen, 26).

Genette, Gérard: „Fictional Narrative, Factual Narrative“, in: *Poetics today*, 11,4 (1990), S. 755-774.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München ³2010 (= UTB, 8083).

Gerstner, Jan: *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013.

Geyer, Paul/Hagenbüchle, Roland (Hgg.): *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002.

Gil Pecharromán, Julio: *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*, Madrid 2008.

González, Antonio B.: „Teatro y gestión: Teatro de la Abadía de Madrid“, in: Floeck, Wilfried/Vilches de Frutos María Francisca (Hgg.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt a. M. 2004 (= Teoría y práctica del teatro, 13), S. 31-52.

Goppelsröder, Fabian: „Ethik der Performativität“, in: v. Sternagel, Jörg (u.a.) (Hgg.), *Kraft der Alterität. Ethische und ästhetische Dimensionen des Performativen*, Berlin 2015 (= Metabasis – Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien, 12), S. 51-66.

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Berlin 2012.

Guzmán, Alison: *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, Salamanca 2012.

Guzmán, Alison (2012): *La memoria de la guerra civil en el teatro español: 1939-2009*, URL: https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121231/1/DLEH_GuzmanAlisonKateWhite_Tesis.pdf [01. März 2018].

Hagenbüchle, Roland: „Was heißt ‘paradox’? Eine Standortbestimmung“, in: Geyer, Paul/ders. (Hgg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002, S. 27-44.

Hauthal, Janine: *Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten*, Trier 2009 (= CDE studies, 18).

Hegel, G.W.F: *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg 1988 (= Philosophische Bibliothek, 414).

Hetzel, Andreas: „Bezeugen, Vergeben, Anerkennen“, in: Liebsch, Burkhard (Hg.), *Bezeugte Vergangenheit und versöhnendes Vergessen. Geschichtstheorie nach Paul Ricœur*, Berlin 2010 (= Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 24), S. 217-231.

Hinck, Walter: *Die Dramaturgie des späten Brecht*, Göttingen 1971 (= Palaestra, 229).

Hockerts, Hans Günther: „Gab es eine Stunde Null? Die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Situation in Deutschland nach der bedingungslosen Kapitulation“, in: Grimm, Stefan/Zirbs, Wieland (Hgg.), *Nachkriegszeiten. Die Stunde Null als Realität und Mythos in der deutschen Geschichte* (= Dialog Schule - Wissenschaft. Deutsch und Geschichte), München 1996, S. 119-156.

Huerta Calvo, Javier (Hg.): *Historia del teatro español, Vol. 2, Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid 2003.

Husserl, Edmund: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, Den Haag 1966.

Hutcheon, Linda: „The Postmodern Problematizing of History“, in: *English Studies in Canada*, XIV (1988), S. 365-382.

Hüttmann, Andrea: *Die Ästhetik der Geschichte: das zeitgenössische historische Drama Spaniens im Spannungsfeld zwischen Sinn und Spiel*, Tübingen 2001 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 25).

Jaspers, Karl: *Die Schuldfrage. Für Völkermord gibt es keine Verjährung*, München 1979.

Jauß, Hans Robert: „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, in: Preisedanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hgg.), *Das Komische*, München 1976, S. 103-132.

Jiménez Piernas, Carlos: „Documentación sobre Política Exterior“, in: *Revista de Estudios internacionales*, 7,3 (1986), S. 979-1051.

Juliá, Santos: *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid 2006.

Junquera, Natalia (2014): „Juan Carlos I y Felipe VI, dos discursos para dos Españas distintas“, URL: http://politica.elpais.com/politica/2014/06/20/actualidad/1403294740_412638.html [20. Juni 2014].

Kalnein, Albrecht Graf von: „Gedächtnis-Lücke. Bemerkungen zur Aufarbeitung der Franco-Diktatur in Spanien“, in: Assmann, Wolfgang/ders. (Hgg.), *Erinnerung und Gesellschaft. Formen der Aufarbeitung von Diktaturen in Europa*, Berlin 2011, S. 181-194.

Kant, Immanuel: „Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik“, in: Weischedel, Wilhelm (Hg.), *Immanuel Kant. Werke in zwölf Bänden*, Bd. II, Wiesbaden 1960, S. 923-992.

Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Hamburg 2000 (= Philosophische Bibliothek, 490).

Kasper, Judith: *Sprachen des Vergessens: Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*, München 2003.

Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang: „Performance als soziale und ästhetische Praxis“, in: Dies. (Hgg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005 (=TanzScripte, 1), S. 7-24.

Klinkert, Thomas: *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996 (= Romanica Monacensia, 48).

Koniecki, Dieter: „Spanien - ein erfolgreicher politischer Demokratisierungsprozess – erneut auf dem Prüfstand“, in: *Referat im Rahmen des internationalen Symposiums der Korea Democracy Foundation und Friedrich-Ebert-Stiftung zum 20. Jahrestag des Juni-Aufstandes; Politische Entwicklung nach der Demokratisierung: Die Erfahrungen und Erinnerungen von Korea, Spanien, Portugal und Griechenland*, Seoul 2007, URL: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/seoul/05146.pdf> [11. Dezember 2017].

Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.

Koselleck, Reinhart: „‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘. Zwei historische Kategorien“, in: ders. (Hg.), *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Berlin 2010 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 757), S. 349-375.

Kraft, Hartmut: *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit*, Düsseldorf 2004.

Lachmann, Renate: „Literatur der Phantastik als Gegen-Anthropologie“, in: Assmann, Aleida u.a. (Hgg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a. M. 2004 (= Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1724), S. 44-60.

Laplanche, Jean/Pontalis, Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1989 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 7).

Laubach, Thomas: *Warum sollen wir erinnern? Annäherungen an eine anamnetische Ethik*, Tübingen 2006 (= Tübinger Studien zur Theologie und Philosophie, 23).

Lázaro Damas, Maria Soledad: „Iconografía de frontera: Santiago Matamoros en el Privilegio de Pegalajar“, in: *Sumuntán*, 15 (2001), S. 51-58.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999.

Liebsch, Burkhard: „Geschichte als Antwort“, in: Stückrath, Jörn/Zbinden, Jürg (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, 2), S. 199-229.

Liebsch, Burkhard: „Menschen: Reste, Zeugnisse und Spuren. Ricœurs Spätwerk ‚Gedächtnis, Geschichte, Vergessen‘ mit und gegen Foucault gelesen“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 58/4 (2010), S. 523-542.

Liebsch, Burkhard (Hg.): *Bezeugte Vergangenheit und versöhnendes Vergessen. Geschichtstheorie nach Paul Ricœur*, Berlin 2010 (= Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 24).

List, Eveline: *Psychoanalyse*, Wien 2009.

López Mozo, Jerónimo: „Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España“, in: Romera Castillo, José (Hg.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid 2017, S. 23-41.

Lübbe, Hermann: „Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewusstsein“, in: *Historische Zeitschrift*, 236 (1983), S. 579-599.

Madrid Teatro (2014), „Dionisio Ridruejo - Una pasión española“, URL: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3482:dionisio-ridruejo-una-pasion-espanola-amestoy&catid=288:informacion&Itemid=261 [13. März 2018].

Mañas Romero, Irene: „La historia de Roma y la España romana como elementos de la identidad española durante el periodo franquista“, in: Moreno Martín, Francisco J. (Hg.), *El franquismo y la apropiación del pasado. El uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimización de la dictadura*, Madrid 2017, S. 89-106.

Malkin, Jeanette R.: *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan 1999.

Margalit, Avishai: „Gedenken, Vergessen, Vergeben“, in: Smith, Gary/ders. (Hgg.), *Amnestie oder die Politik der Erinnerung in der Demokratie*, Frankfurt a. M. 1997 (= Edition Suhrkamp, 2016), S. 192-208.

Masschelein, Anneleen: „Unheimlich/das Unheimliche“, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart 2010, S. 241-259.

Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, München 1982 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 62).

Medina Vicario, Miguel: *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid 1993.

Medina Vicario, Miguel: *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid 2003.

Meier, Christian: *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns: Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*, München 2010.

Mertens, Wolfgang: *Traum und Traumdeutung*, München 2003 (= Beck'sche Reihe, 2117).

Mieth, Dietmar: „Gewissen“, in: Wils, Jean-Pierre/Hübenthal, Christoph (Hgg.), *Lexikon der Ethik*, Paderborn 2006, S. 126.

Miralles, Alberto: „La progresiva domesticación de la vanguardia teatral durante la transición española“, in: Fernández Lera, Antonio (Hg.), *Nuevas tendencias escénicas, La escritura teatral a debate*, Madrid 1985 (Teoría escénica, 1), S. 26-30.

Modoro, Raúl: *La transición política*, Madrid 1985.

Monleón, José: „Un teatro para la duda“, in: *Primer Acto*, 240 (1991), S. 132-147.

Morán, Gregorio: *El precio de la transición*, Barcelona 1991.

Morente Valero, Francisco: „El vencedor vencido. Dionisio Ridruejo en su laberinto“, in: Fuentes Codera, Maximiliano u.a. (Hgg.), *Itinerarios reformistas, perspectivas revolucionarias*, Zaragoza 2016, S. 175-192.

Nagel, Thomas: „What is it like to be a bat?“, in: *The Philosophical Review*, 83, 4 (1974), S. 435-450.

Neumann, Birgit: „Trauma und Literatur“, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart 2003, S. 728-29.

Neuschäfer, Hans-Jörg: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart, 1991.

Núñez, Xosé-Manoel: „Ein endloser Erinnerungskrieg? Bürgerkrieg, Diktatur und Erinnerungsdiskurs in der jüngsten spanischen Geschichtswissenschaft“, in: *Neue Politische Literatur*, 55 (2010), S. 23-50.

Núñez, Xosé-Manoel/Stucki, Andreas: „Neueste Entwicklungen und Tendenzen der Postdiktatorischen Geschichtskultur in Spanien“, in: Troebst, Stefan (Hg.), *Postdiktatorische Geschichtskulturen im Süden und Osten Europas. Bestandsaufnahmen und Forschungsperspektiven*, Göttingen 2010 (= Diktaturen und ihre Überwindung im 20. und 21. Jahrhundert), S. 205-224.

Núñez, Xosé-Manoel: „Introducción“, in: Ridruejo, Dionisio, *Cuadernos de Rusia. Diario 1941-1942*, Madrid 2013, S. 9-51.

O'Daly, Gerard: „Remembering and Forgetting in Augustine, Confessions X“, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hgg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993 (= Poetik und Hermeneutik, 15), S. 31-46.

Oliva, César: „Prólogo“, in: Amestoy Egiguren, Ignacio, *Yo fui actor cuando Franco. Mañana aquí a la misma hora*, Madrid 1993 (= Serie teatro, 155), S. 7-18.

Oliva, César: „Prólogo: Ignacio Amestoy y su teatro político“, in: Amestoy, Ignacio Egiguren, *¡No pasarán, Pasionaria! – Dionisio Ridruejo - Una pasión española*, Madrid 1994, S. 9-28.

Ordóñez, Marcos: „Todo empezó en 1976“, in: *El País*, 06. Oktober 2007, URL: https://elpais.com/diario/2007/10/06/babelia/1191627599_850215.html [10. April 2016].

Pagni, Andrea: „Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine“, in: Spiller, Roland u.a. (Hgg.), *Memoria, duelo y narración*, Frankfurt am Main 2004 (= Estudios latinoamericanos, 47), S. 9-28.

Palacios, Jesús: *Las cartas de Franco. La correspondencia desconocida que marcó el destino de España*, Madrid 2005.

Paul, Arno: „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, in: Klier, Helmar (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt 1981, S. 208-237.

Pérez Coterillo, Moises: „Presentación“, in: Matilla, Luis/López Mozo, Jerónimo, *Como reses*, Madrid 1980, S. 5-18.

Pérez Jiménez, Manuel: *El teatro de la transición política (1975-1982): recepción, crítica y edición*, Kassel 1998 (= Problemata literaria, 42).

Pérez Ledesma, Manuel: „Memoria de la guerra, olvido del franquismo“, in: *Letra Internacional*, 67 (2002), S. 34-39.

Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo: „El teatro desde 1975“, in: Huerta Calvo, Javier (Hg.), *Historia del teatro español, Vol. 2, Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid 2003, S. 2855-2885.

Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo: „Introducción“, in: Amestoy Egiguren, Ignacio, *Ederra. Cierra bien la puerta*, Madrid 2005 (= Letras Hispánicas, 572), S. 9-190.

- Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo: „La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición: la generación de 1982“, in: *Anales de Literatura Española*, 21 (2009), S. 143-159.
- Piñero, Margarita: *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid 2005.
- Piñero, Margarita: *Tres voces fundamentales: Teatro español contemporáneo. José Luis Alonso de Santos, José Sanchís Sinisterra y Fermín Cabal*, Madrid 2011.
- Platon: *Theätet*, Stuttgart 2012 (= Reclams Universal Bibliothek, 6338).
- Primo de Rivera, José Antonio: „Discurso del 30 de mayo de 1935 en Campo de Criptana (Ciudad Real)“, URL: https://es.wikiquote.org/wiki/Jos%C3%A9_Antonio_Primo_de_Rivera [23. März 2018].
- Ragué-Árias, María José: *El teatro de fin de milenio en España: (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona 1996.
- Rajewsky, Irina: *Intermedialität*, Tübingen 2002 (= UTB Wissenschaft, 484).
- Reck, Hans Ulrich: *Traum. Enzyklopädie*, München 2010.
- Regenbogen, Arnim/Meyer, Uwe: „Erlebnis“, in: dies. (Hgg.), *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 2013, (= Philosophische Bibliothek Band 500), S. 199.
- Reicher, Maria E.: *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit: Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*, Paderborn 2010 (= KunstPhilosophie, 8).
- Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. I, München 1988.
- Ricœur, Paul: „Erinnerung und Vergessen“, in: Breuninger, Renate u.a. (Hgg.), *Erinnerung – Entscheidung – Gerechtigkeit*, Ulm 1999 (= Bausteine zur Philosophie, 13), S. 11-30.
- Ricœur, Paul: *Das Rätsel der Vergangenheit*, Essen 2000.
- Ricœur, Paul: *Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit*, Münster 2002.
- Ricœur, Paul: *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, München 2004.
- Ricœur, Paul: „Die Erzählung. Ihr Ort in der Psychoanalyse“, in: ders., *Über Psychoanalyse. Schriften und Vorträge*, Gießen 2016, S. 225-234.
- Ridruejo, Dionisio: *Hasta la fecha. Poesías completas (1934-1959)*, Madrid 1961.
- Ridruejo, Dionisio: *Escrito en España*, Buenos Aires 1964.
- Ridruejo, Dionisio: *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias*, Barcelona 1976.
- Ridruejo, Dionisio: *Memorias de una imaginación. Papeles escogidos e inéditos*, Madrid 1993.
- Ridruejo, Dionisio: *Cuadernos de Rusia. Diario 1941-1942*, Madrid 2013.
- Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, 1972.
- Rodrigo, Javier: „La Guerra Civil: Memoria, Olvido, Recuperación e Instrumentación“, in: *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 6 (2006), URL: <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d025.pdf> [12. Dezember 2017].
- Römer, Inga: „Eskapistisches Vergessen? Der Optativ des glücklichen Gedächtnisses bei Paul Ricœur“, in: Liebsch, Burkhard (Hg.), *Bezeugte Vergangenheit und versöhnendes Vergessen*.

Geschichtstheorie nach Paul Ricœur, Berlin 2010 (= Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 24), S. 291-309.

Romera Castillo, José: *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid 2017.

Rubio Jiménez, Jesús: „Vom unabhängigen Theater zum Neocostumbrismo“, in: Floeck, Wilfried (Hg.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 311-330.

Rubio Llorente, Francisco: „Der verfassungsgebende Prozeß“, in: Bernecker, Walther L./Collado Seidel, Carlos, *Spanien nach Franco*, München 1993 (= Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 67), S. 231-247.

Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid ⁵1992.

Rürup, Reinhard u.a. (Hgg.): *Der lange Schatten des Nationalsozialismus : Geschichte, Geschichtspolitik und Erinnerungskultur*, Göttingen 2014.

Sabín, José Manuel: *La dictadura franquista (1936-1975): Textos y documentos*, Torrejón de Ardoz Akal 1997 (= España sin espejo, 10).

Sánchez-Terán, Salvador: *La transición: Síntesis y claves*, Barcelona 2008.

Sanchis Sinisterra, José: *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, Madrid ¹⁴2010.

Sanchis Sinisterra, José: „Metateatro“, in: ders., *La escena sin límites*, Ciudad Real ²2012, S. 262-264.

Sanchis Sinisterra, José: *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real ²2012.

Sandl, Marcus: „Historizität der Erinnerung/Reflexivität des Historischen. Die Herausforderung der Geschichtswissenschaft durch die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung“, in: Oesterle, Günter (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005 (= FdE, 26), S. 89-119.

Sandner, Rowena: „Theater des Gedächtnisses’: José Sanchis Sinisterras Stück *¡Ay, Carmela!* zwischen Gedächtnis und Erinnerung“, in: Erll, Astrid u.a. (Hgg.), *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003 (= ELCH, 11), S. 307-341.

Santolaria Solano, Cristina: *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*, Alcalá de Henares 1996.

Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Hamburg 1990 (= Rowohlts Enzyklopädie, 429).

Schilson, Arno: „Anamnese IV. Theologisch“, in: Baumgartner, Konrad u.a. (Hgg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 1, Freiburg i. Br. u.a. ³1993.

Schmidt, Hans-Peter: *Dionisio Ridruejo – Ein Mitglied der spanischen ‘Generación del 36’*, Bonn 1972 (= Romanistische Versuche und Vorarbeiten, 41).

Searle, John: „Der logische Status fiktionaler Rede“, in: Reicher, Maria E. (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit: Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*, Paderborn 2010 (= KunstPhilosophie, 8), S. 21-36.

Sevillano Calero, Francisco: „La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática“, in: *Ayer*, 52 (2003), S. 297-319.

Siegmund, Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, Tübingen 1996 (= Forum Modernes Theater, 20).

Simon, Dieter: „Verordnetes Vergessen“, in: Smith, Gary/Margalit, Avishai (Hgg.): *Amnestie oder die Politik der Erinnerung in der Demokratie*, Frankfurt a. M. 1997 (= Edition Suhrkamp, 2016), S. 21-36.

Simon, Josef: „Das philosophische Paradoxon“, in: Geyer, Paul/Hagenbüchle, Roland (Hgg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002, S. 45-60.

Smith, Gary: „Ein normatives Niemandsland? Zwischen Gerechtigkeit und Versöhnungspolitik in jungen Demokratien“, in: ders./Margalit, Avishai (Hgg.), *Amnestie oder die Politik der Erinnerung in der Demokratie*, Frankfurt a. M. 1997 (= Edition Suhrkamp, 2016), S. 11-20.

Sommer, Manfred: „Husserls ‘Krisis’“, in: Stückrath, Jörn/Zbinden, Jürg (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, 2), S. 25-38.

Sondergeld, Birgit: *Spanische Erinnerungskultur: die Assmann'sche Theorie des kulturellen Gedächtnisses und der Bürgerkrieg 1936 – 1939*, Wiesbaden 2010.

Stenzel, Hartmut: *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*, Stuttgart ²2005.

Stockhammer, Robert: „Zur Theorie der Gespenster oder die Un-Logik der Literatur“, in: Grizelj, Mario (Hg.), *Der Schauer(roman): Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen*, Würzburg 2010 (= Film, Medium, Diskurs, 27), S. 13-42.

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas, 1880-1950*, Frankfurt a. M. 1963 (= Edition Suhrkamp, 27).

Tezanos Tortajada, José Félix: „La crisis del franquismo y la transición democrática en España“, in: ders. u.a. (Hgg.), *La Transición democrática española*, Madrid 1989 (= Colección Politeia, 6), S. 9-30.

Theißen, Gunnar: „Chancen und Grenzen von Wahrheitskommissionen“, in: Kenkmann, Alfons/Zimmer, Hasko (Hgg.), *Nach Kriegen und Diktaturen. Umgang mit Vergangenheit als internationales Problem – Bilanzen und Perspektiven für das 21. Jahrhundert*, Essen 2006, S. 49-68.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die phantastische Literatur*, München 1972.

Todorov, Tzvetan: *Les abus de la mémoire*, Paris 1995.

Toro, Vera: „La auto(r)ficción en el drama“, in: Luengo, Ana u.a. (Hgg.), *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt a. M. 2010 (= Historia y Crítica de la Literatura), S. 229-250.

Troebst, Stefan: *Postdiktatorische Geschichtskulturen im Süden und Osten Europas. Bestandsaufnahmen und Forschungsperspektiven*, Göttingen 2010 (= Diktaturen und ihre Überwindung im 20. und 21. Jahrhundert).

Tusell Gómez, Javier: „La dictadura de Franco a los cien años de su muerte“, in: *Ayer*, 10 (1993), S. 13-28.

Tusell, Javier/García Queipo de Llano, Genoveva: „Die Kultur in der Zeit des politischen Umbruchs“, in: Bernecker, Walther L./Collado Seidel, Carlos (Hgg.), *Spanien nach Franco*, München 1993 (= Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 67), S. 231-247.

Tusell, Javier: „El ocaso de la desmemoria“, in: *El País*, 27.06.1997, URL: https://elpais.com/diario/1997/06/27/opinion/867362403_850215.html [12. Januar 2018].

Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M./New York 2009.

Vilarós, Teresa M.: *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española, 1973-1993*. Madrid 1998.

Vilches de Frutos, María Francisca: „Creación autorial y gestión teatral: una interrelación en la escena española contemporánea“, in: Floeck, Wilfried/dies. (Hgg.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt a. M. 2004 (= Teoría y práctica del teatro, 13), S. 17-30.

Vogt, Jürgen: *Erinnerung ist unsere Aufgabe*, Opladen 1991.

Werber, Niels: „Repräsentation/repräsentativ“, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart 2003, S. 264-290.

Weschler, Lawrence: *A Miracle, A Universe: Settling Accounts with Torturers*, New York 1990.

White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a. M. 2008 (= Fischer Taschenbuchverlag, 18020).

Wirth, Uwe: „Zwischenräumliche Bewegungspraktiken“, in: ders./Julia Paganini (Hgg.), *Bewegen im Zwischenraum*, Berlin 2012 (= Wege der Kulturforschung, 3), S. 7-35.

Young, James E.: „Postmoderne Geschichte und der Holocaust“, in: Stückrath, Jörn/Zbinden, Jürg (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, 2), S. 139.168.

Zbinden, Jürg: „Krise der Mimesis. Zur Rekonstruktion und Kritik von Paul Ricœurs Begrifflichkeit in ‚Zeit und Erzählung‘“, in: Stückrath, Jörn/ders. (Hgg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden 1997 (= ZIF, Interdisziplinäre Studien, 2), S. 180-198.