

Universität des Saarlandes  
Philosophische Fakultät

**Figurationen der Unsicherheit –  
Kritik und Krise im zeitgenössischen spanischen Roman**

Dissertation  
Zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie  
der Philosophischen Fakultät  
der Universität des Saarlandes

Vorgelegt von  
Dr. med Hanno Klemm  
Aus Saarbrücken

Saarbrücken 2023

Dekanin: Prof. Dr. Stefanie Haberzettl

BerichterstellerInnen:  
Prof. Dr. Janett Reinstädler  
Prof. Dr. Dieter Ingenschay

Tag der letzten Prüfungsleistung: 02.02.2023

# Inhalt

1	Einleitung .....	5
1.1	Historischer Hintergrund und Problematik.....	5
1.2	Mediale und literarische Widerspiegelungen der Krise – Der Krisenroman.....	8
1.3	Krise und Kritik – Begriffsorientierung .....	11
1.3.1	Krise und Kritik aus systemtheoretischer Hinsicht .....	12
1.3.2	Kritik und Krise unter Berücksichtigung von Rahmen- und Subjekttheorie .....	13
1.3.3	Krise, Kritik und Literatur – Erzählung als spezifische Form von Kritik.....	17
1.4	Die Besonderheit der Finanzkrise als Gegenstand von Kritik.....	26
1.5	Die Besonderheit der Literatur als Form von Kritik.....	28
1.6	Stand der Forschung/Hinleitung zur eigenen Fragestellung.....	30
1.7	Untersuchungskorpus .....	31
1.7.1	Rafael Chirbes' Krisendyptichon – Werkübergreifende Betrachtungen.....	33
1.7.2	Szenen der Erschütterung: <i>Crematorio</i> (2007) .....	36
1.7.3	Manifest der Krise: <i>En la orilla</i> (2013) .....	39
1.7.4	Zwischen Kritik und Krise: <i>La trabajadora</i> (2014).....	44
1.7.5	Die Krise als Moment epistemologischer Unsicherheit: <i>Democracia</i> (2012) .....	47
1.8	Methodik.....	51
2	Rafael Chirbes' <i>Crematorio</i> .....	53
2.1	<i>Crematorio</i> : Korrelat einer frühphasischen Krisenaffektion? .....	53
2.2	Einführung in die Figuren – Frühe Traumatisierung.....	54
2.2.1	Rubén Bertomeu – Figuration des Neoliberalismus .....	55
2.2.2	Matías Bertomeu – Verkörperung des Hegelmarxismus .....	65
2.2.3	Matías vs. Rubén: Neoliberalismus vs. Hegelmarxismus .....	70
2.2.4	Grundlagen des Rubénschen Neoliberalismus I: Biologische Defizienz.....	72
2.2.5	Grundlagen des Rubénschen Neoliberalismus II: Der Drang nach Freiheit .....	78
2.2.6	Grundlagen des Rubénschen Neoliberalismus III: Das verlorene Paradies .....	82
2.3	Silvia Bertomeu – Varianten des Matías'schen Hegelmarxismus.....	83
2.3.1	Silvia – Szenen der Differenz und des Identitätsverlusts .....	86
2.3.2	Silvia und Juan – Sinnbild einer gescheiterten Gemeinschaft .....	88
2.3.3	Silvia und Matías – Sinnbild einer gescheiterten Gemeinschaft II .....	91
2.4	Federico Brouard – Figuration der Erzählinstanz.....	92
2.5	Zwischenfazit: <i>Crematorio</i> als Figuration des Identitätsverlusts .....	96
2.6	Brouard – Figuration des Schreibens in der Krise.....	96
2.7	Mikro- und makronarratologische Aspekte – Erzählen gegen den Identitätsverlust.....	100

2.8	<i>Crematorio</i> als narratologisches Zeugnis einer frühphasischen Krisenaffektion.....	105
3	<i>En la orilla</i> von Rafael Chirbes.....	107
3.1	<i>En la orilla</i> : Manifest einer spätphasischen Krisenaffektion?.....	107
3.2	Einführung in die Krisensubjektivität von <i>En la orilla</i> .....	108
3.3	Esteban – Sozialdarwinistisch-naturphilosophischer Materialismus .....	111
3.4	Gesellschaftliche Betrachtungen: Der Kampf des <i>Jeder gegen Jeden</i> .....	115
3.5	Francisco – Figuration des Traditionalismus.....	122
3.6	Estebans Vaters – Figuration des Sozialismus .....	126
3.7	Nebenperspektiven: Der Chor der Prekären.....	133
3.8	Nebenperspektiven II: Der Club der Unternehmer.....	136
3.9	Strukturelle Aspekte I: Multiperspektivische Krisenfokussierung.....	138
3.10	Strukturelle Aspekte II: Zwischen Stabilität und Instabilität.....	141
3.11	<i>En la orilla</i> als Inszenierung eines spätphasischen Krisenbewusstseins .....	145
4	<i>La trabajadora</i> von Elvira Navarro .....	147
4.1	<i>La trabajadora</i> : Adoleszentes Schreiben zwischen Kritik und Krise? .....	147
4.2	Einführung in die Krisensubjektivität von <i>La trabajadora</i> .....	148
4.3	Figurationen der Krise – Prekäre Berufswelt .....	150
4.4	Identitätskrise und Psychische Erkrankung .....	155
4.5	Explorationen in der <i>Afuera</i> – Stadtspaziergänge als Krisenfiguration .....	157
4.6	Neurowissenschaftlicher Diskurs und Figurationen der Wissenschaftskritik .....	160
4.7	Identitätskonsolidierung: Sprachkritik und politischer Widerstand .....	165
4.8	Zwischen Stabilität und Instabilität – Strukturelle Aspekte von <i>La trabajadora</i> .....	173
4.9	<i>La trabajadora</i> als Inszenierung intermediärer Krisenaffiziertheit.....	178
5	<i>Democracia</i> von Pablo Gutiérrez .....	180
5.1	<i>Democracia</i> : Die Krise der erschütterten Gewissheiten?.....	180
5.2	Einführung in die Krisensubjektivität von <i>Democracia</i> .....	181
5.3	Marco vor der Krise – Figuration der Arbeitnehmer.....	185
5.4	Talo Gonzales vor der Krise – Figuration der Unternehmer/Arbeitgeber.....	190
5.5	Leh Bro – Figuration des globalen Finanzkapitalismus .....	192
5.6	Folgen der Lehman-Pleite: Überraschung, Unwissenheit, Unsicherheit.....	196
5.6.1	Marco in der Krise – Prekäre Lebens- und Denkwelten .....	197
5.6.2	Talo in der Krise – Kapitalistische Exitstrategien.....	200
5.6.3	Leh Bro – Renaissance des Staates und Neuordnung des Marktes.....	201
5.6.4	Marco/Talo – Herkunft und Krisenbewältigung .....	203
5.6.5	Leh Bro/Goldman et al.: Ursachen unterschiedlichen Krisenmanagements.....	205

5.6.6	Alan Greenspan vs. Maestro Soros: Intrakapitalistischer Wettstreit.....	207
5.7	Krisenüberwindung und Widerstand: Marcos Werdung zum politischen Künstler.....	211
5.8	Strukturelle Aspekte I: Horizontale und vertikale Strukturierung des Krisenwissens ..	220
5.9	Strukturelle Aspekte II: Zerbrochene Ordnung des Wissens .....	223
5.10	<i>Democracia</i> – Die Krise als Manifest epistemologischer Unsicherheit .....	233
6	Fazit: Der Krisenroman als narratologisches Manifest epistemologischer Unsicherheit.....	235
7	Literaturverzeichnis.....	250
8	Danksagung.....	265

# Figurationen der Unsicherheit – Kritik und Krise im zeitgenössischen spanischen Roman

## 1 Einleitung

### 1.1 Historischer Hintergrund und Problematik

Als am 15. September 2008 mit dem Bankrott der US-Investmentbank Lehman Brothers die Finanzkrise und damit eines der folgenschwersten Kapitel des noch jungen Jahrtausends beginnen sollte, schien die Welt in Europa noch in Ordnung zu sein.<sup>1</sup> Die gerade um die osteuropäischen Mitgliedsstaaten erweiterte und mit der Einheitswährung ausgestattete Europäische Union boomte und zeigte sich als historisch singuläre Erfolgsgeschichte. Unter der Schaffung eines gemeinschaftlichen Wirtschaftsraumes und der Integration immer neuer Mitgliedstaaten sah es so aus, als seien die Zeiten von Barbarei und Krieg, welche die Geschicke des europäischen Kontinentes über Jahrhunderte bestimmt hatten, ein für alle Mal in die Geschichtsbücher verbannt.<sup>2</sup> Das Ende der Geschichte, so Fukuyamas legendäre These, nach der die Weltgemeinschaft nicht mehr durch staatliche Institutionen, sondern lediglich noch durch sich selbst regulierende Märkte gelenkt werden würde,<sup>3</sup> schien zum Greifen nah. Der Kapitalismus hatte demnach das in der Hegelschen Geschichtsphilosophie verankerte Dogma, nachdem sich die Welt aufgrund teleologischer Bestimmung aus sich heraus auf einen Zustand der absoluten Freiheit zubewegen müsse,<sup>4</sup> verwirklicht. Gerade Spanien sollte mit dem Übergang in die konstitutionelle Monarchie und der damit einhergehenden sozialen Marktwirtschaft eine beispiellose, ja wundersame Wirtschaftsentwicklung erleben. 1986 der Europäischen Union beigetreten, hatten es die abwechselnd von PP und PSOE angeführten Regierungen Spaniens vermocht, über die Förderung

---

<sup>1</sup> Vgl. Peltzer, Anja/Lämmle, Kathrin/Wagenknecht, Andreas (2012): „Die Finanzkrise in den Medien, eine Einleitung“. In: dies. (Hg.): *Krise, Cash und Kommunikation. Die Finanzkrise in den Medien*. Konstanz/München: UVK Verlag: 9; vgl. zudem Varoufakis, Yanis (2016): *Das Europa-Paradox*. München: Kunstman: 9–22, hier: 303. Haas, Tobias/Huke, Nikolai (2015): „Spanien: »Sie wollen mit allem Schluss machen«“. In: Bieling, Hans Jürgen/Buhr, Daniel (Hg.): *Europäische Welten in der Krise. Arbeitsbeziehungen und Wohlfahrtsstaaten im Vergleich*. Frankfurt am Main: Campus: 165–190, hier: 172. Beachte hierbei insbesondere die Aussage des spanischen Finanzministers, „dass Spanien nur geringfügig betroffen sein würde“.

<sup>2</sup> Vgl. Varoufakis 2016: 12.

<sup>3</sup> Vgl. Fukuyama, Francis (1992): *Das Ende der Geschichte*. München: Kindler: 11.

<sup>4</sup> Zum Begriff der absoluten Freiheit im Sinne eines zu sich selbst kommenden Selbstbewusstseins vgl. Jaeschke, Walter (2010): *Hegel-Leben-Werk-Schule*. Sonderausgabe. Stuttgart: Metzler 146ff.; Adorno, Theodor W. (2016): *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 124. In Bezug auf die eurozentristische Vorstellung Hegels von Europa als dem Ende der Geschichte vgl. Dainotto, Roberto M. (2017): „Europa in der Theorie“. In: Hofmann, Franck/Messling Markus (Hg.): *Fluchtpunkt. Das Mittelmeer und die europäische Krise*. Berlin: Kulturverlag Kadamos: 36–70, hier: 40, 44.

der Bauwirtschaft und der Tourismus-Branche ein selbst für Europa kaum denkbare exponentielles Wirtschaftswachstum zu schaffen, welches Spanien zur zwischenzeitlich siebtstärksten Volkswirtschaft der Welt werden ließ.<sup>5</sup> *Come to Spain* – Vollbeschäftigung, Wohlstand und hohe Lebensqualität lockten gleichsam Investoren wie Touristen in ein Land, das, von seiner eigenen Erfolgsgeschichte trunken, nicht in der Lage war, die Schattenseiten dieses ökonomischen Wachstums wahrzunehmen.<sup>6</sup>

Mit dem Bankrott der US-Investmentbank Lehman Brothers und der in der Folge des Bankencrashes einsetzenden Finanzkrise<sup>7</sup> wurde dann jener Traumzustand, in dem es nur noch eine Frage der Zeit zu sein schien, bis Spanien gar Frankreich in seiner Wirtschaftskraft überholen würde,<sup>8</sup> beendet. Der mit dem Zusammenbruch der spanischen Immobilienbranche einhergehende volks- und finanzwirtschaftliche Niedergang<sup>9</sup> und den damit einhergehenden mannigfaltigen Auswirkungen wie Staatsverschuldung,<sup>10</sup> Hilfen aus dem ESM-Rettungsschirm,<sup>11</sup> Austeritäts- und Sparpolitiken, die vor allem mit Einschnitten in die sozialen Sicherungssysteme verbunden

---

<sup>5</sup> Köhler sieht in der gegenwärtigen ökonomischen Situation in Spanien keine Krise, sondern vielmehr die Rückkehr zum eigentlichen Niveau der spanischen Wirtschaft. Vgl. dazu Köhler, Holm-Detlev (2017): „La actual crisis económica como retorno a la normalidad? La baja productividad y el subempleo crónico en España“. In: Mecke, Jochen/Junkerjürgen, Ralf/Pöppel, Hubert (Hg.): *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid: Iberoamericana: 32–35, hier: 25, 35. Köhler verweist an dieser Stelle weiterhin auf die zunehmenden Verflechtungen der spanischen Volkswirtschaft in die globalen Finanzmärkte nach der Bindung Spaniens an die EU. Konkret kommt Köhler zu der Schlussfolgerung, dass Spanien durch billige EU Kredite und die Ausrichtung auf die globalen Finanzmärkte es versäumt hatte, die eigene Position als Wirtschaftsstandort durch nachhaltige Förderung anderer Industriezweige zu stärken (vgl. Köhler 2017: 26, 32f.). Der Hinweis auf das in den 2000er Jahren stattgehabte rasante Wirtschaftswachstum, das Spanien zur siebtstärksten Volkswirtschaft werden ließ, wird auch durch Muñoz Molina angeführt. Vgl. dazu Muñoz Molina, Antonio (2013): *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral: 14, 16, 24.

<sup>6</sup> Auch Köhler und Vidal Pérez betonen in ihren Beiträgen zur ökonomischen Entwicklung Spaniens, dass der Grundstein für die in Spanien gegenwärtige Immobilien- und Tourismuspolitik bereits während der Franco-Diktatur gelegt wurde. Vgl. Köhler 2017: 32; Vidal Pérez, Aina (2019): „La piscina global. El Mediterráneo de Rafael Chirbes desde el spatial turn y la ecocrítica“. In: *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 21: 73–91, hier 80f. Online unter <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/27745>, abgerufen am 13.10.2022.

<sup>7</sup> Ein kurzer Überblick über dieses hochkomplexe Ereignisfeld, das unter dem Begriff der „Finanzkrise“ subsumiert werden kann, findet sich in Vogl, Joseph (2015): *Der Souveränitätseffekt*. Zürich-Berlin: Diaphanes: 13ff. Für eine ausführliche Darstellung vgl. hierzu Tooze, Adam (2018): *Crashed. Wie die Finanzkrise die Welt verändert hat*. München: Pantheon: 167ff.

<sup>8</sup> Vgl. Bernecker, Walther L. (2017): „España: crisis, poscrisis y un nuevo comienzo político“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 41–46, hier: 43f.

<sup>9</sup> Vgl. Estrada, Ángel (2009): „Crisis económica y factores estructurales en España“. In: Bernecker, Walther L./Iñiguez Hernández, Diego/Maihold, Günther (Hg.): *¿Crisis? ¿Qué crisis? España en busca de su camino*. Madrid: Iberoamericana: 111–132; hier: 119ff.

<sup>10</sup> Eine Zusammenfassung der Problematik der Staatsverschuldung und der dadurch ausgelösten Folgen und insbesondere der dadurch erzwungenen Austeritäts- und Sparpolitiken findet sich bei Vogl 2015: 236ff.; für Spanien vgl. hierzu Haas, Tobias/Hucke, Nikolai 2015: 165ff.

<sup>11</sup> Vgl. Bieling, Hans Jürgen/Buhr, Daniel (2015a): „Europäische Welten in der Krise: Nationale arbeits- und sozialpolitische Transformationspfade“. In: dies.: 11–30, hier: 17f.; vgl. Lutz, Ronald (2010): „Soziale Folgen der Krise“. In: Etrich, Frank/Wagner, Wolf (Hg.): *KRISE und ihre Bewältigung*. Münster: LIT: 47–70, hier: 59f.

waren,<sup>12</sup> führten zu einer der größten Herausforderungen an die spanische Gesellschaft. Deutlich wurde dies nicht zuletzt durch das Aufkommen mehrerer Konfliktlinien. Neben den gegen die Austeritätspolitik gerichteten Massenprotesten wie etwa die Demonstrationen des *15-M* und die Entstehung der Protestpartei *Podemos*<sup>13</sup> lässt sich die kritische Entwicklung der spanischen Gesellschaft an der in Folge der Krise besonders virulent gewordenen Autonomiefrage Kataloniens,<sup>14</sup> der bis heute anhaltenden Verwicklung von Politikern aller Parteien in Korruption,

---

<sup>12</sup> Vgl. Bieling, Hans Jürgen; Buhr, Daniel (2015a): „Europäische Welten in der Krise: Nationale arbeits- und sozialpolitische Transformationspfade.“ In: dies.: 17f.

<sup>13</sup> Gerade die Bildung neuer Protestbewegungen wie des *15 M* und *Podemos* können auf das Versagen des *Bipartidismo* zurückgeführt werden, die sozialen, ökonomischen wie politischen Probleme Spaniens vor und nach dem Zusammenbruch der Immobilienwirtschaft adäquat gelöst zu haben. Bernecker hebt in diesem Zusammenhang den Legitimitätsverlust der beiden spanischen Volksparteien hervor, der sich letztlich im Leitspruch des *15 M*, des „No nos representan“, äußerte. Mit der Bewegung des *15 M* und *Podemos* sind Bernecker zufolge zwei parteiübergreifende Protestbewegungen entstanden, die sich aus all jenen Bevölkerungsgruppen zusammensetzten, die sich durch die Politiken der bisher regierenden Parteien nicht repräsentiert fühlten. Vgl. Bernecker 2017: 45ff.; sowie Ingenschay, Dieter (2014): „Crisis e (in)dignidad en la novela actual (de lengua castellana). Hispanismo y literatura hispánica frente a nuevos desafíos“. In: *Eutopías* 8: 29–38, hier: 35f.; sowie Ingenschay, Dieter (2017): „Ecos de la crisis financiera y social en las literaturas hispánicas actuales“. In: *Hispanismes* 9: 17–30, hier 27. Online unter [https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_9/3\\_INGENSCHAY\\_Dieter\\_HispanismeS\\_9.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_9/3_INGENSCHAY_Dieter_HispanismeS_9.pdf), abgerufen am 13.10.2022. Die Besonderheit der Bewegung des *15 M* besteht für Gozalo i Salellas darin, dass sie ihre Ziele nicht mit Gewalt durchsetzt, sondern über ihre Fähigkeit, neue symbolisch-diskursive Formen des Protests zu entwickeln. Vgl. hierzu Gozalo i Salellas, Ignasi (2016): „15M, La lluvia que no cesa. Una relectura del acontecimiento contemporáneo“. In: *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 21: 54–70, hier 62f. Online unter <https://452f.com/15-m-ignasi-gonzalo/>, abgerufen am 13.10.2022. Bezüglich des Sichtbarwerdens einer neuen Form der Zivilgesellschaft durch die Bewegung des *15M* schreibt Murry: „The 15M not only reflects a collectiv desire to reclam places within the city, but also to craft a place in the *polis* from where all citizens may have a voice within the representative democracy“ (Murry, Michelle N. (2016): „Capital ruptures: Economies of crisis and urban space in Javier Moreno’s 2020“. In: *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 21: 71–90, hier: 74. Online unter <https://452f.com/capital-ruptures-murray/>, abgerufen 13.10.2022). Die Bedeutung der Eroberung öffentlicher Räume als Bühne des Protests einer neuen Zivilgesellschaft betont Diego Luna: „En esta naturaleza transitiva dinámica, rizomática, y participativa del espacio urbano, que la Red potencia, y que potenciaron antes que ella las prácticas artísticas, reside el potencial del espacio público como marco y como mediador o canal que hace estéticamente posible el desarrollo de cualquier tipo de reivindicación política en cualquier tipo de contexto político“ (Luna, Diego (2016): „Arte y repolitización urbana: autores, proyectos y estrategias desde el Mayo Francés hasta el 15M“. In: *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 21: 146–163, hier 159. Online unter <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/15194>, abgerufen am 13.10.2022). Auch Bararikas verweist auf den Zusammenhang zwischen Krise, einer neuen politisierten Öffentlichkeit und der Sichtbarwerdung alternativer soziokultureller Realitäten, die bislang unter dem herrschenden Öffentlichkeitsdiskurs verdeckt waren: „Neue urbane Realitäten entstehen, alte Muster behaupten sich in ihnen auf eine informelle Art und Weise: neue Infrastrukturen, postindustrielle Mülllandschaften und zentrale Enklaven der Geschichtlichkeit. [...] Die bürgerliche Öffentlichkeit [...] verschwindet im Untergrund der Geschichte: Die Frage der Staatsbürgerschaft und der Migration, der Entsorgung von Müll und der Versorgung mit Wasser [drängen sich] als globale und unmittelbar drängende Probleme; die Masse [...] erhebt sich. [...] In dieser Krisenlandschaft ist ein Ereignisfeld angesiedelt. Es wird gebildet aus Demonstrationen und Versammlungen von Aktivisten, Freiwilligen und Supportgruppen, von Arbeitslosen und Ausgestoßenen, neuen, erweiterten Familien und Immigranten, von prekären Freiberuflern und Akteuren einer neuen Diaspora“ (Barasikas, Petros (2017): „Landschaften der Krise.“ In: Hofmann/Messling: 380–385, hier: 380).

<sup>14</sup> Auf die Problematik des Katalonienkonflikts, der sich im Rahmen der Wirtschaftskrise Spaniens in Folge des Zusammenbruchs wieder verschärft hat, verweist Pöppel. Pöppel betont, dass die Krise die Unfähigkeit des politischen Gemeinwesens offenbart habe, die zeitgemäße Vision eines nationenübergreifenden Spaniens zu schaffen. Vgl. Pöppel, Hubert (2017): „Los ensayos sobre la crisis: el tema Cataluña“. In: Mecke/Junkerjürgen/ders.: 155–171, hier: 155f. Auch Ehrlicher sieht einen direkten Zusammenhang zwischen der ökonomischen Krise und dem



Spendenveruntreuungs- und Parteifinanzierungsskandale,<sup>15</sup> sowie die weiterhin grassierend hohe Arbeits- bzw. Jugendarbeitslosigkeit ablesen.

## 1.2 Mediale und literarische Widerspiegelungen der Krise – Der Krisenroman

Die mit dem Niedergang der spanischen Volkswirtschaft einhergehende politische Verfassungs- und Legitimationskrise<sup>16</sup> hat nicht zuletzt zu einer umfassenden Reaktion der Medien geführt, die über die Krise berichten.<sup>17</sup> Dabei verweisen die mannigfaltigen Versuche, aus unterschiedlichen Perspektiven dem Phänomen der Krise gerecht zu werden – sei es durch Radiokommentar, Blog, wissenschaftlichem Fachartikel, politischen Stellungnahmen, Fernsehdokumentationen, Expertenmeinungen bis hin zu den Verarbeitungen in Bildende Kunst, Theater, Kino und Literatur<sup>18</sup> –, auf den gesamtgesellschaftlichen Impact, den die Erschütterungen in Folge der Finanzkrise auf die spanische Gesellschaft hatten und haben.<sup>19</sup>

Dies lässt sich nicht zuletzt an der Literatur und ganz konkret am spanischen Roman belegen.<sup>20</sup> Stand zu Beginn des 21. Jahrhunderts das literarische Schaffen Spaniens vor allem im Dienste einer aktiven Erinnerungsarbeit, die sich um eine Aufarbeitung des Franquismus bemühte,<sup>21</sup> hat dieses sich seit dem Platzen der Immobilienblase zunehmend der Krisenthematik

---

Wiederaufflammen der Katalonienfrage: „Obgleich der ökonomische Druck der Schuldenkrise nicht ursächlich für diesen Kurswechsel des katalanischen Nationalismus weg von der innerstaatlichen Autonomie hin zur staatlichen Unabhängigkeit innerhalb Europas ist, hat er doch unbestreitbar als ein Katalysator gewirkt, der den Prozess enorm beschleunigt hat.“ (Ehrlicher, Hanno (2017): „Landeskrise und Meeresimaginationen. Erinnerung an eine vergangene spanische Identitätsdebatte“. In Hofmann/Messling: 157–171: 163–164)

<sup>15</sup> Vgl. Iglesias, Pablo (2014): *Disputar la democracia*. Madrid: Akal: 153ff. Auch in den neusten Publikationen zur Finanzkrise finden die Korruptionsskandale um Barcenas Erwähnung, die zu einer weiteren Erschütterung in die Glaubwürdigkeit des spanischen Staats und seiner Akteure geführt haben. Vgl. hierzu Mecke, Jochen (2020): „De las narrativas de la crisis a la crisis de las narrativas“. In: ders. et. al (Hg.) (2020): *La crisis en España diez años después: balance y perspectivas*. Regensburg: Estudios Culturales Hispánicos, 27–60, hier: 31. Online unter <https://ech.uni-regensburg.de/article/view/9>, abgerufen am 13.10.2022.

<sup>16</sup> Vgl. Iglesias 2014: 145ff.

<sup>17</sup> Vgl. Peltzer/Lämmle/Wagenknecht 2012: 9.

<sup>18</sup> Vgl. Hierzu die Ausführungen von Mornat, Isabelle (2017a): „Préface“. In: *Hispanismes* 9: 1–3, hier: 1. Online unter [https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_9/1\\_pr%C3%A9face\\_MORNAT\\_Isabelle\\_Hispanisme\\_S\\_9.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_9/1_pr%C3%A9face_MORNAT_Isabelle_Hispanisme_S_9.pdf), abgerufen am 13.10.2022. Eine ausführliche Diskussion des „Krisenfilms“, auf die in dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden kann, findet sich bei Hellín García, María José/Manso, Helena Talaya (Hg.) (2018): *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC. Vgl. auch die Übersichtsarbeit zu gleichem Thema von Junkerjürgen, Ralf (2020): „Modelos de un cine de economía hacia el establecimiento de un género necesario“. In: Mecke et. al.: 241–278.

<sup>19</sup> Vgl. hierzu Mecke, Jochen et al. (2020): „La crisis en España diez años después: balance y perspectivas“. In: dies.: 11–27, hier: 13ff.

<sup>20</sup> Vgl. Ingerschay 2014: 30f.

<sup>21</sup> Vgl. Ingerschay 2014: 30f.

verschrieben.<sup>22</sup> Die Wissenschaft spricht hier sogar von einem Paradigmenwechsel<sup>23</sup> und dem Aufkommen eines neuen Romangenres, dem sogenannten *Krisenroman*, dessen Funktion in der Darstellung und Bewertung der realpolitischen Wirklichkeit liegt.<sup>24</sup> Der Autor von *Democracia*, Pablo Gutiérrez, sieht den Krisenroman dabei ganz in der Tradition der spanischen Literaturgeschichte:<sup>25</sup>

[L]a literatura siempre es social, igual que es terrestre o planetaria; la literatura solo puede hablar de lo que ocurre y siempre lanza un mensaje sobre lo que ocurre. [...] Siempre hay un discurso social en la novela. [...] [E]n la literatura española lo tradicional es la crisis y el lamento, la corrupción, la desconfianza hacia el gobernante, el discurso del mal gobierno, el llanto por las glorias pasadas y la riqueza ya perdida, la descripción del suburbio, de la miseria y del patetismo del que pasa hambre y sigue abrochándose el último botón de la camisa con cierta hidalguía.<sup>26</sup>

Auf den Zusammenhang zwischen Kritik und Krise, also zwischen einem gesellschaftlichen Ereignis, das zur Erschütterung der soziokulturellen Normalität führt und der darauffolgenden diskursiv-reflexiven Reaktion, auf die Gutiérrez anspielt, wird auch in der wissenschaftlichen

---

<sup>22</sup> Vgl. Ingenschay 2014: 30f.

<sup>23</sup> Die deutschsprachige Hispanistik interessiert sich seit mehreren Jahren für das Thema der Krise und ihren medialen Übersetzungen im spanischsprachigen Kulturraum. So beschäftigte sich insbesondere der Hispanistentag 2015 in Heidelberg (vgl. noch einmal Mecke/Junkerjürgen/Pöppel 2017) und die Berliner Humboldt-Universität in Zusammenarbeit mit der Universidad Complutense de Madrid mit den kulturellen und insbesondere literarischen Manifestationen und Repräsentationen der gesellschaftlichen Krise in Spaniens in Folge des ökonomischen Zusammenbruchs. Vgl. Ingenschay, Dieter/Gimber, Arno (Kolloquiumsleiter) (2015): „Zwischen-Zeiten. Deutsch-spanische Kulturperspektiven angesichts der Herausforderungen des 21. Jahrhunderts/Entre-Tiempos. Perspectivas culturales ante los desafíos del siglo XXI entre Alemania y España“. Abschlusskolloquium. Humboldt-Universität zu Berlin. 09.–10.09.2015. Unveröffentlicht. Eine erneute Tagung zu dieser Problematik wurde wiederum durch die Universität Regensburg durchgeführt. Vgl. hierzu die diesbezügliche, aktuelle Publikation von Mecke, Jochen et. al (Hg.) (2020): *La crisis en España diez años después: balance y perspectivas*. Estudios Culturales Hispánicos: Regensburg.

<sup>24</sup> Vgl. Valdivia, Pablo (2016): „Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones“. In: *452F Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 15: 18–36, hier 23ff. Online unter <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16322>, abgerufen am 13.10.2022; Bezhanova, Olga (2020): „La trayectoria de la novela de la crisis“. In: Mecke et. al: 204–219, hier: 204f.; Mornat 2017a: 2.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu auch die Anmerkungen von Lluch-Prats, der im Krisenroman den Übergang von einer „nicht-ideologischen Literatur“ hin zu einer politisch engagierten Literatur sieht: „De ahí que haya quienes escriben –y quienes leen– de una manera otra, haciendo del relato incluso un espacio de indagación política. Estos escritores adoptan posturas que brotan de su conciencia social, la ideología disidente que subyace en su praxis escritural, la concepción de una literatura activa, responsable, en las antípodas de la literatura ensimismada y comercial. Tienden, pues, a explorar la técnica narrativa, romper clichés y sacudir al lector, despertarlo y ofrecerle puntos de vista inquietantes. Son escritores de su realidad, del ser humano y sus problemáticas, creadores de una literatura con vocación social, cívica, que incide en el hoy, en nuestro tiempo, iluminando zonas oscuras de la realidad que habitamos. Todo ello ha beneficiado que surja una etiqueta con la cual agrupar los textos en torno a la crisis“ (Lluch-Prats, Javier (2017): „Escritores españoles ante la crisis: propuestas de una literatura de intervención social“. In: *Hispanismes* 9: 4–16, hier 12. Online unter [https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_9/2\\_LLUCH-PRATS\\_Javier\\_HispanismeS\\_9.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_9/2_LLUCH-PRATS_Javier_HispanismeS_9.pdf), abgerufen am 13.10.2022). Zur Charakterisierung des literarischen Schreibens vor der Krise als „literatura non-ideológica“ vgl. Becerra Mayor, David (2015): „Introducción“. In: ders. (Hg.) (2015): *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. San Fernando de Henares (Madrid): Tierradenadie Ediciones: 7–24, hier 10f.

<sup>26</sup> Gutiérrez, Pablo (2017): „Literatura social en España. La literatura perpetua“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 187–199, hier: 188f.

Auseinandersetzung mit dem literarischen Schreiben über die Krise rekuriert. Sowohl Dieter Ingenschay<sup>27</sup> als auch Jochen Mecke<sup>28</sup> berufen sich in ihren Veröffentlichungen zum spanischen Krisenroman auf Reinhard Kosellecks Dissertation *Kritik und Krise*.<sup>29</sup> In dieser hat Koselleck den Zusammenhang zwischen dem Aufkommen der Aufklärung und dem Sturz des Ancien Régime herausgearbeitet.

Angesichts des Bemühens der deutschsprachigen Romanistik, dieses historiographische Schema der Geschichtsbetrachtung für die Bewertung des spanischen Krisenromans fruchtbar zu machen,<sup>30</sup> ergeben sich mehrere Problemstellungen. So stellt sich zunächst einmal die sehr grundsätzliche Frage, wobei es sich überhaupt handelt, wenn man von einer Krise oder einer bedenklichen gesellschaftlichen Entwicklung spricht. Vor allen Dingen muss geklärt werden, ab wann man annehmen kann, dass eine Entwicklung *kritisch* und nicht mehr normal ist.

Die zweite daran sich anschließende Problematik bezieht sich auf die Frage nach dem *Ort der Kritik*. Gefragt wird hier nach den soziokulturellen, politökonomischen und epistemologischen Determinanten der historischen Wirklichkeit, die bestimmte historische Subjektivitäten und damit Modi der Weltwahrnehmung und -verarbeitung induzieren, oder wie es Lluch-Prats formuliert:

De una manera u otra, el mismo hecho de escribir compromete al ser un gesto y una elección, una vía y un sentido, pues cada uno escribe como escribe, pero importante es también, y mucho, desde dónde escribe. [...] Y es que una premisa basilar de esta escritura crítica tiene que ver con la modalización del discurso literario, con esa mirada, con el punto de vista de quien narra una historia, ya que importa desde dónde uno observa, analiza y describe, como he resaltado, importa desde dónde se crea un mundo.<sup>31</sup>

Objekte der Wirklichkeit, und dazu gehört auch deren subjektive Wahrnehmung, sind niemals neutral, sondern Teil der historischen Entwicklung.<sup>32</sup> In der Analyse eines bestimmten historischen

---

<sup>27</sup> Vgl. Ingenschay 2017: 18.

<sup>28</sup> Vgl. Mecke, Jochen (2017): „La crisis está siendo un éxito... estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética“. In: ders./Junkerjürgen/Pöppel: 199–231, hier: 202.

<sup>29</sup> Koselleck, Reinhard (<sup>13</sup>1973): *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Freiburg/Breisgau: Suhrkamp.

<sup>30</sup> Vgl. dazu noch einmal Mecke 2020: 52f.

<sup>31</sup> Lluch-Prats 2017: 13.

<sup>32</sup> Zur besseren Eingrenzung, inwiefern der Krisenroman als Kritik betrachtet werden kann und in welcher Hinsicht er sich von anderen medialen Formen von Kritik unterscheidet, erweist sich das Konzept der „Serie“ nach Foucault als nützlich. Literatur wird demnach als eine konkrete Form von Materialität betrachtet, die in einer bestimmten Zeit unter bestimmten Umständen manifest wird. Literatur wird dabei als ein mediales Ereignis betrachtet, das sich als Element in einer Serie anderer materieller Erscheinungen, wie etwa dem Krisenfilm, der Krisenlyrik oder dem Krisenessay einordnen lässt. Zwischen den einzelnen unterschiedlichen Materialitäten dieser Abfolge besteht demnach keine direkte ontologische Übereinstimmung, sondern semantische Gemeinsamkeiten, die sie als Bestandteile einer historischen Ereigniskette zu erkennen geben. Über die phänotypischen Ähnlichkeiten dieser „Disparitäten“ lassen sich dann Informationen ableiten, die zur Entstehung dieser Serie beigetragen haben. Diese Entstehungsbedingungen nennt Foucault nun „Archiv“, die konkrete Methode/Technik der Deduktion dieser „Archive“, „Archäologie“. Vgl. Vogl, Joseph (2014): „Genealogie“. In: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault-Handbuch*. Stuttgart: Metzler-Verlag: 255–258; zur „archäologischen“ Methode nach Foucault vgl. Ebeling, Knut

Gegenstandes, wie etwa dem Krisenroman, muss daher der Standpunkt des Erzählens, der durch eine geschichtliche Entwicklung geprägt wird, berücksichtigt werden.

Die dritte Frage zielt auf die Funktion der Kritik. Konkret wird hierbei nach dem Zweck gefragt, warum etwaige Instanzen der gesellschaftlichen Wirklichkeit – und dazu gehört auch das literarische Schreiben – überhaupt auf bestimmte soziale Veränderungen reagieren und sich dazu in Form von Kritik äußern.

### 1.3 Krise und Kritik – Begriffsorientierung

In einem ersten Schritt soll nun im Rahmen dieser Einleitung der Versuch unternommen werden, die aufgeworfenen Fragen im Ansatz so zu bearbeiten, dass mit den gewonnenen Erkenntnissen die weitere zentrale Problematik, nämlich inwiefern der *Krisenroman* im Besonderen als eine *spezifische* Form von Kritik zu verstehen ist, beantwortet werden kann.

Kritik und Krise stehen zunächst einmal etymologisch miteinander in Verbindung.<sup>33</sup> Die Wurzel beider Begriffe geht zurück auf das Verb *kríenín*, das aus dem Altgriechischen stammt und so viel wie „trennen“, „zuspitzen“ bedeutet.<sup>34</sup> *Krise* als Begriff wird erstmals in der antiken Medizin verwendet<sup>35</sup> und bezeichnet demnach ein zugespitztes, „kritisches“ Moment, in welchem sich entscheidet, wie sich der Krankheitszustand eines Patienten entwickeln wird: hin zur Genesung, oder eben auch nicht.<sup>36</sup> Krise ist demnach ein Zustand, der unwiderruflich auf eine Entscheidung, nämlich seine Überwindung, hinausläuft.<sup>37</sup>

Dabei ist das Moment der Krise keine objektive Begebenheit, sondern letztlich eine subjektive Beurteilung hinsichtlich einer veränderten Wirklichkeit, die als zugespitzt *interpretiert* wird. Damit eine bestimmte Gegebenheit als kritisch und damit als „in der Krise“ beurteilt werden kann, muss diese auch als Krise *wahrgenommen* werden, und dies bedeutet, dass es einer Veränderung der Welt bedarf, welche die Aufmerksamkeit etwaiger Subjekte dergestalt irritiert und verstört, dass diese von einer Krise sprechen können.<sup>38</sup> Kritik kann demnach auch als die

---

(2014): „Archäologie“. In: Kammler/Parr/Schneider 219–221, hier: 220; zum Begriff des „Archivs“ vgl. Ebeling, Knut (2014a): „Archiv“. In: Kammler/Parr/Schneider: 221–222, hier: 221.

<sup>33</sup> Vgl. Pfeifer, Wolfgang et al. (1993): „Krise“. In: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. Online unter <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Krise>, abgerufen am 02.08.2022.

<sup>34</sup> Vgl. Pfeiffer 1993.

<sup>35</sup> Vgl. Koselleck 2017: 105.

<sup>36</sup> Vgl. Koselleck 2017: 105.

<sup>37</sup> Vgl. Koselleck 2017: 105.

<sup>38</sup> Vorgia diskutiert in diesem Zusammenhang einen anderen Aspekt von Krise. Vorgia versteht unter dem Moment „Krise“ vor allem die öffentliche und nachvollziehbare, materielle Sichtbarwerdung gesellschaftlichen Scheiterns: „Es

„subjektive Seite“<sup>39</sup> von Krise betrachtet werden, die sich objektiv einem bestimmten Subjekt der Realität gegenüber äußert und in diesem das Gefühl von subjektiver Irritation auslöst.

### 1.3.1 Krise und Kritik aus systemtheoretischer Hinsicht

Das Verhältnis von Krise und Kritik kann darüber hinaus als der Bezug von sozialen Kommunikationssystemen gedacht werden, die nebeneinander koexistieren und sich gegenseitig beobachten. Nach Luhmann setzt sich die Entität *Gesellschaft* nicht aus sozialen Praktiken, sondern aus der Gesamtheit der in einem determinierten Raum stattfindenden Kommunikationen zusammen.<sup>40</sup> Hierbei lassen sich unterschiedliche Subsysteme mit jeweils eigenen Formen der Informationsübermittlung unterteilen. Die verschiedenen Kommunikationssysteme sind dabei strikt voneinander getrennt.<sup>41</sup> Dem zugrunde liegt die theoretische Annahme, dass die jeweiligen Subsysteme in sich abgeschlossen und *a priori* für andere Gesellschaftssysteme unzugänglich und unverständlich sind.<sup>42</sup> Damit Informationen also von einem System in ein anderes übertragen werden können, müssen diese in die entsprechende Sprache des Zielsystems übersetzt werden.<sup>43</sup> Dabei kommt der Beobachtungsfunktion eine entscheidende Rolle zu. Über „Beobachtungsinstanzen“ werden Informationen aus anderen Kommunikationssystemen seismographisch erfasst, fixiert und dann in den systemimmanenten *Code* des jeweiligen sozialen Subsystems übertragen.<sup>44</sup> Auf das Verhältnis von Kritik und Krise übertragen wäre die in einem Subsystem „1“ veränderte Wirklichkeit demnach die kritische, d.h. Aufmerksamkeit erregende Information, die über das Mittel der Beobachtung dann in den Code eines Subsystems „2“ übersetzt

---

ist gefährlich, diese [Krise] einfach nur als eine Art Systemstörung zu verstehen, die behoben werden muss, um wieder zum vorherigen Status quo zurückkehren können. Sie sollte eher als ein Scheitern betrachtet werden, nicht nur als ein Riss, sondern als ein kompletter Bruch, durch den wir uns aus alten Strukturen lösen und darüber nachdenken beginnen, wo es von hier aus hingehen soll. Denn schließlich ist die eigentliche Bedeutung des griechischen Wortes »Urteil« [...] moralisch Stellung zu beziehen.“ (Vorgia, Pasqua (2017): „Hier und heute: die Ära der Depression“. In: Hofmann/Messling: 372–367, hier: 372f.)

<sup>39</sup> Jaeggi, Rahel (2014): *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp: 257.

<sup>40</sup> Vgl. Atzeni, Gina (2012): „Interaktion/Organisation/Gesellschaft“. In: Jahrhaus, Oliver/Nassehi, Armin (Hg.) (2012): *Luhmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler: 88–90, hier: 89.

<sup>41</sup> Zur Ausdifferenzierung voneinander, unabhängiger Systeme, die sich autopoietisch selbst reproduzieren und sich von anderen Systemen abgrenzen vgl. Klymenko, Iryna (2012): „Autopoiesis“. In: Jahrhaus/Nassehi: 69–71, hier: 70; Vgl. Mayr, Katharina (2012): „Geschlossenheit/Offenheit“. In: Jahrhaus/Nassehi: 84–86, hier: 85; sowie Müller, Julian (2012a): „Differenz, Differenzierung“. In: Jahrhaus/Nassehi 73–75, hier: 74.

<sup>42</sup> Vgl. Mayr 2012: 85. Zum Paradigma der Übersetzung des Möglichen *a priori* unmöglicher Kommunikation durch Medien vgl. auch Müller, Julian (2012): „Systemtheorie als Medientheorie“. In: Jahrhaus/Nassehi: 57–62, hier: 58f.

<sup>43</sup> Vgl. Jahrhaus, Oliver (2012): „Die Kunst der Gesellschaft (1995)“. In: ders./Nassehi: 236–241, hier: 238f.

<sup>44</sup> Zur Ausdifferenzierung und Abgrenzung sozialer Systeme unter Berücksichtigung der autopoietischen Reproduktion von sozialen Subsystemen und der Funktion der Beobachtung vgl. Mayr 2012: 85. Zum Begriff des „Code“ als Grundsprache eines jeden autopoietisch sich reproduzierenden Systems vgl. Süssenguth, Florian (2012): „Code“. In: Jahrhaus/Nassehi: 71–73, hier: 71.

werden würde. Die in Subsystem „2“ erzeugte Transformation einer ursprünglich im Subsystem „1“ generierten kritischen Information wäre demnach deren Kritik.

Literatur kann man nun als eines dieser Kommunikationssysteme betrachten, das mittels Beobachtungsinstanzen Kontakt zu anderen Subsystemen hat und sich autopoietisch selbst erhält. Das Medium der Erzählung entspräche dabei dem systemimmanenten Code und die Beobachterin, der Erzählinstanz.<sup>45</sup> Konkret bestünde die Aufgabe des Subsystems des literarischen Schreibens darin, Informationen aus einer als kritisch verändert wahrgenommenen Wirklichkeit, wie etwa dem System der Ökonomie, der Politik oder der Alltäglichkeit zu entnehmen, zu selektieren und entsprechend literarisch-rhetorischer Modellierungsverfahren in den Code literarischer Texte – z.B. in die Form von Erzählungen – umzuwandeln.

### 1.3.2 Kritik und Krise unter Berücksichtigung von Rahmen- und Subjekttheorie

Sinnlich wahrgenommene Wirklichkeit wird nun im Verarbeitungssystem psychischer Systeme nicht als statisch, sondern vielmehr als dynamisch wahrgenommen. Kognitiven und soziokulturellen Rahmungsprogrammen kommt dabei die Aufgabe zu, die chaotische Fülle sinnlich wahrgenommener Realität zu sichten, den einzelnen so selektierten Einzelbestandteilen einen Platz innerhalb eines bestimmten symbolischen Referenzraumes zuzuordnen und dadurch Normalität zu erzeugen.<sup>46</sup> *Normalität* kann demnach als der Zustand begriffen werden, in dem *a priori* dynamisch-ungeordnete Elemente/Objekte einer chaotischen Wirklichkeit auf Grund ihrer Strukturierung durch eine gegebene symbolische Ordnung von etwaigen Subjekten dieser Ordnung wiedererkannt werden können.<sup>47</sup> Diese Ordnung und Normalität erzeugenden Mechanismen nennt Rahel Jaeggi „Lebensformen“:

Lebensformen sind Problemlösungsinstanzen. Sie reagieren auf Probleme, die sich der menschlichen Gattung in Bezug auf die Gestaltung [...] ihres Lebens stellen. Entsprechend machen Lebensformen (implizit oder explizit) geltend, dass sie die jeweils angemessene Lösung für das Problem sind, dass sich (mit) ihnen stellt. Das Gelingen von Lebensformen lässt sich nur daran messen, ob sie diesen Anspruch erfüllen oder nicht.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Der Beobachtung durch das System der Literatur ginge demnach die Verarbeitung der sinnlich-empirischen Wirklichkeit durch das kognitive System des Autors voraus. Die Aktivität der Erzählinstanz könnte dann auch als Mittlerin zwischen der wahrgenommenen Welt *psychischer* und der erzählten Welt *kommunikativer* Systeme betrachtet werden. Zum Begriff des psychischen Systems sowie dem Moment der Kopplung von psychischen und sozialen Systemen durch gegenseitige Beobachtung nach Luhmann vgl. Jahrhaus, Oliver (2012): „Psychisches System“. In: ders./Nassehi: 111–113, hier: 112.

<sup>46</sup> Zum Begriff des Rahmens und dessen Bedeutung für die Konstruktion von Normalität vgl. Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. London: Harper Colophon Books: 21ff.; vgl. aber auch Žižek, Slavoj (2014): *Was ist ein Ereignis?* Frankfurt am Main: Fischer: 24ff.

<sup>47</sup> Vgl. dazu Link, Jürgen (2013): „Diskurs, Interdiskurs, Kollektivsymbolik. Am Beispiel der aktuellen Krise der Normalität“. In: *Zeitschrift für Diskursforschung* 1: 7 – 23, hier: 19f. Online unter <https://content-select.com/en/portal/media/view/527a7e18-58e0-4d73-a137-30c12efc1343>, abgerufen am 16.08.2021.

<sup>48</sup> Jaeggi 2014: 200.

Zwischen Ordnung und beobachtendem Subjekt besteht dabei nach Jaeggi eine direkte Wechselwirkung:<sup>49</sup>

[Bei Lebensformen [handelt] es sich um überindividuelle Praxiszusammenhänge [...], die das Handeln von Individuen ebenso strukturieren, wie sie umgekehrt von diesen geschaffen sind. [...] Lebensformen werden [...] weder von Individuen »erfunden«, noch existieren sie ohne Mitwirkung der an ihnen Partizipierenden. [...] Lebensformen verändern sich weder allein durch die direkte intentionale Einwirkung von Individuen noch ohne diese – es handelt sich um eine Gemengelage von aktivem und passivem, intentionalem und nichtintentionalem Geschehen. [...] Träger der beschriebenen Veränderung sind weder ein Großsubjekt noch die einzelnen Subjekte alleine; mittels der Subjekte verändert sich ein Praxiszusammenhang, der gleichzeitig Resultat wie Bedingung individuellen Handelns ist. Individuen (oder Kollektive) verändern dann soziale Praktiken, deren Veränderung dann wieder auf die individuellen Erfahrungs- und Lernmöglichkeiten zurückwirkt.<sup>50</sup>

Kommt es in nun dieser sich dynamisch stets wandelnden Welt zu solchen Veränderungen, die den ordnungsgebenden Rahmen übersteigen, wird das Moment des Normalen ausgesetzt und die Wirklichkeit als kritisch verändert wahrgenommen. Gleichsam kommen die Handlungen zur Gestaltung der Wirklichkeit, die durch die Subjekte dieser Ordnung ausgeführt werden, ins Stocken:

Im Fall der Krise stellen sich die (Problemlösungs-)Ressourcen der entsprechenden Lebensformen als unzureichend heraus, die entstehenden Probleme sind mit den etablierten Praktiken nicht lösbar, oder diese führen überhaupt erst in die problematische Situation. Die Überwindung einer solchen Lage führt nun zur Modifikation oder Transformation oder sogar zur Etablierung neuer Praktiken, die dann das Gefüge des Praxiszusammenhangs, aus dem heraus die Individuen sich verstehen, verändern.<sup>51</sup>

Kritisch veränderte Wirklichkeit oder Krise ist demnach das Resultat einer Rahmungsinsuffizienz und im weiteren Sinne eine Anpassungsstörung soziokultureller Rahmungsprogramme in Bezug auf eine Wirklichkeit, die als verändert wahrgenommen wird und die in letzter Instanz zu Handlungsunfähigkeit der Subjekte führt, die Teil dieser Ordnung sind. Dort, wo Lebensformen nicht in der Lage sind, die Wirklichkeit nach ihren eigenen normativen Ansprüchen zu begreifen, geraten sie

in *normative Krisen*. Damit gibt es nicht nur selbstgesetzte Maßstäbe für ihre Kritik; es gibt auch einen Anlass für diese. Kritik ist, so kann man es dann auffassen, die subjektive Seite solcher Krisen. Und sie ist, sofern

---

<sup>49</sup> In diesem Modell von Gesellschaft spielen nun dezidiert Elemente eine Rolle, die im Luhmannschen Kommunikationsmodell, nach welchem Gesellschaft sich lediglich aus der Gesamtheit der Kommunikationen konstituiert, die in den einzelnen, autopoietisch sich reproduzierenden Subsystemen generiert werden, nicht berücksichtigt werden. So kommt die Entität *Gesellschaft* in Luhmanns systemtheoretischer Theorie insbesondere ohne die soziologische Entität des Subjektes oder Akteurs aus. Während Luhmann keine Handlungen, sondern lediglich Kommunikationen kennt, die in den jeweiligen Subsystemen „autopoietisch“, das heißt: durch das System selbst generiert werden, betonen andere soziologische Gesellschaftstheorien die Bedeutung des Subjektes als kleinste Organisationseinheit von Gesellschaft. Subjekte werden demnach als handlungsfähige Einheiten einer Ordnung gesehen. Diese Subjekte konstituieren dabei Ordnungen, die in einem reziproken Rückkopplungsprozess wiederum Subjekte hervorbringen, die in diesen Ordnungen Handlungen vollziehen. Vgl. hierzu wieder Jaeggi 2014: 331. Für eine allgemeine Übersicht über den Subjektbegriff in diesem Sinne vgl. Zima, Peter (<sup>3</sup>2000): *Theorie des Subjekts*. Tübingen: Narr Francke Attempto: 3.

<sup>50</sup> Jaeggi 2014: 330.

<sup>51</sup> Jaeggi 2014: 331.

Krisen und Probleme nicht nur objektiv bestehen, sondern von Subjekten hervorgebracht werden, gleichzeitig Bestandteil der Krise – und als solche Teil dessen, was die Dynamik von Lebensformen ausmacht.<sup>52</sup>

Krise ist somit das Gegenteil von Normalität und definiert als die Unfähigkeit bestimmter Subjekte, innerhalb einer veränderten Wirklichkeit gestaltend tätig zu sein. Diese Dysfunktionalität induziert nun, wie in obigem Zitat beschrieben, Prozeduren der Anpassung, über welche sich in Krise geratene Ordnungsstrukturen zu regenerieren versuchen. Prozeduren der Anpassung können daher auch als Lernprozesse bezeichnet werden:

Erlaubt also der Normalfall ein Ineinandergreifen von Problemstellung und -lösung, so tritt im radikaleren Fall [...] eine dramatischere Form von Krise zu Tage [...]. Geht es im Normalfall um Probleme und die Bedingungen ihrer Lösungen in einem gesetzten Interpretationsrahmen, so ist es genau dieser Interpretationsrahmen – und damit der Maßstab für eine gelingende Problemlösung selbst – der in einer solchen Krise in Frage gestellt wird. [...] MacIntyre hat eine solche radikale Unterbrechung und dramatische Infragestellung der Grundlagen einer Tradition [...] »epistemologische« Krise genannt. Wir wissen in einer solchen Situation nicht nur nicht mehr weiter, wir wissen sogar nicht mehr, was wir wissen können und was es überhaupt bedeutet, hinsichtlich eines bestimmten Problems Fortschritte zu machen – oder eben nicht.<sup>53</sup>

Lernprozesse können demnach als die spezifischen Anpassungsreaktionen von Subjekten an stattgehabte Veränderungen der Wirklichkeit und in diesem Sinne als Formen von Kritik betrachtet werden.<sup>54</sup> Gelingt durch diese „kritischen“ Lernprozesse die Adaption an die veränderte Realität, wird das Moment der Krise überwunden, Normalität tritt ein und vormals betroffene Subjekte erlangen ihre Handlungsfähigkeit zurück. Jaeggi nennt nun Lernprozesse, die innerhalb eines spezifischen Systems selbst generiert werden, *immanente Kritik*:

Immanente Kritik kritisiert [...] ihren Gegenstand anhand von Maßstäben, die in diesem selbst schon enthalten sind. [...] Immanente Kritik lokalisiert die Normativität sozialer Praktiken in den Vollzugsbedingungen dieser Praktiken selbst. Außerdem geht immanente Kritik davon aus, dass die Kontexte, aus denen sie ihre Maßstäbe bezieht, gleichzeitig *in sich* widersprüchlich sind. Sie werden nicht zufällig nicht verwirklicht, sondern sind von einem systematischen Problem gekennzeichnet. Immanente Kritik ist infolgedessen weniger auf die *Rekonstruktion* oder Einlösung normativer Potenziale als auf eine durch die immanenten Probleme und Widersprüche einer bestimmten sozialen Konstellation beförderte *Transformation* des Bestehenden ausgerichtet.<sup>55</sup>

Gemäß dieser Definition sind betroffene Subjekte Teil der kritisch affizierten Wirklichkeit und generieren die für die Autoregeneration und Anpassungsvorgänge notwendigen Lernprozesse aus ihrer Krisenerfahrung heraus. Krise und Kritik sind demnach nicht voneinander unabhängig, sondern direkt über die Subjekte, die ihre Krise bewältigen müssen, miteinander verbunden.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Jaeggi 2014: 257.

<sup>53</sup> Jaeggi 2014: 363f.

<sup>54</sup> Dabei umfasst Kritik nicht bloß die kritische Äußerung auf einen Missstand hin, sondern ein komplexes Konglomerat an Handlungen, bestehend aus Wahrnehmung, Sammlung, Selektion, Schlussfolgerung, Entscheidungsfindung in Hinsicht auf eine als kritisch bewertete Information.

<sup>55</sup> Jaeggi 2014: 277.

<sup>56</sup> Dies entspricht nun genau der Auffassung von Kritik, wie sie von der *Kritischen Theorie* der Frankfurter Schule vertreten wird. Im Gegensatz zur Annahme der Unabhängigkeit von kommunikativen Systemen wie in der Luhmannschen Systemtheorie betont die *Kritische Theorie* den organischen Zusammenhang zwischen Krise, Instanz



Demnach ist Kritik kein aus dem Außen kommender, über den Dingen freischwebender Modus der Analyse, sondern muss vielmehr als die *systemimmanente* Prozedur der Anpassung an eine kritisch-verändert wahrgenommene Wirklichkeit betrachtet werden, die aus dem betroffenen System „immanent“ hervorgeht:

[Immanente] Kritik ist [...] objektiv, sofern sie als kritischer Nachvollzug der auf Seiten der Objekte (der Verhältnisse) liegenden Spannungsverhältnisse, Krisenmomente oder Defizite auftritt. Es ist die Existenz von wirklichkeitsimmanenten Konflikten und Widersprüchen und damit der Zusammenhang von Krise und Kritik, den eine solche Form der Kritik ins Bewusstsein rückt.<sup>57</sup>

Dieser Anpassungsprozess verläuft in mehreren Phasen. Besteht zu Beginn der Krise die Aufgabe der Kritik darin, möglichst viel Information über die veränderte Realität zu generieren,<sup>58</sup> ist eine spätere Krisenphase durch Ordnung, Selektion und Beurteilung des aus der Beobachtung gewonnenen „Wissensmaterials“ gekennzeichnet.<sup>59</sup> Gleichzeitig wird über den Prozess der Kritik auch die Integrität der Subjektaktanten wiederhergestellt:

Das allgemeine Kriterium für das Gelingen einer Problemlösung ist also die Auflösung der vorher bestehenden Handlungshemmung und Krise beziehungsweise die Auflösung der Inkohärenz. [...] Funktionieren ist also ein komplexes Konzept, das auch die Wiederherstellung eines in sich kohärenten Interpretationsrahmens für die jetzt wieder »funktionierenden« Handlungen und (Selbst-)Deutungen beinhaltet. [...] Ein gelungener Lernprozess hat zum Resultat nicht nur die bessere Bewältigung einer vorher problematischen Situation; er gelingt auch *als* Lern- oder Erfahrungsprozess. [...] Gelungene Lernprozesse sind solche, die Erfahrungsmöglichkeiten erweitern und vertiefen [...].<sup>60</sup>

Es ist an diesem Punkt wichtig, noch einmal festzuhalten, dass unter Kritik, im Sinne von Lernprozessen, die Reaktion eines Systems auf nicht beherrschbare Wirklichkeitsveränderungen verstanden wird. Sie ist demnach die immanente Reaktion eines Gesellschaftsbereichs auf seine eigene kritische Entwicklung, die *zielgerichtet* versucht, die zu Grunde liegende Anpassungsstörung zu beheben, um dadurch individuelle und gesellschaftliche Funktionalität und Kontrolle zurückzugewinnen. Kritik ist also nicht neutral, sondern vielmehr als ein konkreter, ideologisch motivierter Versuch zur Wiederherstellung von Ordnung zu verstehen.

---

der Kritik und generierter Kritik. Demnach wird die Instanz der Kritik als nicht von der kritischen Wirklichkeit autonom, sondern vielmehr als deren immanenter Bestandteil angesehen. Auf Luhmanns Systemtheorie übertragen wären demnach die unterschiedlichen Kommunikationssysteme nicht voneinander unabhängig, sondern miteinander verschachtelt und organisch verwoben. Demnach wäre Kritik nicht ein freischwebender externer Analysemodus, sondern vielmehr selbst das systemimmanente Prozedere der Anpassung an eine veränderte und nun kritische Wirklichkeit, deren kritisches Moment mittels dieser Anpassungsstrategien überwunden werden soll. Vgl. hierzu noch einmal Jaeggi 2014: 279.

<sup>57</sup> Jaeggi 2014: 276.

<sup>58</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 213, 214, 395.

<sup>59</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 405, 412.

<sup>60</sup> Jaeggi 2014: 404f.

### 1.3.3 Krise, Kritik und Literatur – Erzählung als spezifische Form von Kritik

Die Besonderheit kommunikativer Systeme besteht darin, über Beobachtungen Phänomene der Wirklichkeit in Kommunikation zu transformieren. Literatur kann dabei als eines dieser Kommunikationssysteme oder eben, obigem Schema folgend, als eine spezielle Form von Kritik betrachtet werden, die *a priori* nicht-literarische Informationen gemäß den systemimmanenten Übersetzungsprozeduren des Systems „Literatur“ in literarische Texte transformiert. Literarische Texte werden dadurch zu spezifischen Speichern des Wissens.<sup>61</sup>

Dabei zeichnet sich Kritik im System der Literatur durch spezifische rhetorische und narratologische Verfahren der Modellierung und In-Szene-Setzung der im Fokus des Interesses stehenden Problematiken aus. Diese Inszenierung erfolgt in literarischen Texten über narratologische Figuren. Der Begriff der Figur, wie er in dieser Arbeit verwendet wird, orientiert sich am Begriff der *figura* nach Erich Auerbach. Auerbach definiert die *figura* als „etwas Wirkliches, Geschichtliches, welches etwas anderes, ebenfalls Wirkliches und Geschichtliches darstellt und ankündigt. Das gegenseitige Verhältnis wird durch eine Übereinstimmung oder Ähnlichkeit erkennbar“.<sup>62</sup> Die Funktion von Figuren in literarischen Systemen besteht somit in der visuellen Sichtbarmachung, Sinnlichmachung und Inszenierung *a priori* nicht-figurativer Informationen als der menschlich-erfahrbaren Alltagswelt similäre, reale und wiedererkennbare.

Der Entität *Figur* wird dabei ein besonderes Verhältnis zur Wirklichkeit unterstellt. Erich Auerbach hat sein Figurenkonzept aus der geschichtlichen Betrachtung des rhetorischen Stilmittels der *figura* abgeleitet. Dabei verfolgt Auerbach den Gebrauch und die Entwicklung dieser stilistischen Textentität von der Antike über ihre Anwendung und Adaption bei den Kirchenvätern bis hin zu ihrer späteren Weiterentwicklung in der Literatur im Mittelalter und der literarischen Neuzeit inklusive der Moderne. *Figur* ist für die Antike zunächst eine stilistische Textkategorie,

---

<sup>61</sup> Vgl. Ette, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos: 21; vgl. auch den Bezug von Literatur und Wissen bei Vogl. Joseph (<sup>4</sup>2011): *Kalkül und Leidenschaft: Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich: Diaphanes: 13.

<sup>62</sup> Auerbach, Erich (2016): „Figura“. In: Balke, Friedrich/ Engelmeier, Hanna (Hg.) (2016): *Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des „Figura-Aufsatzes“ von Erich Auerbach*. Paderborn: Wilhelm Fink: 121–180, hier: 140f.; zum Figurenbegriff in diesem Sinne vgl. auch die Ausführungen von Largier, Niklaus (2013): „Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der *figura*“. In: Kiening, Christian/Fleury, Katharina Mertens (Hg): *Figura. Dynamiken der Zeichen und Zeiten im Mittelalter*. Würzburg: Königshausen & Neumann: 51–70, hier: 58, 60. Vgl. zur Problematik der Ähnlichkeitsoperation auch Klausnitzer, Ralf (2008): *Literatur und Wissen. Zugänge-Modelle-Analysen*. Berlin: Walter de Gruyter: 225ff.

die ein anderes wahrgenommenes Objekt der extrasprachlichen Wirklichkeit durch den Vorgang der Figurierung plastisch – und das heißt: wiedererkennbar – darstellt.<sup>63</sup>

Im Vordergrund der Figur steht daher zunächst ihre unmittelbare, durch den Leser/Betrachtenden erfassbare visuell-sinnliche Wirkung. Gleichzeitig verweisen diese Figuren auf etwas anderes, was sie nicht direkt sind, sondern plastisch repräsentieren.<sup>64</sup> Bei den Kirchenvätern – Auerbach bezieht sich hier insbesondere auf Augustinus – werden die Eigenschaften dieses Stilmittels, sprachlich-sinnlich auf etwas Nicht-Sprachliches der Wirklichkeit zu verweisen, Teil einer narratologisch und machtpolitisch motivierten Strategie, die auch der Verbreitung des Christentums dient.<sup>65</sup> Dieses rhetorische Kalkül besteht darin, die Texte des Alten Testaments mit denen des Neuen Testaments kausal miteinander in Verbindung zu bringen, und zwar so, dass zwischen Judentum und Christentum ein glaubhafter Traditionszusammenhang gestiftet werden kann.<sup>66</sup> Konkret kommt dieses Verständnis der *figura* bei den Kirchenvätern im Verhältnis der beiden Figuren *Jesus* und *Moses* zur Anwendung. In dieser philologischen Operation wird Moses als die Präfigura von Jesus inszeniert, der dessen Niederkunft auf Erden antizipiert.<sup>67</sup> Umgekehrt wird Jesus als die Wiederkunft Moses' verstanden, der dessen Wesen in der Gegenwart aktualisiert.<sup>68</sup> Beide Figuren verkörpern demnach als sinnlich-erfahrbare Entitäten sich selbst, stehen aber gleichzeitig in der Gesamtfigur/-erzählung der Bibel über die Funktion der

---

<sup>63</sup> Vgl. Largier 2013: 58; Auerbach 2016: 122.

<sup>64</sup> Vgl. Auerbach 2016: 137.

<sup>65</sup> Vgl. Auerbach 2016: 163, 167ff.

<sup>66</sup> Nach Auerbachs Figurenkonzept haben die Kirchenväter zwischen den Figuren des Alten und Neuen Testaments gerade deswegen einen Sinnzusammenhang geschaffen, um die alte Tradition des Judentums mit der neuen christlichen Bewegung zu vereinen. In diesem Sinne ist dieser Akt der retrospektiven Traditionsstiftung von Kausalzusammenhängen unterschiedlicher Kulturen, die genuin nicht miteinander zusammenhängen, als „machtpolitisch“ motivierter Vorgang zu bewerten (vgl. Auerbach 2016: 163, 167ff.). Man beachte in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen von Haydn White: „But as historical event, it remains open to retrospective appropriation by any later group that may choose it as a legitimating prototype of its own project of self-making and hence an element of its genealogy“ (White, Haydn (2020): „Auerbach's Literary History. Figural Causation and Modernist Historicism“. In: ders.: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. John Hopkins University Press: Baltimore, Maryland: 87–101, hier: 96). Im Roman hat die Erzählinstanz diese Machtposition inne, die durch ihre Subjektivität die unterschiedlichen Figuren der Wirklichkeitsdarstellung miteinander verkoppelt und konfiguriert. Auch auf Ebene des Lesers findet ein solcher „machtpolitischer“ Akt statt. Der Leser fungiert hierbei analog zur Erzählinstanz – oder analog zu den „Kirchenvätern“ – als Instanz, die kraft ihrer kognitiven Fähigkeiten – entsprechend dem Erzählakt oder der Bibelexegese – einen Zusammenhang zwischen zwei Figuren herstellt, der ontologisch nicht besteht.

<sup>67</sup> Vgl. Auerbach 2016: 152, 162.

<sup>68</sup> Vgl. Auerbach 2016: 152, 162.

*figura* und damit über einen philologisch-narratologisch geschaffenen und letztlich machtpolitisch motivierten Bezug miteinander in Verbindung.<sup>69</sup>

Diese rhetorische Verweisfunktion erstreckt sich bei den Kirchenvätern noch auf zwei weitere Ebenen. So bezieht sich Jesus als Figur nicht nur auf etwas Vergangenes, sondern ähnlich wie die Figur Moses' auch auf etwas Zukünftiges, nämlich die Wiedergeburt und damit die Rückkehr des Heilands auf Erden. Damit wird Jesus selbst zur Präfiguratio und zum Versprechen für die Niederkunft des Erlösers zu einem späteren Zeitpunkt.<sup>70</sup> Viertens – und das ist nun der entscheidende Aspekt in Auerbachs Überlegungen – beziehen sich Jesus, Moses und die Wiederkehr des Heilands nicht nur in einem horizontal-zeitlichen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfassenden Sinne aufeinander, sondern stehen diese Figuralentitäten auch in einer vertikal angeordneten Referenzebene zueinander in Bezug. Diese vertikale Bezugsebene, die sich als die Präfiguratio aller Figuren unabhängig deren Zugehörigkeit zum Alten oder Neuen Testament versteht, wird in Augustinus' Reflexionen durch nichts weniger als Gott selbst figuriert:

Die Figuren sind also nicht nur vorläufig; sie sind zugleich auch die vorläufige Gestalt eines Ewigen und Jederzeitlichen; sie deuten nicht nur auf die praktische Zukunft; sondern auf die Ewigkeit und Jederzeitlichkeit von Anbeginn an; sie weisen auf etwas zu Deutendes, das in der praktischen Zukunft erfüllt werden wird, aber in der Vorsehung Gottes, in der kein Unterschied der Zeiten ist, stets schon erfüllt vorliegt; dies Ewige ist schon in ihnen figuriert, und so sind sie sowohl vorläufig-fragmentarische als auch verhüllte jederzeitliche Wirklichkeit.<sup>71</sup>

Indem die Kirchenväter so verfahren, schaffen sie einen für ihre Zeit logischen Sinnzusammenhang. Für Auerbach ist es hierbei noch einmal wichtig zu betonen, dass die Stiftung dieser logisch erscheinenden Kausalität nicht auf einer ontologischen Gemeinsamkeit zwischen den figuralen Entitäten „Jesus“, „Moses“ und „Gott“ beruht, sondern auf einer geschickten philologischen Operation, die als die Geburtsstunde der modernen Philologie und Geschichtsschreibung betrachtet werden kann:

Aber innerhalb dieses Rahmens [der durch die Kirchenväter vollzogenen philologischen Arbeit an Texten des Alten und Neuen Testaments] zeigt sich die ständige Bemühung, die Lücken der biblischen Darstellung auszufüllen, sie durch andere Bibelstellen und eigene Erwägungen zu ergänzen, einen fließenden Zusammenhang der Ereignisse herzustellen und überhaupt die an sich irrationale Interpretation bis an die äußerste Grenze vernunftleuchtend zu gestalten; fast alles, was er dem biblischen Bericht hinzufügt, dient

---

<sup>69</sup> Man könnte auch sagen, dass diese aufeinander bezogenen Figuren sich palimpsestartig wie Hypo- und Hypertext zueinander verhalten. Im Gegensatz zu Metatexten, die über andere Texte sprechen und diese kommentieren, besteht im Falle der Hypertextualität eine andere Beziehung. Hier steht ein ursprünglicher Text A mit einem historisch später generierten Text B insofern miteinander in Verbindung, als dass Text A als Vorlage zu einem Text B betrachtet werden kann. Die Existenz von Text B ist also von der Existenz von Text A abhängig, beide existieren aber als Werke unabhängig voneinander und figurieren eigenständige Textentitäten. Vgl. dazu Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily (2013): *Intertextualität: eine Einführung*. Berlin: Schmidt Verlag, hier: 119f.

<sup>70</sup> Vgl. Auerbach 2016: 169.

<sup>71</sup> Auerbach 2016: 170.

dazu, die geschichtliche Lage rational zu erklären und die Figuraldeutung mit der Vorstellung der ununterbrochenen geschichtlichen Ablauffolge in Einklang zu bringen [...].<sup>72</sup>

Aus zwei vollkommen unabhängigen, textuell vermittelten Ereignissen wird demnach auf rationale Art und Weise ein Sinnzusammenhang geschaffen, der durch den Betrachtenden sinnlich durch Kontemplation und intellektuell durch Reflexion erschlossen werden kann.

Diese figurale Strategie, die Auerbach in seiner Studie für den Begriff der *figura* in der Geistesgeschichte der frühen Kirchengeschichte ausmacht, wird später durch Haydn White für die Geschichtswissenschaften weiterentwickelt.<sup>73</sup> Der amerikanische Geschichtstheoretiker, der neben Stephan Greenblatt als der Begründer des *new historicism* gilt, hat stets den Einfluss von Auerbachs Figurenmodell auf seine eigenen geschichtsphilosophischen Betrachtungen betont.<sup>74</sup> In diesen spielt gerade das von Auerbach an den Kirchenvätern in ihrer „philologischen Methode“ angewendete Verfahren der figuralen Kausalitätsstiftung eine Rolle. Ähnlich wie durch Auerbach für das narratologische Werken der Kirchenväter demonstriert, die durch eine geschickte philologische Operation die beiden eigentlich voneinander unabhängigen Testamente in einen figural-überzeugenden Sinnzusammenhang gebracht haben, steht auch der Geschichtsschreiber/Historiograph in seiner Arbeit vor der Aufgabe, aus einer Reihe/Serie von losen und zusammenhanglosen geschichtlichen Texten einer bestimmten vergangenen Zeit eine Erzählung zu machen, die die Vergangenheit plausibel erklärt.<sup>75</sup> White unterstellt hierbei, dass die überlieferten (Text-)Ereignisse der Vergangenheit *a priori* keinen Sinn machen, sondern erst durch die Beziehung zu anderen Ereignissen plausibel werden. Diese Beziehung wird nach Haydn White durch eine Plotstruktur geschaffen, die die einzelnen Textfiguren miteinander verbindet.<sup>76</sup> Aufgabe des Historikers ist demnach, eine formale Struktur zu finden, die eine *adäquate* und *wirksame* Anordnung des gesammelten geschichtlichen Materials erlaubt.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Auerbach, Erich (1915/2015): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: A. Francke Verlag: 76.

<sup>73</sup> Vgl. White, Haydn (1994): „Der historische Text als literarisches Kunstwerk“. In: Conrad, Christoph/Kessel, Martina (Hg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne*. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Stuttgart: Reclam: 123–157.

<sup>74</sup> Vgl. White 1994: 137.

<sup>75</sup> Vgl. White 1994: 128, 132.

<sup>76</sup> Vgl. White 1994: 127.

<sup>77</sup> In diesem Sinne kann die Figuration eines Textes auch als ein willentlicher oder politischer Akt betrachtet werden. Nach Rancière ist Literatur insofern politisch, als dass diese eine bestimmte Darstellung der Welt übermittelt, die so, aber auch anderes hätte aussehen können. Die Entscheidung für ein bestimmtes Bild der Wirklichkeit – und damit auch gegen eine anderes mögliches – ist aber letztlich eine des Willens. Indem ein etwaiger Autor sich für und damit gegen eine bestimmte Darstellung der Wirklichkeit in seinem Werk ausspricht, macht er öffentlich seinen Willen deutlich, die Welt auf eine bestimmte Art und Weise zu schaffen und handelt damit politisch. Vgl. Rancière, Jacques: (2011): *Politik der Literatur*. Wien: Passagen-Verlag, hier: 17f.

In diesem Unterfangen ist der Historiker nun nicht frei, sondern insbesondere von zwei Faktoren abhängig. Einerseits ist hierfür die Art entscheidend, wie die vorliegenden Materialien, die zu einer Geschichte verknüpft werden sollen, gelesen werden. Diese Lesart kann gemäß White nicht frei bestimmt werden, sondern hängt letztlich von den Determinanten ab, die die Subjektivität des Geschichtsschreibenden prägen. Das heißt: Wie bestimmte Materialien/Ereignisse der Vergangenheit interpretiert werden, hängt von den epistemologischen Bedingungen der Zeit ab, in der der Historiker als Subjekt der Weltauslegung sich anschickt, diese zu bearbeiten. Dies wiederum bedeutet, dass die Materialien nicht so zur Darstellung kommen, wie sie tatsächlich waren, sondern wie sie durch den Akt der Bearbeitung konstituiert werden:<sup>78</sup>

Unsere *Erklärungen* historischer Strukturen und Prozesse sind daher mehr von dem bestimmt, was wir in unseren Darstellungen weglassen, als von dem, was wir hineinnehmen. Denn gerade in dieser skrupellosen Fähigkeit, bestimmte Fakten auszuschließen, um andere zu Bestandteilen verstehbarer Geschichten zu machen, gerade darin zeigt der Historiker sein Gespür wie auch sein Verständnis. Der »Gesamtzusammenhang« irgendeiner gegebenen »Serie« von historischen Fakten ist die Kohärenz einer Geschichte [story], doch die Kohärenz wird nur dadurch erreicht, daß die Fakten auf die Erfordernisse der Geschichtenform [story form] zugeschnitten werden.<sup>79</sup>

Neben diesen externen Faktoren entscheidet aber auch die Konstitution des Materials selbst darüber, wie es gelesen werden kann und welche Plotstruktur für eine plausible und wirksame Inszenierung der Zeit adäquat wäre.<sup>80</sup> Der Historiker kann sich die Welt also nicht frei erfinden, sondern ist, neben seiner historisch bedingten Subjektivität, von der Präsenz und der Art des Materials abhängig, das ihm eine bestimmte Zeit bietet.<sup>81</sup> Geschichtliches Material und historischer Zeithorizont zwingen den Historiker also zu einer bestimmten Form der Inszenierung, die Verbindungen zwischen einzelnen Textmaterialien schafft, die *a priori* nicht existieren.<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> Vgl. hierzu auch die Ähnlichkeit mit Jürgen Links Interdiskurstheorie. Die jeweiligen Narrative können dabei als Interdiskurse betrachtet werden, die bestimmte „ereignisartig“ in Erscheinung tretende Spezialdiskurse, und dazu gehört auch die empirische Erfahrung von „ereignisartiger“ nicht-sprachlicher Wirklichkeit, plausibilisieren. Vgl. dazu Link, Jürgen (2008): „Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur (mit einem Blick auf Kafkas Schloß)“. In: Kämper, Heidrun/Eichinger, Ludwig M. (Hrsg.): *Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*. Berlin, New York: de Gruyter: 115–134, hier: 118ff., 122ff. Online unter: [https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/8019/file/Link\\_Sprache\\_Diskurs\\_Interdiskurs\\_und\\_Literatur\\_2008.pdf](https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/8019/file/Link_Sprache_Diskurs_Interdiskurs_und_Literatur_2008.pdf), abgerufen am 28.09.2022. Vgl. auch zusammenfassend Berndt/Tonger-Erk 2013: 248ff.

<sup>79</sup> White 1994: 140f.

<sup>80</sup> Vgl. White 1994: 128.

<sup>81</sup> Vgl. White 1994: 128.

<sup>82</sup> Vgl. hierzu auch die folgenden Ausführungen von Balke in seinen Untersuchungen zu Auerbachs Figuren/Mimesis-Konzept: „Das Sinnliche hat bei [Auerbach] wie bei Bataille das Formlose die Kraft, die Ähnlichkeit zu »zerreißen«, ohne sie vollständig aufzulösen, anders gesagt: ein Verhältnis der Ähnlichkeit zwischen höchst Disparatem zu stiften, für das Auerbachs paradoxe Formel vom tragischen Realismus steht“ (Balke, Friedrich (2016): „Erich Auerbachs Niederer Materialismus“ In: ders./Engelmeier: 13-88, hier: 42).

Aus diesen Betrachtungen ergeben sich umgekehrt für die im Text als Figuren imponierenden Textentitäten vier Funktionen/Verweisebenen, also das, was aus ihnen abgelesen oder abgeleitet werden kann. Zunächst einmal wirken diese auf den Leser unmittelbar „figural“ durch ihre phänomenische Erscheinung im Text. Zweitens repräsentieren sie über diese direkt erfahrbare, phänomenisch-figurale Wirksamkeit hinaus eine Thematik, die sich wiederum aus dem *Emplotment* selbst ergibt:

Allein durch die Konstitution einer Folge von Ereignissen zu einer verstehbaren Geschichte lädt der Historiker jene Ereignisse mit der symbolischen Bedeutung einer verstehbaren Plotstruktur auf. [...] Indem sie alternative Plotstrukturen für eine gegebene Folge von historischen Ereignissen vorschlagen, geben Historiker historischen Ereignissen alle die möglichen Bedeutungen, die die Literatur ihrer Kultur ihnen verleihen kann.<sup>83</sup>

Die einzelnen Figuren einer Erzählung repräsentieren daher nicht nur sich selbst, sondern auch eine Thematik, die der Autor ihnen zuordnet und die erst die Bedingung dafür ist, dass sie mit anderen Figuren, die in diese Thematik passen, zu einer Geschichte verbunden werden können. Drittens lassen sich aus der spezifischen Konstellation dieser figuralen Erzählungen auch Hinweise auf die Präfiguratio des Autors ableiten, der vermittelt einer bestimmten Logik und einem bestimmten *Emplotment* die Erzählung aus verschiedenen losen textuellen Ereignissen der wahrgenommenen Wirklichkeit konstituiert. Gerade diese Verbindung und Konstellierung zwischen verschiedenen figuralen Ereignissen gibt Auskunft darüber, wie der Autor die Materialien, aus denen er seine Geschichte knüpft, gelesen haben könnte:

Geschichtsdarstellungen haben daher nicht nur Ereignisse zum Gegenstand, sondern auch die möglichen Mengen von Beziehungen, die diese Ereignisse nachweisbar darstellen. Diese Mengen von Beziehungen sind jedoch nicht den Ereignissen selbst immanent; sie existieren nur im Kopf des Historikers, der über sie nachdenkt. Dort liegen sie als Formen von Beziehungen vor, die im Mythos, in der Fabel und der Folklore, in den wissenschaftlichen Kenntnissen, der Religion und der Literatur der Kultur, der der Historiker selbst angehört, konzeptualisiert sind. Doch wichtiger scheint mir, daß sie, so behaupte ich, der Sprache selbst immanent sind, die der Historiker zur *Beschreibung* der Ereignisse benutzen muss, bevor sie wissenschaftlich analysiert werden oder ihnen eine fiktionale Plotstruktur verliehen wird. [...] Wenn dies der Fall ist, dann kann es durchaus sein, daß die Art der Plotstruktur, für die sich der Historiker entscheidet, um eine bestimmte Folge von historischen Ereignissen Bedeutung zu verleihen, durch die dominante figurative Form der Sprache [figurative mode of the language] bestimmt wird, die er vor der eigentlichen Erzählung zur Beschreibung der Elemente seiner Darstellung benutzt.<sup>84</sup>

Die jeweiligen in einem Text apperzierbaren Figuren verweisen demnach nicht nur auf sich selbst oder eine ihnen übergeordnete Problematik, sondern auch auf die Instanz, die dieser Erzählung kraft einer bestimmten Subjektivität Gestalt gibt:

For Auerbach [...] the literary text appears as a synecdoche of its context, which is to say it is a particular kind of fulfillment of the figure of a context. In his actual hermeneutic practice, Auerbach tends to present the

---

<sup>83</sup> White 1994: 142f.

<sup>84</sup> White 1994: 146f.

text as a representation not so much of its social, political, and economic milieus as of its author's experience of those milieus; and as such, the text appears or is presented as a fulfillment of a figure of this experience.<sup>85</sup>

Da die Subjektivität des Autors aber selbst durch die konkreten epistemologischen und soziopolitischen Bedingungen einer bestimmten historischen Epoche bedingt ist, besteht zwischen Figur, Subjektivität des Erzählers und zeitlichem Kontext der historischen Wirklichkeit ebenfalls ein Bezug.<sup>86</sup> Dieser Bezug wird auch durch einen anderen Umstand deutlich: Nur dadurch, dass etwas in der extraliterarischen, reapolitisch-historischen Wirklichkeit passiert und aufgrund dessen auch der bestehende Erkenntnishorizont eines bestimmten, die Welt beobachtenden Subjektes überschritten wird, wird dieses Subjekt auch dazu genötigt, über sich und die Welt im Sinne von Kritik nachzudenken, die sich dann in narratologischen Figuren äußert. Der Text, der in Form von Figuren erscheint, gibt also Hinweise sowohl auf die Präfiguratio des Erzählers als auch auf die extraliterarische Wirklichkeit, die er darstellt.

Zusammenfassend lassen sich damit folgende Bezugsebenen/Verweisstrukturen aus einer Figur ableiten. Zunächst konstituiert eine bestimmte Figur „1“ eine Entität, die direkt und unmittelbar sinnlich auf den Leser wirkt. Diese steht aber nun nicht nur für sich allein, sondern verweist auf andere, gleichsam sinnlich wirkende Figuren. Hier ist eine diachrone von einer synchronen Figuralbeziehung zu unterscheiden. So steht einerseits eine Figur „1“ zu einem Zeitpunkt „1“ im chronologischen Verlauf der Handlung über Ähnlichkeitsoperationen mit einer Figur „1a“ zu einem Zeitpunkt „1a“ in der Handlung diachron in Verbindung. Das heißt: Figur „1“ und Figur „1a“ werden über ihre narratologisch-textuelle Modellierung so inszeniert, dass sie durch den Leser als die gleiche Figur ausgemacht werden, stellen aber eigentlich separate und voneinander getrennte Figuraleinheiten dar. Auf der anderen Seite steht eine bestimmte Figur „1“ in einem determinierten Moment des chronologischen Verlaufes der Erzählung synchron mit anderen Figuren im Bezug – beispielsweise Figur „2“ und „3“ –, von denen sie sich qua ihrer unterschiedlichen figuralen Inszenierung unterscheidet. Drittens geht von einer bestimmten Figur

---

<sup>85</sup> White 2020: 91.

<sup>86</sup> Auch Engelmeier arbeitet in ihrer Auerbach-Interpretation diesen Zusammenhang zwischen Figur und Präfiguratio heraus: „Entscheidend ist dabei der Rekurs auf den Begriff der Figur selbst: Sie ist produzierte Vergangenheit, die als historische Wirklichkeit präsentiert wird und somit verschiedene Zeitebenen verklammert. [...] Ein Text kann dementsprechend die Erfüllung einer vorherigen sein, er kann eine Präfiguration vornehmen, gleichzeitig kann er aber auch die Erfüllung einer Präfiguration darstellen, die in einer bestimmten historischen Situation gegeben ist“ (Engelmeier, Hanna (2016): „Die Wirklichkeit Lesen. Figura und Lektüre bei Erich Auerbach“. In: Balke, Friedrich/dies. (Hg.): 89–118, hier: 104). Hier befindet sich eine interessante Ähnlichkeit zum Begriff der „Archäologie“ bei Foucault. Foucault hat den Prozess der Entschlüsselung dieses Bezugs zwischen Entstehungsbedingung eines bestimmten Objekts („Archiv“) und des Objekts selbst als „archäologische Methode“ bezeichnet. Vgl. hierzu noch einmal Ebeling 2014: 220; Ebeling 2014a: 221.



– sei sie nun „1“, „2“ oder „3“ – wiederum ein Bezug zur Erzählinstanz aus, die als deren Präfiguratio fungiert. Viertens verweist eine bestimmte Figur „1“, „2“, oder „3“ über die Präfiguratio/Subjektivität der Erzählinstanz/des Autors auf die extraliterarische Wirklichkeit, den Kontext, der sich aus den Ereignissen speist, die durch den Autor/die Erzählinstanz zu einer bestimmten Serie/Reihe an Figuren miteinander verknüpft werden.

Das oben skizzierte literaturwissenschaftliche Modell soll kurz an einem Beispiel aus *En la orilla*,<sup>87</sup> einem der in dieser Arbeit untersuchten Krisenromane, erläutert werden. Eine der dort in Szene gesetzten Figuren ist *Liliana*, die in der Hoffnung, in Europa ein besseres Leben zu finden, zu Zeiten des wirtschaftlichen Aufschwungs nach Spanien immigriert ist. Durch den Ausbruch der Wirtschaftskrise verliert sie nicht nur ihre Anstellung als Haushaltshilfe, sondern ist sie auch zunehmend den Aggressionen ihres Ehemanns ausgesetzt, der krisenbedingt ebenfalls seine Arbeit verloren hat. Das heißt, wenn Liliana (Figur „1“) im Moment des wirtschaftlichen Ruins (Zeitpunkt „1“) über das Scheitern ihres bisher geführten Lebens nachdenkt (Handlung „1“), dann wird sie zwar vom Leser auch als die Liliana (Figur „1a“) wahrgenommen, die zu einem vergangenen Moment, beispielsweise im Moment der Immigration nach Spanien (Zeitpunkt „1a“), große Hoffnungen hegt (Handlung „1a“); tatsächlich handelt es sich aber von einem rein textformalen Aspekt aus betrachtet um zwei verschiedene und voneinander getrennte Textentitäten, die nur durch den Leser mittels kognitiver Ähnlichkeitsoperationen als gleiche wahrgenommen werden.<sup>88</sup>

Analog lässt sich an Liliana auch die synchrone Verflechtung der über sie figurierten Thematik erläutern. Wenn z.B. „Liliana“ (Figur „1“) das Milieu prekär lebender Migranten aus Südamerika versinnbildlicht, dann steht dieser Diskurs nicht freischwebend für sich allein, sondern interagiert mit anderen figuralen Diskursträgern und Diskursen wie etwa „Esteban“ (Figur „2“) als Repräsentant des gescheiterten Unternehmertums oder ihrem alkoholkranken und gewalttätigen Ehemann „Wilson“, der die Thematik der häuslichen Gewalt (Figur „3“) verkörpert. Man könnte auch sagen, dass die Diskurse „Häusliche Gewalt“ und „Wirtschaftskrise“ den thematischen Rahmen konstituieren, durch welchen der Diskurs „Arbeitsmigration“ in einem determinierten Moment konkretisiert wird. Über Figuren werden somit verschiedenen Diskurse miteinander

---

<sup>87</sup> Chirbes, Rafael (122016): *En la orilla*. 1. Auflage 2013. Barcelona: Anagramma. In der Folge in den Zitaten mit *ELO* abgekürzt.

<sup>88</sup> Man könnte auch sagen, dass der Leser durch den Akt der Lektüre beide Figurenereignisse miteinander verknüpft oder „verplottet“.

verkoppelt, vermischt und gegeneinander in Stellung gebracht. Liliana repräsentiert nicht nur das Scheitern einer Lebensform, sondern das Scheitern einer *bestimmten* Lebensform, die wiederum durch eine spezifische Vergangenheit sowie einen spezifischen, intratextuellen und intranarratologischen Kontext in einem determinierten Moment bedingt und inszeniert ist.

Drittens wird über dieses Netz an Figuren – wie hier „Liliana“, „Esteban“ und „Wilson“ – auch eine Brücke zu dem soziokulturellen Kontext und damit der extraliterarischen Wirklichkeit geschlagen, die wiederum als Präfiguratio der Erzählinstanz vorausgeht. Liliana als Figur verweist einerseits auf die Ereignisartigkeit der Welt, die Rafael Chirbes zur Wahrnehmung einer bestimmten Wirklichkeit zwingt und ihn im Sinne der Genese von Kritik literarisch aktiv werden lässt. Chirbes kann im Sinne Hayden Whites so auch als der Historiker betrachtet werden, dessen Aufgabe es ist, die „textuell-figural“ vermittelten Ereignissen der Krise in eine plausible, narratologische Serie zu bringen. Auf der anderen Seite verweist Liliana durch ihre spezifische Figur/figurale Erscheinung auch auf die epistemologische Logik oder die figurale Gewalt der Welt, die letztlich den Autor von *En la orilla* nach einer adäquaten medialen Form der Darstellung für seine Erzählung suchen lässt, um dieser krisenhaften Welterfahrung figurativen Ausdruck zu verleihen. Wenn Chirbes über die Erzählinstanz und damit durch ein bestimmtes *Emplotment* in *En la orilla* eine Aussage über die Welt trifft, dann erfährt der Leser sicherlich etwas über die Realität und die Thematiken der Welt, die in dieser virulent sind. Er erfährt aber insbesondere auch etwas über den soziokulturellen Rahmen, der innerhalb des Autors wirkt und der durch die ereignisartige Veränderung der extraliterarischen Wirklichkeit deformiert und verändert wird.<sup>89</sup> Die erzählte Wirklichkeit gibt also durch eine spezifische Thematik und eine bestimmte Form der Darstellung Auskunft über die Ordnungsstrukturen, die in einem determinierten Subjekt der figurativen Weltgestaltung zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt walten und die durch die darzustellenden historischen Ereignisse herausgefordert und verändert werden.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Vgl. hierzu Balkes Interpretation von Auerbachs Mimesis/Figura-Konzept: „Sinnlichkeit ist also hier nicht einfach die Empirie vorfindlicher Lebensverhältnisse, die die Literatur nachzuahmen hätte, sondern der Effekt des Auseinandertreffens von Form und Stoff bzw. der Überwältigung der Form durch den Stoff. [...] Das Formlose, um das es im Kern des mimetischen Einbruchs geht, ist also nichts, was für sich, außerhalb der Form existiert und ihr gegenübergestellt werden kann, sondern das Ergebnis einer gewaltsamen Formveränderung, die das Sinnliche oder Plastische der Figura hervorbringt.“ (Balke 2016: 43f.)

<sup>90</sup> Vgl. noch einmal Balke 2016: 43f.

## 1.4 Die Besonderheit der Finanzkrise als Gegenstand von Kritik

Der Zusammenhang zwischen Ereignis, Ordnungserschütterung, Krise, Kritik und der daraus resultierenden Neubewertung der Realität trifft nun sicherlich auf alle Formate der Wirklichkeitsbeurteilung zu, und nicht nur auf die im Krisenroman unternommene. Alle Erzählungen bedürfen ätiologisch gesehen eines „krisenauslösenden“ Ereignisses und nicht nur die Romane, die die Ursachen und Folgen der gegenwärtigen Gesellschaftskrise bearbeiten.

In Bezug auf die letzte Finanzkrise hat dieser Zusammenhang nun aber eine besondere, politische Relevanz, da hier die kapitalistische Ordnung mit ihren orthodoxen Glaubenssätzen und Dogmen an sich im Kern erschüttert wurde.<sup>91</sup> Es erscheint daher folgerichtig, dass eine soziokulturelle, politische und historische Erschütterung von solchem Ausmaß auch eine besondere Vielzahl von Versuchen der Krisenbewältigung und -erklärung induziert. Man halte sich vor Augen: Bei der Finanzkrise von 2008 handelt es sich nicht um einen Krieg oder eine Naturkatastrophe, sondern um die Erschütterung der Finanzwelt, deren hochkomplexe Funktionsmechanismen gerade nicht für jedermann erfahrbar und nachvollziehbar waren und sind.<sup>92</sup>

Die Darstellung der Finanzkrise bedarf zu ihrer Plausibilisierung daher besonderer rhetorischer und narratologischer Hilfsmittel.<sup>93</sup> Das Problem dieser Erklärungsversuche, die auch als Form der Übersetzung verstanden werden können, besteht nun darin, dass die ontologische Wirklichkeit des darzustellenden Weltereignisses durch seine mediale Transformation verfremdet wird und dadurch mitnichten so zur Darstellung kommt, wie es sich ereignet hat.<sup>94</sup> Diese Problematik wird umso deutlicher, wenn man bedenkt, dass die Plausibilisierung dieser Realität des Weiteren nicht von einem neutralen, die Wirklichkeit objektiv und wahrheitsgemäß beschreibenden Gremium abhängt, sondern in diesem Akt verschiedene Institutionen um die Durchsetzung ihrer eigenen Interpretation der beobachteten Realität ringen. Die jeweiligen Bewertungen der Wirklichkeit müssen daher stets unter Berücksichtigung des politischen Interesses der durch die Krise betroffenen Institutionen betrachtet werden, und dazu gehört eben auch das spezifische Interesse der herrschenden Ordnung selbst. Je nachdem also, welche

---

<sup>91</sup> Dieses Selbstverständnis wird durch Joseph Vogl an verschiedenen Stellen beschrieben und mit dem Begriff der „Oikodizee“ kategorisiert. Vgl. Vogl, Joseph (2016): *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: diaphanes: 108f., 113f.

<sup>92</sup> Vgl. Peltzer/Lämmle/Wagenknecht 2012: 10.

<sup>93</sup> Vgl. Peltzer/Lämmle/Wagenknecht 2012: 11f.; vgl. hierzu auch die Feststellungen von Gutiérrez 2017: 195.

<sup>94</sup> Peltzer/Lämmle/Wagenknecht 2012: 9ff.

Institutionen für den öffentlichen Diskurs verantwortlich sind, wird die Darstellung der Wirklichkeit im Diskurs mehr oder weniger von der Ontik des eigentlichen Ereignisses abweichen.

Dies kann unter anderem an folgendem Umstand erklärt werden: In den angeführten Erklärungsmodellen wird nur allzu oft vergessen, dass die Finanzkrise nicht nur die Konsequenz aus dem Zusammenbruch *einer* Bank oder *eines* Immobilienmarktes ist. Vielmehr hat der Lehman-Crash selbst wiederum eine Vorgeschichte, die aus einer infiniten Zahl von für die Genese der Krise *nun* relevant gewordenen Ereignissen besteht. Sowohl die neoliberalen Deregulierungsmaßnahmen in der Reagen/Thatcher Ära, die Anschläge des 11. September 2001, die Niedrigzinspolitik unter Alan Greenspan<sup>95</sup> als auch die operative Verwicklung des Investmentbankings in faule Immobilienkredite<sup>96</sup> erscheinen *plötzlich* im Zeichen des Finanzcrashes als für die Genese der Krise relevant.<sup>97</sup>

Je nach politischem Interesse ergeben sich so verschiedene Interpretations- und Erklärungsmodelle der Finanzkrise. Neben den systemstützenden Erklärungsmodellen, die in der Finanzkrise ein Ereignis sehen, das mit einer Naturkatastrophe verglichen werden kann,<sup>98</sup> betrachtet die systemkritische Kapitalismuskritik die vermeintliche „Erschütterung“ der Finanzmärkte als den folgerichtigen Höhepunkt einer Entwicklung, der durch konkrete staatliche Deregulierungspolitiken erst möglich gemacht und daher *vermeidbar* (!) gewesen wäre.

Ein weiteres Differenzierungsmoment, das hierbei berücksichtigt werden muss, ergibt sich aus dem Umstand, dass die Finanzkrise sich in unterschiedlichen Nationalräumen auf verschiedene Art und Weise manifestiert hat. Die Krise in Spanien ist eine andere als in Italien, Griechenland oder Deutschland.<sup>99</sup> Dies betrifft auch die Art und Weise, wie in einem determinierten

---

<sup>95</sup> Zu dieser historischen Phase unter besonderer Berücksichtigung des Wirkens Alan Greenspans vgl. einführend Fleckenstein, William A./Sheehan, Frederick (2008): *Greenspan's Bubbles. The Age of Ignorance of the Federal Reserve*. New York: McGraw-Hill.

<sup>96</sup> Eine ausführliche Aufarbeitung und Diskussion der Ontogenese der kapitalistischen Form gesellschaftlicher Organisation und ihrer Widerspiegelung im öffentlichen Diskurs unter Berücksichtigung ihrer soziopolitischen und soziokulturellen Kontextfaktoren findet sich bei Vogl 2016.

<sup>97</sup> Vgl. hierzu noch einmal das diesbezügliche Historem von Fukuyama 1992: 11.

<sup>98</sup> Vgl. hierzu Vogl 2015: 225.

<sup>99</sup> Zur Unterschiedlichkeit der Manifestationen *der* Krise in den verschiedenen Nationalstaaten vgl. nochmal den Sammelband zur selben Thematik von Bieling/Buhr 2015. Für einen globaleren Ausblick der Auswirkungen des Finanzcrashes vgl. Tooze 2018: 166ff.; vgl. hierzu auch Vogl 2015: 12ff. Es sei an dieser Stelle auch darauf hingewiesen, dass die sich in Folge der Erschütterung der Finanzmärkte ereignete Krise auch Anlass zu neuen politikulturellen Entitäten gegeben hat. So war die Krise und die damit verbundenen soziokulturellen und politökonomischen Konsequenzen in den unterschiedlichen Nationalstaaten Anlass dazu, neue geographisch-politische Machtblöcke zu „erzählen“. Grundlage dafür ist, dass sich die Auswirkungen der Krise in bestimmten geographisch demarkierten Kulturräumen eher ähneln und sich dadurch von anderen Krisenregionen abgrenzen. Zu dieser Thematik vgl. Hofmann, Franck/Messling Markus (2017): „Für Europa: Politik und Ästhetik der Anerkennung“. In: dies.: 7-27, hier 11f. bzw. die diesbezüglichen Aufsätze in selbigem Sammelband.

Nationalraum zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt die Krise erzählt und als narratologisch-mediales Ereignis im öffentlichen Raum vermittelt wird.<sup>100</sup> Je nach wirtschaftspolitischer und gesellschaftlicher Vorgeschichte ergeben sich durch die Erschütterung der Finanzmärkte neben unterschiedlichen, soziopolitischen und wirtschaftlichen Implikationen auch voneinander sich unterscheidende nationale Erklärungsmodelle.<sup>101</sup> Ereignis und Geschichte werden somit je nach Interpretationsansatz, politischem Interesse und/oder nationalem Hintergrund unterschiedlich miteinander verknüpft.

## 1.5 Die Besonderheit der Literatur als Form von Kritik

Unabhängig des Zusammenhangs und der Bewertung der Relevanz nationaler wie supranationaler Faktoren für die Genese der Krise darf aber nicht aus den Augen verloren werden, dass die gesellschaftliche Realität durch das Einbrechen der Krise mit all ihren schmerzhaften Auswirkungen auch anders geworden *ist*. Das, was diese Krise ausmacht, ist ihre *gesamtgesellschaftliche* Relevanz, wie u.a. die Einschnitte in die sozialen Sicherungssysteme, die immens hohen Zahlen von Arbeits- und Jugendarbeitslosen, die steigenden Inzidenzen von psychiatrisch relevanten Erkrankungen und Suiziden<sup>102</sup> demonstrieren. Die in Folge der Erschütterung der Finanzmärkte sich etabliert habende Krise war/ist mitnichten ein bloßes wirtschaftliches, ideengeschichtliches bzw. politisches Phänomen, sondern eines, das bis in die alltäglichste Lebenswelt des Menschen eindringt und eingedrungen ist.

Diese Beeinflussung der alltäglichen Wirklichkeit des Menschen ist es nun, die die Krise auch für die Literatur interessant werden lässt. Der bloße Untergang einer Bank hätte, wenn sie nicht auch die Lebenswelten der Menschen beträfe, keine Relevanz für die Darstellung dieses

---

<sup>100</sup> Dies ist deshalb von Belang, weil die Krise, so wie sie in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird, niemals nur eine direkt an der empirischen Wirklichkeit, „am eigenen Leib“ erfahrene, sondern immer auch über den medialen Diskurs vermittelte ist. Menschen erfahren von Ereignissen über Medien. Nur dadurch, dass historische Geschehnisse in Information umgewandelt werden, kann man sich über diese austauschen. Zu diesem besonderen, über Textmedien vermittelten Verhältnis zwischen Ereignis, medialer Vermittlung und öffentlicher Wahrnehmung vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013: 250. Vgl. dazu auch Peltzer/Lämmle/Wagenknecht 2012: 9.

<sup>101</sup> Diese Konstruktion schließt die Besonderheiten des nationalen Narrativs unter Einschluss des öffentlichen Gedächtnisses, d.h. die Diskurse der Vergangenheit (Mythen, Nationalnarrative, kulturell tradierte Sprachbilder, Metaphern) mit ein. Das betrifft auch die Wiederbelebung bereits vergessener Erzählungen. Diskurse, die unter dem Deckmantel wirtschaftlicher Prosperität vergessen waren, werden nun durch den Zusammenbruch der machtpolitischen Konstellation, die dieses Vergessen-Lassen erst ermöglicht hat, wieder ins kollektive Bewusstsein gerufen. Die Krise leistet demnach auch Renationalisierungstendenzen einen gewissen Vorschub.

<sup>102</sup> Vgl. hierzu Martínez Rubio, José (2016): „Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis. Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro“. *Rassegna Iberistica* 106: 289–306, hier 303. Online unter <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5824017>, abgerufen am 13.10.2022.

Ereignisses. Erst dadurch, dass sich Ereignisse in bestimmten gesellschaftlichen Subsystemen auch auf die Lebensgewohnheiten der Menschen auswirken, werden sie als Alltagserfahrungen *sichtbar* und für die literarische Darstellung interessant.<sup>103</sup>

Das Besondere literarischer Transkriptionvorgänge besteht nun darin, Wissen aus unterschiedlichen nicht-literarischen Kommunikationssystemen miteinander zu verbinden<sup>104</sup> und dadurch gesellschaftliche Thematiken besonders *umfassend* zu beleuchten.<sup>105</sup> Dadurch kann nicht zuletzt ein besonders hoher Komplexitätsgrad in der Darstellung der wahrgenommenen Welt erreicht werden.

Über diese Eigenschaft hinaus zeichnet sich der Roman aber durch ein weiteres Charakteristikum aus. Wie kein anderes Medium verfügt der Roman über die Fähigkeit, Diskurse aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Subbereichen integrativ darzustellen.<sup>106</sup>

Zudem kann der Roman auch seine eigene Tätigkeit kommentieren und dem Leser verdeutlichen. Diese Funktion wird im Wesentlichen durch den Metatext ausgeübt. Mittels dieser metatextuellen Funktion, also der Funktion, das eigene Schreiben zu kommentieren,<sup>107</sup> ist es so der Erzählinstanz möglich, über die Entstehungsbedingungen des Erzählprozesses selbst und damit auch über den Grad an epistemologischer Sicherheit bzw. Unsicherheit Hinweise zu geben, mit der die Auseinandersetzung mit der darzustellenden Wirklichkeit geführt wird und wurde. Durch diese genuine Fähigkeit zur Selbstbespiegelung versteht sich der Roman nicht nur als ein Instrument zur narratologischen Vermessung der Realität, sondern auch als ein Medium, das die subjektiven Bedingungen abzubilden vermag, unter denen wahrgenommene Welt überhaupt erst zur Darstellung kommen kann.

---

<sup>103</sup> Pöppel hebt diesen Umstand gerade für die Poesie der Krise hervor. Interessant für die Poesie der Krise sind insbesondere die Alltagserfahrungen des Menschen in der Krise: „Las consecuencias de la crisis, sin embargo, ocupan gran espacio en los textos. Casi nunca se mencionan las consecuencias para el sistema político y económico, y pocas veces las que conciernen al medio ambiente.“ (Pöppel, Hubert (2020): „La poesía de la crisis“. In: Mecke et al.: 221–239, hier: 236)

<sup>104</sup> Vgl. Link 2008: 118ff., 122ff.

<sup>105</sup> Diesbezüglich hebt Ottmar Ette hervor, dass es die eigentliche Aufgabe der Literatur ist, das Leben samt seiner unterschiedlichen Diskursformen „für ihr Lesepublikum als komplexes, nicht auf simple Handlungsanweisungen reduzierbares ÜberLebenswissen bereit[zuhalten]“ (Ette 2004: 21). Dies ist gerade deswegen von Relevanz, da die „Krise“ eben nicht nur ein historisches Ereignis ist, sondern dieses konkrete Auswirkungen auf die hochkomplexe Lebenswelt der Menschen und ihren Alltag hat und hatte: „La distancia temporal nos permite observar que la crisis de España [...] ha puesto al descubierto graves problemas estructurales del país que durante los diez años anteriores habían permanecido camuflados por el crecimiento económico gracias al boom de la construcción. Algunos de estos problemas estructurales tienen consecuencias directas en la economía española, mientras que otros van mucho más allá de lo económico.“ (Mecke et. al (2020): „La crisis en España diez años después: balance y perspectivas“. In: dies.: 11–26, hier: 13)

<sup>106</sup> Vgl Ette 2004: 21.

<sup>107</sup> Vgl. hierzu Berndt/Tonger-Erk 2013: 118f.

## 1.6 Stand der Forschung/Hinleitung zur eigenen Fragestellung

Bezüglich der Frage nun, ob der Krisenroman die Grenzen des eigenen epistemologischen Erkenntnisvermögens einschätzen kann, gibt es bisweilen wenige Forschungsansätze und allenfalls dezente Andeutungen. Lediglich Jochen Mecke beschäftigt sich in seinen Analysen mit der Frage, inwiefern der Krisenroman Beschränkungen narratologischer Erkenntnis unterliegt.<sup>108</sup> Mecke kommt hierbei zu dem Schluss, dass der Krisenroman letztlich auch als ein literarisches Manifest der Kritik an den *Großen Erzählungen* als Instrumente der holistischen-objektiven Welterschließung betrachtet werden kann:

De esta manera la crisis no es solamente presentada como *un* simple acontecimiento en el marco de su historia individual, sino que se experimenta más bien como el instante que pone fin a su historia o, incluso más radicalmente, *el* momento que pone en cuestión el fin y el sentido de la historia misma, si entendemos por ello una estructura teleológica de la mera cronología temporal. Así, la crisis económica acabaría con lo que J.-F. Lyotard [...] ha llamado los *grandes relatos o metarelatos*, tanto del capitalismo como de la izquierda, y que hasta entonces habían permitido organizar todos los acontecimientos históricos en una línea temporal que lleva al estado final del bienestar de todos, o según el modelo opuesto, a una sociedad sin clases.<sup>109</sup>

Im Krisenroman wird demnach von Mecke ein Medium ausgemacht, das kritisch die Fähigkeit der *Großen Erzählungen* hinterfragt, die Krise plausibel und umfassend erzählen und erklären zu können. Neben diesen Ausführungen geht Mecke aber nicht darauf ein, inwiefern der Roman *selbst* Beschränkungen in der Darstellung des abzubildenden Stoffs unterliegt.<sup>110</sup>

Genau diese Frage stand nun im Zentrum der folgenden Untersuchungen. Dem Autor dieser Arbeit war im Vorfeld der Bearbeitung dieses Themas während der Verfassung seiner Bachelor-Arbeit<sup>111</sup> über den Krisenroman aufgefallen, dass der Roman *Democracia* von Pablo Gutiérrez auf einem metatextuellen Niveau selbst die Beschränkungen seiner epistemologischen Erkenntnisfähigkeit, über die Krise zu berichten, thematisiert.<sup>112</sup> Eine profunde Erörterung dieser Frage konnte aber dem Format der vorangehenden Arbeit geschuldet nicht erfolgen. Es sollte daher nun an einem größeren und aussagekräftigeren Korpus untersucht werden, inwiefern der Krisenroman die Abbildung unterschiedlicher Graduierungen von epistemologischer

---

<sup>108</sup> Vgl. Bode, Frauke (2017): „Narrativas de la crisis en las narraciones de la crisis: «¿Nos tocará llorar por los viejos tiempos? In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 231-247, hier: 244.

<sup>109</sup> Mecke 2017: 217.

<sup>110</sup> Mecke spricht hier nur davon, dass der Krisenroman für eine Ethik der subjektiven Welt Darstellung plädiert und damit die Adäquatheit von Narrativen infrage stellt, die eine holistisch-objektive Erklärung der Krise anstreben. An anderer Stelle führt Mecke jedoch in Bezugnahme auf Roitmann auf, dass er in der Krise über ihr Wesen als bloße historische Gegebenheit hinaus ein epistemologisches Moment sieht, das die Möglichkeit zur Neubewertung der Wirklichkeit eröffnet. Vgl. Mecke 2020: 33.

<sup>111</sup> Vgl. Klemm, Hanno (2015): „Repräsentation der Krise im aktuellen, spanischen Roman“. Bachelor-Arbeit. Humboldt Universität zu Berlin. Unveröffentlicht. Erkenntnisse der Bachelor-Arbeit, die in dieser Dissertation aufgenommen wurden, sind entsprechend markiert.

<sup>112</sup> Vgl. Klemm 2015: 34.

Sicherheit/Unsicherheit zulässt, und wenn ja, welche politische Botschaft so von den jeweils in den Blick genommenen Krisenwerken durch die Kenntlichmachung ihrer eigenen ideologischen Position ausgeht. Mit Jaeggi wurde unterstellt, dass Krisen immer auch ihre Reparationsmechanismen auslösen und dadurch bedingt sich – von Autor zu Autor und von Moment zu Moment – auch die Subjektivitäten wandeln müssen, durch die die Wirklichkeit wahrgenommen und narratologisch modelliert wird.<sup>113</sup> Demnach kann angenommen werden, dass unterschiedliche Subjektivitäten gemäß ihren epistemologischen Kapazitäten unterschiedliche Themen und Formen der Darstellung „wählen“, um der extraliterarischen Wirklichkeit narratologisch plausible Gestalt zu geben.<sup>114</sup>

## 1.7 Untersuchungskorpus

In den Fokus dieser Analyse rückte somit der Standpunkt der Erzählinstanz/des Autors, der als Ort der Kritik zwischen extraliterarischer Wirklichkeit und intraliterarischer Welt Darstellung vermittelt und im Sinne der Definition von *immanenter Kritik* in beide Subsysteme verwickelt ist. Wichtig war es daher, im Vorfeld der Analyse eine Auswahl an Romanen zu treffen, die nicht nur die Krise beschreiben, sondern die auch ihren eigenen Standpunkt – was kann ich über die Wirklichkeit aussagen, wenn ich selbst durch die Krise betroffen bin und dadurch meine Fähigkeit zur narratologischen Gestaltgebung und Einsicht in den darzustellenden Stoff kompromittiert wurde – thematisieren. Gesucht wurde also nach dem Typ Krisenroman, der den *Standpunkt des Erzählens* – das heißt: den präfigurativen Filtermechanismus, der die Objekte/Texte der extraliterarischen Wirklichkeit sammelt, ordnet und dann narratologisch-figurativ aufarbeitet – auf einer metatextuellen und autoreflexiven Ebene selbst als Gegenstand verhandelt.

In der Auswahl der Romane spielte hierbei das an Rahel Jaeggis Konzept der Krisenkritik orientierte Schema eines ideellen Krisenverlaufs eine Rolle. Demnach kann zwischen einer initialen Frühphase der Krise, einer frühen und fortgeschrittenen Intermediärphase und einer abgeschlossenen Spätphase der Krise unterschieden werden. Insgesamt lassen sich so innerhalb dieses Krisenverlaufsschemas vier Phasen abgrenzen, die wiederum durch bestimmte Kriterien gekennzeichnet sind. Ist die Frühphase der Krise (I) innerhalb der Diskursorganisation durch

---

<sup>113</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 257, 277.

<sup>114</sup> Der Autor dieser Arbeit unterstellt, dass die beobachteten Romane als das narratologische Abbild einer *bewussten Inszenierung* betrachtet werden müssen. Wenn hier von *der* epistemologischen Unsicherheit oder Sicherheit der Erzählinstanz die Rede ist, dann meint dies explizit die *In-Szene-Setzung* dieser Sicher- oder Unsicherheit. Das phänomenologisch erscheinende Narrativ verweist auf eine Subjektivität, die nichts anderes als der bewusste Vorgang ist, dieses Narrativ als solches medial zu inszenieren.



Unbestimmtheit und Inkohärenz<sup>115</sup> sowie das intuitive Erspüren der krisenauslösenden Problematik<sup>116</sup> gekennzeichnet, zeichnet sich die frühe (II) wie fortgeschrittene (III) Intermediärphase durch die zunehmende Restitution der Fähigkeit zur Formulierung kohärenter Krisenbewältigungsstrategien aus.<sup>117</sup> Die Spätphase der Krisenüberwindung (IV) ist wiederum durch Sicherheit und rationale Problembewältigung als epistemologisches Korrelat etablierter Subjektstabilität<sup>118</sup> gekennzeichnet. Aus unterschiedlichen Subjektpositionen resultieren demnach unterschiedliche Formen der Kritik.

Aus dieser Feststellung lässt sich nun in Bezug auf den Krisenroman folgendes Gedankenexperiment ableiten. Unter der Prämisse, beim literarischen Schreiben handele es sich letztlich um einen Akt der sozialen Vermessung der Wirklichkeit und damit der Kritik, müsste ein jeder Roman über die Krise auch einer bestimmten Phase dieses Krisenverlaufschemas und damit einer bestimmten Krisensubjektivität zugeordnet werden können. Das an Jaeggis Überlegungen orientierte Schema könnte dadurch einen Beitrag zur näheren Klassifikation des Krisenromans leisten.

Um die Validität und Reliabilität des vorgeschlagenen Klassifikationsmodells zu überprüfen, sollte daher für jede einzelne dieser vier Krisenphasen *ein* Krisenroman näher untersucht werden. In diesem Bemühen hat sich der Autor dieser Arbeit am Lektürecorpus des XV Hispanistentages in Heidelberg orientiert.<sup>119</sup> Dabei wurde insbesondere nach Romanen Ausschau gehalten, die erstens über einen hohen metatextuellen Gehalt verfügen, zweitens den Standpunkt des Erzählens selbst zum Gegenstand haben und drittens nach einer ersten Lektüre zu erkennen geben, dass sie eine dieser postulierten Phasen zugeordnet werden können.

Von den in Heidelberg vorgestellten Werken wurden diese Kriterien nun nach Ansichten des Autors dieser Arbeit am ehesten von Rafael Chiribes' beiden Krisenromanen *Crematorio* und *En la orilla*, Elvira Navarros *La trabajadora*<sup>120</sup> und Pablo Gutiérrez' *Democracia*<sup>121</sup> erfüllt. Dies wird nicht zuletzt durch die Kommentare der Romanautoren unterstrichen, die in verschiedenen

---

<sup>115</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 213, 214.

<sup>116</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 395.

<sup>117</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 214, 398f.

<sup>118</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 405, 412.

<sup>119</sup> Hinsichtlich der einschlägigen Vorträge des Hispanistentages in Heidelberg sei noch einmal auf die diesbezügliche Veröffentlichung von Mecke/Junkerjürgen/Pöppel 2017 verwiesen.

<sup>120</sup> Navarro, Elvira (2019): *La trabajadora*. 1. Auflage 2014. Barcelona: Penguin Random House, in der Folge mit *LT* abgekürzt.

<sup>121</sup> Gutiérrez, Pablo (2012): *Democracia*. Barcelona: Seix Barral. Der Roman wird bei weiterer Zitierung mit *D* abgekürzt.

Essays und Interviews wiederholt auf die Bedeutung des Standpunkts des Erzählens *a priori* des eigentlichen Schreibprozesses hingewiesen haben.

Die rechtfertigende Auswahl dieser Romane soll im Folgenden näher erklärt werden.<sup>122</sup> Zunächst wird hierbei der jeweilige Standpunkt des Erzählens gemäß den Selbsteinschätzungen der RomanautorInnen diskutiert. Daraufhin erfolgt eine orientierende Einführung in die jeweiligen Werke. Anschließend soll kurz auf die wichtigsten metatextuellen Stellen in den jeweiligen Roman hingewiesen werden, die auf ihren epistemologischen Gehalt verweisen und die als das eigentliche Einschlusskriterium in diese Analyse galten. Der letzte Punkt bespricht dann für jedes Werk den aktuellen Stand der Forschung in der Sekundärliteratur.

### 1.7.1 Rafael Chirbes' Krisendyptichon – Werkübergreifende Betrachtungen

Zunächst soll dies an den beiden Krisenwerken von Rafael Chirbes erläutert werden.<sup>123</sup> Hier ist dieser Bezug zwischen Metatext und Erzählinstanz am offensichtlichsten. Der Autor von *Crematorio*<sup>124</sup> und *En la orilla*, der 1949 in Tavernes de la Valldigna geboren wurde, hat als Zeitzeuge zunächst sein literarisches Schaffen in den Dienst der Aufarbeitung des Bürgerkriegs und der Franco-Diktatur gestellt. Dies verdeutlichen insbesondere die Romane *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996) und *La caída de Madrid* (2000).<sup>125</sup> Aufschlussreich sind diesbezüglich die Aussagen des Autors über die Zielsetzung seines schriftstellerischen Werks. Dieses betrachtete Chirbes, der in Madrid Geschichte studiert hatte,<sup>126</sup> als einen historiographischen Versuch der Neuerzählung der jüngsten spanischen Geschichte unter Berücksichtigung der bislang im offiziellen Geschichtsdiskurs ausgeschlossenen und vergessenen Stimmen der Kriegsverlierer und Unterdrückten:<sup>127</sup>

---

<sup>122</sup> Da für jede Krisenkategorie nur ein Roman besprochen werden soll, werden folgende Romane, die in Heidelberg diskutiert wurden, in dieser Arbeit daher nicht berücksichtigt: Olmos, Alberto (2011): *Ejército enemigo*. Barcelona: Random House; Bueso, Emilio (2012): *Cenital*. Madrid: Salto de Página; Chiappe, Doménico (2013): *Tiempo de encierro*. Madrid: Lengua de trapo. Menacho, Javier López (2013): *Yo, Precario*. Barcelona: Los libros del lince. Prado, Benjamin (2013): *Ajuste de cuentas*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

<sup>123</sup> Diese Gedanken werden in den den Einführungskapiteln zu den Werkanalysen noch einmal aufgegriffen und detaillierter erläutert.

<sup>124</sup> Chirbes, Rafael (12016): *Crematorio*. 1. Auflage 2007. Barcelona: Anagrama, in der Folge mit *C* abgekürzt.

<sup>125</sup> Vgl. Rodríguez Marcos, Javier (2013): „La gran novela des la crisis en España“. In: *El País*, 02.03.2013. Online unter: [https://elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884\\_779080.html](https://elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884_779080.html), abgerufen am 14.06.2022.

<sup>126</sup> Armada, Alfonso (2013): „No hay riqueza inocente“. Interview mit Rafael Chirbes. In: *ABC*, 28.05.2013. Online unter [https://www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html#ancla\\_comentarios](https://www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html#ancla_comentarios), abgerufen am 14.06.2022.

<sup>127</sup> Vgl. hierzu auch folgende Aussage des Autors: “[Y]o no he buscado nunca reconstruir la verdad de la historia, sino leer la historia *desde lugares* que me han parecido injustamente atropellados por la narración oficial, por las voces que escucho y no me creo. Quiero contar algo que yo mismo *me crea*“ (Nichols, William J. (2008): „Shifting Through the

La recuperación de esas imágenes [las de la posguerra y el franquismo] fue, para mí, para muchas personas de mi edad, más que el fruto de una herencia, el resultado de una voluntariosa excavación, porque en las casas de los vencidos el silencio se había apoderado de todo y, en las de los vencedores, el ruido impedía oír casi nada. [...] Ir descubriéndolos [...] fue el empeño en el que nos forjamos muchas personas de nuestra generación frente a nuestros padres y, sobre todo, frente al mundo desesperanzado que –ese sí– habíamos recibido en herencia [...].<sup>128</sup>

Für dieses historiographische und geschichtsphilosophische Unterfangen hat Chirbes, der das Medium des Romans als ein Instrument zur Vermessung der soziokulturellen Wirklichkeit betrachtete, insbesondere den Einfluss von Karl Marx' „historischen Materialismus“ geltend gemacht: „Yo de jovencito leía a Marx y eso ayuda mucho. Te permite entender que no tienes un alma particular sino una de tu tiempo. Eres como eres porque piensas y deseas en tu tiempo“.<sup>129</sup> Das Denken Walter Benjamins hat diese Vorstellung über die historisch-materiell bedingte Subjektivität auf die Welt in Chirbes' Denken weiter unterstützt.<sup>130</sup> So bekundete der Autor, dass er durch die Lektüre von Benjamins geschichtsphilosophischen Abhandlungen zu dem Schluss gekommen sei, dass jegliche Vorstellung von der Welt nicht nur eine bloß gegebene, sondern eine aus bestimmten soziopolitischen Gründen gewordene ist. Diesbezüglich komme nun der Literatur die Aufgabe zu, das im öffentlichen Diskurs existierende Bild der Realität genealogisch<sup>131</sup>

---

Ashes. An Interview With Rafael Chirbes“. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 12: 219–235, hier: 227. Hervorhebungen H. K.).

<sup>128</sup> Chirbes, Rafael (1999): „Los depredadores de la historia“. Esteban, José (Hg.): *Literatura y guerra civil: Madrid, 1936-1939*. Madrid: Taurus: 17-20, hier:18, zitiert in Serber, Daniela Cecilia (2014): „En la orilla, de Rafael Chirbes: La memoria de la Guerra Civil en el pantano. III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 8, 9 y 10 de octubre de 2014, La Plata, Argentina“. In: *Memoria Académica*. Online unter: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.7426/ev.7426.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7426/ev.7426.pdf), abgerufen am 01.08.2022.

<sup>129</sup> Hevia, Elena (2013): „Rafael Chirbes: España es un pantano que todo lo va pudriendo todo“. *El Periódico*, 20.03.2013. Online unter <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/rafael-chirbes-espana-pantano-que-todo-pudriendo-2345048>, abgerufen am 19.08.2021.

<sup>130</sup> Der Einfluss von Walter Benjamin auf Rafael Chirbes wird auch durch die Sekundärliteratur hervorgehoben. Vgl. hierzu Mornat 2017b: 65 und Geeroms 2017: 753.

<sup>131</sup> Der Begriff „Genealogie“ bezieht sich hier ganz bewusst auf das durch Foucault vertretene Konzept der erzählenden Herleitung und Entwicklung einer gegebenen diskursiven Konstellation der Wirklichkeit aus einem bestimmten Moment der Subjektivität heraus. Durch diese Methode wird bestehendes, bislang als wahr angenommenes geschichtliches Wissen auf seinen Wahrheitsgehalt überprüft und durch alternative Erzählungen konfrontiert. Ziel dieser oft drastischen Darstellungen ist zu zeigen, dass auch die als wahr angenommenen Erzählungen der Vergangenheit nichts anderes als Erzählungen sind, die aus einer bestimmten subjektiven Wahrnehmung der Vergangenheit resultieren: „Die Erforschung der Herkunft schafft keine sichere Grundlage; sie erschüttert, was man für unerschütterlich hielt; sie zerbricht, was man als eins empfand; sie erweist als heterogen, was mit sich übereinzustimmen schien“. (Foucault, Michel (2002): „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“. In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band II. 1970–75*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 166–191, hier: 173). Zum Wesen der Genealogie vgl. auch die Einschätzungen von Saar: „Diesen anderen [aus dem Akt der Genealogie resultierenden] Bildern auf unsere Ursprünge haftet notwendigerweise etwas Gewalttätiges, ja Künstliches an. Denn diese Szenen sind künstlich zugeschnitten und grell aufgeleuchtet, um etwas zu zeigen, was bisher im Schatten der Gewohnheiten, Traditionen und Legitimationserzählungen lag. Genealogie [...] ist eine kritisch motivierte Kunst der drastischen Darstellung, die helfen soll, anders wahrnehmen zu können, indem sie etwas Unerwartetes und Schockierendes zeigt und nicht nur sagt“ (Saar, Martin (2016): „Genealogische Kritik“. In Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt am Main: Suhrkamp: 247–265; hier 256).

aufzuarbeiten, um so zu den sozialen und machtpolitischen Funktionsmechanismen vorzudringen, die zu dessen Genese beigetragen haben:

La historia pone en cuestión la permanencia de las cosas, que algo sea eterno. La historia te lleva a lo de Walter Benjamin: que todo es encubrir el crimen originario. Toda fortuna procede de una injusticia originaria, cuando no de un crimen, que es lo más probable, y eso es la novela, además. Eso es la esencia de la novela. La novela que está fuera de la historia es lírica. No es novela. La novela es el cambio, la transformación. Que empiezas a leer acerca de un personaje y cuando terminas es otro, lo miras desde otro punto de vista. Transforma al lector, y transforma al escritor también. No te consuela.<sup>132</sup>

Literarisches Schaffen ist demnach als eine genealogische Methode zu verstehen, deren Aufgabe es ist, das im öffentlichen Raum bestehende, historisch gewordene Bild der Geschichte zugunsten einer komplexen Wirklichkeitsdarstellung zu dekonstruieren und dadurch zu einer neuen geschichtlichen Identität zu kommen:

La literatura no está para hablar de buenos y malos, está para otras cosas más complejas, como el mal que anida en nosotros, el bien, nuestras contradicciones, nuestros remordimientos... De cómo y por qué se mueven las cosas y las personas. Y al primero que le fastidia lo que cuenta es a mí. Así que cuando termino una novela no me quedo consolado, sino destrozado. Termino como para ir al psiquiatra, pero entonces, si fuera al psiquiatra, a lo mejor ya no seguiría siendo novelista.<sup>133</sup>

In diesem Unterfangen spielt nach Chirbes die Subjektivität des Schriftstellers, die selbst Teil der materiell-historischen Realität ist, eine entscheidende Rolle. Die Wirklichkeit auf ihre Wirkbedingungen zu befragen, ist demnach als ein Prozess zu verstehen, der immer auch die inneren Empfindungen und subjektiven Wahrnehmungen des Schreibenden während seiner narratologischen Explorationen berücksichtigt, hinterfragt und abbildet. Chirbes hat sich hierbei auf das literarische Schaffen von Marcel Proust bezogen:

No sé qué va a pasar. En ese sentido yo siempre digo que soy proustiano: aprendes de lo que escribes al tiempo que lo escribes. La propia escritura es el aprendizaje de lo que estás escribiendo, y esto yo creo que hace que cuando termines una novela no has contado una historia ajena a ti, sino que de alguna manera te has exprimido tú mismo [...].<sup>134</sup>

Die Aufgabe der literarischen Weltvermessung ist neben der Produktion von neuem geschichtlichem Wissen demnach auch, den Standpunkt des Erzählens, der selbst Teil der geschichtlich gewordenen Wirklichkeit ist, herauszuarbeiten:

[N]o hay novela sin que el autor ponga a prueba su fuste ético. Encontrar ese lugar desde el que mirar y escribir yo diría que es el único verdadero problema al que se enfrenta el novelista, ya que se trata nada más y nada menos que de poner en orden y dotar de sentido la infinita variedad en la que se le ofrece la vida.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> Armada 2013.

<sup>133</sup> Hermoso, Borja (2011): „Fuego real en el “crematorio” de Chirbes“. In: *El País*, 07.03.2011. [https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402\\_850215.html#?rel=listaapoyo](https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402_850215.html#?rel=listaapoyo), abgerufen am 14.06.2022.

<sup>134</sup> Armada 2013.

<sup>135</sup> Chirbes, Rafael (2010a): *Por cuenta propia: Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama: 27.

Dieser historiographische und soziopolitische Anspruch wird nun in den beiden Krisenromanen von Rafael Chirbes selbst thematisiert, wie im Folgenden dargestellt werden soll.

### 1.7.2 Szenen der Erschütterung: *Crematorio* (2007)

Der mit dem *Premio de la crítica*<sup>136</sup> ausgezeichnete Roman *Crematorio*, der seitens der Kritik auch als der erste Krisenroman bewertet wurde,<sup>137</sup> erzählt die Geschichte von Rubén Bertomeu, einem gleichsam erfolgreichen wie skrupellosen Bauunternehmer, der durch seine Immobilienprojekte das Antlitz seiner Heimat an der valencianischen Mittelmeerküste radikal verändert hat. Rubén verkörpert in *Crematorio* einen auf unbedingtes Wachstum ausgerichteten Neoliberalismus. Erbauen und Erschaffen bedeutet für den Protagonisten notwendigerweise auch Zerstören, und dies schließt sowohl die ökologischen Gefilde wie die bestehenden Sozialstrukturen seiner Heimat mit ein.

Für diese neoliberale Expansionspolitik wird Rubén zeitlebens durch seinen Bruder Matías Bertomeu bekämpft. Im Gegensatz zum *dios constructor* verkörpert Matías in Rafael Chirbes' erstem Krisenroman eine hegelmарxistische Gesellschaftsvorstellung, die auf die Schaffung eines auf Frieden ausgerichteten sozialen Miteinanders ausgerichtet ist.

In *Crematorio* wird die Matías'sche Freiheitslehre nun durch eine Reihe weiterer Akteure geteilt. Hier sind vor allem Rubéns Tochter Silvia, die den Beruf der Kunsthistorikerin ergriffen hat und unglücklich mit dem linksliberalen Literaturprofessor Juan verheiratet ist, sowie der marxistische Schriftsteller Federico Brouard, der in *Crematorio* die Stimme einer kritischen Vernunft verkörpert und sich mit Matías zeitlebens gegen Rubéns Expansionsbestrebungen stemmt, zu nennen.

Durch den Tod von Matías werden sowohl Rubén als auch seine politischen Gegner in eine schwere Sinnkrise gestürzt. Gegenstand des achronologisch erzählten Romans sind die mannigfaltigen, im Modus des inneren Monologs zur Darstellung kommenden, ideologisch wie politisch hochambivalenten und teils widersprüchlichen Reflexionen der in ihren identitären Gewissheiten erschütterten Figuren. Sowohl Rubén als auch die Befürworter der Matías'schen Freiheitslehre müssen sich im Verlauf der Verarbeitung ihrer Trauer eingestehen, dass sie vermittels ihrer politischen und weltanschaulichen Positionen in der Schaffung eines glücklichen Miteinanders, für das Matías zeitlebens sinnbildlich stand, gescheitert sind. Während der *dios*

---

<sup>136</sup> Vgl. Hermoso 2011.

<sup>137</sup> Vgl. Ingenschay 2014: 31.

*constructor* seinem jüngeren Bruder posthum zugestehen muss, dass Wachstum ohne soziale Gerechtigkeit niemals zum Schaffen einer glücklichen Gemeinschaft ausreicht, erkennen Silvia und Brouard gerade in Rubéns unbedingtem Willen zur Macht die Komponente, die zur Umsetzung ihrer altruistischen Gesellschaftsvorstellungen gefehlt hat.

Für das Verständnis des Romans von besonderer Bedeutung ist hierbei die Figur des Schriftstellers Federico Brouard, der auch als das Alter Ego von Rafael Chirbes betrachtet werden kann. Durch seine Kommentare über das Schreiben in der Krise liefert Brouard einen (metatextuellen) Schlüssel für das Verständnis von *Crematorio*. Konkret wird von Rubéns Gegner und Matías' Freund die Frage aufgeworfen, was von einer Kritik zu erwarten ist, die jegliche Hoffnung auf Besserung der sozialen Verhältnisse und damit den Glauben in die Realisierung der eigenen Gesellschaftsvorstellungen verloren hat. Gegenstand von Chirbes' erstem Krisenroman ist somit nicht bloß die soziale Wirklichkeit Spaniens zu Beginn der 2000er-Jahre, sondern insbesondere auch die moralische und ideologische Krise einer Gesellschaft, die in Folge von Wachstumswahn und Profitgier ihre altruistischen Werte und Hoffnungen in eine nicht-kapitalistische Welt einbüßen musste.<sup>138</sup>

Verschiedene Autoren haben nun auf das besondere Verhältnis zwischen dem/der Chirbes'schen Standpunkt/Subjektivität des Erzählens und der spezifischen narratologischen Modellierung der Krise in den beiden Krisenwerken verwiesen. In Bezug auf *Crematorio* diskutieren sowohl Traver Vera,<sup>139</sup> Llamas Martínez<sup>140</sup> als auch Vidal Pérez<sup>141</sup> den Einfluss der Weltansicht des Autors auf sein Schreiben in Folge des moralischen Niedergangs *a posteriori* der neoliberalen Ausrichtung Spaniens. Traver Vera arbeitet in ihrer diesbezüglichen Studie die Bedeutung der Lukrez'schen Naturphilosophie für die Romankonzeption von *Crematorio* heraus und kommt zu dem Schluss:

La influencia lucreciana en Chirbes es, en efecto, intensa, como él nos advertía. El argumento de la novela se desenvuelve en una cosmovisión materialista del mundo (la Física epicúrea): nacemos y morimos, en un corto espacio de tiempo, formando parte de un ciclo de renovación y conservación de la materia. Cuando vivimos,

---

<sup>138</sup> Vgl. Buschmann, Albrecht (2008): „Die Welt als Wille und Stahlbeton. Rafael Chirbes und sein neuer Roman „Krematorium“. *Neue Zürcher Zeitung Online*. 13.10.2008. Online unter [https://www.nzz.ch/die\\_welt\\_als\\_wille\\_und\\_stahlbeton-1.1095104](https://www.nzz.ch/die_welt_als_wille_und_stahlbeton-1.1095104), abgerufen am 19.06.2021.

<sup>139</sup> Vgl. Traver Vera, Ángel Jacinto (2016): „Lucrecio en la novela *Crematorio* de Rafael Chirbes“. In: *Littera Aperta* 4: 5–36.

<sup>140</sup> Vgl. Llamas Martínez, Jacobo (2020): „*La Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*“. In: *Celestinesca* 44: 163–190. Online unter <https://ojs.uv.es/index.php/celestinesca/article/view/19432/17168>, abgerufen am 13.10.2022.

<sup>141</sup> Vgl. Vidal Pérez, Aina (2018): „Falso esplendor en la ciudad turística: Imaginario y panóptico en el skyline costero de *Crematorio*, de Rafael Chirbes“. In: *Imagonautas* 11: 1–16. Online unter <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6455775>, abgerufen am 13.10.2022; Vidal Pérez 2019.

el instinto de supervivencia nos empuja irracionalmente para alejar la muerte. Llevado por él, un hombre puede cometer delitos execrables, al imponerse sobre sus congéneres buscando dinero, poder y gloria (algo denunciado por la Ética epicúrea). Sin embargo, esta caída a la inmoralidad o al infierno, casi predeterminedada, puede salvarse gracias al *clinamen* (Epicuro, Lucrecio y Marx), pues, como libre albedrío, devuelve al hombre la libertad para elegir la medida o la razón.<sup>142</sup>

Llamas Martínez wiederum nimmt den besonderen fragmentarischen Charakter, die mannigfaltigen intertextuellen Verweise und den unzuverlässigen Erzählstil des Narrativs zum Anlass, einen transtextuellen Vergleich zwischen Chirbes' *Crematorio* und Fernando de Rojas' *La Celestina* durchzuführen. Hierbei kommt Llamas Martínez zu der Feststellung, dass der Autor von *Crematorio* Fernando de Rojas' Erzählstrategie als Modell für die eigene narratologische Modellierung der krisenaffizierten Wirklichkeit genutzt habe: „Lo que más atrajo a Chirbes del texto de Rojas fue el desprejuiciado uso del lenguaje, el verismo despiadado de los ambientes, situaciones y conflictos, y el retrato y la diversidad de estratos de los personajes“.<sup>143</sup> Insbesondere sei es dem Autor von *Crematorio* mithilfe der Lektüren von *La Celestina* gelungen, eine Sprache zu entwickeln, die in der Lage sei, auf „realistische“ und irritierende Art und Weise das krisenhafte der Welt abzubilden. Llamas Martínez bezieht sich hierbei direkt auf eine diesbezügliche Aussage von Chirbes in seinen Tagebucheinträgen:

El mundo ya no es representación jerárquica de la corte celestial en la tierra, pero tampoco hay otro orden. [...] toda revolución busca ajustar las palabras a los hechos, despojar la realidad de la retórica que la oculta [...] en esa lucha de todos contra todos, nada tiene sentido. [...] La vida se ha convertido en un combate tan cruel como inútil [...]. Desde el almacén de los materiales literarios, Rojas ha cumplido su tarea de demolición. El desguace de los mecanismos de su pequeño mundo –la obra literaria– le ha servido como un modelo para armar que le permite mostrar la mecánica del mundo exterior.<sup>144</sup>

Auch Aina Vidal Pérez interessiert sich für das Verhältnis zwischen der Chirbes'schen Wahrnehmung einer durch neoliberales Wachstum moralisch und identitär aus den Fugen geratenen Welt und der auffälligen narratologischen und insbesondere topologischen Ausgestaltung des Romans. Die Autorin fokussiert in ihren vor allem raumtheoretisch orientierten Untersuchungen auf die diversen Landschaftsdarstellungen innerhalb des Narrativs. Die durch massenhafte Bebauung als Nicht-Orte imponierenden Küsten Spaniens stünden hierbei nicht nur sinnbildlich für die Identitätslosigkeit der gleichsam zur Darstellung kommenden Figuren, sondern eben auch für den Identitätsverlust der spanischen Gesellschaft in Folge des im Rahmen des *pelotazo* erzeugten Wirtschaftswunders:

Y tal poetización encuentra en las novelas de Chirbes su máxima representación en la disposición de los espacios, entornos líricos que simbolizan la evolución de los personajes y, por extensión, la del propio Estado,

---

<sup>142</sup> Traver Vera 2016: 28f.

<sup>143</sup> Llamas Martínez 2020: 186.

<sup>144</sup> Chirbes 2010a: 60.

de forma que al modo enunciativo objetivador de algunos fragmentos descriptivos, superpone una interpretación alegórica de la actualidad que funciona como síntesis de toda una realidad.<sup>145</sup>

Zwischen topologischer Ausgestaltung und identitärer Konstitution ergibt sich in *Crematorio* der Autorin zufolge eine auffällige Kongruenz.

### 1.7.3 Manifest der Krise: *En la orilla* (2013)

Die Beziehung zwischen Ort des Erzählens und Erzählung ist auch Gegenstand von *En la orilla*. Rafael Chirbes' zweiter Roman über die Krise, der im Jahr 2013 und damit nach dem Platzen der Immobilienblase veröffentlicht wurde, gilt als der eigentliche Prototyp des Krisenromans.<sup>146</sup>

*En la orilla* erzählt die Geschichte von Esteban, einem Schreinermeister, der durch Ausbruch der Wirtschaftskrise und die Insolvenz des von ihm geleiteten Familiengewerbes in den Selbstmord getrieben wird. Gegenstand der Erzählung ist die aus der Ich-Perspektive geschilderte Reflexion Estebans, der kurz vor seinem Suizid die Geschehnisse, die zu seinem Bankrott geführt haben, in einer Art Rückschau Revue passieren lässt. Erzählt wird hier die Geschichte eines Scheiterns, das letztlich in Bürgerkrieg, Franquismus und *Transición* seine Wurzeln hat.

In Estebans reflektiver Abhandlung des eigenen Niedergangs nimmt die Figur des Vaters eine wichtige Rolle ein. Estebans Vater ist ein überzeugter Marxist, der nach einer langjährigen Haftstrafe aufgrund seiner Beteiligung im spanischen Bürgerkrieg verbittert in die familieneigene Schreinerei zurückkehrt. Durch das eiserne Festhalten an seinen marxistischen Idealen, die er nun im Inneren seiner Familie durchzusetzen versucht, werden Esteban und seine Brüder nur unzureichend auf das spätere Leben in der franquistischen und postfranquistischen Gesellschaft vorbereitet.

Bewusst wird Esteban dies insbesondere am Beispiel seines besten Freundes Francisco. Dieser stammt aus einer Familie, die es durch Treue zum Franco-Regime zu großem Wohlstand gebracht hat. Während sich Francisco durch den ökonomischen Schutzschirm seiner Familie in Zeiten der Franco-Diktatur und auch später nach Etablierung der Marktwirtschaft beruflich, politisch und persönlich frei entwickeln kann, scheitert Esteban darin, sich von seinem Vater zu emanzipieren und muss ein Dasein als einfacher Arbeiter in der Schreinerei der Familie fristen.

Durch die unerwartete plötzliche Pflegebedürftigkeit des Vaters ändern sich vorübergehend die familiären Verhältnisse. Esteban, der die kommissarische Leitung des Familienunternehmens übernimmt, sieht seine Chance gekommen, die unglückliche Vergangenheit hinter sich zu lassen

---

<sup>145</sup> Vidal Pérez 2018: 18.

<sup>146</sup> Rodríguez Marcos 2013.



und auf eigenen Beinen zu stehen. Von der Möglichkeit sagenhafter Gewinne überzeugt, veruntreut Esteban das Firmenkapital und investiert dieses in die Unternehmungen des windigen Bauunternehmers Tomás Pédrós.

Der wirtschaftliche Niedergang Spaniens durch das Platzen der Immobilienblase setzt dann ein Ende an Estebans Hoffnungen. Während es Pedrós gelingt, sich mit dem Restkapital des Unternehmens abzusetzen, erleidet Esteban den Bankrott und muss die familieneigene Schreinerei schließen. Mit einer untilgbaren Schuld und einer möglichen Gefängnisstrafe konfrontiert, beschließt er, sich und seinem Vater das Leben zu nehmen.

Die Besonderheit von *En la orilla* besteht nun darin, dass neben dem im inneren Monolog verfassten und durch achronologisches Erzählen gekennzeichneten Diskurs Estebans noch eine Vielzahl anderer Figuren über die Krise zu Wort kommen. Diese durch Stilwechsel und Kursivschrift sich auch visuell vom Hauptdiskurs abgrenzenden Ausführungen durchbrechen und relativieren Estebans pessimistische Ansichten über die Krise. Zu nennen sind hier insbesondere die bereits weiter oben in dieser Einleitung erwähnte Haushaltshilfe Liliana, die exemplarisch die Stimme eines prekär gewordenen Wirtschaftsmigrantentums verkörpert, sowie die Ausführungen der Unternehmer, die in der Krise bereits die Chance auf ein neues Geschäft wittern. Zusammen mit der Position von Ahmed, einem arbeitssuchenden Marokkaner, der im Prolog des Romans auf die Leiche von Esteban und dessen Vater trifft, sowie der In-Szene-Setzung von Tomas Pedrós, der im Epilog des Romans über die Krise räsoniert, erweist sich *En la orilla* als ein Roman, der sich durch eine höchst multiperspektivische Sichtweise auf die verarbeitete Wirklichkeit auszeichnet.

Wichtig für die Inklusion von *En la orilla* in diese Analyse war nun, dass die erkennbar auffällige Erzählstruktur im Narrativ selbst zum Thema gemacht und diskutiert wird. Hier ist es im Wesentlichen Esteban, der sich ähnlich wie Brouard in *Crematorio* weitläufig über den Sinn und den Nutzen des Schreibens in der Krise auslässt und dadurch, wie in einer Ergänzung zu Brouard, weitere Aspekte des geschichtsphilosophischen Denkens von Rafael Chirbes diskutiert. In *En la orilla* steht hierbei vor allem der Bezug zwischen soziokulturellem Kontext („Sein“) und Form des Denkens („Bewusstsein“) im Vordergrund, die Esteban in einer Art reziprotem Austauschverhältnis denkt. Wie über die Welt gedacht und geurteilt wird, so die Ausführungen des Protagonisten von *En la orilla*, hängt von den soziokulturellen und politökonomischen Verhältnissen ab, die das Sein des über die Welt berichtenden Subjekts bedingen. Dadurch wird aber gleichzeitig weiteren Narrativen über die Wirklichkeit eine Art Existenzrecht eingeräumt, da

abhängig vom ökonomischen Seinsstatus folgerichtig auch andere Perspektiven auf die Welt möglich sein müssen. Da die jeweiligen Ausführungen streng von der Materialität der Subjekte abhängen, die über die Wirklichkeit berichten, und aus der ungleichen Verteilung von kulturellem wie ökonomischem Kapital unterschiedliche materielle Ausgangspositionen resultieren, müssen folgerichtig auch viele verschiedene subjektive Wahrheiten über die Krisenrealität existieren, so die auto- und metareflexiven Betrachtungen Estebans. Durch Esteban werden also genau die Aspekte diskutiert, die sich bereits in der Struktur von *En la orilla* andeuten und die deswegen hier genauer untersucht werden sollen.

In den Analysen zum Standpunkt des Erzählens in *En la orilla* von Jessica Cáliz Montes,<sup>147</sup> Isabelle Mornat<sup>148</sup> und Mirjam Leuzinger<sup>149</sup> spielen insbesondere raumtheoretische Überlegungen eine Rolle. Alle genannten Autorinnen betonen hierbei die allegorische Bedeutung des in Chirbes' zweitem Krisenroman in Szene gesetzten Sumpfes für das Verständnis des Narrativs. Der *marjal* wird dabei als eine Art Chronotopus verstanden, in welchem dargestellte Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit ineinanderfließen. Während Bode in der Wahl dieses dystopischen Raumes seitens der Erzählinstanz ein irritierendes Mittel zur Distanzierung von den offiziellen Krisenerklärungen sieht, betrachten Leuzinger und Mornat darin nicht zuletzt eine metaphorologische Strategie zur genealogischen Neuvermessung der spanischen Geschichte *a priori* der eigentlichen Krise. Leuzinger stellt diesbezüglich fest:

Mientras que el pantano significa, primero, un espacio de la crisis que afecta a los vencidos de la guerra civil española y a sus descendientes, a través de la percepción materialista y el vínculo establecido entre comida, existencia y poder, el factor histórico se relaciona con el principio económico y crea una lógica que diferencia vencedores y vencidos, exitosos y fracasados, existentes y no existentes, devoradores y devorados.<sup>150</sup>

Auch Isabelle Mornat kommt hinsichtlich der These, Chirbes habe mit *En la orilla* eine Kontinuitätslinie zwischen Franco-Diktatur und Demokratie stiften wollen, zu einer ähnlichen Schlussfolgerung. Darüber hinaus macht Mornat den Einfluss von Walter Benjamins Geschichtsmodell auf den durch Chirbes angestrebten genealogischen Prozess einer

---

<sup>147</sup> Vgl. Cáliz Montes, Jessica (2017): „*En la orilla* de Rafael Chirbes: una alegoría de la crisis económica“. In: Crespo Vila, Raquel/Pastor Martín, Sheila (Hg.): *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*. Madrid: Biblioteca Nueva: 385–394.

<sup>148</sup> Vgl. Mornat, Isabelle (2017): „De Marx a Poe: notas para una poética de la crisis. *En la orilla*, Rafael Chirbes“. In: *Hispanismes* 9: 58–75. Online unter [https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_9/6\\_MORNAT\\_Isabelle\\_HispanismeS\\_9.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_9/6_MORNAT_Isabelle_HispanismeS_9.pdf), abgerufen am 13.10.2022.

<sup>149</sup> Vgl. Leuzinger, Mirjam (2017): „La intemperie y el pantano: metáforas de la crisis en la obra de Jesús Carroscó y Rafael Chirbes“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 247–263.

<sup>150</sup> Leuzinger 2017: 256.

geschichtlichen Neuvermessung geltend. Hier sieht sie diesen so beeinflussten Erzählwillen in der besonderen Struktur des Romanes verwirklicht:

Esta modalidad narrativa aclara las intenciones de Rafael Chirbes. Explicaba en una entrevista el recurso a los monólogos en *Los viejos amigos*: «es una época de dispersión: esa gente vive sola y va a morir sola. No hay un superyo moral que organice todo eso. Ni siquiera me valían los diálogos, porque no hay un proyecto común». Más que estrictos monólogos o sucesión de voces, y salvo en determinados fragmentos en bastardilla, son el eco de las voces ajenas en la mente de Esteban que se entremezclan con el monólogo interior del protagonista [...]. La modalidad narrativa construye entonces una materia del relato difuminado que refleja los distintos niveles de insolidaridad detallados en la novela.<sup>151</sup>

Der Einfluss von Walter Benjamins Werk *Über den Begriff der Geschichte* auf die Konzeption von *En la orilla* wird auch von Daniela Serber<sup>152</sup> und Maarten Geeroms<sup>153</sup> ausführlich diskutiert. Während Serber ähnlich wie Mornat und Leuzinger in *En la orilla* vor allem die Handschrift einer destruierenden wie konstruktiv agierenden Erzählinstanz hervorheben, die aus der unmittelbaren Erfahrung der Krise heraus die Stiftung einer historischen Kontinuitätslinie zwischen Krisen- und Kriegsgewinnern respektive -verlierern anstrebe,<sup>154</sup> sieht Geeroms gerade in dem bereits durch Chirbes proklamierten Verlust eines ordnenden kollektiven Über-Ichs die eigentliche subjektive Grundvoraussetzung für den durch innere Monologe, Polyphonie und asymmetrisches Erzählen gekennzeichneten Aufbau des Narrativs. Die Objekte der Welt, die in Chirbes' Werk erzählt werden, kommen nach Geeroms Ansicht in der Art und Weise zur Darstellung, wie dies von Walter Benjamin für sein Modell der historiographischen Vermessung der geschichtlichen Wirklichkeit eingefordert wurde, nämlich so, als seien diese von der Gewalt des auf ihnen lastenden offiziellen Geschichtsdiskurses befreit. Dies wiederum erachtet Geeroms erst als die Voraussetzung für Chirbes' Unterfangen, eine genealogische Bewertung der spanischen Geschichte von der Franco-Zeit bis zur Krise zu unternehmen, die auch die Stimmen der Kriegs- und Krisenverlierer berücksichtigt:

De acuerdo con esta interpretación, la escritura-constelación fragmentada de la novela encaja de lleno en una ambición de objetividad en clave benjaminiana. La ausencia de juicios ideológicos que restrinjan la lectura de un conjunto de voces y materiales heterodoxos constituye el denominador común que equipara el narrador omnisciente neutro de Chirbes a la superestructura objetiva de Benjamin. [...] La multitud de voces fragmentadas representa un mundo en el que el aferramiento a la propia perspectiva subjetiva impide la concepción de un punto de vista panorámico que utilice estos fragmentos para desarrollar una mirada de conjunto. La forma que adopta *En la orilla* refleja la necesidad de semejante visión de conjunto desinteresada, que tome en cuenta los múltiples aspectos de una realidad poliédrica y se abstenga de pronunciar un juicio

---

<sup>151</sup> Mornat 2017: 61f; darin zitiert: Rodríguez Marcos, Javier (2003): „Las novelas se escriben contra la literatura“. *El País*, 21.06.2003. Online unter [https://elpais.com/diario/2003/06/21/babelia/1056153015\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/06/21/babelia/1056153015_850215.html), abgerufen am 26.09.2022.

<sup>152</sup> Vgl. Serber 2014.

<sup>153</sup> Vgl. Geeroms, Maarten (2017): „La escritura-constelación de Walter Benjamin como alternativa de la historia: *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes“. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 94,7: 747–764.

<sup>154</sup> Vgl. Serber 2014: 1, 3.

explícito sobre ellos. Tal conciencia histórica ofrece la posibilidad de encarar el pasado a través de un prisma más amplio que el de la historiografía tradicional. De este modo, se construye una historia que rechaza la coherencia artificial y admite contradicciones y discontinuidades. [...] [Este] juego de contradicciones y el rechazo a la coherencia narrativa artificial permiten a *En la orilla* reinterpretar el pasado dictatorial y la crisis actual desde una perspectiva que socava la visión beatificada de la democracia española.<sup>155</sup>

Die besondere Neigung der in *En la orilla* waltenden Erzählinstanz, einerseits den bestehenden Geschichtsdiskurs der herrschenden Klasse zu dekonstruieren und andererseits durch die Konstruktion einer alternativen, die Stimmen der Krisen- und Kriegsverlierer berücksichtigenden Erzählung der jüngeren spanischen Geschichte zu ersetzen, bemerkt auch Velloso Álvarez.<sup>156</sup> Anders als Geeroms oder Mornat kommt dieser Autor aber zu dem Schluss, dass die in *En la orilla* nachweisbare polyphone und fragmentarische Erzählstruktur nicht neutral, sondern ideologisch motiviert ist. Diese müsse als eine Strategie von Chirbes verstanden werden, ein komplettes Bild der spanischen Gesellschaft zu zeichnen, das alle auch sich gegeneinander ausschließenden Perspektiven auf die Krise berücksichtigt:

Ese afán por tocar todos los asuntos relativos a la crisis, por dar forma a esa ambiciosa novela-río en la que estén presentes los dilemas, causas y consecuencias de los factores que definen un contexto histórico expresamente delimitado, encuentra en la narrativa de corte psicológico, fragmentaria, llena de repeticiones, y oscilaciones temáticas el instrumento idóneo; una prosa en la que la digresión y la pausa narrativa no son la excepción, sino la norma, y que tiene en el monólogo interior y en el estilo indirecto libre su más natural expresión. Un planteamiento enormemente ambicioso que no afecta, sin embargo, a la coherencia del conjunto. Es, de hecho, la cuidadísima arquitectura de la novela, la perfecta trabazón estructural de todos sus elementos el primer rasgo que da cuenta de la talla narrativa de su autor: la densidad conceptual de la novela encuentra así en la compleja y muy pensada forma una perfecta correspondencia.<sup>157</sup>

In Abgrenzung zu den Feststellungen von Geeroms und Mornat ist Chirbes' Roman nach Ansicht von Velloso Álvarez – trotz aller benjaminischen Bemühungen zur Schaffung einer von einem ordnenden Über-Ich befreiten Konstellation an autodiegetischen Stimmen über die Krise und die Franco-Vergangenheit – klar durch einen marxistisch-sozialdarwinistischen sowie insbesondere naturalistisch beeinflussten Materialismus geprägt.<sup>158</sup> Hier findet sich also eine deutliche Übereinstimmung zu den diesbezüglichen Einschätzungen von Traver Vera, die in ihren Untersuchungen zu *Crematorio* ebenfalls die ideologische Nähe der Erzählinstanz zu sozialdarwinistisch-naturphilosophischen Weltansichten hervorhebt.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Geeroms 2017: 763

<sup>156</sup> Vgl. Velloso Álvarez, Javier Luis (2017): „*En la orilla*, de Rafael Chirbes: Pecos de un naufragio anunciado“. In: *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica* 43,1: 79–97.

<sup>157</sup> Velloso Álvarez 2017: 83.

<sup>158</sup> Vgl. Velloso Álvarez 2017: 81.

<sup>159</sup> Vgl. Traver Vera 2016: 28f.

#### 1.7.4 Zwischen Kritik und Krise: *La trabajadora* (2014)

Ein ähnlicher Bezug zwischen empirisch erfahrener und erzählter Wirklichkeit lässt sich auch in *La trabajadora* von Elvira Navarro ausmachen. Anders als Rafael Chirbes gehört die 1978 in Huelva geborene und in Valencia aufgewachsene Schriftstellerin einer Generation an, die die Francozeit nicht direkt erlebt hat und nach der *Transición* sozialisiert wurde. Auch Elvira Navarro, die von ihrer akademischen Ausbildung her Philosophin ist und nach eigenen Angaben durch das Werk von Kant, Hegel und Deleuze geprägt wurde,<sup>160</sup> betont die Bedeutung des Bezugs zwischen Ort des Erzählens, empirisch erfahrener Welt und der erzählten Wirklichkeit für ihr literarisches Schaffen. Insbesondere hat die Autorin der Romane von *La ciudad feliz* und *La ciudad en invierno* in ihren Ausführungen darauf Wert gelegt, dass sie ihre Romane nicht als eine mimetische Wiedergabe der Realität, sondern vielmehr als eine Annäherung an die Welt verstanden haben möchte, die nicht ohne Berücksichtigung der subjektiven Ausgangsposition der Autorin *a priori* des eigentlichen Erzählvorgangs erschlossen werden kann. In mehreren Interviews hat sich die Autorin selbst mit der Frage des Standpunkts des Erzählens beschäftigt, den sie eng mit dem Begriff der Krise assoziiert:

Mi búsqueda tiene que ver con el cuestionamiento de lo que llamamos realidad, que siempre es una construcción. Me situó casi siempre en la psique de un personaje para escribir, por lo que ese cuestionamiento lo hago desde la crisis de identidad. La identidad es necesaria para vivir; sin embargo, se trata de algo que se construye día a día. Es posible intervenir en ella.<sup>161</sup>

Für ihre ersten beiden Romane hat Navarro nun eine Erzählposition reklamiert, die ihren Aussagen zufolge Ähnlichkeiten mit dem Stadium der Adoleszenz habe. Die Welt, wie aus der Perspektive einer Heranwachsenden zu sehen, berge mehrere erzählstrategische wie erkenntnistheoretische Vorteile, wie die Autorin in ihren Überlegungen zu ihrem Schreiben bekundet:

Para no quedarme en algo testimonial –“mi vida es esto”– necesito distancia, y los periodos con los que tengo mayor distancia son la infancia y la adolescencia. Me interesan porque son edades limítrofes, donde la identidad se está forjando y uno es en teoría más libre, aunque solo sea por desconocimiento. Ahora traduzco todo esto a un discurso racional, pero cuando me pongo a escribir no digo: “A ver: parámetros.”<sup>162</sup>

Nach Navarro liegt der Vorteil der Erschließung der Wirklichkeit durch die hochdynamisch-instabile Perspektive einer Jugendlichen gerade in ihrem Potenzial, festgefahrene und normierte

---

<sup>160</sup> Rodríguez Marcos, Javier (2011): „Nuestra sociedad es emocionalmente infantil“. Interview mit Elvira Navarro. In: *El País*, 21.08.2011. Online unter [https://elpais.com/diario/2011/08/21/eps/1313908014\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/08/21/eps/1313908014_850215.html), abgerufen am 14.06.2022.

<sup>161</sup> Pérez de Anucita, Ruth (2010): „La realidad es siempre una construcción“. In: *Noticias de Gipuzkoa*, 17.11.2010. Online unter <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-en-noticias-de-gipuzkoa-por-ruth-perez-de-anucita/>, abgerufen am 23.04.2021.

<sup>162</sup> Rodríguez 2011.

Vorstellungen über die ontologische Beschaffenheit der Welt aufzulösen und mit alternativen Konzepten zu konfrontieren. Ziel dieses adoleszent-narratologischen Erschließungsvorgangs ist dabei insbesondere, die kulturell wie machtpolitisch wirksamen Manipulationsmechanismen der herrschenden Ordnung zur Schaffung der Illusion von Normalität in einer *a priori* chaotisch-anarchisch strukturierten Realität freizulegen. Im Fokus von Navarros' dekonstruktivistischer Methode steht demnach die Gesamtheit der Mechanismen und Logiken, die die Welt in ihrem Abbild kohärent, kohäsiv und normal erscheinen lassen:

Cualquier proceso que se salga de lo corriente nos perturba porque vivimos en la normalidad. Pero incluso cuando vivimos en situaciones de anormales, tendemos a construir un relato de normalidad sobre esa situación anormal. La anormalidad nos pilla desarmados. [...] Siempre estamos creando una ficción a la que llamamos realidad y a la que nos gustaría movernos porque allí controlamos las cosas. Necesitamos la ficción de que tenemos un control sobre las cosas. [...] Al escribir, [consigo] que lo inverosímil parezca verosímil.<sup>163</sup>

Die Funktion des Scheibens liegt den Aussagen von Elvira Navarro zufolge also darin, das eigentlich Chaotische, Anarchische und Disruptive der Welt narratologisch nachvollziehbar zu machen und dabei gleichzeitig, ähnlich einer wissenschaftlichen Beweisführung, die erzähltechnischen Strategien offenzulegen, durch welche diese nicht-sprachliche Wirklichkeit sprachlich und logisch plausibel gemacht wird.

Dieses besondere „adoleszente“ Ausgangsmoment des Erzählens ist in Elvira Navarros Krisenroman selbst Thema der Krisendarstellung. *La trabajadora* erzählt die Geschichte von Elisa, einer in einem Madrider Verlagshaus angestellten Lektorin, die durch die Krise ihr sicher geglaubtes Anstellungsverhältnis verliert. Elisa gerät in eine ökonomisch wie psychosozial schwierige Lage und muss schließlich aufgrund zunehmender Depressionen und Ängste medizinische Hilfe in Anspruch nehmen. Dadurch lernt die im Roman als Ich-Erzählerin auftretende Protagonistin ihre psychische Krise besser zu verstehen und entwickelt Strategien zur Bewältigung ihrer Krise.

Diesbezüglich finden insgesamt drei Copingstrategien in ihrem Narrativ Erwähnung. Zunächst setzt sich die Ich-Erzählerin mit ihrer Mitbewohnerin Susana auseinander. In Susana, die ebenfalls ein prekäres Leben unter ökonomischen Zwängen führt, erkennt Elisa eine Gesinnungsgenossin, die ihr hilft, die eigene prekäre Lebenswirklichkeit besser zu verstehen. Der zweite große Themenkomplex dreht sich dann um die Spaziergänge, die die Protagonistin nachts unternimmt, um Abstand zu ihrem belastenden Alltag zu finden. Ähnlich wie die Autorin Elvira

---

<sup>163</sup> Ors, Javier (2019): „Hemos interiorizado la precariedad y el derrotismo“. Interview mit Elvira Navarro. In: *La Razón*, 28.02.2019. Online unter: <https://www.larazon.es/cultura/elvira-navarro-hemos-interiorizado-la-precariedad-y-el-derrotismo-PC22138142/>, abgerufen am 14.06.2022.

Navarro, die unter anderem einen Blog über die Madrider Vorstädte betreibt,<sup>164</sup> streunt Elisa ziellos durch die Straßen der Vororte und lernt dadurch die durch Armut, Einsamkeit und städtebauliche Monotonie gekennzeichnete Realität der Madrider *Afuera* kennen. Gleichsam angezogen wie abgestoßen beginnt sich die Ich-Erzählerin mit den Nicht-Orten, die sie durchstreift, zu identifizieren und in ihrer eigenen prekären Identität zu stabilisieren. Den dritten Gegenstand des Narrativs konstituieren dann die Reflexionen, die Elisa zu ihrer Krankheit und Psychotherapie anstellt. Durch die Auseinandersetzung mit ihrer besonderen psychologischen Situation als Krankheit erarbeitet sich Elisa eine Terminologie, die sie in die Lage versetzt, die Besonderheiten ihres Krisendaseins zu beschreiben und zu bewältigen.

Für die Aufnahme von *La trabajadora* in das Korpus dieser Untersuchung war es nun entscheidend, dass Elisa nicht nur bloß bestrebt ist, die gemachten Erfahrungen chronologisch und thematisch aufzuarbeiten, sondern dass sie auch darauf Wert legt, die subjektiven und präfigurativen Mechanismen offenzulegen, die sie dazu zwingen, ein bestimmtes Bild dieser sie umgebenden Realität zu generieren. In diesem Sinne gesteht die Ich-Erzählerin im Epilog des Romans ihrem Psychiater, dass sie die Ergebnisse aus den gemeinsamen Therapiesitzungen nicht nur für ihren Heilungsprozess, sondern auch für die Konzeption eines Romans genutzt habe, der letztlich auf ihrer Krisengeschichte beruht. Dadurch gibt Elisa gleichsam einen Hinweis darauf, wie die auch in *La trabajadora* auffällige Erzählstruktur zu bewerten ist, die sich ähnlich wie die beiden Chirbes'schen Krisenromane durch achronologisches, fragmentartiges und durch zahlreiche Vor- und Rückblenden imponierendes Erzählen auszeichnet. Diese kann demnach als das narratologische Korrelat einer Erzählinstanz betrachtet werden, die zwar hinsichtlich ihrer Krankheit Fortschritte gemacht hat, aber weiterhin instabil ist. Gegenstand der Erzählung sind somit ähnlich wie in *Crematorio* und *En la orilla* nicht nur die gesellschaftlichen Auswirkungen der Wirtschaftskrise in Spanien, sondern auch die Frage, wie und was unter den Bedingungen einer Subjektivität von der Welt erfahren werden kann, die selbst durch die Krise kompromittiert wurde.

Der Bezug zwischen Ort des Erzählens und dargestellter Welt wird für *La trabajadora* auch von der Sekundärliteratur diskutiert. Hier sind die Aufsätze von Susanne Hartwig<sup>165</sup> und José Martínez Rubio<sup>166</sup> zu erwähnen. Während Martínez Rubio *La trabajadora* vor allem als *Novela*

---

<sup>164</sup> Perifería (2016): „Periferia. Diario ligero de una que se pasea por la periferia madrileña“. Blog, letzte Aktualisierung: 22.02.2016. Online unter: <http://madridesperiferia.blogspot.com/>, abgerufen am 24.04.2021.

<sup>165</sup> Vgl. Hartwig, Susanne (2017): „Representar al precario“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 263–280.

<sup>166</sup> Vgl. Martínez Rubio 2016.

*social* liest, die die unterschiedlichen Auswirkungen der Krise in den verschiedenen gesellschaftlichen Subbereichen fiktional darstellt, interessiert sich Susanne Hartwig insbesondere für die auffällige Struktur des Werkes, die direkte Rückschlüsse auf die Erzählinstanz ermögliche:

Navarro [...] apuesta por la subjetividad. *La trabajadora* no solo habla de todas las emociones que se atribuyen al precario, sino que también las hace *sentir* al lector a través de las confusiones creadas por la estructura del texto. No habla sobre el precario, habla *desde* la precaridad. No solo el tema, también la lectura de *La trabajadora* es precaria: la superposición de distintos niveles ficcionales y la superposición de distintos personajes representa y presenta la precaridad.<sup>167</sup>

*La trabajadora* bilde demnach nicht nur die extraliterarische Krise samt ihrer Manifestationen ab, sondern gewähre auch Einblick in eine Subjektivität, die durch die Auswirkungen der mit der gesellschaftlichen Erschütterung einhergehenden psychologischen, identitären und epistemologischen Implikationen selbst betroffen sei.

### 1.7.5 Die Krise als Moment epistemologischer Unsicherheit: *Democracia* (2012)

Auch der vierte in dieser Untersuchung inkludierte Krisenroman, *Democracia* von Pablo Gutiérrez, hebt auf einer metanarratologischen Ebene das besondere Verhältnis zwischen empirisch erfahrener und erzählter Welt durch den Spiegel einer durch die Krise affizierten Subjektivität hervor. Der Autor von *Democracia*, der ebenso wie Elvira Navarro 1978 in Huelva geboren wurde und in seiner Heimatregion als Gymnasiallehrer tätig ist,<sup>168</sup> hat insbesondere die Perspektivlosigkeit und Existenzangst seiner Schüler als Initialmoment für das Schreiben über die Krise benannt:

Mi pelea contra el sistema es la novela, pero la novela termina y la pelea de cada día es otra, la que me encuentro en las aulas con chavales que están muertos de miedo, porque saben que son la generación de la crisis [...].<sup>169</sup>

Den Kampf, den Gutiérrez hier im Namen seiner Schüler durch das Medium der Erzählung führt, erschöpft sich jedoch nicht in einer bloßen Anklage gegen das Herrschaftssystem, das die Krise zu verantworten hat. Vielmehr hat der Autor von *Democracia* an verschiedener Stelle betont, dass das Besondere dieser Krise in der subjektiven Wahrnehmung der mit dem Zusammenbruch der Wirtschaft einhergegangenen Erschütterung sozialer, ideologischer und epistemologischer Gewissheiten gelegen habe. Ausgangspunkt des Erzählens von *Democracia* ist also neben der

---

<sup>167</sup> Hartwig 2017: 278.

<sup>168</sup> Vgl. Núñez Jaime, Víctor (2012): „La literatura no se mide con termómetro“. In: *El País*, 23.12.2012. Online unter: [https://elpais.com/cultura/2012/12/23/actualidad/1356297980\\_157439.html](https://elpais.com/cultura/2012/12/23/actualidad/1356297980_157439.html), abgerufen am 14.06.2022.

<sup>169</sup> Martín Rodrigo, Inés (2012): „La novela vuelve a la trinchera“. In: *ABC*, 05.11.2012. Online unter: [https://www.abc.es/cultura/libros/abci-pablo-gutierrez-democracia-201211010000\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/libros/abci-pablo-gutierrez-democracia-201211010000_noticia.html), abgerufen am 14.06.2022.



physischen Erfahrung der krisenbedingten Existenzangst auch das subjektive Gefühl, eine bislang als alternativlos und unerschütterlich erachtete Normalität verloren zu haben:

Sé que ha habido un cambio de ciclo brutal, pero no sé bien quiénes son los culpables, ni por qué, ni cuál es la intención final de todo esto. Si es que nos están robando para quedarse con ese dinero o hay una desesperación social [...].<sup>170</sup>

Die empirische Erfahrung der geäußerten Gewissheit, dass das einzig Gewisse dieser sich soziokulturell wie politökonomisch bemerkbar machenden Krise das Ungewisse bezüglich deren ontologischen Beschaffenheit und Ätiologie sei, kann somit als der Ausgangspunkt von Gutiérrez' literarischer Krisenverarbeitung betrachtet werden:

El [...] estímulo surgió de la necesidad de buscar respuestas ante lo desconocido. Puedes escribir sobre lo que conoces, bien sea a través de la experiencia directa o la documentación indirecta, o puedes escribir para conocer algo. Mi actitud fue la segunda: ante el asombro de lo que estaba pasando a mi alrededor, yo debía escribir una novela que tradujera todas esas incomprendiones. El paso del mito al logos, a la inversa. El logos, el conocimiento, se nos ocultaba desde los discursos oficiales, así que había que recurrir al mito, a la narración, la fábula, y por eso *Democracia* tiene un espíritu de cuento, de fábula, de relato mítico y también de relato de mentira que pretende parecer verdadero. [...] El logos, el entendimiento, fue otra de las cosas que perdimos con la crisis.<sup>171</sup>

Dadurch vollzieht Gutiérrez gleichsam eine Verortung seines Romans. *Democracia* versteht sich erstens wie die Werke von Rafael Chirbes und Elvira Navarro als genealogischer Versuch der Bestimmung einer hinter dem offiziellen Krisendiskurs vermuteten Wahrheit und zweitens als historiographisches Zeugnis der Sichtbarmachung der epistemologischen Zweifel des Autors während dieser Arbeit der „kritischen“ Krisenerkundung. Gutiérrez sieht seinen Auftrag als sozial engagierter Schriftsteller daher weniger in der direkten Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse als vielmehr in der Schaffung eines Bewusstseins für die Krisenkomplexität und ihrer medialen Adaptationen:

Ojalá libros como este sirvan para agitar conciencias, aunque yo no creo en ello. La literatura social tiene lo mismo de social que de literatura. La poesía no va a cambiar el curso de las cosas. [Sin embargo] los que no somos intelectuales necesitamos cuentos [...] y por eso la literatura social sirve, a través del cuento podemos acercarnos un poco a la realidad, es algo que lleva sucediendo desde que se contaban historias alrededor de la hoguera.<sup>172</sup>

Dieser Realität versucht sich *Democracia* nun anzunähern. Erzählt wird hier die Geschichte von *Marco*, einem kleinen Angestellten, der durch die einbrechende Wirtschaftskrise seine Stelle als Werbedesigner verliert und von diesem Zeitpunkt an gezwungen ist, ein prekäres Dasein zu fristen. In Folge des Verlustes seiner beruflichen Stellung zerbricht nicht nur seine Beziehung zu Julia, mit der er noch kurz vor Ausbruch der Krise eine Eigentumswohnung erworben hat, sondern auch sein

---

<sup>170</sup> Gutiérrez in Núñez Jaime 2012.

<sup>171</sup> Gutiérrez 2017: 195.

<sup>172</sup> Gutiérrez in Martín Rodrigo 2012.

Glauben in die gesellschaftliche Ordnung, die bislang seinem Leben Sinn zu geben vermochte. Auf dem Höhepunkt der so ausgelösten persönlichen Krise beginnt der Protagonist des Romans gegen die nun ihm als verbrecherisch und illegitim erscheinende Ordnung Widerstand zu leisten. Marco überwindet die ihn quälende Lethargie und Depression, in die er durch seine prekären Lebensverhältnisse gestürzt wird, zieht in die Straßen und bemalt die Häuserfassaden der Stadt, in der er lebt, mit politischen Pamphleten gegen die bestehende Ordnung. Dadurch entwickelt er nicht zuletzt eine neue Identität, die ihm hilft, seine Krise zu bewältigen.

Die Krisengeschichte Marcos wird in *Democracia* nun von einer Reihe von Nebenhandlungen flankiert, die andere Aspekte der gegenwärtigen Gesellschaftskrise zur Schau stellen. So wird über die Figur Talo Gonzales, Marcos Arbeitgeber, die Geschichte eines Unternehmers erzählt, der auf dem Höhepunkt der finanzpolitischen Entwicklung durch Risikospekulationen und Investitionen in dubiose Finanzpakete das von ihm geleitete Immobilienunternehmen in den Bankrott führt und sich dann versucht, mit dem Firmenrestkapital ins Ausland abzusetzen. Während an den Schicksalen von Marco und Talo ein Tableau gezeichnet wird, das vor allem nationale Aspekte der Krise widerspiegelt, werden mit Leh-Bro und Maestro Soros die supranationalen Entstehungsbedingungen und Konsequenzen der Krise beleuchtet. An der Figur Leh Bro diskutiert das Narrativ hierbei die realhistorischen Umstände, die im Jahr 2008 zum Bankrott der US-Investmentbank Lehmann Brothers geführt haben. Die Figur Maestro Soros dient Gutiérrez wiederum dazu, am Beispiel des realexistierenden Finanzspekulanten und Philosophen Georg Soros die ideengeschichtlichen und ideologischen Ursachen der finanzpolitischen Katastrophe herauszuarbeiten.

Das Besondere an *Democracia* besteht nun ähnlich wie in den anderen in dieser Arbeit besprochenen Krisenromanen darin, dass die Komplexität der schon auf inhaltlicher Ebene zur Darstellung kommenden Krisengeschichte durch eine ausgesprochen komplexe Erzählstruktur unterstrichen wird. Die Geschichte von Marco und der übrigen Figuren ist zeitlich nicht chronologisch dargestellt, sondern rekuriert auf ein hochkomplexes narratologisches Montageverfahren, welches alle Kriterien des postmodernen Erzählens erfüllt. Unzählige Perspektivwechsel, Vor- und Rückblenden, inklusive der dezidierten Anwendung transtextueller und transmedialer Textsyntheseverfahren mit Bezügen zu unterschiedlichen Registern der Hoch- wie Populärkultur sowie der Gebrauch von ungewöhnlichen Syntaxformationen machen den in viele Fragmente aufgesplitteten Roman zu einer rezeptionsästhetischen Herausforderung für den Leser. Dessen Aufgabe besteht fortwährend darin, dieses hochkomplexe Textarrangement, das

über die Figuren Marco, Talo, Leh Broh, Maestro Soros und eine Reihe weiterer Nebenfiguren die verschiedensten Aspekte der Krise diskutiert, aus seiner pixelartig-inkohärenten Disparatheit herauszulösen und zum Zweck des Verständnisses neu zu arrangieren.

Man kann an dieser Stelle nun unterstellen, dass die Hochkomplexität und auch offensichtliche Kryptik von *Democracia* gewisse semantische Übereinstimmungen mit der Hochkomplexität des Krisenereignisses selbst zeitigt, das Gutiérrez nach eigenen Aussagen zur Konzeption seines Romans bewogen hat. Dass dem so ist, und dies war letztlich ein Einschlusskriterium von *Democracia* in diese Analyse, zeigt sich zu Beginn des Narrativs, in dem die Erzählinstanz auf einer metanarratologischen Ebene genau *dieses* Moment der epistemologischen Unschärfe – nämlich in der politisch schlicht unübersichtlichen Situation der Finanzkrise mit all ihren sozialen wie ökonomischen Auswirkungen nicht mehr zu wissen, was man überhaupt wissen kann – selbst hervorhebt und den Versuch der Klärung des Ungewissen in dieser Situation als Arbeitsauftrag ausgibt, der durch den Roman erfüllt werden soll.<sup>173</sup> Das Besondere von *Democracia* als Krisennarrativ besteht gerade in der ostentativen In-Szene-Setzung des Umstandes, dass das hier Erzählte nicht aus einer Neutral-Null-Position heraus entstanden ist, sondern auf dem epistemologischen Zweifel fußt, der durch Gutiérrez als genuines Erkennungsmerkmal dieser Krise benannt wird.

Auch bezüglich *Democracia* rekurriert die Sekundärliteratur auf das besondere Verhältnis zwischen Standpunkt des Erzählens und dargestellter Welt. Frauke Bode bewertet Pablo Gutiérrez' Roman als ein Werk, dass die Krise mit auffälliger Distanz zu den abgebildeten Inhalten inszeniere. Dieser Eindruck resultiere nach Ansicht der Autorin nicht zuletzt aus der ironischen Darstellungsweise, dem fragmentarischen Aufbau und der polyphonen Erzählstruktur:

[L]a polifonía se desprende no tanto de contrastar diferentes historias, sino de la distancia que la voz narrativa establece con lo que cuenta. Durante toda la novela se mantiene la voz de una instancia que funciona como organizadora del texto y se presenta como autor implícito, ya que recuerda varias veces la situación de producción narrativa [...]. Con sus comentarios, esta instancia organizadora domina tanto el nivel del discurso como el nivel de la historia.<sup>174</sup>

Auf die auffällige polyphone Erzählstruktur von *Democracia* verweist auch Jochen Mecke. Mecke sieht in der in Gutiérrez' Krisenerzählung nachweisbaren Vielstimmigkeit den deutlichsten Hinweis auf die Bemühungen einer Erzählinstanz, die Welt bewusst als subjektive und damit in ihrem Wahrheitsgehalt variable darstellen zu wollen:

---

<sup>173</sup> Vgl. diesbezüglich das Kapitel 5.1 zu *Democracia*.

<sup>174</sup> Bode 2017: 236f.

[L]a polifonía en [...] *Democracia* se encuentra en estrecha relación con la crisis, ya que reacciona a una situación en la que los valores habituales se han vuelto obsoletos, una situación de la pérdida de las grandes orientaciones, de los grandes valores y de las grandes ideologías, como por ejemplo el marxismo, el liberalismo o el capitalismo. La polifonía es la consecuencia del descrédito de estas ideologías que ya no sirven [...] como patrón para el posicionamiento ideológico a los narradores o los personajes víctimas de la crisis. Esta toma de posición se ve reforzada por una constelación de los personajes que rechaza toda división maniquea entre los «buenos» y los «malos». En la misma dirección ética de la estética van la focalización interna y la narración autodiegética, que defienden el derecho a una subjetividad personal que tiene sus razones particulares y que la razón económica universal no conoce o no quiere tener en cuenta.<sup>175</sup>

Mecke sieht gerade in der polyphonen Darstellung autodiegetisch sich über die Krise äußernder Stimmen das diskursive Korrelat einer Weltsicht, die den *Großen Erzählungen* die Fähigkeit zur holistischen Wirklichkeitserfassung abspricht und stattdessen einer vielstimmig-subjektiven Perspektivierung auf die Welt das Primat zur Bewertung einer epistemologisch aus den Fugen geratenen Realität einräumt.

## 1.8 Methodik

Das Ziel der vorliegenden Untersuchung war es nun, die jeweils in den jeweiligen Romanen unterstellte Erzählposition näher zu bestimmen. Dabei wurden die in den Narrativen phänomenologisch erfassbaren Figuren einer Inhalts- und Strukturanalyse unterzogen. Die theoretische Grundlage dieses methodologischen Vorgehens berief sich dabei auf Auerbachs Figurenkonzept, nachdem textuelle Einheiten als sinnlich-apperzierbare Figuren über ihre direkte „figural“-ästhetische Wirkung hinaus auch in einem allegorischen Sinn auf die ihnen Gestalt gebende Ebene verweisen.<sup>176</sup> Es wurde demnach unterstellt, dass über die Inhalts- und Strukturanalyse des figurativen Gehalts des jeweiligen Textes eine Deduktion des zugrundeliegenden Erzählortes möglich ist.<sup>177</sup>

Zunächst wurden zu diesem Zweck die durch die einzelnen Figuren mit der Krise assoziierten Themenkomplexe identifiziert, selektiert und zur Darstellung gebracht. Methodologisch kam dabei das *close reading*<sup>178</sup> zur Anwendung. Anspruch war es hierbei, die

---

<sup>175</sup> Mecke 2017: 226.

<sup>176</sup> Vgl. Auerbach 2016: 145, 169.

<sup>177</sup> Der Gegenstand des Romans ist demnach in seiner materiellen Beschaffenheit durch eine eigene, ihm immanente Logik strukturiert. Diese verweist wiederum auf die Subjektivität, die das Rohmaterial narratologisch formt und rhetorisch modelliert. Vgl. dazu Chirbes 2010a: 26; Engelmeier 2016: 104; White 2020: 91.

<sup>178</sup> Diese Figurenanalyse im Rahmen des *close readings* hat Engelmeier im Horizont ihrer eigenen Auerbach-Lektüre näher beschrieben. Die Methodik besteht konkret darin, dass der Leser auf der Grundlage seiner eigenen Neigung und seines eigenen Interesses zunächst durch den Text geht und die Elemente des Narrativs Gegenstand der Analyse werden lässt, die seine Aufmerksamkeit „reizen“: „Der Ansatz soll nichts Allgemeines sein, was von Außen an den Gegenstand herangetragen wird – es soll aus ihm herausgewachsen sein [...]. Die Dinge sollen selbst zur Sprache kommen [...]. Überall liegen fertig geprägte, aber selten genau zutreffende Begriffe auf der Lauer“ (Engelmeier 2016:

Figuren möglichst selbst zu Wort kommen zu lassen, um dadurch einen nicht-verfremdeten Eindruck auf deren Diskurse und dem daraus resultierenden Krisenpanorama zu ermöglichen.<sup>179</sup>

Der zweite Teil der Analyse versuchte dann der Frage nachzugehen, wie und mit welchen Mitteln genannte Themen inszeniert werden. Gleichsam wurde im Rahmen dieser Formanalyse insbesondere noch einmal auf die metatextuellen Stellen des Textes geachtet, die Hinweise auf die narratologische Strategie der Erzählinstanz und deren mögliche präfigurative Subjektivität geben.<sup>180</sup>

Aus den so abgeleiteten inhaltlichen, formalen wie metatextuellen Aspekten wurde dann in der Folge eine Beschreibung der Erzählsubjektivität und der damit vermuteten Beschaffenheit des Ortes der Kritik versucht. Ausgehend von dem weiter oben diskutierten theoretischen Ansatz, nachdem der Ort der Kritik Teil der kritisch veränderten Wirklichkeit ist und damit selbst Anpassungsprozeduren und verschiedene Phasen der Krisenbewältigung durchlaufen muss, wurde versucht, an Hand der gewonnenen narratologischen Aspekte die zugrundeliegende Subjektivität näher einzugrenzen und einer der Phasen der Krisenverlaufskurve nach Rahel Jaeggis Modell der *immanenten Kritik* zuzuordnen. Konkret wurden die in den Fokus genommenen Narrative in Abhängigkeit der aus der Inhalts- und Strukturanalyse sich ergebenden Resultate einer Früh-, Intermediär- oder Spätphase zugeordnet.

---

110). Im Anschluss an diese erste figurativ-sinnliche Annäherung an die Textwirklichkeit soll in einem zweiten Schritt dann die allegorische Auslegung erfolgen (vgl. Engelmeier 2016: 103, 104).

<sup>179</sup> Das Besondere in dieser Figurenontologie liegt nun darin, dass Auerbach unterstellt, dass der Figur, die interpretiert werden soll, bereits die Informationen inhärent sind, durch die sie erschlossen werden kann: [H]ingegen besteht [bei dieser Methode] das Vertrauen, daß in dem beliebig Herausgegriffenen [...], jederzeit, der Gesamtbestand des Geschicks enthalten sei und darstellbar gemacht werden könne“ (Auerbach 2015: 509).

<sup>180</sup> Form und Inhalt des Textes werden dabei selbst als kontingente Disparatheiten betrachtet, die in keinem kausalen Zusammenhang zueinanderstehen, sondern durch semantische Ähnlichkeiten in Bezug gesetzt werden können. Wenn also in *Crematorio* das Narrativ auf der Inhaltsebene das Moment gesellschaftlicher Instabilität inszeniert und auch auf der Ebene der narratologischen Struktur Elemente beobachtet werden können, die den Effekt des Instabilen nachahmen, so kann dies als ein Hinweis, eine Tendenz, gelesen werden, dass in den jeweiligen Subsystemen Elemente der Instabilität zur Anwendung kommen.

## 2 Rafael Chirbes' *Crematorio*

### 2.1 *Crematorio*: Korrelat einer frühphasischen Krisenaffektion?

Unter den in dieser Arbeit besprochenen Krisenromanen stellt *Crematorio* von Rafael Chirbes zunächst eine Besonderheit dar. Veröffentlicht im Jahr 2007 und damit vor dem Platzen der Immobilienblase versuchte Chirbes mit diesem ersten Roman eine Bestandsaufnahme des moralischen Zustandes der spanischen Gesellschaft nach der Anbindung an die EU und der Einführung der freien Marktwirtschaft:<sup>181</sup>

*Crematorio* no quiere ser una denuncia de la corrupción urbanística, eso de la corrupción es solo uno de los temas que circulan por detrás. Lo que se quiere contar aquí es cómo nuestra modernidad, lo que se suponía que íbamos a traer detrás del franquismo, ha dado como fruto esta especie de planta venenosa que nos asfixia. La novela trata también de si los ideales se han cumplido o no, y de la deriva de los individuos [...].<sup>182</sup>

*Crematorio* versteht sich demnach nicht als eine konkrete Anklage gegen die gesellschaftlichen Missstände der kapitalistischen und neoliberalen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung, sondern vielmehr als eine genealogische Bemühung, den viel problematischeren moralischen Niedergang der Werte in der spanischen Gesellschaft aufzuarbeiten. Die Krise hat Rafael Chirbes in diesem Zusammenhang auch als eine Art subjektiven Kontrollverlust umschrieben:

En mis libros, antes de *Crematorio*, estaba todo muy controlado. Y de repente, ¡fumm!, *Crematorio*, que es mucho más caótico, que me daba una sensación como de poco control, de poca pureza. Y luego está el tema, que me desagradaba, porque es el testamento de alguien que ha fracasado y no deja más que deudas y ruinas.<sup>183</sup>

Wie in obigem Zitat angedeutet, steht im Fokus von *Crematorio* vor allem das Moment einer im Wesentlichen epistemologischen und moralischen Erschütterung. Chirbes hat nun selbst darauf hingewiesen, dass diese Destabilisierungserfahrung sich auch in einer bestimmten Erzählform bemerkbar gemacht habe:

Yo creo que «Crematorio» tiene ese planteamiento en la tensión del lenguaje y en esa especie de crescendo que te va llevando hasta el final. Hay como una especie de purificación del lector en ese momento. Porque yo siempre digo que para mí la literatura tiene algo de ejercicio ignaciano, de ejercicio espiritual, ascenso al monte Carmelo. Escribes y te salvas, no de una manera muy cínica, sino como experiencia de conocimiento. Me gusta que el lector con ese juego de párrafos cortos o de párrafos largos viva una experiencia paralela a la tuya, que para el lector sea también un ascenso al monte Carmelo o un ejercicio espiritual ignaciano, y que cuando termina el personaje en el último camino llorando por sí mismo el lector se tenga pena a sí mismo porque en definitiva se ha visto en ese paseo.<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> Dies wird auch an anderer Stelle der Sekundärliteratur so hervorgehoben. Vgl. dazu Moreno-Caballud, Luis (2012): „La imaginación sostenible: Culturas y crisis económica en la España actual“. In: *Hispanic Review* 80,4: 535–555, hier 541. Online unter [https://www.academia.edu/15327595/La\\_imaginaci%C3%B3n\\_sostenible\\_culturas\\_y\\_crisis\\_econ%C3%B3mica\\_en\\_la\\_Espa%C3%B1a\\_actual](https://www.academia.edu/15327595/La_imaginaci%C3%B3n_sostenible_culturas_y_crisis_econ%C3%B3mica_en_la_Espa%C3%B1a_actual), abgerufen am 13.10.2022.

<sup>182</sup> Hermoso 2011.

<sup>183</sup> Hermoso 2011.

<sup>184</sup> Armada 2013.

*Crematorio* versteht sich demnach als ein Werk, das nicht nur als intellektuelle Bestandsaufnahme hinsichtlich einer soziokulturell und politökonomisch außer Kontrolle geratenen gesellschaftlichen Wirklichkeit betrachtet werden kann, sondern auch als der Versuch, diese Erfahrung der unmittelbaren moralischen und epistemologischen Desorientierung im Subjekt sinnlich nachvollziehbar zu machen.

Hierdurch lässt sich folgende Brücke zu dem in dieser Arbeit berücksichtigten Krisenmodell schlagen: Nach Rahel Jaeggi ist eine solche „frühphasische“ Krisenerfahrung wiederum durch formale Inkohärenz, Ambivalenz und reflexive Disruption gekennzeichnet.<sup>185</sup> Von diesen Überlegungen ausgehend, sollte im Folgenden untersucht werden, ob sich in Rafael Chirbes' erstem Krisenroman nun auch Aspekte ausfindig machen lassen, die diesen Kriterien entsprechen und damit die These einer möglichen „Frühphasichkeit“ der hier verarbeiteten Krisensubjektivität, die der Autor selbst andeutet, stützen.

## 2.2 Einführung in die Figuren – Frühe Traumatisierung

Die in *Crematorio* zur Darstellung kommenden Figuren weisen nun in einem implizit metatextuellen Sinne selbst darauf hin, dass sie aufgrund des Todes von Matías unter Schock stehen und deswegen nicht mehr in der Lage sind, willentliche Kontrolle über ihre Gedanken auszuüben.<sup>186</sup> Dies wird unter anderem durch den Protagonisten der Handlung, Rubén Bertomeu, zum Ausdruck gebracht:

Pensar en otras cosas, o, mejor, no pensar, vivir el instante agradable en el interior del coche, el aire expandiéndose, el recipiente fresco, acogedor, protegido de la luz metálica de fuera, luz como de aluminio. Nido de reptil [...]. Pienso calor de horno, y vuelve Matías. Pienso mazmorra, y también vuelve él. Está aquí.<sup>187</sup>

Wie in der oberen Aussage deutlich wird, ist jeder Versuch Rubéns, über etwas anderes als Matías nachzudenken, zum Scheitern verurteilt. Der Protagonist fühlt sich von seinem Bruder regelrecht verfolgt. Ohne dass er sich dagegen wehren könnte, taucht der Bruder in seinen Gedanken auf. Umgekehrt gestaltet sich die Situation für seinen Freund Brouard, dem im Versuch, an Matías zu denken, wiederum nur Rubén in den Sinn kommt:

Se esfuerza en pensar en Matías, pero se acuerda de Rubén con una tristeza que es sensible borde de una herida [...]. No es del cuerpo, de las palabras, de la cara de Rubén de lo que se acuerda (no puede hacerlo aunque lo intente), sólo amontona dentro de su cabeza restos de algo que fue físico, palpable, comunicativo,

---

<sup>185</sup> Jaeggi 2014: 213, 214.

<sup>186</sup> Man könnte auch sagen: Die Inhaltsebene zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie in metatextueller Hinsicht Hinweise darüber gibt, wie der Text eigentlich gelesen werden soll. Zur These, wonach etwaige Texte selbst Hinweise darauf geben, wie sie gelesen und interpretiert werden sollen, vgl. noch einmal Engelmeier 2016: 110f.

<sup>187</sup> C 15.

pero que ya no está por ninguna parte, y que sin embargo, llega como un hueco, como una resonancia: el cuerpo de Rubén adolescente es una idea, la idea de lo que fue el cuerpo de su amigo y de lo que ya no existe.<sup>188</sup>

Das Zitat zeigt, dass immer dann, wenn Brouard sich *bemüht*, an Matías zu denken, ihm in seiner Vorstellung Rubén erscheint, der in *Crematorio* als Matías' Gegenpol inszeniert wird. Brouard offenbart dabei die Figur eines Denkens, das durch die chimärenartige Fusion zweier eigentlich voneinander separierter Einheiten, bestehend aus Bild (Matías) und Gegenbild (Rubén), gekennzeichnet ist. Pöde und Antipöde können in Brouards Sicht auf die Welt nicht mehr getrennt wahrgenommen werden und koinzidieren desintegriert und diskontinuierlich nebeneinander. Durch die beiden Figuren kommt somit ein Bild der Wirklichkeit zur Darstellung, das durch dezidierte Ambivalenz und Inkohärenz gekennzeichnet ist und daher als Ausdruck von Identitätsverlust und Differenzenerfahrung bewertet werden kann.<sup>189</sup> Die Gewissheiten und Identitäten, die vor dem Tod von Matías noch ausgereicht haben, die Welt umfassend erklären, kontrollieren und gestalten zu können, sind dabei, sich aufzulösen,<sup>190</sup> so die These, die man durch die Lektüre dieser beiden Figurenaussagen aufstellen könnte.

### 2.2.1 Rubén Bertomeu – Figuration des Neoliberalismus

Dass diese von den Figuren ausgehenden Erzählungen als diskursive Korrelate einer frühphasischen Traumatisierung bewertet werden können, wird insbesondere an Rubén Bertomeu deutlich. Um das Ausmaß der von ihm erlittenen Erschütterung besser zu verstehen, ist es notwendig, Rubéns Situation und Weltsicht vor Matías' Tod näher zu betrachten. Wie dem Narrativ zu entnehmen ist, hat sich Rubén in Misent eine Monopolstellung als Bauunternehmer aufgebaut und führt ein ruhe- und rastloses Geschäftsleben. Man vergleiche hierzu den folgenden Kommentar:

La cosa es ir haciendo, toda piedra hace muro, toda leña hace alimenta la hoguera, eso me lo sé, me lo digo todos los días, es mi trabajo, trabajo de eso, y cuando se haya colmatado hasta el último centímetro de suelo, las playas, las llanuras, la montañas, cuando esté todo construido, y no quepa ya ni un alfiler de punta en este

---

<sup>188</sup> C 128.

<sup>189</sup> Der Begriff der *Differenz*, der in dieser Arbeit öfters zur Verwendung kommt, wird hier im Sinne von Deleuze verwendet. Differenz kann demnach als eine Form *identitären Bezugs* verstanden werden, in dem eine als Subjekt deklarierbare Wesenheit die Welt nicht in einem *einheitlichen* Sinne und damit im Sinne von *Identität* (= Einheit) zu begreifen vermag, sondern vielmehr durch eine Haltung, die die „harmonische“ Illusion der Einheit zwischen Subjekt und Welt zerreißt. Differenz bedeutet in diesem Sinne Nicht-Identität zwischen Welt und Subjekt und kann als die Lösung des Signifikats vom Signifikanten betrachtet werden. Subjekt wie Welt, vermeintliches Signifikat und vermeintlicher Signifikant stehen sich dadurch unabhängig und gleichberechtigt gegenüber. Vgl. hierzu Balke, Friedrich (1998): *Gilles Deleuze*. Frankfurt/New York: Campus: 29; Zima 2000: 211ff.

<sup>190</sup> Hier zeigen sich somit auch in *Crematorio* Tendenzen, die Meckes Hypothese stützen, wonach das literarische Schreiben über die Krise nicht zuletzt auch als die Inszenierung eines Abgangs auf die „manichäische“ Lösungskompetenz der Großen Erzählungen verstanden werden kann. Vgl. hierzu Mecke 2017: 217.



culo del mundo que tanto te preocupa, le diré adiós, si es que también empieza a preocuparme a mí, y me queda un último aliento. Pero, por ahora, aún me excita lo suficiente. Qué quieres que le haga. Tengo esa suerte. Ese pacto de aprendiz de Mefistófeles que me ha permitido gozar de salud a los sesenta y tres años [...], ¿debo pedir perdón por eso?, ¿a quién? Si fuera pobre y estuviera enfermo, ¿merecería otro trato, otro respecto, otra admiración? [...] Preocúpate por ti misma. No te preocupes por mí.<sup>191</sup>

Rubén argumentiert an dieser Stelle ganz im Einklang mit den Konzepten einer neoliberalen Markttheorie. Dieser gemäß zeichnen sich Märkte durch kontinuierliches, niemals-zessierendes Wachstum aus und erhalten sich autopoietisch durch das Spiel von Investition, Gewinn und Reinvestition.<sup>192</sup> Der Protagonist formuliert nun dieses Marktdogma in einem präskriptiven Sinne um und entwickelt daraus eine Ethik des Handelns. Der zufolge ist der Wille zur Expansion Bedingung des wirtschaftlichen Erfolgs. Gleichzeitig rekurriert der *dios constructor* auf ein sozialdarwinistisches Vokabular. Man achte darauf, wie Rubén in obigem Zitat die Idee eines auf Wachstum abzielenden Kapitalismus mit den sozialdarwinistischen Konzepten<sup>193</sup> des Überlebens, der Fitness' und des *Willens zur Macht* verbindet. Gemäß Rubén kann nur derjenige überleben, der es versteht, rücksichtslos seine Interessen zu vertreten. Dafür ist es notwendig, zu erkennen, unter welchen Bedingungen Wachstum möglich ist. Wissen bedeutet Wachstum, und Wachstum ist die Garantie des Überlebens. Dafür müssen auch die mit diesem Wachstum einhergehenden Kollateralschäden und Zerstörungen in Kauf genommen werden:<sup>194</sup>

La economía es una actividad eminentemente nerviosa, y aún más, la construcción, quizás la mejor metáfora del capitalismo. Crecer supone destruir, y de eso no tengo yo la culpa: crecer es no parar de crecer y construir es no parar de destruir. Se destruye algo para construir algo [...]. Hace milenios que se destruye esta tierra. No queda ni un rincón que no haya sido violado.<sup>195</sup>

Da Wachstum Wohlstand bedeutet – und Rubén betrachtet sich gerade als einen Akteur, der durch seine Unternehmungen erheblich zum Wohlstand der spanischen Gesellschaft beigetragen hat –,

---

<sup>191</sup> C 403.

<sup>192</sup> Die Theorie der *Unsichtbaren Hände* von Adam Smith besagt, dass durch die größtmögliche egoistische Anstrengung seitens zum wirtschaftlichen Handeln befähigter Subjekte der größtmögliche gesellschaftliche Nutzen in altruistischer Hinsicht bewirkt wird. Vgl. hierzu Vogl 2016: 39ff.

<sup>193</sup> Vgl. hierzu die folgende Aussage von Rubén, in der er zumindest zu erkennen gibt, dass es diese beiden Denker sind, die er als für die Erklärung und Bewältigung der Wirklichkeit relevant erachtet: „Genética, biografía. Quién manda en uno, en sus movimientos, en sus deseos. Darwin o Marx. Siempre ese insoluble dilema, inútil.“ (C 399)

<sup>194</sup> Vgl. hierzu auch Michelle Murray: „The aftermath of the 2008 global economic crisis has re-focused scholarship on to capitalism’s tendency towards [...] calls “creative destruction”, where space – especially, urban space – is both destroyed and re-created to serve the interests of capital“ (Murray 2016: 76).

<sup>195</sup> C 408–409.

sind diese Zerstörungen auch moralisch gerechtfertigt,<sup>196</sup> wie er Silvia, seiner Tochter und größten Kritikerin, gegenüber erklärt:<sup>197</sup>

[Silvia] [s]e queja: Misent cada vez se parece más a México deefe. Cemento y escombros por todas partes. Nunca he sabido muy bien si cuando alude a mis promociones lo hace para quejarse de los daños medioambientales que provocan, o para recriminarme lo rico que soy [...]. Explico con una voz tranquila, en tono pausado, que los constructores y los agentes inmobiliarios no somos los culpables de que media Europa haya elegido la costa mediterránea para pasar las vacaciones, los años de jubilación [...]. Caridad: ese tiempo también ha desaparecido. Ya nadie quiere ni necesita pan, ni aceite, ni siquiera repita para los niños. Basta echar una mirada a la vida de cada cual para sabe cuánto ha cambiado todo esto en unos pocos años; hacer la lista de mis propios coches: dos caballos, Simca, Peugeot [...]. Basta con enumerar los coches que cualquiera ha utilizado en los últimos veinticinco o treinta años, ordenarlos cronológicamente, para saber cómo ha sido de largo el salto, treinta años cambiando todo el mundo cada vez a un coche mejor [...].<sup>198</sup>

Wie aus dem obigen Zitat deutlich wird, führt Rubén den Wohlstand und den Rückgang der Armut direkt auf das mit der freien Marktwirtschaft einhergehende Wachstum zurück. Ähnlich wie in Adam Smiths Theorem der *Unsichtbaren Hände* formuliert, stehen für Rubén egoistisches Handeln, Wachstum und gesellschaftlicher Wohlstand in einer direkten Linie und bedingen sich gegenseitig.<sup>199</sup>

Neben diesen moralphilosophischen Erwägungen spielen in der Rubénschen Argumentation aber auch weltontologische Aspekte eine gewichtige Rolle. Im grenzenlosen Wachstum sieht der als Bauunternehmer rastlos eifernde Kapitalist nicht nur die Bedingung gesellschaftlichen Wohlstandes, sondern vielmehr auch ein ontologisches Prinzip, eine Energie, durch die der Weltenlauf an sich gekennzeichnet ist. Das Leben zeichnet sich demnach gerade dadurch aus, dass es niemals stillsteht und durch eine innere Kraft angetrieben wird:

La verdad de las cosas. En Misent, uno no sabe por cuánto tiempo, pero la vida es así. En realidad, la economía tan visible nos parece, tan escandalosa, es el decorado, el telón de boca que tapa el escenario por el que se mueve un animal sigiloso invisible, tan inaprensible que ni siquiera tiene nombre, porque no es el poder, aunque participe de él, no es el dinero, aunque se nutra de él; ni es el prestigio, aunque tenga su incorporeidad. Es el eje en torno al cual gira la gran rueda. Es, si quieres que lo diga así, el hálito, el vapor que hace hervir la caldera, eso que no se ve, que nadie ve, porque es nada más que energía. Algo que a nadie le interesa. La gente acude al teatro a ver el espectáculo, la representación, no a espiar el trabajo de iluminadores y tramoyistas.<sup>200</sup>

Durch diese Feststellung zeigt Rubén eine sehr deutliche Nähe zu einem materialistischen Denken, das ihm noch öfter als Argumentationsgrundlage dienen wird und das ihn als klar an einer

---

<sup>196</sup> Hier zeigt Rubén eine gewisse Nähe zu Lukrez' Naturphilosophie. Nach Lukrez unterliegt jegliche Materie kontinuierlichen Auf- und Abbauvorgängen. Traver Vera hatte auf den Einfluss von Lukrez auf das Denken von Chirbes hingewiesen. Vgl. Traver Vera 2016: 28f.

<sup>197</sup> Rubéns Aussage verweist hier auch auf die massive Steigerung des Bruttosozialproduktes in Folge der Anbindung Spaniens an die EU und der parallel verlaufenden Entfesselung der Tourismusbranche und des Baubooms. Vgl. hierzu Köhler 2017: 33.

<sup>198</sup> C 21–22.

<sup>199</sup> Zur Theorie der *Unsichtbaren Hände* vgl. noch einmal Vogl 2016: 39ff.

<sup>200</sup> C 389–390.

hegelmarxistischen Dialektik geschulten Denker ausweist.<sup>201</sup> Hegelmarxistisch ist hier, dass die Welt seiner Ansicht nach durch ein inneres, den geschichtlichen Fortschritt induzierendes Telos strukturiert ist.<sup>202</sup> Dies hat zur Folge, dass sich die Wirklichkeit stets verändert: „Si algo he aprendido es que el hombre no es exactamente dueño de sus actos. [...] Hay en la humanidad, como en la naturaleza, ciclos, movimientos que todo el mundo ve que se producen y que nadie sabe como impedir“.<sup>203</sup> Rubén versteht die Realität als eine stets dynamische und dynamisierbare Masse, die sich durch kontingente Wandlungsfähigkeit *a priori* jedem Versuch der Kontrolle durch den Menschen entzieht:

Están bien las grandes ideas, las afirmaciones abstractas, más aún si no son generosas, pero los detalles siempre se agradecen [...]; y ahí, en los detalles, es donde las cosas se complican, se escapan [...]. La vida es así. Irregular, arbitraria. Nada se libra de esa incomodidad, es la esencia de lo real. Las colas ante la ventanilla para conseguir los billetes, las discusiones con los taxistas [...]: todos esos detalles son parte del viaje, no son accidentes del viaje, sino el viaje mismo.<sup>204</sup>

Will der Mensch also zumindest für eine vorübergehende Phase Kontrolle über die Wirklichkeit gewinnen, muss er sein Wissen um diese Wirklichkeit stets erneuern. Dabei kommt es insbesondere darauf an, diese so präzise und sorgfältig wie möglich zu untersuchen, da nur dann eine echte und nachhaltige Annäherung an die Wirklichkeit erfolgen kann.<sup>205</sup> Dafür bedarf es des schonungslosen Blicks auf die Realität:

El principio de realidad [...]: La vida no es que tu llevas en la cabeza, es lo que las cosas son [...]. Lo de la cabeza no puede estar ahí antes, tiene que venir después, decía. La cabeza se llena con lo que te vas encontrando fuera, con material del exterior.<sup>206</sup>

Ähnlich wie durch Marx in seinem Konzept über den wissenschaftlichen Sozialismus formuliert, muss sich jedes Individuum selbst einen Eindruck von der Welt verschaffen und diese auf ihr

---

<sup>201</sup> Dass es sich bei der in *Crematorio* als auch in *En la orilla* zur Darstellung kommenden Krisenwelt um eine durch einen als hegelmarxistischen Materialismus konstituierte handelt, darauf verweist der Autor der beiden Romane nicht zuletzt selbst. Chirbes hat, wie bereits erwähnt, für die Konzeption seiner Werke neben der Lukrez'schen Naturphilosophie den Marxschen Materialismus als grundlegend angeführt. Vgl. hierzu Chirbes, Rafael 2010a: 27ff.; Berasátegui, Blanca (2013): „Rafael Chirbes“. In: *El Cultural*, 01.03.2013. Online unter <https://elcultural.com/Rafael-Chirbes>, abgerufen: 10.04.2020; Traver Vera 2016: 11ff.

<sup>202</sup> Vgl. Jaeschke 2016: 175f.

<sup>203</sup> C 381.

<sup>204</sup> C 191.

<sup>205</sup> Wichtig ist es für Rubén, sich selbst ein Bild von der Wirklichkeit zu machen und über die Erfahrung an der Welt den eigenen Horizont zu erweitern. Auch gerade auf Grund dieser Ansicht, nämlich der, dass dem wirklichen Wissen die eigene unvoreingenommene, empirische Erfahrung an der Realität vorausgehen muss, erweist sich Rubén letztlich als ein Akteur, dem eine ideologische Nähe zur Wirklichkeitsontologie nach Karl Marx unterstellt werden kann. Zu diesem Konzept nach Marx vgl. Lindner, Urs (2016): „Natur/Naturalismus/Humanismus“. In: Quante/Schweikard: 219–232, hier: 222ff.

<sup>206</sup> C 271.

wirkliches ontisches Sein überprüfen.<sup>207</sup> Die Wirklichkeit in einem nachhaltigen Sinne erfolgreich gestalten zu wollen, impliziert also die kontinuierliche Untersuchung der im Zeitenlauf sich ändernden soziopolitischen Rahmenbedingungen, unter denen diese Wirklichkeitsgestaltung auch möglich ist.

Der Ich-Erzähler belässt es in seiner Argumentation nun nicht bloß bei einer theoretischen Deduktion seines materialistischen Weltbildes, sondern veranschaulicht dieses an seiner eigenen biographischen Entwicklung exemplarisch. Diesbezüglich lässt sich zunächst nachvollziehen, dass Rubén nicht *per se* als Kapitalist geboren wurde, sondern dass seiner späteren Identität als Unternehmer eine Phase des Engagements in der PCE<sup>208</sup> vorausging. Es ist nicht zuletzt Silvia, die ihn an diese politische Aktivität erinnert:

Papá se comporta como si jamás hubiera leído un libro, como si nunca hubiera pisado la escuela de arquitectura ni hubiera asistido a las tertulias con intelectuales de izquierda, y hasta militado o cuasi militado [...] en el pecé en los años setenta, cuando apostaba por una arquitectura social, proyecto de viviendas para pescadores, para los trabajadores de la fábrica de juguetes (cuando Misent no tenía turistas) justo antes de emprender el nuevo vuelo económico [...].<sup>209</sup>

Es wird deutlich: In der Zeit, in der mit der *Transición* die weitere realpolitische Entwicklung der spanischen Gesellschaft noch zum Sozialismus hin möglich ist, kämpft Rubén für die Verwirklichung seiner marxistischen Ideale.<sup>210</sup> Nach Etablierung der demokratischen Marktwirtschaft und der Übernahme der Macht durch die Sozialisten zu Beginn der 1980er-Jahre wandeln sich aber dann die politischen Rahmenbedingungen der Wirklichkeitsbewältigung grundlegend und damit auch das Telos, auf das der Rubénsche Materialismus ausgerichtet ist:<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> Der „wissenschaftliche Sozialismus“ nach Marx ist gerade insbesondere dann wissenschaftlich, wenn er sich an der realpolitischen Wirklichkeit orientiert. Vgl. hierzu Bayertz, Kurt (2016b): „Wissenschaftlicher Sozialismus“. In: Quante, Michael/Schweikard, David P. (Hg.): *Marx-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler: 279–293, hier: 286f.

<sup>208</sup> PCE ist die Abkürzung der Kommunistischen Partei Spaniens (Partido Comunista de España).

<sup>209</sup> C 269.

<sup>210</sup> Dadurch wird auch deutlich, warum Rubén seine Tätigkeit mit den Konzepten des historischen Materialismus rechtfertigt. Rubéns materialistische Argumentationsweise geht auf seine Identität als Marxist während des Franquismus und der *Transición* zurück.

<sup>211</sup> Hier verweist die Aussage Rubéns wieder auf einen tatsächlichen Tatbestand der spanischen Realhistorie. Durch die Förderung der Tourismus- und Immobilienbranche während der Francozeit, *Transición* und insbesondere auch später zu Zeiten der abwechselnd sozialistischen wie PP-geführten Regierungen kam es zu einer massiven Steigerung der Landbebauung in Spanien. Rubén kann als die Verkörperung dieser system- und regimeübergreifenden Kontinuität in der spanischen Immobilien- und Baupolitik betrachtet werden, wie auch Vidal Pérez konkludiert: „Resulta significativo que las recalificaciones y reclasificaciones de terrenos que transgredían el planeamiento en beneficio de los poderosos adquirieran denominación propia ya durante el franquismo: *pelotazos urbanísticos*. Pero llegó la democracia de 1978 y no se llevaron a cabo rupturas con la dinámica de los años anteriores. Más aún: durante la democracia se produjeron cambios en el marco institucional que permitieron *ordenar* legalmente el territorio y el medio urbano a golpe de recalificaciones de suelo y operaciones acordadas (Naredo 2011: 35). El narrador-cronista Rafael Chirbes se propone dar debida cuenta de los nuevos marcos legales del sector inmobiliario y sus recovecos, y lo hace a través del constructor Rubén Bertomeu“ (Vidal Pérez 2019: 80, darin zitiert Naredo José Manuel/Montiel Márquez,

[Rubén], el triunfo de la razón, heredero del abuelo, materialismo [...], materialismo vulgar, que diría Marx; y, como decía a Matías: Materialismo de cemento, de grava y arena, de hormigón, pesado y compacto [...]; comer, beber, follar, amontonar dinero, acumular arte, más que por una inclinación espiritual, por avaricia de coleccionista, por cálculo de inversor; contar acciones, materia inerte, aún más cemento, las engañosas piedras en el vientre del ogro que se acerca al río a beber [...]. No es el dinero [...], no es el valor del dinero, es que el dinero nunca llega solo, no cae del cielo. El dinero es lo que hay que hacer para conseguirlo, para conseguir que se reproduzca deprisa, la gente a la que te obliga tratar, a la que tienes que suplicar, a la que tienes que hundir, lo que hay que hacer para mantenerlo [...].<sup>212</sup>

Silvia charakterisiert Rubén, der sich Jahre zuvor noch für den sozialen Wohnungsbau starkgemacht hat, hier als gierigen Kapitalisten, dessen einziges Ziel es sei, sein immenses Kapital, das er durch seine Bauprojekte erworben hat, zu vermehren. Nun, in Zeiten der radikalen politischen Förderung des Massentourismus und der Bauwirtschaft schickt sich Rubén an, die gewaltige Nachfrage nach Immobilien am Mittelmeer zu bedienen. Rubén ändert also auf die veränderten politischen Rahmenbedingungen hin seine politische Agenda und richtet sein Handeln nunmehr auf die Spielregeln der freien Marktwirtschaft aus.<sup>213</sup> Dabei ist er auch für die technischen Innovationen seiner Zeit, wie etwa der Verwendung von Beton als Baumaterial, offen:

[H]ace cien años, se le ocurriera inventar el hormigón armado, el *concrete* de los yanquis, el *betón* de los franceses, y de que ese material descubriera sus indiscutibles ventajas sobre otros, su capacidad de resistencia, su durabilidad, su excelente precio, su facilidad constructiva. La enciclopedia que tengo en casa explica así las razones de su éxito: Los materiales con los que se fabrica se encuentran por todas partes, el alcance al mano; es fácil de trabajar, no se necesita especialización; se adapta a las formas más variadas, y su capacidad de resistencia sobrepasa la de la mejor piedra natural.<sup>214</sup>

Der Beton wird damit selbst zum Sinnbild der Eigenschaften, die der Protagonist zur gelingenden Bewältigung der Wirklichkeit in Zeiten des realexistierenden Kapitalismus aufführt: Mit seiner flexiblen, aber doch stabilen physikalischen Materialstruktur findet Rubén im Beton das Mittel, durch welches er in der Lage versetzt wird, seine radikale Baupolitik gewinnbringend zu realisieren. Gleichzeitig steht der Beton symbolisch für Rubéns charakterliche Härte und Skrupellosigkeit, mit der er seine Unternehmensziele verwirklicht. Diese Unbedingtheit seines Handelns wird in folgender Stelle näher illustriert:

Fue la época de la de la cuadra, en aquellos primeros años se pudo hacer así. Tiempos difíciles y excitantes, de alegre descontrol, las copas siempre promedio. Tiempos, en cualquier caso, que tenían lo que ahora le parece una entrañable dosis de verdad [...]. Jugamos sucio un tiempo [...], hicimos lo que tocaba hacer, a eso

---

Antonio (2011): *El modelo inmobiliario español y su culminación en el caso valenciano*. Barcelona: Icaria). Zur Entfesselung des spanischen Wirtschaft durch die Förderung der Bau- und Tourismusbranche vgl. auch Köhler 2017: 33f.

<sup>212</sup> C 297–298.

<sup>213</sup> Nicht nur die Geschichte an sich erweist sich in der Auffassung Rubéns als dialektische, sondern auch die Art und Weise, wie er sein eigenes Leben begreift. Dieses erachtet er als eines, das durch die sich verändernde Wirklichkeit kontinuierlich auf die Probe gestellt wird. Rubén vertritt hier eine Position, die tendenziell an den historischen Materialismus nach Marx erinnert. Zur Konzeption des historischen Materialismus vgl. Bayertz, Kurt (2016a): „Historischer Materialismus“. In: Quante/Schweikard: 194–208, hier: 196ff.

<sup>214</sup> C 25.

los clásicos de la economía lo llamaban la acumulación primitiva de capital, este país necesitaba formar una clase, y no tenía con qué; ahora la clase cierra las fronteras, está el cupo cubierto, toca procurar que no haya esa movilidad social, ese meneo, esa permeabilidad entre clases. La permeabilidad absoluta es el desconcierto, y una sociedad desconcertada está condenada a la ruina.<sup>215</sup>

Man achte in folgender Passage darauf, wie der Protagonist der Handlung hier argumentiert und wie sich der historische Zeitenwandel in seinem Diskurs bemerkbar macht. Zur Darstellung kommt hier nicht mehr die politökonomische Ethik des Handelns eines vormals sozial engagierten Marxisten, sondern gerade die ideologische Position eines Kapitalisten, der nun die Logik des historischen Materialismus gegen diesen selbst wendet. Rubén als ehemaliger Marxist, der sich noch sehr den technischen Begrifflichkeiten der marxistischen Ideologie bewusst ist – und sich dieser Terminologie auch bedient – versteht unter der Primärakkumulation des Kapitals nicht den Beginn einer gesellschaftlichen Entwicklung, die mit der Überwindung der Klassen endet,<sup>216</sup> sondern die Blaupause für eine Gesellschaft, die pyramidal-hierarchisch strukturiert sein wird. Man könnte auch sagen, Chirbes' Protagonist liest hier Marx nicht in einem deskriptiven Sinne, sondern präskriptiv gegen den Strich, nach dem Motto: Das Wissen um das Zerfallspotenzial jeglicher sozialen Formation von Wirklichkeit, und dies betrifft auch den historischen Kapitalismus selbst,<sup>217</sup> ermöglicht den Anhängern der Marktwirtschaft die Chance, den Kapitalismus unter anderen Umständen neu zu begründen, zu erhalten und damit eben nicht gemäß dem Geschichtsdogma des historischen Materialismus zu überwinden.

Zum Erreichen dieses Ziels ist Rubén jedes Mittel recht. Ist es zu Beginn seiner Unternehmungen im Baugewerbe ausreichend, günstiges Ödland zu erwerben, das im Weiteren ganz legal durch Genehmigung der jeweils verantwortlichen Kommunaladministrationen in wertvolles Bauland umgewandelt wird, bedarf es dann später in Zeiten der Zunahme baugewerblicher Kontrollen einer anderen Unternehmensstrategie, um weiter in der Akquise des begehrten Baulandes zu reüssieren:<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> C 56–57.

<sup>216</sup> So von Karl Marx im *Manifest der Kommunistischen Partei* vorausgesagt. Vgl. hierzu Ceikates, Robert/Loick, Daniel (2016): „Politische Schriften“. In: Quante/Schweikard: 119–144, hier: 125ff.

<sup>217</sup> Das heißt auch, dass der Kapitalismus in sich das Potenzial seiner eigenen Auslöschung birgt. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Postone, Moshe (2017): „Marx neu denken“. In: Jaeggi, Rahel/Loick, Daniel (Hg.): *Nach Marx. Philosophie, Kritik, Praxis*. Berlin: Suhrkamp: 364–394, hier: 401.

<sup>218</sup> Vgl. zu Rubén als Verkörperung einer skrupellosen, rein auf materiellen Gewinn ausgerichteten Bebauungspolitik auch Vidal Pérez: „Bertomeu modifica sin escrúpulos la naturaleza de Misent, la somete hasta hacerla suya, convertirla en terreno urbanizable, fijar su poder en el suelo y movilizarlo. En *Crematorio* se nos evidencia, como advertía Lefebvre, cómo el capitalismo del ladrillo pasa radicalmente a ser el gran estimulador de la economía. Rubén Bertomeu es el clásico *self-made man*, la imagen del éxito, la nueva clase surgida en los años de aceleración económica que ha sabido adaptar sus productos a unas nuevas formas de consumo“ (Vidal Pérez 2019: 83).

Decía champán y era cava [...], le acababa de robar un montón de millones haciéndole creer que eran rústicos, no edificables, protegidos, los dos tercios del terreno que acababa de comprarle, cuando él ya hacía tres meses que tenía pactada con urbanismo la recalificación por vía de urgencia como edificable de cien por cien de la superficie, había encargado el proyecto de los chaletitos, y lo tenía todo a punto para emprender en un par de meses las obras de una urbanización de casi cien chalets, gran pelotazo [...]. Eso fue en los años fáciles, ahora es prácticamente imposible el gran pelotazo, los paletos tienen las orejas largas; [...] ya todo el mundo está escarmentado, todo el mundo sabe que no hay terreno por el que se interesa un constructor que no éste condenado más pronto que tarde a ser edificable, nadie se cree que compras por comprar. Queda lo que podríamos llamar la acción directa. Que le saques al alcalde la recalificación de esa montaña que es pública, que el alcalde te la venda a ti, le metas un millón de euros en el banco, y te la venda a ti al mismo tiempo que la recalifica. Ahora sí que es champán.<sup>219</sup>

An die Stelle des legalen Erwerbes von Land tritt nun in Phasen staatlicher Begrenzungs- und Regulierungspolitiken<sup>220</sup> die direkte Beeinflussung relevanter Würden- und Funktionsträger durch Korruption und Erpressung.<sup>221</sup> Entsprechend des durch ihn selbst formulierten „Realitätsprinzips“, welchem zufolge die Welt in ihrer jeweiligen historischen Erscheinungsform nur in einem bestimmten geschichtlichen Moment gegeben ist, versteht es Rubén, die Strategien zur Bewältigung der Wirklichkeit im Horizont des sich abspielenden politischen Systemwandels erfolgreich anzupassen. An seinem Lebenslauf beweist der selbst ernannte Kapitalist die Gabe, zu jedem historischen Moment seines Lebens das bereits bestehende Primärkapital auszubauen und damit sich einer optimalen und verbesserten Ausgangsposition für kommende Unternehmungen zu versichern. Dieses Moment der Kontrolle über die Wirklichkeit ist für Rubéns Identität von entscheidender Bedeutung. Dies verdeutlicht er auch an seinem Berufsverständnis als Bauherr:

[H]abía nacido para otra cosa, quería controlar el proceso completo, controlar la casa desde los cimientos y vigilar la obrar, hasta conocer al cliente [...]; la construcción con toda su compleja mecánica; hay quien sabe colgar los dos pies en un columpio [...]. Yo soy constructor [...]. Siempre he creído que estaba dotado para este oficio. Cada uno tiene habilidad para algo. Es así la vida. [...] Como constructor soy el dueño de mí mismo, propietario de mi otro yo, del arquitecto. El arquitecto es un empleado del constructor. Procuro controlar, que no se me demande [...]. Me controlo a mí mismo, me vigilo. Me pongo un principio de realidad.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> C 61.

<sup>220</sup> Dies kann auch als eine Anspielung an die Anbindung Spaniens an die EU betrachtet werden. Mit der Anbindung an die EU hat sich Spanien formal den Regeln des Binnenmarktes unterworfen und damit verpflichtet, seine Verwaltung zu reformieren. Vgl. hierzu Köhler 2017: 33, 38. Zum Problem des Scheitern Spaniens, in Folge der Westbindung eine funktionierende und dem Volk dienende Administration aufzubauen, vgl. auch Muñoz Molina 2013: 42f.

<sup>221</sup> Rubén greift hier mit der Problematik der Dysfunktionalität und Korruptionsanfälligkeit der für die Organisation der Gesellschaft zuständigen Administrationen eine Thematik auf, die auch Gegenstand anderer Gegenwartsdiagnostiken der spanischen Gesellschaft ist. Damit wird nicht zuletzt indirekt eine wertende Aussage über die bestehende macht- und realpolitische Ordnung getroffen. Die bestehende Ordnung erweist sich demnach gerade als eine, in der unter dem Schein integrativer und juristischer Integrität das Moment der Korruption und der Erpressung als die eigentlichen Instrumente zur Gestaltung der Wirklichkeit betrachtet werden müssen. Vgl. dazu Muñoz Molina 2013: 43f.; Vidal Perez 2019: 83.

<sup>222</sup> C 200–201.

Wie aus dem Zitat abgeleitet werden kann, bedeutet Kontrolle Macht, und diese ist wiederum die Voraussetzung für eine erfolgreiche Gestaltung der Wirklichkeit. Nur derjenige, so könnte man die Aussage des Protagonisten zusammenfassen, wird die Welt gestalten können, der es versteht, sich unter den gegebenen historischen Bedingungen eine sinnstiftende Identität zu geben, die ihm die Kontrolle dieser Wirklichkeit ermöglicht.

Gleichzeitig deutet Rubén hier an, dass der Machterwerb, so wie er ihm möglich war, nicht jedermann beschieden ist. Mit der Aussage „Cada uno tiene habilidad para algo“ wird nicht nur ausgesagt, dass in jedem Menschen ein besonderes Talent liegt, das es zu entdecken gilt, sondern auch, dass die Möglichkeiten der Entwicklung und der Wirklichkeitsgestaltung unterschiedlich verteilt sind:

Por un principio elemental, los ricos nunca pueden ser demasiados, no puede haber una clase dirigente que abarque medio país, una economía que se rija por asamblea. Eso es un guión mal construido. Si muchos tienen mucho dinero, el dinero pierde valor, deja de ser útil. El dinero vale porque hay poco y porque el poco que hay se acumula en pocas manos. Si no, se devalúa [...]. Por principio, la élite es reducida. Aspira a la exclusividad. No puede haber nunca privilegios para todos, una cotidianidad de la riqueza, eso es humanamente indeseable. Hay clase alta porque hay clase bajas, lo otro sería volver al comunismo [...].<sup>223</sup>

Die Welt ist aus Rubéns Perspektive nicht demokratisch, sondern streng hierarchisch aufgebaut. Dabei können verschiedenen Befehlsebenen unterschieden werden. Diesen Ordnungsstrukturen ist das untergeordnete Individuum zu unbedingtem Gehorsam verpflichtet. Der Mensch ist in seinen Handlungen nur insofern frei, wie ihm dies durch eine etwaig übergeordnete Befehlsebene gestattet wird. Diese Auffassung teilt Rubén mit Collados Vater, der unter den Franquisten im Militär gedient hat:<sup>224</sup>

En el ejército, la claridad es una verdad que uno experimenta en cada instante. Uno acepta sin tapujos que, por encima de él, hay mandos, y representa esa sumisión sin complejos. Todo está claro, todo resulta diáfano, no hay dudas que valgan, ni preguntas. La grandeza está en obedecer. Todos obedecen y eso no los rebaja ni un ápice. Vale quien sirve. La gloria es algo que lleva uno, que dura un instante, arde como una cerilla y enseguida deja nada más que ceniza, pero ese momento luminoso vale toda una vida.<sup>225</sup>

Wie aus dem Zitat abgeleitet werden kann, ist die bedingungslose Unterwerfung unter die natürlichen Ordnung Voraussetzung für eine glückende Identitätsbildung.

Rubéns Realismus der materiellen Bedingtheit der Wirklichkeit ist somit neben seiner marxistischen wie sozialdarwinistischen Konstitution durch ein weiteres Moment, nämlich dem

---

<sup>223</sup> C 59.

<sup>224</sup> Streng genommen handelt es sich hierbei nicht um eine Aussage von Rubén. Collado erinnert sich an diese Aussage seines Vaters aber im Rahmen seiner Reflexionen, die er über Rubén anstellt. Durch die Erinnerungen an Rubén kommt Collado so auch auf das Weltbild seines Vaters zu sprechen. Es kann daher angenommen werden, dass der Roman, ohne dies explizit zu machen, hier durch Collados Vater das formuliert, was Rubén über die ontologische Beschaffenheit der Welt denkt.

<sup>225</sup> C 67–68.



der Providenz gekennzeichnet.<sup>226</sup> Nur derjenige, der sich aktiv bemüht, sich selbst in seiner durch die Vorsehung zugewiesenen Rolle innerhalb eines historisch gegebenen epistemologischen, soziokulturellen und politökonomischen Kontextes zu erkennen, wird auch letztlich in der Lage sein, in einem bestimmten geschichtlichen Augenblick die Wirklichkeit effektiv zu gestalten<sup>227</sup> und sich glückend zu entwickeln:

La vida había puesto eso que él llama realismo, esa actitud que no admite exageradas muestras de dolor ni de alegría, porque el dolor solo espera uno, da por supuesto que ha de venir, y la alegría ya sabemos que durará poco. Pragmatismo [...]. Aceptación, aceptar el destino, fatalismo, el mundo es como es y yo no soy quién para cambiarlo. De los cataclismos del mundo, de la sociedad, somos sólo espectadores. Los contemplamos con la misma impotencia con que los científicos de un observatorio meteorológico siguen el avance de un destructivo huracán.<sup>228</sup>

Insgesamt lassen sich in der Rubénschen Politik also folgende Grundmerkmale zusammenfassen. Diese ist zunächst vom Prinzip her an der Wirklichkeit orientiert. Rubén vertraut nur den Gegebenheiten, die er selbst überprüft hat. Aus seiner Sicht kann nur derjenige die Wirklichkeit erfolgreich gestalten, der es versteht, die machtpolitisch relevanten Gesetzmäßigkeiten zu lesen, unter denen in einem bestimmten zeithistorischen Augenblick Wachstum möglich ist. Das Besondere der Welt besteht gerade darin, dass sie ständig im *Wandel* ist. Der mögliche wirtschaftliche Erfolg hängt demnach von den Produktionsbedingungen der jeweiligen Epoche ab. Genau über diese Fähigkeit, flexibel zu sein und die historischen Bedingungen des Wachstums lesen zu können, verfügt nun Chirbes' Protagonist. Erklärt er sich noch in Zeiten des politischen Übergangs, in dem Moment also, in dem eine kommunistische Gesellschaft möglich ist, der Idee des sozialen Wohnungsbaus zugehörig, setzt er dann, als die Zeichen auf eine kapitalistische Marktwirtschaft stehen, auf das marktwirtschaftlich orientierte Unternehmensmodell. Rubén wird dadurch zur narratologischen Verkörperung einer Vorstellung von Markt, dessen Grundprinzipien durch Reinvestitionen und das In-Umlauf-Bringen von Kapital gekennzeichnet sind. Die

---

<sup>226</sup> Dieses in *Crematorio* zur Darstellung kommende Moment eines naturalistischen und providenziellen Materialismus soll im Kapitel dieser Arbeit, das sich mit der Rubénschen Werdegeschichte beschäftigt, noch weiter ausgeführt werden. Chirbes wählt hier einen Ansatz zur Erklärung der sozialen Wirklichkeit, der auf die Vorstellung rekurriert, dass das individuelle Schicksal durch materiell-physiologische Vererbungsgesetze genetisch präformiert und bedingt ist. Nicht der Mensch entscheidet demnach über sein Schicksal, sondern die ihn genetisch bedingende Natur. Auf die Bedeutung dieses naturalistischen Erklärungsmodells der sozialen Wirklichkeit in Rafael Chirbes' Werk verweisen unter anderem Traver Vera 2016: 18 und Velloso Álvarez 2017: 81. Auf die mögliche Konzeption der Chirbes'schen Figuren entlang einer sozialdarwinistischen Weltvorstellung verweist López Merino, Juan Miguel (2005): „Calas en La caída de Madrid, de Rafael Chirbes“. *Tonos Digital. Revista Electrónica des Estudios Filológicos* 10: o.S. Online verfügbar unter <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/M-Lopez.htm>, abgerufen am 17.04.2021.

<sup>227</sup> Vgl. hierzu auch folgende Aussage von Rubén: „La libertad, aunque se te haga extraño, aunque no te lo creas se acuesta temprano, y duerme sus ocho horas de un tirón. La libertad se conquista teniendo un trabajo que te gusta y que te permite vivir como a ti te gusta. La empresa que tenemos es tu garantía de libertad.“ (C 193)

<sup>228</sup> C 270.

außenpolitische Strategie der Rubénschen Unternehmungen ist demnach und gemäß dem Verdikt niemals-zessierender Märkte und Wachstumsbestrebungen zunächst dezidiert auf *Expansion* ausgerichtet. Nur das Unternehmen, so die Perspektive des Protagonisten, kann unter den Bedingungen einer kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung bestehen, das bereit ist, seine Politik auf wachstumsversprechende Märkte auszurichten. Um dies zu gewährleisten, muss das nach Verwirklichung strebende, wachstumsliebende Individuum auch über die nötigen Techniken zur Wirklichkeitsgestaltung verfügen. Eine expansive Unternehmenspolitik in Zeiten des realexistierenden Kapitalismus kann nur dann gelingen, wenn die Voraussetzungen für schnelle Entscheidungsfindungen vorliegen. Zu diesem Zweck muss die Macht und Entscheidungsgewalt innerhalb eines Unternehmens in wenigen Händen konzentriert sein. Institutionen des gesellschaftlichen Lebens, und dazu gehört auch die Organisation der Gesellschaft im Ganzen, können nur dann wachsen und überleben, so Rubéns Vorstellung, wenn sie straff und hierarchisch organisiert sind und sich dadurch die Verantwortlichkeiten und Befugnisse auf wenige Exekutivsubjekte verteilen.<sup>229</sup>

### **2.2.2 Matías Bertomeu – Verkörperung des Hegelmarxismus**

Die ideologische Position, die Rubén vor Einbruch seiner Krise verkörpert und der er sich im Augenblick der Erschütterung durch seine Reflexionen vergewissern möchte, wird besonders deutlich, wenn man sie mit der vergleicht, die durch seinen Gegenspieler, seinen Bruder Matías, vertreten wird. Matías' Denken kann dabei als das Gegenbild zu Rubén Weltsicht verstanden werden. Wenn man so will, werden in Rubéns Überlegungen nun all die Inhalte aktiviert, die er zeitlebens verdrängt hat. Die Gegenüberstellung Rubén/Matías muss gerade deswegen an dieser Stelle erfolgen, weil es *dieser* Konflikt ist, der weiterhin als zentral für das Verständnis der gesamten in *Crematorio* zur Darstellung kommen Logik erachtet werden kann. Matías' Tod erschüttert und destabilisiert zwar auch Silvia und Brouard in ihren hegelmарxistischen Vorstellungen, es ist aber Rubéns Weltbild, dessen Erschütterung in *Crematorio* am ausführlichsten dargestellt wird und damit die größte Bedeutung für das Verständnis des Narrativs hat.<sup>230</sup> Mit Rubéns Perspektive wird nicht bloß *irgendein* Gegenmodell zu Matías in Stellung gebracht, sondern jenes, das am ehesten dem in der realpolitischen, extraliterarischen Wirklichkeit

---

<sup>229</sup> Rubén wird damit zum Inbegriff eines traditionalistischen Unternehmensmodells. Zu letzterem Modell vgl. Parada, Arturo (2017): „Tradiciones, transiciones y transgresiones: la crisis en España vista como problema cultural“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 67–87, hier: 79.

<sup>230</sup> Vgl. Llamas Martínez 2020: 178.

existenten und maßgeblichen ähnelt. Hauptthema in *Crematorio* ist nicht der Zerfall des Glaubens in eine marxistische Utopie, das ist Rafael Chirbes' erster Krisenroman sicherlich auch, sondern das Bröckeln eines hypertroph gewordenen Neoliberalismus durch sich selbst.<sup>231</sup>

Die Analyse der Matías'schen Position gestaltet sich nun insofern problematisch, als dass dieser in der Romanlogik bereits verstorben ist und sich daher nicht mehr selbst über die Welt äußern kann. Die Rekonstruktion seines Weltbildes muss daher aus den Aussagen erfolgen, die über ihn von den anderen Figuren getätigt werden. Dabei können insgesamt zwei unterschiedliche Perspektiven ausgemacht werden. Während Matías durch Rubén als der große Gegenspieler figuriert und zunächst durchweg negativ bewertet wird, was auch als ein geschickter Schachzug der Erzählinstanz betrachtet werden kann, das vermeintlich humanistische Weltbild von Matías durch die Konfrontation mit einer kritischen Gegenstimme nicht als absolut und nicht-hinterfragbar gut dastehen zu lassen, versuchen die übrigen Figuren, insbesondere Silvia, Brouard und Juan, ein positives Bild von ihm zu zeichnen und tragen so dazu bei, dessen Sicht auf die Welt zu komplettieren.

Im Gegensatz zu der letztlich als kryptomarxistisch und kryptofaschistisch zu bezeichnenden Weltsicht Rubéns ist die seines Bruders offen hegelmарxistisch.<sup>232</sup> Dabei finden sich zwischen den Positionen, die durch die beiden Brüder vertreten werden, zunächst einmal gewisse Übereinstimmungen. Ähnlich wie sein Bruder ist auch Matías der Auffassung, dass eine erfolgreiche Wirklichkeitsgestaltung nur dann möglich ist, wenn etwaige Subjekte, die die Wirklichkeit gestalten wollen, sich unvoreingenommen mit dieser auseinandersetzen. Dieser Prozess der Auseinandersetzung mit der gegebenen Realität verläuft ihm zufolge gemäß einem dialektischen Schema:

Matías decía: Puedes librarte de todo cuando ya lo llevas dentro. Te falla la religión, el más allá, la eternidad y todas esas monsergas, y entonces te queda la política, que es la búsqueda de la felicidad aquí, el bien común, el banquete universal; y cuando la política también se te viene abajo, y tienes la impresión de que te has quedado sin nada, cuando alcanzas ese nihilismo, es cuando te das cuenta de que por primera vez estás pisando el suelo;

---

<sup>231</sup> Vgl. Ingenschay 2014: 31; Vidal Pérez 2018: 3

<sup>232</sup> Hegel-Marxistisch bezieht sich hierbei weniger auf ein politisches Programm, als auf eine bestimmte Form der Erschließung sozialer Wirklichkeit. Demnach wird den Individuen eines bestimmten sozialen Gefüges unterstellt, über Fähigkeiten und Talente zu verfügen, die erst durch ihre Anwendung und Einübung innerhalb eines sozialen Kontextes zur Geltung kommen. Durch die praktische Tätigkeit gemäß seiner physiologisch gegebenen Anlage kommt das Individuum zu sich selbst und wird damit zum „Gattungswesen“ innerhalb eines determinierten sozialen Kontextes. Gleichzeitig leistet das Individuum als Gattungswesen durch seine praktische Tätigkeit einen Beitrag zur Schaffung dieses sozialen Gefüges. Vgl. hierzu Chitty, Andrew (2017): „Menschliches Eigentum und wahres Eigentum beim jungen Marx“. In: Jaeggi/Loick: 48–69, hier: 49; Neuhouser, Frederick (2017): „Marx (und Hegel) zur Philosophie der Freiheit“. In: Jaeggi/Loick: 25–47, hier: 43; zur Problematik des Gattungswesens in der Marxschen Dialektik vgl. ausführlich Quante, Michael (2017): „Das gegenständliche Gattungswesen. Bemerkungen zum intrinsischen Wert menschlicher Dependenz“. In: Jaeggi/Loick: 69–88, hier: 76ff.

empiezas a apreciar de verdad las cosas, extraes fuerzas de esa nada, porque es una nada productiva, eres tú contigo mismo, te quedas tú solo, con los restos de todo lo que quemaste en la vida, con la ceniza que el cura te pone en la frente [...]. Te queda saber que eres sólo parte de la naturaleza, y entonces deseas confundirte con la naturaleza, volver a eso que antes se llamaba la madre tierra, identificarte con el polvo, saber que en el polvo se guardan vidas anteriores [...]; hacer ejercicios de convivencia con él, empezar a acostumbrarte a él, sentirlo, barrio originario, dejarte envolver por él, hundirte poco a poco en él.<sup>233</sup>

Im Vordergrund dieser Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit steht ein Reflexionsprozess. Infolge seiner Überlegungen legt der Mensch seine falschen Vorstellungen von der Natur ab und erkennt sich als Teil dieser wieder.<sup>234</sup> Diese Erkenntnis ist Voraussetzung für die Bildung einer auf Frieden und Freiheit beruhenden Gesellschaft.<sup>235</sup> Matías illustriert diesen Umstand nun in einem Gespräch mit Rubén, in welchem er mit diesem darüber streitet, auf welche Art und Weise ein Beefsteak am besten zubereitet werden sollte:

[P]ara él había una ética de las especies, de las cocciones. Era ético cocer hasta un punto y dejaba de serlo si te dejabas cinco minutos más la cazuela al fuego. Era ético uso clavo de olor, giroflé, en un plato; e inmoral, hipócrita, ponérselo a otro. Discutía con él: Pero eso son bobadas, las especias, los puntos de horno, las cocciones son al gusto de cada cual. Cada cual la controla a su parecer, a su conveniencia y gusto. Déjanos al menos esa libertad, Matías. Supongamos que a mi gusta la carne *saignant* y a ti muy hecha: ninguno de los dos tenemos la razón histórica. Y él se empeñaba: Pero tú no puedes decirme que es mejor un filete quemado como una suela de zapato. Hay una ética en el producto, en la forma como se lo trata. Ya sé que a ti esas menudencias te dan igual. [...] Se trata de una ética de la conservación. Cuando hablamos de la cocina nos referimos, en definitiva, a un sistema de valores de los que la cocina forma sólo una parte. Uno mira el mundo de una manera y la cocina está incluida en esa mirada.<sup>236</sup>

Während es für Rubén in der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit – hier: wie ein Steak zubereitet werden soll – darauf ankommt, diese gemäß den eigenen Begierden – hier: das Steak so zu braten, wie es einem beliebt – zu gestalten, führt Matías an, dass die Wirklichkeit selbst Auskunft darüber gibt, wie diese in einem ethisch richtigen Sinne zu be- und verarbeiten ist – hier: das Steak gemäß seiner Natur zu braten. Die beiden Brüder stimmen also darin überein, dass es zunächst der unvoreingenommenen Auseinandersetzung mit der Welt bedarf, um sich dieser anzunähern. Beide unterscheiden sich aber hinsichtlich des *Zwecks*, warum dieses Unterfangen

---

<sup>233</sup> C 274.

<sup>234</sup> Vgl. hierzu noch einmal Lindner 2016: 221, 222.

<sup>235</sup> Oder mit Marx ausgedrückt, muss und wird sich der Mensch durch Reflexion und Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit über *die* Mechanismen der sozialen Realität gewahr werden, die bislang verhindert haben, dass er sich in seinem wahren nicht-fetischisierten Wesen erkennen konnte. Vgl. noch einmal Lindner 2016: 221, 224f. Matías vertritt hier letztlich eine Position, die sehr an den Begriff der Freiheit erinnert, den Hegel in seiner Rechtsphilosophie formuliert. Freiheit beruht nach Hegel darauf, dass alle Individuen einer Gesellschaft ihren egoistischen Anspruch auf Beherrschung der anderen Mitglieder einer Gemeinschaft aufgeben und deren Eigentum respektieren. Freiheit ist somit weniger ein individuelles als ein soziales Moment. Vgl. dazu noch einmal Chitty 2017: 55 ff.; Neuhouser 2017: 35; Quante 2017: 75. Man könnte in diesem durch Matías vertretenen Vorgang auch eine Parallele zu Rousseaus Vorstellung einer möglichen Rückkehr des Menschen zur Natur ausmachen. Dem kulturellen Überbau steht Rubéns Bruder hier sehr kritisch gegenüber. Nur dadurch, dass der Mensch sich von dieser Zivilisation löst, die ihn auch ins Unglück getrieben hat, kann er sich auch wieder der ursprünglichen Natur annähern. Vgl. zu diesem Gedankengang auch wieder Lindner 2016: 221, 225.

<sup>236</sup> C 196.

realisiert werden soll. Während Rubén in der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit den Schlüssel dafür sieht, das Wissen zu generieren, das notwendig ist, um die Welt nach einer durch die Vorsehung festgelegten Rolle zu gestalten, dient seinem jüngeren Bruder zufolge die Arbeit an der Realität dazu, gerade diesen Herrschaftsanspruch zurückzustellen, um dadurch sich als Teil der Natur wiederzuerkennen und eins mit dieser zu werden. Instrument dieses Erkenntnisprozesses ist die Vernunft:

Matías decía que había descubierto a última hora que Dios nos ha dado una conciencia práctica, la posibilidad de que nos apañemos más o menos como podamos, del mismo modo que se apañan las hormigas, las abejas, pero que no nos ha dotado para que nos volvamos locos hurgando en misterios insondables: el más allá, el sentido de la vida, el amor, la justicia, la revolución, son todas esas palabras rimbombantes la que nos llevan a la desgracia.<sup>237</sup>

Wie aus dem Zitat deutlich wird, versteht Matías unter *Vernunft* nicht nur eine bloß kognitive Kapazität, durch die der Mensch die Wirklichkeit intellektuell durchdringen kann, sondern vielmehr eine Art Effekt, der sich durch die kritische Arbeit an den Objekten der Welt entfaltet. Dies wird auch in dem folgenden Zitat insinuiert:

Al fin y al cabo, ni la ética, ni el arte, y ni siquiera la política, son otra cosa: representaciones consecuentes: representar disimulando el esfuerzo que hay que hacer para aprenderse el papel, interiorizar el personaje, y que la interpretación parezca fruto de la espontaneidad. El actor sufre memorizando su texto para que luego los espectadores vean algo que se desarrolla ante ellos con aparente facilidad. Los artistas que se complacen en mostrar su obra como fruto del esfuerzo nos parecen de un narcisismo inmoral. Como si la verdad del arte exigiera la mentira suplementaria de la desenvoltura.<sup>238</sup>

Vernünftig ist eine Aktivität dann, wenn sie konsequent, kontinuierlich und durch ausdauernde Arbeit auch gegen die Hoffnung ihrer tatsächlichen Umsetzung geleistet und vor allem beibehalten wird. Wenn, wie in obigem Zitat dargestellt, Schauspieler durch beharrliche Tätigkeit ihre Rolle einüben oder, beispielsweise, Politiker konsequent für das Gemeinwohl ihrer Gesellschaft kämpfen, dann sind sie insofern vernünftig, als dass sie gegen die Wahrscheinlichkeit, Herr über sich selbst und die Wirklichkeit zu werden, ihre Vorhaben weiterverfolgen:

La llama arde durante un tiempo y luego se extingue. ¿No han dicho los filósofos, que la noche es el estado natural del cielo? Trabajo de hombre: representar y iluminar, romper la oscura normalidad, el mutismo de lo natural, su falta de sentido. Comportarse con esa forma de artificio que transmite sentido, iluminar durante un rato lo que es oscuro, en eso consiste la moral; incluso la vida civilizada, sin más, consiste en eso. Moverse y hablar bajo los focos, que son los ojos de otros, la mente de los demás.<sup>239</sup>

Zivilisation bedeutet demnach, die Hoffnung zu vertreten und zu inszenieren, dass die Konzepte, die man vertritt, die Arbeiten, die man ausführt, letztlich, trotz aller Widrigkeiten und Rückschläge, doch mit Erfolg gekrönt sein könnten. Der Mensch ist dann vernünftig, wenn er sich an der

---

<sup>237</sup> C 277.

<sup>238</sup> C 278–279.

<sup>239</sup> C 279.

Widrigkeit der Objektwelt der irrationalen, die Zivilisation infrage stellenden Wirklichkeit abarbeitet und diese versucht, unter seine Kontrolle zu bekommen. Zivilisation bedeutet Arbeit an der Zivilisation, die dann vernünftig ist, wenn sie kontinuierlich geleistet wird.

Die Errungenschaften der Zivilisation sind demnach nicht gottgegeben, sondern müssen in der konkreten und kontinuierlichen Auseinandersetzung mit der Natur erarbeitet und bewahrt werden. Versäumt der Mensch, sich um deren Erhalt und Fortbestand aktiv einzusetzen, entzieht sich die Wirklichkeit seinem Zugriff und es droht der Rückfall in die Barbarei:<sup>240</sup>

Los momentos de luz son pasajeros, inestables. Hoy llamamos progreso a algo que no sabemos cómo llamarán los que vengan. La oscuridad es el estado natural: en cuanto el hombre se descuida, vuelve lo oscuro. En la vida privada ocurre lo mismo. En cuanto te descuidas tres o cuatro días sin hacer limpieza, lo oscuro, lo sucio, lo prehumano, empieza a comerte. Cuesta mucha energía mantener encendida la lucecita de la civilización.<sup>241</sup>

Für den Hegelmarxisten Matías ist daher mit der Ratio auch ein politischer Auftrag, eine soziale Utopie verbunden, die gerade darin besteht, dann noch an die Verwirklichung einer zivilen Gesellschaft zu glauben, wenn das irrationale, natürliche Böse in einem bestimmten historischen Moment bereits die Oberhand gewonnen hat und dabei ist, die aktuell waltende Wirklichkeit des Zivilen zu erodieren.

Damit sagt Matías aber auch etwas über das ontologische Wesen der Vernunft selbst aus. Es ist, so teilt der Roman über Matías mit, gerade das Festhalten an der Idee des Guten durch ein konkretes Subjekt, welches die Vernunft durch *konkrete Handlung* zu einem Teil der Wirklichkeit und damit auch zu einem konkreten, materiellen Teil der Wahrheit macht. Das ontologische Wesen des Zivilen besteht gerade darin, so könnte man Matías' politische Haltung zusammenfassen, dass es sich trotz aller Dominanz des Bösen/der Natur und gegen alle Wahrscheinlichkeit als Moment der Hoffnung im Subjekt der zivilen Wirklichkeit zu behaupten vermag. Und so gesehen erweist

---

<sup>240</sup> Es ist hier für das Verständnis von Matías' Position wichtig zu verstehen, dass dieser hier eine Figur des Denkens vertritt, die semantische Übereinstimmungen mit der Kant-Interpretation Foucaults und der Aufklärungskritik der Frankfurter Schule zeitigt. Demnach handelt es sich im Wesen der Vernunft und des Wahnsinns um *a priori* von ihrer unterstellten Ursprungsgeschichte nicht voneinander getrennte Entitäten, sondern um miteinander verwickelte Wirklichkeiten. Beiden Schulen zufolge habe sich die Vernunft aus dem Moment des Wahnsinns entwickelt. Das Wissen um die geschwisterliche Nähe zwischen Vernunft und Wahnsinn sei aber dann im Verlaufe der Aufklärung in Vergessenheit geraten. Dadurch habe sich die Vernunft und damit die Aufklärung im Laufe der Historie letztlich gegen sich selbst und damit in ihr Gegenteil verkehrt. Vgl. hierzu Geisenhanslüke, Achim (2014): „Wahnsinn und Gesellschaft“. In: Kammler/Parr/Schneider: 18–31, hier: 28; Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2016): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer: 33. Interessanterweise wird dieser ontologische Weltzusammenhang zwischen natürlicher und sozialer Wirklichkeit in *Crematorio* durch Juan, einem Freund von Matías, noch einmal deutlicher und radikaler formuliert: „[E]n palabras de Juan: Siempre llega algo para lo que no estamos preparados, que coge por sorpresa los profetas. Pero ahora ya vemos al anticristo, está entre nosotros: se llama Hormigón, como si fuera el título de una novela soviética. Lo hemos tenido con nosotros durante un siglo, jugueteando como un animal de compañía, y no nos dábamos cuenta de que el animalito padecía hidrofobia, de que estaba rabiosa e iba a empezar a morder cuanto se pusiera a tiro.“ (C 96–97)

<sup>241</sup> C 93.

sich in *Crematorio* die Vernunft des vermeintlichen Vernünftigen als eine, die als solche nur unter ihrer Verschwisterung mit dem *Glauben*, die Welt auch tatsächlich besser machen zu können, begriffen werden kann.<sup>242</sup>

### 2.2.3 Matías vs. Rubén: Neoliberalismus vs. Hegelmarxismus

Damit können an den Bertomeu-Brüdern zwei unterschiedliche Konzepte zur Gestaltung sozialer Wirklichkeit ausgemacht werden, die dennoch von ihrer argumentativen Logik her Ähnlichkeiten aufweisen. Während Rubén das *ontologische Wirklichkeitsprinzip* nach Marx gegen seinen eigentlichen Zweck ins *Sozialdarwinistische* wendet und im Horizont einer egoistischen und auf Herrschaft abzielenden, elitären Freiheitsvorstellung auf das Telos einer *kryptofaschistischen Feudalordnung* ausrichtet, fungiert Matías in *Crematorio* als die orthodoxe Institutionalisierung einer marxistisch-hegelianischen Gesellschaftsvorstellung, der gemäß wahre Freiheit sozial definiert ist und auf der *Selbstbegrenzung der egoistischen Interessen* der in dieser Gemeinschaft lebenden Individuen beruht. Sowohl Rubén und Matías verkörpern somit bei gleicher, im marxistischen Sinne materialistisch geprägten Grundausrichtung unterschiedliche Konzepte hinsichtlich dessen, was unter dem Begriff der Freiheit verstanden werden kann.<sup>243</sup>

Diesen Maximen versuchen nun beide Akteure im tatsächlichen Leben gerecht zu werden. Für beide Akteure ist es wichtig, ihre theoretischen Positionen auch praktisch umzusetzen:

Cualquier principio, por abstracto que sea, debe resolverse en acción; si no, resulta inútil, o sea, inmoral, y yo creo que hay unos principios éticos de los que nada está exento. [...] ¡Están tan lejos la mayoría de las veces los principios y los actos! No todas las ideas que no se resuelven en actos son pura inmoralidad, buena parte de ellas son actos en potencia.<sup>244</sup>

Kämpfen Matías und Rubén noch zu Beginn ihrer Studienzzeit gemeinsam für die Errichtung einer sozialistischen Gesellschaft, wendet sich letzterer, dann wie weiter oben schon beschrieben, dann der kapitalistischen Marktwirtschaft zu und wird dadurch zum erbitterten Gegenspieler seines Bruders.

Gerade dieses Moment des *machtpolitischen Kampfes*, des erbitterten *Wettstreites* um die Implementierung der jeweils vertretenen gesellschaftlichen Utopie wird in *Crematorio* nun in

---

<sup>242</sup> Zum utopistischen Wesen von Kritik Vgl. noch einmal Cooke 2016: 119.

<sup>243</sup> Freiheit muss dabei als das Grundmoment verstanden werden, durch welches etwaige Individuen einer Gesellschaft selbstbestimmt darauf verzichten, andere Individuen dieser Gemeinschaft zu beherrschen. Freiheit ist damit auch ein Moment, das auf der Freiheit vor der Angst beruht, von anderen Individuen beherrscht zu werden. Dies entspräche wiederum der Idealvorstellung einer Vertragsgesellschaft nach Hegel. Vgl. hierzu auch Honneth, Axel (<sup>5</sup>2018): „Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts (1821)“. In: Brouck, Manfred (Hg.): *Geschichte des politischen Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 403–418, hier: 407, 412.

<sup>244</sup> C 197.

Rubéns Gedankenwelt, da er sich mit dem Tod seines Bruders auseinandersetzt, nachdrücklich figuriert.<sup>245</sup> In Rubéns Erinnerung verkörpert Matías nicht nur das zu ihm in direkter Opposition stehende ideologische Gegenprinzip, sondern auch einen tatsächlich existenten Gegner, den er sein Leben lang bekämpfen musste. Dies wird nicht zuletzt an den konkreten machtpolitischen Auseinandersetzungen deutlich, den beide Akteure um die Akquise wertvollen Baulandes führen:<sup>246</sup>

Matías y mi viejo amigo Brouard estuvieron volviéndome loco, paralizándome el PAI, un plan de ordenación que ya había concluido y vendido, en cuyas obras de urbanización llevo invertidos un montón de millones y que el juez ha mantenido bloqueado durante meses. [...] Brouard haciendo declaraciones a la prensa, diciendo que, con el sistema urbanístico de los PAI, se ha cambiado de arriba y abajo el sistema de propiedad de la comarca. En sólo diez años, la propiedad ha dejado de ser de los pequeños campesinos y ha pasado a una mafia compuesta por apenas media docena de constructores corruptos [...], ya nos contó Marx que el capitalismo nace destruyendo la propiedad privada que dice defender. Sólo de arrasar la propiedad privada puede surgir la acumulación primitiva de capital.<sup>247</sup>

In *Crematorio* ist dieser Kampf nun dezidiert zu Rubéns Gunsten entschieden. Der *dios constructor* kann Brouard und seinem Bruder die begehrten Ländereien abtrotzen und damit sein kapitalistisches Expansionsmodell durchsetzen. Nicht die hegelmарxistischen Freunde, die für eine sozialistische Ausrichtung der Gesellschaft kämpfen, sondern der Kryptofaschist Rubén verändert die Welt, wie auch Brouard feststellen muss:

Rubén fue el primero de nosotros [...], es el único que ha cambiado algo, ha cambiado todo esto. En donde pones los ojos, descubres que él lo ha cambiado, todo lo que ha pasado por sus manos es distinto de lo que era antes de él. Nosotros llamamos a lo que él hace destrozarse, pero ha cambiado el mundo en el que vive, aunque nosotros pensemos que es para peor, eso a él tiene que darle cierta seguridad. Ha sido el único gran alfarero de entre nosotros.<sup>248</sup>

Die Siegesgewissheit ist zunächst auch Rubén anzumerken, wie der folgende Kommentar verdeutlicht:

Junto a la casa de Brouard en alguna parte están los esqueletos de los caballos que los obreros han empezado a amontonar, los materiales de mi arquitectura secreta que la retroexcavadora saca a la luz, esas hilachas de cuero seco, los huesos empapados en barro. Brillan al sol envueltos en la tierra rojiza, cargada de óxidos, colores intermedios, terrosos [...]. Podrían formar parte de una de esas instalaciones que montan los artistas

---

<sup>245</sup> Die Figuren vollziehen hier in der praktischen Wirklichkeit das, was sie an anderer Stelle theoretisch vertreten. Indem die Erzählinstanz die Figuren in der realpolitischen Wirklichkeit miteinander konfrontiert, konfrontiert sie auch die ideologischen Konzepte miteinander, die durch die verschiedenen Figuren vertreten werden. Man könnte auch sagen, dass die bislang durch die Figuren vertretenen ideologischen Positionen im Kampf mit der Wirklichkeit figural werden. Und dadurch spiegelt die Erzählinstanz den tatsächlichen realpolitischen Kontext wider, der durch den Wandel eines Landes bestimmt ist, das sich der Tourismus- und Baubranche gegenüber geöffnet hat. Vgl. hierzu wieder die Ausführungen von Vidal Pérez 2018: 3f., 8ff.; Vidal Pérez 2019: 80f.

<sup>246</sup> Vidal Pérez stellt hier die These auf, dass Matías und Brouard im konkreten Kampf gegen den im Zuge des Baubooms stattgehabten ökologischen Raubbau ihr eigentliches Vorhaben, für eine auf Gleichheit und Gerechtigkeit konzipierte Gesellschaft zu kämpfen, aus den Augen verloren haben. Vgl. dazu Vidal Pérez 2018: 5; Vidal Pérez 2019: 82.

<sup>247</sup> C 372–373.

<sup>248</sup> C 320.



contemporáneos. Y también tú, Matías, eres ahora una instalación de museo contemporáneo, tendido sobre una sábana, sobre una lámina de metal o sobre un mármol.<sup>249</sup>

Wie ein General, der nach gewonnenem Kampf über dem Schlachtfeld thront, lässt Rubén seinen Blick über die Ländereien, die er Matías und Brouard abgetrotzt hat, gleiten. Wichtig für die Einordnung und Bewertung dieser Aussage ist nun, dass Rubén sich an dieses Moment des absoluten Sieges just in dem Moment erinnert, da sein Bruder verstorben ist. Man achte hier darauf: Sieg und Tod koinzidieren in diesem Moment der Aussage in Rubéns Gedankenwelt gleichberechtigt nebeneinander. Indem Rubén diese beiden Elemente nun in seiner diesbezüglichen Aussage verbindet, stiftet er eine „figurale“ Kausalbeziehung zwischen Matías' Ableben und seinem Jahre zuvor datierenden Sieg. Und dadurch verrät Rubén seine wahre Gefühlswelt gegen die eigene Intention. Wenn Chirbes' Protagonist hier versucht, den Tod von Matías mit den Erfolgen der Vergangenheit zu verbinden, wirkt dies so, als versuche er den ohnehin schon errungenen, absoluten Sieg noch einmal durch einen weiteren, endgültigen Triumph zu steigern. Der Umstand aber, dass Rubén sich dazu genötigt fühlt, sich seiner selbst durch einen weiteren symbolischen Sieg zu vergewissern, verweist darauf, dass er sich seines Sieges möglicherweise doch nicht so sicher ist, wie er dies sich selbst und dem Leser glauben lassen möchte. Die diskursive Inszenierung von Matías' Tod wird dadurch, gegen die eigentliche Intention, zu einem Zeichen tiefer persönlicher Verunsicherung.

#### **2.2.4 Grundlagen des Rubénschen Neoliberalismus I: Biologische Defizienz**

Rubéns Verunsicherung wird dann insbesondere im weiteren Verlauf seiner Reflexion deutlich. Hierbei sind die Stellen seines Diskurses aufschlussreich, in denen er seinen Emotionen freien Lauf lässt. Als Rubén sich auf den Weg zum Krankenhaus macht, werden seine Gedanken zunehmend düsterer. Man achte diesbezüglich auf das Bild, das er auf der Autofahrt von der ihn umgebenden Umwelt zeichnet:

Todo refulge al sol, la lámina del mar, las cristaleras de los edificios [...], las pieles de los ocupantes de los coches. Mantengo cerradas las ventanillas para que no se escape el frescor que provoca el suave flujo del aire acondicionado [...]. Hace muchos años que mi lugar de veraneo es el interior de coche, mi playa del Nido [sic!<sup>250</sup>] particular, no un nido de ave, cálido, más bien un nido fresco y húmedo, de reptil que hiberna entre las rocas. [...] Pensar en otras cosas, o, mejor, no pensar, vivir el instante agradable en el interior del coche, el aire expandiéndose, el recipiente fresco, acogedor, protegido de la luz metálica de fuera, luz como de aluminio. Nido de reptil.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> C 413.

<sup>250</sup> Eigenname. Nido in *Crematorio* in Großschrift.

<sup>251</sup> C 14–15.

Hatte Chirbes' Protagonist sich zuvor noch gerühmt, mit seinen Aktivitäten zum Fortschritt der Zivilisation beigetragen zu haben, überwiegt nun plötzlich die Skepsis, ob die soziale Realität durch dieses Handeln tatsächlich verbessert worden ist. Man vergleiche hierzu die folgende Aussage, in der er die Nachrichten aus dem Radio zusammenfasst:

Pero el locutor y los contertulios [...] se refieren al progresivo calentamiento de la tierra provocado por la desaparición de la capa de ozono y refuerzan sus afirmaciones aportando datos que invitan al pesimismo: las cada vez más amplias oscilaciones térmicas derriten los hielos de la Antártida, que se quiebran convirtiéndose en flotantes icebergs a la deriva (peligros para la fauna, para la navegación); se funden los glaciares alpinos (amenaza de aludes este próximo invierno sobre las estaciones de esquí suizas), y las nieves del Kilimanjaro han empezado a desaparecer [...]. Por lo que se refiere a España [...], los contertulios hablan del modo en que la sequía amenaza con desertizar en pocos decenios al menos un tercio de la península ibérica, incluidos los bordes de la carretera por la que en esto momento conduzco, desaparecerán las plantaciones de naranjos que crecen por detrás de los chalets y los bloques de apartamentos, y el mar engullirá las primeras líneas de edificaciones.<sup>252</sup>

Zur Darstellung kommt so durch die Perspektive des Protagonisten das dystopische Szenario einer Wirklichkeit, die durch die Folgen von Globalisierung, neoliberaler Marktwirtschaft, Industrialisierung und Bauboom außer Kontrolle geraten ist und kurz vor dem Kollaps steht.<sup>253</sup> Die Welt, wie sie der Ich-Erzähler hier zeichnet, ist eine nur aus dem klimatisierten Gehäuse des Kleinwagens erträgliche. Es wird somit deutlich, dass sich in den vormals orthodox-neoliberalen Welt- und Selbstentwurf nun auch klimakritische Positionen mischen. Diese sich andeutende ideologische Ambivalenz zeigt sich auch in der Art und Weise, wie der Protagonist des Romans sich bei einer anderen Gelegenheit an Matías erinnert:

Resulta curioso, Matías ha muerto, sabemos que la muerte es el mayor fracaso, y, sin embargo, tengo la sensación de que he sido yo que ha perdido; de que él se ha salido con la suya: fracasó a lo largo de su vida en cuanto se propuso, y sin embargo no me quita de la cabeza la impresión de que supo caer siempre en el buen lado. Uno puede trabajar, luchar, encontrar una posición, ganar dinero, no necesitar –finalmente– de nadie, y, sin embargo, está en el lado equivocado, ha crecido en una mala dirección. En cambio, otro, sin hacer nada, está en el lado bueno, cae de ese lado, de pie. Crece hacia arriba o abajo, pero es como si su crecimiento tuviera un sentido. Él ha estado en el lado bueno.<sup>254</sup>

Man bedenke: Eigentlich müsste Rubén angesichts des Sieges seinen Triumph auskosten können. Stattdessen plagen ihn aber Zweifel, ob er seine Ziele tatsächlich erreicht hat und ob der Bruder nicht doch der eigentlich erfolgreichere Akteur im Leben gewesen sein könnte. Dies wird insbesondere auch daran deutlich, dass er in der Folge seiner Ausführungen krampfhaft versucht,

---

<sup>252</sup> C 12.

<sup>253</sup> Vidal Pérez stellt diesbezüglich fest, dass zwischen der im Horizont der als *Non Lieu* imponierenden Welt von *Crematorio* und der sich als instabil erweisenden Lebenssituation der Figuren semantische Übereinstimmungen bestehen: „Los personajes de la novela de Chirbes parecen adaptarse a esos no lugares, en un proceso de redefinición de su relación con la zona [...]. En definitiva, lugares que nos hacen pensar en cómo la sociedad de consumo desestabiliza al sujeto y lo fuerza a mantener presencias transitorias de entrada y salida, pero nunca de permanencia o pertenencia.“ (Vidal Pérez 2018: 11)

<sup>254</sup> C 222–223.

eine Erklärung für Matías' Lebensglück, für Matías' Reüssieren im Leben, zu finden.<sup>255</sup> Rubén kann nicht über seinen Schatten springen und schlicht akzeptieren, dass Matías einfach der vom Schicksal Begünstigte ist, wie er im vorangegangenen Zitat noch insinuiert. Stattdessen nimmt er an, dass es für das wundersame Reüssieren von Matías biologische Gründe geben müsse, die dessen Erfolg erklären können. Rubén will nicht wahrhaben, dass Matías *per se* glücklicher ist, sondern behauptet, auf ein biologistisch-sozialdarwinistisches Erklärungsmodell recurrierend, dass dieser, wie er, über eine Skrupellosigkeit verfügt haben müsse, durch die er in der Welt habe reüssieren können. Man achte im Folgenden darauf, wie Rubén für die Erklärung dieses Umstandes seinem Bruder Eigenschaften unterstellt, die er auch für sich reklamiert:

Si Matías hubiera nacido treinta años después, en vez de un autoritario estalinista [...] seguramente habría sido como su hijo –un escualo de la economía libre. Habría incubado el huevo del librecambio con igual constancia que incubó el de las colectivizaciones forzosas [...].<sup>256</sup>

Die biologistisch-genetische fundierte Vorstellung von Matías als dem eigentlich skrupelloseren Akteur versucht Rubén dann, jetzt wieder ganz der historische Materialist, durch eine Art lebensbiographische Beweisführung zu unterstreichen. In dieser Untersuchung stehen nicht zuletzt die durch Rubén Matías unterstellten konkreten Erfolge im Leben im Vordergrund. Insbesondere fokussiert Chirbes' Protagonist hier auf den Fall seiner Tochter Silvia, die sich von ihm entfernt hat. Um diesen Konflikt zu seiner Tochter und im weiteren Sinne zu Matías besser zu verstehen, muss noch einmal auf einen Aspekt hingewiesen werden, der weiter oben schon beschrieben wurde. Ähnlich wie bei Collados Vater ist auch in Rubéns Vorstellung die Welt in Befehlsgeber und Befehlsempfänger aufgeteilt. Diese Vorstellung einer klar hierarchisierten Welt präzisiert Rubén nun im Folgenden:

La genética transmite caracteres que se adaptan a los papeles que reparte en cada época el teatro del mundo. La vida practica lo que ahora llaman *castings*. Te adjudica el papel que te va en la obra que se representa cada temporada, y, si acierta en la elección, te permite llevar una existencia más o menos armónica. Es muy importante que te suelten, ap, a escena, y encuentres que el personaje que te adjudican va con tu carácter, y hagas esto y aquello, y digas eso y lo otro, lo que te toque, sin perder réplica, antes de que caiga el telón, que, por desgracia, cae, ay, demasiado pronto. Si no consigues que tu papel se ajuste a tus dotes, el momento de telón debe resultar desolador, acabas la función como un pato mareado [...]. En cualquier caso, acepto que hay códigos de familia, reglas que deben cumplirse aunque uno haya tenido las peores relaciones, también eso ocurre como en el teatro, finges que no ves la fragilidad del decorado, de la tramoya, para seguir adelante

---

<sup>255</sup> Um dies besser zu verstehen, muss man sich Rubén hier tatsächlich als ein erschüttertes, verzweifeltes und mit sich haderndes Subjekt vorstellen, das mal die eine, dann wieder die andere Form der Argumentation vertritt. Mal ergibt er sich der Vorstellung, dass das Schicksal übermächtig den Lauf der Dinge bestimmt und ihn benachteiligt, dann rafft er sich wieder auf und arbeitet sich ganz gemäß seinem Realitätsprinzip an der Wirklichkeit ab, um sich das Schicksal, das nicht rational ergründbar ist, mit aller Gewalt logisch zu erschließen. Dieses Schwanken ist es, das ihn letztlich als Subjekt ausweist, das seine Grundierung verloren hat. Manisch und besessen, so als gelte es, die Welt zu erobern, sucht Rubén den Grund für die nun als solche empfundene Niederlage in der historischen Wirklichkeit – und nicht etwa bei einer providenziell agierenden Instanz.

<sup>256</sup> C 178.

con tu papel, y dar correctamente la réplica. La fraternidad se incluye entre esos estados que obligan al cumplimiento de drásticos códigos de representación.<sup>257</sup>

Gleich der Vorstellung im *Theatrum mundi* betrachtet Rubén die Welt als eine Bühne, auf der jedes Individuum seine ihm durch die Providenz zugeschriebene Rolle zu erfüllen hat.<sup>258</sup> Entsprechend sieht er auch die Rolle seiner Untergebenen und seiner Nachkommen als festgelegt an. Ganz im Sinne einer natürlichen Erbfolgeregelung wäre Silvia also seine natürliche Nachfolgerin. Der Konflikt besteht für Rubén aber nun darin, dass Silvia sich von ihm beruflich und emotional losgesagt und den Beruf der Kunsthistorikerin ergriffen hat:

Ella ha elegido cuidar el pasado, como si el pasado que ella cuida no se hubiera hecho a costa de destruir el pasado anterior. Saca con pinzas el arte fuera de la historia; por no hacer nada nuevo, ni siquiera ha elegido pintar, sino restaurar, que es, además, una forma –por así decirlo– descomprometida de ser artista, un ser y no ser a la vez artista, un ser y no ser artesano, un tener orgullo y no tenerlo porque la obra, al fin y al cabo, es de otro.<sup>259</sup>

Rubéns Aussage ist nun insofern wichtig, als dass er hier nicht nur Silvias berufliche „Fahnenflucht“ beschreibt – man achte hier insbesondere darauf, wie Rubén in der Beschreibung der Tätigkeit seiner Tochter, das Bestehende zu erhalten, das diametrale Gegenteil seiner eigenen Aktivitäten, Land zu bebauen und ggf. dafür Bestehendes zu zerstören, ausmacht –, sondern dadurch auch zu verstehen gibt, dass er durch diesen emanzipatorischen Akt vor ein ganz konkretes, lebenspraktisches Problem gestellt wird: Er hat keinen Nachfolger für sein Unternehmen. Man vergleiche hierzu Rubéns folgenden Kommentar:

Cuando un hombre llega a mi edad, rechaza todos los movimientos, excepto los de los muslos respiratorios que lo mantienen con vida. Jubilarme, claro que jubilarme. tengo sesenta y tres años. Es lo lógico. Pero a quién. A quién se lo doy todo, a quién se lo regalo. Silvia, la destinada natural, rechazó el regalo. No lo quiso. No lo ha querido nunca [...].<sup>260</sup>

Dadurch ergibt sich folgendes Problem: Wie bereits beschrieben ist für Rubén die Bekenntnis zur einer Politik des unaufhörlichen Wachstums Bedingung des Überlebens.<sup>261</sup> Matías' Tod

---

<sup>257</sup> C 178–179.

<sup>258</sup> Die Welt wird diesem Konzept zufolge als eine Theaterbühne begriffen, in der Gott als Regisseur die Menschen als Figuren auftreten und handeln lässt. Mit diesem Bild verbunden ist auch die Vorstellung, dass jedem Menschen eine bestimmte Rolle, eine bestimmte Funktion zugewiesen wird, die er dann in der Aufführung zu erfüllen hat. Indem Rubén so argumentiert, verweist er darauf, dass das Leben einen bestimmten Sinn hat. Die konkrete Zuweisung einer bestimmten Rolle ist aber einer providenziell agierenden Instanz vorbehalten, und eben nicht dem Menschen. Diesem ist es lediglich gestattet, seine eigene Rolle zu erkennen. Eine ausführliche Herleitung des *Theatrum mundi*-Begriffs von seinen Anfängen von Platon bis ins *Siglo des Oro* samt seiner begrifflichen Bedeutung findet sich bei Curtius, Ernst Robert (<sup>11</sup>1993): „Schauspielermetaphern“. Buchkapitel. In: ders.: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag: 148–154.

<sup>259</sup> C 367.

<sup>260</sup> C 181.

<sup>261</sup> Rubén kann hier als die Figuration des Prinzips immerwährenden Wachstums und niemals zessierender Märkte gemäß dem Selbstverständnis kapitalistischer Markttheorien betrachtet werden. Zu den Gründungsmythen der liberalen Vorstellung von Markt gehört neben dem Dogma der *Unsichtbaren Hände* unter anderem auch die

verdeutlicht Rubén aber, dass das Leben – und damit auch sein eigenes – endlich ist. Um seinem Weltbild gerecht werden zu können, bedürfte er daher einer Nachfolgerin, die den Bestand seiner Unternehmungen garantiert. Da ihm aber mit Silvia die natürliche Nachfolgerin abgekommen ist, bleibt ihm nichts anderes übrig, als selbst seine Geschäfte fortzuführen. Rubén kommt also schlicht und ergreifend nicht zur Ruhe, und da er diese möglicherweise bis zu seinem Tod niemals finden wird und durch Silvias „Fahnenflucht“ auch die Fortführung seines Imperiums nicht mehr gewährleisten kann, droht das ganze Leben zu scheitern. Ohne die Möglichkeit, eine Tradition zu schaffen, die den Fortbestand des Imperiums über den eigenen Tod hinaus gewähren würde, verliert in Rubéns Augen die eigene Identität ihr grundlegendes Fundament und wird das Streben nach immer größeren Einflussphären sinnlos. Rubén ist einsam und diese Einsamkeit stellt sein ganzes Leben infrage.<sup>262</sup> Rubén betrachtet daher Silvias Entscheidung für eine eigene berufliche Laufbahn als Affront und Verrat.

Schlimmer noch als Silvias Abtrünnig-Werden ist für Rubén an dieser Stelle aber ein anderer Umstand. Dieser liegt in der Ursache begründet, warum seine Tochter sich von ihm entfremdet. Tatsächlich sieht er nämlich im Wirken von Matías den eigentlichen Grund für Silvias Emanzipationsgelüste. Nach Rubéns Überzeugung sind es gerade Matías' allabendliche Besuche bei Silvia, die dazu führen, dass diese sich aus seinem Einflussradius bewegt und sich von ihm emanzipiert. Hierbei lässt er sich auch nicht durch Silvias Argumentationsweise überzeugen, wonach der Onkel es verstanden habe, ihr genau die Dinge im Leben zu zeigen – nämlich die Welt der Kunst, der Literatur und des Films – die für ihre eigene Lebensführung sinngebend und sinnstiftend gewesen seien:

Pero es así, papá. Te doy de comer, te pago los estudios y los caprichos, te llevo el viaje, te enseño mundo, eso era lo que tú creías, pero las cosas no son así. Los niños piden otras cosas, además de eso, yo te diría incluso más que eso. Los libros que me ha regalado Matías [...], las historias que me ha contado: todo eso soy yo. Eso es lo que me ha hecho como soy, lo que me ha acompañado durante toda la vida. Y eso me lo dio él.<sup>263</sup>

---

Vorstellung, dass Märkte ohne den Einfluss etwaiger Politiken sich stets durch kontinuierliches und niemals endendes Wachstum selbst reproduzieren. Vgl. Vogl 2016: 48, 51.

<sup>262</sup> Rubén ähnelt hier einem Tyrannen, der zwar die ganze Macht in seinen Händen hat, aber auf Grund seines Alleinseins unglücklich ist. Vgl. hierzu insbesondere das in Hobbes' *Leviathan* entwickelte Konzept des Tyrannen. Hobbes unterscheidet hierbei mehrere Herrschaftstypen, die auf unterschiedliche Art und Weise die Balance zwischen Freiheit und Sicherheit verhandeln. Durch ein maximales Regime an Kontrolle schafft der Tyrann zwar Sicherheit, bewirkt aber gleichsam neben der Begrenzung der Freiheit seiner Untergebenen auch die eigene Einsamkeit. Vgl. dazu Trías, Eugenio (2005): *La política y su sombra*. Barcelona: Anagrama: 38ff.

<sup>263</sup> C 188.

Rubén kann diese Erklärung, die für ihn tatsächlich eine schwere und schmerzhaft zurückweisende Konstitution, auch gerade deswegen nicht ertragen, da er, wie aus obigem Zitat deutlich wird, selbst alles dafür getan hat, seine Tochter auf das Leben vorzubereiten.<sup>264</sup>

Das bloße Erzählen von Geschichten akzeptiert Rubén also nicht als Grund von Silvias Ausbruch aus dem gemeinsamen familiären Gefüge. Stattdessen vermutet Rubén in der Person von Matías eine Skrupellosigkeit, eine kaltblütige Strategie, die für das Abtrünnig-Werden seiner Tochter verantwortlich sein muss. Matías' Humanismus betrachtet Rubén schlicht als Farce, hinter welcher dieser seine eigenen machtpolitischen Expansionsbestrebungen versteckt:

Síndrome de Estocolmo se lo llama ahora. Una mentira repetida mil veces. Tocaba tomarla por las buenas y por las malas. Los libros, películas y juguetes del comisario Matías, lavándole el cerebro a la sobrina, los mecanos, los puzzles que, cuando uno terminaba de montarlos, resulta que representaban las cúpulas del Kremlin la cara del Che, o a Lenin subido en un estrado con el puño en alto [...].<sup>265</sup>

Dass Rubén in seinem Bruder einen skrupellosen Machtmenschen sieht, wird auch in seinen Beschreibungen von Matías' Sohn Ernesto, einem erfolgreichen wie gleichsam skrupellosen Investmentbanker deutlich:

Ernesto, amante de los libros de Friedman y Greenspan, y de todos los librecambistas de la escuela de Chicago; practicante de juegos de rol que ponen a prueba lo que él llama –condescendiente– su inteligencia, su agilidad mental; visitante asiduo de los chats y foros de internet; apasionado del manga, y partidario del triunfo del monetarismo, encaja mal con el modelo de vida de Matías. El *cracker* Ernesto [...] cumple en el zoológico de la familia el papel del tiburoncito de las finanzas [...]. Silvia siempre ha dicho que Matías y Ernesto son irreconciliables. Yo no lo tengo tan claro. [...] Silvia [...], en el fondo Ernesto y tu querido tío son más parecidos de lo que tú te piensas, yo diría que son idénticos, y que por eso, porque se conocen por dentro, se soportan tan mal.<sup>266</sup>

Weil Ernesto kaltblütig ist, muss es auch sein Vater sein, so Rubéns Argumentation. Das, was Chirbes' Protagonist hier unternimmt, ist demnach nichts weniger als die Stiftung einer Traditionslinie, die von Matías, dem vermeintlichen Gutmenschen und tatsächlichen Entführer, zu Ernesto, dem profitgierigen Akteur an den internationalen Finanzmärkten, reicht.

Gleichzeitig wird sich Rubén durch diese Überlegungen seiner eigenen Schwäche bewusst. Deutlich wird ihm dies insbesondere in der Betrachtung seiner Enkelkinder, die er ebenso wie Silvia und sich selbst als schwach erachtet:

La levedad de la fantasía ha resultado más potente que el duro *betón* en el momento de la selección genética. Me ha dado rabia ver al imbécil de mi sobrino Ernesto [...] hablando de fondos de inversión, de las oportunidades que brinda apostar por Gas Natural esta temporada; que es un momento extraordinario para deshacerse de las acciones de AMC [...]. Me pareció que la voracidad de mi sobrino [...] me ayudaba a detectar dentro de mí mismo una lamentable falta de energía. Como si toda mi vida hubiera sido un esfuerzo inútil para tapar algo femenino, o blando, que llevase dentro, y que me configura [...]. Cuando me da por

---

<sup>264</sup> Dies versucht er durch die Erwähnung der zahlreichen Reisen zu untermauern, die er mit Silvia zu den Monumenten der Erde unternommen hat. Vgl. hierzu C 28, 188–189, 284.

<sup>265</sup> C 189.

<sup>266</sup> C 177–178.

pensar así, Silvia me parece el genotipo de mi debilidad secreta, pero también la expresión de esa fuerza seca, desagradable, tan característica de las mujeres de las dos ramas de la familia. En esos momentos, me parece que, en el baile genético, no ha sido casualidad que a mi casa haya llegado antes la nieta que el nieto y que la nieta sea insolente, atrevida; y el nieto, Félix, frágil, melancólico, un delgado y pálido Hanno Buddenbruck siempre a punto de quebrarse como cristal.<sup>267</sup>

Während also Matías und Ernesto in den Augen Rubéns Erfolg und Macht verkörpern, betrachtet er sich und seine Nachkommen als biologisch fragil und damit letztlich auch als Verlierer. Und weil Silvia seiner Ansicht nach eine genetische Defizienz in sich tragen muss, ist sie auch nicht in der Lage, die Rolle zu erfüllen, ihr durch die Vorsehung zugeschrieben wurde. Der Umstand, dass sie sich durch ihren Onkel, dem eigentlichen Machtmenschen, dazu verleiten lässt, ein Leben außerhalb seines Wirkradius zu führen, wird für Rubén zum lebensbiographischen Korrelat dieser genetisch-biologischen Schwäche.

### 2.2.5 Grundlagen des Rubénschen Neoliberalismus II: Der Drang nach Freiheit

In seinem Konflikt mit Silvia wird sich Rubén nun aber gleichsam eines anderen „Sündenfalls“ bewusst, nämlich seines eigenen. Betrachtet man die Ausführungen von Chirbes' Protagonisten genauer, dann wird deutlich, dass Silvia durch diesen Akt der Emanzipation und des Abtrünnig-Werdens in seinen Augen nichts anderes als das wiederholt, was er selbst als Heranwachsender vollziehen musste, nämlich sich aus einer als unterdrückend und letztlich wachstumsfeindlich erachteten familiären Ordnung zu befreien.

In seinen Überlegungen spielt hierbei die Figur der Mutter eine entscheidende Rolle. Rubén erinnert sich diesbezüglich an ein Gespräch mit Matías, in welchem dieser die Mutter als eine mit Absolutheitsanspruch über die Familie herrschende Akteurin beschreibt:

Matías, para burlarse de ella, decía que era de elevado estilo gótico flamígero: Mamá es gótica, pétrea, altiva y complicada, llena de ringorranos. Pero hay formas de conocerla, como se puede estudiar una catedral: reflexionar sobre la estereotomía, el trabajo de picapedreros; la forma de las aguas, la proporción de los arbotantes, el dibujo de las gárgolas, las medidas del crucero, del ábside; el juego de masas y resistencias; tú, Rubén, es que nunca te has preocupado de entender el modelo, y eso que eres arquitecto: mamá es de estilo gótico egoístico. Me enternece el egoísmo insaciable de mamá. Es conmovedor, no me digas que no. Odia cualquier cosa que la obligue a dar un paso de más, y no me refiero a un paso físico: ni siquiera por la más elemental cortesía es capaz de dar un paso en sus ideas para ponerse por un momento en el lugar de otro.<sup>268</sup>

Auch wenn die Charakterisierung des hier mit einer ehrfurchtseinflößenden gotischen Kathedrale verglichenen Familienoberhaupts von Matías stammt, den Rubén hier wörtlich wiedergibt, kann auf Grund der weiteren Argumentation davon ausgegangen werden, dass Rubén Matías' diesbezügliche Feststellungen teilt. Dies kann insbesondere aus der folgenden Aussage abgeleitet

---

<sup>267</sup> C 370.

<sup>268</sup> C 198.

werden, in der Rubén die Machtverhältnisse im Hause Bertomeu näher beschreibt:

En cambio, mamá ha estado siempre convencida de que, vaya a donde vaya, no encontrará nada mejor que lo que tiene: ella misma [...]. Matías se burlaba de mamá y de mí, pero ella sólo había vivido para Matías: ni el otro hijo, ni los nietos, ni el marido [...]. Sólo Matías que se resfriaba de pequeño, que le leía novelas en voz alta de la dama de piedra. [...] [E]ra el único que parecía autorizado a toquetearle el pelo [...], a besuquerarla [...], a apretar su mejilla contra la de ella. Decía que odiaba la economía, que no le interesaban nada los asuntos familiares, que todo aquello le aburría, pero fue el que manejó las cuentas, las propiedades de la familia. Lo hago para ella, me decía.<sup>269</sup>

Aus den Ausführungen wird deutlich: Anstatt ihm, dem Erstgeborenen, zu vertrauen, schenkt sie, die gleichsam absolutistisch wie exzentrische herrschende Mutter, Matías, dem jüngeren Sohn, ihre ganze Aufmerksamkeit und macht diesen zu ihrem Berater in den entscheidenden Familienangelegenheiten.

Dadurch wird Rubén vor folgendes Problem gestellt: Auf der einen Seite wird er durch die Entscheidung der Mutter, den jüngeren Bruder zu ihrer rechten Seite zu machen, mit einer Wirklichkeit konfrontiert, die die eigentlich gegebene Hierarchie der Erbfolge auf den Kopf stellt. Dies empfindet er als schwere Ungerechtigkeit und Demütigung. Gleichzeitig ist Rubén, wie bereits beschrieben, davon überzeugt, dass die Vorsehung in ihrer Entscheidung, den Individuen der Welt eine bestimmte Rolle zuzuweisen, niemals irrt.<sup>270</sup> Um mit diesem Glaubenssatz nicht zu kollidieren, muss Rubén sich zunächst der souveränen Entscheidung der Familienspitze beugen und Matías von nun als den Auserkorenen in dessen Position als Verwalter des Haushalts akzeptieren. Dies fällt ihm, dem Älteren, umso schwerer, als dass sein Bruder und seine Mutter eine Haushaltspolitik vertreten, die diametral seinen eigenen Vorstellungen widerspricht:

[L]a abuela no quería saber nada, nunca quiso preguntarse nada, se guardaba su dinero en el banco, compraba obligaciones del Estado, bonos, todo lo que fuera seguro, y guardaba sus huertos agonizantes que apenas si daban para mantenerse a sí mismos sin secarse [...]. Ella decía que no quería nada del cemento, nada de convertir en rentables, de multiplicar de un solo golpe por diez, por cien, por mil, el valor de aquellos terrenos ruinoso que se han defendido en vano, porque después de tanto esfuerzo, acabaron por ser yermos, extensiones cubiertos por árboles secos y hierbas, para, como no podía ser de otra manera, convertirse al final ellos también en solares, también ellos en bloques de apartamentos, en bungalows, en chalets; solares como los demás, urbanizables, edificables, en un momento en el que ya no quise comprar, porque ya no los necesitaba.<sup>271</sup>

Während Rubén auf die Durchführung einer mutigen Investitionspolitik besteht, verschreibt sich die Familienspitze einer austeritären Haushaltsführung. Dies stellt Rubén, der sich naturgemäß selbst als Herrscher betrachtet, nun wiederum vor ein ganz praktisches Problem, nämlich dem der eigenen Selbstverwirklichung und den Bedingungen, unter denen die persönliche Werdung in einem glückenden Sinne gelingen kann. Da er gegen die durch die Vorsehung ihm zugewiesene

---

<sup>269</sup> C 198–199.

<sup>270</sup> Vgl. C 178–179.

<sup>271</sup> C 391–392.



Rolle aber nicht rebellieren kann, bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich aus der gegebenen und zementierten Herrschaftsstruktur der von ihm als wachstumsfeindlich erachteten autoritären Familie zu befreien. Rubén muss sich ein eigenes Leben aufbauen:

Yo había tenido que hundir la mano hasta el codo, hubo que buscar algo para empezar, algo que empujara hacia arriba, el hidrógeno, el helio, el gas que consigue que se eleve el globo aerostático, porque lo importante en ese primer momento, antes de elegir el rumbo, es subir; si no asciende, si no tocas el cielo y miras la tierra abajo, como un pañuelo a cuadros, no hay viaje, hay que subir aunque no sean más que unos palmos, unos pocos metros, [...] tienes que notarte arriba, mirar las cosas desde arriba, [...] y entonces sientes que puedes elegir el rumbo; pero la altiva torre gótica se negó a ayudarme a levantar ese vuelo.<sup>272</sup>

Mit seiner tatsächlichen Emanzipation vollzieht Rubén in der Folge dann erstmals eine Handlung, die er auch in späteren Momenten seines Lebens praktizieren wird. Immer wenn sich die Zeiten wandeln und dadurch sich auch die Bedingungen ändern, unter denen Wachstums möglich ist, passt er sein Leben den Gegebenheiten an und lässt alte Gewohnheiten, Lebensstrukturen und menschliche Bindungen hinter sich. Rubéns späterer Erfolg fußt gemäß diesen Ausführungen somit primär auf einer Verhaltensweise, die er im Kampf um die eigene Emanzipation erlernt, eingeübt und im Laufe seines weiteren Lebens dann beibehalten hat.

Die aus dem Einflussradius seiner Familie getätigte Emanzipation, die hier mit dem Aufsteigen eines Heißluftballons verglichen wird, vollzieht er mit voller Konsequenz. Als Rubén später im Baugewerbe reüssiert und auf eigenen Beinen steht, verweigert er seiner Familie die Teilhabe an seinem Erfolg:

Los había necesitado antes, en su momento, aquellos terrenos [...], como un oasis en el desierto del cemento [...], y cuando me los ofrecieron Matías y mamá, ya no los quise. Les dije que tenía otras cosas más interesantes en las que meterme, porque ni siquiera me los ofrecieron para que me beneficiara como copropietario, sino que querían hacerlos valer, que pagara lo mismo que iba a paga cualquiera [...]. Se lo dije así, es momento de vender, pero no es momento de comprar [...].<sup>273</sup>

Wie aus der zitierten Stelle abgeleitet werden kann, geht Rubén, anstatt sich mit Matías und seiner Mutter zu versöhnen und die ausgestreckte Hand durch den Kauf des Familienbesitzes anzunehmen, auf Konfrontation und vertieft so die Gräben zwischen sich und seiner Familie. Indem Rubén aber nun dergestalt handelt, tut er genau dies, was er später wiederum Silvia anlasten wird, nämlich die als absolut und gottgegeben interpretierte Ordnung infrage zu stellen. In seiner Tochter erkennt Rubén also nichts anderes als seine eigene Defizienz.

Aus dieser genealogischen Aufarbeitung wird nun für Rubéns Weltbild zweierlei deutlich. Einerseits wird verständlich, warum in Rubéns Vorstellung das Prinzip der Freiheit nur unter der Prämisse des Sich-Befreiens und als Arbeit verstanden werden kann. Der Akt der Emanzipation

---

<sup>272</sup> C 393.

<sup>273</sup> C 392–393.

aus einer als unterdrückend empfundenen Herrschaftsstruktur wird für Rubén zum Modell seiner eigenen Wirklichkeitsvorstellung: Im Gegensatz zu Matías, der aufgrund seiner Berufung im Schoß der Familie ein privilegiertes Leben führen kann und daher auch zu einem anderen Verständnis von Freiheit kommen muss, ist Rubén dazu gezwungen, sich gewaltsam aus seinem Elternhaus zu befreien und seine Freiheit zu erkämpfen.

In diesem Akt der Selbstwerdung spielen Rubén dann die sich wandelnden historischen Bedingungen in die Hände. Rubén erkennt sein Talent, die Wirklichkeit auf ihr Wesen hin lesen zu können und erarbeitet sich so ein Wissen, das er für seine eigene Entwicklung zu nutzen versteht. Der Wandel der Zeit wird damit zur Feuertaufe für seine spätere Identität als Unternehmer, wendet er hier doch sein Talent das erste Mal an. Unter der Prämisse der sich wandelnden realpolitischen Gegebenheiten – konkret: des Aufkommens der demokratischen Marktwirtschaft – gelingt es Chirbes' Protagonisten, sich eine unabhängige Existenz als erfolgreicher Unternehmer aufzubauen. Aus seinem eigenen zertrümmerten Sein kann Rubén sich dank eines zuvor ungesesehenen, brachliegenden Talentes, die stets sich wandelnden Rahmenbedingungen des Wachstums lesen zu können, eine neue Identität geben.

Gleichzeitig wird damit auch verständlich, warum der *dios constructor* letztlich die demokratisch-freiheitliche Gesellschaft, die er durch Etablierung einer kryptofaschistischen Ordnung zerstören möchte, verachtet. Das demokratische System erweist sich aus der Rubénschen Logik gerade als *das* Verführungsmoment, das ihn zur Ursünde verleitet, abtrünnig zu werden. Nur dadurch, dass Demokratie und Marktwirtschaft am historischen Horizont ereignisartig zum Vorschein kommen, wird Rubén, in seiner Logik, aus der gottgewollten Ordnung heraus zur Emanzipation seiner selbst verführt und dazu gebracht, den Willen der absolutistischen Herrschaftsstruktur, die durch seine Mutter verkörpert wird, anzuzweifeln.<sup>274</sup>

Diese Ursünde ist ihm nun zeitlebens durch Matías' Existenz dauerpräsent. Der Kampf gegen die liberalen Aspekte der Demokratie, deren Ideale und Werte für ihn paradoxerweise durch

---

<sup>274</sup> Llamas Martínez zufolge kann Rubén deswegen als die Figurierung einer spanischen Gesellschaft gesehen werden, die noch nach ihrer Demokratisierung unfähig ist, ihre faschistische Vergangenheit zu überwinden: „Los personajes de *Crematorio*, y en particular el de Rubén Bertomeu, son los que mejor reflejan la imposibilidad de regeneración de la sociedad española, puesto que el desafecto y la necesidad de sobrevivir, desde la Guerra Civil hasta la Transición, se prolongan durante la democracia, que no ha dado origen a una reacción ética contra el totalitarismo franquista, sino a una prolongación de un modelo de dominación que se ampara en premisas liberales“ (Llamas Martínez, Jacobo (2018): „Los personajes des Chirbes y la guerra y posguerra españolas“. In: *Signa* 27, 27: 719–744, hier 737. Online unter [https://www.researchgate.net/publication/324396454\\_LOS\\_PERSONAJES\\_DE\\_CHIRBES\\_Y\\_LA\\_GUERRA\\_Y\\_POSGUERRA\\_ESPANOLAS](https://www.researchgate.net/publication/324396454_LOS_PERSONAJES_DE_CHIRBES_Y_LA_GUERRA_Y_POSGUERRA_ESPANOLAS), abgerufen am 13.10.2022).

Matías verkörpert werden, und die Rekonstruktion der alten faschistischen Ordnung in Form eines traditionalistischen Unternehmensmodells kann somit als ein Kompensationsversuch verstanden werden, die Sünde des Abtrünnig-Werdens wiedergutzumachen. Dieser Akt der Restitution muss aus dieser Logik heraus solange unternommen werden, wie die als heuchlerisch erachtete freiheitliche Ordnung in der Gestalt seines Bruders existiert.

### 2.2.6 Grundlagen des Rubénschen Neoliberalismus III: Das verlorene Paradies

Mit dem Tod von Matías bricht dann die ideologische und existenzielle Grundlage dieses Weltbilds zusammen. Vom Zwang der eigenen Ideologie befreit, fällt auch die Notwendigkeit weg, den Bruder als Feind zu konstruieren. Nun betrauert Rubén den Tod des Bruders:

Está clínicamente muerto. Y, de repente, me emociono. Se me emborrana la vista, y empiezo a hacer pucheros. Me pongo a hacer pucheros dentro del coche y apenas soy capaz de distinguir el tráfico que pasa a mi izquierda. De dónde viene esta pena, de dónde sale este dolor.<sup>275</sup>

Am Ende dieses durch die eigene Identitätserschütterung geprägten hochdialektischen Reflexionsprozess steht das Eingeständnis, mit Matías nicht den eigentlichen Feind, sondern vielmehr die Bezugsperson der Kindheit verloren zu haben:

Los días azules del verano me gustaba llevarme a Matías, cogerlo de la mano, él provisto con las gafas submarinas y las aletas, cogerlo de la mano en el camino, y cogerlo de la mano bajo el agua: enseñarle las cuevas, los peces, las praderas de posidonia, las flores submarinas, las esponjas, los erizos de mar. Lo deslumbrante de Misent que permanecía oculto lo descubrió conmigo, de mi mano, su mano pequeña envuelta en la mía. El ángel de la vida pasó deprisa y alto, apenas hubo tiempo de adivinar que cruzaba el país de este a oeste como un cometa, apenas unas pocas chispas de su cola advertimos cuando ya estaba del otro lado empezando a cruzar el océano quién sabe con qué rumbo [...]. El olvido. Olvidar la vida. Volver al olvido. Derribos Bertomeu.<sup>276</sup>

Zur Darstellung kommt hier das paradiesisch verklärte Bild einer Vergangenheit, in der der Protagonist zusammen mit seinem Bruder eine Gemeinschaft bildet, die, weiter oben ausgeführt, durch die Handlung einer höheren Macht – konkret: den Entscheid der Mutter, Matías und nicht ihn zu ihrem Nachfolger zu erklären – zerstört wird. Diese zerstörerische Kraft versucht Rubén durch das Bild der Genesis zu untermalen, auf das er in der folgenden Passage seines Diskurses rekurriert:<sup>277</sup>

Lo innumerable fue el dios que dijo *hágase, fiat*, y la luz se hizo, dijo, ábranse, y se separó la tierra en dos, y se abrió el hueco que llenaron las aguas azules de las piscinas [...], y se llenó de vida todo hueco, aquellas concavidades se llenaron con gritos de niños que bajaban las escaleras de su casas cargados con aros hinchables y aletas de plástico y gafas submarinas: la felicidad de unas vacaciones junto al mar. Todo el azul

---

<sup>275</sup> C 398.

<sup>276</sup> C 400.

<sup>277</sup> Es soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass Chirbes im Epilog von *Crematorio* selbst darauf verweist, dass in der Konzeption des Romans die Metaphorik der Bibel eine große Rolle gespielt habe (vgl. C 416). Zum hohen intertextuellen Gehalt von *Crematorio* vgl. auch Llamas Martínez 2020: 181f.

del Mediterráneo, toda la calma del Mediterráneo.<sup>278</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden: Mit dem Tod des Bruders kommt Rubén gerade jener Bestandteil der Wirklichkeit abhanden, der das von ihm verkörperte ideologische Koordinaten- und Wertesystem erst möglich und denkbar gemacht hat. Entstehungs- und Bestandsgrundlage des Rubénschen Neoliberalismus ist die Existenz der an marxistisch-aufklärerischen Gesellschafts- und Wirklichkeitsvorstellungen orientierten Position, die durch Matías figuriert wird.<sup>279</sup>

Durch das Ableben des Bruders verliert diese Vorstellung von Welt ihre Legitimation. Chirbes' Protagonist wird durch die emotionale, moralische und epistemologische Erschütterung infolge des Todes seines Bruders handlungsunfähig. Diskursives Korrelat dieser Unfähigkeit zur Handlung ist das durch die Figur Rubéns gespiegelte Bild eines Reflexionsprozesses, dem das Moment der unmittelbaren subjektiven Destabilisierung und damit einhergehenden ideologischen wie epistemologischen Unsicherheit immanent ist. Dieser Reflexionsprozess legt nicht nur die lebensbiographischen und ideengeschichtlichen Grundlagen von Rubéns Weltbild frei, sondern generiert auch ein historisches Bild, in welchem der realpolitische Tod des Bruders auf die Zerstörung der brüderlichen Gemeinschaft in der Vergangenheit verweist. Der Reflexionsprozess des Ich-Erzählers ist demnach nicht nur das Zeugnis einer ideengeschichtlichen und identitären Dekonstruktion, an deren Verlauf der Leser teilnimmt und den Chirbes als „Reinigungsprozess“<sup>280</sup> beschrieben hat, sondern auch das narratologische Korrelat der Stiftung einer Traditionslinie, in der die traumatisch erlebte und durch Matías' Tod versinnbildlichte Erosion des Humanismus in Zeiten neoliberaler Beschleunigung in einen Kausalzusammenhang mit dem Aufkommen des durch die Figur der Mutter verkörperten Faschismus gebracht wird.

### **2.3 Silvia Bertomeu – Varianten des Matías'schen Hegelmarxismus**

Neben Rubén ist auch seine Tochter Silvia zutiefst durch den Tod ihres Onkels betroffen. Anders als Rubén gehört sie aber zu den Anhängern von Matías' Lebensmodell. Neben ihrer persönlichen Verbundenheit teilt sie mit diesem ein hegelmарxistisches Weltverständnis und die Abneigung gegenüber Rubéns neoliberaler Wachstums- und Expansionspolitik. Dies bringt Silvia insbesondere durch die Beschreibung ihrer beruflichen Tätigkeit als Kunsthistorikerin und Restauratorin von Barockmalerei zum Ausdruck:

---

<sup>278</sup> C 393–394.

<sup>279</sup> Rubéns Konzept eines kryptofaschistischen Neoliberalismus und Matías' hegelmарxistisches Weltbild fußen demnach auf demselben materialistischen Ugrund.

<sup>280</sup> Vgl. Armada 2013.

[El trabajo de restauradora] ha sido para Silvia una peculiar forma de reestablecer la justicia [...]. Sin duda la casi totalidad de la tarea que ejecuta tienen muchas mecánicas, pero un restaurador es también el que despoja de prejuicios, el que devuelve una verdad escondida bajo inercias repetidas a lo largo del tiempo, hasta convertirse en lugares comunes.<sup>281</sup>

Anders als die Tätigkeit ihres Vaters, der mit seinen Bauprojekten aktiv in das Antlitz der Welt eingreift, geht es Silvia darum, die Kulturschätze vergangener Epochen für die Nachwelt zu erhalten. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, ist eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk, dessen innere Wahrheit es zu erhalten gilt, notwendig.<sup>282</sup> Interessanterweise hat Silvia den theoretischen Hintergrund ihrer Tätigkeit nicht nur von ihrem Onkel, sondern auch durch ihren Vater erlernt. Wie weiter oben beschrieben, hat sich Rubén vor seiner Zeit als Bauherr in der Kommunistischen Partei Spaniens stark gemacht. Auch später noch fußt sein Denken auf einer marxistischen Grundlage. Silvia, die in ihrer Reflexion lange Passagen dem verhassten Vater widmet, erinnert sich nun an dessen diesbezügliche Ausführungen. Diese ergänzen ihre eigenen, zu ihrer Arbeit als Kunsthistorikerin geäußerten Gedanken und können daher auch für sie als gültig betrachtet werden:

El egoísmo puede darte resultados en la corta distancia, pero a la larga no te queda duda de que acaba convirtiéndote en un tonto. Te ciega. No te deja ver más que la parte de la escena que te interesa, y hay cosas que podrían convertirte, y que de hecho te convienen, u otras, que precisamente porque te perjudican, sería muy conveniente que llamaran tu atención. Es la diferencia que hay cuando, de repente, dejas de utilizar un objeto, dejas de jugar e identificarte con él, convirtiéndote en parte de él como hacen los niños, o dejas de trabajar con él, que es lo que hacen los adultos, y lo miras de otra manera, desde otra perspectiva: lo miras como algo ajeno que está frente a ti, que no es parte de ti ni ha sido creado para ti, algo sobre lo que rebota tu mirada, como sobre un muro. Rebota tu mirada en él y vuelve a ti, vuelve enriquecida, porque de repente has pensado en la complejidad de elementos que componen el objeto, o en su lógica, no en la lógica a tu servicio, sino en su lógica de servicio. El progreso surge, ciertamente, del uso, pero no del instante mismo del uso, sino de esa pausa que se produce en la actividad, de ese momento en el que se contempla el objeto en sí mismo. El viaje imprescindible entre lo concreto y lo abstracto que reclamaban Marx y Lenin.<sup>283</sup>

Im Fokus dieser Ausführung, in der Rubén (im Sinne Silvias) noch als Marxist argumentiert, stehen zunächst Gegenstand und Subjekt. Diese bedingen sich reziprok im Sinne eines gegenseitigen Austauschverhältnisses. Zunächst sind Objekt und betrachtendes Individuum einander fremd. Dann erregt der im Interesse stehende Gegenstand die Aufmerksamkeit des Subjektes, das die Welt beobachtet. Durch die so induzierte Auseinandersetzung gewöhnt sich das beobachtende Subjekt an das beobachtete Objekt und lernt es besser kennen. Gleichsam löst dieser Prozess auch eine profunde Diskussion des betrachtenden Individuums mit sich selbst aus und verändert dessen

---

<sup>281</sup> C 114

<sup>282</sup> Man könnte auch mit Marx sprechen, dass das Subjekt, das sich an der Materie der Wirklichkeit abarbeitet, sich durch die Arbeit an der Wirklichkeit als Teil dieser und damit in seinem Gattungswesen erkennt. Vgl. Lindner 2016: 224.

<sup>283</sup> C 111–112.

Identität. Zwischen Betrachter und Gegenstand entsteht demnach eine dialektische Wechselwirkung, infolge der sich beide Positionen/Wesenheiten einander annähern. Des Menschen eigentliche Kunst besteht also in der Bewusstwerdung seiner selbst in der Wechselwirkung mit einer ihm zunächst fremden Umwelt. Indem das Individuum diesen Prozess der Wirklichkeitsbegegnung reflektiert, gewinnt es nicht nur neue Erkenntnisse über sich und die Wirklichkeit, sondern auch eine neue Identität.<sup>284</sup>

Diese Ansichten übernimmt Silvia nun von ihrem Vater und ergänzt sie durch Matías' Freiheitskonzept. Demnach muss der Mensch auf die Erkenntnis, dass er selbst Teil dieser Wirklichkeit ist, seinen Verzicht auf den Anspruch, diese beherrschen zu wollen, deklarieren. Der Fortschritt ergibt sich für Silvias Onkel aus dem Verzicht des Individuums auf die Durchsetzung seiner egoistischen Ansprüche zugunsten der Bildung einer auf gegenseitigem Respekt und Frieden beruhenden Gemeinschaft. Ähnlich wie im Falle von Matías ist es nun auch für das Handeln seiner Nichte essenziell, sich durch Verzicht des eigenen egoistischen Herrschaftsanspruchs die Welt zu erschließen.<sup>285</sup> Die Kunst besteht gerade darin, das Fremde als Bestandteil des Eigenen im Wesen des betrachteten Gegenstandes durch eine prinzipiell offene, freischwebende und selbstlose Haltung zu erkennen, um dann über die Reflexion der Andersartigkeit und der Entdeckung des Anderen im Eigenen Einblick in die wahre Wirklichkeit, die in ihrem Wesen von der subjektiv wahrgenommenen immer differieren muss, zu gewinnen. Gerade dieser so induzierte Reflexionsprozess des betrachtenden Subjektes, das sich unvoreingenommen der Realität eines *a priori* fremdartigen Objektes durch Annäherung erschließt, muss gemäß Silvia als vernünftig im Sinne echten Wachstums und Fortschritts betrachtet werden.<sup>286</sup> Wichtig an dieser durch Silvia und ihren Onkel verkörperten Sicht auf die Welt ist demnach, dass aus dem erarbeiteten Wissen über das Wesen des Gegenstandes auch ein Programm, eine Art gegenstandsbezogene Ethik des Handelns entspringt, um die Wirklichkeit tatsächlich zum Besseren hin verändern zu können.<sup>287</sup>

---

<sup>284</sup> Vgl. Lindner 2016: 224.

<sup>285</sup> Vgl. Chitty 2017: 49f.

<sup>286</sup> Vgl. Chitty 2017: 50ff.

<sup>287</sup> Cooke sieht den Akt der Kritik nicht als einen bloßen Prozess zur Bildung rein wahren Wissens, sondern vielmehr als einen, in dem der Wille zu diesem „wahren“ Wissen durch die Absicht, die Gesellschaft zu verändern, angetrieben ist und nur in diesem Horizont in seinem ontologischen Wesen verstanden werden kann. Kritik ist demnach „ein utopisches Denken, das die Utopie nicht als einen in die Tat umzusetzenden Entwurf eines konkreten Gesellschaftssystems versteht, sondern als eine imaginative Projektion, die eher mit einer literarischen Fiktion als mit einem Bauplan zu vergleichen ist; als imaginative Projektionen bieten Utopien keine konkreten Anweisungen für ein gelingendes Leben, sondern übernehmen Funktionen der Welterschließung und der ethischen Orientierung“ (Cooke, Maeve (2016): „Zur Rationalität der Gesellschaftskritik“. In: Jaeggi/Wesche: 117–133, hier: 119).

### 2.3.1 Silvia – Szenen der Differenz und des Identitätsverlusts

Durch den Tod ihres Onkels wird nun dieses Wertesystem erheblich erschüttert. Ihre unmittelbare, auf dieses Ereignis folgende Trauerreaktion bringt Silvia dabei folgendermaßen zum Ausdruck:

[E]l viejo actor condenado a una muerte como la de los demás [...]. Anoche se sintió abandonada, desvalida. Ahora se le viene otra vez encima ese peso, aquí sola, en el arcén, sin nadie a su lado, rodeada de esa luz blanca, exterior, amenazadora [...], rodeada por el brillo de los coches a su izquierda por la autopista [...]. El resto del paisaje parece inmóvil, edificaciones y plantas empastadas en la luz blanquecina, y se diría que deshabitadas. Se encuentra paralizada, incapaz de conducir, abatida por un dolor del que tendría que sacarla la energía de otro, alguien que esté fuera del dolor o al que el dolor haya pillado en otra posición, le haya caído encima dejándole libres otros miembros, otros órganos [...].<sup>288</sup>

Auf Grund des unmittelbar erlittenen Schocks ist Silvia nicht mehr in der Lage, einen klaren Gedanken zu fassen. Die Welt zerfällt vor ihren Augen in inkohärent nebeneinanderliegende Einzelteile.<sup>289</sup> Im Horizont ihrer Erschütterung kann Silvia nur noch die Aspekte der Wirklichkeit wahrnehmen/selektieren, die der Semantik ihrer eigenen trauerbedingten Auflösung als Subjekt entsprechen. Gleichsam ist sie einer als übermächtig wahrgenommenen Umwelt ausgeliefert, die sie an jeglichem Weiterkommen hindert. Dies wird nicht zuletzt an dem Punkt ihrer Reflexion deutlich, wo sie im Versuch, telefonisch Auskunft über den Verbleibeort des Toten zu erhalten, in einer endlosen Warteschleife verharren muss:

Silvia no ha encontrado a nadie [...]. Ya metida en el coche [...], ha llamado al móvil de Ángela por ver si le daba alguna novedad [...]: el teléfono está apagado, o fuera de cobertura. A continuación ha telefonado al hospital y ha pedido que le pusieran con alguien de información, a con alguna extensión a la que tuvieran acceso Ángela, o Lucía, que seguramente estarán en alguna de las butaquitas [...]. La voz de la chica de la centralita le ha dicho que le resulta imposible conectarla con nadie, por que los de la telefónica están procediendo a cambiar todo del cableado y no funciona más que la línea con el exterior. Han desconectado el resto, ha dicho. ¿Ni siquiera puede decirme si sigue ingresado Matías Bertomeu?, le he preguntado [...]. En la central no disponemos de la lista de altas, ha respondido la telefonista. [...] Hasta que no cambien todo el sistema estamos sin servicio un día sí y otro también. Ella notó que la mujer de voz autoritaria estaba a punto de desconectar, y por eso se precipitó en decirle: Quiero saber dónde puedo encontrar a alguien que murió la pasada madrugada, enterarme de dónde estar. Lo dijo tan deprisa que debieron resultarle ininteligibles sus palabras a la telefonista. Preguntarle por un muerto tuyo a alguien a quien no conoces de nada, ni ves, ni has visto nunca.<sup>290</sup>

Silvia zeichnet hier ein kafkaesk anmutendes Szenario. Ähnlich wie in Kafkas *Schloss* verirrt und verliert sie sich im labyrinthartigen Kommunikationsapparat des Krankenhauses. Zunächst ist ihr Gesprächspartner nicht näher zu identifizieren. Dann ist Silvia gezwungen, mit einer unbekanntem, anonymen Stimme über den Tod ihres Onkels zu kommunizieren. Dabei wird sie immer mehr in die Irre geführt. Statt etwas über Matías' Verbleib zu erfahren, verliert sie sich in einem Netz aus Desinformation und Unwissen. Zusammenfassend zeichnet Silvia damit das apokalyptische Bild

---

<sup>288</sup> C 126.

<sup>289</sup> Vgl. zu dieser Gedankenfigur wieder Balke 1998: 39.

<sup>290</sup> C 77–78.

einer Welt, in der Kommunikation, Informationsaustausch und Menschlichkeit ausgelöscht sind. Diese Bedrohungssituation wird auch aus der folgenden ihrer Aussagen deutlich:

Cada vez más controles por todas partes. Tras los últimos atentados, se han convertido en contenedores sospechosos, en objetos des alto riesgo, las cosas más inocuas [...]. Incómodos los aeropuertos después de lo de las Twin Towers, registros y más registros. Luego, los atentados de Madrid, y los des Londres, y la amenazas en otros aeropuertos europeos, y en los trenes alemanes.<sup>291</sup>

Auch wenn die Attentate von Madrid, London und New York lediglich einen Randaspekt in *Crematorio* ausmachen, geben sie doch Aufschluss über die Psyche von Matías' Nichte. Diese kann der Welt nichts Gutes abgewinnen und lenkt ihren Blick auf die mit den neoliberalen Wachstumspolitiken einhergehenden gesellschaftlichen Fehlentwicklungen und ökologischen Schäden:

Calidad de vida, sólo relativa. Juan y ella eligieron quedarse en Misent después de la boda, buscando esa calidad de vida [...], pero, cada vez que tienes que hacer algo [...], correr un tren, un avión, moverte a alguna parte, la calidad de vida se viene abajo: resulta complicado de salir de Misent [...]; no hay tren, ni siquiera servicio de autobús, y agobia la propia ciudad en crecimiento incontrolado, por todas partes cosas a medio terminar y ya en funcionamiento, todo en obras, todo construido a un tamaño propio de una población que albergara a la mitad de los habitantes que viven en ella durante la estación baja y a la cuarta parte de los que la llenan en verano. Juan dice que hay que resignarse, que el paraíso y el infierno son promiscuos y viajan siempre en el mismo vagón. [...] La historia reciente de Misent funciona como un viaje paródico, invertido: empieza en el paraíso y va bajando hasta tocar el fondo.<sup>292</sup>

Im Fokus von Silvias ökokritischen Ausführungen steht, wie in vorangehendem Zitat angedeutet, ihre Heimatstadt Misent. Misent ist ein kleines Mittelmeerstädtchen, das durch die neoliberalen Wachstumspolitiken einen erheblichen Strukturwandel durchlebt hat. Diese Folgen sind direkt am Antlitz des nun aus der Rückschau zum Paradies stilisierten Ortes ihrer Kindheit erkennbar. Silvia zeichnet hier das Bild einer Stadt, das sich von einem vormaligen Idyll zu einer überlaufenen und durch Vermüllung und Verschandelung gekennzeichneten Tourismusstätte, einem lebensunwerten Nicht-Ort, entwickelt hat:<sup>293</sup>

Lo que sabemos con certeza es lo que hemos perdido, una forma de vida que teníamos. Eso es lo que sabemos. Lo que nadie, ni el arte, ni la literatura, ni la historia, puede hacer que vuelva a ser. Cuando lo dice, nota que se le adelgaza la voz: el Misent de su infancia, el de las playas casi desiertas en las que el mar dejaba conchas, estrellas de mar [...], ese Misent ya no existe, lo han sustituido todas estas casas en construcción [...]. Vivimos en un lugar que no es nada: derribo de lo que fue y andamio de lo que será. [...] Del futuro no tenemos idea, un líquido químico, un abrasivo en el que todo se disuelve.<sup>294</sup>

Dieser als fluide und traditionslos beschriebene Ort, dessen Silhouette vor allem durch die Fassaden der sich in Bau befindlichen Immobilienprojekte geprägt ist, verweist genau auf die Aspekte der Identitäts-, Traditions- und Beziehungslosigkeit, die Silvia in ihrer Selbstbespiegelung für sich

---

<sup>291</sup> C 84.

<sup>292</sup> C 90–91.

<sup>293</sup> Vgl. Vidal Pérez 2019: 83ff.

<sup>294</sup> C 91–92.



selbst diagnostiziert.<sup>295</sup> Wenn sie hier auf einen bezugslos zur Wirklichkeit gewordenen, durch dystopische Traditionslosigkeit gekennzeichneten Raum referiert, dann spielt sie auch auf ihre eigene, durch den Tod von Matías nun ins Nihilistische gewendete Identität an.

### 2.3.2 Silvia und Juan – Sinnbild einer gescheiterten Gemeinschaft

Dies betrifft in weiterem Sinne auch ihr Weltbild selbst, wie in einem Gespräch mit ihrem Ehemann deutlich wird. In dieser Konversation unterhalten sich beide Eheleute darüber, wie und unter welchen Umständen gesellschaftliche Wirklichkeit am besten gestaltet werden könnte. Wichtig zum Verständnis dieses Gespräches ist, dass die Ehe zwischen Silvia und Juan zu diesem Zeitpunkt bereits an ihr Ende gekommen ist und dass beide Akteure hier nicht nur ihre theoretischen Differenzen in Bezug auf die Art und Weise der Bildung einer glückenden Gemeinschaft zum Ausdruck bringen, sondern verdeckt auch in Hinsicht auf ihre eigene Beziehung. Im Vordergrund dieser Auseinandersetzung steht zunächst, welche Bedeutung dem menschlichen Affekt für die Bildung gesellschaftlicher Wirklichkeit zugeschrieben werden kann. Man vergleiche hierzu die folgende Aussage ihres Ehemanns:

Los sentimientos nos son precisamente ni lo más fuerte, ni lo más seguro, ni lo más duradero. Los sobrevaloramos. Tienen más que ver con lo animal [...]. No son los sentimientos los más humano. Lo humano es la inteligencia, y seguramente también la capacidad para planear el mal a largo plazo: [...] *la mort à credit* [...].<sup>296</sup>

Wie aus dem Zitat deutlich wird, kommt Juan zu dem Schluss, dass Handlungen, die auf der Basis der Vernunft getroffen werden, sich als für die Bildung gesellschaftlicher Wirklichkeit nachhaltiger erweisen als jene, die auf Affektentscheidungen beruhen. Silvias Ehemann, der eine Stellung als Universitätsprofessor innehat und in *Crematorio* die institutionalisierte Wissenschaft verkörpert, räumt dem Handeln auf Basis der Vernunft das Primat über den Affekt ein.

Dies betrifft seiner Meinung nicht zuletzt auch die Ausgestaltung sozialer Beziehungen, die er ganz im Sinne der Aufklärung als Vertragsgemeinschaften betrachtet: „Las relaciones entre personas son al fin y al cabo, formas, frutos de acuerdo“.<sup>297</sup> Menschliche Beziehungen bestehen für Juan aus rational ausgehandelten Abmachungen und Kompromissen und gelingen nur dann, wenn die Individuen einer bestimmten gesellschaftlichen Formation bereit sind, die Verwirklichung ihrer eigenen Bedürfnisse einzuschränken. Dies drückt er in Anspielung an die Hegelsche Rechtsauffassung<sup>298</sup> folgendermaßen aus:

---

<sup>295</sup> Vgl. zur Definition des Nicht-Ortes Augé, Marc (2010): *Nicht-Orte*. München: Beck: 83f.

<sup>296</sup> C 110.

<sup>297</sup> C 110.

<sup>298</sup> Vgl. hierzu noch einmal die Grundlagen der Hegelschen Rechtsphilosophie in Honneth 2018.

Hasta para eso hay formas. Hay que saber qué es lo que la otra parte quiere, y ajustar esas subidas y bajadas a algo que se hace a medias, porque también follarse se hace a medias, o debería hacerse a medias, y en cuanto hay dos tiene que haber reglas, y las reglas son eso, formas.<sup>299</sup>

Den Individuen einer Gesellschaft obliegt es, diese Form des „vernünftigen“ gesellschaftlichen Zusammenlebens zu implementieren. Der Staat gibt hierbei die Regeln vor, nach denen die ihm untergeordneten Subjekte handeln sollen. Dadurch gewährleistet die Gesellschaft ihren eigenen Fortschritt:<sup>300</sup>

[E]l mundo es una máquina con muchas ruedecitas y poleas que hay que dejar que se mueva en paz, cuidando que nada interfiera en esa mecánica, ningún ruido: para el avance de la inteligencia resulta contraproducente eso que se llama expresión de los sentimientos [...].<sup>301</sup>

Juan betrachtet nun diesen Progress, ähnlich wie Brouard und Matías, nicht als für immer gegeben, sondern warnt vor der irrational animalischen Seite des Menschen, die diese zivilisatorischen Errungenschaften praktisch bedroht:<sup>302</sup>

Cada vez que se acaba una etapa de ideas más o menos racionales, vuelven las viejas supersticiones con renovada energía. [...] El pasado es un *alien* que llevamos todos dentro, que engorda, que está ahí siempre a punto de reventarnos el pecho y escapar.<sup>303</sup>

Es kann nun angenommen werden, dass Silvia in der Theorie diese Position ohne große Differenzen teilen würde, argumentiert sie doch in der Beschreibung ihrer beruflichen Tätigkeit, wie bereits beschrieben, ähnlich. Im Gespräch mit Juan nimmt sie nun interessanterweise aber die Gegenposition zu Juan ein und kritisiert diesen für seine *zu* orthodoxe Befürwortung des Vernunftmoments für die Gemeinschaftsbildung. Gleichzeitig macht sie sich für die Dimension des Affekts in der Schaffung sozialer Wirklichkeit stark:

Cuando de verdad empiezan las relaciones entre las personas es cuando se acaban las formas, cuando se rompen. Cuando de verdad te importa algo, discutes, te enfrentas, estás relacionándote y no hay forma que valga, hay una búsqueda de la verdad. Ocurre en todo igual. En el arte, en la profesión. Y cuando follas, no hay formas, hay verdad.<sup>304</sup>

Man achte hier darauf, dass Silvia die Vertragsbildung für das Glücken einer Gemeinschaft dennoch *per se* nicht als obsolet betrachtet. Rubéns Tochter gibt ihrem Mann hier vielmehr zu verstehen, dass sie dessen Forderung, die Gesellschaft müsse als bloßes Vertragsgebilde betrachtet

---

<sup>299</sup> C 111.

<sup>300</sup> Wieder formuliert hier Juan eine Vorstellung der gesellschaftlichen Entwicklung, die sehr dem Hegelschen Paradigma einer zu sich selbst kommenden Vernunft ähnelt. Vgl. hierzu Jaeschke 2016: 175f.

<sup>301</sup> C 105.

<sup>302</sup> Diese Vernunftkritik ähnelt sehr der, die durch Horkheimer und Adorno in der Dialektik der Aufklärung beschrieben worden ist. Demnach führt ein rein auf einer technischen Vernunft basiertes Handeln, das sich seiner eigenen irrationalen Anteile nicht bewusst ist, in die Barbarei. Vgl. hierzu ausführlich die Darstellung von Hetzel, Andreas (2011): „Dialektik der Aufklärung“. In: Klein, Richard/Kreuzer, Johann/Müller-Doohm, Stefan (Hg.): *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler: 389–396, hier 390f.; Horkheimer/Adorno 2016: 33.

<sup>303</sup> C 93.

<sup>304</sup> C 111.

werden, als überzogen und für die gelingende Bildung einer Gemeinschaft als nicht zielführend erachtet. Unvereinbar mit dem Anspruch, die Wirklichkeit glückend gestalten zu können, ist aus Silvias Sicht die durch Juan vertretene Position gerade deshalb, weil das von ihm eingeforderte Primat der Vernunft in seiner *Überhöhung* dem Moment des Affekts für die Bildung von Gemeinschaften *jede* Existenzberechtigung abspricht. Um in der Schaffung eines glückenden Miteinanders zu reüssieren, muss aber gemäß Silvia der irrationalen Dimension der Wünsche und Triebe ein gebührender Platz eingeräumt werden. Ohne Berücksichtigung der Existenz dieser missachteten und ausgeschlossenen, aber gleichwohl für das Verständnis des Wesens des Menschen wichtig erachteten Affektwelt,<sup>305</sup> ist ihr zufolge die Bildung einer glücklichen und glückenden gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht möglich. Während ihr Ehemann also auf dem Primat des Vertragsschlusses über das Walten der Gefühle besteht, sieht Silvia gerade in der zu sturen Befolgung einer ihres Erachtens nur rein technischen Ratio bei gleichzeitiger Vernachlässigung der Dimension des Emotionalen den Grund für das Scheitern von Gemeinschaft im Allgemeinen und für das Scheitern der eigenen Ehe im Besonderen.<sup>306</sup> Im Grunde wirft sie Juan

---

<sup>305</sup> Im Gegensatz zu Juan beharrt Silvia darauf, dass Vernunft nicht ein an sich seiendes, immer gültiges Moment im Menschen ist, sondern dass diese als *Bewertungsmaßstab* für das *konkrete Handeln* etwaiger Individuen in der Wirklichkeit betrachtet werden muss. Vernünftig wäre ein bestimmter Akt nur dann, so könnte man indirekt aus Silvias Aussage deduzieren, wenn er auch dazu führt, dass die Wirklichkeit in einer bestimmten historischen Konstellation mittels dieser Handlung tatsächlich glückend gestaltet wird. Adorno argumentiert in seiner kritisch-ontologischen Betrachtung dessen, was Vernunft ist, ähnlich: „Die Vorstellung der Herrschaft reiner Vernunft als eines Ansichseienden, von der Praxis Getrennten unterwirft auch das Subjekt, richtet es als Instrument von Zwecken zu. Die helfende Selbstreflexion der Vernunft jedoch wäre jedoch ihr Übergang zur Praxis: sie durchschaute sich als deren Moment, anstatt daß das Bewußtsein oder die Vernunft sich zum Ansichseienden macht; sie wüßte, anstatt sich als das Absolute zu verkennen, daß sie eine Verhaltensweise ist.“ (Adorno 2016: 222)

<sup>306</sup> Silvia und Juan werden somit zum materiellen Korrelat eines Modells gesellschaftlicher Verdinglichung. Die Begriffe der *Verfremdung* und *Verdinglichung* werden hier im Wesentlichen gemäß des durch Marx verwendeten und durch Rahel Jaeggi und Axel Honneth weiterentwickelten Konzeptes von Entfremdung und Verdinglichung verwendet. Demnach ist *Entfremdung* genau jene Materialität, durch welche ein bestimmtes Objekt der Weltwirklichkeit durch Setzung in einen anderen Kontext zu einem *Ding* und damit *Gegenstand* dieses Kontexts gemacht wird. Folge dieses Verdinglichungsprozesses ist dann, dass das *Wissen* über das, was den Gegenstand im eigentlichen Sinne hinsichtlich seiner sozialen Funktion ausgemacht hat, im historischen Verlauf *verloren* geht. Durch die Setzung eben jenes Gegenstandes in einen *anderen* Rahmen, wie dies auch durch Marx erläutert wird (vgl. Lindner 2016: 223), verliert dieser sein Potenzial, soziale Wirklichkeit *gelingend* zu *gestalten* und wird dadurch zu einem im Vergleich zu seinem eigentlichen Wesen reduzierten und wirkungsärmeren *Ding*. Honneth führt hierzu aus: „In dem Maße, in dem wir in unseren Erkenntnisvollzügen das Gespür dafür verlieren, daß sie sich der Einnahme einer anerkennenden Haltung verdanken, entwickeln wir die Tendenz, andere Menschen bloß wie empfindungslose Objekte wahrzunehmen. Hier von bloßen Objekten oder gar von »Dingen« zu sprechen, soll bedeuten, daß wir mit der Amnesie die Fähigkeit verlieren, die Verhaltensäußerungen anderer direkt als Aufforderung zu einer eigenen Reaktion zu verstehen; zwar sind wir kognitiv gewiß noch in der Lage, das ganze Spektrum menschlicher Expression wahrzunehmen, aber uns fehlt gewissermaßen das Verbundenheitsgefühl, das erforderlich wäre, um von dem Wahrgenommenen affiziert zu sein. Insofern entspricht jenem Vergessen vorgängiger Anerkennung, das ich als den Kern aller Vorgänge der Verdinglichung begreifen möchte, auf der anderen Seite tatsächlich auch das Ergebnis einer perzeptiven Verdinglichung der Welt: Die soziale Umwelt erscheint nahezu wie in der Wahrnehmungswelt des Autisten, als eine Totalität bloß beobachteter Objekte, denen jede psychische Regung oder Empfindung fehlt.“

genau das vor, was dieser hinsichtlich der ontologischen Frage nach dem spezifischen Wesen von Ratio und Zivilisation selbst vertritt, nämlich dass eine etwaige auf einer verdinglichten Vernunft beruhende Gesellschaft – wie ihre Ehe – in ihr Gegenteil, die pure Unvernunft und Barbarei münden muss.<sup>307</sup> Das, wofür Silvia ihren Mann anklagt, ist, dass dieser es ihres Erachtens versäumt hat, zu überprüfen, ob die Schaffung eines glückenden Lebens rein auf einer „vernünftigen“ Grundlage überhaupt realisiert werden kann.

### **2.3.3 Silvia und Matías – Sinnbild einer gescheiterten Gemeinschaft II**

An dieser Stelle dringt Rubéns Tochter nun zum eigentlichen Kern ihrer Krise vor. Wie man leicht feststellen kann, unterscheiden sich die Ansichten von Juan und Silvia nur minimal, und man könnte eigentlich davon ausgehen, dass diese kleinen ideologischen Differenzen kein Grund für eine größere Beziehungskrise sein dürften. Genau dies ist aber der Fall, und daraus kann man kausal ableiten: Gerade weil die Ehe zwischen Rubéns Tochter und ihrem Mann an ihr Ende gelangt ist, können die zuvor zusammen vertretenen ideologischen Ansichten, die sich nur geringfügig voneinander unterscheiden, nicht mehr unter einer gemeinsamen Paaridentität zusammengefasst werden. Werte und Ideen, so teilt der Roman hier über die Figuration dieser gescheiterten Ehe mit, sind nur dann glaubhaft, solange diese durch ein stabiles soziales Gefüge getragen werden.

Dies erinnert Silvia nun an ein viel tiefer liegendes Trauma. Dieses betrifft die Beziehung zu ihrem Onkel Matías selbst. Hierfür soll folgende Szene ihrer Reflexion näher betrachtet werden, in der sie sich erinnert, wie sie mit ihrem Onkel und dessen Freundin Angela einen Ausflug nach Madrid macht.<sup>308</sup> Zu diesem Zeitpunkt hegt Silvia ernsthafte Liebesgefühle für ihren Onkel. Diesen begehrt sie nicht nur als intellektuelles Vorbild, sondern auch als Partner. Matías, der sich dessen bewusst ist, versucht nun einen Weg zu finden, wie er seiner Nichte beibringen kann, dass eine solche Beziehung nicht möglich ist. Da er sich nicht traut, mit Silvia direkt zu reden, lässt er sie einfach miterleben, wie er mit Angela den Beischlaf vollzieht. Dadurch wird Silvia so verletzt, dass sie das Hotel verlässt und stundenlang durch die Stadt irrt. Außer sich vor Schmerz implodieren nicht nur ihre in Bezug auf ihren Onkel gehegten Hoffnungen, sondern auch die Vorstellungen, die sie von diesem hatte. Im Moment der Enttäuschung erscheint ihr Matías nun als Heuchler, der ihr

---

(Honneth, Axel (2015): *Verdinglichung: Eine anerkennungstheoretische Studie*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft: 68). Vgl. dazu auch ausführlich Jaeggi, Rahel (2016): *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Berlin: Suhrkamp: 60ff., 327, 329. Zu den verschiedenen Varianten der Entfremdung nach Marx vgl. Quante 2016: 72ff.

<sup>307</sup> Vgl. Hetzel 2011: 390f.

<sup>308</sup> Vgl. hierzu C 261–263.

ein Weltbild vorgespielt hat, das jeglicher materiellen Grundlage entbehrt:

[P]uro teatro en el peor sentido de la palabra, [...] la vida es puro teatro, mal teatro, engaño, representación interesada de lo que no se siente y se finge, no el teatro que ayuda a entender la vida, ni el que te plantea un dilema moral, sino el del actor resabiado que seduce con engaño y abandona.<sup>309</sup>

Wenn man so will, stirbt in diesem Moment Matías das erste Mal für Silvia. Durch die so geartete Inszenierung des Endes der Beziehung von Matías und Silvia trifft der Roman über die zerstörte Gemeinschaft zwischen Onkel und Nichte hinaus eine generelle Aussage über die gesellschaftliche Funktionsweise von Werten und Idealen. Diese, so teilt *Crematorio* hier über Silvia mit, haben nur dann Bestand, wenn sie wirklich eine Gemeinschaft tragen und/oder durch eine Gemeinschaft getragen werden. Zerfällt die zugrunde liegende soziale Formation aber, erodieren auch die für diese Gesellschaft gültigen Prinzipien.

Durch den wirklichen Tod von Matías werden Silvias Hoffnungen dann endgültig zerstört. Nun, da Matías verstorben und die Beziehung zu Juan gescheitert ist, entfernt sich Rubéns Tochter ein weiteres Stück von ihrer hegelmарxistischen Position und lässt durchblicken, dass sie doch dem ideologischen Gedankengut ihres Vaters näher steht, als sie bislang zugegeben hat. Ihre Reflexion wird somit nicht nur zur Abrechnung mit den eigenen, mit dem Makel des Zweifels versehenen Idealen, sondern letztlich auch zum stillen Bekenntnis, mit den Konzepten des vielkritisierten Vaters gerade die Werte einer Lebenspraxis entbehrt zu haben, die zu einer glückenden Selbstverwirklichung nötig gewesen wären:

En cualquier caso, cuando ha intentado imaginar cómo sería el mundo que desea, nunca ha llegado a darle una forma precisa. Seguramente, no saber qué forma, qué figura ponerle a lo que deseas, se corresponde con la falta de ambición. Sientes la incomodidad de lo que te rodea, el desagrado de ti misma, pero no sabes qué puedes poner a cambio [...], y eso te paraliza.<sup>310</sup>

Im Gegensatz zu Rubén muss sich Silvia eingestehen, zwar das attraktivere Konzept einer glückversprechenden Gemeinschaft vertreten zu haben, aber geschuldet der inneren ideologischen Zerrissenheit darauf nicht die nötige Lebenspraxis gefolgt haben zu lassen.<sup>311</sup>

## 2.4 Federico Brouard – Figuration der Erzählinstanz

Ein weiterer für das Verständnis des in *Crematorio* gezeichneten Gesellschafts- und Krisenpanoramas wesentlicher Aspekt wird durch die Figur Brouards zur Darstellung gebracht. Durch den Tod seines Freundes wird auch Brouard, ein politisch aktiver Schriftsteller und Gesellschaftskritiker, zutiefst erschüttert und zu einer Reflexion gezwungen, an deren Ende er sich

---

<sup>309</sup> C 261.

<sup>310</sup> C 124.

<sup>311</sup> Vgl. Vidal Pérez 2018: 11; Llamas Martínez 2020: 175.

letztlich eingestehen muss, in seinen Bemühungen um ein besseres gesellschaftliches Miteinander gescheitert zu sein. Im Mittelpunkt dieser Überlegungen steht ähnlich wie bei Silvia und Rubén zunächst Matías' Denken selbst, das Brouard ohne Einschränkungen teilt. Mit Matías kommt Brouard daher nicht nur der beste Freund, sondern auch der Mitstreiter für eine bessere, nach hegelmарxistischen Gesichtspunkten geordnete Welt abhandeln. Man achte diesbezüglich auf seine folgenden Ausführungen, in denen er die Bedeutung von Matías hervorhebt:

Brouard defendido a Matías hasta el último momento: No puede negársele que ha representado bastante convincentemente la paz. Ha interpretado la paz ante lo demás. Ése ha sido su mérito. Al fin y al cabo, ni la ética, ni el arte, y ni siquiera la política, son otra cosa: representaciones consecuentes: representar disimulando el esfuerzo que hay que hacer para aprenderse el papel, interiorizar el personaje, y que la interpretación parezca fruto de la espontaneidad. El actor sufre memorizando su texto para que luego los espectadores vean algo que se desarrolla ante ellos con aparente facilidad. Los artistas que se complacen en mostrar su obra como fruto del esfuerzo nos parecen de un narcisismo inmoral. Como si la verdad del arte exigiera la mentira suplementaria de la desenvoltura.<sup>312</sup>

Die zitierte Passage ist dabei für das Verständnis des Denkens des Schriftsteller-Kritikers von besonderem Interesse. Neben der darin unzweifelhaft zur Darstellung kommenden Trauerreaktion demonstriert Brouard hier die Nähe zu einem philosophischen Denken, in dem der Akt der politischen Repräsentation eine entscheidende Rolle spielt. Werte und Konzepte, wie etwa das vertretene Konzept einer auf Frieden und Freiheit beruhenden Gesellschaft, konstituieren in diesem Weltbild keine universell gültigen Konstanten oder Rechtsgüter, sondern vielmehr Prinzipien, die es kontinuierlich und gegen die Gefahr ihrer Erosion durch die Konfrontation mit einer sich dynamisch entwickelnden, werteersetzenden Wirklichkeit zu üben und zu verteidigen gilt. Nur dadurch, dass die für die Konstitution einer Gesellschaft des Zivilen vertretenen Werte durch beharrliche politische Arbeit verinnerlicht, praktiziert und durch Handlung materiell gemacht werden, bekommen sie ihre gesellschaftliche Legitimität.

Durch den Tod von Matías gerät dieses Weltbild nun ins Wanken. Dies betrifft insbesondere Brouards Tätigkeit als Schriftsteller. Schriftstellerisches Werken ist für Brouard niemals neutral, sondern hat eine gesellschaftliche Funktion. Narrative haben Brouard gemäß die Funktion, die als schmerzhaft erfahrene gesellschaftliche Wirklichkeit zu erklären und damit erträglich zu machen. Man vergleiche hierzu seine folgenden Ausführungen:

El dolor a palo seco no lo aguanta nadie. Tienes que tener alguna historia metida en la cabeza para soportarlo. Darle un sentido, imaginarte para que sirve para algo. Que te cura, que te salva. Lo que escuece, cura, decía mi abuela cuando me echaba unas de alcohol en la herida que había hecho jugando, al caerme, o cuando me cortaba. No soportamos saber que algo escuece y no cura, que duele y sólo es eso, dolor, nada de medicina. Los cristianos se inventaron lo del cuerpo místico: mi dolor, aunque no me cure, te sirve a ti. Pero eso es

---

<sup>312</sup> C 278–279.

mentira, mi dolor no le sirve a nadie.<sup>313</sup>

Religion und Literatur fungieren also als Instanzen, durch den das realpolitisch erfahrene Leid der Menschen einer bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit abgemildert werden kann:

En ese punto aparece la religión. O la literatura: servir a un espíritu incoloro, inodoro, insípido, apartarse de esa pulsión genética del caníbal originario, que te lleva a morder, a morder pezones, carne, órganos, a chupar y morder. La literatura te permite amar a fantasmas a los que nadie puede tirotear [...]. Elevarse sobre esa pulsión caníbal, enamorarse de espíritus que parecen cuerpos, enamorarse de casas, calles y paisajes que no son más que palabras.<sup>314</sup>

Welche Werte dabei über welche Narrative vermittelt werden, ist eine politische Entscheidung:

De quién es propiedad el escritor, quién tiene que juzgarlo. Virgilio escribía para Augusto. Racine escribía para Luis XIV. Pilniak [...] y Ostrowski [...] le escribían al proletariado, pero nosotros, a quién le escribimos nosotros, a quién le hemos escrito; nuestra alma, de quién es nuestra alma, a quién se la hemos ofrecido o entregado, quién ha templado nuestro metal [...].<sup>315</sup>

Wie aus dem Diskurs deutlich wird, unterscheidet Brouard zwischen zwei Schriftsteller-Typen: denjenigen, die wie Racine zum Erhalt bestehender Machtverhältnisse beitragen, und jenen, die wie Ostrowskii für die Sache der politischen Avantgarden, die Revolution, kämpfen. Zu letzterer Gruppe zählt sich Brouard nicht zuletzt selbst, und solange er und Matías für eine andere Welt kämpfen, sieht er auch seine schriftstellerische Aktivität als gesellschaftlich sinnvoll, persönlich nützlich und politisch legitim an.

Der Einschnitt in die realpolitische Wirklichkeit, der durch den Tod von Matías versinnbildlicht wird, führt dann aber zu Implosion dieser Arbeits- und Denkgrundlage. Matías stirbt, Brouard erkrankt selbst an Krebs<sup>316</sup> und Rubén erobert die letzten „freien“ Territorien. Bitter muss sich Brouard eingestehen, dass in der Verwirklichung gesellschaftlicher Vorstellungen nicht er und Matías erfolgreich waren, sondern vielmehr Rubén, der lange bekämpfte Feind. Resigniert stellt Brouard fest:

Podíamos tener ideas absurdas, imposibles, pero el hecho de tenerlas –aunque fueran equivocadas– nos ayudaba a sobrevivir, a ser otros. Ahora ya hemos aceptado que esto no admite cambios, o que, en los cambios que admite, nosotros no pintamos nada. Y eso nos ha destrozado. El duro caerse de la idea de que puedes hacer el mundo con tus manos, haber tocado el barro originario, haber jugueteado con él, y que te lo arrebatan.<sup>317</sup>

Diese Feststellung hat für Matías' Freund nun schwerwiegende Implikationen. Angesichts des Eingeständnisses, darin gescheitert zu sein, die Welt gemäß den eigenen Vorstellungen zu gestalten, bewertet er auch seine geleistete Arbeit als Schriftsteller unter pessimistischen Gesichtspunkten:

---

<sup>313</sup> C 319–320.

<sup>314</sup> C 334–335.

<sup>315</sup> C 313–314.

<sup>316</sup> Vgl. C 327f.

<sup>317</sup> C 320.

[N]inguna de [mis] novelas ha sobrevivido. Ni siquiera un capítulo completo de mis libros [...], a lo mejor, alguna página. No está mal el balance, algo es algo, poco para tanto, quemar la vida por unas cuantas páginas a las que dentro de diez, de quince años, nadie llegará, precisamente porque están perdidas entre el cúmulo de las que no valen nada. No te digo que hubiera querido escribir algo grandioso, me refiero a algo físicamente grandioso, a eso me refiero: una obra sólida, de mil páginas cargadas de pensamiento, para eso he sabido siempre que no estaba capacitado, ni por formación ni por energía ni por inteligencia natural, pero sí una de esas obras cortas que son más fruto de la sensibilidad que de la erudición o del orden de la mente, una novela corta de las que quedan para siempre.<sup>318</sup>

Und weiter in diesem Sinn:

No creo que haya nadie tan poco dotado como yo para pensar un pensamiento o una emoción al papel, para hacer el recorrido de la cabeza a la mano: eso creo que era Kafka el que lo decía. Hasta esa frase de impotencia he tenido que pedirla prestada. Kafka supo escribirla, porque era mentira lo que escribía. Yo, cuando la copio d el, escribo una verdad.<sup>319</sup>

Es wird deutlich: Brouard verliert durch die erlittene Niederlage nicht bloß den Glauben in seine Gesellschaftsvorstellungen, sondern auch in die Wirkmächtigkeit der Literatur als Instrument gesellschaftlicher Kritik und damit in seine Arbeit als Autor selbst. Ohne die Literatur, deren Aufgabe darin besteht, die für die Zivilisation des Menschen notwendigen Narrative zu vermitteln, ist der Mensch aber verloren:

Si le quitas a la gente los conceptos, hay una regresión genética. Hay que levantar conceptos como barreras. Salvarse representando, cumpliendo creíblemente tu papel en la función, un buen actor. Esa idea se ha perdido. Lloro por la noche. Si alguien te mirara, si gastara un gramo de piedad contigo. La Biblia: Si no tengo amor, soy como bronce que suena, como címbalos que tañe. Aunque conociera todos los misterios y tuviera el don de la profecía y poseyera toda la ciencia, si no tengo amor, ¿qué soy? Nada.<sup>320</sup>

Angesichts des Sieges des neoliberalen und kryptofaschistischen *dios constructors* und dem Verlust der Hoffnung in die Realisierung der bislang gehegten Utopien fällt Brouards Prognose für die Zivilgesellschaft somit düster aus. Eine Zivilgesellschaft ohne Utopien wird seines Erachtens zerfallen. Diesen Zerfall verkörpert er durch sein Beispiel nicht zuletzt selbst. Depressiv, impotent und alkoholkrank geworden,<sup>321</sup> wird Brouard zum agonischen Sinnbild einer Gesellschaft, die den Glauben in das Potenzial zur Veränderung und damit in die Wirkkraft der eigenen gehegten Utopien verloren hat. Ohne Aussicht auf die Möglichkeit tatsächlicher tiefgreifender Veränderungen verkommen die durch den Schriftsteller/Kritiker entwickelten Narrative, Kritiken und Utopien zu bloßen selbstreferentiellen Artefakten, die keinen Bezug zur gesellschaftlichen Realität mehr haben.

---

<sup>318</sup> C 311.

<sup>319</sup> C 312–313.

<sup>320</sup> C 324.

<sup>321</sup> Vgl. C 327f.



## 2.5 Zwischenfazit: *Crematorio* als Figuration des Identitätsverlusts

Aus der inhaltlichen Analyse der drei Figuren kann nun Folgendes geschlussfolgert werden: Sowohl Rubén, Silvia als auch Brouard werden durch Matías' Tod in ihren identitären, ideengeschichtlichen wie soziokulturellen Gewissheiten erschüttert. Davon zeugen nicht zuletzt ihre Reflexionen, die keiner klaren ideologischen Linie folgen. Alle Figuren vertreten neben ihrer ursprünglichen Perspektive auf die Welt auch Positionen, die *a priori* durch ihren jeweiligen Gegenspieler verkörpert werden könnten. Alle Akteure konkludieren letztlich in dem Eingeständnis, dass die jeweilige Gegenseite über die besseren Konzepte zur Bewältigung der Realität verfügt haben muss. *Crematorio* kann daher hinsichtlich der inhaltlichen Verarbeitung als ein Narrativ betrachtet werden, in dem eine doppelte Konfrontation der verschiedenen ideologischen Vorstellungen, wie soziale Wirklichkeit gestaltet werden sollte, erfolgt. Einerseits *zwischen* den einzelnen Figuren, wie etwa zwischen dem Rubénschem Kryptofaschismus und dem Matías'schen Hegelmarxismus, und andererseits in den figurenimmanenten Reflexionen der Akteure selbst, wie die widersprüchlichen Gedanken des Kapitalisten Rubén und der Hegelmarxisten Silvia und Brouard verdeutlichen.

Dadurch ist ein erster Rückschluss auf die Erzählinstanz und ihre präfigurative Ausgangsposition *a priori* der eigentlichen narratologischen Konzeption der Wirklichkeit möglich. Durch die ambivalent-widersprüchliche Argumentationsweise der innerhalb des Narrativs gezeichneten Figuren bekundet die Instanz des Erzählens ihren Willen, ein Zeitmoment nachzuzeichnen, das durch den Verlust sicherer identitärer Positionen und Gewissheiten gekennzeichnet ist.

## 2.6 Brouard – Figuration des Schreibens in der Krise

In einem weiteren Schritt wurde nun untersucht, in welchem Bezug die in der inhaltlichen Analyse gewonnenen Erkenntnisse zu ihrer formalen Ausgestaltung stehen. Konkret wurde hierbei überprüft, ob es neben den erörterten inhaltlichen Aspekten auch auf der strukturell-formalen Ebene der narratologischen Ausgestaltung Hinweise gibt, die für die These sprechen, bei *Crematorio* handle es sich um ein aus der Perspektive einer frühphasischen Krisensubjektivität wiedergegebenes Werk über die Krise.<sup>322</sup> Diese Frage stellt sich umso mehr, als dass Rafael

---

<sup>322</sup> Zur Frühphase der Krise vgl. Jaeggi 2014: 212 und Žižek 2014: 99.

Chirbes selbst auf die enge Beziehung zwischen Darstellungsform und dargestellter Wirklichkeit in seinem Werk hingewiesen hat:

Y yo creo que es verdad que el impulso de la prosa está en el ritmo de la puntuación, en la música, que es muy importante. Yo creo que el lenguaje por sí mismo no es nada, si no es contenedor de cosas, pero tienes que jugar con ese contenedor, cómo lo distribuyes. El ritmo de un libro es muy importante, su respiración, la tensión. En libros como *Crematorio* o *En la orilla*, se busca, dado que el lector se enfrenta a cosas que no le hacen ninguna gracia, y que le hablan de sí mismo de un modo no muy gratificante, que el lector no te deje.<sup>323</sup>

Der Gedanke, dass es in *Crematorio* zwischen Form und Inhalt möglicherweise Kongruenzen gibt, drängt sich dem Lesenden unabhängig von den Bemerkungen des Autors bereits bei der ersten Lektüre auf. Dieser Eindruck kommt unter anderem deswegen zustande, da das Narrativ auf einer implizit wie explizit metatextuellen Ebene selbst darauf hinweist, dass es zwischen dem, was über die Welt der Krise gesagt wird, und dem, wie diese Wirklichkeit inszeniert ist, einen Bezug geben könnte. So verweisen die in *Crematorio* zur Darstellung kommenden Figurensubjekte selbst auf diesen Zusammenhang, wenn sie als Subjekte der Handlung durch ihre Aussagen andeuten, dass sie sich in der Krise befinden und deswegen keine klaren Gedanken mehr fassen können. Während dies über die Reflexionen von Rubén und Silvia auf implizierte Art und Weise geschieht, verweist die Figur Brouard über ihr Denken explizit auf diesen Umstand. Indem nämlich Federico, der in *Crematorio* die Funktion des Kritikers und Schriftstellers innehat, problematisiert, welches Erzählen unter dem unmittelbaren Eindruck einer subjekttraumatisierenden Erschütterung noch möglich ist, verweist er nicht nur auf seine eigene schriftstellerische Defizienz, sondern auch auf die Möglichkeit, dass es zwischen ihm, dem Schreibenden, und der Erzählinstanz möglicherweise eine Nähe gibt, die auch für das Verständnis der narratologischen Struktur des Gesamtwerks von Bedeutung sein könnte. Anders ausgedrückt: Indem die Erzählinstanz Brouard unter den infinit möglichen Berufen als Schriftsteller inszeniert, verweist sie darauf, dass sie dem Aspekt des Denkens über das Schreiben in der Krise einen eigenen Raum zur Entfaltung geben möchte. Analog zu Brouard lebt auch der Autor Chirbes, in dem Moment, da er den Roman verfasst, in einem Moment erlebter gesellschaftlicher Krise und erschütterter Hoffnungen. Durch diese offensichtliche Analogie stellt sich hier die Frage, ob Brouard nicht zuletzt als die Verkörperung des Autors, der Erzählinstanz bzw. des Moments des Schreibens von *Crematorio* selbst begriffen werden kann. Die Erzählinstanz gibt hier also Hinweise darauf, dass sie mit Brouard eine Figur inszeniert, die möglicherweise nichts anderes als sie selbst verkörpert. Brouards Ausführungen

---

<sup>323</sup> Armada 2013.

über das Schreiben in der Krise stünden dann für den Schreibprozess von *Crematorio* im Gesamten.<sup>324</sup> Daher sollen dessen diesbezügliche Aussagen genauer betrachtet werden.

Im Folgenden beschreibt Brouard, welches Schreiben von einer schriftstellerischen Instanz erwarten werden kann, die – wie er – angesichts von gesellschaftlichen Krisenentwicklungen in ihren Gewissheiten erschüttert wird:

*El hecho es que todo eso –que es tan poco, tan frágil– le genera tanta desazón, que el día a día se le vuelve casi invisible (con el añadido de una degradación física imparable). La escritura se le convierte en un desorden, es la grieta por la que se escapan miedos íntimos, el animal que captura las palabras de la tribu y se las lleva a su húmeda y sombría madriguera [...]. Ya no es pública, no es publicable. En esa cueva sombría, la literatura pierde su papel como mensajera del pacto social. El novelista y no es el que ayuda a construir la narración, a buscar el sentido de lo colectivo, no es el sacerdote laico, sino el que expresa los medios previos, los dolores de un estudiado anterior al pacto.*<sup>325</sup>

Brouard kommt hier zu dem Schluss, dass Texte, die unter dem Einfluss eines subjekterschütternden Traumas entstehen, letztlich durch textformale Inkohärenz, Strukturlosigkeit sowie eine verminderte Wirksamkeit für die Gestaltung der gesellschaftlichen Wirklichkeit gekennzeichnet sind. Texte, die im Moment der traumainduzierten Erschütterung generiert werden, verkommen zu anarchisch-ungeordnetem Geschrei und büßen ihre Wirksamkeit in der Schaffung und damit auch Legitimierung von sozialer Wirklichkeit ein.

Hier ergibt sich nun eine interessante Parallele zu Samuel Becketts *Endspiel*. In Becketts *Endspiel* unterhalten sich drei Akteure, denen die Beine amputiert wurden, über die nahende Erlösung von der Apokalypse. Das Besondere an dieser Unterhaltung ist nun, dass diese Figuren auch kognitiv verstümmelt sind und sich daher sprachlich nicht mehr adäquat äußern können. Im „Endspiel“ geht es daher nicht nur thematisch um die Apokalypse, sondern auch, wie diese sich in sprachlicher und psychologischer Hinsicht auf die Subjekte dieser Welt auswirkt. Wolfram Ette beobachtet diesbezüglich folgenden Zusammenhang:

[Beckett] treibt die Zerrüttung der Formen, in denen das Subjekt sich artikuliert, bis zu dem Punkt voran, an dem die Sprache als ihre Elementarform sich zersetzt. Ohne Handlung kein Subjekt; der Satz ist aber die Urzelle der Handlung. Nach dem Ende des Subjekts bleibt diese Gleichung bestehen. Deswegen ist Becketts Sprache

---

<sup>324</sup> Insbesondere für *En la orilla* wird in der Sekundärliteratur eine besondere Nähe zwischen der Figur Estebans und dem Autor Rafael Chirbes diskutiert: „Tendríamos que preguntarnos hasta qué punto el discurso de Esteban, proyectado en nuestro campo cultural y político [...] es un mensaje desesperanzado. Tendríamos que separar el resentimiento, el estupor, la lucidez que hace daño y el sentido crítico de la desesperanza. Y también tendríamos que cuestionarnos hasta qué punto Esteban es el álgter ego de su autor. O sí. O no. O a ratos.“ (Sanz, Marta (2015): „*En la orilla*: notas de lectura“. *Turia: Revista Cultural* 112: 215–221, hier: 215 zitiert in Velloso Álvarez 2017: 81). Chirbes selbst hatte immer wieder darauf hingewiesen, dass er durch die verschiedenen Figuren in seinen Romanen unterschiedliche Aspekte seiner selbst zur Darstellung gebracht habe: „[En] todos los libros míos siempre aparezco yo por tres o cuatro lados“ (Armada 2013). Vgl. dazu auch Llamas Martínez 2018: 723ff.

<sup>325</sup> C 316–317.

erkrankt. Sie dokumentiert nicht mehr die Verfügung des Subjekts über die Realität, sondern regrediert zu Geschwätz.<sup>326</sup>

Auch wenn Becketts *Endspiel* und Chirbes' *Crematorio* auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben, helfen die Ausführungen von Ette, die Bedeutung der auch in Rafael Chirbes' Roman nachweisbaren Diskursauffälligkeiten besser einzuschätzen. Es ist nicht zuletzt Juan, der während eines gemeinsamen Treffens bei Brouard eine Art Sprachzerfall konstatiert:

Federico está completamente borracho. Habla con dificultad y lo que dice es más bien inconexo: Hay que estar atentos. Lo de fumar me lo perdona aún menos que lo de beber. [...] Hubiera sido un carcelero excelente. Es lo suyo. Vigilar, pero no como vigilan los animales de presa, que eso es noble, viril, saltando al cuello de la víctima, mordiendo; no, sino como vigilan los delatores, los esquiros, mirándolo todo de refilón, cuchicheando en voz baja.<sup>327</sup>

Folgt man den Beobachtungen Juans, so wird deutlich, dass die Redebeiträge seines Freundes nicht nur von einer inhaltlichen, sondern auch von einer formalen Warte aus gesehen zutiefst kompromittiert sind. Brouard kann aufgrund seiner offensichtlichen Suchterkrankung lediglich noch ein Bild von der Wirklichkeit malen, das durch narratologische und epistemologische Unschärfe gekennzeichnet ist. Man achte hier, wie der Text hier wieder auf das *Theatrum mundi*, dem wichtigsten Motiv in der Literatur des spanischen Barock, anspielt und so die apokalyptische Stimmung in Brouard sinnbildlich zum Ausdruck bringt:

Juan no sabía cuánto había de verdad y cuánto de invención en lo que contaba. Había días en los que no comía, la casa daba pena verla, todo en desorden, todo por el medio, se quedaba en el bar hasta las tantas, borracho, harto de coca, rodeado de toda aquella gente que tenía cuarenta años menos que él, haciendo bromas a su costa. Era como si estuviera esperando a que todo dejara de representar para empezar a ser. Como si todo aquello fuera una representación a punto de concluir y, e cuanto concluyera, todo el mundo fuera a despojarse de los egoístas disfraces: entonces, aparecería una forma de verdad, una luz luminosa. Pero no era así. Tampoco eso era así. No había luz, ni luminosa desnudez bajo el disfraz. La naturaleza es de por sí sombría, la iluminan artificios accidentales. Detrás del disfraz, no hay nada.<sup>328</sup>

Im Gegensatz zum Konzept des barocken Welttheaters, in dem jeder Figur durch Gott eine bestimmte Rolle und damit ein spezifischer Sinn zugeordnet wird,<sup>329</sup> ist dieser Sinnbezug in Zeiten eines uferlos gewordenen Kapitalismus, der durch Rubéns Sieg verkörpert wird, verloren gegangen. Der von Juan an seinem Freund Brouard beobachtete körperliche, seelische wie sprachliche Zerfall steht daher sinnbildlich für einen apokalyptischen Nihilismus, der den Sinn des Schreibens bzw. Erzählens in der Krise selbst infrage stellt.

---

<sup>326</sup> Ette, Wolfram (2011): „Beckett als philosophische Erfahrung“. In: Klein/Kreuzer/Müller-Doohm: 214–218, hier 216.

<sup>327</sup> C 309.

<sup>328</sup> C 327.

<sup>329</sup> Vgl. noch einmal Curtius 1993.

## 2.7 Mikro- und makronarratologische Aspekte – Erzählen gegen den Identitätsverlust

Ausgehend von der Überlegung, dass Brouard in seiner Funktion als Kritiker-Schriftsteller die Erzählinstanz von *Crematorio* selbst verkörpert, soll überprüft werden, ob sich der an ihm konstatierte Sprachzerfall auch in den formalen Aspekten des Narrativs im Gesamten widerspiegelt. Im Folgenden soll in diesem Sinne ein Ausschnitt aus *Crematorio* auf seine textformale Besonderheit hin untersucht werden. Gegenstand des Zitats ist die bereits im Inhaltsteil dieser Arbeit besprochene Konversation zwischen Silvia und ihrem Ehemann, in der sich beide über die gesellschaftlichen und ökologischen Auswirkungen des kapitalistischen Wachstums auslassen. Die exemplarische Wiederholung dieses Gesprächs im Rahmen einer längeren Zitierung erfolgt hier auch, um einen Eindruck vom Ausufern der in *Crematorio* zur Darstellung kommenden Diskurse zu bekommen. Es geht hier im Wesentlichen darum, zu zeigen, welche Schlussfolgerungen aus der formalen Gestaltung dieser Inhalte für die Subjektivität der Erzählinstanz gezogen werden können. Die Besprechung inhaltlicher Aspekte erfolgt nur insoweit, wie diese dazu dienen, die besondere Form der Logik deutlich zu machen, mit der die Erzählinstanz über Silvia ihre eigene kognitive Disposition zum Ausdruck bringt.

Die Schwierigkeit dieser Reflexion besteht nun darin, dass Matías' Nichte ihre Gedanken nicht aus der Ich-Perspektive wiedergibt, sondern dass ihr Diskurs aus einer heterodiegetischen Erzählposition heraus organisiert ist und in erlebter Rede erzählt wird. Da in ihre Überlegungen auch Gesprächsanteile anderer Figuren einfließen, ist oftmals schwer zu bestimmen, wer hier gerade spricht:

Esta mañana ha vuelto a recordar las palabras que escribió Brouard en el periódico local hace unos meses, un artículo de denuncia de los abusos urbanísticos, que también firmaron ellos: Juan, Matías, Silvia [...]. Fue ella la que le dio a Brouard la idea para aquel texto, que decía: Vivimos en un lugar que no es nada: derribo de lo que fue y andamio de lo que será. Así cuando Juan saca la conversación, ella le responde enseguida: ¿Cómo no voy a saberlo? Si ése es el tema central del barroco, mi tema, lo que yo he estudiado, mi especialidad. Qué me vas a contar. El paraíso perdido, la serpiente y la manzana. Del futuro no tenemos ni idea, un líquido químico, un abrasivo en el que todo se disuelve. Tú que eres literario, le dice a Juan, acuérdate de aquellos versos: *Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, y en Roma misma a Roma no la hallas*. Es Quevedo. Ayer se fue, mañana no ha llegado: ése es el tema del arte, de todas las artes, no hay otro. Juan piensa que el futuro es siempre un alambicado regreso de lo que se considera extinguido, mientras que Silvia está convencida de que nunca se sabe hacia dónde derivarán las cosas. Qué zigzag harán. Cuál será el próximo perro rabioso que vendrá, dice. Y Juan: Mira hacia atrás para descubrirlo, está escondido en lo que se ha quedado atrás, mira hacia los muertos que la historia deja a medio enterrar y verás que alguno empieza a mover unos dedos que salen de la tierra. Cada vez que se acaba una etapa de idea más o menos racionales, vuelven las viejas supersticiones con renovada energía. Mira el islam, creíamos que había muerto, pero no, ese huevo estaba enterrado calentándose bajo la arena de los desiertos, incubándose. Juan cita las películas de monstruos que estuvieron de moda en los años cincuenta, en las que se suponía que el color de la bomba atómica había incubado huevos de animales desaparecidos millones de años antes. El pasado es un *alien* que llevamos todos dentro, que engorda, que está ahí siempre a punto de reventarnos el pecho y escapar. En esa conversación

también participo Matías, manteniendo ideas cercanas a las de Juan: Los momentos de luz son pasajeros, inestables. Hoy llamamos progreso a algo que no sabemos cómo lo llamarán los que vengan. La oscuridad es el estado natural: en cuanto el hombre se descuida, vuelve lo oscuro. En la vida privada ocurre lo mismo. En cuanto te descuidas tres o cuatro días sin hacer limpieza, lo oscuro, lo sucio, lo prehumano, empieza a comerte. Cuesta mucha energía mantener encendida la lucecita de la civilización. En cualquier caso, todo esto que se nos antoja irremediable a lo mejor les parece una broma a los que vengan luego. Seguramente será así.<sup>330</sup>

Wichtig ist nun, dass Silvia selbst Hinweise darauf gibt, wie die spezifische Form der Darstellung interpretiert werden kann. Dafür muss noch einmal auf einige inhaltliche Aspekte hingewiesen werden. Man beachte daher aus obigem Diskurs die folgende Aussage genauer:

Si ése es el tema central del barroco, mi tema, lo que yo he estudiado, mi especialidad. Qué me vas a contar. El paraíso perdido, la serpiente y la manzana. Del futuro no tenemos ni idea, un líquido químico, un abrasivo en el que todo se disuelve. Tú que eres literario, le dice a Juan, acuérdate de aquellos versos: *Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, y en Roma misma a Roma no la hallas*. Es Quevedo. Ayer se fue, mañana no ha llegado: ése es el tema del arte, de todas las artes, no hay otro.

Matías' Nichte spielt mit ihrer Bemerkung, die Welt sei ein Fluidum, auf eines der ihres Erachtens zentralen Themen der Barockkunst an: Die Vergangenheit sei vorbei, die „Zukunft“ noch nicht gekommen, dazwischen oszilliere die Welt in einer Art Fluidum, also in einem Zustand kontinuierlicher, nicht-fixierbarer Transformation. Diese ontologische Vorstellung von Welt verwendet Silvia um ihrem Mann gegenüber auszudrücken, dass sie der Meinung ist, dass sich das Antlitz ihrer Heimat und die Gesellschaft, in der sie leben, verändert hat. Gleichzeitig macht sie durch dieses an der Barockkunst abgeleitete Wesensprinzip der Welt auf ihren eigenen, bereits weiter oben beschriebenen Identitätsverlust aufmerksam. Auch Silvia hat mit dem Tod von Matías ihre Identität eingebüßt und kämpft gegen diesen Verlust an.

Elisas Diskurs bildet nun diesen identitären Zwischenzustand auf formalnarratologischer Ebene ab. Dies kann an folgenden strukturellen Aspekten ihrer Erzählung abgelesen werden: So findet Silvias kognitive Unklarheit unter anderen in der Wahl des inneren Monologs und der erlebten Rede als Erzählmodi ihren textformalen Ausdruck. Als erzählende Instanz nutzt sie hier ein narratologisches Verfahren, durch welches ihr möglich wird, innerhalb ihrer Rede/Erzählung unterschiedliche ideologische Aussagen zu implementieren, die sich gleichsam bei genauer Betrachtung nur durch minimale Differenzen voneinander unterscheiden. Auch liegen die Beiträge, die Silvia in ihre Reflexion streut, vom Moment der Aussage aus gesehen zeitlich auseinander, bzw. lässt sich der zeitliche, räumliche, aber auch inhaltliche Bezug zwischen den einzelnen Ausführungen aufgrund der Vielzahl der reflektierten und in Zeit und Ort divergierenden Themen nicht näher bestimmen. Dadurch werden die semantischen Bezugspunkte unübersichtlicher und

---

<sup>330</sup> C 92–93.

das Verständnis des Gesagten in seiner Aussage verkompliziert. Das heißt, wenn man den Verlauf des Gespräches nicht aufmerksam verfolgen würde, könnte man das jeweils zu Wort kommende Subjekt der Aussage nur schwer identifizieren, da jede der zur Sprache kommenden Positionen prinzipiell durch alle Aussagesubjekte in Silvias Diskurs vertreten werden könnte. Mal vertritt Silvia eine Position, die sie als ihre eigene ausgibt, dann kommen ihr Redebeiträge von Juan oder Matías in den Sinn, gegen die sie argumentiert, obwohl deren Vorstellungen durchaus ihre eigenen sein könnten. Indem Silvia so verfährt, gelingt es ihr, eine Aussage über die Welt zu tätigen, ohne sich selbst als das aussagende Subjekt zu deklarieren und damit die Verantwortung für das Gesagte zu übernehmen.

In Silvias Monolog konfluieren somit die Gedanken und bilden ein rhizomartig, hierarchiefreies, hochkonzentriertes und hochdynamisches Feld an Themen, die zusammen dennoch einen Sinn ergeben.<sup>331</sup> Dabei verweist der sich abspielende Prozess der narratologischen Figurierung, Defigurierung und Refigurierung auf die Konstitution eines Subjektes, dem zwar die Fähigkeit zur *sicheren* kognitiven Integration der wahrgenommenen Inhalte abhandengekommen ist,<sup>332</sup> das sich aber dennoch darum bemüht, eine verbindliche Aussage über die Welt zu generieren. Silvia zerfällt als Subjekt und kämpft gleichsam gegen den sich abzeichnenden identitären Zerfall an, und indem sie so verfährt, entfaltet sich ihr Diskurs gemäß Kriterien, die Ähnlichkeiten mit den Merkmalen aufweisen, die Silvia als idiosynchratisch für das Zeitalter des Barock betrachtet.

Daraus ergeben sich folgende Konsequenzen. Anders als in Becketts *Endspiel* und anders, wie es Brouard befürchtet, verflüchtigt sich ihre Aussage über die Welt nicht in kakaphones absurdes Geschwätz, sondern wird diese vielmehr zum sprachlichen Abbild und damit zur Verkörperung eines Prozesses, der zwischen identitärer Konstruktion und Dekonstruktion

---

<sup>331</sup> Zur Funktion der Diskursordnung vgl. hierzu folgende Stelle bei Foucault: „Es hat den Anschein, dass die Verbote, Schranken, Schwellen und Grenzen die Aufgabe haben, das große Wuchern des Diskurses zumindest zu bändigen, seinen Reichtum seiner großen Gefahren zu entkleiden und seine Unordnung so zu organisieren, daß das Unkontrollierbare vermieden wird; es sieht so aus, als hätte man auch noch die Spuren seines Einbruchs in das Denken und die Sprache verwischen wollen. Es herrscht zweifellos in unserer Gesellschaft [...] eine tiefe Logophobie, eine stumme Angst vor jenen Ereignissen, vor jener Masse von gesagten Dingen [...], vor jenem großen unaufhörlichen und ordnungslosen Rauschen des Diskurses“ (Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer: 33).

<sup>332</sup> Vgl. Llamas Martínez 2020: 178. Zum Wesen von Macht vgl. hierzu folgende Stelle bei Foucault: „Unter Macht, scheint mir, ist zunächst zu verstehen: die Vielfältigkeit von Kräfteverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; [...] die Verschiebungen und Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren, und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionelle Kristallierungen sich in den Staatsapparaten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern.“ (Foucault Michel (1977): *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 113f.)

changiert. Narratologisches Korrelat dieser Bemühung ist die erzählte Figur einer Welt, die durch Identitätszerfall *und* den Versuch der Identitätsbewahrung gekennzeichnet ist.

Dieses Maß der Diskursdesintegration lässt sich nun auch auf der makronarratologischen Ebene des Gesamtnarrativs ausmachen. *Crematorio* ist in insgesamt 12 Kapitel aufgeteilt, wobei jedes dieser einzelnen Kapitel den Reflexionen einer einzelnen Figur gewidmet ist. Zunächst kommt Rubén zu Wort, dann folgen konsekutiv und abschnittsweise die Reflexionen von Monika, Collado, Silvia, Traigan und Brouard, nur um dann wieder mit einem Gedankengang von Rubén zu beginnen. Betrachtet man nun die Ordnung des in *Crematorio* narratologisch so als verschachtelt inszenierten Narrativs rein nach dem Raum an narratologischer Entfaltung, der den jeweiligen Figuren zugestanden wird, lässt sich aufgrund des quantitativen Übergewichts – Rubén werden die größten Redeanteile zugestanden, gefolgt von Silvia, Brouard und Collado<sup>333</sup> – und der strategisch guten Positionierung von Rubéns Reflexionen, die sich am Anfang, in der Mitte und am Ende der Erzählung befinden,<sup>334</sup> konstatieren, dass diese die in *Crematorio* am deutlichsten markierten sind. Dieser Eindruck entsteht auch gerade deswegen, weil die Reflexion des vermeintlichen Protagonisten die einzige ist, die aus der Ich-Perspektive wiedergegeben wird.<sup>335</sup>

Gleichzeitig wird diese Dominanz aber dadurch eingeschränkt, dass neben Rubén gerade auch anderen Akteuren die Möglichkeit eingeräumt wird, über die Wirklichkeit zu berichten. Die Ausführungen des vermeintlichen Protagonisten stehen nicht für sich allein, sondern werden durch die Reflexionen der anderen Figuren flankiert und unterbrochen.<sup>336</sup> Zu diesem Umstand trägt auch bei, dass die Art und Weise, wie Rubéns Diskurs in der Erzählung durch ein bestimmtes Format markiert ist, insgesamt schwach ausfällt, wenn man sie mit der Markierung der Figurendiskurse in *En la orilla*, Chirbes' zweitem Krisenroman, vergleicht.

Zum besseren Verständnis hierfür soll kurz auf die dort zur Anwendung kommende Makrostruktur verwiesen werden. Für *En la orilla* ist kennzeichnend, dass die Erzählungen der einzelnen Figuren durch *unterschiedliche* Formate markiert sind. Während Ahmeds Erzählung aus

---

<sup>333</sup> Vgl. wieder Llamas Martínez 2020: 178.

<sup>334</sup> Vgl. Llamas Martínez 2020: 178.

<sup>335</sup> Vgl. Llamas Martínez 2020: 178.

<sup>336</sup> Dies wird umso deutlicher, wenn man das Verhältnis der Diskurslänge von Rubéns Diskurs zu dem der Nebenfiguren mit dem gleichen Verhältnis zwischen Haupt- und Nebendiskurs in *En la orilla*, Chirbes' zweitem Krisenwerk, vergleicht. Auch hier wird der Hauptdiskurs der Handlung, der durch Esteban verkörpert wird, von einer Reihe von Nebendiskursen flankiert, nur, dass die Diskurse der übrigen hier zur Darstellung kommenden Figuren ein quantitativ deutlich geringeres Gewicht haben als die in *Crematorio* inszenierten. Der quantitative Unterschied zwischen Haupt- und Nebendiskurs in Chirbes' erstem Krisenwerk ist daher gering und das Alleinstellungsmerkmal des Rubénschen Diskurses dadurch bedingt deutlich nivelliert.



der allwissenden Erzählperspektive wiedergegeben wird, ist Estebans Monolog im Gedankenstrom organisiert. Die Diskurse der Nebenfiguren kommen in Kursivschrift zur Darstellung, die Beiträge der Unternehmer werden in Form von Dialogen inszeniert.<sup>337</sup> Für unterschiedliche Figuren kommen in *En la orilla* somit unterschiedliche Formate der Darstellung zur Anwendung. In Rafael Chirbes' erstem Krisenroman sind dagegen *alle* Diskurse im Gedankenstrom und in der erlebten Rede organisiert. Bis auf die Tatsache, dass die Passagen, die Rubén gewidmet sind, aus der homodiegetischen Ich-Perspektive erzählt werden, unterscheiden sich die Aussagen der verschiedenen Figurensubjekte in *Crematorio* rein formal gesehen *nicht* voneinander. Eine weitere Ausdifferenzierung der jeweiligen Figurenreden findet in *Crematorio* nicht statt. Rafael Chirbes inszeniert in seinem ersten Krisenroman somit ein polyphones Gemenge, in welchem keiner der Diskurse wirkliche Hegemonie ausübt und multiple Themen aus unterschiedlichen Perspektiven (fast) gleichberechtigt ausgehandelt werden. Rubéns wortgewaltiger Monolog über die Welt ist einer von vielen Krisenberichten, denen in *Crematorio* breiter, aber kein ausschließlicher Raum eingeräumt wird.<sup>338</sup>

Die Bedeutung dieser fehlenden Diskursausdifferenzierung wird auch im Aufbau des Romans deutlich. Anders als die Erzählung in Chirbes' zweitem Roman über die Krise, die sich sowohl aus einer Rahmen- als auch einer Binnenhandlung zusammensetzt, fehlt in *Crematorio* eine rahmende Struktur, die die einzelnen figurenbezogenen Diskursblöcke in ihrer narratologischen Ausdehnung begrenzen und den dargestellten Objekten einen klar umschriebenen Platz im erzählten Raum zuweisen würde. Dadurch entsteht auch der Eindruck, dass – aus der Erzählperspektive im Gesamten betrachtet – zwischen den einzelnen Reden der Figuren, die jeweils als gesonderte Manifeste/historische Dokumente/Aussagen über die Welt angesehen werden können, kein tieferer Bezug besteht. Chirbes organisiert hier, ähnlich wie bereits für die mikronarratologische Ebene am Beispiel von Silvias Monolog demonstriert, ein diskursives Format, in dem die einzelnen Perspektiven, die in sich Sinn machen, unabhängig voneinander stehen und kein kohärentes Ganzes mehr bilden.

---

<sup>337</sup> Vgl. dazu das diesbezügliche Kapitel 3.9 in dieser Arbeit.

<sup>338</sup> Vgl. hierzu noch einmal folgende Stelle bei Foucault: „Die Welt des Diskurses ist nicht zweigeteilt zwischen dem zugelassenen und dem ausgeschlossenen oder dem herrschenden und dem beherrschten Diskurs. Sie ist eine Vielfältigkeit von diskursiven Elementen [...]. Die Diskurse [...] sind ein für allemal der Macht unterworfen oder gegen sie gerichtet. Es handelt sich um ein komplexes und wechselhaftes Spiel, in dem der Diskurs gleichzeitig Machtinstrument und -effekt sein kann, aber auch Hindernis, Gegenlager, Widerstandspunkt und Ausgangspunkt für eine entgegengesetzte Strategie. Der Diskurs befördert und produziert Macht; er verstärkt sie, aber er unterminiert sie auch.“ (Foucault 1977: 122)

## 2.8 *Crematorio* als narratologisches Zeugnis einer frühphasischen Krisenaffektion

Zusammenfassend lässt sich nun folgender Bezug zur Krisenphasichkeit des Romans herstellen. Wie Žižek in seinen Reflexionen zum Trauma<sup>339</sup> und Jaeggi zur dialektischen Dynamik von Krise und Kritik<sup>340</sup> ausführen, kann die kohärenzlose Akkumulation von ereignisartig koinzidierenden Wahrnehmungsartefakten und kognitiven Materialitäten als das morphologische Korrelat einer frühphasischen Traumatisierung betrachtet werden. Wenn in *Crematorio* die Argumente der Figuren, wie bereits weiter oben dargestellt, so zur Darstellung kommen, als fehle ihnen eine rahmende Über-Ich-Struktur, dann kann man umgekehrt dem Narrativ und der Erzählinstanz des Romans auch das Attribut einer frühphasischen Krisenaffektion zuerkennen.

Daraus ließe sich folgender Kausalzusammenhang unterstellen: Weil die Erzählinstanz sich als schwache und frühkritisch affizierte inszenieren möchte, wählt sie in Anlehnung an die klinischen Kriterien der kognitiven Dysfunktion, die in der Frühphase einer Krise gefunden werden können, eine narratologische Strategie, durch welche die darzustellenden Eindrücke der wahrgenommenen Wirklichkeit nicht mehr kohärent, sondern vielmehr in Form eines zerstückelten Puzzles zur Darstellung kommen. In diesem Stückwerk ist der eigentliche Hegemon des Diskurses zwar als solcher noch erkennbar, nämlich Rubén, auf Grund der Präsenz der gleichsam sich Geltung verschaffenden „Nebendiskurse“ übt dieser innerhalb des Narrativs aber keine Hegemonie aus. Hauptdiskurs und Nebendiskurs koinzidieren gleichberechtigt nebeneinander, was wiederum einer Subjektivität entspricht, der die Fähigkeit zur Ordnung abhandengekommen ist.<sup>341</sup>

Somit finden sich in *Crematorio* sowohl auf Ebene der Figuren (Inhalt) wie auf Höhe der Erzählinstanz (Struktur) Aspekte, die sich mit Brouards Feststellung, dass in der absoluten Krise – oder besser: in einer frühen Phase der traumabedingten Subjekterschütterung – keine holistische Welt Darstellung mehr möglich ist, in Einklang bringen lassen. *Crematorio* erweist sich kraft seiner formalen wie inhaltlichen Ausgestaltung als ein Abbild der Realität, die im Horizont einer Subjektivität gespiegelt wird, die sich noch um eine klare ideologische Haltung zu dieser Welt, die kurz vor dem Kollaps steht, bemüht. Darauf verweisen die Reflexionen der Figuren, die unter dem Eindruck der Krise in ihren ideologischen Gewissheiten erschüttert sind, und darauf verweist auch die eigentümliche Form des Narrativs, durch welche diese Inhalte inszeniert werden. Sowohl auf der mikro- wie makronarratologischen Ebene finden sich Aspekte, die sich mit den Ergebnissen

---

<sup>339</sup> Vgl. Žižek 2014: 99.

<sup>340</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 212.

<sup>341</sup> Vgl. diesbezüglich auch Llamas Martínez 2020: 178.

der Inhaltsanalyse decken und die mit den Begrifflichkeiten des Ambiguen, Ambivalenten und Auflösenden umschrieben werden können.

*Crematorio* kann daher zusammenfassend als ein Narrativ gelesen werden, das von struktureller wie inhaltlicher Seite die Kriterien einer Krisenfrühphase erfüllt, wie sie hier in dieser Arbeit in Anlehnung an Rahel Jaeggi definiert wird.

### 3 *En la orilla* von Rafael Chirbes

#### 3.1 *En la orilla*: Manifest einer spätphasischen Krisenaffektion?

*En la orilla* von Rafael Chirbes wurde im Jahr 2014 veröffentlicht und gilt als der eigentliche Prototyp des Krisenromans. Sechs Jahre nach der Veröffentlichung von *Crematorio* unterzieht derselbe Autor die spanische Gesellschaft erneut einer groß angelegten Untersuchung:

«En la orilla» es un libro totalmente centrífugo, como un pulpo que quiere tocar todas las cosas. No quiere ser un libro de personajes sino de un tiempo. Me viene a la cabeza la trilogía de John Dos Passos («USA»), o «Manhattan Transfer». Eso quiere decir que es un libro que lo mismo te habla de comida como del aceite, de las putas, de la crisis económica, de pederastia... Yo que sé, está todo. Se quiere hablar de todo. Si además de estar todo y en un tono que al lector no le hace gracia, sobre todo identificarse con algunas cosas, la única forma que tienes para tratarlo es el ritmo de la prosa, meterle en una túrmix de la que no pueda salir [...].<sup>342</sup>

Ähnlich wie in *Crematorio* geht es Rafael Chirbes demnach auch in *En la orilla* darum, die institutionelle Wirklichkeit der spanischen Gesellschaft auf ihr historisches Geworden-Sein genealogisch zu untersuchen, nun aber aus der Gewissheit heraus, dass sich Spanien zu diesem Zeitpunkt bereits in der Krise befindet. Beide Romane über die Krise unterscheiden sich demnach von der historischen und damit auch von der subjektiven Ausgangsposition *a priori* des jeweiligen literarischen Schaffungsprozesses:

Cuando escribí *Crematorio* era la primera línea, era la línea de costa, los negocios, el ladrillo, la especulación, el ir y venir de los camiones y lo único que tenía claro cuando empecé esta segunda novela, que no sabía de qué iba a tratar, era que tenía que ocurrir en el marjal y tenía que coger la parte de atrás de donde estaba esa agitación, en lo que en teoría se había quedado virgen; es decir, lo que la locura de los años del ladrillo había dejado virgen [...].<sup>343</sup>

Anders als in *Crematorio*, wo es darum ging, den mit dem ausufernden Neoliberalismus einhergehenden sozialen, ökonomischen und epistemologischen Kontrollverlust – im Zitat u.a. durch das rastlose „Kommen und Gehen“ der Lastwägen versinnbildlicht – zu beschreiben, handelt es sich bei *En la orilla* um eine gesellschaftskritische Reflexion, die sich vor allem mit dem Niedergang der spanischen Gesellschaft – hier assoziiert mit dem Topos des Sumpfes – nach dem Platzen der Immobilienblase beschäftigt. Insbesondere ist der Roman gemäß seinem Autor darum bemüht, die wirklichen, bislang nicht berücksichtigten Gründe und Ursprünge dieser gesellschaftlichen Katastrophe – hier umschrieben mit der Metapher der Jungfräulichkeit/Unschuld – zu hinterfragen. Rafael Chirbes hat in einem Interview diesbezüglich auf die formal-narratologischen Auswirkungen dieser unterschiedlichen subjektiv-historischen Ausgangspositionen – die rastlose Dynamik des neoliberalen Kapitalismus in *Crematorio* und dem

---

<sup>342</sup> Armada 2013.

<sup>343</sup> Vgl. hierzu Cáliz Montes 2017: 387.

Stillstand der spanischen Volkswirtschaft in *En la orilla* – hingewiesen.: „El punto y aparte te marca un respiro. «En la orilla» te deja respirar algo más que «Crematorio». [...] En «En la orilla» salen las voces despegadas, cada una a su aire“.<sup>344</sup>

An dieser Stelle lässt sich nun wieder eine Überlegung zu Rahel Jaeggis Krisenkonzept machen. Infolge der Krise lernt das betroffene Subjekt seine Gedanken zu ordnen, eine neue Identität zu entwickeln und wieder zielgerichtet zu handeln. In diesem Stadium hat das Subjekt der Krisenbewältigung demnach eine Art reflektive Distanz zur beobachteten und zuvor noch als kritisch erlebten Wirklichkeit gewonnen, die es zu bewältigen gilt.<sup>345</sup> Unter Berücksichtigung der Aussage des Autors, dass *En la orilla* ein Werk sei, dass, anders als *Crematorio*, dem Leser etwas mehr Zeit „zum Atmen“ lasse, und den Aspekten, die nach Rahel Jaeggi ein spätphasisches Krisenstadium ausmachen, war es nun ein Anliegen, das Narrativ auf formale wie inhaltliche Merkmale zu untersuchen, die die These stützen oder widerlegen, bei *En la orilla* handle es sich um eine narratologische Diskussion der Wirklichkeit aus der Subjektivität eines spätphasischen Krisenbewusstseins.

### **3.2 Einführung in die Krisensubjektivität von *En la orilla***

Es wurde im Vorfeld bereits öfter auf den dieser Arbeit zugrunde liegenden Grundgedanken aufmerksam gemacht, nachdem das in der jeweiligen narrativen Ordnung inszenierte Panorama nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf die Subjektivität verweist, aus der dieses Bild der Wirklichkeit hervorgeht.<sup>346</sup> Um sich dieser *En la orilla* unterstellten narratologischen und präfigurativen Ausgangsposition anzunähern, sollen zunächst zwei Textstellen diskutiert werden, die ein Bild von den gesellschaftlichen Folgen der Krise zeichnen. Die erste Textstelle stammt hierbei aus dem Prolog des Romans, in der Ahmed, ein in Olba<sup>347</sup> ansässiger Marokkaner auf dem nächtlichen Nachhauseweg durch den Sumpf angesichts der angespannten Lage auf dem Arbeitsmarkt über eine Rückkehr in seine Heimat nachdenkt:

Hace tres años, había infinidad de obras en este tramo de La Marina. A ambos lados de la carretera, se sucedían los montones de escombros y las edificaciones en distintas fases constructivas: solares sobre los que empezaba encontrarse maquinaria; otros en los que la retroexcavadora abría el suelo, sacando de dentro un barro rojizo, o en los que las hormigoneras rellenaban los cimientos. Pilares de los que surgían varas de hierro, tirantes y planchas de mallazo, palés de ladrillos, montones de arena, sacos de mortecem. Por todas partes se movían las cuadrillas de albañiles. Algunas fincas en las que las obras habían concluido estaban cubiertas de andamios

---

<sup>344</sup> Armada 2013.

<sup>345</sup> Vgl. hierzu noch einmal Jaeggi 2014: 405, 412.

<sup>346</sup> Vgl. noch einmal Auerbach 2016: 145; White 2020: 91.

<sup>347</sup> Olba ist ein fiktiver Ort, dem unterstellt wird, sich in der valenzianischen Comarca zwischen Denia und Benidorm zu befinden. Vgl. hierzu Cáliz Montes 2017: 387.

donde hormigueaban los pintores, mientras en sus alledaños grupos de hombres removían la tierra, ajardinaban, plantaban árboles –viejos olivos, palmeras, pinos, algarrobos– y arbustos de esos que las guías definen como característicos de la flora ornamental mediterránea [...]. La red de carreteras que cruza la zona soportaba un incesante tráfico de camiones que transportaban palmeras, olivos centenarios que apenas se acomodaban al hueco de las enormes macetas en que los trasladaban, o frondosos algarrobos. El aire se llenaba con el ruido metálico de los vehículos que acarreaban material de obra, contenedores para escombros, autocargantes, góndolas que trasladaban retroexcavadoras, hormigoneras. El conjunto transmitía sensación de activa colmena [...]. En la soleada mañana de hoy, todo aparece tranquilo y solitario, ni una grúa rompe la línea del horizonte, ningún ruido metálico quiebra el aire, ningún zumbido, ningún martillero agreden el oído.<sup>348</sup>

Zur Darstellung kommt hier die panoramaartige Momentaufnahme einer Region, die sich durch den Zusammenbruch der Bauwirtschaft im Zustand der sprichwörtlichen Paralyse befindet. Man achte diesbezüglich auf die im Text in Bezug auf die Krise gemachten synästhetischen Anspielungen. Chirbes beschreibt hier die Krise als ein sinnhaft erlebbares Ereignis, das den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Stillstand regelrecht „hörbar“ mache. Bestimmten vor der Krise volkswirtschaftliche Prosperität und Wohlstand die Lage der Region, steht nun durch das Platzen der Immobilienblase<sup>349</sup> die Wirtschaft still und kennzeichnen Arbeitslosigkeit, Staatsverschuldung und die Auswirkungen der diesbezüglich durchgeführten Spar- und Kürzungsmaßnahmen in den sozialen Sicherungssystemen die Situation des Landes.<sup>350</sup> Wohin das Auge blickt, so suggeriert die Darstellung, sind die gesellschaftlichen Implikationen des wirtschaftlichen Niedergangs nachvollziehbar:

La radio habla cada mañana del estallido de la burbuja inmobiliaria, la desbocada deuda pública, la prima de riesgo, la quiebra de las cajas de ahorros y la necesidad de establecer recortes sociales y llevar a cabo una reforma laboral. Es la crisis. Las cifras del paro en España superan el veinte por ciento y el año que viene pueden subir hasta el veintitrés o veinticuatro. Muchos de los emigrantes viven del subsidio de desempleo, como él empezará a hacerlo en unos días [...], porque en la oficina del INEM, después de tener que rellenar unos cuantos papeles y hacer cola varias veces, le han dicho que tardará algún tiempo en cobrar el primer plazo. Hace cinco o seis años, todo el mundo trabajaba. La comarca entera en obras. Parecía que no iba a quedarse ni un centímetro de terreno sin hormigonar; en la actualidad, el paisaje tiene algo de campo de batalla abandonado [...]; tierras cubiertas de hierba; naranjales convertidos en solares; frutales descuidados, muchos de ellos secos; tapias que encierran pedazos de nada.<sup>351</sup>

Inszeniert ist hier das Bild einer sozioökonomischen Realität, die durch den Zusammenbruch vormals florierender, für den gesellschaftlichen Zusammenhalt wichtiger Institutionen gekennzeichnet ist. Seien es das durch den Bauboom induzierte Wachstum der Wirtschaft und das mit diesem Wachstum einhergehende Wesen der Vollbeschäftigung als gesellschaftliche

---

<sup>348</sup> ELO 13–14.

<sup>349</sup> Dies wird an dieser Stelle zwar nicht explizit weiter ausgeführt, der Niedergang der spanischen Volkswirtschaft in Folge des Platzens der Immobilienblase wird hier aber angedeutet. Ahmeds Aussage kann somit als eine fiktionale Wiedergabe der Ereignisse rund um die Auswirkungen der Folgen der mit dem Zusammenbruch des Immobilienmarktes einhergehenden Krise betrachtet werden.

<sup>350</sup> Zu den Auswirkungen der Krise in Spanien vgl. noch einmal den Übersichtsartikel von Haas/Huke 2015: 165ff.

<sup>351</sup> ELO 14–15.

Institution, die Institution des Bankenwesens<sup>352</sup> oder die öffentliche Hand, die auf der Grundlage einer vollen Staatskasse hat operieren können.<sup>353</sup> Massenarbeitslosigkeit, Wachstumsstillstand, Bankenbankrott und die Auswirkungen in den sozialen Sicherungssystemen auf Grund harscher staatlicher Austeritäts- und Sparpolitiken zeugen von einer sich in direkter Opposition gegenüber vormaligen Zeiten des Wachstums und Wohlstandes geprägten, nun ins prekäre gewendeten soziokulturellen wie politökonomischen Realität.<sup>354</sup>

Zur Darstellung kommt über Ahmeds Reflexion somit ein Spannungsfeld, das zwischen einer prosperierenden Vergangenheit und den sozialen Auswirkungen der aktuellen Krise oszilliert. Aus diesem Spannungsbogen heraus ergibt sich nun implizit die Frage, wie der Niedergang dieses nun in der Rückschau märchenhaft erscheinenden Paradieses kapitalistischer Provenienz zu erklären ist. Dass es nicht zuletzt gerade *diese* Fragestellung ist, die die Erzählinstanz umtreibt, wird aus den Ausführungen im Epilog des Romans deutlich, wo der Unternehmer Tomas Pedrós, Estebans ehemaliger Geschäftspartner, konkret und *explizit* über die Ursachen der Krise nachdenkt:

*La edad de oro estaba a punto de llegar, la tocábamos con la punta de los dedos, faltaba el canto de un duro, pero ha faltado, y al saltar para tocarla, nos hemos caído de culo: ahora todo se ha hundido, así fue la cosa, el dinero caído del cielo [...]. Duró lo que duró, no estuvo mal, las mil generaciones que nos preceden no tuvieron un día de su vida así, la verdad que no, y ahora nos queda el dolor de cabeza que deja la resaca, ese clavo en la sien [...], porque las cigarras no se preocuparon de guardar para cuando llegasen los malos tiempos, y en estos momentos no es que no haya para whisky o para coñac francés [...]: ¿adónde fueron los euros de antaño?, ¿qué se hizo de aquellos hermosos billetes morados? Cayeron deprisa como hojas muertas de otoño en día de ventolera, y se pudrieron en el barro: cayeron sobre las mesas de juego, entre las pinzas de los bogavantes y bueyes del mar que hacíamos crujir [...]. ¿[L]os hermosos billetes morados de quinientos, ubi? ¿dónde han ido a parar? Los busca todo el mundo y nadie los encuentra, los buscamos los empresarios, los buscan los funcionarios de hacienda, nada por aquí, nada por allá. Registran despachos de abogados, domicilios particulares, dobles fondos en las carrocerías de los coches, en los cascos de los yates, pero los billetes no aparecen, no están, huyeron por las cañerías de los bidets en los que ellas se limpiaban la huellas de lo que tan caro había costado nutrir y derramar [...].<sup>355</sup>*

Wie aus dem obigen Zitat deutlich wird, erweist sich Pedrós hier als der Anhänger einer neoliberalen Wirtschaftsdoktrin, der sich angesichts des tatsächlichen Niedergangs des „goldenen“ Zeitalters, in dem das Geld vom „Himmel“ fiel, die Frage stellt, wie es zu dieser plötzlichen und überraschenden wirtschaftlichen Krise kommen konnte.<sup>356</sup> Man achte hier auf den in der zitierten Passage zur Darstellung kommenden reiterativ-akkumulierenden Stil, durch den die Verzweiflung

---

<sup>352</sup> Vgl. Köhler 2017: 33.

<sup>353</sup> Zur volkswirtschaftlichen Bewertung Spaniens vor dem Zusammenbruch der Immobilienwirtschaft vgl. Köhler 2017: 33 und Haas/Huke 2015: 165f.

<sup>354</sup> Für einen Überblick über die realpolitischen Auswirkungen der Krise vgl. Haas/Huke 2015.

<sup>355</sup> ELO 433–434.

<sup>356</sup> Pedrós erweist sich durch seine getätigten Aussagen somit als Vertreter einer als „oikodizeisch“ klassifizierbaren Idealvorstellung, wonach Märkte rational strukturiert sind, sich selbst regulieren und stetig wachsen. Vgl. Vogl 2015: 44ff.

von Pedrós unterstrichen wird. Inszeniert wird hier mit Pedrós ein Subjekt, das ganz gemäß dem Chirbes'schen Postulat/Anspruch, die Unruhe der Krise sinnlich nachvollziehbar zu machen, seiner Sicht auf die Welt spürbar ästhetischen Ausdruck verleiht.

### 3.3 Esteban – Sozialdarwinistisch-naturphilosophischer Materialismus

Dieser durch Estebans ehemaligem Partner gestellten Frage gehen nun die Figuren im Binnenteil der Erzählung nach. Analog zum dreiteiligen Aufbau des hier verarbeiteten Krisennarrativs (Prolog, Epilog, Hauptteil) sind hier insgesamt drei Hauptakteure/Gruppen zu nennen, die zu je unterschiedlichen Einschätzungen hinsichtlich der Krise kommen. Der zwischen Prolog und Epilog gelegene Binnenteil der Handlung verkörpert insgesamt einen sozioökonomisch „gemischten“ Diskursraum, in der sich Vertreter der niederen, höheren als auch mittleren Sozialschicht über die Krise äußern. Während hierbei die Unternehmer Francisco, Justino und Bernal als Besitzer der Produktionskräfte ihre Beiträge aus einer Position des materiellen Wohlstandes tätigen, äußern sich mit Liliana, Alvaro und Joaquin auch die Vertreter einer als prekär zu bezeichnenden Gesellschaftsschicht.<sup>357</sup> Diesen beiden Extremen gegenüber lässt sich dann die Reflexion des Protagonisten von *En la orilla*, Esteban, abgrenzen, der die Mittelschicht verkörpert und dessen Diskurs sowohl Aspekte der niederen als auch der höheren Gesellschaftsschicht beinhaltet und daher als Intermediärvariante betrachtet werden kann.<sup>358</sup>

Die Ausgangsposition, aus der Esteban sein Krisennarrativ generiert, wird insbesondere aus den Beschreibungen der Natur deutlich, in die er seinen Seelenzustand projiziert. Estebans Weltansicht ist hier durch eine düstere Apokalyptik geprägt, die mit seiner eigenen hoffnungslosen Situation korreliert, die wiederum auf seinen Bankrott zurückzuführen ist. Nachdem Esteban die Schreinerwerkstatt von seinem Vater übernommen hat, macht er sich zum Sozius von Pedrós und verspielt dadurch das Kapital der Schreinerei. Angesichts seiner Insolvenz sieht er sich mit einer pekuniären und moralischen Schuld konfrontiert, die er zu Lebzeiten nicht mehr tilgen kann:

Mi futuro sería una pensión de la que el diablo se llevaría los euros que pasaran de seiscientos o setecientos para ir amortizando una deuda imposible de saldar en cien años, y, como dicen los jueces en sus autos, ítem

---

<sup>357</sup> Die Dreiteilung des Binnenteils der Erzählung wird auch durch die Sekundärliteratur bemerkt. Vgl. Velloso Álvarez 2017: 84, 94.

<sup>358</sup> Esteban kann auch als ein Mittler zwischen den gesellschaftlichen Schichten betrachtet werden. Damit übt er die Aufgabe eines Soziologen aus, wie ihn Bourdieu definiert. Nach Bourdieu nehmen die niederen Sozialschichten aufgrund ihres niedrigen Bildungsniveaus nicht am öffentlichen Diskurs teil. Dem Soziologen kommt demnach die Funktion zu, die Diskurse dieser niederen Sozialschichten zu sammeln, akademisch aufzuarbeiten und damit zu erhalten. Zur Funktion des Soziologen nach Bourdieu in diesem Sinn vgl. Sonderegger, Ruth (2016): „Wie diszipliniert ist (Ideologie-)Kritik? Zwischen Philosophie, Soziologie und Kunst“. In: Jaeggi/Wesche: 55–80, hier: 73.



más, una más que probable pena de cárcel por falsificación de documentos, estafa, apropiación, indebida, qué sé yo cómo califica lo mío el código penal.<sup>359</sup>

Wie aus den weiteren Ausführungen deutlich wird, hat Esteban, da er seine Krisengeschichte erzählt, bereits seinen Selbstmord geplant und mit seinem Leben abgeschlossen.<sup>360</sup> Damit ist die Ausgangslage beschrieben, aus der heraus er sein Narrativ verfasst und über sein Leben Resümé zieht. Der Titel des Romans *En la orilla*, zu Deutsch *Am Ufer*, wird damit zum Sinnbild des Romans. Analog zum Styx aus der griechischen Mythologie<sup>361</sup> befindet sich der Protagonist der Handlung am Ufer seines irdischen Lebens und ist kurz davor, dieses zu beenden. Die mit dieser Extremsituation einhergehende apokalyptische Subjektivität spiegelt sich nun in den Aussagen von Esteban wider. Große Passagen widmet der Ich-Erzähler hier dem Topos des Sumpfes, der zur Allegorie seines dystopischen Selbst- und Weltverständnisses wird:

En cualquier caso, espacio indefinido, mundo a medio hacer, progresivamente cegado por los montones de arena que deja el oleaje, por los aportes de barro que traen los torrentes cuando recrecen con las lluvias del otoño; por la sedimentación de cadáveres de millones de platas y animales: podredumbre, lo que ahora llaman activa biomasa, a la que el hombre añade sus propios residuos: como cicatrices de sus actuaciones quedan aquí y allá los restos de sucesivos proyectos: canalizaciones que no prosperaron y mediante las que se intentaba drenar todo el pantano a convertirlo en tierra cultivable, muros que pretendían como contenedores y hoy son ruina, oxidadas tuberías abandonadas entre la maleza, restos de antiguas balsas caídas en desuso o que nunca se utilizaron, vertidos, escombreras, dunas rotas por la constancia de azadas o por la premura de máquinas que se han llevado toneladas de arena como material de construcción [...]. El paso de las nubes reflejado sobre la superficie crea el espejismo de un mundo que parece deslizarse en un continuo viaje y, sin embargo, se mantiene inmóvil [...].<sup>362</sup>

Zur Darstellung kommt mit dem Sumpf, wie ihn Esteban sieht, eine Art Zwischenraum, dessen Funktion in der Zersetzung gegenständlicher Substanz besteht.<sup>363</sup> Sinnbildlich für diesen Zersetzungsprozess stehen, wie aus dem Zitat deutlich wird, die „Millionen von Pflanzen und Tierkadaver“ sowie die „menschlichen Residuen“, die in diesem Ort, der gleichsam still und „unbeweglich“ ist, zu „aktiver Biomasse“ verdaut werden. Nichts, was diesem Raum zugeführt wird, bleibt in seiner gegenwärtigen Form bestehen: „¿Que somos polvo y volveremos al polvo? sí, sí claro que sí“.<sup>364</sup> Betrachtet man die zitierte Stelle genauer, so wird deutlich, dass Chirbes' Protagonist hier sehr dicht gemäß einem Weltverständnis argumentiert, das deutliche

---

<sup>359</sup> ELO 300.

<sup>360</sup> Esteban wird damit zum Sinnbild eines Landes, das sich im Niedergang befindet. Vgl. hierzu die Ansichten von Cáliz Montes 2017: 90f.; Mornat 2016: 60f.; Serber 2014: 73.

<sup>361</sup> Auch die Sekundärliteratur verweist hinsichtlich der für Esteban kennzeichnenden Lebenssituation auf die Analogie zum Styx. Vgl. hierzu insbesondere die Ansichten von Velloso Álvarez 2017: 90f.

<sup>362</sup> ELO 422–423.

<sup>363</sup> In Hinsicht auf diese Merkmale des Sumpfes und seine symbolische Bedeutung stimmt die Literatur überein. Vgl. Cáliz Montes 2017: 390f.; Velloso Álvarez 2017: 90f.; Mornat 2017: 60, 72f.

<sup>364</sup> ELO 383.

Übereinstimmungen mit den Naturvorstellungen von Lukrez zeitigt.<sup>365</sup> Die Welt, wie sie durch dessen Sicht zur Darstellung kommt, ist eine, die nur durch das Moment der Vergänglichkeit begriffen werden kann:

Todo pasa, no hay mal que cien años dure, cuando te tenga una desgracia piensa que las cosas no vienen para quedarse, pasan, la vida es eso, nacer y morir, pasar y pasar, nada se está quieto, todo se va, nos vamos, mi madre hace más de veinte años, y el tío Ramón [...].<sup>366</sup>

Chirbes wählt in *En la orilla* ähnlich wie in seinem ersten Roman über die Krise und dem dort in Szene gesetzten Krematorium erneut als zentral-figuratives Sinnbild einen Topos, der das Zerstörerische der Welt symbolisiert. Nichts, was auf der Erde ist, wird bestehen bleiben, und dies betrifft auch die Gesellschaft – im folgenden Zitat durch die Schreinerwerkstatt umschrieben – die durch den Menschen aus der natürlichen Wirklichkeit geformt wurde und wird: „[L]a carpintería es prolongación de la naturaleza: un hombre se adentra en el bosque armado con una hacha, y con ayuda de sus manos y su instrumental transforma naturaleza en civilizado bien de uso [...]“.<sup>367</sup> Esteban betrachtet demnach die Zivilisation und die menschliche Gemeinschaft nicht als einen gesonderten, über der Welt erhabenen Raum, sondern als Bestandteil einer Realität, die letztlich durch sozialdarwinistische Funktionsprinzipien geregelt wird. In dieser Welt gilt der *Kampf ums Dasein* und das *Jeder gegen Jeden*: „Es la cadena trófica, a la que no hay que buscarle más significado, crueldad anterior a la culpa. Se trataba de sobrevivir“.<sup>368</sup> Wer überleben will, muss töten, oder wird getötet werden.<sup>369</sup>

Los vivos se nutren y engordan a costa de los muertos. Es la esencia de la naturaleza. Basta ver los reportajes de fauna de la tele, aves enormes tirando con el pico de las tripas de la víctima, peleándose entre sí; la leona que escarba en la carne ensangrentada de la cebra. Pero no hace falta irse a la naturaleza, las góndolas [...] de los supermercados son deprimentes cementerios: paletas de cordero muerto [...], cintas de lomo de cerdo electrocutado, empaquetados en contenedores fabricados con los restos de árboles abatidos. Vivimos de lo que matamos. Vivir de matar, o de lo que se nos sirve muerto: los herederos consumen los despojos del predecesor y eso los nutre, los fortalece a la hora de levantar el vuelo. A mayor cantidad de carroña consumida, el vuelo es más alto y majestuoso. Desde luego, más elegante. Nada que esté fuera de la condición de naturaleza.<sup>370</sup>

Gleichzeitig ist der Mensch aber auch mit einer Art unbewusstem Programm ausgestattet, durch welches der eigene Tod als unausweichlicher Bestandteil des Schicksals akzeptiert werden kann:

---

<sup>365</sup> Vgl. noch einmal Traver Vera 2016: 18.

<sup>366</sup> ELO 102.

<sup>367</sup> ELO 52.

<sup>368</sup> ELO 76.

<sup>369</sup> Man könnte hier auch konkludieren, dass Esteban ein Menschenbild vertritt, das dem ähnelt, das Thomas Hobbes im „Leviathan“ formuliert. Jedem menschlichen Wesen wird demnach unterstellt, in der Lage zu sein, seinen Nächsten umzubringen. Vgl. hierzu ausführlicher Kersting, Wolfgang (2018): „Thomas Hobbes, Leviathan (1651)“. In: Brocker: 212–226, hier: 214f. und Trías 2005: S. 38ff.

<sup>370</sup> ELO 147.

„[G]uardamos en los genes una pulsión de muerte, algún resorte del sistema que nos lleva a seguir librándonos de los que no son como nosotros“.<sup>371</sup> Wie aus dem Zitat deutlich wird, betrachtet Esteban diesen „Todestrieb“ aber nicht als eine Bedrohung, sondern vielmehr als eine Möglichkeit, sich von seinem Dasein zu befreien. Kann der Mensch sein Leben und damit den widrigen Kampf ums Dasein nicht mehr ertragen oder als sinngebend definieren, ist er daher dazu ermächtigt, sich das Leben zu nehmen:

Te suicidas porque eres quien eres y no quien quisieras ser, te pegas un tiro porque no te soportas. Por puro odio. Para resistir, para seguir vivo, hace falta una buena dosis de idealismo. Capacidad para mentirse. Sólo sobreviven quienes consiguen creerse que son lo que no son.<sup>372</sup>

Im Selbstmord erkennt Esteban ein Instrument, durch welches der Mensch in Würde und selbstbestimmt über das Ende seines Lebens bestimmen kann:

[N]unca vas a poder ser tan dueño de ti, no vas a poder estar más cerca de ser sólo propiedad de ti mismo. Gestor de tu agenda. Has aceptado que nos conseguirás que vuelva a abrir los ojos el niño muerto, eso no lo consigue ningún Dios, pero le arrebatas el poder arbitrario a la muerte, le impones un orden, tiempo, fecha: no mando en mi vida, pero mando en el tiempo de mi vida, soy propietario del momento decisivo. Al ser humano no se la ha sido concedido un poder superior, sólo cerrar para siempre ojos que permanecen abiertos. El hombre, digan lo que digan curas, políticos y filósofos, no es portador de luz, es siniestro reproductor de sombras. Incapaz de dar vida [...], es capaz de matar a destajo. Ése es el máximo poder que puede desplegar un hombre. Quitar la vida.<sup>373</sup>

Gleichzeitig handelt der Mensch durch seinen Suizid im Einklang mit der Lukrez'schen Naturgesetzlichkeit, nach welcher jede gegenständliche Substanz wieder in den atomaren Naturkreislauf eingehen wird. Der Suizid steht daher als Ausdruck einer freien Willensäußerung in Übereinstimmung mit einem durch die Naturgesetze determinierten Schicksal. Indem Esteban beschließt, sich und seinem Vater das Leben zu nehmen, wird er auch der unausweichlichen Bestimmung gerecht, aufzuhören, gegenständlich zu sein:

En realidad, aplico la lección que mi tío me enseñó: concederle a cada presa su propio destino, una agradecida restitución a la naturaleza que –igual que la gran tragedia de la historia o el milagro de la transubstanciación– guarda toda su esencia en cada minúsculo elemento que la conforma; nace, vive y agoniza en cada una de sus manifestaciones [...]. Le devuelvo lo que como dijo le debo, cambio vida por vidas, cumplo mi papel anónimo en la cadena de la historia, lo acompaño para que no le falte nada en el último acto, un papel decisivo, aunque vicario.<sup>374</sup>

Es wird deutlich: Chirbes' Protagonist vollzieht den Selbstmord nicht aus einem Impuls heraus, sondern auf der Grundlage einer sorgsam, entlang klarer sozialdarwinistischer wie naturgesetzlicher Maßstäbe geführten Reflexion.<sup>375</sup> Dadurch demonstriert er nicht nur

---

<sup>371</sup> ELO 76.

<sup>372</sup> ELO 76.

<sup>373</sup> ELO 359.

<sup>374</sup> ELO 214–215.

<sup>375</sup> Zum Einfluss von Lukrez und Darwin auf das Denken von Chirbes vgl. noch einmal Traver Vera 2016: 23, 28f.

Handlungsfähigkeit und damit die Fähigkeit, seine Umwelt willentlich zu gestalten,<sup>376</sup> sondern auch, dass er sich als Subjekt in der Umwelt, die ihn umgibt, stabilisiert hat.<sup>377</sup> Esteban versteht es, sich die Welt zu erklären und plausibel zu machen, und weil er gerade dazu in der Lage ist, kann er auch als ein ideologisch stabilisiertes und vor allem handlungsfähiges Subjekt betrachtet werden.

### 3.4 Gesellschaftliche Betrachtungen: Der Kampf des *Jeder gegen Jeden*

Estebans reflektive Stärke und Stabilität verdeutlicht er im Verlauf seiner Reflexion nun an einer Reihe an Betrachtungen der ihn umgebenden gesellschaftlichen Wirklichkeit. Im Fokus seiner Bemühung stehen hierbei zunächst verschiedene Institutionen des gesellschaftlichen Körpers, die er einer genaueren Analyse unterzieht. Dabei zeichnet Esteban zunächst ein zusammenfassendes Bild der Gesellschaft samt ihrer Funktionszusammenhänge:<sup>378</sup>

Personaje que entra y sale [...], que significan poca cosa, mera cuestión de trámite: el cierre de la carpintería, los clientes con los que no se han cumplido los plazos, los empleados y proveedores que no han cobrado, el asesor contable al que le ha devuelto el banco los tres últimos recibos, los empleados de la sucursal de la caja que quieren resolver cuanto antes el embargo. Por encima de todos ellos, como en ciertas funciones religiosas que representábamos en el teatro del colegio de los niños, aparece el ojo de Dios encerrado en el triángulo, el fatídico ojo que todo lo ve, ante él que no sirve ocultarse en ningún rincón de la ciudad, ni siquiera huir al campo, Caín, dónde está Abel, ¿acaso soy yo el guardián de mi hermano?, y Pedrés es el ojo, a su manera Dios contemporáneo, el ojo inscrito sobre el escenario en el que se representa una obra de teatro entre adultos,

---

<sup>376</sup> An dieser Stelle unterscheidet sich die Ansicht des Autors dieser Arbeit von den übrigen in der wissenschaftlichen Literatur in Hinsicht auf die Position Estebans getroffenen Feststellungen. Esteban ist nicht einfach nur am Ende, sondern auch am Anfang zum Übergang in ein anderes Sein. Gerade dieses andere Sein betrachtet aber Esteban, wie aus seinem Diskurs über den Selbstmord deutlich wird, nicht als Schande, sondern als Privileg. In der Natur, im Sumpf, wo alles Lebendige verwest und zu organischer Materie abgebaut wird, kommt der Mensch auch zu sich selbst. Hier zeitigt Estebans Diskurs eine deutliche Nähe zur Lukrez'schen Naturphilosophie, nach der alles lebendige Material der Welt Teil eines natürlichen Kosmos ist. Esteban ist also kein ideologiefreies Subjekt in Krise, sondern hat eine klare, ideologische Vorstellung, wie die Welt aufgebaut ist. Und gerade unter diesen weltanschaulichen Feststellungen ist Esteban sehr wohl in der Lage zum Handeln. Handlungsfähigkeit ist aber gleichzeitig Ausdruck von Subjektstabilität (vgl. Jaeggi 2014: 404f., 412). In dieser Hinsicht erweist sich Esteban als stabilisiertes, handlungsfähiges Subjekt. Zum Einfluss der Naturphilosophie Lukrez' auf das Werk von Chirbes vgl. hier insbesondere folgendes Zitat aus dem Diskurs von Lukrez, das die deutlichsten Übereinstimmungen mit Estebans Ansichten aufweist: "Te queda saber que eres sólo parte de la naturaleza, y entonces deseas confundirte con la naturaleza, volver a eso que antes se llamaba la madre tierra, identificarte con el polvo, saber que en el polvo se guardan vidas anteriores (de eso sólo algunos monjes, algunos ascetas y místicos, se han dado cuenta); hacer ejercicios de convivencia con él, empezar a acostumbrarte a él, sentirlo, barro originario, dejarte envolver por él, hundirte poco a poco en él" (Traver Vera 2016: 18).

<sup>377</sup> Vgl. hierzu die Parallele von Esteban zu Sisyphos in der Lesart von Yafonn: „Indem [Sisyphos] den Felsblock unter Schmerzen und unter Aufwendung all seiner Kräfte immer wieder hinaufrollt, nimmt er sein Schicksal nicht nur an, sondern lehnt sich sprichwörtlich dagegen auf, er kann diese Last nicht transzendieren, sondern muss sie ertragen und sich gegen sie richten. In dieser Auseinandersetzung ist er ganz bei sich, was seinem Dasein tatsächlich einen immanenten, unmittelbaren Sinn gibt. [...] In dieser unbedingten Konzentration des Bewusstseins auf das Hier und Jetzt entstehen die absurde Freiheit des Geistes und des Handelns [...]. Mit anderen Worten, der Mensch fühlt sich losgelöst von allem, was nicht zur leidenschaftlichen Aufmerksamkeit gehört. Camus spricht in diesem größeren Zusammenhang explizit von der Schönheit des Schauspiels der Intelligenz im Widerstreit mit einer den Menschen überschreitenden Wirklichkeit.“ (Lafon, Yann (2017): „Mittelmeerische Revolte. Vom *homo oeconomicus* zu Camus' Ökonomie menschlicher Aufmerksamkeit“. In: Hofmann/Messling: 391–404, hier: 400)

<sup>378</sup> Vgl. noch einmal Velloso Álvarez 2017: 82.

mi dios familiar, mi manes, mi penates, el que ha cambiado el guión del desenlace y se ha convertido en propietario de la agenda, por encima incluso de mi padre: quieras o no, la agenda de mi padre tiene el carácter inocuo de lo privado, mientras que la de Pedrós posee la gravedad de lo público: topógrafos, tasadores, notarios, abogados, jueces, alguaciles, funcionarios de prisiones. Pedrós aparta a codazos al viejo patrón, altera el argumento de la obra, cambia los diálogos de las últimas escenas y, sobre todo, y eso es lo que ahora cuenta, condiciona y fuerza el desenlace. Telón.<sup>379</sup>

Wenn man dieses durch Esteban gezeichnete Bild von Gesellschaft näher betrachtet, lässt sich folgender grobe Aufbau erkennen: Die Gesellschaft setzt sich aus einem Zentrum und einer Peripherie zusammen, wobei der Bereich der Ökonomie, der hier durch Tomás Pedrós figuriert wird, das Primat über die übrigen Institutionen des gesellschaftlichen Lebens ausübt. Wichtigster Funktionsbereich der Gesellschaft ist aus Estebans Perspektive demnach die Wirtschaft, von der das Funktionieren der übrigen gesellschaftlichen Bereiche abhängt.<sup>380</sup>

Auf die gesamtgesellschaftliche Übersicht folgt dann eine genauere Analyse der einzelnen gesellschaftlichen Subsysteme. Zunächst widmet sich Chirbes' Protagonist hierbei der Institution der „Familie“. Esteban kommt nach genauerer Reflexion dabei zu dem Schluss, dass familiäre Werte wie Nächstenliebe und Zusammenhalt nur dann Bestand haben, solange auch der materielle Wohlstand der Familie gewährleistet ist. Im Folgenden stellt er sich vor, wie seine Geschwister auf den Bankrott der Familienschreinerei reagieren würden:

A ellos, a los hermanos supervivientes, a los sobrinos [...], los acercará durante unas horas la codicia, hasta que descubran que los cajones de casa están vacíos y que no queda nada en las cuentas, y que terrenos y domicilio y taller ya no son propiedad de la familia, entonces llega precipitadamente el fin de esa confraternidad y sustituirán los lazos familiares por los documentos de una sociedad limitada constituida con fines judiciales [...]. Y al poco tiempo [...] estallará la gran batalla, el Waterloo familiar, regreso al estado natural del la humanidad, todos contra todos por todos los medios, sin piedad ni distingos, hermanos contra hermanos [...], intentando comerse unos a otros a bocado limpio, porque las perspectivas de obtener algo son muy dudosas [...], y por la falta de resultados de las gestiones forenses, a pesar de lo elevado de la minuta del abogado [...], y las irremediabiles sospechas de que hay un acuerdo de un sector de la familia con elaborado con el propósito de despojar a los demás; y de nuevo la continuación de la gran guerra familiar por otros medios [...]. Queda la desesperanza, el descrédito de la familia en la que tantas ilusiones pusieron, la que, por un momento, llegaron a pensar que iba a ser imprescindible reunir de vez en cuando, sólo para notar el color de la pertenencia al clan [...]. Parece mentira, tanto egoísmo entre hermanos [...]. No puede creer que todo sea tan mezquino [...], seráfica.<sup>381</sup>

Es wird deutlich: Fällt der Wohlstand einmal weg, bricht auch das familiäre Gefüge und die Illusion der familiären Gemeinschaft zusammen und es kommt zum Kampf des *Jeder gegen Jeden*.<sup>382</sup>

---

<sup>379</sup> ELO 387–388.

<sup>380</sup> Es sei daraufhin gewiesen, dass die Funktion des Ökonomischen, wie schon weiter oben beschrieben, nur *einen* Aspekt von Estebans Perspektive auf die Welt ausmacht. Im Wesen der Ökonomie wird für das Zeitalter des Kapitalismus das entscheidende Wirkprinzip identifiziert. Vgl. Velloso Álvarez 2017: 84, 91. Auch Leuzinger kommt zu einer ähnlichen Schlussfolgerung. Vgl. Leuzinger 2017: 255.

<sup>381</sup> ELO 108–110.

<sup>382</sup> Man beachte hierzu auch die diesbezüglichen Feststellungen zu *Crematorio* durch Traver Vera, die auch auf *En la orilla* übertragen werden können: „Otro tema presente en la novela es el de la condición posesiva o egoísta del ser humano [...]. Chirbes aborda también esta cuestión desde una perspectiva darwiniana: es tan grande el instinto de

Auf ähnliche Weise demaskiert der Ich-Erzähler auch die Institution der Arbeiterschaft. Anstatt im Moment der Krise zusammenzukommen und als eine Art Gemeinschaft der Betroffenen solidarisch für eine bessere Zukunft zu kämpfen, offenbaren sich letztlich auch die Arbeiterschaft und das durch sie ehemals vertretene Prinzip des Klassenkampfes als rein fiktionale Konzepte. Als Esteban den Bankrott der Tischlerei verkündet, schlägt ihm anstatt von Mitgefühl und Solidarität der pure Hass seitens der Belegschaft entgegen:

[M]e sorprende la capacidad de odio que muestra cuando le comunico que el proyecto con Pedrós se ha venido abajo, que no se va a cobrar, los impagos de materia ya entregado van a obligarnos a cerrar durante un tiempo la empresa para pensar alguna salida, poner en orden las cosas en mi cabeza y a ver si consigo, si organizo, de modo que vosotros no os veáis perjudicados y podáis recuperar los sueldos que os debo y en poco tiempo seguir trabajando todo el mundo con normalidad [...]. No espero que llore por mí [...], aunque sí que pido un poco de comprensión, cierta difusa solidaridad, incluso estoy dispuesto a aceptar con emoción un atisbo de piedad, un gesto o una palabra de consuelo. El taller es su vida pero también ha sido, durante más años, la mía. Y ha sido mi casa, o al menos la casa de mi padre, en la que yo he vivido. Aceptaría que dijera: pobre Esteban. [...] Pero no, en un momento pasa de que lo mejor es ignorar [...] un odio que lo abarca todo, el odio universal o omnímodo, y ahora mismo en él no hay nada más que odio, una mala leche que se derrama sobre mí [...] como si hubiéramos sido enemigos desde el primer día que nos vimos, y él siempre hubiese sabido que acabaría estafándole [...]: nunca me fié de ti y no me equivoqué, tenía razón tu padre [...], explosión de una sospecha que ha durado más de treinta años.<sup>383</sup>

Man achte an dieser Stelle genau darauf, *wie* Esteban hier den Hass beschreibt, der ihm von Seiten Alvaros, seinem ehemaligen Kollegen, entgegengebracht wird. Dieser wird durch seine Perspektive nicht als temporärer Affekt, sondern vielmehr als ein archetypisches Wirkprinzip identifiziert, das *per se* und *a priori* zwischen den Individuen einer Gemeinschaft herrscht.<sup>384</sup>

Damit wird auch das Konzept des Klassenkampfes obsolet:

[L]a lucha de clases se difuminó, se disolvió, la democracia ha sido un disolvente social: todo el mundo vive, compra y acude al hipermercado y a la barra de bar y a los conciertos [...], no se percibe arriba y abajo, todo está embarullado, confuso, y, sin embargo, reina un misterioso orden; eso es la democracia. Pero, de repente, desde hace un par de años, parece que se palpa la construcción de un orden más explícito menos insidioso. Es visible el nuevo orden, arriba y abajo, bien claros [...]. Se pelean entre ellos.<sup>385</sup>

Ganz gemäß der Denkart Didier Eribons attestiert Esteban der Arbeiterklasse, dass sie durch die Wohlstandsversprechungen des Kapitalismus ihr Selbstverständnis als klassenkämpferische Bewegung eingebüßt habe.<sup>386</sup> Statt gemeinsam gegen den Kapitalismus zu kämpfen, drohe nun

---

supervivencia en el hombre que puede llegar a comportarse como un animal depredador, un refinado escualo.“ (Traver Vera 2016: 23)

<sup>383</sup> ELO 236–238.

<sup>384</sup> Esteban vertritt hier ein Menschenbild, das sehr dem von Thomas Hobbes ähnelt und das wie bereits beschrieben auf der alttestamentarischen Feststellung beruht, dass jeder Mensch dazu fähig ist, seine Mitmenschen zu ermorden. Vgl. hierzu noch einmal Kersting 2018: 214f. und Trías 2005: 38ff.

<sup>385</sup> ELO 246.

<sup>386</sup> Zum Verlust der Identität der Arbeiterklasse als klassenkämpferische soziale Entität in postkommunistischen Zeiten vgl. auch Eribon, Didier (2017): *Gesellschaft als Urteil*. Berlin: Suhrkamp: 198.

die Verschärfung der Klassegegensätze, die Zunahme der sozialen Ungleichheit und die Rückkehr zu einer hierarchisch und autoritär strukturierten Gesellschaftsordnung.<sup>387</sup>

Eine weitere Institution, der das Augenmerk des Protagonisten gilt, ist die Justiz. Auch das in *En la orilla* dargestellte Rechtswesen zeigt im Horizont der Krise nun seine wahre Natur. Esteban, der durch den Bankrott von Pedrós all seine Besitzstände an die Banken verliert, betrachtet das spanische System der Justiz als eine Institution, die im Wesentlichen die Interessen der Finanzinstitutionen und Unternehmen vertritt.<sup>388</sup> Davon zeugt dem Protagonisten zufolge nicht zuletzt die massenhafte Abstrafung von Wohnungseigentümern, die auf aufgrund der Krise ihren Kreditverpflichtungen nicht mehr nachkommen können:<sup>389</sup>

Desde que empezó la crisis no saben dónde meter los electrodomésticos embargados, los muebles, las máquinas y herramientas, los coches viejos que a nadie aprovechan pero que han sido requisados para cumplir la orden del juzgado sin otra finalidad que la de escarmentar a los propietarios por haber incumplido su compromiso con los bancos. [...] La cosa es joder al propietario.<sup>390</sup>

Gezeichnet wird hier ein Justizsystem, dem es in einer nationalen Notsituation nicht darum geht, ggf. rechtliche Milde walten zu lassen, sondern das, wie das Bild der massenhaften und „nutzlosen“ Akkumulation von Pfändungsobjekten symbolisiert, als Vollstreckungsinstanz der Interessen der Gläubiger und damit der Banken fungiert.<sup>391</sup> Verfolgt werden durch dieses so in *En la orilla* gezeichnete Justizsystems nicht die Verursacher der Krise, sondern gerade jene nun zahlungsunfähig gewordenen Schuldner, denen in Zeiten wirtschaftlicher Hausse noch unter vorsätzlicher Suggestion des einfachen kreditfinanzierten Immobilienerwerbs Kredite aufgedrängt wurden, die sich nun als toxisch und nicht bedienbar erweisen.<sup>392</sup>

---

<sup>387</sup> Velloso Álvarez schreibt dazu: „Todas las imágenes y referencias que aparecen en la novela y ponen cara a la crisis (mendicidad, desahucios, cierres de empresas, deudas, despidos...) se ponen al servicio de una tesis central: la acentuación de las desigualdades sociales. En efecto, el nuevo panorama supone, ante todo, la profundización de una brecha social preexistente, una brecha que seguía latiendo pese a la renuncia de la izquierda socialdemócrata a la dialéctica marxista de la lucha de clases y al abrazo entusiasta de la mesocracia, esto es, el sueño de la clase media, como promesa y signo de los nuevos tiempos.“ (Velloso Álvarez 2017: 86f.)

<sup>388</sup> Esteban nimmt hier eine Perspektive ein, die an anderer Stelle durch Pablo Iglesias formuliert wurde: „Lo que básicamente ocurrió es que se desplazó la carga de la crisis de los bancos a los ciudadanos. Para hacer frente a una deuda nacional sin precedentes, las poblaciones de la europa periférica debían «apretarse el cinturón» y asumir los planes de austeridad y los recortes de las prestaciones públicas. Al fin al cabo habían vivido por encima de sus posibilidades. La frase que resume el programa político de los poderes financieros sería así: «Rescatar los bancos y pasar la cuenta a la gente».“ (Iglesias 2014: 119)

<sup>389</sup> Vgl. hierzu auch folgende Aussage von Esteban: „[E]l teléfono ahogado, el taller parado, la cuenta bancaria intervenida, el Toyota a la espera de que los municipales vengan a inmovilizarlo [...], y, sobre la casa, una orden de desahucio que se cumplirá en un mes: sacarán los muebles, un problema añadido para el repleto almacén judicial en este tiempo de desahucios.“ (ELO 298–299)

<sup>390</sup> ELO 299.

<sup>391</sup> Vgl. dazu auch Köhler 2017: 33.

<sup>392</sup> Zu diesem Umstand vgl. Iglesias 2014: 118f.; Tooze 2018: 28ff.

Gerade dieses Bankenwesen, das seine eigentliche Kernklientel, den spanischen Mittelstand, auf dem Höhepunkt der Krise sträflich im Stich lässt, ist ebenfalls Gegenstand von Estebans Analyse der spanischen Gesellschaft. Im Fokus seiner Betrachtung steht hierbei Carlos, der Direktor der ortsansässigen „Sparkasse“:

Carlos, el director de la caja de ahorros en quiebra [...]: honesto ejecutivo de una caja de ahorros. Tesón, claridad, servicio público. Servidor de los ciudadanos más desatendidos. ¿No fue ése el origen de las cajas de ahorro? ¿Atender las necesidades de las capas que llamamos populares? Hace como que desconoce que cada luz engendra su sombra, y cada día tiene su noche, y la noche es vivero en el que engorda el mal y en el que las necesidades de los desgraciados pagan los caprichos de los poderosos. Como si no se hubiera enterado de que esa retórica del bien común se ha ido a la mierda. No se la cree nadie. Él mismo es un disimulado nido de sombras cuando firma los documentos por los que se solicitan las ejecuciones de desahuciados por impago, incluido el mío.<sup>393</sup>

Beschrieben wird hier am Exemplum von Carlos ein System von Banken, das unter dem Deckmantel des gemeinschaftlichen Miteinanders und der Behauptung, die Interessen des „kleinen Mannes“ zu vertreten, eine Kreditvergabepolitik verfolgt, die einzig und allein den Interessen der Unternehmenseite dient:

Ya sabe que esa gente –directores de sucursal, apoderados– es gente serpentina: ante el que los convence de que es más que ellos, un tío forrado de dinero, que si le pide el crédito es más bien por un capricho, por el gusto de charlar con él un rato [...], no ponen ningún impedimento y apenas solicitan avales: si consigues acomplejarlos, tienes en el bolsillo ese crédito imposible, avalado por un tipo al que ya no le queda a su nombre ni el carnet de identidad. Mientras que si vas diciendo que, por favor, necesitas el crédito para poder ganarte el pan, para que no quiten el coche y te echen de casa, te dan dos bufidos y te señalan con el índice la puerta del despacho.<sup>394</sup>

Um eine zahlungskräftige Klientel an sich zu binden, schrecken diese Banken auch nicht vor kriminellen Machenschaften zurück. Als Esteban sich mit Pedrós zusammenschließen möchte, ist es gerade Carlos, der ihn in der Fälschung der Unterschrift des Vaters unterstützt, um an das Firmenkapital zu kommen:

[P]ara las hipotecas necesarias para emprender la obra de Pedrós, imité yo mismo la firma de mi padre en connivencia con el director de la sucursal de la caja que precedió al Hombre-Pera, en cuyo despacho [...] me presenté arrastrando al viejo en un estado que evidenciaba su incapacidad. Me costó una buena propina y comilona con gamba roja y blanco francés y tinto de ribera. Nos encerramos en el despacho con el tamagotchi y yo imité su firma unas cuantas veces, firmas estampadas en el lateral de cada una de las páginas de los contratos y en las copias, firmas a pie de no sé cuantos documentos, y en unos cuantos talones bancarios.<sup>395</sup>

Esteban identifiziert somit kriminelle Machenschaften wie Urkundenfälschung, Bestechung und Korruption nicht als Straftaten, sondern als reguläre soziale Funktionsprinzipien.

---

<sup>393</sup> ELO 249–259.

<sup>394</sup> ELO 382–383.

<sup>395</sup> ELO 299–300.



Dies wird auch an den Ausführungen zu Justino (Lector) deutlich, dem es auf der Grundlage dieser „Funktionsprinzipien“ gelungen ist, in Olba eine auf dem Import von Leiharbeitern aus Osteuropa spezialisierte Arbeitsagentur zu gründen.<sup>396</sup>

[T]uvo sus bisabuelos en Suiza y en Alemania allá por los sesenta (aquellos marcos y francos suizos trajeron pesetas que se convirtieron en euros, tres generaciones monetarias). Los amasó cobrando comisiones por los contratos de trabajo y permisos de residencia que les conseguía a los emigrantes de la comarca gracias a contactos que se buscó vete a saber con qué mafias. Se llevaba a los del pueblo a trabajar como barrenderos, como camareros, como albañiles, como peones camineros, él sabrá cómo y con qué connivencias. Los metía en barracas forrados de hielos alpinos, donde se pelaban de frío si no le pagaban aparte del carbón o el fuel para la estufa, y, además de lo que le habían adelantado por el viaje y la carta del trabajo, les cobraba un veinte o treinta por ciento del sueldo en conceptos de protección y alojamiento. Lo que me extraña es que los supervivientes de aquellas expediciones aún le saluden, le inviten a la copa y piensen que se portó bien con ellos. [...] Los damnificados hablan de él con un respeto religioso y te parece que aún no se han dado cuenta de que fueron esclavos en manos de un traficante de carne humana [...]. Aquí en Olba, ha seguido haciendo poco más o menos lo mismo, variantes del tráfico de esclavos: llevar obreros en furgonetas a puestos de trabajo que les consigue a cambio de quedarse con un veinte o veinticinco por ciento de lo que ganan. Es sólo un ejemplo.<sup>397</sup>

Wichtig an dieser Stelle ist, dass Justino bei der Ausübung dieses auf der kaltblütigen Ausbeute der vermittelten Arbeitskräfte beruhenden Geschäftsmodells durch die institutionelle Realität der spanischen Gesellschaft unterstützt wurde und wird. Durch Bestechung und Korruption ist es dem „Menschenhändler“ Justino über die Jahrzehnte gelungen, sich wichtige Bereiche der öffentlichen Hand gefügig zu machen und ein Netz aus Komplizen aufzubauen:

Un tipo proteico que tecléa en todos los sectores: agricultura, construcción, import-export, finanzas. Y toca todas las profesiones: cuadrillas para la recogida de naranja, grupos de albañiles, de electricista, fontaneros, brigadas de chóferes. Por no hablar del segmento white collar: agentes de aduanas y agentes portuarios, comisarios, abogados, notarios, concejales, alcaldes. A todos los convierte en personal de su empresa de servicios, que, por supuesto, carece de existencia legal. En cualquier caso, un paladín en la lucha contra la desocupación: inventa lo que sea para que trabajen los demás. Por donde va, derrama trabajo. [...] Un buen candidato a ministro de asuntos sociales [...].<sup>398</sup>

Esteban zeichnet am Beispiel von Justino somit ein soziales Gefüge, in dem das Unternehmertum bei gleichzeitiger Untätigkeit und Duldung der Justiz Narrenfreiheit genießt. In dieser Gesellschaft scheinen weder Gesetze noch Institutionen zu existieren, die die Rechte des einzelnen Individuums gegenüber Akteuren wie Justino zu schützen wüssten. Aus der Perspektive Estebans reduziert der in *En la orilla* gezeichnete Kapitalismus das menschliche Subjekt zu einer bloßen *Produktionskraft*, das hilflos einer ausbeuterischen Unternehmerklasse ausgeliefert ist. Die Perfidität dieser Ausbeutungs- und Fetischisierungsmechanismen wird umso deutlicher, als dass

---

<sup>396</sup> Zur Darstellung kommt über Justino somit auch die Thematik eines europäischen Ost-West-Gefälles, wie es auch durch Krastev thematisiert wird. Demnach habe ein reiches Westeuropa sich den armen Osten des Kontinents unterworfen. Krastev, Ivan (2017): *Europadämmerung. Ein Essay*. Berlin: Suhrkamp.

<sup>397</sup> ELO 63–64.

<sup>398</sup> ELO 64–65.

Justino und Konsorten für diese Machenschaften gesellschaftliche Anerkennung bekommen und sich sogar für höhere politische Ämter empfehlen. Gezeichnet wird durch Estebans Perspektive über Justino das Bild einer ausbeuterischen Klasse, die sich die Gesellschaft unterworfen hat<sup>399</sup> und in der uneingeschränkt das Recht des Stärkeren gilt.

Dass dem so ist, kann auch Estebans Beschreibungen seines ehemaligen Geschäftspartners Pedrós entnommen werden. Pedrós ist ein charismatischer Unternehmer, der sich auf den Vertrieb von Luxusimmobilien am Mittelmeer spezialisiert hat.<sup>400</sup> Im Folgenden gibt Esteban die Ausführungen von Justino wieder, der ein Bild von Pedrós' Geschäftsaktivitäten zeichnet:

Ha gastado dinero porque lo ha tenido, pero, sobre todo, porque le ha convenido para sus asuntos. Por cada euro que ha despilfarrado ha ganado cien. Digamos que, con el dinero, ha hecho relaciones públicas; se ha buscado la vida así, metiendo las narices en negocios ajenos y metiendo a los millonarios en sus negocios. ¿Por qué invitaba a una legión de vejestorios a su yate? Para sacarles el dinero. Jubilados que han elegido la costa para acabar sus días, alemanes, franceses [...], a los que nadie hace caso. Se aburren como otras, y se sienten tristes porque a la vejez aprenden cruelmente que el dinero no da la felicidad (como si la vejez no fuera un estúpido epílogo y tuviera algo que ver con la vida propiamente dicha). Él los saca de paseo, los tumba en una hamaca en la cubierta del barco, les pone el platito de mojama en alta mar, unas almendras fritas para que mastiquen con su blanca dentadura artificial, la copia de vino [...], les escucha con interés mientras le cuentan sus problemas con hijos, nietos y nueras, y, sólo por escuchar, se convierte en hijo [...], lo adoptan como al hijo que hubieran querido tener [...].<sup>401</sup>

Anders als im Fall von Justino beruht Pedrós' Erfolg neben einer geschickten Marketingstrategie und dem Wissen um die nötigen Absatzmärkte auf einer ausgiebigen Risikobereitschaft und dem Optimismus, mit seinen Investitionen richtig zu liegen. Dieser Optimismus bleibt auch nach dem Bankrott seines Unternehmens infolge des Zusammenbruchs der spanischen Wirtschaft ungebrochen, wie auch seinen Ausführungen über den Fortbestand und die Überlebensfähigkeit der Marktwirtschaft *a posteriori* der Krise im Epilog des Romans entnommen werden kann:

*Los nuevos tiempos son menos nerviosos, la gente ya no corre de acá para allá en coches de gran cilindrada,*

---

<sup>399</sup> Damit wird nicht zuletzt auf die mannigfaltigen Verstrickungen der beiden Volksparteien in Wirtschaftsskandale und die in Spanien grassierende Korruption angespielt. Zur Darstellung dieser Skandale, die auch ein Teil dieser Krise im spanischen Nationalraum sind und als Gegenstand insbesondere cineastischer Wirklichkeitsdarstellung fungieren, vgl. die Verweise von Velloso Álvarez 2017: 87; Mecke 2020: 31; Junkerjürgen 2020: 255ff.; Villarme Álvarez, Iván (2020): „Víctimas culpables. Retratos colectivos en el cine español de la austeridad“. In: Mecke et al.: 299–308, hier 300ff.

<sup>400</sup> Pedrós kann auch als die Verkörperung einer Generation betrachtet, die nach der *Transición* sozialisiert wurde und die durch ihr fehlendes Geschichtsbewusstsein in Bezug auf die Franco-Diktatur und den Bürgerkrieg charakterisiert ist: „Representando la voracidad como una característica humana inescapable, Pedrós procura zafarse de su responsabilidad individual, revelando un afán de autojustificación que recuerda los relatos de Esteban, del padre y de Francisco. Asimismo, la presencia de Pedrós, quien pertenece a una generación todavía más joven que la de Esteban y Francisco, añade una nueva dimensión al universo narrativo de Chirbes [...]. Su arribismo descarado, a la vez más interiorizado y más grosero que el oportunismo de Francisco, se arraiga en otra vivencia subjetiva más del franquismo y del posfranquismo: contrariamente a Esteban y Francisco, Pedrós nunca ha conocido ningún otro mundo que el del capitalismo más despiadado. Su presencia en la narración acentúa la perdurabilidad de este progresismo neoliberal que, según Chirbes, sigue impidiendo un enfrentamiento maduro y catártico al pasado fantasmal del franquismo“ (Geeroms 2017: 761). Vgl. hierzu auch Velloso Álvarez 2017: 87.

<sup>401</sup> ELO 322–323.

*en camiones cargados de mercancía, en furgonetas que llegan tarde a una entrega urgente, hay otra tranquilidad, más reposo, son tiempos menos físicos [...], las habitaciones de Ladies están vacías, [...] y, por supuesto se trata de tiempos mucho menos químicos, escasea la cocaína y la circula es de pésima calidad y no la compra casi nadie. [...] Obviamente, vivimos menos emputecidos, vivimos desengolfados, o con resaca de golfeo. En el ambiente se palpan nuevos valores, virtudes franciscanas: se aprecia de nuevo la lentitud, el paseo tranquilo al atardecer, que es cardiosaludable, incluso se mira con otros ojos el pobretería: me atrevería a decir que está de moda ser pobre que te embarguen la casa y el coche [...]. Con las nuevas condiciones, hemos aprendido a valorar los pequeños detalles [...]: el dinero no tiene patria, tú procura que no te falten en el bolso euros convertibles, ¿se dice así?, procura, sobre todo, almacenar lingotes de oro, qué fñjate si hace siglos que van en danza los lingotes de oro, las joyas, brillantes, rubíes y zafiros, milenios de acá para allá, y siguen conservando el valor que tenían el octavo día de la creación del mundo, cuando Eva vio una serpiente y le echó mano creyéndose que era un collar de esmeraldas.<sup>402</sup>*

Gemäß den durch Pedrós hier getätigten marktontologischen Betrachtungen versteht sich Märkte wie ein Chamäleon dem historischen Zeitenwandel anzupassen und so auch über die erlittenen Krisen hinaus ihren Fortbestand zu gewähren. In dieser Hinsicht konstituiert Pedrós' Frage, wohin das ganze Geld des so verklärten „goldenen“ Zeitalters eigentlich verschwunden sei,<sup>403</sup> weniger im präskriptiven Sinne ein Lamento als vielmehr die deskriptive Beschreibung der semantischen Eigenschaften des Kapitalismus an sich.<sup>404</sup> So sehr es zu bedauern ist, dass Märkte zusammenbrechen, sich Kapital reduziert und Unternehmen in Luft auflösen – die Krise bedeutet nicht das Ende des Kapitalismus, sondern die Bedingung seiner Anpassung an eine sich wandelnde Wirklichkeit.<sup>405</sup> Diese Eigenschaften verkörpert Pedrós nun selbst, gelingt es ihm doch infolge des Bankrotts, sich rechtzeitig von seinen Gläubigern abzusetzen:

Nuestro Pedrós [...] conseguirá que hablen de él durante meses los proveedores a quienes no ha pagado, los que le han tenido manía y se alegran de verlo hundirse, los empleados a los que ha despedido y sus familias damnificadas; quienes hubieran dado media vida por que los invitase a una gira en su yate. Es su parte perdurable de fama [...]. Hablan quienes hubieran pagado un dineral por verlo hundirse y quienes pagamos un dineral para que él no viera hundidos. (ELO 326)

Mit Pedrós wird in *En la orilla* also die Existenzgrundlage des Kapitalismus, sich durch kontinuierliches Wachstum autopoietisch zu erhalten, selbst figuriert und zum Ausdruck gebracht.

### **3.5 Francisco – Figuration des Traditionalismus**

Estebans Ausführungen zum Wesen des Kapitalismus im Allgemeinen und zum spanischen Unternehmertum im Besonderen werden nun in der Folge um eine genealogisch-diachronische Ebene ergänzt.<sup>406</sup> Im Fokus seiner Analyse steht hierbei Francisco, dem bestem Freund aus

---

<sup>402</sup> ELO 435–437.

<sup>403</sup> Vgl. ELO 434.

<sup>404</sup> Zur näheren Beschreibung dieser Eigenschaft von „Kapital“ und „Geld“ vgl. Vogl 2016: 171.

<sup>405</sup> Zur Einschätzung hinsichtlich der Robustheit des Kapitalismus trotz Krisen vgl. Vogl 2016: 173.

<sup>406</sup> Die Figur von Francisco wird in dieser Hinsicht von mehreren Studien analysiert. Vgl. Velloso Álvarez 2017:87, 94; Mornat 2017: 66; Geeroms 2017: 760ff.

Jugendjahren. Ähnlich wie im Falle von Pedrós ist auch dessen Leben durch kontinuierlichen Erfolg und rasanten gesellschaftlichen Aufstieg gekennzeichnet.

Dies verdeutlicht Esteban an Franciscos Biographie, die er in seinen Überlegungen ausführlich erörtert. Zunächst ist Francisco als marxistisch-orientierter Student im Widerstand gegen das Franco-Regime aktiv, dann träumt er davon, Romanautor zu werden, beginnt eine Laufbahn als Lehrer,<sup>407</sup> nur um sich dann wieder als Gewerkschafter zu engagieren.<sup>408</sup> Als dann die freie Marktwirtschaft am geschichtlichen Horizont erscheint, nutzt Estebans bester Freund die sich ihm bietenden neuen Freiheiten und beginnt als Redakteur in einem Verlag für Luxusgüter zu arbeiten.<sup>409</sup> Hier bringt er es bis zum Chefredakteur und eröffnet, nachdem er sich einen Namen gemacht hat, ein Gourmetrestaurant, in dem die Mächtigen und Einflussreichen aus Politik und Gesellschaft ein- und ausgehen.<sup>410</sup> Esteban beschreibt Franciscos Wandel vom marxistisch orientierten Mächtegern-Romancier zum profitorientierten Redakteur einer Zeitung für Luxusartikel folgendermaßen:

Él se fabricaba o se construía [...] un currículum, que pasó por abandonar por pronto su puesto de profesor en un colegio mal pagado en el que tampoco entró por necesidad, sino más bien por cumplir los ritos que su novela de aprendizaje exigía, antes fue lo de la HOAC y las vistas a los barrios obreros, su militancia, dejar eso luego para dedicarse a la política, de la que también se cansó pronto, tan pronto como dio por tejidos los hilos de la telaraña que iba a permitirle capturar después sus presas. [...] De la gran ilusión a la gran ocasión. Los tiempos lo permitieron. [...] Así que Francisco Marsal no le ofreció a la humanidad tratados de ética marxista, si es que esa disciplina existe; ni ensayos acerca de las relaciones entre lucha política y lucha de clases, o sobre los conceptos de ciudadanía en San Pablo y en San Agustín; ni la gran novela que a veces decía que quería escribir [...], sino artículos sobre algo tan inconsistente como los vinos, la cocina y los viajes. No digo que sean inconsistentes esas actividades, Francisco escribió artículos sobre vinos y sobre gastronomía, y es cierto que vino y comida tienen su transcendencia, cómo no: somos lo que comemos y bebemos. Lo que resulta frágil es que alguien quiere capturar con palabras algo que se desvanece y deja de existir en el momento del consumo, uno no escribe, ni teoriza, ni puede pretender fundamentar una experiencia intransferible. Los místicos se trabajaron mucho de ese tema. Cómo contar una éxtasis. Cada botella de vino es distinta.<sup>411</sup>

Es wird deutlich: Francisco, der sich mal als Künstler, dann als Gewerkschafter, darauf als Priester und als Unternehmer ausprobiert, hat keine tieferen nostalgischen Bindungen zu den unterschiedlichen Bereichen der Wirklichkeit. Mühelos ist er in der Lage, sich im Überangebot der sich ihm bietenden Freiheiten auszuprobieren und spielerisch eine Karrierestufe nach der anderen

---

<sup>407</sup> Vgl. ELO 209.

<sup>408</sup> Vgl. ELO 209.

<sup>409</sup> Vgl. ELO 210f.

<sup>410</sup> Vgl. ELO 268.

<sup>411</sup> ELO 196–197.

zu erklimmen.<sup>412</sup> „De la gran ilusión a la gran ocasión. Los tiempos lo permitieron [...]“.<sup>413</sup> In diesem Unterfangen spielt der Wissenserwerb eine entscheidende Rolle, wie Francisco gegenüber Esteban ausführt:

Antes de acceder a las cosas, conocerlas, saber sus nombres, sus cualidades y defectos, saber su precio y su valor, más que su valor de uso, su valor de cambio, su valor de representación porque en realidad tenía poca transcendencia el momento gustativo, importaba la fase previa, vestir la mesa con esas botellas, vestirse tú con esas botellas y con esos manteles en esos restaurantes. Uno no es exactamente lo que come, como dicen los clásicos, y como yo mismo he dado por supuesto, sino que uno es, sobre todo, dónde come, y con quién come, y cómo nombra con propiedad lo que come [...], y uno es, muy especialmente, el que luego cuenta lo que come con quién. [...] Me lo explicaba Francisco [...]: primera fase de la ambición: el Génesis: En el principio era el verbo. La palabra precediendo al ser [...]. Conocer por los libros y las revistas lo que otros viven a diario. La teoría precediendo al conocimiento empírico, y el valor performativo de las palabras como primer paso en el movimiento de ascenso. Decir quiero. Bastaba con eso. Decías quiero y todo se ponía en marcha.<sup>414</sup>

Derjenige, der die Wirklichkeit erwerben und erobern will, so könnte man Franciscos Ausführungen zusammenfassen, muss sich mit dieser vorher ausreichend auseinandergesetzt haben. Der Wissenserwerb geht also der Objektakquise unbedingt voraus. In dieser für die Wirklichkeitsbeherrschung obligaten Genese von Wissen ist Francisco nun außerordentlich erfolgreich, wie er an seinem Lebenslauf verdeutlicht.<sup>415</sup> Damit trifft *En la orilla* wiederum eine Aussage über das Wesen der spanischen Gegenwartsgesellschaft: Gerade weil Francisco ohne ideologische Berührungsängste und Ungebundenheit die verschiedensten Modelle beruflichen Seins ausprobieren kann, wird er zum Ideal- und Prototypen einer kapitalistisch-postmodernen Gesellschaftsordnung, die eben jenen Unternehmertypus fördert und fordert, der es flexibel versteht, sein Wesen und Wissen an die sich wandelnden gesellschaftlichen Gegebenheiten und Märkte anzupassen.<sup>416</sup>

Diese Fähigkeit zur Anpassung führt Esteban nun auf dessen Herkunft zurück. Bereits dessen Vater habe es verstanden, sich geschickt an die gesellschaftlich-politischen Gegebenheiten der

---

<sup>412</sup> So gesehen ist die von Francisco vorgelebte indifferente Haltung nur eine vorgespielte. Gleichgültig ist er nur insofern, als dass er sich an beliebig vielen und diversen Objekten auslebt und zu diesen keine tiefere Bindung entwickelt. Francisco ist an den Dingen der Welt nur insofern interessiert, wie diese ihm helfen, seine Machtbasis auszubauen. Vgl. dazu auch Geeroms 2017: 760; Velloso Álvarez 2017: 87, 94.

<sup>413</sup> ELO 196.

<sup>414</sup> ELO 198–199.

<sup>415</sup> Francisco ähnelt hier in gewisser Weise Rubén Bertomeu in *Crematorio*, der ebenfalls den apriorischen Wissenserwerb zwingend der eigentlichen Objektakquise voraussetzt. Man beachte in diesem Zusammenhang, die Form der Argumentation, die auch mit der materialistischen Weltansicht von Karl Marx in Verbindung gebracht werden kann. Gerade der reflexive Umgang mit der empirisch erfahrenen Wirklichkeit wird hier als Grundlage des Erfolges hervorgehoben. Vgl. dazu auch Geeroms 2017: 760, 762.

<sup>416</sup> Genau hier findet sich also zwischen Pedrós und Francisco eine dezidierte Gemeinsamkeit. Beide sind durch ihre Flexibilität und ihren Optimismus dazu prädestiniert, in der kapitalistischen Wirklichkeit zu bestehen.

Franco-Diktatur anzupassen und dadurch die Familie in eine optimale Position zum Kapitalerwerb zu bringen:

En su casa con la tienda de tejidos, el ultramarinos [...], las plantaciones de naranjos y viñedos de moscatel, sobre todo, con el carnet de falangista de su padre que le abría tantas puertas a la familia [...], podían permitirse el lujo de comprar las proteínas que se servían en la mesa en vez tener que salir a cazarlas. Si para algo sirve el dinero es para comprarles inocencia a tus descendientes. No está mal. No es poca cosa. Te saca del reino animal y te mete en el reino moral. Te humaniza. Gracias a él, al dinero, se habían difuminado la desmemoria de los Marsal las batidas de maquis en la montaña, en el pantano: los meses en que su padre ponía el reluciente Hispania al servicio del grupo (eso sí que era una muta, pervivencia de la jauría originaria).<sup>417</sup>

Auf Grundlage dieses so erworbenen Kapitals kann sich Francisco dann, unabhängig von der Verbindung seiner Familie zum Franco-Regime, gelingend eine eigene Existenz aufbauen und sich selbstverwirklichen:

[É]l tenía un proyecto. Viajar, follar, tomar drogas, ver cine, oír música, discutir de esto y aquello con unos y con otros, formaba parte de eso que Marx llama la acumulación primitiva de capital. Para su padre fueron las batidas nocturnas, los paseos por los acantilados de Misent y por las barras de los clubs con las autoridades. Habían cambiado los métodos, pero el mecanismo seguía funcionando. [...] Se trataba de poner los cimientos sobre los que levantar esa empresa de empresas que ha sido Francisco Marsal. Seguramente, más fácil cuando tu acumulación no es precisamente acumulación primitiva, sino un incremento de segunda generación, porque tu padre, en su tarea de acumulación y en su propio proceso formativo, hizo cosas bastante menos instructivas que las que tú haces, te evitó tener que trabajar con el estiércol que se necesita para poner en marcha la plantación: tener un capitalito previo en la recámara te da esa perspectiva de continuidad, sinergias multiplicadoras, el capital que no te puedes permitir obtener cuando saltas de un trabajo a otro, de una chapuza a otra, que es lo que hice en Londres y en París, limpiar aquí y allá, reunirme con unos y otros, como diría la canción de Aznavour, *rien de vraiment précis*: eso te mete en un túnel sin luz al fondo, te asfixia, te quema, te desgasta.<sup>418</sup>

Man achte an dieser Stelle wieder auf die Art und Weise, wie *En la orilla* hier über Chirbes' Protagonisten eine Aussage über die spanische Gesellschaft trifft. In der Logik Estebans wird das Reüssieren Franciscos in Zeiten der Marktwirtschaft auf den gleichsamem Erfolg seiner Familie während des Francoregimes zurückgeführt. Francisco, so Estebans deterministische Logik, ist frei und wohlhabend, weil seine Familie schon zu Zeiten der Diktatur privilegiert, frei und wohlhabend war. Regimetreue und Loyalität zum franquistischen Herrschaftssystem erweisen sich somit als die Voraussetzungen für das spätere Reüssieren in Demokratie und freier Marktwirtschaft.<sup>419</sup> Esteban wird damit zum Stifter einer historiographischen Betrachtung, dergemäß Francoregime und

---

<sup>417</sup> ELO 79.

<sup>418</sup> ELO 195–196.

<sup>419</sup> Mornat kommt zu einem ähnlichen Schluss: „*En la orilla* vuelve otra vez a explorar los inmediatos años de la guerra civil como escena traumática que provocó la fractura del padre de Esteban [...]. La quiebra económica del hijo también es la consecuencia de una traición, la traición del único criterio marxista paterno que podía seguir manteniendo. La quiebra de la carpintería, metonimia de la crisis económica española, remite a la quiebra moral del padre) [...]. Al asociarse con el voraz Tomás Pedrós, máxima encarnación del capitalismo especulativo, Esteban fue el artífice de su propia quiebra y remató la quiebra moral de su padre.“ (Mornat 2017: 64)

Demokratie in einer direkten Kontinuitätslinie stehen.<sup>420</sup>

### 3.6 Estebans Vaters – Figuration des Sozialismus

Ausgehend von diesen Betrachtungen widmet sich Esteban dann in einem zweiten Schritt der Erklärung seines eigenen Schicksals. Im Fokus dieser Überlegungen steht, ähnlich wie in den Betrachtungen zu Francisco, die Figur des Vaters. Diesen beschreibt der Protagonist als einen ehemaligen Klassenkämpfer, der zu Zeiten des Bürgerkriegs aufseiten der Republikaner gekämpft hat. Nach dem Sieg der Franquisten wird Estebans Vater gefangen genommen und muss eine mehrjährige Strafe im Gefängnis verbringen. Als er dann entlassen wird, ist er ein gebrochener Mann, der vor dem Scherbenhaufen seines Lebenswerks steht:

Aspiraciones descompuestas, fermentadas, también en ellas sospechas de pudrición: la justicia más como castigo que como bálsamo. Fingía mantenerse por encima de todo, agazapado a la espera de que pasarán los tiempos difíciles, como si su propia vida se mantuviera en suspenso, y el esfuerzo por creérselo era el fluido que lo alimentaba fortaleciéndolo para que lo de fuera no lo quebrase. Eso creía él. Ya estaba quebrado, tenía una deformidad, una especie de hernia monstruosa.<sup>421</sup>

Um das Kriegstrauma zu überwinden, verlagert Estebans Vater nach seiner Entlassung die für seine Identität als Klassenkämpfer wichtigen Ideale, die er auf Grund der Franco-Diktatur nicht mehr öffentlich vertreten kann, in das Innere des Privatlebens:<sup>422</sup>

Tú has tenido la capacidad o el don de leer tu biografía como pieza del retablo del mundo, convencido de que guardas en los avatares de tu vida parte de la tragedia de la historia, la actual, la de las habladurías y miserias de Olba, y la vieja historia de las infidelidades y traiciones de la guerra [...]: tu sufrimiento es un sufrimiento que está en todas partes, en el núcleo de cada desgracia como, para los cristianos, el cuerpo de Cristo está en cada un a de las hostias y en todas ellas: el cuerpo entero, terso y vigoroso [...]. Como en el caso de lo que acuden a la iglesia, tu actitud me confirma que lo que mejor soporta el paso del tiempo es la mentira. Te acoges a ella y la sostiene sin que se deteriore. En cambio, la verdad es inestable, se corrompe, se diluye, resbala, huye. La mentira es como el agua, incolora, inodora e insípida, el paladar no la percibe, pero nos refresca.<sup>423</sup>

Mit dieser Verlagerung der früher öffentlich vertretenen Werte und Ideale in den Bereich des Privaten ist aber auch ein weiterer Effekt verbunden, den Esteban folgendermaßen beschreibt:

Pero no hay que menospreciar la dosis de energía que se necesita para contarse uno mismo una mentira y para

---

<sup>420</sup> Geeroms folgert ebenfalls: „Es precisamente el contraste entre diferentes vivencias conflictivas del franquismo, del postfranquismo y de la crisis del 2008 el que le permite a Chirbes situar las raíces de la crisis actual en una evolución socioeconómica empezada ya durante la dictadura: las actitudes progresistas que se instalaban paulatinamente en la sociedad franquista fueron continuadas de manera cada vez más despiadada durante la democracia neoliberal, hasta volverse evidentes y desembocar en la crisis económica más reciente. En suma, el juego de contradicciones y el rechazo a la coherencia narrativa artificial permiten a *En la orilla* reinterpretar el pasado dictatorial y la crisis actual desde una perspectiva que socava la visión beatificada de la democracia española. La prosperidad que ésta prometía quedó reservada para un puñado de privilegiados de moralidad cuestionable, tales como Francisco y Pedrós.“ (Geeroms 2016: 763)

<sup>421</sup> ELO 53.

<sup>422</sup> Die Tischlerwerkstatt kann auch als das Symbol des Widerstandes gegen das franquistische Herrschaftssystem betrachtet werden. Vgl. Cáliz Montes 2017: 389.

<sup>423</sup> ELO 160–161.

mantenerse en ella. Él pudo hacerlo. Ha tenido esta constancia, esa fuerza de voluntad. Desde que salió de la cárcel [...], no vivía fuera del mundo, sino contra él, incluidos su mujer y sus hijos a los que supongo que nos hizo desgraciados, si es que alguien puede regalar a los demás felicidad o desgracia.<sup>424</sup>

Während nämlich Estebans Vater seine Identität stabilisieren kann, zerstört er gleichsam die Zukunft und Überlebensfähigkeit seiner Nachkommen, die er nicht ausreichend auf das Leben in Franquismus und Kapitalismus vorbereitet:

[E]sta manera desesperanzada de mirar el mundo, la seguridad de que no hay ser humano que merezca ser tratado como culpable. Eso lo he heredado con la sangre de mi padre, se me ha transmitido con la aspereza de su voz y la dureza de su mirada. Como diría Leonor: un hombre en guerra que se prepara para librar la batalla más importante. Eso sí que me lo ha enseñado él, que no me toleró ni un gramo de la ingenuidad que se necesita para poder aspirar a algo.<sup>425</sup>

Statt Esteban beispielsweise in die Bedeutung der Tischlerkunst einzuweihen, schürt er in diesem das Gefühl, letztlich wertlos und austauschbar zu sein:

Ni fui escultor, ni he sido ebanista, lo que el diccionario define como trabajador de maderas finas, autor de trabajos delicados [...], nada de todo eso me ha encargado nadie en mi vida, ni yo lo he sabido hacer, ni me ha interesado. Ni siquiera he sido un carpintero. Desde que dejé Bellas Arte [...], nunca mi padre me pidió que hiciéramos algo a medias, ni me enseñó a valerme por mí mismo, a llegar a ser un ebanista que deja algunas piezas para admiración o disfrute de otros cuando se va. Rechacé su proyecto y me dio por perdido. Me di por perdido yo mismo.<sup>426</sup>

Im Gegensatz zu seinem Vater, der sich zeitlebens als Subjekt des historischen Materialismus definiert und die Welt nach klaren ideologischen Maßstäben vermessen kann, ist Esteban außerstande, dem Leben, dem er mit völliger Indifferenz gegenübersteht, einen höheren Sinn abzugewinnen:<sup>427</sup>

Pero no le he otorgado a ese pesimismo mío una dimensión social. Lo he mantenido en la intimidad. He sentido mi frustración sin pensar que formaba parte de la caída del mundo, más bien he vivido con el convencimiento de que cuanto me concierne caducará con mi desaparición [...]. Un ser sustituible entre miles de millones de seres sustituibles. Ahí, nuestro desencuentro.<sup>428</sup>

---

<sup>424</sup> ELO 53–54.

<sup>425</sup> ELO 332–333.

<sup>426</sup> ELO 333.

<sup>427</sup> Vgl. hierzu Estebans Ausführungen: „A pesar de nunca me han interesado tus obsesiones políticas, reconozco que unos cuantos centilitros de ese veneno lo he heredado yo: esperar del ser humano sólo lo peor, el hombre, una fábrica de estiércol en diferentes fases de elaboración, un malcosido saco de porquería, decías cuando estabas de malhumor“ (ELO 160). Zur Einschätzung, dass mit Esteban auch ein Subjekt der Postmoderne zur Darstellung kommt, vgl. die Ausführungen von Serber 2014: 9; Serber, Daniela Cecilia (2016): „*En la orilla*, de Rafael Chirbes: La (re)lectura de la Guerra Civil Española desde la pos/desmemoria“. In: *Caracol* 11,11: 52–85, hier: 76. Online unter <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/114988>, abgerufen am 13.10.2022.

<sup>428</sup> ELO 160.



Im Gegensatz zu seinem besten Freund Francisco kann Esteban sich keine sinngebende Identität aufbauen,<sup>429</sup> die eigene Identitätslosigkeit und Leere führt er auf seine Herkunft, konkret: auf die Kälte und Empathielosigkeit seines Vaters zurück:<sup>430</sup>

Falta de aspiración, condicionantes del medio. Pensaba: soy propietario de mis carencias. Mi única propiedad es lo que me falta. Lo que no soy capaz de alcanzar, lo que he perdido, eso es lo que tengo, lo que es de verdad mío, ése el vacío que soy. Tengo lo que carezco. Y sentía una pena infinita por mí mismo y un rencor que a veces se parecía al odio por ella, falso odio [...], y falso odio a Francisco que se extendía a mi padre [...], o viceversa: amor por ausencia. Eran cara y cruz de la misma moneda [...].<sup>431</sup>

Während Francisco sich in den Möglichkeiten der demokratischen Wirklichkeit ausprobieren und verwirklichen kann, scheitern Estebans Versuche, sich von seinem Elternhaus zu emanzipieren. Ähnlich wie der Vater kehrt er nach dem Abbruch seines Studiums frustriert in sein Elternhaus zurück und versucht das eigene Scheitern zu verdrängen. Diese Zeit als Hilfsarbeiter in der Schreinerei, die auch als ein Verdrängungsversuch für die gescheiterte Selbstverwirklichung bewertet werden kann, kommentiert Esteban folgendermaßen:

[Y]o he sido carpintero de rebote, he efectuado trabajos de batalla, he sido un pequeño industrial sin ambiciones, no he pretendido más desde que tuve claro que renunciaba a mis aspiraciones para, a cambio, aceptar un futuro cuyos límites coincidían con el taller y la sombra tutelar de mi padre. El abecé de la carpintería: [...] [r]esolver con corrección encargos poco exigentes, puertas, ventanas, armarios, estanterías, todo elemental, funcional, tabla contra tabla, o tabla encajada en tabla, sin más dificultades; y carpintería para construcción. Trabajo hecho a destajo, ninguna filigrana. Hasta el último momento ha sido así. No sé si lo siento. No haber aspirado.<sup>432</sup>

Es wird deutlich: Weder kann der Protagonist einen Bezug zu seiner Arbeit finden, noch durch diese Arbeit eine glückende Identität entwickeln. Dadurch verfehlt er auch, sich das Wissen zu erarbeiten, das für eine Fortführung des Tischlerbetriebs notwendig gewesen wäre. Als ihm nämlich nach dem Schlaganfall des Vaters der familiäre Betrieb in die Hände fällt, ist er auf diese Aufgabe nicht ausreichend vorbereitet.

Diese Zeit an der Unternehmensspitze unterteilt der Protagonist nun in zwei Phasen. Zunächst überwiegt die Euphorie über die gewonnene Autonomie und Unabhängigkeit, wie unter anderem in folgendem Zitat deutlich wird:

Por vez primera en mi vida, yo tomaba decisiones, aspiraba a algo, mostraba ambición. En vez de un esperado y languideciente final, nos aguardaban unos meses de actividad frenética. No quiero jubilarme con la mierda de pensión autónomo que me queda y el ridículo plan de pensiones.<sup>433</sup>

---

<sup>429</sup> Man vgl. hierzu auch folgende Stelle des Narrativs: „Francisco me mostraba lo que podría haber sido, y la hondura de esa nada que se había convertido en mi única propiedad me la enseñaba mi padre: me restregaba por las narices lo que no iba a ser: el taller, el piso amueblado en el que no había un espacio que pudiera llamar mío“ (ELO 188).

<sup>430</sup> Vgl. noch einmal Mornat 2017: 66.

<sup>431</sup> ELO 188.

<sup>432</sup> ELO 169.

<sup>433</sup> ELO 235.

Kaum hat Esteban das Ruder in der Hand, verabschiedet er sich von der sozialistisch geprägten Unternehmenspolitik seines Vaters und richtet die Schreinerei auf die Produktionsbedingungen der Marktwirtschaft aus:

Empresarial es una fea palabra en nuestros tiempos, hace un siglo significaba agitación, progreso [...]: habrá que hacer horas extra, se cobrarán bien (no le conté [a Alvaro] que me había asociado con él en la construcción de apartamentos que estaba construyendo, en la que estaba casi a punto para la entrega de llaves y también en los edificios recién empezados, uno de ellos aún en el estado de cimentación, me había convertido en avalista de su crédito con el terreno de la montaña en hipoteca, y en coprestatario del crédito que obtuvimos para efectuar la obra, y socio al cincuenta por ciento de la nuevas construcciones, lo que exigió, además de hipotecar la casa y el taller y los terrenos, la inversión de los ahorros que el viejo tenía guardados en el banco y la de los que yo había conseguido mantener a salvo de su control).<sup>434</sup>

War es für den Vater vor allem wichtig, qualitativ hochwertige Produkte zu erzeugen, geht es Esteban ganz im Sinne eines Kapitalisten darum, die Produktivität des Betriebes und damit die Kapitalumsätze zu steigern:

Necesitaba ver engordar ese capital escuálido que había guardado después de tantos años [...], un dinero que era tan mío como suyo, el fruto de nuestro trabajo en la carpintería; que se hinchase más deprisa para asegurarme un final digno. Se trataba de pagar la eutanasia, la suya y la mía, la de los dos, el lugar de reposo, financiar la atención [...], los cuidados paliativos, y la operación con Pedrós iba a tener efecto anabolizante, iba a muscular un poco nuestras flácidas cuentas: eso fue todo, pero era mi dinero y el suyo, el dinero de los dos.<sup>435</sup>

Um diesem Ziel gerecht und Teil der kapitalistischen Erfolgsgeschichte, dem *pelotazo*, zu werden, geht Esteban schließlich die bereits erwähnte Geschäftsverbindung mit seinem Vorbild Tomás Pedrós ein und macht sich zu dessen Partner. Dadurch begeht er einen kardinalen Fehler, unterzieht er doch, von der Möglichkeit sagenhafter Gewinne berauscht, das Pedrós'sche Angebot keiner gewissenhaften Prüfung. In seiner Euphorie und Freude darüber, sich endlich von seinem Vater abzusetzen und auf eigenen Beinen zu stehen, übersieht der Protagonist, dass sein Geschäftspartner, der ihn letztlich für seine eigenen unternehmerischen Ziele missbraucht, kurz vor dem Konkurs steht und mit der Partnerschaft vor allem versucht, die Schulden des Unternehmens auf mehrere Schultern zu verteilen. Esteban kauft sich, ohne dass er es ahnt, in die Risiken eines Geschäftsmannes ein, der ihn in seinen Absichten skrupellos zu täuschen versteht:

Tomás Pedrós no ha calmado las exceptivas, porque me enredó él o quise enredarme o me dejé enredar yo. Él sí que apostaba, ha apostaba toda la vida, es más joven, saldrá de ésta y seguirá haciéndolo, seguirá apostando. Y tuvo otra empresa con la que ganó mucho dinero a fines de los ochenta, y que [...] mandó al carajo. Se asoció conmigo porque sabía que apostaba en una jugada de riesgo. No tenía claro que fuera a salir adelante la promoción, y no se trataba tanto de repartir beneficios si la bola caía en el número afortunado de la ruleta, sino de minimizar las pérdidas sí, como era lógico, se detenía en uno de los alvéolos que no llevan incorporada la suerte. Su apuesta ha sido mi fracaso [...].<sup>436</sup>

---

<sup>434</sup> ELO 234–235.

<sup>435</sup> ELO 114–115.

<sup>436</sup> ELO 170.

Der Ich-Erzähler zeichnet sich demnach als einen Akteur, der seiner Euphorie und Naivität zum Opfer fällt.<sup>437</sup> Dadurch, dass er versucht, sich vom marxistischen Unternehmensmodell seines Vaters zu befreien, um als Akteur im Spiel der freien Marktwirtschaft mitzuspielen, steuert er direkt in die Katastrophe. Esteban versucht, seinem familiären Schicksal zu entgehen, nämlich am Rande der Gesellschaft zu stehen, und bewirkt durch sein Handeln gerade dies: den eigenen Bankrott. Diesen ödipalen Schicksalsprozess kommentiert er selbst an anderer Stelle:<sup>438</sup> „La liebre fui yo, yo era mi orín y mi piel. Me olfateaba y cazaba a mí mismo. Me cacé y perdí la pieza“.<sup>439</sup> Indem der Protagonist also versucht, das Trauma des Vaters zu überwinden, aktualisiert er dieses unter anderen soziopolitischen Bedingungen in der Gegenwart. Dadurch stiftet *En la orilla* nach Francisco einen erneuten historischen Kontinuitätszusammenhang. Esteban ist auf seinen Vater insofern bezogen, als dass beide hinsichtlich ihrer Selbstverwirklichung als scheiternde Subjekte unter den gegebenen realpolitischen Bedingungen betrachtet werden können, und beide Schicksale sind insofern miteinander verknüpft, als dass die Niederlage des Vaters die Fehlentwicklung des Sohnes impliziert und antizipiert.<sup>440</sup> Esteban wird also das Opfer einer Familie, die selbst als das Opfer der historischen Bedingungen in der Franco-Zeit betrachtet werden kann. Dies verdeutlicht er insbesondere in folgendem Kommentar:

Esa culpa ya no me la he quitado hasta hoy mismo, aunque siempre he presentado que biológicamente soy un esclavo en busca de amo, no sé si está en mis genes esa mansedumbre, o si se me transmitió con la leche que mamá. Digno hijo de mi madre, reina de los suspiros, de las lágrimas [...]. Y la ira creciente de mi padre [...]. Su ira descontrolada al verla llorar [...], y luego debía sentir odio por su brutalidad, [...] se depreciaba, comportaba que su vida había sido una equivocación. Y, en ese clima, o en el silencio que lo fue ocupando

---

<sup>437</sup> Esteban wird damit zum Opfer eines Systems, das ihn über sein eigenes, wirkliches Wesen hinwegtäuscht. Ganz im Sinne gegenwärtiger Kapitalismuskritiken stellt *En la orilla* an Estebans Schicksal klar, dass der Kapitalismus nicht als unfehlbares, rationales System, das sich allein durch sich selbst weiter perfektioniert, betrachtet werden kann, sondern als System, das durch klare politische Interessen strukturiert und zum Zwecke der Durchsetzung politischer Macht als universell gültiges und unfehlbar-wahres inszeniert wird. Der Kapitalismus täuscht zum Zweck der Machtkonsolidierung und des Selbsterhalts über sein eigentliches Wesen hinweg. Die Wirklichkeit ist irrational und sie zielt nicht danach, sich zu perfektionieren, sondern wird vielmehr als logisch-fortschrittliche inszeniert: „[Durch durchgeführte Naturierungen] erscheinen ökonomische Operationen nicht mehr als homogenes Ordnungssystem, sondern als Konglomerat verschiedener kultureller Technologien, mit denen man Ungewissheiten zu beherrschen, Gefahren vorwegzunehmen, Kommunikationen zu strukturieren, das Verhältnis von Leuten und Dingen zu interpretieren, Machtvorteile und Ertragsaussichten zu sichern versucht. Und damit wird ein Realismus aufgerufen, der den Blick von der Modellierung konsistenter Systemideen auf die Heterogenität von Entstehungsbedingungen, Herkünften und tatsächlichen Praktiken lenkt. Der Kapitalismus ist eben nicht die Verwirklichung gesellschaftlicher Vorsehung, er übernimmt keinen geschichtsphilosophischen Auftrag, und er sorgt sich nicht darum, kohärent und sich selbst auf die eine oder andere Weise treu zu bleiben.“ (Vogl 2016: 175)

<sup>438</sup> Esteban verkörpert in diesem Sinne sehr wohl die Gesetzmäßigkeiten des Marktes, wenn man bedenkt, dass ökonomische Entscheidungen im Wesentlichen nicht auf rationalen Erwägungen, sondern auf der Grundlage des Affekts generiert werden.

<sup>439</sup> ELO 170.

<sup>440</sup> Vgl. Serber 2014: 9; Mornat 2017: 64.

tras la muerte de ella, mis casi cincuenta años de taller, intentando borrar las hojas del pasado, ponerlas en blanco, adaptando mis costumbres y mis aspiraciones a las de los demás, la pura nada [...].<sup>441</sup>

Esteban wird so gesehen zum Opfer eines als unglücklich zu deklarierenden Familiengefüges, dessen historisch bedingtes Unglücklich-Sein ihn zeitlebens im Griff hat. Dadurch kommt er zu dem Schluss, dass der Mensch in seinen Entscheidungen nicht frei, sondern abhängig von den ihn umgebenden Umweltfaktoren ist:

Decía el filósofo: yo soy yo y mis circunstancias. Muy bien dicho. Pues hazte la idea de que yo es el dinero que te permite financiar las circunstancias; si falta el dinero, te quedas tú con tu yo vacío, mero cascarón sin circunstancia que valga [...]; en cambio si lo tienes, si tienes dinero, puedes pagarte la compañía, un enfermero [...]; con dinero puedes permitirte un masajista y un peluquero [...]. Todo ello en una vivienda cómoda o en una clínica de Lucerna, habitación luminosa con vistas a un lago, a los verdes prados, las vacas de chocolate Milka [...]. Con el último comprimido, te dan una copia de champán.<sup>442</sup>

Wie sich die persönliche Werdung und damit verbunden auch die subjektive Perspektive auf die Welt tatsächlich gestalten, hängt in hohem Maße von den Umgebungsfaktoren der Umwelt ab, die ein gegebenes Subjekt in seiner individualspezifisch veranlagten Konstitution prägen. Das, was ein bestimmtes Individuum sein kann, wird gemäß der Argumentationslogik von Chirbes' Protagonisten nicht durch es selbst und damit auch nicht durch einen möglichen freien Willen determiniert, sondern durch die wirklichen realpolitischen Gegebenheiten.<sup>443</sup>

Gleichzeitig spielen innerhalb des Estebanschen Materialismus aber, wie weiter oben schon angedeutet, auch providenzielle Faktoren eine Rolle. Man erinnere sich, wie Esteban aus seiner Subjektivität des Scheiterns heraus das Bild einer Gesellschaft zeichnet, die sich in Anlehnung an mittelalterliche Ordnungsvorstellungen aus dem durch Pedrós figurierten Zentrum und einer darum angeordneten Peripherie zusammensetzt. Etwaige Individuen in einem bestimmten Kulturraum werden nicht nur durch den soziokulturellen und politökonomischen Kontext bedingt, der für sie relevant ist, sondern auch durch eine höhere providenzielle Logik, die diesen Individuen einen bestimmten Platz im Weltentheater zuweist.

Dass Esteban dies so sieht, unterstreicht er im Weiteren mit einer naturalistischen Argumentationsweise, die er letztlich von seinem Vater übernommen hat.<sup>444</sup> Diesem gemäß lassen

---

<sup>441</sup> ELO 191–192.

<sup>442</sup> ELO 140–141.

<sup>443</sup> Vgl. diesbezüglich noch einmal ELO 195. Zu dieser Form des Materialismus vgl. noch einmal Iorio, Marco (2016): „Geschichtsphilosophie“. In: Quante/Schweikard: 208–218, hier: 212f und Eagleton, Terry (2018): *Warum Marx recht hat*. Berlin: Ullstein-Taschenbuch: 131f.

<sup>444</sup> Vgl. hierzu auch die Feststellung von Velloso Álvarez, der Chirbes auf Grund der narratologischen In-Szenesetzung genetischer Vererbungstheorien als für die Determinierung des Schicksals in Sozialgefügen seiender Individuen in die Nähe von Zolas Naturalismus rückt: „Chirbes se destaca como alumno aventajado de la narrativa decimonónica, con una concepción determinista de la existencia que entronca con el Naturalismo de Zola. Así, puede constatarse un patrón hereditario de tipo genético en el devenir vital de los personajes: en efecto, el fracaso o el éxito

sich in der natürlichen Wirklichkeit Gewinner- und Verlierertypen unterscheiden. Kennzeichnend für diese beiden Gruppen ist ein je unterschiedlich ausgeprägter Wille zur Macht. Dabei rechnet sich der Vater selbst zu den sogenannten „Süßwassermenschen“, die genügsam und in friedlicher Koexistenz mit ihrer Umwelt leben:

Se enfadaba cuando escuchaba que a mi tío las cosas iban bien en Misent. No falta el trabajo, los turistas compran apartamentos, chalets, se necesitan puertas, marcos de ventana, persianas, comentaba mi tío mientras se echaba un chorro de coñac en la taza de café y me padre le decía que aquí las cosas seguían más o menos igual: en Olba somos gente de agua dulce. Y el agua dulce sólo atrae mosquitos.<sup>445</sup>

Gegenüber den harmlosen „Süßwassermenschen“ lassen sich dann die zur Herrschaft berufenen Menschen des Meeres, die sogenannten „Salzwassermenschen“, abgrenzen:

Cuando decía gente de agua salada, no se refería a los pescadores del puerto de Misent, que siempre han formado una colonia marginada de gente pobre [...], sino a quienes llegaban atraídos por la fuerza imán de la costa [...]. El mar trajo a principios del siglo XX a los primeros turistas que pisaron Misent, unos cuantos burgueses, familias con pretensiones de aristocráticas, como durante los siglos precedentes trajo a comerciantes, aventureros, contrabandistas (el mar como fuente de violencia), invasores que obligaban a los hombres de agua dulce a protegerse, llenando el litoral de torres vigía y fortalezas defensivas, que se levantaban en medio de los majales, el incierto mar como metáfora de ambigüedad moral: los casinos de Misent, los prostíbulos, las fondas y los cafés que atraían a los marineros que amarraban en los noráis del puerto y a los campesinos de los pueblos de interior.<sup>446</sup>

Bezieht man hier die durch Esteban von seinem Vater übernommene, an den Ideen des Naturalismus angelehnte Klassifikation unterschiedlicher Menschentypen nun auf die an anderer Stelle angedeutete providenzielle Vorstellung einer in Zentrum und Peripherie aufgeteilten Welt und ergänzt diese um den durch Esteban gleichsam vertretenen historischen Materialismus nach Marx, so lässt sich schließen, dass der Mensch durch eine genetisch-biologische Ausstattung bedingt in eine bereits bestehende Umwelt schicksalsmäßig hineingeboren wird, die ihm dann auf Grund festgelegter soziokultureller Determinanten ein bestimmtes Sein aufzwingt. Genetik im Sinne von schicksalhafter Veranlagung meint in der Estebanschen Vorstellung nicht nur die bloße physiologische Festlegung auf einen Charakter und auf eines durch die göttliche Vorsehung festgelegten Schicksals,<sup>447</sup> sondern impliziert auch einen Horizont, in dem das Hineingeboren-Werden in die Welt mit der Ausrichtung eines gegebenen (Roh-)Subjektes auf eine bereits gegebene und damit determinierte und auf die Entwicklung einflussnehmende, historische

---

de los padres se repite en la generación de los hijos como si se tratara de un legado biológico que se manifiesta con un fenotipo diverso en función de factores ambientales asimismo disímiles“ (Velloso Álvarez 2017: 81). Vgl. dazu auch folgende Feststellung von gleichem Autor: „Pero sobre todo, hay mucho de Marx y de Zola, en tanto que todos los personajes aparecen situados a uno u otro lado del retablo social por razones económicas y políticas, pero también genealógicas: las relaciones dialécticas entre opresores y oprimidos no solo se repiten a lo largo de la Historia, sino que se heredan.“ (Velloso Álvarez 2017: 94)

<sup>445</sup> ELO 99.

<sup>446</sup> ELO 99–100.

<sup>447</sup> Velloso Álvarez 2017: 94.

Wirklichkeit einhergeht. In dieser Realität werden Francisco und Esteban zu zwei Figuren, die durch ihre unterschiedlichen Lebensläufe eine Kontinuitätslinie stiften, die die historiographische Vorstellung von den „Dos Españas“ untermauert.

### 3.7 Nebenperspektiven: Der Chor der Prekären

Die äußerst ereignisdichte Reflexion von Esteban verkörpert aufgrund ihres Umfangs die Hauptreflexion der Handlung. Wie bereits erwähnt, stehen seine Überlegungen aber nicht für sich allein, sondern werden durch die Diskurse einer Reihe von Nebenfiguren kontrastiert, ergänzt und relativiert.<sup>448</sup> Hier sind vor allem die Perspektiven von Alvaro, Ahmed und Liliana, die das Prekariat repräsentieren, und die Stimmen der Unternehmer Pedrós, Francisco, Carlos und Justino zu nennen.

Im Folgenden soll nun stellvertretend für die Figuren der prekären Unterschicht Lilianas Perspektive auf die Krise dargestellt werden. Wie bereits beschrieben, ist Liliana im Hause Estebans als Dienstmädchen tätig und verliert durch die Krise ihre Stelle. Durch die im gleichen Zeitraum stattfindende Entlassung ihres Ehemanns Wilson, der in der Baubranche arbeitet,<sup>449</sup> ist die Familie nicht mehr in der Lage, die Hypotheken für das Haus abzuzahlen.<sup>450</sup> Die Familie, die Jahre zuvor in Zeiten des wirtschaftlichen Aufschwungs mit großen Hoffnungen aus Kolumbien nach Spanien eingewandert ist<sup>451</sup> und bereits begonnen hat, sich ein eigenes Dasein aufzubauen,<sup>452</sup> steht sprichwörtlich vor dem Scherbenhaufen ihrer Existenz. Im folgenden Zitat zeichnet Liliana gegenüber ihrer Cousine ein trostloses Bild von der fatalen familiären Situation:

*[Y] de que reces por mí, porque buena falta nos hace, que a Wilson lo echaron del trabajo y nos van a despachar de la casa el día menos pensado. [...] Mejor guárdate el dinero para lo que pueda llegaros, que a Wilson está a punto de acabársele la ayuda, y ya me dirás qué vais a hacer, los cien kilos de él hundiéndose el sofá desde el que ve la tele las veinticuatro horas del santo día, cuando no está en el bar, y tú fregando escaleras con un feto de tres meses en la tripa [...].<sup>453</sup>*

---

<sup>448</sup> Velloso Álvarez kommt diesbezüglich zu folgender Feststellung: „Pues lo cierto es que ese “río central”, el elemento dominante del cual nacen, al cual vuelven y en torno al que giran todas las tramas y voces secundarias es la historia del septuagenario Esteban, contada por el propio personaje a través de un largo monólogo interior que recorre de modo minucioso y obsesivo los motivos, antecedentes y preparativos de su suicidio, una suerte de “representación final” que le libere de una existencia condenada a la decepción personal y a la ruina económica“ (Velloso Álvarez 2017: 82). Die Funktion der Nebenperspektiven wird in diesem Sinne auch in der Sekundärliteratur diskutiert. Vgl. dazu Serber 2014: 3; Mornat 2017: 61f.; Geeroms 2017: 753; Velloso Álvarez 2017: 94.

<sup>449</sup> Vgl. ELO 216, 221.

<sup>450</sup> Vgl. ELO 222.

<sup>451</sup> Vgl. ELO 221.

<sup>452</sup> Vgl. ELO 222.

<sup>453</sup> ELO 397–398.

Wie aus Lilianas Gedankengang deutlich wird, hat sich die Familie in Spanien bereits ein Leben aufgebaut. Diese ist anders als Ahmed, der angesichts der Krise über die Rückkehr in sein Heimatland nachdenkt,<sup>454</sup> an den Ort ihres Leidens gebunden.<sup>455</sup> Statt durch Hoffnung und Zuversicht wird die familiäre Wirklichkeit von der Angst vor dem ökonomischen und sozialen Exitus dominiert. Lilianas Mann verfällt dem Alkohol, lungert nichtstuend im Hause herum und verroht letztlich physisch wie psychisch.<sup>456</sup> In der Familie herrscht eine bedrückende Atmosphäre, die durch mangelnde Kommunikation, gegenseitige Verachtung und häusliche Gewalt gekennzeichnet ist.

Bedingt durch den ökonomischen Niedergang verroht und verbittert aber nicht nur Wilson, sondern auch Liliana selbst. Estebans frühere Haushaltshilfe gerät durch die Krise bedingt in eine Situation, in der sie mit dem Rücken zur Wand um das Überleben ihrer Familie kämpfen muss. Dadurch wird sie zu einer beinharten Vertreterin ihrer eigenen Interessen. Man beachte hierbei folgende Passage aus ihrem Diskurs, in der sie Esteban klar zu verstehen gibt, dass sie auf Grund der ausbleibenden Lohnzahlungen nicht mehr bereit ist, ihm in der Haushaltsführung sowie bei der Pflege des Vaters zu helfen:

*Cada vez que me llame, yo vengo, ahora ya sabe usted que no hay trabajo y cualquier ingreso viene bien, le dije el último día cuando el viejo me dijo que no podía mantenerme. No puedo pagar un sueldo, dijo, y llámame de tú, hijita, me pidió. Ahora ya no trabajas aquí. Hablamos como amigos. Le respondí: nosotros tenemos más costumbre de llamar a la gente de usted. Y él: me refiero a verte [...]: hoy me toca llorarle a ti [...]. Estoy arruinado, ni para pagar la casa tengo [...]; así que fíjate si agradeceré que vengas hacernos compañía en estos tiempos en que mi padre y yo vamos a estar tan solos. Claro, don Esteban, si lo entiendo a usted, pero usted sabe lo ocupada que estoy y que no tengo ni tiempo para mí ni para mi marido y mis hijos, así que será difícil que lo tenga par los demás. Me tengo que buscar la vida. Yo no puedo venir acá sin no me pagan. Eso le dije y a él se le abrieron los ojos redondos y pareció que iba a darle algo. Me alarmé, creía que iba a hacerme alguna cosa mala [...], y de repente no sé de dónde aquella voz tan dura, tan ronca: ya tardas. No pierdas ni un euro más esta mañana conmigo. Vete donde te paguen.<sup>457</sup>*

Die Härte, mit der Liliana über ihren ehemaligen Dienstherrn urteilt und dadurch ihren eigenen Überlebenswillen zur Schau stellt, wird auch an folgender Passage deutlich:

*Seguro que lo hizo para darme pena y que no le dijera nada a Wilson, aunque también comprendo lo solos que están allá los dos viejos, pero que paguen su avaricia. En el bolso llevaba yo la plata que me había dado como gratificación por despedirme, que la verdad no estubo mal, por no hablarte de lo que me ha prestado y ya puede esperar sentado que le devuelva. [...]– ¿Cómo que te prestaba?, ¿mucho plata? Algo le harías a cambio. Si le dices a Wilson lo de los besitos y los préstamos, lo mata a él, pero luego te hubiera matado a ti.<sup>458</sup>*

Zur Darstellung kommt die Binnenperspektive einer Akteurin, die nicht nur in der Lage ist, die

---

<sup>454</sup> Vgl. ELO 15.

<sup>455</sup> Vgl. ELO 222.

<sup>456</sup> Vgl. ELO 397.

<sup>457</sup> ELO 400.

<sup>458</sup> ELO 401.

sich ihr offenbarende sozioökonomische Realität klar zu beurteilen, sondern die es auch versteht, zum Zwecke des Überlebens ihr Handeln an die Wirk- und Rahmenbedingungen der Wirklichkeit anzupassen.

Dies wird nicht zuletzt auch an Lilianas Hintergrund deutlich. Man bedenke: Estebans ehemaliges Hausmädchen ist eine Wirtschaftsmigrantin, die ihre Heimat Kolumbien aus ökonomischen Gründen verlassen hat, um sich und ihrer Familie eine bessere Zukunft aufzubauen.<sup>459</sup> Bereits vor der Krise zeichnet sich ihr Wesen demnach schon durch Risikobereitschaft, Gründergeist und Tatendrang aus, und dies schließt unter anderem auch mit ein, dass sie bereit ist, sich unter die Wirkbedingungen der kapitalistischen Ordnung zu unterwerfen und nach deren Spielregeln ihr Bestes zu geben. Gerade unter diesem Aspekt, nämlich ein ökonomisch sicheres Leben zu führen, ist zu verstehen, warum Liliana das Dienstverhältnis zu Esteban überhaupt akzeptiert. Im Horizont des wirtschaftlichen Wohlstandes und der dadurch induzierten Hintergrundbedürfnisbefriedigung sind alle an der Oberfläche sich abspielenden zwischenmenschlichen Kontakte gerechtfertigt und das Leben erfüllt, wie Liliana im Gespräch mit ihrer Tante Susana verdeutlicht:

*Allá arriba no hay paro ni miseria, dicen los curas. Pues yo te digo que el Dios de tu casa es ese otro cuñado tuyo, el que te arregló los papeles y ahora ha vuelto y parece que ha venido con dólares y me dicen que está haciendo buenos negocios él sabrá con cuál cosa. Agarrarte a él, rézale a él. [...] Yo no creo en Dios por mí, quiero creer en Dios por mis hijitos, los veo tan pequeños, tan desvalidos [...]. Dios es un servicio del que no quiero prescindir. Si no encomiendas tus niños a Dios, a quién se lo vas a encomendar. Aquí, quién puede quererlos a ellos. Mejor ni pensarlo.*<sup>460</sup>

Liliana als Verkörperung einer niederen Sozialschicht und als Vertreterin eines migrantischen Expatriats, die ihre Heimat in der Aussicht verlassen hat, um ein auf Prosperität und Wohlstand beruhendes Leben zu führen, kann zunächst unter den Bedingungen des als fremdartig erfahrenen Kapitalismus koexistieren, weil die mit der freien Marktwirtschaft einhergehenden Versprechungen zunächst auch erfüllt werden.

---

<sup>459</sup> Die Sekundärliteratur kommt hier zu dem Schluss, dass Ahmed und Liliana auch als Verkörperungen all der enttäuschten Hoffnungen, in Spanien ein besseres Leben führen zu können, betrachtet werden können: „El caso de Liliana nos ofrece una perspectiva un poco diferente, pues esta sí que parece reivindicar de modo reiterado a lo largo de la novela sus raíces y manifiesta su desarraigo, por lo que el componente identitario parece mucho más fuerte; sin embargo, el diálogo final con su amiga Susana pone de manifiesto que en realidad lo que se añora no es la tierra de la que se partió, sino una imagen idealizada y congelada en la memoria de la misma que se sabe irrecuperable, el paraíso perdido hoy devastado por la penuria económica y la inseguridad. La añoranza y el recuerdo de lo propio son, como ella misma admite, una forma de fe, pero lo que le une a sus compatriotas en España es su condición de emigrada económica.“ (Velloso Álvarez 2017: 88)

<sup>460</sup> ELO 407.



Aufgrund der Krise und der damit einhergehenden Erosion ihrer Hoffnungen erscheint Liliana dann die Welt in einem anderen Horizont. Durch den wirtschaftlichen Zusammenbruch und dem damit verbundenen Bankrott der Schreinerei kann Esteban ihr nicht mehr den Lohn zahlen. Dadurch ist aus Lilianas Perspektive auch der Sozialpakt aufgelöst, der zuvor zwischen ihr und ihrem Arbeitgeber existiert hat. Liliana bleibt nichts anderes übrig, als alleingestellt den Kampf ums Überleben aufzunehmen:

*Entonces vivíamos. Me desenvolvía. No nos imaginábamos que iba a llegar esta mierda de ahora, que ya no sabe uno a quién pedirle prestado, esta vergüenza de andar arrastrándote, y que los conocidos pongan cara de susto cuando te ven venir y se cambien de acera disimulando, porque están convencidos de que vas a darles otro sablazo como el que diste hace un par de semanas. Pesa mucho este agobio, todo el día maquinando, dándole vueltas a las cosas, pensando cómo sales adelante con tus cuatrocientos euros de la ayuda familiar y los seiscientos que gana la mujer, echando unas cuentas imposibles de cuadrar, siempre más gastos que ingresos, por muchos equilibrios que hagas, cómo pagas con eso los libros y las cosas del colegio de los niños, que este año suben a setecientos euros [...], el seguro de coche, la hipoteca de casa, el SUMA, y todo eso se convierte en la pesadilla de todas las noches, de la que no te dabas cuenta cuando las cosas iban bien pero que se vuelve el único tema en cuanto han empezado a ir mal: cómo llenas la nevera. Sólo cuando estás en la ruina descubres que hay que comer todos los días [...]. Pues claro. Eso lo sabe todo el mundo. Lo que en condiciones normales ni siquiera adviertes, cuando no tienes un euro en el bolsillo se convierte en tu gran aventura: t-dos-los-santos-días-hay-que-comer [...], y no es cosa de hoy, es cosa de cada día, porque todos los días meriendan y todos los días cenan.<sup>461</sup>*

Auch Liliana befindet sich wie die übrigen Figuren buchstäblich am Ufer: Zur Darstellung kommt hier eine Akteurin, welche durch die gemachten Erfahrungen in der Krise bereit ist, sich bewusst von Bindungen, die ihr ökonomisch nichts mehr nutzen, zu trennen. Gezeichnet wird mit ihr eine Figur, die den *Kampf ums Dasein* als Überlebensmaxime und Krisenbewältigungsprogramm gewählt hat und deren Handeln ganz im Zeichen der Akquise für die Kontinuität des Alltags notwendiger Basisgüter steht. Im Gegensatz zu Esteban, der angesichts seiner Krise keine Zukunft mehr im Leben sieht, entscheidet sie sich, die Herausforderungen der Krise anzunehmen.<sup>462</sup>

### **3.8 Nebenperspektiven II: Der Club der Unternehmer**

Dass in *En la orilla* über unterschiedliche Figurensubjekte verschiedene Sichten auf die Krise verhandelt werden, wird nun nicht nur an der Arbeitnehmerin Liliana deutlich, sondern insbesondere auch an der Schicht der Unternehmer, die sich auf ihren informellen Treffen über die gesellschaftliche Lage austauschen. Beginnen die Lilianas und Alvaros der Arbeitnehmerschicht, am Ufer stehend, den Kampf gegen eine Realität anzunehmen, die sich als existenziell und bedrohlich erweist, sehen Pedrós und die übrigen Vertreter der Unternehmerschaft in der manifest-

---

<sup>461</sup> ELO 88–89.

<sup>462</sup> Damit sind alle Merkmale erfüllt, die für eine gelungene Krisenreflexion sprechen. Liliana ist handlungsfähig, weil sie in der Lage ist, zu formulieren, was sie angesichts der Krise zu tun gedenkt. Vgl. zu den Kriterien einer Krisenspäthphase Jaeggi 2014: 404f.

gewordenen Krise gar die veritable *Chance*, unter neuen Rahmenbedingungen ihre Geschäfte fortzusetzen.<sup>463</sup> Ähnlich wie Estebans ehemaliger Partner, der in seinem Exil über neue Investitionsmöglichkeiten und Betriebsmodelle nachdenkt, äußern sich auch seine Kollegen:

¿De vuestra crisis? ¿Eso te dijo? ¿Acaso él tiene sesenta años como tú? Cuarenta y cuatro [...]. Pero es un lince. Qué capacidad para crear empatías. Ya te estaba enredando. Tú y él, dos jubilados que contemplan el último tramo de su vida. Como si él no estuviera ya maquinando otro negocio. No te quepa duda de que lo está. Seguramente, lo de la quiebra sea sólo una estrategia para algo y, en realidad, le han embargado la calderilla porque lo que merece la pena lo tiene a nombre de Amparo.<sup>464</sup>

Seien es Justino, Bernal oder Francisco – zur Darstellung kommt eine Unternehmerschaft, die angesichts der Krise nicht nur nicht resigniert, sondern die gerade in Zeiten des gesellschaftlichen Niedergangs ihre operativen Ziele weiter zu benennen und umzusetzen versteht. Für sie scheint die Krise nicht zu bestehen. Deutlich wird dies unter anderem Justino, der prahlerisch seinen Reichtum zur Schau stellt:

No hablo de los relojes y cadenas que lleva, ni de que su mujer parece una escaparate de joyería ambulante: eso es quincalla, el dedo con que te señala el sol; hablo de transacciones de terrenos, de traspasos, de fincas escrituradas a nombre de sobrinos, cuñados, suegros, jubilados con alzheimer o con demencia senil a los que se les ha falsificado la firma [...], sociedades import-export [...], desapariciones periódicas, sus misteriosas entradas en el limbo [...], estancias en la prisión de Fontcalent, o viajes a algún filo de navaja (Tailandia, Colombia, México), para coordinar el transporte de sustancias poco legales [...], un sitio de Miami [...], la zona spa con su jacuzzis y sus saunas y el tortuoso laberinto de cuartitos con camas *varied size*.<sup>465</sup>

Man achte hier insbesondere auf den hyperakkumulativen Stil, durch den die Dimension der Justinoschen Kapitalakkumulation zum Ausdruck gebracht wird. Inszeniert wird hier das Bild eines Unternehmers, der es durch verdeckten Menschenhandel nicht nur zu enormem Reichtum gebracht hat, sondern der sich aller Krise zum Trotz seiner Privilegien sicher ist.

Dass sich die in *En la orilla* dargestellten Unternehmer ihrer Position sicher sind, wird aber auch an den Kommentaren von Carlos deutlich. Dieser lässt sich im Gespräch mit seinen „Kollegen“ zu einer Reihe von Vermutungen hinsichtlich Pedrós’ Schicksal hinreißen.

Diesbezüglich bemerkt er:

Con lo de Schengen y el acojono que le ha entrado a los banqueros suizos, ya no es tan fácil enterrar el dinero, resulta complicado encontrarle un depósito apacible, un panteón en el que repose; difícil también desaparecer el propietario del dinero. Tiene que haber métodos, sin duda. Para lo del dinero, seguro que los hay, pozos negros y gigantescos donde se camufla de día toda esta pasta que corre de acá para allá en la noche: entre los narcos, los jeques árabes, los financieros de Londres y Nueva York, los propietarios de pozos petrolíferos, los clientes de las subastas de arte, esos que son verdaderamente ricos. Para hacerte desaparecer tú mismo siempre queda la opción Pitanguy, alguno de los magos de la cirugía plástica que te cambie la cara, y cambie el diseño de las yemas de los dedos por el de algún cadáver indocumentado [...]. Debe haber cientos de millones en esa situación.<sup>466</sup>

---

<sup>463</sup> Vgl. ELO 326, 435, 435–436.

<sup>464</sup> ELO 326.

<sup>465</sup> ELO 68–69.

<sup>466</sup> ELO 61–62.

Carlos' Bemerkungen zu Pedrós' Verbleib gibt dem Lesenden mehrere Hinweise, wie Rafael Chirbes die Stellung des Unternehmertums in der Krise bewertet. Erstens offenbaren seine Spekulationen ein erhebliches Täterwissen. Wenn dieser, wie im Zitat, über die Steuerschlupflöcher und schwarzen Konten sinniert, die Pedrós genutzt haben könnte, dann rekurriert er nicht zuletzt auf die Methoden der Steuerunterschlagung, die ihm als Bankdirektor bekannt sein müssten und die er als Dienstleister der in Olba ansässigen Unternehmerschaft, so kann man zumindest unterstellen, selbst angewendet haben könnte.

Zweitens dienen Carlos' abenteuerlich anmutende Mutmaßungen über Pedrós' Verbleib aber auch der Selbstvergewisserung. Dadurch dass die Unternehmerkollegen Überlegungen darüber anstellen, wie Pedrós sich abgesetzt haben könnte, versichern sie sich nicht zuletzt ihrer eigenen Identität, droht ihnen doch theoretisch ein ähnliches Schicksal wie dem viel gelobten Vorbild. Und drittens zeigen die Unternehmer, allen voran Carlos und Justino, den Mut oder die Non-Chalance, ihre Ansichten und ihr Wissen auch in einem öffentlichen Raum zu vertreten. Dadurch verweisen sie nicht zuletzt darauf, dass sie sich ihrer Sache sicher sind und sie ihres Erachtens auch keine Strafverfolgung zu befürchten haben.

Gezeichnet wird somit in *En la orilla* insgesamt das Bild einer Unternehmerekaste, die sich trotz der Krise nicht nur ihrer Besitztümer, sondern auch ihrer gesellschaftlichen wie rechtlichen Privilegien sicher ist.

### **3.9 Strukturelle Aspekte I: Multiperspektivische Krisenfokussierung**

Insgesamt umfasst *En la orilla* somit ergänzend zu Esteban zwei Gruppen von Akteuren, die ihre eigenen, spezifischen Perspektiven über die Krise zum Ausdruck bringen. Gleichzeitig wird über diese Ansichten die besondere Sicht von Esteban weiter hervorgehoben. Wie bereits weiter oben diskutiert, erweist sich dessen Weltperspektive nicht zuletzt deshalb als eine besondere, da sie gewichtige Berührungspunkte sowohl zu den Auffassungen der Arbeitnehmer als auch zu den der Unternehmer hat. Estebans im Horizont der Krise sich entwickelnde Perspektive auf die Welt muss eine andere sein, da auch die soziokulturellen und ökonomischen Bedingungen, unter welchen er seine Sicht auf die Krise kognitiv konstruiert und diskursiv verbalisiert, von denen der anderen Figuren dezidiert abweicht. Weder besitzt er den skrupellosen und fast schon kriminellen Optimismus eines Pedrós', der die wirtschaftliche Krise als eine notwendige Begleiterscheinung

ökonomischer Kreisläufe erachtet,<sup>467</sup> noch verfügt er über die verzweifelte Aggressivität Lilianas, die mit allen Mitteln um ihre Existenz und die Zukunft ihrer Familie kämpfen muss.<sup>468</sup> Esteban, der Mann ohne Eigenschaften,<sup>469</sup> der es sein Leben lang nicht vermochte, eine eigene Existenz aufzubauen und der aufgrund seiner Naivität grob fahrlässig den Ruin der familieneigenen Traditionsschreinerei bewirkt hat, verfügt nun, da er am Abgrund steht, über keine ausreichenden personellen Ressourcen, vermittels welcher er den Existenzkampf annehmen und bewältigen könnte. Angesichts seines fortgeschrittenen Alters, das sinnbildlich für den Zerfall des alten gesellschaftlichen Mittelstandes steht, gibt es für ihn keine Zukunft mehr.

Neben diesen Unterschieden finden sich aber auch deutliche Gemeinsamkeiten zwischen den Akteuren. Alle in *En orilla* gezeichneten Figuren zeichnen sich durch eine klare ideologische Positionierung zur Welt und dezidierte Handlungsfähigkeit aus. Sowohl Esteban als auch Liliana und die Mitglieder des „Clubs der Honoratioren“ sind sich in ihren Ansichten darüber einig, dass sie sich in einer Welt befinden, in der der *Kampf ums Dasein* und das *Primat des Stärkeren* gilt. Indem sie so denken und auch handeln, unterscheiden sie sich klar von ihren Pendants in *Crematorio*, die aufgrund des unmittelbaren Erlebens von Matías' Tod noch traumatisiert, verstört und handlungsunfähig sind. Zwischen *Crematorio* und *En la orilla* hat also ein epistemologischer Sprung stattgefunden, der sich nicht zuletzt in der deutlich zielstrebigeren Reflexions- und Handlungsfähigkeit der zur Darstellung kommenden Akteure äußert.

Gleichzeitig zeigt *En la orilla*, dass die durch die Figuren verkörperten Diskurse über die Wirklichkeit keine absoluten Wahrheiten sind, sondern dass es sich dabei vielmehr um subjektive Einschätzungen über die Welt handelt. Dieser Gedanke wird in *En la orilla* explizit durch Esteban formuliert:

Esa historia es mía. La guardo yo en exclusiva. Fue así y dejó de serlo. La que pueda contarme Francisco no deja de ser una historia mutilada, interesada. Yo necesitaría saber la parte que calla, la que no vio, no quiere ver, o no pudo ver. Lo mismo que no supe ver lo que nos alejó de repente. Mirar desde los ojos que lo contemplaron a él [...], con la secreta esperanza de confirmar que la resultante es el recuerdo de una historia ni siquiera desgraciada (eso concede cierta nobleza), sino vulgar. Ése es mi bálsamo. Pero esos ojos ya no están, son oscuridad. Y no puedo rescatar lo que vieron de mí.<sup>470</sup>

Der Ich-Erzähler macht hier deutlich, dass er seine Perspektive auf die Welt als eine höchst individuelle betrachtet. Gleichsam räumt Chirbes' Protagonist der Existenz anderer Diskurse

---

<sup>467</sup> Vgl. ELO 436–437.

<sup>468</sup> Vgl. ELO 400.

<sup>469</sup> Vgl. ELO 169.

<sup>470</sup> ELO 411.

dezidierte Berechtigung und Legitimität ein, wie er mit dem Verweis auf die Weltsichten seines Vaters und Franciscos spezifiziert. Man beachte hierzu auch folgende seiner Aussagen:

Hay tantos otros personajes. Pasan deprisa, en apretada confusión. Quiero nombrarlos y no me da tiempo, tan apresurados pasan, ni siquiera recuerdo sus nombres, así de frágil es su presencia; y ese no saber nombrarlos, no encontrar en mi cabeza sus nombres por más que registro, me llena de angustia. Busco infructuosamente en lo que debía ser almacén y es vertedero: patrimonio extraviado, o dilapidado. La vida como derroche, ¿no, padre?, ¿no es ésa una de tus ideas centrales? A lo mejor también ellos han buscado mi nombre sin encontrarlo alguna noche en vela. Han querido revivir escenas en las que participé. Pero las compuertas se han abierto. Nos vaciamos. Me doy cuenta de que incluyo en el elenco a Liliana, como si ella fuese fallido presente, teatro contemporáneo, personaje [...] destacado de manera indeseada en el desenlace, protagonista de su propia representación que previsiblemente aún tardará unos cuantos años en alcanzar su clímax, y su particular desenlace fuera de mi alcance.<sup>471</sup>

Ähnlich wie Rubén in *Crematorio* und gemäß der Idee des *Theatrum mundi* vergleicht Esteban die Welt mit einer Theaterbühne, auf der die Menschen gleich Schauspielern eine bestimmte Rolle spielen müssen.<sup>472</sup> Dabei unterschieden sich die ausgeübten Rollen („su propia representación“) von Individuum zu Individuum. Indem Esteban so argumentiert, macht er deutlich, dass er die Erzählung seines Lebens und seine Sicht auf die Welt in Krise als eine unter infinit möglichen betrachtet. Sie erhebt daher nicht den Anspruch, eine objektive Wahrheit zu repräsentieren. Gemäß seiner Vorstellung handelt es sich bei etwaig getätigten Aussagen über die Welt gerade nicht um verallgemeinerbare Entitäten des Wissens, sondern um subjektimmanente Figuren, die nicht ohne die Materialität der Subjekte gedacht werden können, die über die Welt berichten. Der Protagonist macht damit die Selbstverständlichkeit, dass alle Erzählungen immer an ein Aussagesubjekt gebunden und daher naturgemäß subjektiv sein müssen, zu einem eigenen Thema, das für das Verständnis von *En la orilla* entscheidende Bedeutung hat.<sup>473</sup>

Die These, die Esteban hier vertritt, wird insbesondere auch durch die Kommentare von Francisco gestützt. Dieser verweist in der folgenden Passage auf den Zusammenhang zwischen sozioökonomischer Herkunft und Diskursbeschaffenheit:

En el estrato social inferior (del hemos creído escaparnos los últimos años) no caben las discusiones metafísicas acerca de los límites del hombre cuando ejerce su derecho sobre otros animales. Hay lo que hay. No aparece el reino moral por ninguna parte. Estás abajo porque no te has desanimalizado lo suficiente. Los de abajo se plantean, más bien, estrategias laborales, cuestiones de método, maniobras que aumentan la eficiencia con menor derroche energético. Se mueven en el plano de la técnica, la mera búsqueda de más

---

<sup>471</sup> ELO 388–389.

<sup>472</sup> Vgl. dazu noch einmal Curtius 1993.

<sup>473</sup> Verschiedene Autoren haben darauf hingewiesen, dass es Chirbes wie in seinen Vorwerken auch in *En la orilla* darum ging, den zum Schweigen gebrachten Stimmen der Franco-Diktatur einen öffentlichen Raum zu geben. Chirbes habe damit gezeigt, dass nicht nur der offizielle Diskurs der Kriegsgewinner über die Wirklichkeit als subjektiv zu bezeichnen ist, sondern dass neben diesem eine Unzahl vergessener, subjektiver Sichtweisen auf die Realität existiert, die es auch der Gerechtigkeit wegen zu reaktivieren gilt: „Se trata de un condensado y (quizás por ello) agudamente crítico panorama histórico de España desde la Guerra Civil hasta la actualidad: *la Historia* expresada en/a través/desde *las historias* que estos individuos [...] encarnan“ (Serber 2016: 73). Vgl. auch Mornat 2017: 65.

resultados con menos esfuerzo: empirismo: cómo hay que atarle las alas al pato para que no se mueva cuando los sacrificas [...]. Ningún rico medianamente inteligente practica el asesinato. Ellos no son psicópatas. No tienen por qué serlo. Para eso, para matar y sufrir psicopatías, tienen a sus empleados.<sup>474</sup>

Francisco stellt hier die Hypothese auf, dass die niederen sozialen Schichten nur zur Generierung von Diskursen in der Lage sind, die sich um die Alltagswelt des Lebens drehen.<sup>475</sup> Diesbezüglich führt er auf, dass die mangelhafte Abstraktionsfähigkeit etwaiger Subjekte einer niederen sozioökonomischen Seinssphäre auf deren Verstrickung in die alltägliche Daseinsbewältigung und der damit verbundenen kulturellen Verrohung zurückzuführen ist. Weil diese Subjekte tagtäglich den *Kampf ums Dasein* führen müssen, können diese auch nur Diskurse generieren, die den alltäglichen Überlebenskampf zum Gegenstand haben. Zu abstrakten Gesellschaftsanalysen oder zu weiterführenden Utopiebildungen sind sie deswegen seines Erachtens nicht in der Lage. Dieser Gedanke wird von Esteban, in Ergänzung zu Franciscos Ausführungen, nun weiter ausformuliert: „Simple cuestión de clases. A las clases altas el paso del tiempo las ennoblece en sus imágenes. [...] [L]os mete directamente en la historia“.<sup>476</sup> Inszeniert werden so im Gesamtpanorama von *En la orilla* nicht nur unterschiedliche, narratologisch verarbeitete Wahrnehmungen auf die Krise, sondern auch der *Hinweis*, dass es sich bei diesen Diskursen über die Wirklichkeit um Materialitäten handelt, die durch die sozioökonomischen Umstände als solche bedingt sind und sich deswegen voneinander unterscheiden müssen.<sup>477</sup>

### 3.10 Strukturelle Aspekte II: Zwischen Stabilität und Instabilität

Es war nun in einem zweiten Schritt, wie für die anderen besprochenen Krisenromane auch, das Anliegen, zu untersuchen, inwiefern die im ersten Teil der Analyse gewonnen inhaltlichen Aspekte über die in *En la orilla* zur Darstellung kommende Krise mit ihrer jeweiligen Form der Inszenierung in Verbindung gebracht werden können.<sup>478</sup> Ziel war es, durch die Untersuchung der makro- wie mikronarratologischen Erzählstruktur weitere Informationen über die Verfasstheit der Instanz des Erzählens und ihren Inszenierungswillen abzuleiten. Die Untersuchung der in *En la*

---

<sup>474</sup> ELO 81–82.

<sup>475</sup> Hier wird die Erzählinstanz also präziser. Aus den unterschiedlichen sozialen Schichten resultieren unterschiedliche Diskursqualitäten. Vgl. Serber 2014: 72f.

<sup>476</sup> ELO 254–258.

<sup>477</sup> Vgl. hierzu noch einmal Geeroms 2017: 763 und Mornat 2017: 61f.

<sup>478</sup> Mit der in *En la orilla* gewählten Form der narratologischen Darstellung haben sich eine Reihe von Autoren beschäftigt. Deren Betrachtungen unterscheiden sich darin, welche Qualität und welches Maß an erzählter Strukturiertheit dem Werk zugestanden werden kann. Während Geeroms (2017: 752f.) und Mornat (2017: 62) *En la orilla* eine dezidiert als solche inszenierte Strukturlosigkeit unterstellen, sieht Velloso Álvarez (2017: 81ff.) in *En la orilla* eine Logik des Erzählens walten, die das Narrativ mit einem klaren, hierarchischen und insbesondere ideologischen Aufbau versieht.

*orilla* zur Darstellung kommenden Erzählstruktur wurde dabei im Horizont der Krisenaspekte, die bereits in der Inhaltsanalyse gewonnen werden konnten, durchgeführt und auf diese hin abgeglichen.

Hierbei lässt sich zunächst einmal feststellen, dass das Moment der subjektiven und argumentativen Sicherheit, die an den Figuren beobachtet werden kann, durch die mikronarratologischer Ebene unterlaufen wird. Ähnlich wie in *Crematorio* sind die Diskurse der Figurensubjekte auf der mikronarratologischen Ebene im Modus des Gedankenstroms und der erlebten Rede organisiert.<sup>479</sup> Seien es die Subnarrative Estebans, Lilianas oder Pedrós', sie alle geben die als kritisch bewertete Welt in einer Art und Weise wieder, die gerade durch schnelle, häufige und sprunghafte Themenwechsel sowie eine aufgelöste Raum- und Zeitstruktur gekennzeichnet ist und dadurch ein hochdynamisches und unruhiges Bild der in *En la orilla* verarbeiteten Krisenwelt erzeugt. Die durch die einzelnen Figuren verhandelten Themen kommen so zur Darstellung, als seien sie von einem erzählenden Über-Ich befreit, was wiederum gegen die rein aus der inhaltlichen Analyse gewonnene Schlussfolgerung spricht, die betreffenden Subjekte äußerten sich aus einer Position der ideologischen Sicherheit heraus. Subjektive Stabilität in Hinsicht auf die vertretene ideologische Position und Instabilität des Ausdrucks verweisen vielmehr auf eine psychologische Konstellation, in der das betreffende Subjekt zwar eine gewisse Sicherheit wiedergefunden hat, aber immer noch unter den Auswirkungen des erlittenen Traumas leidet. Sicher in dieser Welt ist insbesondere die Gewissheit, dass diese unsicher geworden ist. Esteban mag zwar durch seinen Bankrott den Schlüssel zum Verständnis für die Welt in der Hand haben, nur nützt ihm das nichts mehr, da ihm durch die erlittene Insolvenz nur noch der Selbstmord zur letztmöglichen Restitution seiner Würde übrigbleibt. Das Moment des Triumphes, die Welt endlich in ihrer wahren Wirklichkeit erkannt zu haben, und die Absicht, sich das Leben zu nehmen, koinzidieren in diesem historischen Augenblick unaufgelöst nebeneinander und generieren ein Spannungsfeld, in dem sich die Gedanken eben nicht mehr im Sinne einer hierarchisch-gegliedert kohärenten Ordnung vereinen, sondern rhizomatisch ausbreiten. Mit der Wahl des inneren Monologs als strategisch-narratologisches Mittel gelingt es Chirbes daher, unterschiedliche

---

<sup>479</sup> Man vergleiche hierzu die folgende Beobachtung von Velloso Álvarez, der dieses Phänomen ebenfalls beschreibt: „Pero más allá de esta estructura alterada, lo que da buena cuenta de la talla narrativa de su autor es su capacidad para representar los constantes saltos temporales de la mente humana por medio de analepsis y prolepsis, que amplifican enormemente los ecos temporales de la novela y la dotan de una temporalidad fragmentaria y quebradiza, perfectamente coherente con el flujo de conciencia que transcriben los monólogos interiores o el discurso indirecto libre.“ (Velloso Álvarez 2017: 91)

Aspekte der Krisenwirklichkeit darzustellen, ohne dabei dem Zwang zur Erzeugung künstlicher Kohärenz ausgesetzt zu sein. Man kann demnach unterstellen, dass der Erzählinstanz daran gelegen ist, die Diskurse der einzelnen Subjekte, und auch das Narrativ im Gesamten, nicht als endgültig sicher und stabil zu inszenieren, sondern auch Momente der ideologischen und identitären Unsicherheit zuzulassen.

Diesem Moment der Instabilität, das auf der mikronarratologischen Ebene inszeniert wird, begegnet die Erzählinstanz mit Aspekten der Sicherheit auf der makronarratologischen Ebene, also der Logik, die das Narrativ im Gesamten strukturiert.

Hier ist zunächst eine auffällige Gliederung der Krisendiskurse zu verzeichnen. Bereits die in *En la orilla* gewählte Aufteilung der Handlung in eine *Rahmenhandlung* einerseits und eine *Binnenerzählung* andererseits verweist auf eine differenzierte und hierarchisierte Organisation des Textes.<sup>480</sup> Anders als in *Crematorio*, wo die Reflexionen der inszenierten Akteure ohne erkennbare Rahmenstruktur für sich alleine stehen, wird die in *En la orilla* durch Esteban figurierte Haupthandlung der Erzählung durch eine sich aus Prolog und Epilog zusammensetzende Rahmenerzählung umgeben.

Dabei erfüllen Prolog und Epilog nicht nur einen bloßen erzählästhetischen Zweck, sondern haben diese auch Auswirkungen auf den Inhalt der Binnenerzählung. So wird bereits im *Prolog* das Schicksal Estebans, der im Binnenteil der Handlung von der Planung seines Selbstmordes berichtet, *vorweggenommen*. Ahmed stößt auf dem Nachhauseweg durch das Olbasche Sumpfgebiet auf die Leichen von Esteban und dessen Vater, und indem der Prolog des Romans so verfährt, implementiert er im Leser die Ahnung, dass Estebans Diskurs die Reflexion eines Menschen ist, der zu einem späteren Zeitpunkt gestorben sein könnte.<sup>481</sup> Der Prolog von *En la orilla* begrenzt somit die Freiheitsgrade des Lesenden, sich ein anderes Schicksal für Esteban auszudenken.

Dieser Eindruck wird weiterhin durch das im Epilog dargestellte Schicksal von Pedrós verstärkt. Pedrós ist nicht nach Südamerika gereist oder hat sich einer Gesichtsumwandlung

---

<sup>480</sup> Die besondere Aufteilung der makronarratologischen Erzählstruktur wird u.a. durch Mornat betont. Mornat hebt in ihren Überlegungen insbesondere die durch ein fehlendes Über-Ich imponierende Struktur des Romanes hervor, die die Sichtbarmachung der einzelnen erzählenden Stimmen unterstütze. Vgl. Mornat 2017: 61f.

<sup>481</sup> Zu dieser Schlussfolgerung kommt auch Velloso Álvarez, der betont, dass es gerade Chirbes' Absicht ist, das Schicksal Estebans von Beginn an offenzulegen: „La intención de Chirbes es clara desde el primer párrafo de la novela [...]. Tenemos, pues, que ya desde el principio se apunta la causa tanto de la muerte de Esteban (que al principio el lector desconoce) como la que permite que el marroquí encuentre su cadáver: la ruina de la carpintería, cuyo cierre supone para los dos personajes un total cambio de paradigma existencial y económico.“ (Velloso Álvarez 2017: 85)



unterziehen lassen, wie seine ihn jagenden Gläubiger mutmaßen – was theoretisch ohne die Kenntnis der Geschehnisse im Epilog zumindest denkbar wäre –, sondern befindet sich in einem Kurhotel für untergetauchte Unternehmer.

Dadurch entstehen zwei Effekte. Durch die hierarchische Stellung dieser Aussage – Pedrós hat in *En la orilla* buchstäblich das letzte Wort – macht Chirbes einerseits deutlich, dass er die Ansichten von Estbans ehemaligem Geschäftspartner und damit den Kapitalismus als *das* soziopolitische Ordnungsprinzip erachtet, dass sich in der extraliterarischen Wirklichkeit durchsetzen wird – so unerträglich dies auch in seiner soziopolitischen und moralischen Konsequenz erscheinen mag. Gleichsam wird durch Pedrós' optimistische Perspektive auf die Krise deutlich, dass die pessimistische Ansicht seines ehemaligen Partners diesbezüglich nichts anderes als *eine* private Meinung ist, die, wie Esteban auf einer metatextuellen Ebene ausführt, neben einer infiniten Menge möglicher und gleichsam subjektiver Narrative über die Welt existiert.<sup>482</sup> Dies wird nicht zuletzt auch durch die Nebenperspektiven im Binnenraum unterstrichen, die den Diskurs der Hauptfigur durchbrechen und dadurch auch den Erzähl- und Lesefluss erschweren.<sup>483</sup>

Dazu fügt sich, dass sich die verschiedenen Perspektiven, wie oben weiter beschrieben, durch unterschiedliche Formen der Darstellung voneinander abgrenzen.<sup>484</sup> So unterscheiden sich die Ansichten der Nebenfiguren vom Hauptdiskurs durch ihre Hervorhebung in *Kursivschrift*, die Kommentare der Unternehmer durch die Wiedergabe in *Dialogform*, der Prolog dadurch, dass er als einziges Narrativ aus einer *allwissenden Erzählposition* wiedergegeben wird und Pedrós' Perspektive durch ihr Manifest-Werden im *abschließenden* Epilog des Narrativs. Die unterschiedlichen Feststellungen über die Welt werden also nicht nur dadurch in Szene gesetzt, dass mit jeder aufgeführten Perspektive ein unterschiedliches Maß an Krisenbetroffenheit zur Darstellung kommt, sondern dass die jeweils vertretene Ansicht durch eine bestimmte Form der Darstellung visuell und formal-narratologisch *markiert* ist.

---

<sup>482</sup> Geeroms hebt diese Funktion der Nebenerzählungen ebenfalls hervor: „La multitud de voces fragmentadas representa un mundo en el que el aferramiento a la propia perspectiva subjetiva impide la concepción de un punto de vista panorámico que utilice estos fragmentos para desarrollar una mirada de conjunto. La forma que adopta *En la orilla* refleja la necesidad de semejante visión de conjunto desinteresada, que tome en cuenta los múltiples aspectos de una realidad poliédrica y se abstenga de pronunciar un juicio explícito sobre ellos. Tal conciencia histórica ofrece la posibilidad de encarar el pasado a través de un prisma más amplio que el de la historiografía tradicional. De este modo, se construye una historia que rechaza la coherencia artificial y admite contradicciones y discontinuidades.“ (Geeroms 2017: 763)

<sup>483</sup> Vgl. Velloso Álvarez 2017: 83; Geeroms 2017: 763.

<sup>484</sup> Vgl. hierzu noch einmal Mornat 2017: 61f.

Damit ergibt sich zusammenfassend auf makronarratologischer Ebene folgende Ordnungsstruktur: Im Mittelpunkt des in *En la orilla* zur Darstellung kommenden Krisentableaus steht die durch Esteban figurierte Haupthandlung der Erzählung. Diese steht nicht für sich allein, sondern wird durch eine Vielzahl von narratologischen Rahmungen in ihrer Ausdehnung beschränkt. So bilden die Diskurse des *Chors der Prekären* auf der einen und des *Chors der Unternehmer* auf der anderen Seite ein polyphones Begleitkonzert bestehend aus einer Reihe von Ansichten und Kriseninterpretationen, die den Monolog der Hauptfigur durchbrechen und in seinem narratologischen Fluss unterbinden. Gleichsam wird Estebans Krisenmonolog, der zusammen mit den Nebendiskursen die Binnenhandlung von *En la orilla* konstituiert, von einer aus Prolog und Epilog bestehenden äußeren *Rahmenhandlung* auf einen teleologischen Fluchtpunkt hin ausgerichtet und in der Möglichkeit seiner inhaltlichen Ausdehnung begrenzt. Während Esteban und die Nebenfiguren über ihre Diskurse ein hochdynamisches „Wimmelbild“ unterschiedlicher Bewältigungsstrategien der Krise zeichnen, verkörpern Ahmed im Prolog und Pedrós im Epilog die zwei äußersten *Extreme* möglicher Krisenbewältigung, die Estebans Schicksal auf einer höheren Ebene kontrastieren.

### **3.11 *En la orilla* als Inszenierung eines spätphasischen Krisenbewusstseins**

Das in *En la orilla* deduzierbare Krisenbewusstsein erweist sich demnach als eines, das bereits über ein fortgeschrittenes Wissen über die Krise verfügt und dieses zu inszenieren versteht. Auf Ebene der *Histoire* entspricht dieser Sicherheit die Fähigkeit und Bereitschaft der Figurensubjekte, nach klaren Kriterien zu handeln und handeln zu können. Alle Akteure haben ein gewisses Maß an ideologischer Stabilität zurückgewonnen und sind dadurch wieder zur Ausführung konkreter Entscheidungen fähig. Durch die Wahl des Gedankenstroms und der erlebten Rede auf mikronarratologischer Ebene wird aber gleichsam betont, dass diese ideologische Sicherheit nicht abgeschlossen ist. Zur Darstellung kommt demnach das narratologische Korrelat einer erzählenden Subjektposition, die ihren Figuren unter Berücksichtigung von Restunsicherheiten die Fähigkeit zur Wirklichkeitsbeurteilung und -analyse zugesteht.

Gleichsam lässt die Erzählinstanz keinen Zweifel daran, dass die Krise ihres Erachtens kein einheitliches, sondern von Individuum zu Individuum unterschiedlich wahrgenommenes und erzähltes Phänomen konstituiert. Dies wird unter anderem an der gewählten Erzählstrategie deutlich, die sich durch das Changieren und Oszillieren zwischen unterschiedlichen figurenbezogenen Positionen der Krisenbewertung auszeichnet. Die Inszenierung der in *En la*

*orilla* nachweisbaren Nebenperspektiven, die den durch Esteban verkörperten Hauptstrang der Erzählung durchbrechen, und der klare hierarchische Aufbau der Erzählung bestehend aus Prolog, Binnenhandlung und Epilog machen dies deutlich. Indem Rafael Chirbes so auf makro- wie mikronarratologischer Ebene verfährt, inszeniert er mit *En la orilla* ein Narrativ über die Krise, das sowohl Elemente der Stabilität wie der Instabilität zulässt und demnach gegenüber *Crematorio* als spätphasischer bewertet werden kann.

## 4 *La trabajadora* von Elvira Navarro

### 4.1 *La trabajadora*: Adoleszentes Schreiben zwischen Kritik und Krise?

*La trabajadora* von Elvira Navarro ist nun ein weiterer Roman über die Krise. Ähnlich wie *En la orilla* wurde der Roman nach *Crematorio* und damit auf dem Höhepunkt der spanischen Gesellschaftskrise veröffentlicht. Elvira Navarro, die für ihre Werke u.a. mit dem XXV Premio de Jaén de Novel ausgezeichnet wurde,<sup>485</sup> sieht wie in der Einleitung bereits dargestellt im Akt des literarischen Schreibens ein Instrument zur Sichtbarmachung bislang unbekannter Aspekte der Wirklichkeit. Krisen erachtet sie in diesem Zusammenhang als Chance, festgefahrene Vorstellungen über die Realität aufzulösen und zu dynamisieren. Dabei spielt in ihrem Werk das Entwicklungsstadium der Adoleszenz eine gewichtige Rolle:

La preadolescencia es algo así como la frontera de la frontera. Ya no se es del todo un niño, ni tampoco un adolescente, aunque se tienen comportamientos de niño y de adolescente. Es un tránsito violento desde donde las cosas son “*posibles*” por el solo acto de la imaginación, o de quererlas, a un, llamémoslo así, realismo cuyas normas, al igual que en la literatura, generan una tensión, unos deberes, y en no pocas ocasiones cercenan el potencial.[...]He escrito desde ahí porque necesitaba distancia para fabular, y también porque a esa edad se es un poco terrorista, y a mí me interesa esa potencia para poner patas arriba las cosas.<sup>486</sup>

Wie im Zitat deutlich wird, liegt der Vorteil, die Welt durch eine als adolescent umschriebene Perspektive zu betrachten, im Potenzial, erstarrte Vorstellungen über die Realität aus ihrem Aggregatzustand zu lösen, mit anderen Merkmalen der Wirklichkeit zu verknüpfen und dadurch neu zu bewerten.<sup>487</sup> Ziel der narratologischen Wirklichkeitsverarbeitung ist es nicht, über die Welt zu urteilen, sondern durch diese Prozedur neue Aspekte über die Wirklichkeit im Sinne affirmativer Kritik<sup>488</sup> zu generieren. Der durch Navarro beschriebene Prozess der narratologischen

---

<sup>485</sup> Navarro, Elvira (o.D.): „Biografía.“ Homepage. Online verfügbar unter <https://elviranavarro.com/biografia/>, abgerufen am 01.08.2022.

<sup>486</sup> Rendueles, César (o.D.): „Sin rodeos“. In: *Ladinamo*. Online unter: <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-en-ladinamo-por-cesar-rendueles/>, abgerufen am 23.04.2021.

<sup>487</sup> Vgl. hierzu die Bemerkungen der Autorin selbst: „Yo puedo, en un momento dado, jugar con la ambigüedad, pero plantearme ser ambigua porque sí no es algo que me parezca serio. Escribir es comunicar, y hay que ser clara. Otra cosa es que me meta en territorios que se resistan a esa claridad, y que entonces no haya otra que dejar la cosa en suspenso. Pero ese suspenso lo siento en primer lugar yo, mientras escribo.“ (García-Villalba, Alfonso (o.D.): „Entrevista para El Faro de las Letras.“ *Faro de las Letras*. o.S. Online unter: <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-para-el-faro-de-las-letras-por-alfonso-garcia-villalba/>, abgerufen am 10.06.2021)

<sup>488</sup> Vgl. hierzu die Definition der *affirmativen Kritik* nach Foucault, die hier mit Philosophie gleichgesetzt wird: „Die Verschiebung und Transformation des Denkrahmens, die Veränderung der überkommenden Werte, die ganzen Bemühungen, anders zu denken, zu handeln und zu sein – all das ist Philosophie.“ (Foucault, Michel (2005): „Der maskierte Philosoph“. In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV 1980– 1988*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 128–137, hier: 136)

Neuvermessung mischt demnach dekonstruktivistische mit konstruktivistischen Techniken und schafft ein Bild der Welt, das sowohl Elemente der Stabilität als auch der Instabilität umfasst.<sup>489</sup>

Damit lässt sich wiederum eine Analogie zu Rahel Jaeggis Krisenkonzept ausmachen. Nach Jaeggi kann eine Phase, in der das krisenbetroffene Subjekt bereits therapeutische Fortschritte gemacht hat, als intermediär klassifiziert werden. In dieser Phase ist das alte identitäre Selbstverständnis – analog zu den durch Navarro beschriebenen „geronnenen“ Wirklichkeitsvorstellungen – aufgelöst und das Subjekt der Krisenbewältigung dabei, eine neue Identität zu entwickeln. Hier vollzieht das Subjekt gerade das, was Navarro wiederum von jeglichem sinnstiftenden Akt der narratologischen Realitätsvermessung verlangt, nämlich die Dynamisierung bestehender, kulturell fixierter Weltansichten im Horizont der Genese neuen Wissens.

An dieser Stelle findet sich nun eine interessante Schnittmenge zu den Beobachtungen, die Susanne Hartwig bei ihrer Lektüre von *La trabajadora* macht. Hartwig kommt, wie bereits beschrieben, zu dem Schluss, dass *La trabajadora* nicht nur die prekären Lebenswelten der Krise darstellt, sondern dass der Roman diese Lebenswirklichkeiten auch aus einer Subjektivität wiedergibt, die selbst als prekär umschrieben werden kann.<sup>490</sup> Unter Berücksichtigung von Hartwigs Beobachtungen ergeben sich also Indizien, die dafür sprechen, dass es sich bei *La trabajadora* um ein Werk handeln könnte, das die Wirklichkeit aus einer Perspektive wiedergibt, die wiederum mit Jaeggis Definition einer Krisenzwischenphase zu vereinbaren ist. Zur weiteren Beurteilung dieser Hypothese sollte analog zu den Untersuchungen der übrigen Krisenromane auch für Elvira Navarros Krisenroman durch Analyse von Inhalt und formaler Ausgestaltung eine Annäherung an die dem Narrativ zugrundeliegende Erzählposition unternommen werden.

## **4.2 Einführung in die Krisensubjektivität von *La trabajadora***

Dass es sich in *La trabajadora* um eine solche als *Intermediärvariante* deklarierbare Figuration der Krise handeln könnte, ist nicht zuletzt aus den Aussagen der Hauptfigur und Ich-Erzählerin Elisa über ihren Krisendiskurs ableitbar. Der folgende Gesprächsausschnitt ist der Szene im Epilog des Romanes entnommen, in welcher Elisa sich ihrem Psychiater gegenüber diesbezüglich äußert.

---

<sup>489</sup> Vgl. hierzu die Analogie zu Elvira Navarros Aussagen zum Prozess ihres eigenen Schreibens, den sie eben als Identitätserkundungsprozess betrachtet: „Yo parto de mi vida para escribir, y necesito distancia para poder generar a partir de mis recuerdos un universo narrativo; eso explica que haya escrito desde la niñez y la preadolescencia. Es el territorio sobre el que más fácilmente puedo fabular. Además, el paso de la infancia a la adolescencia es muy crítico, por lo que resulta un buen laboratorio para hablar de la identidad.“ (Navarro zit. in Pérez de Anucita 2010)

<sup>490</sup> Vgl. Hartwig 2017: 278.

Wie bereits in der Einleitung zu dieser Arbeit dargestellt, leidet Elisa unter einer gemischten affektiven Störung, in deren Vordergrund vor allem Existenzängste, rekurrente Panikattacken, Wahrnehmungsstörungen und ausgeprägte Stimmungsschwankungen stehen. Durch Umstrukturierungsmaßnahmen ihres Arbeitgebers ist Elisa in eine schwere prekäre Lebenslage geraten, die sie allein nicht mehr bewältigen kann.<sup>491</sup> Von ihrem Psychiater wird sie nun danach gefragt, wie es um sie bestellt sei und inwiefern ihr das Niederschreiben ihrer Krise im Genesungsprozess geholfen habe.<sup>492</sup> Darauf antwortet Elisa nun das Folgende:

Lo que hay en mi novela es un personaje basado en mí, pero no soy yo. Ni lo he contado es exacto. He tratado de aproximarme a algo, pero quizá lo que he hecho es otra cosa distinta. El libro no está terminado, y nuestros encuentros forman parte de él. Necesito rematar la obra. Y no puedo inventarme el final. Me resulta falso. En una ficción todo es falso, pero no me estoy refiriendo a ese tipo de falsedad, sino a no respetar la coherencia del texto. Para la coherencia de lo que he escrito, necesito que esta conversación ocurra.<sup>493</sup>

Betrachtet man zitierte Stelle genauer, können verschiedene Aspekte abgeleitet werden, die für das Verständnis von *La trabajadora* von Belang sind. In Elisás Antwort steht zunächst das Motiv des Schreibens in der Krise im Vordergrund. Mit ihrem Krisennarrativ habe sie demnach versucht, sich an ein besonderes Moment ihrer Krankheit, das sie hier mit *algo* umschreibt und das außerhalb des Kontinuums der sozialen und sprachlichen Normalität zu verorten sei, *erzählend* anzunähern. Gegenstand ihrer Erzählung ist demnach die deskriptive Beschreibung einer irritierenden Wahrnehmung, für die erst die richtigen Worte gefunden werden müssen.<sup>494</sup> Diesen Prozess, den sie in ihrem Roman als Ich-Erzählerin durchspielt, betrachtet Elisa als noch nicht abgeschlossen. Die dem Leser vorliegenden Texte bewertet sie daher als fragmentartige Sammlung von Reflexionen, die auf den Gesprächen mit ihrem Psychiater beruhen und noch weiter bearbeitet werden müssen. Das, was in *La trabajadora* inszeniert wird, ist also eine Art *Mise en abyme*, in der verschiedene Ebenen der dargestellten und extraliterarischen Wirklichkeit aufeinander

---

<sup>491</sup> Vgl. Martínez Rubio 2016: 291f.

<sup>492</sup> Vgl. LT 153–154.

<sup>493</sup> LT 154.

<sup>494</sup> Vgl. hierzu auch den Anspruch der Autorin selbst, mit ihrem literarischen Werk sich an unbekannte Aspekte der Wirklichkeit annähern zu wollen, die außerhalb dessen liegen, was man als normal erachtet: „No me interesaba ser fiel a la realidad en un sentido literal, si es que tal cosa es posible. En todo caso la extranjería, tomada esta palabra en un sentido amplio, sí tiene mucha importancia en mi escritura. Yo siempre exploro los límites, que es donde surgen los conflictos. Mis personajes son todos extranjeros con respecto a eso que llamamos *normalidad*.“ (Apablaza, Claudia (2010): „La ciudad“. *60Watts*, Februar 2010. Online unter: <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-en-60watts-por-claudia-apablaza/>, abgerufen am 23.04.2021). Um diesem Anspruch gerecht zu werden, müsse die Welt aus einer „verzerrenden“ Perspektive betrachtet werden: „Un amigo me dijo que mi escritura parte de la distorsión, y creo que no andaba errado. No se trata en cualquier caso de una impostura, sino de una mirada que privilegia aspectos que no son los habituales, sobre los que no puedo evitar poner el ojo. Y no sólo al escribir.“ (Fernández Etreros, Carmen (2010): „Mi escritura parte de la distorsión, de una mirada que privilegia aspectos que no son los habituales“. In: *Literaturas.com*, April 2011. Online unter: <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-en-literaturas-com-por-carmen-fernandez-etmeros/>, abgerufen am 23.04.2021)

verweisen: Die *Autorin* Elvira Navarro inszeniert eine *Romanfigur* Elisa, die als *Erzählerin* wiederum eine Welt entwirft, in der sie selbst die Hauptrolle spielt. Inszeniert ist über diese *Mise en abyme* demnach ein Bezugssystem, das unterschiedliche Grade der Wirklichkeitsdarstellung verhandelt, die wiederum durch verschiedene fiktionale Schweregrade gekennzeichnet sind.<sup>495</sup> Der extraliterarischen Realität, aus der Elvira Navarro den Romanstoff entnimmt, steht die intraliterarisch-fiktionale Wirklichkeit von Elisa in ihrer Rolle als Patientin gegenüber, die aus ihrem Setting den Stoff für ihre eigene Erzählung generiert.<sup>496</sup>

Neben diesen metatextuellen Aspekten, die dem Leser Auskunft über das ontologische Wesen von *La trabajadora* geben, verweist beschriebene Szene aber auch auf die Situation, in der sich Elisa befindet. Elisa ist demnach nicht bloß Schriftstellerin, sondern vielmehr auch eine Patientin, deren therapeutischer Prozess, wenn zwar schon, wie an der komplexen Reflexion erkennbar, fortgeschritten, aber noch nicht abgeschlossen ist. Die Ich-Erzählerin, so wird deutlich, changiert und oszilliert demnach zwischen verschiedenen Rollen und Bezugsebenen, nämlich insbesondere zwischen der Funktion als Erzählerin und der Rolle als Patientin. Damit wird gleichsam direkt wie indirekt eine Aussage darüber getroffen, wie das dem Leser vorliegende Narrativ zu bewerten ist, nämlich als Erzählung, die das Produkt einer Erzählung ist, die sich aus der realexistierenden Krise speist, die durch Elvira Navarro in *La trabajadora* inszeniert wird.

### 4.3 Figurationen der Krise – Prekäre Berufswelt

Aus dieser Situation der gemischten Stabilität und Instabilität heraus erzählt Elisa nun ihre Leidensgeschichte. Markantestes Merkmal dieser Erzählung ist, dass Elisa hier analog zu ihrer eigenen psychologischen Konstellation Elemente des Krankhaften und der Krankheitsbewältigung gleichsam berücksichtigt.

Elisas Krise ist nicht ohne die Besonderheit ihres Beschäftigungsverhältnisses zu verstehen, dem sie in ihrer Erzählung weitreichende Passagen einräumt.<sup>497</sup> In der Beschreibung ihres

---

<sup>495</sup> Vgl. Martínez Rubio 2016: 290f. und Hartwig 2017: 278.

<sup>496</sup> Mit Luhmann könnte man auch davon sprechen, dass diese unterschiedlichen fiktionalen Niveaus unterschiedliche Subsysteme figurieren, die voneinander getrennt über vermittelnde Beobachtungsfunktionen miteinander kommunizieren.

<sup>497</sup> David Becerra interpretiert Elisa wiederum als die Personifizierung einer kapitalistischen Weltwirklichkeit, die durch Hyperindividualismus und prekäre Arbeitsbedingungen gekennzeichnet ist: „El capitalismo ha destruido el *nosotros* y, en esta situación de aislamiento individual, donde el sentimiento solidario es desplazado por el sentir solitario, el conflicto se interpreta como asimismo individual: Elisa es incapaz de aprovechar el tiempo de trabajo y en consecuencia no alcanza los objetivos de productividad programados por la empresa que la subcontrata, y le acecha un sentimiento de frustración, de culpabilidad y de fracaso. No interpreta su situación como un efecto del sistema, sino como una incapacidad personal; lo cual responde al ideograma básico del capitalismo: no hay pobres, sino perdedores.

Arbeitsverhältnisses lassen sich je eine Phase vor, in und nach der Krise unterscheiden. Dabei ist auffallend, dass auch die Phase vor der Krise durch schlechte Arbeitsbedingungen, soziale Vereinsamung und Sinnleere gekennzeichnet ist:

Durante el tiempo que duraron mis contratos temporales y mi piso del centro [...] ya no bregaba por las noches como cuando era universitaria. Tan solo me bajaba al bar, y los fines de semana daba unos pasos más a la derecha o a la izquierda, es decir Lavapiés o Latina, calles demasiados estrechas para la fuga.<sup>498</sup>

Für diese Unzufriedenheit werden durch die Protagonistin, die hier als Sozialkritikerin auftritt, die fade Rhythmik des Arbeitsalltags, die langen und zermürbenden Arbeitswege sowie die mit ihrer Arbeit verbundene Perspektivlosigkeit als ursächlich identifiziert. Auf Grund ihrer beruflichen und privaten Unerfülltheit erwägt sie daher bereits zu diesem Zeitpunkt ihr Angestelltenverhältnis in eine Honorartätigkeit als freie Mitarbeiterin umzuwandeln:

Al principio, cuando fichaba en las oficinas, pensé que sería una liberación corregir en casa, pues detestaba atravesar la ciudad. Tenía que ir hasta la Quinta de los Molinos, dos transbordos mediante y una breve espera en avenida América, donde las partículas en suspensión parecían pegárseme en los pliegues en la ropa. Las conversaciones con Felipe y Asun en la máquina del café no me resarcían del tedio de pasar ocho horas ante las galeradas de un manuscrito en una estancia sin ventanas y con techo bajo de escayola. [...] Cuando llegaban, como envueltos en aire, los colaboradores externos, no podía evitar la envidia, e imaginaba que tras soltar las pilas de papel iban a perderse por la Quinta [...] por donde yo hubiera deseado hacerlo todas las mañanas de mi vida laboral antes de entrar en la oficina: atravesando el parque y sumergiéndose por las naves industriales que brotaban aquí y allá [...]. A veces yo paseaba al salir, pero me sentía ya cansada y no era lo mismo. Antes de que se me acabara el contrato había barajado la posibilidad de comentarles a mis jefes si podía corregir en mi casa un par de días a la semana.<sup>499</sup>

Als Elisa dann ihr sozialversicherungspflichtiges Arbeitsverhältnis aber tatsächlich in eine freiberufliche Tätigkeit unwandelt, verschlechtern sich ihre ökonomischen und psychologischen Lebensbedingungen merklich: „Cuando me anunciaron que iban a convertirme en colaboradora externa, me habían reducido el sueldo y empezaba a tener problemas para llegar a fin de mes“.<sup>500</sup> Die Verschlechterung ihrer ökonomischen Situation ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Elisa, da sie nun selbstständig arbeitet, das volle unternehmerische Risiko tragen muss und damit gezwungen ist, jedwede Arbeit, die ihr aufgetragen wird, anzunehmen: „[E]staban acostumbrado que les hiciera el trabajo sucio, y la editorial decidía que ese trabajo le correspondía al corrector externo, cuyas horas nada contabilizaba, ni siquiera el propio corrector“.<sup>501</sup> Anstatt wie erhofft, selbstständig und unabhängig zu werden, ist sie als *colaboradora externa* mehr denn je von ihrem

---

Y, viéndose a sí misma como perdedora, como un sujeto incapaz de competir y sacar rentabilidad en la competitividad cotidiana del capitalismo, enloquece.“ (Becerra Mayor, David (2014): „Las enfermedades psíquicas que el capitalismo provoca“. *Mundo obrero*, 27. Online unter: <http://www.mundoobrero.es/pl.php?id=3844>, abgerufen am 24.04.2021)

<sup>498</sup> LT 57–58.

<sup>499</sup> LT 45–46.

<sup>500</sup> LT 46.

<sup>501</sup> LT 59.



ehemaligen Arbeitgeber abhängig, und dies auch, weil sie, so kann hier unterstellt werden, über kein Netzwerk anderer potenzieller Auftraggeber verfügt, mit Hilfe dessen sie sich aus dem Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Unternehmen lösen könnte. Statt selbst über mögliche Kooperationen inklusive der Klärung des Arbeitsumfangs und der Frage nach der Vergütung der geleisteten Arbeit zu entscheiden, ist Elisa, da sie eben nur für einen Auftraggeber arbeitet, von dessen Wohlwollen, ihr Aufträge zu erteilen, abhängig. Elisa muss, damit sie diesen einzigen Auftraggeber nicht verliert, alle Aufträge, die ihr angeboten werden, annehmen, und zwar unabhängig von der Frage, ob der damit verbundene Arbeitsaufwand adäquat vergütet wird oder nicht:

[L]uego todo se precipitó: la empresa debía hacer frente a una deuda cuantiosa y comenzaron los recortes salariales y la conversión de los que estábamos contratados temporalmente a colaboradores externos. Eso implicaba, aparte de cobrar menos, corregir no solo para el sello donde había trabajado, sino también para colección de bolsillo [...].<sup>502</sup>

Die entsprechende Mehrarbeit, die Elisa in der Isolation ihres Heimes bewältigen muss, hat auch Implikationen auf ihr Privatleben, das zunehmend durch soziale Vereinsamung gekennzeichnet ist:

Al principio no me quejé, ni busqué la solidaridad de nadie. [...] Tampoco mantuve contacto con ninguno de mis antiguos compañeros de mesa. Nuestra amistad, si es que podía llamarse así, la atravesaba la punta filosa de la competición, de esos leves y extenuantes signos tipográficos y cuya pertinencia era siempre evaluada.<sup>503</sup>

Auch wenn Elisas Verhältnis zu ihren Kollegen schon zu Zeiten ihrer Tätigkeit als Angestellte auf rein beruflichen Interessen beruht, verliert sie nun bedingt durch die berufliche wie räumliche Isolation jeglichen Anschluss an die soziale Außenwelt. Die quälende Zeit ihrer sozialen Deprivation versucht sie mit stundenlangem Surfen im Internet zu kompensieren:

[Y]o guerreaba con las galeradas de los libros hasta las ocho, y vivía pendiente de que me pagaran. Algunos días trajinaba hasta la diez o las once con las maquetas, y no porque dedicara todo ese tiempo a cazar erratas. A lo que me dedicaba, cada vez más y sin provecho alguno, era a vagar por Internet. Visitaba veinte veces la portada de *El País*, las entradas de los blogs que seguía, Facebook.<sup>504</sup>

Soziale Vereinsamung, Überlastung durch Überstunden und unbezahlte Wochenendarbeit, Verarmung durch ausbleibende Lohnzahlung für eine ohnehin schlecht bezahlte Tätigkeit, fehlende soziale Absicherung bedingt durch den Status als Selbstständige und eine mehr als prekär-finanzielle Lage treiben Elisa in eine absolute Zwangslage, aus der heraus es keinen Ausweg zu geben scheint.<sup>505</sup>

---

<sup>502</sup> LT 63.

<sup>503</sup> LT 63.

<sup>504</sup> LT 59.

<sup>505</sup> Mit diesen Merkmalen, die Elisas Leben in der Krise kennzeichnen, figuriert sie den Typus des Prekären nach Guy Standing *par excellence*. Vgl. hierzu auch die ähnlichen Einschätzungen von Martínez Rubio 2016: 296.

Dies hat nicht zuletzt Auswirkungen auf Elisas Selbstwahrnehmung. Aufgrund ihrer prekärer werdende Lebenslage nimmt sich die frühere Angestellte nicht mehr als eigenständiges und handlungsfähiges Individuum wahr, das kraft ihres Willens in der Lage wäre, das Leben entlang den eigenen Bedürfnissen, Wünschen und Werten zu planen und zu gestalten, sondern vielmehr als ein hilflos agierendes Subjekt, das dem sozialen und ökonomischen Druck in Zeiten von Sozialabbau und ökonomischer Krise nicht mehr gewachsen ist.<sup>506</sup> Deutlich wird dies nicht zuletzt in der Szene, in der die Protagonistin, nachdem sie durch ein Gerücht vom anstehenden Konkurs ihres Unternehmens erfahren hat, ihre Chefin Carentxu auf die ausstehenden Lohnzahlungen anspricht. Man achte in folgendem Zitat darauf, wie die Ich-Erzählerin hier auf das ausweichende Verhalten ihrer Arbeitgeberin, die nicht bereit oder in der Lage ist, ihr weitergehende Informationen zu geben, reagiert:<sup>507</sup>

Le pregunté al fin sobre el ERE, y mi jefa me dio una réplica exacta del rumor que me había llegado. No me sorprendió que no supiera más [...], y de esa misma forma veloz y atropellada pensé que mi conversación con Carentxu había evidenciado un miedo que no me convenía poner sobre la mesa. Me sentía absurda. Aquella mañana, al enterarme del posible ERE, me había asaltado la necesidad de *hacer algo por la situación*, pero esa situación no era más que un puñado de habladoras y oficinistas entregados a la rutina. No saqué nada en claro, y menos aún *hice algo por la situación*. Mi afán detectivesco me sirvió, no obstante, de autoengaño ligero.<sup>508</sup>

Anstatt Carentxu, die ihr mit Floskeln und Mutmaßungen auszuweichen versucht, weiter unter Druck zu setzen – und sei es nur als eine Art symbolische Willensbekundung, sich dies nicht gefallen lassen zu wollen – knickt Elisa ihr gegenüber ein und zeigt keine weitere Regung der Gegenwehr mehr. Dabei ist dieses Verhalten in einem doppelten Sinne aufschlussreich: Die Ich-Erzählerin, die hier durch ihre Vorgesetzte verladen wird, muss sich nicht nur eingestehen, nicht ausreichend für die Verwirklichung ihrer Interessen gekämpft zu haben, sondern auch, dass sie sich, aus der Rückschau betrachtet, nur allzu gerne hat täuschen lassen, um jeglichen weiteren Konflikt zu vermeiden. Elisa kann in dieser Szene als eine Akteurin beschrieben werden, die sich zwar eine bestimmte Handlung vornimmt, die aber beim geringsten Widerstand, der sich gegen ihr Vorhaben abzeichnet, einbricht, nur um sich dann, da das Insistieren auf der Realisierung des eigentlichen Vorhabens vermehrt mit Mühen und Arbeit verbunden wäre, mit dem Umstand zufriedenzugeben, ja zumindest etwas vorgehabt zu haben. Es sind gerade die Passivität und der Unwille, sich zu bemühen, sich zu engagieren, für die eigenen Interessen zu kämpfen, und dies

---

<sup>506</sup> Vgl. Martínez Rubio 2016: 299.

<sup>507</sup> Vgl. hierzu die kafkaesk anmutende Situation, mit der Silvia in *Crematorio* konfrontiert ist, als diese telefonisch von der Krankenhausleitung Informationen über den Tod ihres Onkels Matías erhalten möchte und ebenfalls durch ein System labyrinthischer Desinformation in die Handlungsunfähigkeit getrieben wird. Vgl. hierzu C 77–78.

<sup>508</sup> LT 64–65.

gerade auch dann, wenn sich Gegenkräfte in den Weg zu stellen drohen, die die Haltung zur Handlung der Protagonistin in diesem historischen Moment ihrer Krise kennzeichnen. Auf diese Weise erweist sich Elisa weniger als handelndes Subjekt, das die Wirklichkeit gestaltet, als vielmehr als passives Objekt einer Realität, das durch die Handlungen anderer, handlungsfähigerer und damit machtpolitisch aktiverer Subjekte gestaltet wird.<sup>509</sup>

Dies hat für die Ich- Erzählerin klare Implikationen. Nach und nach wird sie aus ihrem alten Leben herausgedrängt. Aufgrund der zunehmend sich verschlechternden ökonomischen Situation bleibt ihr in der Folge nichts anderes übrig, als ihre Wohnung im angesagten *Barrio des Letras* aufzugeben und sich auf die langwierige und erschöpfende Suche nach einer bezahlbaren Bleibe zu machen. Diese findet sie letztlich in *Aluche*, einem südlich der Stadtautobahn gelegenen, durch niedriges Sozialniveau und trostlose Gewerbegebiete gekennzeichneten Arbeiterviertel:

Mi situación económica no era buena. Había tenido que cambiar mi apartamento de Tirso por otro en Aluche, en lo alto de una cuesta con un gran solar. Me dijeron que se trataba del cerro donde Antonio López pintó uno de sus cuadros, pero lo único que encontré en mi búsqueda internauta fue un paisaje de Vallecas y otro que rezaba MADRID SUR, que no concordaba con lo que veía desde la ventana. No obstante se le parecía, sobre todo al subir del asfalto y de los tubos de escape esa nube cenicienta y achicharrante que se mezclaba con la luz del verano [...]. Les había pedido a los de la Sociedad Pública de Alquiler que ampliaran la búsqueda a los barrios excéntricos de un lo-que-sea para mí sola. Estaba a punto de resignarme a una habitación en un piso compartido cuando me llamaron para enseñarme el apartamento de Aluche. Costaba 440 euros, el límite de lo que estaba dispuesta a pagar, aunque también el límite, por abajo, de lo que podía encontrar, salvo milagros, de renta antigua.<sup>510</sup>

Elisas Abstieg in eine im psychologischen, sozialen wie wirtschaftlichen Sinne prekäre Lebenssituation findet somit auch in der Wahl ihres Wohnortes seine topologisch-semantische Entsprechung.<sup>511</sup> Diese Situation ist auch deswegen als prekär zu bezeichnen, da Elisas ökonomische Lage sich trotz dieser getroffenen Maßnahmen nicht verbessert und sie gezwungen ist, eines der Zimmer ihrer Wohnung an Susana, ihrer späteren Mentorin, unterzuvermieten.<sup>512</sup>

---

<sup>509</sup> Elisa entspricht dementsprechend dem, was der Begriff des Subjekts ebenfalls impliziert, nämlich einer höheren Ordnung der Weltwirklichkeit unterworfen zu sein. Vgl. Zima 2000: 3; Jaeggi 2014: 330.

<sup>510</sup> LT 45–46.

<sup>511</sup> Es ist ganz offensichtlich, dass Navarro in Elisas Narrativ einen neuen Großstadtdiskurs initiiert, in dem nicht das historische *Centro* der Madrider Innenstadt im Mittelpunkt steht, sondern die durch prekäre Lebenswelten gekennzeichnete *Afuera*. Dass sich die Autorin für diese urbanen Widerspiegelungen des Prekären interessiert, kann auch an ihrem Blog nachvollzogen werden. Vgl. dazu Navarro, Elvira (2013): „Blog de Elvira Navarro“. Blog, letzte Aktualisierung: 05.01.2013. Online unter: <https://elviranavarro.wordpress.com/>, abgerufen am 24.04.2021); vgl. noch einmal *Perifería* 2016.

<sup>512</sup> Vgl. LT 59.

#### 4.4 Identitätskrise und Psychische Erkrankung

In der Folge der zunehmenden psychosozialen Belastung beginnt Elisa dann unter Wahrnehmungsverzerrungen zu leiden. Kaum hat Susana das Zimmer in Elisas Wohnung bezogen, fühlt sie sich von ihrer eigenen Wohnung entfremdet:

[L]a habitación ya no era mía, aunque tampoco suya. Yo entraba y observaba todos aquellos objetos, que me producían una sensación de extrañamiento. Eran lo suficientemente previsibles como para no personalizar jamás la estancia, y a pesar de la cama hecha y del armario lleno de ropa, parecía que nadie iba a dormir nunca allí, como si el cuarto sirviera tan solo para dejar aquellas cosas que no cabían en el propio, lo cual me hacía caer en un estado cercano a la paranoia.<sup>513</sup>

Wie aus dem Kommentar deutlich wird, hat die erlebte Entfremdung insbesondere mit der Person Susanas zu tun. Von Susana geht eine bizarre Wirkkraft auf, die die Ich-Erzählerin mit einer Mischung aus Interesse, Skepsis und erstaunter Bewunderung/Faszination in den Bann zieht. Einerseits verschwindet die Mitbewohnerin für längere Episoden, sodass sich die Ich-Erzählerin zwischenzeitlich die Frage stellen muss, ob Susana überhaupt existiert.<sup>514</sup> Ist diese dann aber einmal präsent, breitet sie sich unaufhaltsam und schamlos in der gemeinsamen Wohnung aus, ohne dass die eigentliche Wohnungsbesitzerin sich dagegen wehren könnte.

Gleichzeitig fühlt sich Elisa aber von Susana auch angezogen. Dies hat unter anderem auch mit deren Lebensgeschichte zu tun, die im Prolog des Romans erzählt wird. Aus dieser Geschichte wird deutlich, dass auch Susana in den 80er-Jahren ein Leben unter prekären Bedingungen führt,<sup>515</sup> unter einer psychischen Krankheit leidet und stundenlang durch Madrid spaziert,<sup>516</sup> um Abstand zu ihrem Alltag zu gewinnen. Elisa bewundert Susana nun dafür, dass sie dieses ebenso prekäre Leben nicht als Bürde, sondern vielmehr als Geschenk bewertet und auch als solches in ihren Ausführungen darstellt. Susana betrachtet die sich aus ihrem prekären Dasein resultierende Freiheit gerade als Chance zum Aufbau einer gleichsam exzentrischen wie glückenden Identität.<sup>517</sup> Susana

---

<sup>513</sup> LT 51.

<sup>514</sup> Vgl. zu diesem Aspekt auch Hartwig 2017: 274.

<sup>515</sup> Insbesondere werden über Susana Eigenschaften figuriert, die mit der großstädtischen Lebenskultur der *Movida* in Verbindung gebracht werden können. Zur *Movida* als soziokulturelles Phänomen der spanischen Postmoderne vgl. hierzu die Dissertation von Nolte, Julia (2009): *Madrid bewegt: Die Revolution der Movida; 1977 – 1985*. Frankfurt am Main: Vervuert.

<sup>516</sup> Vgl. hierzu die folgenden Passagen aus Susanas Lebensbeichte: „[A]lgo en mis nervios me impelía a moverme, sobre todo durante la noche, y ese movimiento no solo era una necesidad de los músculos tensos, sino que el día cercado por las paredes de mi buhardilla y las de mi cabeza buscaba la amplitud de los espacios abiertos“ (LT 21). Und weiter: „[V]ivía en una buhardilla de la plaza Mayor. Ahora pienso que las condiciones en las que habitaba mi buhardilla preconizaban lo que iba a pasar veinte años después con las viviendas. Mi renuncia a un espacio más amplio y cómodo se debía a mi fobia con el dinero.“ (LT 19)

<sup>517</sup> Während Elisa durch ihre Lebenssituation auch zum Subjekt einer gesichtslosen, monotonen Vorstadt und damit zur Stifterin eines alternativen Großstadtdiskurses stilisiert wird, fungiert Susana in *La trabajadora* als die Verkörperung eines Stadtdiskurses, in dem das traditionelle *Centro* im Fokus steht.

konstruiert sich hier als eine Akteurin, die zu Zeiten der *Movida* im Madrid der frühen Achtziger unter den soziokulturellen Bedingungen der spanischen Postmoderne<sup>518</sup> trotz oder gerade wegen ihrer prekären Lebenssituation die Herausforderungen des Lebens zu meistern versteht. Damit wird sie gleichsam zum Vorbild für Elisa:

Me obsesioné por dejar clara la manera en que estaba construido. [...] Me pareció asimismo que se trataba de una narración confiada por la facilidad y la ligereza con que todo se resolvía, y que además resumaba una nostalgia que no era de Susana, sino mía, por la época en que me crié: los ochenta.<sup>519</sup>

Susana verfügt also über all das, was Elisa selbst entbehren muss: Lebensfreude, Handlungsfähigkeit und die Gabe, trotz aller Entbehrungen, optimistisch in die Zukunft zu blicken.

Diese Neigung der Protagonistin zur Idealisierung ihrer ungleich gleichen Mitbewohnerin zeigt sich noch an einem weiteren Beispiel. Ähnlich wie im Falle von Elisa, die mit der narratologischen Zusammenfassung der Beobachtungen ihrer Spaziergänge durch die *Afuera* von Madrid einen neuen Stadtdiskurs initiiert, in dem die mystifizierte Idee des historischen Madrids der Innenstadt<sup>520</sup> durch die Eindrücke eines Madrids des Prekären überschrieben, ersetzt und rekonstruiert wird (s.u.), scheint es offenbar auch Susanas innere Bestrebung zu sein, ein neues Bild der Stadt zu erschaffen. Als Elisa eines Abends nach Hause kommt, beobachtet sie, wie ihre Untermieterin einen Stadtplan von Madrid auseinanderschneidet und die einzelnen Schnipsel wieder zusammensetzt. Als sie diese Collage dann betrachtet, kann sie die Stadt Madrid nicht wiedererkennen:

No identifiqué ningún barrio, aunque era evidente cuáles podían ser céntricos y cuáles estaban fuera de la M-30. Estos últimos, además, me recordaron a mis paseos, no porque yo tuviera una imagen clara de la ciudad, sino por el caos.<sup>521</sup>

Dadurch wird das Folgende deutlich: Susana erschafft mittels ihrer Collagen nicht nur, ähnlich wie Elisa, ein neues ikonisches Bild der Stadt Madrid, in welchem die Struktur des alten Stadtdiskurses aufgelöst ist und eine neue anarchische Ordnung herrscht, sondern Susana ist Elisa in ihrer Entwicklung auch einen Schritt voraus.<sup>522</sup> Während sich nämlich Navarros Protagonistin zu diesem Zeitpunkt noch vermittels ihrer Spaziergänge durch die *Afuera* ein neues Bild der Stadt Madrid zu machen versucht (s.u.), ist ihre Mitbewohnerin bereits in der Lage, die im Leben bereits gemachten praktischen Erfahrungen in einer Art Narrativ theoretisch aufzuarbeiten. Susana figuriert demnach

---

<sup>518</sup> Zur Darstellung der *Movida* als Kulturbewegung der spanischen Postmoderne vgl. nochmals Nolte 2009.

<sup>519</sup> LT 95.

<sup>520</sup> Zum Bild Madrids im spanischen Roman vgl. die Übersichtsarbeit von Ingenschay, Dieter (2013): „Mythisches Madrid? Geschichte und Spezifik der literarischen Anverwandlung einer iberischen Metropole“. In Kimminich, Eva/Stein, Judith (Hg.): *Mythos Stadt – Stadtmythen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang: 27–62.

<sup>521</sup> LT 121.

<sup>522</sup> Vgl. hierzu Hartwig 2017: 273f.

all das, was Elisa später erst im Moment des Settings mit ihrem Psychiater zu demonstrieren in der Lage sein wird, nämlich die Welt nach ihrem eigenen Willen zu entwerfen und zu gestalten. Damit wird Susana zu Elisas Vorbild:

En el fondo me aterraba lo que me había contado y lo que había escrito a raíz de ello. Me di cuenta de que mi inquietud también estribaba en que yo buscaba en la historia de Susana algo que pudiera ayudarme. Aquel humor, aquel desafío desde el que se había contado, me crispaba porque no estaba a mi alcance.<sup>523</sup>

Über Susana als Figur rekonstruiert die Ich-Erzählerin somit nicht nur ihre Karenzen und damit die Symptome ihrer Krise, sondern auch die Elemente, von denen sie annimmt, dass sie ihr in der eigenen Krisenüberwindung helfen könnten.

#### 4.5 Explorationen in der *Afuera* – Stadtpaziergänge als Krisenfiguration

Ein weiterer Gegenstand, mit dem Elisa ihre Krise verständlich zu machen versucht, sind die Eindrücke, die sie auf ihren nächtlichen Spaziergängen durch die Außenbezirke von Madrid macht. Anders als das Zentrum der Innenstadt ist das Bild der Madrider *Afuera* durch Industriesmog, Elektrizitätsleitungen und die Monotonie sich ähnelnder Gebäudekomplexe gekennzeichnet:

Ahora el sol seguía abrasando igual, y la luz en Madrid no era clara, sino ceniza por el esmog. El paisaje ladrillista, la marabunta de edificios con sus coronas de antenas, se parecía al campo de Ortega Muñoz, o simplemente al campo, sin Ortega Muñoz. El ladrillo tenía el mismo color que la tierra que rodeaba Madrid, que a su vez era igual que la tierra de los cuadros de vides y árboles chupados, y se me antojaba que pudiera haber algún tipo de coherencia estética, en lugar de solo material, entre los edificios del desarrollismo y el arte de algunos pintores de aquel momento. Este falso pensamiento me permitía encontrar orden en el desbarajuste que la mayor parte del tiempo me generaba lo que veía desde mi ventana, la ciudad de crecimiento descontrolado, voraz, exorbitante, pobre.<sup>524</sup>

Wenn die Ich-Erzählerin hier aus der Rückschau heraus das von Industrieschmutz gezeichnete Bild eines urbanen Gefüges des chaotisch nicht-erkennbaren, sich wiederholenden Immer-Gleichen zeichnet, so verweist sie nicht nur bloß auf einen spezifischen und topologisch klar umschriebenen und als traditionslos definierten *Non lieu*,<sup>525</sup> der sich soziodemographisch und bauästhetisch von dem als *historisch* bezeichneten Innenstadtkern unterscheidet, sondern auch auf ihren eigenen Seelenzustand, der eben genau diese Eindrücke der Stadt filtert und dann bildlich in Szene setzt. Monoton, bizarr und identitätslos muten nicht nur die beschriebenen Orte der *Afuera* an, sondern auch ihr Seelenzustand in der Krise selbst. Ähnlich wie zuvor am Exempel Susanas dargestellt, figuriert also auch das aus der Rückschau entworfene Bild der *Afuera* von Madrid ein Symptom von Elisas Krise.

---

<sup>523</sup> LT 97.

<sup>524</sup> LT 103–104.

<sup>525</sup> Zur Definition des Non-Lieu vgl. Augé 2010: 83f.

Im Weiteren lassen sich dann aber auch an dieser so entworfenen „urbanen“ Figur Aspekte ausmachen, die dem Leser verdeutlichen, dass die Ich-Erzählerin bereits Strategien zur Krisenbewältigung ausgearbeitet hat. Dies wird nicht zuletzt durch das unterschiedliche Maß an Ereignishaftigkeit und Unruhe, durch welches ihre Stadtspaziergangsbeschreibungen gekennzeichnet sind, deutlich. Während Elisa nämlich noch zu Beginn ihrer Explorationen immer wieder Opfer einer Horde von Straßengungen wird, die ohne Vorwarnung, *konvulsiv* wie aus dem Nichts auftauchen und über sie herfallen,<sup>526</sup> sind die Spaziergänge zu einem späteren Zeitpunkt durch ein verstärktes Maß an Ruhe, Aufmerksamkeit, Selbstvertrauen und die Lust auf die Exploration des bedrohlich Unbekannten gekennzeichnet. Man vergleiche hierzu exemplarisch die Szene, in der Elisa nachts ein leerstehendes Gefängnis betritt und dort wieder auf die Straßengungen trifft, die sie vorher belästigt haben:

En las celdas ocupadas encontré pertenencias de sus moradores nocturnas [...]. Yo iba por aquel entonces a la cárcel con una amiga que grababa el silencio en el centro del penal. Si mi amiga me hubiese acompañado ahora le habría sido imposible no registrar los sonidos de ese deforme hueso urbano en el que crujían todas las articulaciones. [...] Ahora también habría podido grabar a los del camión, a quienes vi un día detenerse junto a la alambrada, franquear el boquete y fisgar con potentes linternas. Ellos no me vieron a mí. Estaba lejos, agachada y quieta; a mis pies distinguí el envoltorio Tigretón, y se oía un crepitar de insectos. Al tercer día de ver a los gitanos pavonearse sobre maderos podridos me di cuenta de que andaban buscando algo que no era cartón. Mi descubrimiento era una obviedad [...].<sup>527</sup>

Wichtig ist, dass Elisa aus ihrem Versteck heraus nun mit Gelassenheit auf die Anwesenheit der Jungen reagiert. Die Souveränität, die sie zu diesem Zeitpunkt zur Schau stellt, kann in diesem Zusammenhang als der individuell-psychologische Ausdruck eines Entwicklungssprungs betrachtet werden. Jetzt ist es Elisa, die Macht über ihre Umwelt ausübt und diese zum Objekt ihrer Beobachtungen macht, und nicht umgekehrt. Elisa hat also zu diesem Zeitpunkt einen Teil ihrer Kontrolle zurückgefunden. Dieser Fortschritt macht sich auch durch eine bessere Orientierung bemerkbar:<sup>528</sup>

Tenía una rara capacidad para orientarme. Se trataba de un instinto que me acompañada desde niña, y no por porque trazase planos en cabeza. Cuando consultaba un mapa siempre me extraviaba. Jamás recordaba el

---

<sup>526</sup> Vgl. hierzu folgende Passage aus Elisas Krisennarrativ: „A veces me cruzaba con los del camión. [...] Los había visto siempre por el centro, de madrugada. No sabía que comenzaban su actividad por el extrarradio, aunque era lógico, pues allí el tráfico cesa antes y no hay ya policías. [...] Me lanzaron la esquina de una caja plagada de grapas, que me rozó el pelo y fue a clavarse en un arriate de Neptuno. Se rieron. Eran casi unos niños, todo gitanos [...]. Lo que hacían era gritar, silbar, recurrir a algún insulto jubiloso [...]; luego [...] se esfumaban.“ (LT 57)

<sup>527</sup> LT 70–71.

<sup>528</sup> Diese Szene kann auch als eines der Beispiele betrachtet werden, in der Elisa als Akteurin ihre wiedergefundene Handlungsfähigkeit zur Schau stellt. Vgl. hierzu auch die Analogie zur Studie über das Gefängnis von Foucault. Foucault hatte hier auf die Beziehung zwischen Macht, Beobachtung und Wissensgenese hingewiesen. Vgl. Bogdal, Klaus-Michel (2014): „Überwachen und Strafen“. In: Kammler/Parr/Schneider: 68–80, hier: 74ff.

orden de las vías, y tampoco me preocupaba de buscarlo. Mi tiempo era escaso, pretendía de sacudirme la viscosidad de las jornadas, y también vigorizar mis músculos y mis huesos.<sup>529</sup>

Die Vorstadt mag zwar zu diesem Zeitpunkt noch unheimlich und anders erscheinen, dennoch kann Elisa dem Wesen dieser urbanen Wirklichkeit auch positive Aspekte abgewinnen. Gleichzeitig ist Elisa auch in der Lage, die Dinge, die sie interessieren, genau zu durchdenken und im Detail zu beschreiben. Elisa sieht nicht nur (scheinbar) ungeordnete Dinge und gibt diese mimetisch in ihrem bloßen Unorganisiert-Sein wieder, sondern sie ist auch darum bemüht, die wahrgenommenen Dinge zum Zweck ihrer Plausibilisierung und besseren Begreifbarkeit zu ordnen und aufzuarbeiten.

Man beachte diesbezüglich folgende Passage:

Me introduje en la colonia nueva, cuyas casas tenían luz robada; en las jardineras no encontré más que tierra removida, y solo el ruido de los coches atravesaba una oscuridad cuyo destino era desaparecer, tornarse en una plaza nueva y fea de la que huiría el misterio. No ignoraba la existencia de viviendas sin permiso de habitabilidad debido a irregularidades, y que había muchos pisos a medio construir porque faltaba el dinero. Siempre pensé que estos proyectos fracasados estaban en mitad de páramos, o a unos reglamentarios kilómetros de la línea de costa. No imaginaba que tal cosa sucediera en la ciudad. Tal vez esta colonia sin rematar no era de protección oficial. Tampoco podía saber si los pisos estaban ocupados de forma ilegal, o se trataba de una cooperativa de viviendas habitada por los timados a pesar de su construcción inacabada. Si me ponía a especular a tenor de lo que había pasado en los últimos años, las posibilidades eran infinitas: urbanizaciones fantasma, calles enteras de inmuebles vacíos en el centro [...].<sup>530</sup>

Es wird deutlich: Elisa bleibt nicht bloß bei der Beschreibung ihrer Eindrücke stehen, sondern sie versucht auch einen kausalen Zusammenhang zwischen den Beobachtungen, die sie macht, herzustellen. Man vergleiche hierzu ihre folgenden Überlegungen:

Las [casas] que tenían la fachada remozada parecían cubiertas de una fina capa de papel, y sobre las que conservaban el ladrillo visto podía pensarse que estaban en obras. Durante los últimos años [...] el Ayuntamiento no debía de haber destinado demasiado dinero al lavado de cara de los edificios de estos lares, cuyos balcones acristalados lucían tan pletóricos de bicis, ventiladores, sillas, bolsas y fundas llenas quizá de cortinas de macramé o clics de Playmobil descabezados, que parecía que en cada uno de los pisos se apilaban tres generaciones de una familia. [...] Por otra parte, los gitanos y las familias desahuciadas llevaban décadas habitando casas vacías, y desde que habían llegado inmigrantes muchas viviendas de las afueras eran allanadas. Yo sabía historias de propiedades sobre las que los herederos no se ponían de acuerdo, propiedades muertas coronando taludes al borde de las vías de los trenes o encajadas entre edificios nuevos, que por complicadas razones legales el Ayuntamiento no había logrado expropiar. Los herederos dejaban que las familias sin hogar vivieran en el inmueble a cambio de mantenerlo.<sup>531</sup>

Die Ich-Erzählerin erkennt somit in der Vorstadt nicht nur das Morbide und Dekadente, sondern vielmehr auch die Momente, in denen im Horizont des vermeintlich Anarchisch-Morbiden und Dekadenten so etwas wie eine selbst organisierte neue Ordnung zu entstehen beginnt. In Analogie zur Entwicklung ihrer eigenen, neuen Identität, die sie außerhalb der Norm betrachtet, entwirft sie aus der Rückschau die verstörende Andersartigkeit der *Afuera* als Heterotopie, die zum

---

<sup>529</sup> LT 73.

<sup>530</sup> LT 76–77.

<sup>531</sup> LT 117–118.



topologischen Korrelat ihres eigenen verstörten Seelenzustandes wird.<sup>532</sup> Analog zu ihrem eigenen Identitätsfindungsprozess, der durch die Restabilisierung ihres Selbst in und aus der Anarchie ihrer sozialen wie psychischen Prekarität erfolgt, sieht die Protagonistin auch in der Anarchie der *Afuera* die Grundlage für einen gesellschaftlichen Neuordnungsprozess. Wenn Elisa über die Menschen der Vorstadt referiert, die sich hier ohne Hilfe zu organisieren wissen, dann gerade auch, weil sie diese Prozesse der autonomen Selbstverwaltung als vorbildhaft empfindet und diese Menschen gerade das beherrschen, was sie selbst noch erlernen muss, nämlich sich in der kritischen Wirklichkeit zu stabilisieren, sich mit dieser zu identifizieren, um dann in der Folge dieses Identitätsfindungsprozesses in einem politischen Sinne zur Tat zu schreiten.<sup>533</sup> Die Darstellung ihrer Spaziergänge dient daher auch dazu, ihre zurückgewonnene Urteilsfähigkeit zur Schau zu stellen.

#### **4.6 Neurowissenschaftlicher Diskurs und Figurationen der Wissenschaftskritik**

Das dritte Phänomen, an welchem Elisa in der Rückschau Ursache, Symptome und Strategien zur Überwindung ihrer Krise verdeutlicht, ist der Themenkomplex, der mit ihrem psychiatrischen Setting selbst assoziiert ist. Es ist hierbei vorauszuschicken, dass die Ich-Erzählerin nicht nur bemüht ist, ihre Krise durch die Metaphern zu spiegeln, die in der Beschreibung ihrer Stadtspaziergänge, ihrer Situation als Arbeitnehmerin (Begrifflichkeiten der Arbeitswelt) und der Darstellung Susanas als Inbild des Prekären zur Anwendung kommen, sondern dass sie auch versucht, ihre Krise durch das begriffliche Instrumentarium neurobiologischer und psychopharmakologischer Begrifflichkeiten und Kenntnisse hindurch zu spiegeln. Durch ihre Therapie erarbeitet sich Elisa nicht nur ein neurobiologisches Basiswissen, sondern sie versteht es auch, das mit diesem Wissen einhergehende Vokabular zur Verbalisierung ihrer Krise, die *a priori* nicht-sprachlicher Natur ist, anzuwenden. In diesem Vorgang geht es Elisa vor allem darum, das

---

<sup>532</sup> Vgl. diesbezüglich auch die Definition der Heterotopie nach Foucault: „Die Utopien trösten; wenn sie keinen realen Sitz haben, entfalten sie sich dennoch in einem wunderbaren und glatten Raum, sie öffnen Städte mit weiten Avenuen, [...] leicht zugängliche Länder, selbst wenn ihr Zugang schimärisch ist. Die Heterotopien beunruhigen, wahrscheinlich, weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, dass dies und das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im Voraus die „Syntax“ zerstören, und nicht nur die, die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die Wörter und Sachen [...] zusammenhalten lässt.“ (Foucault, Michel (1971): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 19f.)

<sup>533</sup> Das Politische besteht im Vollzug einer Handlung. Indem wir handeln, verändern wir die Welt in ihrem Antlitz. Politisch ist dies insofern, als dass die Entscheidung für eine bestimmte Handlung auch immer eine Entscheidung gegen eine andere mögliche ist.

neuartige, irritierende Moment ihrer Wahrnehmung, also dem, was sich einer normalen Perzeption entzieht, herauszuarbeiten.

Dies soll an folgendem Zitat gezeigt werden. Die Ich-Erzählerin beschreibt hier die phänomenischen Besonderheiten ihrer Wahrnehmung während einer Panikattacke, die sie im Bus auf dem Nachhauseweg erleidet:

Pocos días después, en la calle, tuve una suerte de pálpito, un presentimiento desbocado, un desbarajuste absoluto de mi sistema nervioso. Me fijé en que habían cerrado la tienda [...]. Los negocios clausurados, pensé, eran detalles mínimos de un organismo cuyo corazón aún latía a pleno rendimiento, y no debía alarmarme. [...] A pesar de que la estampa era rutinaria, la forma como hervía el bullicio tenía algo inhabitual, algo que recordaba a bulevares franceses de la periferia [...]. Cogí un autobús; necesitaba ver más, y conforme el vehículo aumentaba su velocidad todo se ralentizaba [...]. Los únicos transeúntes parados eran viejos sentados en bancos bajo un sol escaso, escena común, si bien me parecía que eran demasiados, y que su apelotonamiento en algunas plazas [...] ofrecía una lectura distinta y torcida. Durante algunos segundos aquellos viejos se tornaron monstruos que me miraron con sonrisas marrulleras. Tardé en formularme esta percepción de manera adecuada, en reconocer que eran visiones. Notaba los latidos del corazón en mis orejas. Tuve también este pensamiento: alguien, o algo, me advertía. Me mantuve un tiempo más al borde del desmoronamiento.<sup>534</sup>

Das Besondere an dieser Darstellung ist nun, dass Elisa nicht einfach nur einen Nervenzusammenbruch erleidet, sondern dass sie auch durch die Erfahrung ihrer Krise zu dem Bewusstsein gelangt, dass sich die unter der Prämisse von Stabilität als normal betrachtete und sich als normal offenbarende Welt<sup>535</sup> tatsächlich nur als phänotypische Variante einer weiterhin unklaren, vorbewussten wahren Wirklichkeit erweist, die nun unter dem Einfluss einer Panikattacke kritisch erscheint. Man achte in diesem Zusammenhang darauf, wie Elisa die unter dem Eindruck ihrer psychischen Krise wahrgenommene Realität beschreibt:

[R]etorna[b]a la agobiante, por inverosímil, idea de que había movimientos de carácter subterráneo capaces de modificar el escenario mental que yo tenía de la ciudad, y también el que leía en los periódicos o veía en la televisión y en Internet. Se trataba de una idea difusa, o más bien de una simple y desvaída intuición que me inquietaba. Su certeza equivalía a descubrir que éramos marcianos, el sueño de alguien, o un programa informático cuyas reglas cambiaban de un día para otro.<sup>536</sup>

Das, was Elisa hier im Moment des Geschehens durch ihre Krankheit erlebt, entspricht gerade jener Erfahrung von Unwirklichkeit, jenem kryptischem *algo*, das sie zuvor zum zentralen Gegenstand

---

<sup>534</sup> LT 83–84.

<sup>535</sup> Vgl. hierzu auch die Aussage Elisa Navarros selbst, die hervorhebt, dass sie die von der Realität bestehenden Bilder und Vorstellungen als politische Konstruktionen betrachtet: „Cualquier posicionamiento respecto a la realidad es político. ¿Social? Yo no voy a los barrios para denunciar que hay una grieta o que la gente está alojada de mala manera. Eso no está en el primer plano, aunque sí me fijo en lo que normalmente no sale. Pero puede haber incluso algo de aburrimiento, una intención de mostrar siempre lo mismo, de no hacer de la realidad algo unilateral. La *realidad* es siempre aquello por lo que la definimos, y siempre se define por los mismos parámetros. Me interesa ir a los sitios en los que eso se diluye. Y eso es político.“ (Rodríguez Marcos, Javier (2011): „Nuestra sociedad es emocionalmente infantil“. In: *El País*, 21.08.2021. Online unter: [https://elpais.com/diario/2011/08/21/eps/1313908014\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/08/21/eps/1313908014_850215.html), abgerufen am 24.04.2021)

<sup>536</sup> LT 117–118.

ihres Narrativs deklariert hatte und das es durch eine bestimmte Form der narratologischen Inszenierung zu erhalten gilt.<sup>537</sup> Die Welt gemäß Elisas Perspektive auf dem Höhepunkt ihrer Krise ist nicht mehr eine, die durch den eigenen Willen gestaltet werden könnte, sondern eine, die im Zustand der Subjektintegration und der damit einhergehenden Nicht-Identität und Differenzenerfahrung<sup>538</sup> als überwältigend übermächtige und nicht-mehr-kontrollierbare erlebt wird.<sup>539</sup> Die Welt verliert durch die erlebte Erschütterung in Elisas Augen ihren Kohärenzzusammenhang und zerfällt in einzelne Dinge, die nur noch sich selbst bedeuten.

Wichtig an dieser Stelle ist nun, dass Navarros Protagonistin durch diese Erfahrung Einblick in eine als „wahr“ unterstellte Wirklichkeit bekommt, deren ontologisches Wesen gerade durch das Moment der Instabilität gekennzeichnet ist. Aus dieser Perspektive heraus wird auch die Ratio als bloße Fiktion entlarvt.<sup>540</sup> Diese Form der Vernunftkritik bringt Elisa folgendermaßen zum Ausdruck:

Agarrarme el pensamiento. Siempre que había estado cerca de quebrarme había buscado una forma *lógica* de salir. Una forma que el conocimiento asegurara. Como si el conocimiento no fuera una construcción endeble. Hasta que llegó Germán estuve buscando causas y remedios contra mi mal. No comí. No podía tragar, pero había regresado a mí. A mi depresión incipiente y *lógica*.<sup>541</sup>

Man könnte zitierte Stelle in diesem Zusammenhang für Elisa auch folgendermaßen zusammenfassen: *Wie* die Welt gesehen wird und *was* von der Welt gewusst werden kann, hängt von bestimmten Programmen ab, die durch eine spezifische Ordnung in einem determinierten Subjekt implementiert sind.<sup>542</sup> „Su certeza equivalía a descubrir que éramos marcianos, el sueño de alguien, o un programa informático cuyas reglas cambiaban de un día para otro“.<sup>543</sup> Die Welt erscheint somit niemals so, wie sie ist, sondern wie sie durch bestimmte Ordnungsinstanzen im Subjekt konfiguriert wird.<sup>544</sup> Diesen Gedanken führt Elisa im Folgenden weiter aus:

---

<sup>537</sup> Elisa liefert durch ihr Narrativ damit ein Gegenbild zur gesellschaftlichen Wirklichkeit innerhalb des Romans. Vgl. hierzu Rodríguez Marcos 2011.

<sup>538</sup> Zum Begriff der Differenz vgl. noch einmal Balke 1998: 29.

<sup>539</sup> Vgl. hierzu auch die Anmerkungen von Hartwig 2017: 273f.; vgl. auch Martínez Rubio 2016: 299f.

<sup>540</sup> Zum Zerfall der Welt in *res singulares* vgl. hierzu noch einem Balke 1998: 44.

<sup>541</sup> LT 86.

<sup>542</sup> Zu dieser Thematik vgl. Balke 2014: 248f. Vgl. hierzu auch folgenden entsprechende Stelle bei Foucault: „Man muß aufhören, die Wirkungen der Macht immer negativ zu beschreiben, als ob sie nur ausschließen, unterdrücken, verdrängen, zensieren, abstrahieren, maskieren, verschleiern würde. In Wirklichkeit ist die Macht produktiv; und sie produziert Wirkliches. Sie produziert Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale: das Individuum und seine Erkenntnis sind Ergebnisse dieser Produktion.“ (Foucault Michel (1977): *Überwachen und Strafen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 250)

<sup>543</sup> LT 117–118.

<sup>544</sup> Ein Umstand, auf den Elvira Navarro selbst verweist: „Muchas veces se tienen ideas a propósito de lo que deben ser las cosas y nos convertimos en esclavos de esas ideas porque las cosas no coinciden con ellas. En la relación amorosa somos esclavos de una idea romántica del amor que al final es muy dolorosa porque buscas estar siempre en la cresta de la ola y supongo que, bueno, supongo no, eso no es viable.“ (Rodríguez Marcos 2011)

Había empezado a retomar mis paseos nocturnos gracias al orden de mis horarios y al control, o algo similar, de mi miedo. Caminaba chutada por los recaptadores de la serotonina y de la noradrenalina. Tomaba las dosis altas prescritas por el psiquiatra y seguían haciéndome un efecto un poco extraño, pues a diferencia de Germán, que acostumbró y se estabilizó *en la medicación*, yo notaba con absoluta claridad a lo largo del día que estaba bajo los efectos de varias drogas, que además tenían distintos cometidos en mi sistema nervioso y por tanto en mi cabeza, y que ocultaban, o tal vez simplemente mecían, una suerte de aporía. No abandonaba la desconfianza del fondo, ni el observarme a mí misma desde una atalaya, como si alguna región neuronal hubiese alcanzado un estado que combatiera los ataques de otra región que se resistía y estaba histérica. Eso no me ponía nerviosa. Me quedaba a las puertas de una estupefacción liviana. El psiquiatra me había dicho que los tóxicos nunca hacían el mismo efecto en todos los organismos; que había quienes reaccionaban de forma contraria a la esperada, y también quienes que no terminaban de acostumbrarse, de *normalizarse en la medicación*, nunca.<sup>545</sup>

Aus zitierter Stelle wird deutlich, dass für die Ich-Erzählerin die Art und Weise der kognitiven Verarbeitung der Wirklichkeit ganz dezidiert von neurobiologischen und gegebenenfalls auch von psychopharmakologischen Einflussfaktoren abhängt. Man achte hier insbesondere darauf, wie Elisa eine Verbindung zwischen neurobiologischen Funktionsmechanismen und Wirklichkeitswahrnehmung konstruiert. Voraussetzung der Wahrnehmung einer als stabil erscheinenden Wirklichkeit ist die Konsistenz und Stabilität eines neurobiologischen Gleichgewichts, das in bestimmten, und nicht allen Individuen auch psychopharmakologisch erzeugt werden kann. Man vergleiche hierzu folgende, diesbezügliche Aussage in Elisas Diskurs:

Al cabo de un par de semanas la medicación acabó haciendo su exultante efecto. Retomé el trabajo y salí a la calle para comprobar lo extraordinario de deslizarme entre la gente sin rastro del monstruo. Sin embargo, aunque la evidencia de que las palabras y el pensamiento eran una química en el cuerpo me producía una sensación de triunfo, todo volvía a configurarse para que regresara la distorsión, el no estar viendo lo que sucedía. Los efectos que debían producir ciertos acontecimientos estaban borrados. Tal vez esos efectos fueran una ficción mía.<sup>546</sup>

Wie aus dem Zitat deutlich wird, kommt die Protagonistin der Handlung zu dem Schluss, dass das Phänomen der wahrgenommenen Wirklichkeit zwar durch die Neurowissenschaften auf einer abstrakten Ebene erklärt werden kann. Diese Erklärungsmodelle reichen aber zu einer holistischen Annäherung an die empirische Erfahrung der apperzierten Welt nicht aus.

Elisas Kritik bezieht sich aber nicht nur auf die Psychopharmaka, sondern auch auf die Psychotherapie, an der sie teilnimmt. Gegenstand ihrer diesbezüglichen Betrachtungen ist demnach der ganze therapeutische Prozess. Im Fokus steht hier insbesondere die Beziehung zu ihrem Psychiater. Diesen betrachtet sie nicht nur als einen Therapeuten, sondern auch als einen Vertreter der machtpolitischen Ordnung, der sie wieder fit für den Arbeitsmarkt machen soll.<sup>547</sup> Man

---

<sup>545</sup> LT 116.

<sup>546</sup> LT 101.

<sup>547</sup> Vgl. hierzu noch einmal die Äußerungen der Autorin, die darauf aufmerksam gemacht hat, dass sie in ihren Romanen, die vor *La trabajadora* veröffentlicht worden sind, versucht hat, die Wirklichkeit durch die Perspektive der Adoleszenz zu vermessen (vgl. hierzu Navarro in Rendueles o.D.). Elisa ist zwar keine Jugendliche mehr. Dennoch wählt Elvira Navarro mit Elisa eine Akteurin, die durch ihre Krise bedingt in einer Lebensphase ist, die semantische

betrachte hierzu folgenden Ausschnitt aus dem Gespräch zwischen beiden Akteuren im Epilog des Romans:

- ¿Y qué es más importante para usted, registrar lo que suceda en mi consulta para rematar bien su libro o asegurarse la curación?
- No estoy segura de entenderle.
- Se lo diré de otro modo. ¿Qué pasaría si no logramos que usted se cure? ¿Escribiría sobre su fracaso?
- Si no logro superar la impresión de estar a punto de perder la cordura, esta podría ser la última frase del libro. Porque continuar si no ocurre nada resultaría redundante, ¿no?<sup>548</sup>

Betrachtet man den zwischen Elisa und ihrem Psychiater geführten Schlagabtausch etwas genauer, so wird ersichtlich, dass beide Akteure je unterschiedliche Ansätze zur Erschließung der empirisch erfahrenen Wirklichkeit vertreten. Während nämlich der Arzt den therapeutischen Sinn des Settings hervorhebt, steht die Protagonistin dieser Interpretation mit größter Skepsis gegenüber. Man achte in diesem Zusammenhang darauf, wie Elisa hier den Bedeutungsrahmen ihrer Therapie umbenennt: Nicht in der Heilung des Subjekts, sondern in der philosophischen Exploration der Wirklichkeit bestehe die Aufgabe der Therapie, so könnte man obige Passage auch umschreiben.

Diese Festlegung bleibt dann auch nicht ohne Konsequenzen für das Setting selbst. In dem Moment, da Elisa den Satz ausspricht, dass es sich im Falle ihrer Erzählung um eine explorative Annäherung an eine als irritierend wahrgenommene Wirklichkeit handele – und eben nicht um einen therapeutischen Prozess zur Heilung einer Krankheit – widmet sie den Sinn und den Zweck des zwischen beiden Akteuren etablierten und konstituierten Gefüges um. Der Beobachter/Leser dieser zwischen Elisa und ihrem Psychiater sich abspielenden Szene wird demnach Zeuge einer intrasystemischen Koordinatenverschiebung, die selbst wieder nicht ohne die Verschiebung des Machtgefälles verstanden werden kann, welches zwischen beiden Akteuren besteht.<sup>549</sup> Dadurch dass die Ich-Erzählerin den Sinn des therapeutischen Settings umwidmet, kommt es auch zu einer empfindlichen Veränderung der Struktur des eigentlich durch klare Rollenverteilung gekennzeichneten Sozialgefüges. Denn nur unter der Prämisse, dass es sich bei dieser zwischen ihr und dem Psychiater konstituierten Gemeinschaft um eine handelt, die dem Zweck der Heilung dient, ist Elisa auch Patientin und als solche ihrem Therapeuten unterworfen, und nur unter dieser Prämisse ist dieser ihr tatsächlich auch als Verkörperung einer übergeordneten Machtstruktur

---

Ähnlichkeiten mit der Adoleszenz hat. Auch Elisa ist eine Akteurin, die sich in einer Übergangsphase befindet und die gerade einen Bezug zu den Dingen entdeckt, der ihr bislang verborgen war. Ähnlich wie bei einer Adoleszenten löst sich ihre alte Identität auf, die Entwicklung der neuen ist aber noch nicht abgeschlossen.

<sup>548</sup> LT 154–155.

<sup>549</sup> Zu der Feststellung, dass eine solche Form von Widerstand gegenüber dem Therapeuten auch als Zeichen von Heilung betrachtet werden kann vgl. Küchenhoff, Joachim (2016): „Mitspieler und Kritiker. Die kritische Hermeneutik des psychotherapeutischen Gesprächs“. In: Jaeggi/Wesche: 299–319, hier: 317f.

weisungsbefugt. In dem Moment, da Elisa sich aber dazu erhebt, mit vollem Stolz zu proklamieren, dass dieses Setting in Wirklichkeit etwas ganz anderes sei, entzieht sie ihrem Psychiater die Legitimation, Herr und Steuerelement des Geschehens und damit über sie als Subjekt zu sein. Aus der Position, in der sie eigentlich auf die Rolle der Patientin festgelegt ist, vollzieht Elisa durch die eigenmächtig vollzogene Umwidmung der semantischen Bedeutung des Therapiesettings nicht nur eine Veränderung der Rollen und Identitäten, sondern auch einen dezidiert als Emanzipation und als Widerstand aus diesem Sozialgefüge zu bezeichnenden Akt.<sup>550</sup> Während Elisa sich über diese Handlung ein Stück an Autonomie und Freiheit gegenüber ihrem Psychiater erkämpft, wird letzterer auf die (machtpolitisch niederen) Ränge verwiesen und vom Herrn zum Assistenten degradiert.

#### **4.7 Identitätskonsolidierung: Sprachkritik und politischer Widerstand**

Ein weiteres Medium, an dem Elisa ihre wiedergewonnene Kritikfähigkeit demonstriert, ist dann das Medium der Sprache an sich, der sie ebenfalls mit großer Skepsis entgegensteht. Konkret thematisiert Elisa hier, was mit einem Gegenstand geschieht, der durch sprachliche Benennung umgewandelt wird:

¿No te ha ocurrido que ponerle nombre a lo que te está sucediendo es traicionarlo y que, cuando pasan los años, puedes hablar del pasado como si estuviera contenido en una lata de conservas que especificara sus ingredientes?<sup>551</sup>

Das, was Elisa hier zum Ausdruck bringt, ist der Umstand, dass durch die sprachliche Umschreibung einer nicht-sprachlichen Materie deren eigentliches ontologisches Wesen verfremdet und verdinglicht wird. Diese Einschätzung, dass die Dinge durch sprachliche Benennung wie die Ingredienzien einer Lebensmittelkonserve wirken, stellt sie vor ein gewichtiges Problem, geht es ihr doch gerade darum, ihre Krisenwirklichkeit, so wie sie sich ihr im Moment der Erfahrung unmittelbar offenbart hat, zu erkunden und auch sprachlich festzuhalten. Unter Berücksichtigung dessen, was sie über den verfremdenden und verdinglichenden Effekt der Sprache festhält, würde dies aber auch für ihr Narrativ die Gefahr der Verfremdung und

---

<sup>550</sup> Dass das Narrativ der Protagonistin auch als eine Form der narratologischen Inszenierung des *Widerstandes* gegen eine bestimmte Ordnung verstanden werden kann, wurde bereits durch Hartwig hervorgehoben. Hartwig gemäß kann insbesondere die in *La trabajadora* nachweisbare sperrige Form der Darstellung, die auch durch ihre ambivalente Semantik eine direkte Sinnerschließung unmöglich mache und dadurch sich dem Hegemon eines normalitätsvermittelnden Logos entziehe, als eine Form von Widerstand verstanden werden. Vgl. hierzu Hartwig 2017: 278.

<sup>551</sup> LT 32.

Verdinglichung implizieren.<sup>552</sup> Diesen Interessenkonflikt gesteht sie ihrem Psychiater nun insofern ein, als dass sie bekundet, im Moment der Verbalisierung der Wirklichkeit nicht dieses irritierende, als *algo* umschriebene Moment der Wahrnehmung, sondern etwas anderes wiedergegeben zu haben.<sup>553</sup> „He tratado de aproximarme a algo, pero quizá lo que he hecho es otra cosa distinta“.<sup>554</sup> Mit Elisa äußert der Roman an dieser Stelle also eine gewisse Skepsis gegenüber jeglichem Akt des medialen Inszenierens und narratologischen Verfassens von Wirklichkeit, nicht ohne aber, wie dies am Beispiel von Elisas Nacherzählung von Susanas Narrativ im Prolog deutlich wird (s.u.), diesen Akt der Übersetzung doch als unentbehrlich zu erachten, soll das Irritierende und Verstörende und damit das Eigentliche der Wirklichkeitserfahrung überhaupt sinnvoll erhalten und kommunizierbar gemacht werden. Man kann die durch Elisa hervorgehobene Problematik deswegen folgendermaßen umschreiben: Wie kann man ein Ereignis, das nicht sprachlicher Natur ist, mit dem Mittel der Sprache benennen, ohne dieses dabei durch mediale Verfremdungseffekte zu verdinglichen, zu verzerren und zu kompromittieren? Der Prozess der Krisenverarbeitung muss also in der Lage sein, so könnte der Anspruch Elisas formuliert werden, die Krise in ihrem irritierenden Wesen verbal sichtbar zu machen, ohne dabei das Moment der Irritation durch die Verwendung der Sprache einzuhegen.

In diesem Unterfangen kommt nun dem Mittel der Erzählung, genauer: der Fiktionalisierung, eine besondere Bedeutung zu. Der Vorteil der Fiktionalisierung, so kann aus Elisas Kommentar geschlossen werden, besteht gerade darin, dass das Subjekt der Weltbeobachtung sich über einen *Umweg* an das zu erschließende Objekt annähern kann, ohne

---

<sup>552</sup> Oder mit Foucault gesprochen, besteht die Gefahr in der sprachlichen Benennung etwaiger Gegenstandes darin, das Eigentliche der Wirklichkeit zu kategorisieren und auszulöschen. Foucault hatte dieses Phänomen am Wesen des Beichtsakraments herausgearbeitet: „Den Zugriff der Macht auf das Gewöhnliche des Lebens hatte das Christentum zu einem großen Teil um die Beichte herum organisiert: die Pflicht, die winzige Welt alle Tage, die banalen Verfehlungen [...] am Faden der Sprache entlang vorüberziehen zu lassen. Ritual eines Geständnisses, bei dem derjenige, der spricht, zugleich derjenige ist, über den gesprochen wird; Auslöschung der gesagten Sache eben durch ihre Aussage.“ (Foucault, Michel (2003): „Das Leben der infamen Menschen“. In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV: 1976–1979*: 309–336, hier: 320)

<sup>553</sup> Man achte hierbei auch wieder auf die Aussagen der Autorin, die hinsichtlich der Frage, warum sie eigentlich erzähle, verlaublich hat, dass sie dies der Erkenntnis an der Wirklichkeit wegen tue. Erzählen heiße für sie, neues Wissen zu generieren und dadurch auch die Bildung neuer Identitäten zu initiieren: „Creo que la literatura nos ofrece dos cosas que son contrarias, pero que necesitamos: por un lado, refuerza nuestra identidad, y de ahí el gusto “personal” (que nunca es “personal”, sino que nos arrastra a ciertos modelos a los que queremos parecernos, y a los que de hecho nos parecemos); por otro, lo anterior no sería suficiente si no ofreciera un plus que no pocas veces es contrario a nuestro prurito identitario, que es ampliar nuestra visión, lo que implica que un libro puede no sólo profundizar o ensanchar nuestro conocimiento, sino incluso atentar contra aquello en lo que creemos. Sería estupendo que de este choque saliéramos enriquecidos, aunque muchas veces lo que hacemos es enfurecernos.“ (Rendueles o.D.)

<sup>554</sup> LT 154.

dieses Ding direkt – und das ist hier das eigentliche Problem von Elisa – sprachlich zu fokussieren und dadurch scharf zu stellen.

Dieser Versuch, sich dem Effekt der Verdinglichung durch Sprache durch Sprache zu entziehen, wird durch Elisa an verschiedenen Stellen ihres Narrativs selbst exemplarisch verdeutlicht. An einer bestimmten Stelle ihres Narrativs beschreibt sie, wie Susana ihr eines Tages eine höchst mysteriöse Geschichte erzählt, deren Inhalt sie nicht zu interpretieren in der Lage ist. Diesen Umstand kommentiert Elisa folgendermaßen:

No supo cómo interpretar aquello ni qué contestarle, si con más cómics o con las historias de las enfermedades de mi familia. Me pareció que preguntarle de forma directa era arrojarla a un lugar demasiado doloroso, y sentí que perdía la oportunidad de saber algo esencial sobre ella.<sup>555</sup>

Das Mysteriöse an dieser Situation liegt nun interessanterweise nicht in Susanas Monolog, den Elisa, wie vieles von dem, was Susana sagt, als bloßes Geschwätz bewertet, sondern vielmehr in der Gegebenheit, dass Elisa, ohne sich dagegen wehren zu können, von diesem „Geschwätz“ in den Bann gezogen wird. Im Versuch zu erklären, woran das Faszinierende in Susanas Monolog besteht, kommt die Ich-Erzählerin letztlich zu dem Schluss, dass hinter der verstörend intransparenten Diskursfassade dennoch ein *Sinn* liegen könnte, der nicht logisch-semantischer, sondern sprachpragmatischer Natur ist.<sup>556</sup> Man beachte hierbei, dass Elisa sich nicht traut, Susana nach dem Sinn ihrer Geschichte zu fragen, da sie bereits vermutet, dass hinter dieser sich möglicherweise ein Erlebnis verbirgt, das traumatischer Natur sein könnte. Unter Berücksichtigung dieses Aspektes kann Susanas Aussage als eine Handlung betrachtet werden, deren Zweck nicht in der realistischen Darstellung der erlebten Wirklichkeit liegt, sondern in der Irritierung und Verstörung ihrer Gesprächspartnerin.

Diese Technik wendet die Ich-Erzählerin zur Konstruktion ihres Narrativs selbst an, wie an den folgenden drei Stellen ihrer Erzählung exemplarisch dargestellt werden soll. Hier ist einerseits die Szene zu benennen, in der Elisa und Susana nach einem Galleriebesuch zu Fuß nach Hause spazieren. Auf diesem Spaziergang nimmt Elisa plötzlich eine unheimliche Atmosphäre wahr:

Habíamos dejado atrás del puente de Toledo, la M-30 recién soterrada, y subíamos hacia Aluche como dos sombras o dos insectos danzantes. La madrugada caía sobre la zona su sin que los servicios de limpieza que barrían y refrescaban las calles del centro hubiesen hecho amago de pisar por allí alguna vez, y el polvo y el

---

<sup>555</sup> LT 62.

<sup>556</sup> Damit vollzieht Susana gerade das, was auch den eigentlichen Gegenstand von psychotraumatologischer Arbeit ausmacht. Das Wesen des Traumas besteht darin, dass dessen eigentliche Ursache durch das betroffene Subjekt nicht benannt werden kann. Dies geht nur auf indirektem Weg. Oder um es mit Emil Anghern auszudrücken: „Es geht um ein Negatives, das nicht verstanden werden soll, weil es als ein Nichtseinsollendes, das wir nicht wollen und nicht bejahen können, aus dem Bereich des Erkennbaren und Verstehbaren ausgeschlossen wird“ (Anghern, Emil (2016): „Hermeneutik und Kritik“. In: Jaeggi/Wesche: 319–338, hier: 329).



asfalto duro era lo único que se sentía. Teníamos sed, pero a partir de General Ricardos no encontramos nada abierto. Ni chinos, ni bares, ni salas de fiesta de dominicanos. Solo el silencio y algún que otro coche. Todo era como siempre, si bien lo que se desplegaba ante mí no parecía la ciudad que veía a diario, sino los planos de Susana, que creí habitados de manera subrepticia, y que ahora que la ciudad se descubría como otra cobraban sentido. No habría podido precisar en qué consistía esa otredad, pero me resultaba obvio que la tenía delante, que crecía y conspiraba contra mí. Me entró terror de que nos encontráramos con los del camión; era tarde, y yo suponía que ya habrían peinado el barrio y que ahora debían de transitar por el centro [...]. Cuando miraba a Susana, mi zozobra se disipaba un poco; ella no se daba cuenta de la extrañeza por la que avanzábamos.<sup>557</sup>

Wie dem Zitat entnommen werden kann, macht sich in Elisa wieder das bekannte Entfremdungsgefühl bemerkbar, das sie bereits bei der Darstellung ihrer Panikattacke beschrieben hat. Dieses Gefühl verschlimmert sich dann in der Folge. Im Laufe des Gesprächs erscheint Susana Elisa als eine Art Geist aus der Unterwelt:

Nos sentamos en un banco; mi inquilina se había puesto tensa y yo no supe contarle lo de sus mapas y la ciudad porque me pareció que no tenía una traducción al lenguaje, que no podía decirlo porque no sabía qué le tenía que contar. [...] Noté algo en mi frente, que pasó rápido; podría haber sido una hoja del árbol bajo el que estábamos sentadas, o un insecto, pues no palpé ningún rasguño cuando toqué mi piel.  
–¿Tienes miedo? –me preguntó mi inquilina, y vi que sonreía de una forma cómplice y maligna.  
–¿Quién diablo eres? –le contesté  
Me puse en pie; hubiera echado a correr si no hubiese sido por las cinco figuras que se habían colocado en la linde del parque, y que miraban hacia nosotras con una inmovilidad propia de los espectros.<sup>558</sup>

Susana, die wie ein Dämon erscheint, hilft Elisa in der Folge dann mit ihren Ängsten umzugehen:

Susana me dijo sin dejar de sonreír:  
–¿Estás loca o qué? Haz el favor de sentarte.  
Las cinco figuras se disolvieron, y Susana me contó el argumento de una película antigua que transcurría en un Madrid donde se escondía una ciudadela subterránea en la que siete jorobados hacían desaparecer a la gente. [...]  
–Te voy a enseñar una ermita, y luego regresaremos por un camino de tierra –anunció cuando nos pusimos de pie.  
Yo sabía de qué ermita se trataba: una construcción del siglo XIII frente a la cárcel y al lado del Cementerio Parroquial de Carabanchel Bajo.<sup>559</sup>

Schließlich machen sich beide wieder auf und kommen nach einem langen Spaziergang zu Hause an:

El camino entre el cementerio y el solar parecía conducir al campo o a unas huertas. [...] Era como un túnel, o un callejón: no tenía salidas por sus costados, y a los temblores de mis piernas les sucedió el sudor de mis manos. Temí que volviéramos a toparnos con esas cinco figuras [...]. Avanzamos en silencio y presas, en aquella oscuridad inesperada, de un cielo que por contraste lucía el esplendor naranja de la contaminación lumínica. Parecíamos estar caminando por la bóveda celeste, y que lo que se desplegaba sobre nuestras cabezas fuera la ciudad. [...] Cuando llegamos a la casa y nos quitamos los zapatos, observamos agarrados en los cordones decenas de insectos minúsculos que al principio nos parecieron las semillas adherentes de alguna planta, y que cuando fuimos a sacudirlos rodaron hasta el suelo y se esfumaron detrás de los muebles.<sup>560</sup>

---

<sup>557</sup> LT 131–132.

<sup>558</sup> LT 133–134.

<sup>559</sup> LT 134.

<sup>560</sup> LT 134–135.

Das Entscheidende in dieser Szene ist nun, dass Elisa das irritierende Moment des Unwirklichen nicht durch den Inhalt, sondern durch eine spezifische Inszenierung zur Darstellung bringt. Man achte hier insbesondere auf die Verweise Elisass auf die architektonische Kunst des 13. Jahrhunderts, die Erscheinung des „Teufels“ und die plötzlich zwischen den Bäumen auftauchenden, schattenartigen Dämonen. Dadurch kreiert Elisa nicht zuletzt eine besondere Atmosphäre, die durch ihre Unheimlichkeit gekennzeichnet ist. Ohne dass Elisa dies explizit formuliert, erinnert die Konstellation der Szene in bestimmten Punkten an Dantes *Göttliche Komödie*. In diesem Werk findet sich mit Dante und Vergil, die durch die Hölle über die Erde zum Himmel wandeln, ebenfalls eine Paarkonstellation, in der ein Meister seinem Novizen auf dem Weg nach Hause an die Hand nimmt und diesem die Richtung weist.<sup>561</sup> Es ist nun davon auszugehen, dass Elvira Navarro genauso wie ihr Alter Ego Elisa, die Lektorin, Dantes *Göttliche Komödie* kennen und dass diese den Leser genau auf diese Anspielung aufmerksam machen wollen. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Lesers nicht nur irritiert, sondern bekommt dieser auch eine Idee für die Verstörung der Erzählerin. Die Ereignisartigkeit überrascht zu sein, dass Elisa hier die Atmosphäre der *Göttlichen Komödie* narratologisch neu arrangiert, entspricht der Ereignisartigkeit der Angstatacke, die Elisa auf diesem Spaziergang erlebt hat. Das Unheimliche von Dantes Meisterwerk dient somit als hypertextuelle Schablone, auf welcher die Ich-Erzählerin das empirische Erlebnis ihrer eigenen Angst im Moment der Krise versinnbildlicht.

Ein besonderes Extrem dieser transtextuellen Montagetechnik findet sich auch zu Beginn von *La trabajadora*. Wie bereits weiter oben erwähnt, erzählt der Prolog die Geschichte von Susanas Leben zu Zeiten der *Movida* in Madrid. Als Ich-Erzählerin tritt hier vordergründig Susana auf, die vermeintlicherweise aus ihrer Perspektive über ihre diesbezüglichen Abenteuer berichtet. Zwischen Susanas Ausführungen finden sich, in Kursivschrift und in Klammern gesetzt, aber auch Textbausteine, die das Narrativ Elisa zuschreibt. Zwischen der Erzählung von Susana taucht plötzlich Elisa auf und behauptet, die Erzählung ihrer Mitbewohnerin des besseren Verständnisses wegen „geordnet“ und aufgearbeitet zu haben:<sup>562</sup> „Este relato recoge lo que Susana me contó sobre su locura. También anoto algunas de mis reacciones, en verdad no muchas. Huelga añadir que su narración fue más caótica“.<sup>563</sup> So gesehen ist also nicht Susana im Prolog die Erzählerin, sondern

---

<sup>561</sup> Vgl. Stillers, Reiner (<sup>3</sup>2007): „Dante Alighieri: das Werk nach der Verbannung“. Buchkapitel. In: Kapp, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart-Weimar: Metzler: 34–41, hier 37f.

<sup>562</sup> Folgende zwei Zitate erscheinen in *La trabajadora* in Kursivschrift. Gerade Schrift durch V.d.A.

<sup>563</sup> LT 11.

vielmehr Elisa, die die Lebensgeschichte ihrer Untermieterin selektiv aufarbeitet: „Me pregunté si esta era mi manera des escuchar: dando sólo crédito a lo que yo aprobaba“.<sup>564</sup> Bedenkt man nun, dass wie im Zitat verdeutlicht, Elisa sich nur für das interessiert, was für ihre eigene Erkenntnis wichtig ist, kann man zu dem Schluss kommen, dass sie hier nicht die Lebensgeschichte ihrer Mitbewohnerin, sondern ihre eigene erzählt. Das, was die Protagonistin hier wiedergibt, ist letztlich das transtextuelle Rearrangement ihres eigenen Lebens im Horizont eines Präfigurats, das sich aus den Elementen der Geschichte der als Ich-Erzählerin inszenierten Figur Susanas zusammensetzt.

Die Ich-Erzählerin ruft demnach für die Darstellung ihrer Krise ein bereits vorbestehendes Textrepertoire aus ihrer Erinnerung ab und rearrangiert dieses unter dem Eindruck des noch wirkenden (traumatischen) Ereignisses. Die absolute, nicht-sprachliche Wirklichkeit findet sich dann in den Differenzen zwischen den Bildern, die sich aus einem ursprünglichen Text – seien es die *Göttliche Komödie* oder Susanas Lebensbericht – zu seiner hypertextuellen Neukonfiguration im historischen Moment der Aussage ergeben.

Noch deutlicher wird diese Technik in der Szene, in der Elisa von ihrem Psychiater gebeten wird, in wenigen Sätzen ihre Krankengeschichte zusammenzufassen. Diesen klaren Arbeitsauftrag unterläuft Elisa in der Folge.<sup>565</sup> Statt *ihre* Leidensgeschichte zu verfassen, erzählt sie zunächst einen Schwank aus dem Leben ihrer Vorgesetzten. Die Erzählung, die rein gar nichts mit Elisas Geschichte zu tun zu haben scheint, außer dass diese wiederum selbst die vollkommen inadäquate Antwort Carementxus auf die Frage Elisas nach den ausbleibenden Lohnzahlungen ist,<sup>566</sup> tischt sie ihrem Psychiater nun als die eigene Leidensgeschichte auf.<sup>567</sup> Nichts von dem, was Navarros Protagonistin hier erzählt, hat von der inhaltlichen Seite mit dem eigentlichen Trauma zu tun.<sup>568</sup> Dies scheint Elisa selbst aufzufallen, wie in der folgenden Passage ihres Diskurses deutlich wird:

Barajé recrear por escrito el largo parlamento de Carmentxu [...] y me concentré en hacer de esa perorata algo legible para el psiquiatra, pues pensé que, de una forma literaria, ahí estaban relatados mis males laborales. Finalmente no lo consideré buena idea, y me dispuse a escribir la carta tal como me la había pedido el facultativo. Me repiqueteaban en la cabeza los «qué das, qué recibes, qué esperas y cómo te organizas» que me había aconsejado referir en misiva, y no sabía si proceder de una forma práctica, casi a modo de instancia:

EXPONE: Autoexplotación laboral.

---

<sup>564</sup> LT 38

<sup>565</sup> Die Szene erinnert an das Sakrament der Beichte. Elisa wirkt hier wie eine Akteurin, der durch eine höhere Ordnung eine Form vorgegeben wird, wie sie die Wirklichkeit beschreiben muss. Foucault hatte in seinen Studien die These aufgestellt, dass das Christentum mit dem Sakrament der Beichte ein Instrument zur Kontrolle der alltäglichen Wirklichkeit entwickelt hat. Vgl. hierzu noch einmal Foucault 2003: 320.

<sup>566</sup> Vgl. LT 106ff.

<sup>567</sup> Vgl. LT 113.

<sup>568</sup> Zum Sinn des Vorbeiredens und Plapperns als strategische Gesprächstechnik zur Ausübung von Widerstand vgl. auch Žižek, Slavoj (2012): *Quer durchs Reale*. Wien: Passagen-Verlag: 12.

SOLICITA: Blablabla.

o por el contrario escribir una carta en toda regla, contestando a las preguntas sin explicitarlas.<sup>569</sup>

Die zitierte Stelle verdeutlicht, wie Elisa die Bitte ihres Psychiaters und damit das therapeutische Setting versteht. Die Psychotherapie betrachtet sie als ein durch ein Hierarchiegefälle gekennzeichnetes Beziehungsgefüge, in dem die Rollen per Konvention klar verteilt sind und sie ihrem Psychiater untergeordnet ist. Diese Machtverteilung akzeptiert sie nun nur widerwillig, wie aus dem nächsten Versuch, ihre Krise zu darzustellen, deutlich wird. Anstatt kurz und knapp, wie gefordert, ihr Leiden zu skizzieren, formuliert sie ihre Krankengeschichte in Form eines Briefes, der, neben einer recht komplexen Syntax, nur so vor schwülstigen Höflichkeitsformen strotzt. Man achte daher in der folgenden Stelle insbesondere auf den Stil der Aussage:

Estimado psiquiatra,

Le agradezco mucho que no se haya usted limitado a recetarme pastillas, como hacen, o eso me dicen la mayor parte de los profesionales de su gremio. En cuanto a lo que me pregunta, me cuesta contestar sin rabia, y también dando cantidades precisas, o lo que considere usted podría ser objeto de discusión. Como sabe, mi cabeza la ocupa una bruma que parece no tener límites. Mi impresión desde hace unos meses es que lo que doy es mi bruma, y por debajo de ella algo parecido a cierta eficacia en el trabajo [...].<sup>570</sup>

Durch die ostentativ-höfliche Form der Darstellung parodiert Elisa den dargestellten Inhalt und bringt dadurch zum Ausdruck, dass sie das bestehende Machtgefälle dezidiert ablehnt.

Trotz aller gegenüber dem Therapiesetting und ihrem Psychiater empfundenen Reserviertheit kommt Elisa, da sie krank ist, letztlich doch nicht darum, sich auf die gestellte Aufgabe einzulassen. In der Folge nimmt Navarros Protagonistin daher Vernunft an und formuliert ihre Beschwerden nach dem vorgegebenen Schema:

*Qué das:* Cinco horas por la mañana con demasiadas interrupciones. Dedicación aburrida. A veces aprendo algo si el libro es un ensayo. Me satisface el trabajo bien hecho. Pienso al mismo tiempo que no me pagan con justicia, y lo hago peor. [...]

*Qué recibes:* Me deben quince facturas. Me pagan los libros urgentes. Me dan cualquier tipo de libro para corregir. No sé cuándo va a dejar de contar conmigo. Como soy autónoma, tampoco ellos se sienten con la obligación de darme explicaciones. [...]

*Qué esperas:* Soy escéptica y espero poco. Me gustaría que me pagaran lo que me deben, que subieran las tarifas de corrección, que no me sobrecargan de trabajo [...].

*Cómo me organizo:* Obviamente, fatal.<sup>571</sup>

Auch in dieser Variante wandelt sich demnach das Gemeinte durch die Verwendung eines anderen Registers. Durch die Kürze der aus Hauptsatz und Nebensatz sich zusammensetzenden Syntax entsteht nicht zuletzt der Eindruck von Rationalität und Nüchternheit.

---

<sup>569</sup> LT 113.

<sup>570</sup> LT 113–114.

<sup>571</sup> LT 114–115.

Damit lässt sich zusammenfassen: Indem Elisa ihre Geschichte in verschiedenen Formen verfasst, demonstriert sie nicht nur, dass sie sich der Macht ihres Psychiaters entziehen möchte, sondern auch, dass es für sie keinen Inhalt gibt, der nicht ohne das Medium seiner Darstellung gedacht werden kann. Wie die Wirklichkeit abgebildet wird und auf den Lesenden wirkt, hängt ganz erheblich von der Form ab, die dieser Realität Gestalt gibt.<sup>572</sup> Die Wahrheit einer Aussage kann daher weniger aus dem Signifikat als aus der Struktur des Gesagten abgeleitet werden.

Auf diesen Umstand macht interessanterweise auch das Epigraph von Luis Maryngá zu Beginn des Romans aufmerksam:

Reconozco el universo en cada rostro, sea hermoso o feo, sublime o grotesco, elevado o vulgar; no me hago ilusiones respecto a lo ridículo, lo cómico o lo anodino: a la distancia justa todo lo es. En cambio, para ti, que te pretendes realista intoxicado, detrás de la literatura solo hay literatura.<sup>573</sup>

Das Zitat kann dabei als Anspielung auf die Bemühungen der Ich-Erzählerin verstanden werden, der empirisch erfahrenen Welt durch ein bestimmtes Medium Figur geben zu wollen, ohne dabei jedoch zu leugnen, dass es sich bei diesen Abbildungen nicht um eine wahre Wiedergabe der Welt, sondern eben um dargestellte Wirklichkeit handelt. Paradoxerweise erweist sich so die Form der Erzählung als das ehrlichste Medium für die Darstellung der Wirklichkeit, weiß der Leser vor der eigentlichen Lektüre doch bereits, dass es sich hierbei um eine Abbildung und damit nicht um wirkliche Welt handelt.

Die Darstellung der Wirklichkeit durch das Medium der Fiktion bietet der Protagonistin daher direkte Vorteile. Einerseits unterliegt Elisa so nicht dem Zwang, die Wahrheit sagen zu müssen. Gleichsam müssen wahrgenommene Phänomene der beobachteten Wirklichkeit nicht mimetisch genau wiedergegeben werden. Die Ich-Erzählerin lügt demnach nicht, wenn sie lügt und entzieht sich im Moment des Erzählens dennoch dem Zugriff der sprachlich verfassten Ordnung. Die Kunst des Erhalts der erlebten Realität durch das Medium der Erzählung besteht gerade darin, diese Erfahrungen nicht als wahrheitsgetreue und abgeschlossene Wahrheit, sondern als offenen Prozess, als Kontinuum, zu formulieren: „El libro no está terminado y nuestros encuentros forman parte de él. Necesito rematar la obra“.<sup>574</sup> Die Variation des Gesagten durch die Variation des

---

<sup>572</sup> In der Genese alternativer Wirklichkeitskonstrukte liegt für Elvira Navarro das Moment des Politischen. Vgl. hierzu noch einmal Rodríguez 2011.

<sup>573</sup> LT 7.

<sup>574</sup> LT 154. Im Grund vertritt hier Elisa eine Diskursform, die Foucault als affirmative Kritik bezeichnet. Diese besteht gerade darin, die Wirklichkeit nicht auf Kategorien abzugleichen, festzulegen und damit obligat zu fixieren, sondern ihr den Raum zur Entfaltung zu ermöglichen. Affirmative Kritik wird demnach als eine produktive Kritik verstanden, in der die dargestellten Dinge nicht abgeschlossen und durch Kategorien und Vorannahmen begrenzt sind, sondern als sich entfaltende zur Darstellung kommen. Vgl. noch einmal Foucault 2005: 136.

Mediums seiner Darstellung kann daher als eine Strategie verstanden werden, den Prozess der Erzählung offenzuhalten und damit der befürchteten Verdinglichung präventiv zuvorzukommen.<sup>575</sup>

#### **4.8 Zwischen Stabilität und Instabilität – Strukturelle Aspekte von *La trabajadora***

Betrachtet man im Horizont dieser aus dem Inhalt resultierenden Erkenntnisse die Makrostruktur von *La trabajadora* etwas näher, so kann zunächst einmal festgestellt werden, dass das hier zur Darstellung kommende Krisennarrativ aus drei Teilen besteht. Der erste Teil der Erzählung beinhaltet, wie bereits im Inhaltsteil dargestellt, Elisas Aufarbeitung der Susanaschen Abenteuer im Prekariat des Madrids der *Movida* sowie einen Zeitungsartikel, in welchem die Ich-Erzählerin ihre Leidensgeschichte zusammenfasst. Zusammen mit dem dritten Teil des Narrativs, das sich aus Elisas Unterhaltung mit ihrem Psychiater zusammensetzt, bildet dieser „Prolog“ eine Art Rahmenstruktur, die den zweiten Teil der Erzählung umgibt, in der die eigentliche Krisengeschichte figuriert wird.

Ähnlich wie Rafael Chirbes in *En la orilla* wählt also auch Elvira Navarro eine makronarratologische Romanstruktur, in der die eigentliche Geschichte durch eine Rahmenstruktur umklammert und damit auf ein teleologisches Ende hin festgelegt ist.<sup>576</sup> Durch diese weiß der Leser bereits vor der Lektüre der eigentlichen Handlung, dass die im Binnenteil des Narrativs figurierten Reflexionen Gegenstand eines therapeutischen Settings sind und somit als das narratologische Manifest einer psychodynamischen Arbeit an der Wahrheit verstanden werden müssen. Durch die metatextuellen Bemerkungen im Prolog der Erzählung, in welchem Elisa vorgibt, Susanas Lebensbeichte des besseren Verständnisses wegen geordnet zu haben, bekommt der Leser dann wiederum einen Hinweis darauf, dass es sich bei den im Binnenteil dargestellten Überlegungen nicht nur um bloße phänomenische Beschreibungen der Krise handelt, sondern dass es hier auch um die Frage geht, unter welchen Umständen und durch welche medialen Transformationsprozesse nicht-sprachliche Wirklichkeit überhaupt narratologisch vermittelt werden kann. Elisa demonstriert im Prolog exemplarisch und explizit die Technik der Darstellung, die implizit im Binnenteil zur Anwendung kommt, und verweist darauf, dass es sich bei dem Erzählten nicht um

---

<sup>575</sup> Elvira Navarro betrachtet den Akt des Erzählens als eine Handlung, die niemals abgeschlossen ist. Jede Erzählung müsse vielmehr als der Ausgangspunkt einer erneuten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit angesehen werden. Krmpotic, Milo J. (2010): „Entrevista para *Qué Leer*“. *Qué leer*, 20.01.2010. Online unter: <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-para-que-leer-por-milo-j-krmpotic/>, abgerufen am 23.04.2021.

<sup>576</sup> Dies kann als Argument dafür betrachtet werden, dass die Erzählinstanz hier zumindest über den *Willen* verfügt, das Narrativ als solches festzulegen und sich indirekt als sicher zu inszenieren.

echte Welt, sondern lediglich um einen Ordnungs- und Plausibilisierungsversuch einer *a priori* unlogisch und unstrukturierten Wirklichkeit handelt.

Damit kommt gleichsam der ambivalente Charakter dieser aus Prolog und Epilog sich zusammensetzenden Rahmenerzählung zur Geltung. Einerseits stabilisiert diese die Inhalte des Binnenteils der Erzählung, indem sie dem Leser Hinweise darauf gibt, wie das Narrativ zu lesen ist, nämlich als diskursives Korrelat eines therapeutischen Prozesses. Auf der anderen Seite wird durch die Streuung des Hinweises, dass es sich im Binnenteil der Erzählung um einen unvollständigen Rekonstruktionsversuch der empirisch erfahrenen Welt handelt, der epistemologische Gehalt des Gesagten infrage gestellt. Der Leser kann sich also sicher sein, dass nichts von dem, was im Binnenteil der Handlung erzählt wird, epistemologisch sicher ist.

Dieser durch Elemente der narratologischen Stabilisierung und Destabilisierung erzeugte Oszillationsprozess macht sich nun direkt in der makronarratologischen Struktur bemerkbar. Betrachtet man nämlich den Aufbau des Binnenteils genauer, so wird deutlich, dass Elisa in den einzelnen Kapiteln immer wieder auf die gleichen Themen zu sprechen kommt und sie Dinge wiederholt, die sie schon an anderer Stelle diskutiert hat. Auf die Figurierung der *soziokulturellen Dimension ihres Lebens im Prekariat* (Figur „1“ = P1) folgt die Figurierung *Susanas als Symptom ihrer psychischen Alteriertheit* (Figur „2“ = S2), woraufhin sich als nächste Einheit die phänomenologischen Besonderheiten und Beschreibungen der von ihr narratologisch inszenierten *Spaziergänge* anschließen (Figur „3“ = SP3). Insgesamt ergibt sich so folgende Abfolge an

Erzähleinheiten: S2<sup>577</sup>, P1<sup>578</sup>, S2<sup>579</sup>, SP3<sup>580</sup>, S2<sup>581</sup>, P1<sup>582</sup>, S2<sup>583</sup>, SP3<sup>584</sup>, SP3<sup>585</sup>, SP3<sup>586</sup>/S2<sup>587</sup>, SP3<sup>588</sup>, P1<sup>589</sup>, S2<sup>590</sup>, S2<sup>591</sup>, P1<sup>592</sup>, S2<sup>593</sup>, SP3<sup>594</sup>, S2<sup>595</sup>/SP3<sup>596</sup>, S2<sup>597</sup>.

Dieser Umstand ist nun umso bemerkenswerter, als dass Elisa bereits in dem Teil des Prologs, von dem sie behauptet, dieser sei ein Artikel, der in einer Tageszeitung veröffentlicht wurde, ihre ganze Leidensgeschichte dargestellt und damit alle Aspekte ihrer Krise zur Sprache gebracht hat. Dies bedeutet, dass der Leser bereits durch diese Zusammenfassung in diesem als Zeitungsartikel inszenierten Kapitel holistisch über Elisas Krise informiert ist. Man kann sich hier also die Frage stellen, warum die Ich-Erzählerin dann im Binnenteil noch darum bemüht ist, ihre Geschichte in immer neuen Variationen durchzuspielen.

Die Beantwortung dieser Problematik soll mit einer Hilfsüberlegung begonnen werden. Der Umstand, dass Elisa die Dinge ihres Lebens ständig wiederholt, spricht im Grunde dafür, dass sie sich in ihrer Darstellung selbst nicht sicher ist.<sup>598</sup> Zumindest insinuiert dies der inhärente Aufbau ihres Krisennarrativs, das durch Variation und Repetition der immergleichen Problematiken gekennzeichnet ist. Damit könnte man folgenden Kausalzusammenhang formulieren: Da Elisa sich in der subjektiven Beurteilung der Welt nicht sicher ist, muss sie die Wirklichkeit in immer neuen Varianten durchspielen.<sup>599</sup> Das, was die Ich-Erzählerin über die Welt aussagt, mag zwar verschiedene Aspekte ihrer Krise beleuchten, nur fehlt ihr letztlich die epistemologische Sicherheit

---

<sup>577</sup> Vgl. LT 11–41.

<sup>578</sup> Vgl. LT 45–48.

<sup>579</sup> Vgl. LT 49–56.

<sup>580</sup> Vgl. LT 57–58.

<sup>581</sup> Vgl. LT 59–62.

<sup>582</sup> Vgl. LT 63–65.

<sup>583</sup> Vgl. LT 66–69.

<sup>584</sup> Vgl. LT 70–73.

<sup>585</sup> Vgl. LT 73–74.

<sup>586</sup> Vgl. LT 75–79.

<sup>587</sup> Vgl. LT 79–82.

<sup>588</sup> Vgl. LT 83–89.

<sup>589</sup> Vgl. LT 90–92.

<sup>590</sup> Vgl. LT 93–96.

<sup>591</sup> Vgl. LT 79–100.

<sup>592</sup> Vgl. LT 101–112.

<sup>593</sup> Vgl. LT 113–115.

<sup>594</sup> Vgl. LT 116–118.

<sup>595</sup> Vgl. LT 119–136.

<sup>596</sup> Vgl. LT 137–149.

<sup>597</sup> Vgl. LT 153–155.

<sup>598</sup> Dies kann nach Deleuze gerade als Ausdruck von Instabilität gewertet werden. Vgl. dazu Zima 2000: 211f.

<sup>599</sup> Vgl. Zima 2000: 211f.



und die ideologische Integrität, um diese Realität kohärent erscheinen zu lassen.<sup>600</sup> Der Sinn dieser so gearteten Darstellung ergibt sich dabei wieder aus den Kriterien, die in Epilog und Prolog festgelegt sind. Elisa, da sie von ihren Erfahrungen berichtet, ist eben noch nicht gesundet (Erkenntnis des Epilogs), und da sie dies noch nicht ist, muss sie die Wirklichkeit, die sie narratologisch nicht zu greifen bekommt, in immer neuen und verschiedenen Varianten entwerfen (Erkenntnis des Binnenteils).

Die auf der makronarratologischen Ebene so nachweisbare Mischung aus Elementen der Stabilität und Instabilität kann auch auf der mikronarratologischen Ebene ausgemacht werden. Der in *La trabajadora* zur Darstellung kommende Krisenbericht Elisas ist nun nicht wie in den Chibes'schen Krisenwerken im Gedankenstrom, sondern in der direkten erzählten Rede organisiert. Damit erscheinen die Satzgebilde in *La trabajadora* nicht wie in *Crematorio* oder (teilweise) wie in *En la orilla* als offene, sondern als geschlossene syntaktische Formationen. Durch die formale Kürze der Sätze rückt der durch Elisa verkörperte Diskurs ihrer Krise in die Nähe einer realistischen Erzählweise, wenn auch nur vordergründig.<sup>601</sup> Tatsächlich ist nämlich das Elisasche Narrativ der Krise analog zum makronarratologischen Aufbau auch innerhalb der einzelnen syntaktischen Formationen durch hohe Themendichte, sprunghafte Themenwechsel sowie Themenüberlagerungen gekennzeichnet.

Um die strukturelle Besonderheit und die besondere Logik ihrer Argumentation zu veranschaulichen, soll wieder auf die Passage zurückgegriffen werden, die bereits im Inhaltsteil besprochen wurde und in der Elisa eine Panikattacke erleidet:

Pocos días después, en la calle, tuve una suerte de pálpito, un presentimiento desbocado, un desbarajuste absoluto de mi sistema nervioso. Me fijé en que habían cerrado la tienda [...]. Los negocios clausurados, pensé, eran detalles mínimos de un organismo cuyo corazón aún latía a pleno rendimiento, y no debía alarmarme. [...] A pesar de que la estampa era rutinaria, la forma como hervía el bullicio tenía algo inhabitual, algo que recordaba a bulevares franceses de la periferia [...]. Cogí un autobús; necesitaba ver más, y conforme el vehículo aumentaba su velocidad todo se ralentizaba [...]. Los únicos transeúntes parados eran viejos sentados en bancos bajo un sol escaso, escena común, si bien me parecía que eran demasiados, y que su apelotonamiento en algunas plazas [...] ofrecía una lectura distinta y torcida. Durante algunos segundos aquellos viejos se tornaron monstruos que me miraron con sonrisas marrulleras. Tardé en formularme esta percepción de manera adecuada, en reconocer que eran visiones. Notaba los latidos del corazón en mis orejas. Tuve también este pensamiento: alguien, o algo, me advertía. Me mantuve un tiempo más al borde del desmoronamiento.<sup>602</sup>

---

<sup>600</sup> Vgl. Zima 2000: 211f.

<sup>601</sup> Zur Frage, ob ihre Romane als Korrelate realistischen Erzählens betrachtet werden können, hat die Autorin geäußert, dass sie sich weniger dafür interessiere, was die Welt sei oder sein könnte, sondern vielmehr dafür, welche Erkenntnisse durch das Mittel der Erzählung – und damit aus einer subjektiven Position der Welterschließung – deduziert werden können: „La literatura que más me interesa es la que me permite explorar ciertos límites relacionados con la psique y la construcción de lo real“ (Pérez de Anucita 2010).

<sup>602</sup> LT 83–84.

Man halte sich hier vor Augen: Das, was Elisa in dieser Szene wiedergeben möchte, ist der *phänomenische Eindruck* der Wirklichkeit, den sie während ihrer Panikattacke erlebt. Zweck der Erzählung ist also die *realistische Wiedergabe* eines Erlebnisses, das zu einem anderen Zeitpunkt unter anderen Bedingungen stattgefunden hat, und zwar aus der Erinnerung heraus. Dass diese Wiedergabe retrospektiv erfolgt, hat nun für den beschriebenen Gegenstand insofern konkrete Implikationen, als dass dieser nicht so wiedergegeben wird, wie er möglicherweise erlebt wurde, sondern wie er im Moment des Erzählaktes erinnert wird. Die Ich-Erzählerin begrenzt sich demnach nicht auf die bloße Wiedergabe der durch sie gemachten Beobachtungen, sondern mischt in ihre Darstellung der erinnerten Wirklichkeit auch die Interpretationen, die sie im Moment der Erinnerung bereits gemacht hat. Dies bemerkt sie auch selbst: „[La realidad] ofrecía una lectura distinta, tardé en formularme esta percepción de manera adecuada“.<sup>603</sup> Dabei versucht Elisa, ihrem eigenen poetologischen Anspruch, die in der Vergangenheit bizarr und deformiert erschienene Wirklichkeit in ihrem *bizarren* Wesen zu erhalten und *plausibel* zu machen, gerecht zu werden. Dafür recurriert Elisa zunächst auf eine realistische Darstellungsweise, nur um dann dieses „realistische“ Bild durch die Setzung nicht-statthafter Kausalbeziehungen zu unterlaufen.<sup>604</sup> Auf die Bemerkung hin, dass sie den Bus genommen habe – „Cogí un autobús“ – also eine denkbar mögliche Handlung, folgt, bei genauerer Beobachtung des Zitates, die Darstellung eines wahrgenommenen Momentes, in welchem die Naturgesetze außer Kraft gesetzt zu sein scheinen – „y conforme el vehiculo aumentaba su velocidad todo se ralentizaba“. Dies könnte man folgendermaßen übersetzen: „Während nämlich der Bus seine Fahrt beschleunigte, verlangsamte sich die Außenwelt“. Die Ich-Erzählerin vermischt hier innerhalb ihres kurzen Diskurses mehrere Sinnebenen miteinander und schafft dadurch das Moment narratologischer Unschärfe und Heterogenität, wozu nicht zuletzt die äußerst sperrige Form der Syntax beiträgt. In einem „verständlich“ unverständlichem Sinne wird das Zerrbild einer Realität konstruiert, dem sowohl die Kriterien von Stabilität wie Instabilität, von Verständnis als auch Unverständnis sowie von Konsistenz und Inkonsistenz inhärent sind. Ähnlich wie die Wiedergabe der Wirklichkeit in der makronarratologischen Struktur ihrer Erzählung ordnet Elisa die unterschiedlichen Themenfiguren innerhalb ihrer Satzgebilde als nebeneinanderstehende figurale Fragmente an, deren Kausalbezug nur mühsam aufzudecken ist. Erlebnisse, die sie in der Vergangenheit gemacht hat, mischen sich

---

<sup>603</sup> LT 83.

<sup>604</sup> Vgl. dazu auch Hartwig 2017: 23.

mit Eindrücken aus der Gegenwart und kommen ohne ordnenden Leitgedanken und ohne historisches Über-Ich wie unmittelbar gedacht und daher in ihrem unbearbeiteten Zustand als Konglomerat inkohärent zueinanderstehender Koinzidenzen zur Darstellung. Im Grunde genommen vollzieht Navarros Protagonistin mit den Erinnerungen ihrer Lebenswirklichkeit in einem historiographischen Sinne genau das, was Walter Benjamin von der Geschichtsschreibung fordert, nämlich den Gewaltverzicht des Historikers auf die Materialien der Vergangenheit, aus denen die Geschichte der Wirklichkeit rekonstruiert werden soll.<sup>605</sup> Dabei ist dieses gerade in seiner Ordnungslosigkeit im diskursiven Raum aufflackernde Gemenge diskursiver Koinzidenzen nicht nur Ausdruck von Elisas Verwirrung, sondern muss dieses vielmehr auch im Sinne einer Taktik verstanden werden, durch welche sie ihrer eigenen normativ verfassten Poetik gerecht wird, derzufolge die Darstellung der empirisch erfahrenen Welt nicht durch das direkte logisch-sprachliche Benennen, sondern lediglich durch den Akt der fiktionalen Umschreibung erfolgen darf. Indem Elisa so verfährt, verweist sie nun wieder auf sich und ihre eigene Konstitution, ist sie doch trotz ihrer Krankheit in der Lage, den Gegenstand ihres Interesses in seiner Komplexität auf profunde Art und Weise zu durchdenken und darzustellen. Die Fähigkeit zu einer solch diffizilen Inszenierung eines komplexen Inhalts, der selbst zunächst verwirrend erscheint und als Ausdruck von Ich-Schwäche bewertet werden muss, verweist somit auch auf ein Moment dezidiert subjektstabilen Subjektstabilität.

#### **4.9 *La trabajadora* als Inszenierung intermediärer Krisenaffiziertheit**

Es kann demnach geschlussfolgert werden: Auch auf der mikronarratologischen Ebene lässt sich die schon bereits auf der makronarratologischen Ebene beschriebene Mischung aus narratologischen Elementen des *Stabilen wie Instabilen* nachweisen. Demnach entsprechen der Modus der erzählten Rede und die gleichzeitig vorhandene syntaktische Kürze einer realistischen

---

<sup>605</sup> Nach Walter Benjamin verläuft der Prozess der Geschichtsschreibung zweiphasisch. Zunächst muss sich hierbei der Geschichtsschreibende von der Vergangenheit inspirieren lassen und das Material sammeln, das er für seine Erzählung über die Vergangenheit braucht. Der Geschichtsschreibende muss sich in dieser ersten Phase wie ein Träumer im Traum durch das geschichtliche Material „gleiten“ lassen und das aufsammeln, was sich ihm durch diesen Akt der Inspiration offenbart. In einer zweiten Phase müssen dann diese so gesammelten „Fakten“ in eine Konstellation gebracht werden, durch die diese selbst über die Vergangenheit, die in ihnen enthalten ist, zur Sprache kommen können. Zu der initialen Phase des traumhaften Wahrnehmens aufblitzender Erinnerungsbilder/fragmente aus dem Moment der Gegenwart vgl. Benjamin, Walter (2010): *Über den Begriff der Geschichte*. Herausgegeben von Gérald Raulet. Kritische Gesamtausgabe. Band 19. Berlin: Suhrkamp: 8ff. sowie Gagnebin, Jeanne Marie (2011): „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Sonderausgabe. Berlin: Springer: 284–300, hier: 292f., 295. Zur Konstellierung der historischen Fakten vgl. Wolfarth, Irving (2011): „Die Passagenarbeit“. In: Lindner: 251–274, hier: 254, 257, 259 sowie Tiedemann, Rolf (2015): „Einleitung des Herausgebers“. In: Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk. Erster Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 13.

Darstellungsweise der erinnert-erlebten Welt. Dies ist aber nur auf einer vordergründig oberflächlichen Art und Weise der Fall. Tatsächlich erweist sich die in den jeweiligen syntaktischen Satzgebilden in sprachpragmatischer Hinsicht erkennbare Argumentationslogik als eine, die jegliche Maxime der Konversation unterwandert und damit den Sinn des Gesagten kompromittiert.

Damit können zusammenfassend auch auf der mikro- wie makronarratologischen Ebene der narratologischen Ausgestaltung Aspekte ausgemacht werden, die mit den Argumenten übereinstimmen, die bereits in der inhaltlichen Analyse festgestellt wurden. *La trabajadora* von Elisa Navarro erweist sich somit als die Figurierung einer Krisensubjektivität, die als intermediär zwischen *Krisenbewusstwerdung* und *Krisenbewältigung* betrachtet werden kann und welcher der epistemologische Zweifel hinsichtlich der Konsistenz der wahrgenommenen Wirklichkeit inhärent ist.

## 5 *Democracia* von Pablo Gutiérrez

### 5.1 *Democracia*: Die Krise der erschütterten Gewissheiten?

Der Autor von *Democracia* (2014) wurde 1978 in Huelva geboren und arbeitet als Lehrer an einem Gymnasium in seiner Heimatregion.<sup>606</sup> Ähnlich wie Elvira Navarro gehört auch Pablo Gutiérrez einer Generation an, die nach der *Transición* und Westbindung Spaniens sozialisiert wurde. Auch für Gutiérrez konstituiert die Krise, nach eigenen Bekundungen, ein traumatisierendes Großereignis bislang unbekanntem historischen Formats. In Anlehnung an Muñoz Molinas Aufsatz *Todo lo que era sólido* bemerkt der Autor von *Democracia* Folgendes über die gesellschaftlichen Veränderungen nach dem Platzen der Immobilienblase:

El primero [estímulo fue] el estupor de comprobar que todo lo que parecía sólido [...], se venía abajo como un castillo naipes. Me parece que aún no se han explicado con suficiente claridad cuáles han sido las consecuencias sociales de la crisis que ha padecido mi país y las transformaciones sistémicas e irremediables que se produjeron en muy poco tiempo [...].<sup>607</sup>

Ähnlich wie bei Muñoz Molina steht auch bei Gutiérrez die Erfahrung im Vordergrund, dass mit der Krise alle bisher gültigen Gewissheiten von der gesellschaftlichen Wirklichkeit erschüttert wurden:

El logos, el entendimiento, fue otra de las cosas que perdimos con la crisis. La crisis se nos ofreció como un enigma, un suceso inevitable y casi meteorológico cuyo origen y cuyas características solo podían entenderlos los expertos [...]. Expertos que acudían a todos los programas de televisión [...]; y lo curioso es que eran esos expertos [...] que recurrían al recurso esencial de la literatura, la metáfora [...].<sup>608</sup>

Gerade die mit der Krise einhergehende epistemologische Unsicherheit, um was es sich bei diesem als „Krise“ umschriebenen Ereignis in einem ontologischen Sinne handele, wird von Gutiérrez als eine der Hauptproblematiken der gesellschaftlichen Erschütterung ausgemacht. In diesem Sinne ist die kritische Anmerkung des Autors zu bewerten, auch Experten hätten zum Zwecke der Plausibilisierung der Krise auf das Mittel der metaphorischen Umschreibung zurückgreifen müssen. *Democracia* versteht sich demnach als eine Art narratologischer Versuch, dieses Moment der ideologischen, soziopolitischen und epistemologischen Verunsicherung, dessen Natur eben in seiner medialen Nichtgreifbarkeit, Unerklärbarkeit und Intransparenz liegt, nachvollziehbar zu machen:

El siguiente estímulo surgió de la necesidad de buscar respuestas ante lo desconocido. Puedes escribir sobre lo que conoces, bien sea a través de la experiencia directa o la documentación indirecta, o puedes escribir para conocer algo. Mi actitud fue la segunda: ante el asombro de lo que estaba pasando a mi alrededor, yo debía escribir una novela que tradujera todas esas incomprendiones. El paso del mito al logos, a la inversa. El logos, el conocimiento, se nos ocultaba desde los discursos oficiales, así que había recurrir al mito, a la narración, la

---

<sup>606</sup> Vgl. Ingenschay 2017: 27.

<sup>607</sup> Gutiérrez 2017: 194.

<sup>608</sup> Gutiérrez 2017: 195.

fábula, y por eso *Democracia* tiene un espíritu de cuento de fábula, de relato mítico y también de relato de mentira que pretende parecer verdadero.<sup>609</sup>

Aus diesen Aspekten/Motivationen, die gemäß dem Autor der Konzeption von *Democracia* vorausgegangen sind, lassen sich wiederum folgende Übereinstimmungen mit Rahel Jaeggis Krisenkonzept ausmachen. Gemäß Jaeggi folgt auf den initialen Schock der Subjekterschütterung die Phase der Traumabewusstwerdung.<sup>610</sup> Dieses Stadium ist durch konstante Bemühung des Subjektes gekennzeichnet, die Elemente der chaotischen wahrgenommenen Wirklichkeit zu ordnen und in einen Kohärenzzusammenhang zu bringen.<sup>611</sup> Wenn Pablo Gutiérrez nun bekundet, dass dem Schreiben über die Krise ein Moment der subjektiven Unsicherheit und Erschütterung vorausgegangen sei, das als der eigentliche Grund angesehen müsse, Antworten auf die unerklärlichen Hintergründe dieser ereignisartig sich manifestierenden Krise zu finden, so lässt sich vermuten, dass in *Democracia* auch inhaltliche wie strukturelle Aspekte aufgefunden werden können, die diese epistemologischen Schwierigkeiten während der Antwortfindung widerspiegeln.

## 5.2 Einführung in die Krisensubjektivität von *Democracia*

Einen ersten Hinweis, der die Vermutung unterstützt, bei *Democracia* handele es sich um den Versuch der Darstellung und In-Szene-Setzung einer mit der Krise einhergehenden epistemologischen Unsicherheit, liefert – ähnlich wie in den anderen Krisenwerken – die Erzählinstanz selbst, die zu Beginn des Romans eine Art Arbeitsauftrag formuliert:

¡Maldición!, 2008: la deuda hipotético-hipotecaria se convierte en deuda teórico-práctica y real [...].  
Consecuencia 1: crisis planetaria, todo el mundo le debía algo al Hermano Lehman o el Hermano Lehman le debía algo a todo el mundo.  
Consecuencia 2: Marco es despedido.  
Consecuencia 3: esta novela.  
Fin.

No.

No fin.

Pregunta 1: ¿por qué fue despedido el infeliz de Marco?

Pregunta 2: ¿que relación imposible puede establecerse entre la mingurria-Marco y su contribución al sistema con respecto al titán Lehman, que recién se descomponía?

Simplificación de la pregunta 2: ¿por qué la caída del titán Lehman supuso tan temprano el aplastamiento del ácaro-Marco?<sup>612</sup>

Wie in obigem Zitat nachvollzogen werden kann, beginnt die Aussage der Erzählinstanz zunächst mit der Feststellung, dass sich das dem Leser vorliegende Narrativ als eine literarische Reaktion

---

<sup>609</sup> Gutiérrez 2017: 195.

<sup>610</sup> Vgl. noch einmal Jaeggi 2014: 395, 213f.

<sup>611</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 398f.

<sup>612</sup> D 19–20.

auf die Finanzkrise und deren Auswirkungen auf die alltägliche Lebenswirklichkeit versteht. Das Besondere ist nun, dass die Erzählinstanz in einem ersten Schritt zwischen den einzelnen in dieser Aussage formulierten Krisenaspekten einen Zusammenhang inszeniert, den man als apodiktisch bezeichnen könnte. Diesen als *unbedingt* dargestellten Kausalbezug könnte man folgendermaßen zusammenfassen: Weil durch die Pleite von Lehman Brothers die globalen Finanzmärkte erschüttert wurden, hat Marco seine Arbeit verloren, und weil Marco durch die Finanzkrise seine Arbeit verloren hat, beschäftigt sich der Roman *Democracia* mit diesem Ereignis.

Diese Argumentationslogik bleibt nun, wie in der weiteren Argumentation deutlich wird, nicht so stehen, sondern wird durch einen weiteren Aspekt ergänzt, durch den die Fragestellung des Romans etwas differenzierter ausgeführt wird. Auf die Feststellung, dass es auf eine *einfache* Frage bezüglich der Ätiologie der Finanzkrise auch eine einfache Antwort geben müsse, führt die Erzählinstanz nun ihre Zweifel an, ob die Wirklichkeit tatsächlich so simpel strukturiert ist, wie sie dies initial provokativ unterstellt. Indem die Erzählinstanz so verfährt, wird der im ersten Teil der Aussage gemachte Indikativ abgeschwächt und durch eine skeptische Position ersetzt, die konkret danach fragt, ob *überhaupt* ein Zusammenhang zwischen dem Weltereignis „Lehmans Pleite“ und der Entlassung Marcos, die für den Niedergang Spaniens exemplarisch steht, hergestellt werden kann. Das, was hier überprüft werden soll, ist also der Kausalzusammenhang selbst, der im ersten Teil der Aussage noch wie selbstverständlich formuliert wird. Im Fokus der Erzählinstanz steht demnach nicht bloß der bloße inhaltliche Bezug zwischen zwei unterschiedlichen Ereignissen – konkret: zwischen Marcos Entlassung und der Lehmans Pleite –, sondern die narratologisch-diskursive Technik der Kausalisierung und Plausibilisierung, die erst den Zusammenhang zwischen diesen beiden Ereignissen herstellt.

Indem die Erzählinstanz aber so vorgeht, gibt sie gleichsam indirekt zu erkennen, wie sie den Roman versteht, nämlich weniger als eine mimetische Darstellung der Krise, sondern vielmehr als das narratologisch-diskursive Manifest der experimentellen wie skeptischen Hinterfragung der sprachlichen Grenzen und rhetorischen Techniken für die Darstellung der Krisenwirklichkeit, durch die möglicherweise inhaltliche Bezüge zwischen historischen Ereignissen hergestellt werden, die gar nicht existieren. Die Erzählinstanz wiederholt demnach einerseits die Grundproblematik, die Gutiérrez in seinem Aufsatz als das *Apriori* der Konzeption von *Democracia* formuliert hat, und macht andererseits auf den eigentlichen Fokus ihres Interesses, auf die nicht-logisch erklärbaren Brüche, Leerstellen und Unwägbarkeiten in der Realität der Krise

aufmerksam.<sup>613</sup> Man kann daher folgendes Argumentationsschema seitens der Erzählinstanz ableiten: Auf eine erste Hypothese folgt eine Art Gegenhypothese, deren Bezug durch das Narrativ selbst geklärt werden soll.

Dies soll noch einmal an einem anderen Beispiel erläutert werden. Wie in obigem Zitat verdeutlicht, steht im Mittelpunkt der durch die Erzählinstanz aufgeworfenen Feststellung/Fragestellung die Figur „Marco“, die zum Opfer der Finanzkrise stilisiert wird. Die erste Hypothese aus dem Gesagten lautet: „Marco ist das naive Opfer der Finanzkrise“. Zu Beginn des Romans wird nun aber diese Annahme mit der Aussage einer anderen Figur, nämlich der des Maestro Soros’ konfrontiert, der gerade Marcos Opferrolle dezidiert infrage stellt. In seiner Anhörung vor dem Kongress unterstellt Soros nun, dass die vermeintlichen, unwissenden Opfer der Krise selbst als Mitverursacher der Krise betrachtet werden müssen:

[E]l contribuyente pagará las imprevisiones y la amoralidad de los inversores porque el contribuyente *también* es un inversor (pausa), el contribuyente invierte en el Estado cuando paga sus impuestos y cuando compra un electrodoméstico a plazos pensando que dispondrá de una oficina de atención [...], *confía* en la protección del Estado, por desgracia [...] el Estado *olvidó* vigilar el sector más sensible e inmaterial del sistema, y las consecuencias de ese olvido han sido funestas, los datos que usted acaba de leer así lo demuestran [...], recuerde que el Estado lo forman hombres tan ambiciosos e inseguros como los propios inversores, los ingenieros de finanzas y los creadores de fondos de alto riesgo.<sup>614</sup>

Betrachtet man beide Aussagen in ihrer Gegenüberstellung synoptisch, so kann folgendes argumentative Verfahren der Erzählinstanz ausgemacht werden. Die bloße *systemtheoretische* Annahme *intangibler* gesellschaftlicher Subsysteme, in der Finanz- und Alltagswelt voneinander getrennt sind, in der aber gleichwohl die Finanzwelt kaskadenartig über zwischengeschaltete, hierarchisch organisierter Bereiche des Gesellschaftsgefüges mit der Alltagswelt indirekt in Verbindung steht (Täter vs. Opfer),<sup>615</sup> wird mit der gesellschaftlichen Auffassung eines *systemkritischen Gegenmodells* konfrontiert, in welchem die Entitäten vermeintlich nicht-tangibler Subsysteme sozialer Wirklichkeit tatsächlich untrennbar-organisch miteinander *verflochten* sind (Täter = Opfer). Der Interpretation der Rolle des Individuums als bloßes Opfer gleichsam

---

<sup>613</sup> Man vgl. hierzu auch die Äußerungen von Gutiérrez 2017: 195. Ähnlich hatte sich Gutiérrez auch auf dem 15. Internationalen Literaturfestival in Berlin geäußert (Gutiérrez, Pablo/Ingenschay, Dieter/Reinstädler, Janett (2015): „Die spanische Krise im Roman“ – der Autor Pablo Gutiérrez im Gespräch mit Dieter Ingenschay und Janett Reinstädler. 15. Internationales Literaturfestival Berlin 2015, 09.–19. September 2015. Unveröffentlicht).

<sup>614</sup> D 53.

<sup>615</sup> Man könnte auch sagen, dass hiermit die Luhmannsche Ontologie des Funktionierens von Gesellschaft in Systemen, die *a priori* voneinander unabhängig sind und sich autopoietisch reproduzieren, der Vorstellung der Involviertheit und Ineinander-Verwickelung gesellschaftlicher Bezugsebenen gegenübergestellt wird. Unabhängig davon, ob der Autor von *Democracia* tatsächlich konkret auf diese beiden Gesellschaftsontologien rekurriert – dies ist eher nicht anzunehmen – inszeniert *Democracia* die Frage nach dem Bezug zwischen unterschiedlichen Systemen der sozialen Wirklichkeit. Zur Luhmannschen Systemtheorie vgl. Klymenko 2012: 70; zur Gesellschaftstheorie gemäß der Frankfurter Schule vgl. Jaeggi 2014: 277ff.



intransparenter, unvorhergesehener und damit ereignishaft-apokalyptisch einbrechender Geschehnisse wird durch die Erzählinstanz ein alternatives Erklärungsmodell entgegengestellt, in der das Individuum gleichsam Täter und Mitversucher der Ereignisse ist, denen es zum Opfer fällt.

Gleichzeitig, und dies ist der dritte Aspekt, der sich aus zitierter Stelle in Bezug auf die in *Democracia* herauszuarbeitende Erzähllogik als fundamentales Strukturmerkmal ableiten lässt, nutzt die Erzählinstanz das zwischen Position und Gegenposition generierte Spannungsfeld, um den Gegenstand ihrer Reflexion panoramaartig auszuweiten. Damit schafft sie nicht nur ein Gefühl für die komplex-intellektuellen Herausforderungen, die ihres Erachtens mit einer tiefen Diskussion der Finanzkrise einhergehen, sondern insbesondere auch für die Komplexität der mit dem Thema verbundenen historischen Fakten. Deutlich wird dies am Beispiel der folgenden Stelle, in der das Schicksal Marcos noch einmal genauer im Zusammenspiel mit den ihn umgebenden Subsystemen dargestellt wird:

[E]l mundo de Marco revienta como en una novela de ciencia ficción. [...] Mientras, en el resto del universo conocido, la raza de los periodistas se entusiasma con la catástrofe y comienza a percibir la magnitud del coloso. Crece la excitación, las ondas del transistor no ocultan el crujido de las cremalleras ni la inundación de las braguitas, el Banco de Santander difunde una nota para tranquilizar a sus inversores y desasosegante como un poema japonés, y los inversores, en lugar de suspirar aliviados, tiritan insensibles al nacimiento de un ictus, feo asunto si el jefe tiene que llamar a la calma. «Fuerzas corrosivas amenazan la estabilidad del mercado global», asegura Alan Greenspan (la Luz, el Faro) en la CNN, la gangrena crece en las extremidades del mundo, la aurora boreal de las finanzas se disuelve, el pequeño drama de Marco no es más que la oclusión de un vaso capilar frente a aquel gigantesco colapso, aquella apoplejía universal que hace retorcerse a un planeta llorica y debilucho como niño meado, fuerzas corrosivas, la entidad asegura que los activos de la compañía gozan de buena salud, el gobernador del Banco de España manifiesta su confianza en la fortaleza del sistema financiera, en unos minutos escucharemos el análisis del catedrático de Economía Aplicada de la universidad de.<sup>616</sup>

Hier bricht der Gedankenstrom der Erzählinstanz ab, und zwar nicht ohne vorher die rhizomartige Verflechtung verschiedener Diskursebenen in einem eindrucksvollen, dynamisch-nervös mäandernden Panorama zu resümieren.<sup>617</sup> Wurde zunächst mit der Passage über die Beziehung zwischen „Marco“ als Figuration der Alltagswelt und dem Bankrott von „Leh Bro“ als die

---

<sup>616</sup> D 47.

<sup>617</sup> An dieser Stelle soll kurz auf die besondere Form der narratologischen Ausgestaltung von *Democracia* vorgegriffen werden. Dies ist deshalb nötig, weil der Inhalt direkt mit der auffälligen Form des Narrativs in Verbindung steht und nicht ohne diese ausreichend verstanden kann. Der Umstand, dass das in *Democracia* gezeichnete soziale Panorama in Form nicht miteinander in Kohärenz zu bringender Subbereiche dargestellt ist, verweist auf eine Subjektivität des Erzählens, die gerade versucht, diesen logischen Anspruch, Inkohärentes kohärent zu machen und Verbindungen zwischen gesellschaftlichen Bereichen herzustellen, die möglicherweise nicht genuin existieren, zu unterwandern und ganz konkret Widerstand gegen eine solche hegemoniale Form der Konstruktion von sozialer Wirklichkeit zu leisten. Ähnlich wie in Rafael Chirbes' Krisendyptichon und ähnlich wie in Elviras *La trabajadora* zeichnet sich *Democracia* durch eine narratologische Struktur aus, die die einzelnen Diskurse in Form scheinbar nicht in Bezug zueinanderstehender Koinzidenzen anordnet. Damit geht Gutiérrez für die Konzeption des Romanes *Democracia* so vor, wie Walter Benjamin dies für eine moderne Geschichtsschreibung einfordert. Vgl. zu letzterem Punkt wieder Tiedemann 2015: 17ff.

Verkörperung des für die Finanzkrise vermeintlich entscheidenden Weltereignisses das Arbeitsprogramm formuliert, wird nun in diesem Zitat die Komplexität der Beziehungslage der unterschiedlichen Ebenen/Akteure angedeutet, die für die Erzählinstanz zur Erklärung der Finanzkrise von Relevanz sind. Und auch hier sei schon auf etwas hingewiesen, was als entscheidendes strukturelles Merkmal der in *Democracia* zu deduzierenden Erzähllogik erachtet werden kann, nämlich dass das innerhalb des Romans inszenierte Wissen gerade durch die grotesk-ironisierende und hypostasierende Art der Darstellung in seiner Glaubwürdigkeit kompromittiert wird.<sup>618</sup>

### 5.3 Marco vor der Krise – Figuration der Arbeitnehmer

Wie in obigen Ausführungen geschildert, generiert die Erzählinstanz durch ihre spezifische Argumentationslogik ein Dispositiv, durch welches hindurch bestimmte Aspekte der Krise diskutiert und dargestellt werden. Im Mittelpunkt dieser Krisendarstellung steht dabei insbesondere die Figur Marco, dem Protagonisten der Handlung. Marco verkörpert in *Democracia* einen Angestellten, der durch die Krise ins Prekariat absteigt und dann, durch die Lebensumstände bedingt, eine Identität als politisch aktiver Künstler entwickelt.

Dabei ist die Figur *Marco a priori* der Krise zunächst durch das Merkmal der politischen Indifferenz gekennzeichnet. Marco geht seiner monotonen Arbeit als Designer in einem Immobilienunternehmen nach, ohne große Leidenschaften oder gewichtige Ziele im Leben zu haben:

Marco no creía en nada, ni en las jaimas ni en la contrademocracia ni en Dios ni en la Iglesia ni en ningún otro partido político. Si reflexionara sobre ello, tampoco creería en el amor, en la amistad, en ninguna emoción elevada y noble, nada de eso le parecía verdadero y nada de eso le hacía sufrir. Amó a Julia sin elevar a santidad el sentimiento, se mantuvo fiel por simple pereza y para evitar conflictos, nunca fue grosero ni desconsiderado, un leve humanismo dirigía su conducta. [...] Probablemente Marco era muy parecido a otros marcos, ninguna idea le parecía tan valiosa como para aferrarse a ella hasta la afiliación.<sup>619</sup>

Wie aus der zitierten Stelle deutlich wird, ist das Leben des Protagonisten vor der Krise leidenschaftslos und durch den Rhythmus und die Anforderungen einer neoliberal konfigurierten Arbeitswelt bestimmt.<sup>620</sup>

La ciudad grita y reclama tu ocio. De pequeño colegio y tareas, dibujos al final de la tarde. Luego, láminas milimetradas, dibujo a mano alzada en cada descanso de la facultad. Luego, horario fijo, ficción de vida adulta en el cuadrante de la agencia, ejercicio fiscal, fecha de entrega, pruebas de imprenta [...]. Siempre un asunto

---

<sup>618</sup> Vgl. dazu noch einmal Bode 2017: 238.

<sup>619</sup> D 195.

<sup>620</sup> Vgl. Klemm 2015: 6. sowie Matos-Martín, Eduardo (2017): „Narrating Spain’s Economic Crisis: Unemployment, Precarity and Subjectivity in Pablo Gutiérrez’ *Democracia*“. In: *Hispanic Research Journal* 18,6: 520–537, hier: 525.

previo, obligaciones y tiempo robado. Esa estrechez [...] permite pensar que no hay tiempo para más [...]. Marco carente de alguna cosa indefinible, indibujable.<sup>621</sup>

Gezeichnet wird hier zunächst das Bild eines kleinen Angestellten, dessen Leben durch die gegebene Ordnung strukturiert ist. Als „gutes“ Subjekt dieser gesellschaftlichen Formation erfüllt Marco diese Vorgaben bedingungslos. Die politischen Gegebenheiten scheinen ihn dabei nicht zu interessieren.<sup>622</sup>

Diese politische Gleichgültigkeit kann dabei auf zwei gewichtige Faktoren zurückgeführt werden. Einerseits leidet Marco, der Erzählung zufolge, unter einem kognitiven Defizit und ist deswegen nicht in der Lage, die gesellschaftliche Realität, deren Teil er ist, einer kritischen Prüfung zu unterziehen.<sup>623</sup> Marco wird hier als eine Art Eigenbrötler skizziert, dessen Wahrnehmung der eines Autisten ähnelt.<sup>624</sup> Dies wird insbesondere an folgendem Erzählkommentar deutlich:

Marco era incapaz de elaborar un pensamiento complejo. Si no estuviera dotado para el dibujo y el diseño, probablemente habría sido un chico con necesidades educativas especiales que, al terminar la secundaria, se habría matriculado en un curso de formación profesional y habría trabajado en una empresa de saneamientos [...]. Pero no, Marco era un artista, un verdadero artista con sentido práctico y los pies en la tierra, decidido a rentabilizar su destreza volumétrica y a participar de un panorama de almuerzos de negocios, pagas extraordinarias y adosados en las afueras. [...] Al alejarse de su estrecho campo de intervención, Marco volvía a ser el alumno incapaz de resumir la idea principal de un texto, las letras se juntaban como dibujos en su mente, la o era un globo, la ese una serpiente, la uve un vaso vacío. A veces permanecía ensimismado en un gesto de profunda concentración que algún observador externo podría entender como agudeza mental, cuando en realidad se trataba de estupidez y cuelgue.<sup>625</sup>

Der Protagonist ist demnach kognitiv nicht in der Lage, ein kohärentes Bild der Wirklichkeit zu zeichnen. Die Welt besteht aus seiner Perspektive aus einzelnen Objekten, zwischen denen kein Kohärenzzusammenhang besteht. Das Bild des Protagonisten von Gutiérrez' Roman ist daher zunächst das eines lernbehindert erscheinenden Akteurs, der seine Existenzberechtigung einzig und allein seinem künstlerischen Geschick zu verdanken hat, das er in den Dienst der ihn bedingenden Ordnung stellt.<sup>626</sup> Marcos Wesen ist insofern speziell, als dass sein autistisch-legasthenisch-

---

<sup>621</sup> D 39.

<sup>622</sup> Vgl. Klemm 2015: 6.

<sup>623</sup> Matos Martín führt Marcos Einfältigkeit auf dessen Sozialisierung im Neoliberalismus und der damit verbundenen Isolation in einer sozial deprivierenden Gesellschaft zurück: „Marco does not develop into a conscientious ethical subject, his case cannot be considered, in my opinion, simply a prioritization of a personalized point of view or perpetuation of the selfish or individualistic values embedded within the neoliberal logic. He never turns into a conscientious and informed activist, but he is not longer a normative subject either. His individualism, rather, reflects the isolation of man whose social and affective links have been completely broken. [...] Marco, at the very end, constitutes a tragic subject in a state of radical abjection, neglect, and exclusion, thus conveying the human toll of the crisis.“ (Matos-Martín: 2017: 534f.)

<sup>624</sup> Vgl. Klemm 2015: 6.

<sup>625</sup> D 55.

<sup>626</sup> Diese Form der Unterwürfigkeit wird auch an anderer Stelle der Sekundärliteratur hervorgehoben. Vgl. hierzu Matos-Martín 2017: 530.

künstlerisches Naturell ihn zwar zur intuitiv-sinnlichen Erfassung der Formen der ihn umgebenden Welt befähigt, nicht aber zur tiefen Wirklichkeitsanalyse und zur kritischen Entscheidungsfindung.<sup>627</sup>

Gerade in diesem andersartigen Wesen liegt nun paradoxerweise der zweite Grund von Marcos politischer Gleichgültigkeit. Betrachtet man den Kommentar der Erzählinstanz nämlich genauer, kann man zu dem Schluss kommen, dass Marco nicht in der Lage ist, die Erfordernisse zur Ausübung eines Berufs in einer auf Produktivität und Effizienz ausgerichteten Gesellschaft zu erfüllen:

Su trabajo era el de un verdadero artista, no se mezclaba con la zafiedad de los agentes comerciales ni degastaba su talento con el escrúpulo de los contables. Tomaba los planos incomprensibles de una nueva promoción de adosados [...] y a partir de aquel galimatías de cálculo de cargas, basamentos y puntos de luz elaboraba prodigiosas simulaciones con aceras limpiísimas, elegantes marquesinas, jardines de ajedrez [...]. Era meticuloso como un artesano, dibujaba a pluma cada pieza y sólo después digitalizaba la viñeta con los cromos más puros del arco iris Pantone. Siempre llevaba camisa y corbata pero le habría encajado mejor la visera de un obrero de imprenta, la bata de un pintor figurativo. [...] Una ciudad de mediano tamaño surgiría de la nada si se ordenaran todas las simulaciones que diseñó durante los años del cuerno de oro; ciudad con seres individuales y esquinas concretas [...]. A diferencia del repetitivo trabajo de sus colegas, Marco jamás copiaba y pasteaba [...]. Marco era un artista, y por tanto prescindible e improductivo, propicio para ser pateado con la llegada del primer atisbo de la apoplejía financiera.<sup>628</sup>

Damit ist Marco an der Stätte seines beruflichen Wirkens eigentlich fehl am Platz. Gutiérrez' Protagonist arbeitet zwar in einer Ordnung, die ihm auf Grund der guten wirtschaftlichen Ausgangslage Arbeit zugesteht, tatsächlich entspricht er mit seiner Arbeitshaltung, die zu der eines Manufakturarbeiters passen würde, eher den Leistungskriterien einer vorkapitalistischen und vorindustriellen Ordnung.<sup>629</sup> Dennoch wird Marco vor der Krise aufgrund der exzellenten Wirtschaftslage unter Vertrag genommen, was ihm auch einen gewissen Lebensstil ermöglicht:

Marco terminó la carrera cuando la hélice financiera se encontraba en el cénit, lo contrataron a ciegas en la oficina, vivieron juntos en un piso de alquiler hasta que aprovecharon una de las promociones que Marco ilustraba y firmaron una hipoteca [...]. Julia prosperó en la agencia de viajes aprovechando la misma bonanza, viajaron juntos (los dos) a México y a Estambul [...].<sup>630</sup>

Wie aus dem Zitat deutlich wird, sind Marco und seine Freundin Julia aufgrund ihres guten Einkommens in der Lage, sich ein sorgenfreies Leben in der Wohlstandsgesellschaft zu leisten.<sup>631</sup>

---

<sup>627</sup> Dadurch ähnelt Marco in gewisser Weise Elisa in *La trabajadora*, die ebenfalls weniger rational als sinnlich-intuitiv die Herausforderungen ihres Lebens bewältigt.

<sup>628</sup> D 25–26.

<sup>629</sup> Vgl. Klemm 2015: 6.

<sup>630</sup> D 41.

<sup>631</sup> Vgl. Matos-Martín: 2017: 530. Vgl. Klemm 2015: 6f.

Dieses verläuft leidenschaftslos, aber in geordneten Bahnen.<sup>632</sup> Mit dem kreditfinanzierten Kauf einer Eigentumswohnung runden die beiden ihr kleinbürgerliches Glück ab.<sup>633</sup>

Fue el tiempo del romance y de la construcción del nido, de las revistas de decoración y catálogos de muebles, conversaciones donde proliferaban palabras como wengé, cenefa y pavés, el tiempo de la prosperidad, las hipotecas superreducidas, el cien por cien de tasación y los bajos tipos de interés, primeras calidades, preinstalación de aire acondicionado [...]. Aunque Marco trabajaba en el negocio y por tanto debía de tener acceso a gangas y ofertas de última hora, lo cierto es que compraron su piso-nido en el apogeo de la estafa del mercado inmobiliario, precio astronómico y cepo a perpetuidad. Se mudaron cuando el edificio aún olía a escayola y cigarrillo de albañil, se adueñaron entusiasmados de aquel bloque desierto y blanco sintiéndose invasores de un hospital zombi o de un hotel de la RDA que nunca abrió sus puertas.<sup>634</sup>

Bezeichnend für Marcos naives Wesen ist an dieser Stelle nun, dass der Hauskauf gerade auf dem Höhepunkt der Immobilienpreisentwicklung und damit zu einem übersteuerten Preis getätigt wird.<sup>635</sup> Auf Grund der hohen Kreditzinsen ist Marco bis zum Ende seines Lebens zur Rückzahlung der mit dem Wohnungskauf verbundenen Hypotheken verpflichtet. Der Akt des Verschuldens, der, wie aus dem obigen Zitat ersichtlich, leichtfertig begangen wird, konstituiert in Marcos Perspektive nun aber nicht eine Bürde, sondern vielmehr einen Vorgang, durch den er der neoliberalen Ordnung seine Referenz erweist. Dieses Bekenntnis zu seiner kleinbürgerlichen Identität in der Wohlstandsgesellschaft bringt er folgendermaßen zum Ausdruck:<sup>636</sup>

[N]o pasa nada por querer ganar un poco de dinero. [...] [T]odo funciona de ese modo, alguien pone algo a la venta, alguien le compra si le gusta y si puede pagarlo. Una casa, por ejemplo. [...] Digo que todo el mundo sueña con una casa en la playa [...]. Los bancos quieren prestar dinero y cada cual se gasta su sueldo como considera. No es un complot de nadie contra nadie, son casas vacías y gente que quiere casas, en ese consiste la democracia.<sup>637</sup>

---

<sup>632</sup> Vgl. D 39, 195.

<sup>633</sup> Die massenhafte Bewerbung von Eigentumswohnungen und die freigiebige Kreditvergabe an eigentlich nicht kreditwürdige Haushalte kann als eine der Hauptursachen der Finanzkrise betrachtet werden. Die im Vorfeld der Finanzkrise boomende Wirtschaft der USA und Spaniens ist nicht zuletzt auch auf die Befuerung des Immobiliensektors durch die freigiebige Vergabe von Krediten zur Wohneigentumsakquise zu verstehen (vgl. hierzu noch einmal das Kapitel *Subprime* in Tooze 2018). Man beachte hierzu auch die Aussagen des Autors von *Democracia* selbst, der das Bedürfnis des Hauskaufes als maßgeblich für die Erklärung der Entwicklung der spanischen Gesellschaftskrise und des in Spanien erkennbaren Demokratiedefizits anführt: „Presumo que las causas de ese apego a la propiedad pueden estar en la ausencia de la soberanía nacional; es decir, el deseo de poseer en propiedad nuestras casas es un reflejo de la falta de democracia y de confianza en el bien común; la conciencia, tal vez, de vivir dentro de una simulación de la democracia, una demo de la democracia [...]. Existen unos valores, unas certezas que funcionan como arquitrabes de la democracia: la separación de poderes, la soberanía nacional, la justicia social; tres pilares que fueron demolidos. No, no fueron demolidos: ahora hemos descubierto que nunca existieron“. (Gutiérrez 2017: 196)

<sup>634</sup> D 56.

<sup>635</sup> Cloé, Marcos Mutter, kommentiert in einem Wutanfall den Lebensstil ihres Sohnes folgendermaßen: „[V]ete a disfrutar de esos jardines, de las parcelas de adosados, del riego por aspersión, y la piscina comunitaria, [...] macharte con tu mujercita a tener hijas, ábreles una cuenta infantil en la caja de ahorros, paga tus impuestos, contribuye, vende tu casa dos veces más cara, participa de la felicidad de tu demo-demo-democracia“ (D 104).

<sup>636</sup> Vgl. auch hier den Kommentar der Erzählinstanz in Bezug auf Marco: „A Marco le había crecido en la tripa un comentarista radiofónico, no era posible que repentinamente germinaran tales ideas dentro su cabeza, cuándo se ejecutó la siembra y el implante, de dónde provenía el argumento“ (D 102). Nicht Marco ist es also hier, der sich äußert, sondern die neoliberale Ordnung selbst.

<sup>637</sup> D 101–102.

Und dieser Argumentationslinie weiter folgend kommt er zu dem Schluss: „Piensa en este país hace quince, veinte años y mira ahora, cambiaron las ciudades, los coches, las casas, y todo funciona, no es un error de los demás“.<sup>638</sup> Marcos Aussage, was denn gegen den Immobilienerwerb einzuwenden wäre, da doch alle davon träumen, Geld zu verdienen und ein Haus zu kaufen, wird so gesehen zu einer Rechtfertigung, aus der heraus nichts weniger als das Selbstverständnis der Ordnung selbst zur Sprache kommt. Demokratie ist demnach nicht eine Gesellschaftsordnung, in der sich mündige Bürger aktiv um ihre Interessen bemühen und für diese streiten, sondern in der diesen Bürgern der größtmögliche Konsum ermöglicht wird.<sup>639</sup> Nicht politischer Streit und der Wettkampf der Ideen sind das grundlegende Fundament von Marcos Demokratieverständnis, sondern der freie Zugang zu Märkten, Krediten und Gütern.<sup>640</sup> Marco wird demnach als ein Subjekt dargestellt, das kein tieferes Interesse am Verständnis der wirklichen Funktionsmechanismen der Politik hat und sich mit einem oberflächlichen Erklärungsmodell der ihn umgebenden Gesellschaft zufriedengibt.<sup>641</sup>

Marcos Indifferenz hat dann wiederum Auswirkungen darauf, wie seine Handlungen und Beobachtungen bewertet werden können. Man beachte hierzu folgenden Kommentar, in dem die Erzählinstanz beschreibt, wie er seinen Arbeitgeber, Talo Gonzales, einem erfolgreichen und smarten Immobilienunternehmer, betrachtet:

Caballista de su Lambretta, portador de anillo de sello y camisas a medida, ambigüedad entre el cánido de gimnasio y la distinción retro de un tres piezas, cabello de surfista como peluca de Playmobil: así era el joven director general [...], sus bíceps aventaban las mangas de la americana [...]. [...] [D]erribó a [...] muchas estudiantes Erasmus, especialmente escocesas [...]. Bastaba con subir a su montura, hacer clic en el telemando de la puerta hidráulica, trotar hasta lugares llamados Baraka o Compendium, soltar bíceps y atraer yorkshires y terriers con su delicado inglés británico aprendido en las colonias.<sup>642</sup>

An dem ironischen Kommentar der Erzählinstanz ist zu erkennen, dass Marcos Bewunderung für Talo auf dessen liberalem Lebensstil beruht, der Marco suggeriert, Talo sei erfolgreich. Marco gibt sich also mit einem bloßen Bild zufrieden, das er aufgrund seiner visuellen Wirksamkeit als wahr erachtet. Anstalten zu einer kritischen Reflexion der Eindrücke dieser Realität macht er nicht.

*Democracia* trifft in diesem Sinne über die Figur Marco eine Feststellung, wie etwaige Individuen des Mittelstandes/der Arbeitnehmerschaft in Zeiten der kapitalistischen Wohlstandsgesellschaft *ante la crisis* betrachtet werden können. Ohne das bewusste Wahrnehmen,

---

<sup>638</sup> D 103.

<sup>639</sup> Vgl. D 102. Vgl. Klemm 2015: 7.

<sup>640</sup> Vgl. D 102.

<sup>641</sup> Vgl. Klemm 2015: 6f.

<sup>642</sup> D 20.

das Erspüren von Problemen sowie das Analysieren und das Gegeneinander-Abwägen der Wirklichkeit als wichtige Voraussetzungen für das gezielte Treffen von Entscheidungen auf Grundlage der freien Meinungsbildung reduzieren sich Marcos Handlungen auf eine bloße Form des Reagierens, d.h. auf eine Art unmittelbare, unwillkürliche und unkontrollierte Reaktion im Sinne des instinktiven Nachgebens gegenüber Wünschen und Trieben, die den Filter der natürlichen Vernunft als Kontrollinstanz umlaufen.<sup>643</sup> Wenn nun aber gerade Individualität dadurch gekennzeichnet ist, dass ein in einer bestimmten Ordnung determiniertes Subjekt auf der Grundlage der freien Meinungsbildung eigenständige Entscheidungen trifft, dann resultiert aus Marcos Vernachlässigung jener Kritikinstanz nicht nur eine eingeschränkte Form der Meinungsbildung, sondern auch die Kompromittierung seines Status' als freies Individuum.<sup>644</sup> Dadurch dass die in *Democracia* modellierte Ordnung Vernunft als Mittel eines eigenständigen Urteilsvermögens obsolet macht, formt sie nicht nur eine Gesellschaft, deren Akteure wie Marco weniger agieren als reagieren, sondern auch eine, in welcher betroffene Subjekte über den Verlust der Fähigkeit zur eigenständigen Reflexion ihre Individualität einbüßen, gesichtslos werden und sich zum Spielball höherer gesellschaftlicher Ordnungsinstanzen machen.

#### **5.4 Talo Gonzales vor der Krise – Figuration der Unternehmer/Arbeitgeber**

Dieses Unverständnis für die wirklichen Funktionsmechanismen der ihn umgebenden Gesellschaft wird besonders deutlich, wenn man die Vorstellungen Marcos von Talo mit dessen tatsächlichen Reflexionen und Handlungen vergleicht. Entgegen Marcos Auffassung handelt sein Arbeitgeber, der in *Democracia* die Schicht der Unternehmer verkörpert, nicht auf der Basis langfristiger und nachhaltiger Strategien, sondern vielmehr gemäß den Kriterien des Glücksspiels:

Talo ignoraba cuántas urbanizaciones se levantaban, cuántos terrenos volvían a recomprarse o a venderse con su firma, la mayor parte del tiempo la dedicaba a revisar los índices de valor [...]. Jugador de casino, [...] [s]iempre ganaba, el sistema parecía seguro y multiplicador, Talo no lograba entender cómo no se hacía rico con algo tan sencillo, si esto se supiera sería el fin de las clases sociales, de la hambruna, de los niños desnutridos.<sup>645</sup>

---

<sup>643</sup> So gesehen figuriert die hier zur Darstellung kommende Gesellschaft ein mitnichten nur durch rationale Prozesse formiertes soziales Dispositiv. Wesentlichen Anteil an der Bildung von sozialer Wirklichkeit haben hier ebenso die irrationalen Kräfte des Begehrens.

<sup>644</sup> Zum überforderten Subjekt der Postmoderne kommentiert Zima: „[Die Differenzierung des Wissens] bewirkt, dass die Autonomie des Einzelsubjekts, die aus dem Zerfall traditioneller Bindungen im Rahmen der mechanischen Solidarität hervorging, fragwürdig wird. Denn der Einzelne droht nicht nur in der Anonymität des marktbedingten Indifferenzzusammenhangs unterzugehen; er wird auch mit wissenschaftlichen Erkenntnissen, technischen Einrichtungen und neuen Verwaltungsformen konfrontiert, für deren Herstellung er nicht verantwortlich ist und die sich seinem Verständnis entziehen. Dadurch wird sein Spielraum auf zwei Ebenen drastisch eingeschränkt: auf der *Ebene der Aussage* (des sachverständigen Kommentars) und auf der *Ebene des kompetenten Handelns*.“ (Zima 2000: 300)

<sup>645</sup> D 70.

Die Kunst des Wirtschaftens besteht für Talo darin, möglichst schnell und ohne großen administrativen Aufwand Handel zu betreiben. Je schneller die Einsätze auf dem unternehmerischen Spielfeld getätigt werden, desto höher die Aussichten auf Gewinn:

El orden establecido dice *produce-vende-suma*, ocurre así desde el Neolítico, pero al joven director general enseguida se le fueron las ganas de fabricar ninguna cosa, empaquetarla, distribuirla, ingresar el cheque en el banco y después cobrarlo, ¡en ese lapso se te marcha la vida [...]! No, Talo necesitaba algo más inmediato, ya habrá tiempo para dejar que el dinero trabaje con plazos seguros [...]. La agencia y las promociones sólo eran una excusa. Igual que su escroto le pedía descargas inmediatas [...], su capital recién adquirido le exigía torrencera y pelín de riesgo, riesgo controlado, por supuesto, no es una cuestión de azar, sino de cálculo de probabilidades e información preferente. Talo se creía muy listo: deuda, compraventa de deuda, invisibilización del negocio, lejos de mí el viejo concepto de la plusvalía sobre el producto, qué pereza infinita.<sup>646</sup>

Zur Darstellung kommt hier zweierlei: Einerseits resümiert die zitierte Passage den historischen Übergang vom klassischen Wirtschaftsmodell kapitalistisch-unternehmerischen Handelns hin zu einem Wirtschaften, das ohne die Produktion von realen Gütern auskommt und gerade auf der Spekulation mit abstrakten, virtuellen Finanzprodukten beruht.<sup>647</sup> Skizziert wird hier also zunächst die historische Hinwendung zu einem Wirtschaftsmodell, im Rahmen dessen das im klassischen Geschäft mit Immobilien erwirtschaftete Kapital in einen Markt investiert wird, in welchem abstrakt-virtuelle Finanz- und Wertpapierderivate den Gegenstand des Wirtschaftens konstituieren.<sup>648</sup> Auf der anderen Seite offenbart die zitierte Passage aber auch einen Umstand, der sich ähnlich wie im Falle von Marco nun auch für Talo als emblematisch erweisen soll: Talo *meint*, die Mechanismen des Marktes zu verstehen, kann diese aber, da er sich mit dem Gegenstand seines Interesses nicht ausreichend auseinandergesetzt hat, tatsächlich nicht ansatzweise nachvollziehen.<sup>649</sup> Marcos Chef vollzieht demnach ein Modell des Wirtschaftens, das als klassisch bezeichnet werden kann, *weil*, wie im obigen Zitat verdeutlicht, ihm dies so von der neoliberalen Ordnung *diktirt* wurde („el orden establecido dice *produce-suma-venta*“), und er wechselt zu einer Unternehmensstrategie, die auf der Spekulation mit toxischen Finanzprodukten basiert, *weil* ihm in diesem historischen Moment dieses Modell als opportun *erscheint*, und nicht etwa, weil diesem

---

<sup>646</sup> D 77–78.

<sup>647</sup> Hier kann in *Democracia* wieder eine Analogie zur realexistierenden Historie gezogen werden. Im Beschluss von Breton-Woods hatte die US-Regierung entschieden, den Geldwert vom Goldwert zu entkoppeln. Dadurch wurde die Grundlage einer regulierten Geldpolitik aufgelöst und die Voraussetzungen für die dann stattfindende neoliberale Kehrtwende in der US-Wirtschaft geschaffen. Vgl. dazu ausführlich Varoufakis 2016: 28ff.

<sup>648</sup> Durch die Entmaterialisierung und Virtualisierung des Geschäftes und die so erzielte Reduktion des materiellen Widerstandes wurde die Grundlage für eine schnellere und einfachere Steigerung des Umsatzes generiert, was nach Rosa als die grundontologische Konstituente des Kapitalismus betrachtet werden kann. Vgl. hierzu Rosa, Hartmut (2017): „Klassenkampf und Steigerungsspiel. Eine unheilvolle Allianz. Marx’ beschleunigungstheoretische Krisendiagnose“. In: Jaeggi/Loick: 394–412, hier: 397.

<sup>649</sup> Vgl. Klemm 2015: 12f.



Strategiewechsel eine grundlegende Analyse des Marktgeschehens vorausgegangen wäre. Dies lässt sich auch aus dem folgenden Erzählkommentar ableiten:

Había leído un artículo sobre las obligaciones de deuda garantizada que las grandes empresas acumulaban desde hacía años, por qué no crear un modelo en miniatura, el negocio del nuevo siglo consistía en comprar deuda y liberarse pronto de ella como de una granada de mano. No hubo que esperar a los balances anuales para comprobar que estaba en lo cierto: la rentabilidad de la deuda enflaquecía al resto de la cartera, cuyos fondos resultaban tan anticuados, tan siglo XX, el mercado de derivados era el Klondike del XXI. [...] En un raptó de avaricia y de confianza en el orden universal, Talo decidió derivarlo todo en esa dirección, pronto no harán falta promotora ni comerciales ni nada distinto de una cuenta de liquidez suficiente y acceso telemático, podrá cerrar la oficina y liquidar el viejo negocio [...], bastaban diez minutos diarios delante de la pantalla de ordenadora para mantener el flujo de inversiones [...].<sup>650</sup>

Talo *glaubt*, dass er kontrolliert handelt, die tatsächliche kritische Überprüfung seines Handelns vollzieht er aber nicht, und dies auch gerade deshalb nicht, weil er aufgrund mangelnder Auseinandersetzung mit der Komplexität des Gegenstandes der Ökonomie niemals die Fähigkeit zum analytischen und kontrollierten Handeln erlernt hat.<sup>651</sup> Dies wird auch in der folgenden Passage von *Democracia* deutlich, die Talos Handlungen und Reflexionen näher beschreiben:

Algunos meses antes de que Lehman cayera, el joven director general descubrió un blog donde se revelaba la interrelación entre fondos de carácter contrario, esto es, fondos especializados en empresas energéticas que volcaban el dinero inexistente en la cubeta de derivados. Seguían repartiendo las mismas rentas con puntualidad, pero sin decirlo se hacían dependientes de un producto financiero tan inestable, según la ortodoxia. Leyó el artículo con indignación hipócrita; enseguida aceptó que así funcionaban las cosas, no había nada que temer aunque todo su capital pudiera depender de ese intangible, el sistema es fuerte como la muralla china, Greenspan es el gran mandarín.<sup>652</sup>

Talo versteht demgemäß nicht nur nicht die Mechanismen des Marktes, auf dem er operiert, er bemüht sich auch nicht, ein tieferes Verständnis für diese zu erwerben. Talo reicht hier bereits die oberflächliche Lektüre eines Wirtschaftsmagazins aus, damit er das ganze Familienkapital in virtuelle Finanzpakete investiert. Insgesamt zeigt er so eine Verhaltensweise, die sehr der von Marco ähnelt: Während Marco an seinen Arbeitgeber *glaubt* und insofern ordnungskonform handelt, als dass er eine Immobilie zu überteuerten Preisen erwirbt, agiert auch Talo konform im Sinne dieser Ordnung, wenn er sein Geschäftsmodell an den Finanzprodukten der Börse orientiert.

## 5.5 Leh Bro – Figuration des globalen Finanzkapitalismus

Durch die Darstellung der Figur Leh Bro,<sup>653</sup> die in Gutiérrez' Roman die globalen Finanzmärkte repräsentiert, wird Talos Glaube, die Märkte seien sicher und unfehlbar, nun kontrastiert und

---

<sup>650</sup> D 162.

<sup>651</sup> Vgl. Klemm 2015: 16f.

<sup>652</sup> D 162.

<sup>653</sup> Leh Bro figuriert hier dezidiert im weiteren Sinne die US-Investmentbank Lehman Brothers, deren Bankrott als das Initialmoment des Finanzcrashs betrachtet werden kann.

falsifiziert.<sup>654</sup> Ähnlich wie hinsichtlich der an Talo und Marco inszenierten Krisenverläufe kann auch bzgl. Leh Broh und den übrigen in *Democracia* zur Darstellung kommenden Banken Merrill, Goldman und Barclays<sup>655</sup> eine Phase vor, in und nach der Krise unterschieden werden.

Leh Bro wird hier durch die Erzählinstanz zunächst als ein Akteur beschrieben, der von der Möglichkeit sagenhafter Gewinne träumt und sich deswegen von einer keynesianisch geprägten Wirtschaftspolitik abwendet:<sup>656</sup>

Qué estricta es la filosofía oriental, se dijo Leh-Bro, y echó de menos una porción del viejo catolicismo donde todo queda perdonado, o la generosa doctrina protestante que santifica el éxito y el lucro. [...] [L]eer las enseñanzas de Lao-Tsé-Keynes hasta integrarlas en su fluido linfático [...] no le parecían hazañas de suficiente envergadura; el pequeño y voluble Leh-Bro, tan siglo XXI, soñaba con dividendos infinitos, triunfo social y fiestas sexis en un apartamento gigante de Manhattan.<sup>657</sup>

Durch die vollzogene Abkehr von diesem Wirtschaftsmodell<sup>658</sup> hin zu einem an der neoliberalen Heilslehre orientierten wirtschaftlichen Handeln, das in *Democracia* wiederum durch Alan Greenspan<sup>659</sup> verkörpert wird, leitet Leh Bro den wirtschaftspolitischen Paradigmenwechsel ein,<sup>660</sup> der die Grundlage seines späteren Erfolges bildet. Dieser Wandel wird seitens der Erzählinstanz folgendermaßen beschrieben:

Harto de la suficiencia del maestro, Leh-Bro amarró un pañuelo con algunas cosas, saltó la valla gritando «ahí te pudras», y se evaporó de la humilde cabaña de campesinos [...]. Llegó hasta la orilla del río Nung, [...] navegó durante semanas, cruzó un océano y al fin arribó a las costas doradas del continente Dow Jones, único lugar del planeta donde una diminuta pulga podría convertirse en ultramillonario respetando las leyes del mercado. Oda a Alan Greenspan, el mayor de todos los seres divinos, que hizo de esta bendita tierra un hogar para la avaricia anónima.<sup>661</sup>

---

<sup>654</sup> Zur Instabilität der Finanzmärkte vgl. Vogl 2016: 150f. Vogl kommt hier zu dem Schluss, dass sich die Finanzwirtschaft im Gegensatz zu ihrer eigenen Verlautbarung, stabil zu sein, als höchst instabiler Akteur erwiesen hat. Krisen müssen daher als systemimmanente Bestandteile von Märkten betrachtet werden.

<sup>655</sup> Genannte Figuren verkörpern die im Fokus der Finanzkrise stehenden Investmentbanken Goldman Sachs, Merrill Lynch und Barclays Bank.

<sup>656</sup> Vgl. Klemm 2015: 15.

<sup>657</sup> D 14.

<sup>658</sup> Ob hier die Abkehr vom Keynesianismus selbst figuriert wird, wird durch den Roman nicht weiter expliziert. Genannte Stelle verweist eher auf die historisch gegebenen Bedingungen, unter denen Akteure wie Leh Broh haben wachsen können. Der Text spielt hier auf die mit der Greenspansche Ära verbundenen Niedrigzins- und Deregulierungspolitik an. Man könnte aber auch schließen, dass die durch Leh Bro vollzogene Abwendung von Lao-Tsé-Keynes auf die Auflösung der Kopplung des US-Dollars an den Goldstandard verweist. Zur letzterem Punkt vgl. noch einmal ausführlich Varoufakis 2016: 28ff.

<sup>659</sup> Für eine Beschreibung der unter der Ägide Greenspans vollzogenen Wendung hin zu einer aktiv forcierten Niedrigzinspolitik vgl. Tooze: 2018: 42.

<sup>660</sup> Man achte auch hier auf die Ähnlichkeit zwischen Leh Bro und den Max Weberschen Vorstellungen hinsichtlich der Motivation für ein kapitalakkumulierendes Wirtschaften seitens protestantischer Sekten. Weber führt den ökonomischen Erfolg protestantisch-calvinistischer Glaubensgemeinschaften auf deren puritanische Grundhaltung zum Leben zurück. Vgl. Gosh, Peter (2014): „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“. In: Müller, Hans-Peter/Siegmund, Steffen (Hg.): *Max Weber Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart-Weimar: Metzler: 245f.

<sup>661</sup> D 15.

Aus den beiden vorangegangenen Zitaten kann nun die theoretische Grundlage abgeleitet werden, warum Leh Bro sich auch berechtigt fühlt, diesen Paradigmenwechsel als legitim zu verteidigen. Gerade weil der durch Alan Greenspan propagierte Neoliberalismus in der Realwirtschaft mit einer enormen Steigerung der Gewinnmargen einhergegangen ist, betrachtet der bislang im „normalen“ Immobiliengeschäft tätig gewesene Leh Bro, den Wechsel zur Wall Street als legitim. Dabei gibt ihm der Aufstieg zu einem der erfolgreichsten Finanzinstitute im Immobilieninvestment nach der Umstellung seines Geschäftsmodells auf abstrakt-virtuelle Finanzprodukte recht.<sup>662</sup>

[N]o invertiría ni un céntimo más en internet [...]; tampoco invertiría en fábricas ni industrias porque las fábricas y las industrias huelen a goma y a pelo mojado [...]. No, Leh Bro necesitaba algo más sencillo, algo que pudiera convenirse con un par de llamadas telefónicas como en los viejos tiempos [...]. Masticando la última gragea, Leh Bro fue alcanzado mágicamente por una idea reveladora que vendría a cambiar el destino del universo: casas, todo el mundo quiere una casa, comprar y vender casas. [...] O apartamentos. Pisos. Bloques de pisos y apartamentos, conjuntos residenciales, condominios.<sup>663</sup>

Einen weiteren Schub bekommt Leh Bros Geschäftsmodell dann durch den Handel mit Finanzderivaten, die sich aus Zahlungsausfallversicherungen, den sogenannten Subprime-Derivaten, zusammensetzen. Das Zustandekommen dieser Subprime-Derivate wird durch die Erzählinstanz folgendermaßen erklärt:

Pero qué pereza guarda las llaves en un cajón, no encontrar nunca el llavero [...]. Y fue la Pereza, primera de las virtudes, quien engendró en Leh Bro la epifanía: en lugar de comprar casas será mejor comprar la *compra de casas*. Nadie puede pagar una casa de verdad, pero sí la ilusión de comprar una casa, de fingir que eres el propietario del terreno y los tabiques y no el dueño de un apunte (-) en tu cuenta corriente [...]. *Comprar la acción* de comprar una casa, ahí estaba el negocio. [...] Y por eso comenzó a comprar todas las compras de casa que pudo. [...] Compró compras de casas grandes y espaciados [...]. Luego compró *compras de casas medianas* [...]. Después compró *compras de cualquier casa* [...]. El mundo amaba a Leh Bro, Leh Bro amaba al mundo [...]. El negocio de beneficencia creado por el casi altruista Leh-Bro alcanzó la beatitud, los expertos recomendaban a los pequeños inversores abrazar a Leh-Bro con ojos cerrados.<sup>664</sup>

Die Entstehung dieser Spekulationsobjekte hat daher folgenden realpolitisch-historischen Hintergrund:<sup>665</sup> Zur Finanzierung von Immobilien muss ein Großteil der potenziellen Hauskäufer auf Kredite zurückgreifen. Vergabeinstanzen sind im Wesentlichen Banken, die diese Kredite normalerweise nach einer Bonitätsprüfung ihren potenziellen Kunden gegen einen festgelegten Zinssatz zur Verfügung stellen. In den USA wurden die Regeln der für die Kreditvergabe notwendigen Bonitätsprüfung im Laufe der letzten Jahrzehnte immer lockerer, sodass bis kurz vor dem Platzen der Immobilienblase auch mittellosen und zuvor kreditunwürdigen

---

<sup>662</sup> Vgl. Klemm 2015: 16

<sup>663</sup> D 15–16.

<sup>664</sup> D 16–17.

<sup>665</sup> Für eine erschöpfende Darstellung der Geschichte der Entwicklung der hochkomplexen Subprimederivate sei auf das ausführliche Kapitel „Subprime“ in Tooze 2018 verwiesen.

Immobilieninteressenten Darlehen gewährt wurden.<sup>666</sup> Damit die betroffenen Banken im Zuge eines Zahlungsausfalls ihrer Kunden nun nicht auf diesen finanziellen Verpflichtungen sitzen bleiben mussten, wurden sogenannte Kreditausfallversicherungen entwickelt. Diese bildeten dann die Grundlage der sogenannten Subprime-Kredite, auf denen unter anderem Banken wie Leh Bro ihr Geschäftsmodell aufbauten. Subprime-Kredite waren in den 2000er-Jahren ein begehrtes Spekulationsobjekt an den Finanzmärkten. In der Annahme, dass der Immobilienmarkt weiter wachsen und niemals zusammenbrechen würde, handelten die Banken mit immer fauleren Subprimederivaten.

Auf diese Historie im Kreditvergabewesen spielt obiges Zitat an. Das Entscheidende für das Verständnis von *Democracia* ist nun weniger, dass über die Figur Leh Bro hier ein kurzer informativer Einblick in die Ontologie der Finanzprodukte gegeben wird, sondern dass die Erzählinstanz an dieser Stelle das soziale und staatliche Selbstverständnis der neoliberalen Epoche selbst zur Darstellung bringt. Diese neoliberale Epoche, in der bis zum Börsencrash durch den Abbau von staatlichen Regulierungen sowie die Dematerialisierung von Handelsgütern auch immerwährendes Wirtschaftswachstum und damit auch gesellschaftlicher Wohlstand induziert werden konnte, wird in *Democracia* durch das Gespann Alan Greenspan und Maestro Soros verkörpert. Zusammen mit Greenspan, der in *Democracia* Adam Smiths Theorie der *Unsichtbaren Hände* vertritt, bildet Maestro Soros, dem Alter Ego von George Soros, dem Finanztycoon und Autor der *Offenen Gesellschaft*, eine epistemologische Einheit, die als der Rahmen des in *Democracia* gezeichneten Systems betrachtet werden kann.

Damit ergibt sich bis zu diesem Punkt folgender Zusammenhang zwischen den innerhalb des Narrativs zur Darstellung kommenden gesellschaftlichen Ebenen: Marco kann sich stolzer Besitzer einer Immobilie nennen, weil ihn Talo bei gleichsam unternehmerischen Erfolg durch Finanzderivat-basierte Gewinne und hohe Wachstumsraten in der Immobilienbranche unter Vertrag nehmen kann und weil ihm in Zeiten lockerer Kreditvergabepolitiken auch die finanziellen Mittel zum Erwerb seiner (überteuerten) Immobilie zur Verfügung gestellt werden.<sup>667</sup> Dabei ist die beschriebene laxe Kreditvergabepolitik wiederum gerade deswegen möglich, weil mit Leh Bro und Goldman eine Branche existiert, die durch ihr eigenes Wachstum bedingt freigiebig diese Kredite

---

<sup>666</sup> Vgl. auch Vogl 2016: 162ff.

<sup>667</sup> Diese Kreditvergabepolitik wird u.a. als Ursache für das Platzen der Immobilienblase betrachtet. Vgl. Köhler 2017: 31ff.

vergeben kann.<sup>668</sup> Gleichzeitig erfolgt die Vergabe dieser finanziellen Mittel durch jene Banken im Einklang mit den Vorstellungen der neoliberalen Ordnung, die in *Democracia* wiederum durch Alan Greenspan verkörpert wird.

## 5.6 Folgen der Lehman-Pleite: Überraschung, Unwissenheit, Unsicherheit

Neben der Darstellung der verschiedenen Figuren als Verkörperungen der unterschiedlichen gesellschaftlichen Subsysteme vor Beginn der Krise, inszeniert *Democracia* im Weiteren dann die historischen Geschehnisse infolge des Zusammenbruchs der Finanzmärkte. Man vergleiche hierzu folgende Passage des Narrativs:

Pero en agosto de 2008

ah-gosto,

alguien gritó desde una ventana «¡Subprime!», como si fuera un villano robótico que aplasta taxis amarillos en la Quinta Avenida, «¡Subprime!», como el meteorito que amenaza con extinguir a la raza humana, «¡Subprime!», como la palabra secreta que el magnate balbucea en su lecho de muerte. [...] Y los habitantes de las casas diáfanas [...] y los de las casas medianas y soleadas y también los de las casas pequeñas y húmedas corrieron al banco a retirar el dinero que no tenían, y señalaron temblorosos a Leh Bro diciendo «Leh-Bro se encargará de nosotros, Leh Bro nos acogerá en el confort de sus bolsillos». [...] Pero los bolsillos de Leh-Bro eran un par de zapatillas descosidas [...]. Y así, en el segundo trimestre fiscal del año 2008 d. C., Leh-Bro honró a los dioses antiguos, sacrificó dos bueyes cebones, [...] y confesó entre sollozos que había extraviado

2.800  
millones de  
dólares.

El 15. de septiembre se declaró en quiebra.<sup>669</sup>

Es ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass es der Erzählinstanz in dieser Beschreibung nicht darum geht, ein realistisches Bild der gesellschaftlichen Folgen des Börsencrashes zu zeichnen, sondern vielmehr darum, den ereignisartigen Charakter des Zusammenbruchs der Finanzwelt darzustellen. Man beachte hier insbesondere, wie die Erzählinstanz durch Fettschrift und Variation der Zeichengröße im Schriftbild die Höhe der Summe des angenommenen Verlusts für die Weltwirtschaft und öffentlichen Institutionen weltweit in Folgen der Lehman-Pleite ostentativ und insbesondere reißerisch markiert und damit den ereignisartigen Charakter der Finanzkrise betont. Die Erschütterung der Finanzmärkte wird hier in Anlehnung an eine Blockbuster-ähnliche Szenerie in einer Bombastik dargestellt, die ostentativ das Gewaltartige dieses historischen Ereignisses in den Vordergrund rücken soll. Gleichsam distanziert sich die Erzählinstanz durch die übertrieben-

---

<sup>668</sup> Vgl. hierzu auch Matos-Martín 2016: 524.

<sup>669</sup> D 17–18.

pompöse Inszenierung vom Inhalt der so gemachten Aussage und damit auch gegenüber der Feststellung, bei der Finanzkrise handele es sich um ein unvorhersehbares weltpolitisches Moment ereignisartigen Charakters, das mit einer Naturkatastrophe verglichen werden könnte.<sup>670</sup> Dieses Ironisierungsverfahren kommt auch bezüglich Talos Reaktion auf seinen Bankrott hin zur Darstellung:

15 de septiembre de 2008: el joven director general se despereza mientras el ordenador de la oficina arranca. Ni siquiera es necesario abrir ninguna página de noticias, el aviso aparece por todas partes: Lehman ha caído, proporciones bíblicas, etcétera. No acepta llamadas, no permite ninguna interrupción [...]. De manera recurrente regresa al artículo del blog revelador y toma conciencia del desastre: la mitad de sus inversiones se ha desvanecido. [...] Se equivocaba: [...] todas sus inversiones se habían desvanecido [...].<sup>671</sup>

Auch hier führt die ironische Kommentierung der Erzählinstanz zu einer paradoxen Sinnverschiebung. Gemäß der Darstellung in der erlebten Rede behauptet Talo, dass seine Besitztümer wie von „Geisterhand“ verschwunden seien. Angesichts des Wissens, das die Erzählinstanz hinsichtlich seines tatsächlich skrupellosen Wesens zur Schau stellt, kann diese Beschreibung von Talos Reaktion leicht als Ironie identifiziert werden. In der Logik dieser hypostasierten Ausführung steht Talo nun im Verdacht, nicht Opfer, sondern Verursacher der Krise zu sein.<sup>672</sup>

### **5.6.1 Marco in der Krise – Prekäre Lebens- und Denkwelten**

Auch Marco wird durch den Finanzcrash schwer getroffen, verliert er durch Talos Bankrott bedingt doch überraschend seine Arbeit und damit die ökonomische Grundlage seiner Identität. Der Protagonist von Gutiérrez' Roman wird nicht zuletzt so zum Stellvertreter der vielen Spanier, die in Folge des Immobiliencrashes ihre finanzielle Existenzgrundlage verloren haben.<sup>673</sup> Die Schuld für seine Entlassung gibt er im ersten Moment des Schocks sich selbst: „[B]ajó la mirada como un

---

<sup>670</sup> Peter et al. heben hervor, dass die Funktionsmechanismen der Finanzmärkte aufgrund ihrer Komplexität nur sehr schwer erklärt werden können. Für eine allgemeinverständliche und öffentlichkeitswirksame Erklärung und Plausibilisierung der Finanzkrise bedürfe diese daher sprachlicher Vereinfachungen. Dabei haben einerseits der sogenannte Expertendiskurs als auch spezifische narratologische Inszenierungen und metaphorologische Umschreibungen eine herausragende Rolle gespielt. Vgl. Maeße, Jens (2012): „Expertentum und transversale Öffentlichkeit“. In: Peltzer/Lämmle/Wagenknecht: 113–138, hier: 113, 115, 118; sowie Peter, Nina (2012): „Die Krise als Drama. Explikations- und Darstellungsstrategien der Finanzkrise“. In: Peltzer/Lämmle/Wagenknecht: 227–248 hier: 227, 231, 244f., und Peter, Nina et al. (2012): „Sprachbilder der Krise. Metaphern im medialen und politischen Diskurs“. In: Peltzer/Lämmle/Wagenknecht: 49–70, hier: 50. Zur metaphorologischen Darstellung und Figurierung der Krise vgl. auch Mariottini, Laura (2017): „La crisis económica a golpes de retórica. Una aproximación cualitativa a los procesos metafóricos empleado en la prensa nacional“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 87–103, hier insbesondere: 99f.

<sup>671</sup> D 163.

<sup>672</sup> Gerade Naturmetaphern dienen demnach dazu, die schicksalhafte Unabwendbarkeit der Krise zu untermauern. Vgl. hierzu Peter et al. 2012: 55, Mariottini 2017: 88f.

<sup>673</sup> Vgl. Matos-Martín 2016: 526.

empleado japonés que comprende que es el bicho más miserable del orbe y reza para que [...] pueda [...] improvisar un lento seppuku“.<sup>674</sup> Wie bereits an den Beispielen von Leh Broh und Talo gezeigt, wird auch Marcos Reaktion auf die Erschütterung der Finanzmärkte durch das Mittel der Ironie – seine Selbstanklage wird hier mit der japanischen Selbstdtradition verglichen, der gemäß ein gegenüber der Gesellschaft in Unwürde gefallener Untergebener seine Ehre durch Suizid wiederherstellen kann – ins Lächerliche gezogen.

Marcos jammerhaftes Wesen und die Unfähigkeit, den wahren Gründen der Krise auf die Spur zu kommen, steht dann auch im Weiteren im Fokus der ihn mit Spott übergießenden Erzählinstanz. Anstatt seinen Arbeitgeber zur Rede zu stellen und aktiv für seine Interessen zu kämpfen, verzweifelt der Protagonist von *Democracia* und fällt in eine schwere Depression:

No se puede. No hay manera. Bien durante las primeras semanas, placidez del sol y nadaquehacer, alivio. [...] Sin embargo cuando el tiempo sobra y rebosa y burbujea, ya no queda excusa, eres tú, Marco, contra ti, Marco. No hay donde esconderse, no se puede. El tiempo entregado en tus manos es un espejo. Si no soportas la imagen que refracta es porque nada sirve, los años se perdieron, en una distracción que no conduce a ningún lado, existencialismo repentino es una idea en tu cabeza. Ni siquiera es una idea en tu cabeza, Marco: es una carencia. Marco carente de alguna cosa indefinible, indibujable [...].<sup>675</sup>

Marco wird hier durch den Erzählkommentar als ein Individuum beschrieben, das zu keiner Handlung mehr fähig ist. Im Gegensatz zum *Sí, se puede*, das nichts anderes als die spanische Übersetzung des *Yes we can* von Barack Obamas Leitspruch im Wahlkampf zur US-Präsidentenwahl 2008 ist und welchen man ins Deutsche mit „Alles ist möglich“ übersetzen könnte, ist der früher bedingungslose und nun paralysierte Anhänger der neoliberalen Ordnung zu keiner aktiven Gestaltung seines Lebens mehr in der Lage.<sup>676</sup> Durch die Erschütterung seiner Identität wird Marco handlungsunfähig:<sup>677</sup>

Y por eso Marco se hunde, no puede, no sabe. Si no se dibuja, no existe. Nada que no quepa en el cuaderno existe, [...] Marco es incapaz de imaginar ninguna cosa que ocurra la próxima semana, [...] y aunque para cualquier otro la tragedia fuera minúscula, para Marco resulta insuperable. Las tribulaciones de un hombre en paro, qué mediocridad [...].<sup>678</sup>

Tagelange lungert er depressiv auf dem Sofa herum und vertreibt sich die Zeit mit dem Konsum einschlägiger Pornoseiten, Computerspielen und Fernsehglotzen. Marco verwaahrlost physisch wie psychisch:

---

<sup>674</sup> D 12–13.

<sup>675</sup> D 39.

<sup>676</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Klemm 2015: 7ff.

<sup>677</sup> Gerade Marcos Handlungsunfähigkeit kann als das manifeste Korrelat seiner Krise betrachtet werden. Zum Moment der Handlungsunfähigkeit als Symptom eines als Krise umschriebenen Umstandes vgl. hierzu noch einmal Jaeggi 2014: 330f.

<sup>678</sup> D 40.

Hombre Miseria [...]: orín en el pocillo, olor a pelo sucio [...], barba al tercer día [...]. En el salón, tan discreta, con el piloto prendido por cualquier emergencia, la televisión te aguarda y añora, bendita programación matutina dirigida a amas de casa, estudiantes que dejaron la secundaria, inmigrantes que necesitan un crédito y desempleados recientes, benditas sea. [...] Convocado por esa llamada, Marco logra ponerse en pie, atarse el pantalón y pulsar el aro de la cisterna. Frente al televisor encuentra los estímulos necesarios para sobrevivir.<sup>679</sup>

Unfähig, seine Situation zu analysieren, sucht er dann im Fernsehprogramm nach einer Möglichkeit zur Selbsthilfe. Dort wird er auf eine Fernsehpsychiaterin aufmerksam, die in ihrer Sendung psychologische Ratschläge zur Bewältigung des Alltags in der Krise gibt. Bezeichnenderweise interessiert sich Marco hier nun weniger für die Inhalte als für die Erscheinung der Psychiaterin, die ihn in den Bann zieht.<sup>680</sup>

Marco fue testigo del duelo erótico entre presentadora y terapeuta sin saber nada del sujeto que gorjeaba debajo de aquellas lenguas sonrosaditas. Todos admiraban la refrescante dicción de la presentadora, la terapeuta estaba acostumbrada a hablar despacio para que los bultos que moquean en la silla se covenzan de que deben seguir acudiendo semanalmente a la consulta, las dos eran un prodigio de entonación y asertividad, el combate dialéctico hipnotizaba a Marco, que escuchó la breve semblanza de la reputada doctor especialista en blablá, se dejó cautivar por su temblorosa voz diciendo depresión, cuadro de ansiedad, causas múltiples, factores ambientales e incluso genéticos, algunos consejos para superar los primeros estadios de la caída, cuide la higiene y su aspecto personal, siga un rutina íntima, cocine nuevas recetas, haga un poco de ejercicio, busque un empleo [...].<sup>681</sup>

Auch hier fällt Marco in sein altes Verhaltensmuster. Ohne die Kompetenz der Telepsychiaterin zu prüfen, verlässt er sich auf die gemachten Ratschläge der Ärztin und wendet diese wie ein gehorsamer „braver“ Junge an:

Marco, niño bueno y obediente, aplicó el método enseguida. Se metió en la ducha. Se enjabonó dos veces. Salió de la ducha. [...] Hizo café. Desayunó con la ventana abierta. Recogió la casa. Encendió el ordenador. Buscó ofertas de empleo. Pausa. Fin del método. Eran las once y veinte y ya no tenía nada que hacer. Puso la televisión. Orfandad. Tiempo extensible.<sup>682</sup>

Als dann diese Selbsthilfeversuche zu keiner Verbesserung seiner Depression führen, sucht er besagte Psychiaterin in ihrer hochpreisigen Sprechstunde auf. Diese speist ihn jedoch mit nutzlosen Handlungsempfehlungen ab:

Encuentre un trabajo. En una sociedad utilitarista ningún buen chico puede ser feliz sin trabajar. Usted tiene cara de un buen chico. Encuentre un empleo, aunque no sea el trabajo de sus sueños. Consagre su actividad diaria a la consecución de un objetivo, analice los medios necesarios para alcanzarlo, divida el proceso en diferentes etapas, [...], lleva una vida saludable alejada de alcohol y las drogas.  
¿Eso es todo?  
Eso es todo en veinte minutos.<sup>683</sup>

---

<sup>679</sup> D 88.

<sup>680</sup> Man könnte auch sagen, dass dieselbe Ordnung durch die Massenmedien eine Illusion, eine Simulation eines Hilfsangebots offeriert. Vgl. hierzu auch Martínez Rubio 2016: 301ff.

<sup>681</sup> D 93.

<sup>682</sup> D 94.

<sup>683</sup> D 107.



In zwanzig Minuten „Therapie“ rattert die durch das Fernsehprogramm gepriesene Expertin das komplette Instrumentarium psychopathologischer Befunderhebung herunter, nur um ihren Patienten dann im Eiltempo und mit banalen Verhaltensübungen aus der Sprechstunde zu werfen. Der Vorschlag, Marco solle sich doch einfach Arbeit suchen, erweist sich schon deswegen als sinnlose Hülse, da es angesichts der Krise überhaupt keine Beschäftigungsmöglichkeiten gibt. Dass sich das ihm offerierte Hilfsangebot als völlig wirkungslos in Hinsicht auf die Bewältigung der erlittenen Krise erweist, verwundert dann auch nicht weiter: „Marco carece de sentido de medida, no es capaz de analizar la causa de su ansiedad con valores objetivos, le sirven de muy poco los consejos de la terapeuta“.<sup>684</sup> Es wird deutlich: Marco hat keinen hermeneutischen Zugang zu den Dingen der Welt und damit zu seiner Krise, und er bekommt diesen Zugang auch nicht von den Institutionen der gesellschaftlichen Realität, die in *Democracia* zur Darstellung kommen, vermittelt.

### 5.6.2 Talo in der Krise – Kapitalistische Exitstrategien

Marcos Hilflosigkeit wird insbesondere auch im Vergleich zu den Krisenbewältigungsstrategien der anderen Akteure deutlich. Während der Protagonist von Gutiérrez' Roman durch seine Entlassung depressiv und handlungsunfähig wird, reagiert sein Arbeitgeber Talo auf den Bankrott seines Unternehmens gewohnt souverän und skrupellos<sup>685</sup>: „Frente a la caída de Lehman actuó del mismo modo: asumió la magnitud del desastre, [...] dispuesto a acometer cualquier acción que fuera necesaria. Y lo hizo“.<sup>686</sup> Ohne zu zögern, trifft Marcos Chef die notwendigen Schritte, um das Beste aus der Krise zu machen:

El primer paso no fue trepar ninguna ladera sino desprenderse del peso muerto, y por eso plantó el pie en el trasero de Marco, mucho antes de que otros cientos miles de marcos fueran despedidos, qué clarividencia. Después puso su patrimonio a la venta, se reservó algunos bienes y mantuvo el precio de mercado durante un tiempo hasta que finalmente se vio obligado a recurrir a saldos y ofertas de pronto pago. El balance de daños era desolador, las deudas verdaderas y propias trepaban como plantas invasoras, no podía hacerles frente. Cerró la oficina, [...] comprobó la vigencia de su pasaporte y comprendió que comenzaba una nueva fase de la aventura. Dentro de unos años un redactor de *Esquire* podría titular *T. Grau: caída y renacimiento*, pero ahora sólo era, *Grau, galgo sin olfato*.<sup>687</sup>

Talo vor wie in der Krise erweist sich somit im Vergleich zu Marco als zutiefst handlungsfähiges und damit belastbares Subjekt. Dies liegt nicht zuletzt auch an der besseren materiellen Ausgangsposition, die er als Chef hat. Demonstriert er bereits zu Zeiten wirtschaftlicher Hausse

---

<sup>684</sup> D 94–95.

<sup>685</sup> Vgl. Klemm 2015: 13f.

<sup>686</sup> D 164.

<sup>687</sup> D 164.

durch die Umstellungen seiner Unternehmungen auf die Spekulation mit letztlich hochtoxischen Finanzderivaten seine uneingeschränkte Risikobereitschaft, so ist er nun auch in der Krise nicht minder skrupellos entschlossen, seine eigenen Interessen zu verfolgen.<sup>688</sup> Talo zögert keinen Moment, das zu tun, was für das eigene Überleben notwendig ist. Ohne Rücksicht auf die Interessen und Bedürfnisse seiner Mitarbeiter zu nehmen, deklariert er sein Unternehmen insolvent, entlässt die Belegschaft und veruntreut anschließend den Erlös aus der Konkursmasse. Im Gegensatz zu seinem Angestellten Marco, der durch seine Depression handlungsunfähig wird, gelingt es ihm so, wie bereits vor der Krise, die Herausforderungen, mit denen er konfrontiert wird, zu meistern und den Firmenbankrott als Teil seiner eigenen Flexibilität und damit auch persönlichen Erfolgsgeschichte umzudeuten.<sup>689</sup> Der Kontrast, wie unterschiedlich Talo und Marco mit der sich entfaltenden Krise umgehen, könnte demnach nicht größer sein. Während Marco durch Gutiérrez als der klare Krisenverlierer dargestellt wird, verkörpert sein Chef in *Democracia* trotz seines Bankrottes den Siegertypus und wird damit zum Inbegriff des schamlosen wie zynischen Unternehmers.<sup>690</sup>

### 5.6.3 Leh Bro – Renaissance des Staates und Neuordnung des Marktes

Auch auf Ebene der Banken wird in *Democracia* zwischen Siegern und Verlierern unterschieden. Während es nämlich den „Institutionen“ Goldman, Merrill und Barclays gelingt, sich angesichts des drohenden Ruins der Hilfen des staatlichen Rettungsschirms zu versichern,<sup>691</sup> wird Leh-Bro dem Bankrott preisgegeben:

[L]uego estalló la supernova financiera, una terrible radiación derritió la nieve anestésica y el juego se fue al cuerno para siempre. [...] El Séptimo del general Custer, con su corneta de contraataque de la NBA, acudió en la ayuda del roto Goldman, del clochard Morgan. Y también acudieron Lincoln y Smith y un montón de

---

<sup>688</sup> Zusammenfassend könnte man auch sagen: Wahre Kapitalisten zeichnen sich dadurch aus, dass sie auch in Zeiten krisenartiger Veränderungen handlungsfähig bleiben und ihre Ziele an die sozioökonomischen Rahmenbedingungen anzupassen wissen. In diesem Sinne kann gerade die Finanzwirtschaft als ein „gelungenes Modell“ betrachtet werden, ist es dieser doch gelungen, im Laufe ihrer Geschichte dem eigentlichen Souverän nicht nur Befugnisse abzutrotzen, sondern auch etwaige Risiken auf staatliche, souveräne Institutionen und Körperschaften zu übertragen. Talo kann somit als eine Verkörperung dieses „Souveränitätseffekts“ betrachtet werden. Vogl beschreibt diese „Fähigkeit“, der Politik souveräne Hoheitsbereiche abzutrotzen, folgendermaßen: „Mit ihrer fiskalischen Seite erhebt sie [die Finanzwirtschaft] Anspruch auf arkanenhafte Anteile und souveräne Dignität, als Verkörperung von Privatkapital wiederum behauptet sie Resistenzen gegenüber den Akten politischer Willkür. Die Formierung souveräner Staatsapparate hat im Konzert mit Geschäftsunternehmen eine Dynamik freigesetzt, die sich in einem exzentrischen Souverän-Werden seignoraler Macht manifestiert. Mit der Sache der Finanz hat sich – neben und abseits staatlicher Autorität – ein *Souveränitätsreservat* eigener Ordnung etabliert.“ (Vogl 2015: 105)

<sup>689</sup> Vgl. D 164. Hier ähnelt Talo sehr Tomas Pedrós in *En la orilla*, der seinen Bankrott als Blaupause für den Neustart der eigenen Karriere betrachtet. Dies kann auch als ein Ausdruck gelungener Krisenbewältigung betrachtet werden.

<sup>690</sup> Vgl. auch Ingenschay 2017: 27f.

<sup>691</sup> Vgl. hierzu auch den tatsächlichen Umstand, dass in Folge der Finanzkrise Lehman Brothers genau die Staatshilfen verweigert wurden, die sich die anderen, ebenfalls durch die Krise betroffene Finanzinstitutionen zu sichern vermochten. Vgl. hierzu ausführlich das Kapitel „Bailouts“ in Tooze 2018.

pioneros e incluso el coronel Sanders, todos, para rascarse los bolsillos y poner sobre la mesa XXX millones de dólares. [...] Al rescate lo llamaron *El Recate*. [...] Goldman dijo uff. [...] Merrill dijo benditos seáis. [...] Stearns, agonizante casi, apenas pudo balbucear un gracias de enfermería. [...] Morgan lloró de alivio. [...] Pero nadie se acordó del joven e incauto Leh-Bro, que no recibió besos ni abrazos ni sana, sana, culito de rana. Tuve que ser Barclays, el buen Barclays-Cruz Roja quien, desganado y sin convicción, se hiciera cargo de su ruina.<sup>692</sup>

Man achte hier auf den besonderen Stil, mit dem die Erzählinstanz die unmittelbaren politischen Ereignisse in Folge des Finanzcrashs beschreibt. Gutiérrez recurriert hier auf verschiedene Bilder, um die Hektik, das Chaotische und die Dramatik des Geschehens rund um die Rettungsaktion der Banken durch die US-Regierung anschaulich zu machen. Das Gewaltartige der Erschütterung der Finanzmärkte wird hier zunächst mit der Explosion eines Sterns, einer Supernova, in Verbindung gebracht. Die anschließenden hektischen Bemühungen der US-Finanzministers Henry Paulson wird mit dem Galopp des Regiments des *George Armstrong Custer* illustriert. Gleichzeitig wird der verzweifelte Rettungsversuch der Banken – Goldman Sachs wird hier als „roto Goldman“ und JP Morgan Chase als „clochard Morgan“ benannt – mit einem Konter in einem Basketballspiel verglichen („su corneta de contraataque de la NBA“). Über den im Weiteren auch mit Interjektionen („Goldmann dijo uff“) und Anspielungen auf die Institution der Messe („Merill dijo benditos seáis“) wie Krankenbehandlung („Stearns, agonizante casi, apenas pudo balbucear un gracias de enfermería“) illustrierten Diskurs wird der historische Umstand verdeutlicht, dass bestimmte Banken gerettet wurden, und andere eben nicht: „Pero nadie se acordó del joven e incauto Leh-Bro, que no recibió besos ni abrazos ni sana, sana, culito de rana“. Durch den besonderen heterogenen, bildstarken und durch zahlreiche intertextuelle Anspielungen gekennzeichneten Stil macht der Text nicht nur auf die besondere Undurchsichtigkeit und Komplexität des Ereignisses aufmerksam, das mit dem Untergang der Investmentbank Lehman Brothers einherging, sondern auch auf das bereits an den Figuren Marcos und Talos eruierte Verteilungsschema, gemäß welchem handlungsfähige, in der Krise reüssierende Subjekte von handlungsunfähigen Akteuren, die an den Herausforderungen der Realität scheitern, unterschieden werden können.

Auch auf der höchsten Gesellschaftsebene des in *Democracia* zur Darstellung kommenden Krisengefüges findet sich eine ähnliche Verteilung. Hier kommt es zu einem machtpolitischen und epistemologischen Wandel, der sich Talo in einem Traum ankündigt: „De noche Leh Bro soñaba con un combate a muerte entre Soros y Greenspan, *Jaws vs Jews*. Soros-destripador le daría una

---

<sup>692</sup> D 33.

buena paliza a ese Montgomery Burns del Upper East Side. Oh, maestro, me arrepiento tanto“.<sup>693</sup> Das neoliberale Universum erscheint in diesem Traum nicht mehr als einheitlicher Machtblock, sondern in zwei Parteien gespalten, die wiederum durch Alan Greenspan – hier verglichen mit der Figur des „Montgomery Burns“ aus der Comic-Serie *The Simpsons* – und Maestro Soros – auf dessen Kaltblütigkeit mit dem Verweis auf *Jack the Ripper* („destripador“) angespielt wird – verkörpert werden. Nun in der Krise stehen sich die beiden Vertreter des Kapitalismus unversöhnlich gegenüber. Gemäß dieser Szene ist es Maestro Soros, der Alan Greenspan einen Schlag verpasst und die Oberhand hat. Talo träumt also von einem zeithistorischen Moment, in dem das zuvor durch Alan Greenspan verkörperte und als unfehlbar erachtete Dogma einer staatlichen Deregulierungspolitik seiner Grundlage beraubt und durch ein alternatives Gesellschaftsmodell neoliberaler Provenienz, der *Reflexivitätstheorie* von Maestro Soros (s.u.) herausgefordert wird.<sup>694</sup>

#### 5.6.4 Marco/Talo – Herkunft und Krisenbewältigung

Hinsichtlich der Frage nach den Gründen, warum es gerade Talo, Goldman und Soros sind, die über ihr jeweiliges Gegenüber – das heißt: Marco, Leh Bro und Greenspan – reüssieren und eben nicht umgekehrt, gibt der Roman wiederum über die Entwicklungsgeschichten der in *Democracia* gezeichneten Figuren Aufschluss.

Der Protagonist wird in diesem Zusammenhang als ein Akteur entworfen, dessen initiales Scheitern in der Finanzkrise auf die Marginalisierung seiner Mutter in der Franco-Zeit zurückzuführen ist.<sup>695</sup> Wie dem Narrativ zu entnehmen ist, stammt Marco aus einem Milieu der spanischen Gesellschaft, das zu Zeiten des Franquismus unter Repressionen zu leiden hatte.<sup>696</sup> Seine Mutter Cloe ist eine ehemalige Studentin der Geisteswissenschaft, die sich während ihrer Studienzeit insbesondere für die AutorInnen des Poststrukturalismus und der Frauenbewegung interessiert<sup>697</sup> und daher schon aufgrund dieses Interesses wegen verdächtig ist, eher der regimekritischen Seite der Gesellschaft anzugehören.

---

<sup>693</sup> D 33–34.

<sup>694</sup> Vgl. hierzu das Kapitel 5.5.6 Alan Greenspan vs. Maestro Soros: Intrakapitalistischer Wettstreit.

<sup>695</sup> Vgl. hierzu die deutliche Ähnlichkeit mit Rafael Chirbes' *En la orilla*. Hier findet sich eine ähnliche Aufteilung von Krisengewinnern und Krisenverlierern. Hinsichtlich der Erklärung, warum nun bestimmte Akteure angesichts der Krise obsiegen und andere scheitern, bedient *En la orilla*, wie bereits dargestellt, das Modell der Vererbung „historischer“ Dispositionen. Demgemäß obsiegen die Akteure in der Krise, die bereits im Franco-Regime auf der Gewinnerseite standen. Vgl. dazu die Ausführungen zu *En la orilla* in Kapitel 3.5 Francisco – Figuration des Traditionalismus.

<sup>696</sup> Vgl. Klemm 2015: 7.

<sup>697</sup> Vgl. D 34–36, 38.

Cloes Geschichte kann folgendermaßen zusammengefasst werden: Nachdem sie von ihrem Professor, der mit ihr eine uneheliche Beziehung führt, schwanger wird, muss sie Marco unter widrigen Umständen und unter den kritischen Augen des Regimes alleine durchbringen.<sup>698</sup> Ohne jemals die Möglichkeit zu haben, angesichts der Alldominanz des Francoregimes ihren eigenen freiheitlichen Vorstellungen nachzugehen, flüchtet sie mit Marco nach Portugal und verbringt dort eine Zeit ihres Lebens in einer Hippiekommune.<sup>699</sup> Da Chloe ihre Ziele aufgrund der historischen Umstände nicht umzusetzen vermag, hegt sie große Hoffnungen darin, dass Marco diese Selbstverwirklichung in ihrem Sinne gelingt. Sich dessen Künstlertalent bewusst, träumt sie davon, dass dieser später einmal die Profession eines freischaffenden und gesellschaftlich engagierten Künstlers anstreben wird:

Cloe adoraba a Modigliani, había visto la película de Becker y con morboso sentimiento imaginaba as su pequeño transmutado en aquel trueno. Compró una enciclopedia ilustrada, un proyector de diapositivas y varios carros vagamente calificados en Arte Antiguo, Arte Clásico, Arte Moderno. Su hijo sería la vanguardia artística del siglo que terminaba, pondría de rodillas a marchantes, a críticos y a comisarios de exposiciones estatales [...].<sup>700</sup>

Wie das Zitat verdeutlicht, ist Chloe unfähig, Marcos wirkliche Bedürfnisse wahrzunehmen. Auch erkennt sie nicht, dass Marco überhaupt nicht die Voraussetzungen für eine Karriere als freischaffender Künstler erfüllt:

Cloe estaba convencida de ello pero no contó con algunos factores decisivos que troncharon el arbolito: [...] 1. Marco no vivía en París, Londres, Nueva York. [...] 2. Marco no conocía a ningún [...] chaval parcialmente interesado en cualquier acto creativo. [...] 3. Marco no pertenecía a ninguna familia burguesa que pudiera atormentarlo con su hipócrita felicidad. [...] 6: En realidad: Marco sólo quería dibujar.<sup>701</sup>

Diese Diskrepanz wird dann am tatsächlichen Werdegang von Marco deutlich. Anstatt die für ihn vorgesehene Laufbahn als freischaffender Künstler einzuschlagen, strebt dieser eine sichere berufliche Stellung an. Mit seiner Entscheidung, sein künstlerisches Naturell praktisch zur Anwendung zu bringen und technischer Zeichner zu werden, gelingt es Marco, sich von seiner Mutter und der durch sie vertretenen Lebensform abzugrenzen und zu emanzipieren:

Marco ya no jugaba con ninguna idea que hiciera retorcerse a Cloe sino que sinceramente buscaba el hueco donde hacer daño, Cloe sintió asco y rabia, qué importa que sea mi hijo si es un imbécil colaboracionista. [...] Cerraron sus embajadas, se declararon enemigos verdaderos con bloqueo comercial y aislamiento, dejaron de verse y de hablarse durante mucho, mucho tiempo. [...] Marco no echó de menos la vieja loca.<sup>702</sup>

Dabei ist sich Marco, und das wird ein entscheidendes Kriterium zur Erklärung seines späteren Scheiterns sein, nicht darüber bewusst, dass er durch seine Herkunft aus einer Hippiefamilie auf

---

<sup>698</sup> Vgl. D 34–38, 72–75.

<sup>699</sup> Vgl. D 78–80.

<sup>700</sup> D 127.

<sup>701</sup> D 127.

<sup>702</sup> D 104.

ein Leben in der kapitalistischen Leistungsgesellschaft nur unzureichend vorbereitet ist. Ähnlich wie Esteban in *En la orilla* scheitert auch Gutiérrez' Protagonist im Kapitalismus, da er aus einer Familie stammt, die bereits zu Zeiten des Franco-Regimes benachteiligt wurde. *Democracia* nimmt hier demnach eine historiographische Vermessung des Scheiterns vor, die der in *En la orilla* und *Crematorio* ähnelt.

Genau umgekehrt verhält es sich wiederum mit Talo, der ebenfalls versucht, sich aus der Umklammerung seiner Familie zu lösen. Dies wird unter anderem durch sein Schulversagen deutlich. Dadurch dass Talo sein Studium abbricht, setzt er nicht nur ein Ende an die Hoffnungen seiner Eltern, sondern unterwandert auch die Anforderungen der Leistungsgesellschaft, zu der seine Familie gehört.<sup>703</sup> Dies schadet aber seiner Karriere als Unternehmer nicht. Anders als Marco und ähnlich wie Francisco in *En la orilla* profitiert Talo auch vom familiären Wohlstand, nachdem er sich emanzipiert hat.<sup>704</sup> Da sein Vater ihm trotz aller Enttäuschungen einen Kredit gewährt, kann er dennoch eine berufliche Laufbahn als Unternehmer einschlagen:

Lo mismo sucede con el joven director general: después de la gresca de la adolescencia, tendría que haber sido una canalla, crío pijo con todo a su alcance y el resto e infamias sectoriales, pero lo cierto es que si lográsemos abstraernos del prejuicio de clase comprobaríamos que el joven director general se convirtió en buen tipo. [...] Papá desconfiaba, se hizo el duro: le prestó doscientos mil, ni un céntimo más, y le cedió un local pequeño y sombrío. Un año después, los doscientos se habían convertido en quinientos, en el local había mesas, plamas, flores [...]. Devolvió lo prestado, papá quiso participar en el negocio, pero Talo repuso sin rencor que aquello era cosa suya.<sup>705</sup>

Die Nonchalance, Risikofreudigkeit und Skrupellosigkeit, mit der Talo sein Leben bestreitet, kann demnach als direkte Folge eines bereits zu Zeiten der franquistischen Herrschaft generierten kulturellen wie ökonomischen Kapitals betrachtet werden. Wenn also Marcos Status als Krisenverlierer auf die Herkunft aus einer Familie zurückzuführen ist, die unter dem Francoregime zu leiden hatte, dann kann Talos Reüssieren in der späteren „demokratischen“ Marktwirtschaft als die Fortsetzung einer im Franquismus wurzelnden Erfolgsgeschichte betrachtet werden.

### **5.6.5 Leh Bro/Goldman et al.: Ursachen unterschiedlichen Krisenmanagements**

Auch in Bezug auf die Frage, warum gerade Leh Bro im Gegensatz zu seinen Kollegen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit von *Democracia* den institutionellen Bankentod sterben muss, ergeben sich aus dem Narrativ Hinweise, die die These stützen, dass für das letztliche Reüssieren oder Scheitern in der kapitalistischen Realität die materiellen Voraussetzungen, mit denen das

---

<sup>703</sup> Vgl. D 23.

<sup>704</sup> Vgl. Klemm 2015: 12.

<sup>705</sup> D 23–24.

jeweilige Subjekt die Wirklichkeit bewältigen muss, entscheidend sind. Man betrachte hierfür folgendes Zitat:

Antes de Leh-Bro hubo otros. Otros más sagaces y con mayores deseos de big bang. Gente que en lugar de coleccionar braguitas de encaje, coleccionaba a sus portadores, madres y hijas hipotecadas en el armario de una kitchenette. Gente más despiadada que Leh Bro, y menos ingenua, gente que había estudiado en Harvard [...]. Gente que se llamaba Morgan, Goldman, Stearns, Merrill. Especialmente Goldman [...]. Goldman fue el mayor coleccionista de todos [...]. *Goldman Gambling*, abierto 24 horas: dinero invisible en tus arterias [...]. Igual que hizo el aprendiz Leh-Bro, Goldman y los demás desobedecieron las enseñanzas del maestro Soros. Se dejaron llevar por las inclinaciones malignas del emperador Palpatine-Greenspan, jugaron al Stratego con las obligaciones de deuda garantizadas y a las prendas con los seguros de impago, granadas de mano, cereales de desayuno con dioxina [...]. Fueron muy felices.<sup>706</sup>

Durch den ironischen Erzählkommentar wird deutlich, dass die materiellen Bedingungen der Banken vor Ausbruch der Krise unterschiedlich sind. Leh Bro wird hier als eine Art Nachzügler beschrieben, der sich, durch den Erfolg seiner späteren Kollegen beeindruckt, dazu entschließt, das „Land des Dow-Jones“ zu betreten. Leh Bro wird demnach durch Gutiérrez als ein Neuling an der Wall Street inszeniert, dem die übrigen Akteure gegenüber einen gewissen Erfahrungsvorsprung voraushaben („más sagaces“). Man könnte diesen Umstand auch so ausdrücken: Im Gegensatz zu Leh Bro, dem stürmischen Neuling, der sich im bloßen Bedürfnis nach Anerkennung unkritisch und mit eiserner Loyalität der Greenspanischen Heilslehre unterwirft, erweisen sich die übrigen Akteure als deutlich fortgeschrittener, souveräner und damit für das Moment der Krise besser vorbereitet. Leh Bros Niedergang im Zeichen der Finanzkrise – in dem historischen Augenblick also, in dem das System „Greenspan“ zugrunde geht – könnte in der Romanlogik nun als die Folge einer zu engen, unkritischen Affiliation an das Greenspanische Ordnungsgefüge interpretiert werden. Diese Vermutung liegt auch deshalb nahe, weil aus bestimmten, nicht weiter explizierten Gründen Leh Bro in dem Moment, in dem der Staat gerade den anderen, älteren Kollegen zu Hilfe kommt, in der Vergabe der Staatskredite selbst nicht weiter berücksichtigt wird. Auch wenn dies seitens der Erzählinstanz nicht weiter ausgeführt wird, suggeriert die Darstellung, dass gerade jene länger und abgeklärter an den Finanzmärkten aktiven Akteure möglicherweise über einen Überlebens- und Selektionsvorteil verfügen, den sie nun im Moment der Krise auszuspielen wissen. Man könnte es auch so sehen: Im Gegensatz zu Leh Bro, dem jüngsten Mitglied der Greenspanischen Gilde, verstehen sich die übrigen Akteure der Bankenwelt durch ihren Vorsprung an Erfahrung und Souveränität im historischen Moment des Zeitenwandels mit der neu sich etablierenden, durch die Renaissance des Staates gekennzeichneten Machtordnung zu arrangieren. Sie scheinen Leh Bro gegenüber flexibler zu sein und verfügen über die größere

---

<sup>706</sup> D 32–33.

Überzeugungskraft, ihre Systemrelevanz deutlich zu machen.<sup>707</sup> Auch auf Ebene der Banken kann somit hinsichtlich der Frage, wer unter welchen Umständen sich in der Krise durchzusetzen vermag, konkludiert werden, dass es gemäß der Darstellung in *Democracia* im Wesentlichen die materiellen und machtstrategischen Positionierungen – konkret: das kulturelle oder strategische Kapital – vor der Krise sind, die darüber entscheiden, ob etwaige Akteure nach dem wirtschaftlichen Niedergang obsiegen oder scheitern.

### **5.6.6 Alan Greenspan vs. Maestro Soros: Intrakapitalistischer Wettstreit**

Bis zu diesem Zeitpunkt ist die in *Democracia* verarbeitete Geschichte im Großen und Ganzen die des Zusammenbruchs der durch den Greenspanschen Neoliberalismus verkörperten Ordnung. Gleichsam erzählt *Democracia* aber nicht nur den Niedergang, sondern auch das Aufkommen einer neuen Epoche, die sich in Folge der Greenspanschen Ägide konstituiert. Wie bereits weiter oben dargestellt, träumt Talo kurz vor Ausbruch der Krise von Maestro Soros und Alan Greenspan, die sich in einem Zweikampf gegenüberstehen.<sup>708</sup> Die Szene suggeriert auf den ersten Blick, dass dieser Wettstreit zugunsten von Soros entschieden wird. Die Auseinandersetzung dreht sich dabei im Wesentlichen um die Vorstellung, dass sich Märkte genetisch bedingt und ohne politischen Einfluss auf das Telos eines Idealzustands zubewegen. Wichtig an dieser Stelle ist nun, dass sich in der Wirklichkeit von *Democracia* das Theorem der *Unsichtbaren Hände* unter der Berücksichtigung des tatsächlichen Wirtschaftswachstums vor Ausbruch der Krise als wahr erwiesen hat. Theorie und Praxis stimmen daher bis zum Beginn der Finanzkrise überein. Unter dem Eindruck des sich tatsächlich etablierenden Niedergangs und den daraus sich ergebenden sozialpolitischen Implikationen trafen dann aber der in Smiths Gesellschaftstheorem postulierte Sollzustand und die gegebene realökonomische Wirklichkeit auseinander. Das heißt: Nur unter den politökonomischen und soziokulturellen Bedingungen einer bestimmten historischen Periode, nämlich in der Zeit, in der Ronald Reagan und Margret Thatcher ihre Deregulierungspolitiken durchsetzen können, kommt es auch zu einer gesellschaftlichen Entwicklung, die suggeriert, dass durch diese neoliberalen Politiken der Markt und die Gesellschaft zu sich selbst kommen werden.<sup>709</sup> Die Krise hat an diese Erfolgsgeschichte nun ein Ende gesetzt. Diese Gedanken fasst Soros folgendermaßen in seiner *Reflexivitätstheorie* zusammen:

---

<sup>707</sup> Zur Rolle der übrigen Banken für den Niedergang von Lehmann Brothers vgl. auch die Darstellungen von Tooze 2018: 208.

<sup>708</sup> Vgl. hierzu noch einmal D 33–34.

<sup>709</sup> Vgl. Klemm 2015: 16.



*La crisis fue generada por el propio sistema financiero, el defecto era inherente. [...] Esto contradice la teoría que sostiene que los mercados financieros tienden hacia el equilibrio y que las desviaciones ocurren bien de manera azarosa, bien por un suceso repentino [...]: los mercados financieros no reflejan la realidad, siempre proporcionan un retrato dirigido o distorsionado que modifica intencionadamente los precios del propio mercado [...], existe una conexión que fluye en dos direcciones, como el torrente sanguíneo, uniendo la ilusión creada por el mercado y la realidad subyacente [...], la ilusión modifica el sentido de la realidad, y la realidad condiciona la permanencia del espejismo.<sup>710</sup>*

Wie aus dem Zitat deutlich wird, steht im Fokus der durch Soros ausgeführten *Reflexivitätstheorie* zunächst die von neoliberaler Seite aus propagierte Auffassung, nach welcher sich Märkte selbstständig, ohne den Einfluss politischer Kräfte organisieren und autopoietisch erhalten. Gemäß dieser Auffassung besteht innerhalb des Marktgeschehens ein Gleichgewicht, das über Angebot und Nachfrage organisiert ist.<sup>711</sup> Wichtig an dieser Stelle ist, dass Soros die theoretische Möglichkeit der Existenz eines solchen in seinem ontischen Wesen als natürlich beschriebenen Marktes, der sich durch ein autoreglatives Fließgleichgewicht selbst erhält, nicht verneint oder infrage stellt. Die Soros'sche Kritik setzt vielmehr an der Behauptung an, dass der realexistierende Markt diese ideale Balance bereits konstituiert *habe*.<sup>712</sup> Diesem idealen Markt stellt Soros in seiner Beschreibung nun den echten realexistierenden Markt entgegen. Angesichts der Finanzkrise und der damit einhergehenden Erschütterung der Märkte verkörpere dieser mitnichten das durch etwaige marktliberale Gesellschaftsvorstellungen postulierte Marktideal. Betrachte man den realexistierenden Markt nämlich genauer, so werde deutlich, dass dieser als ein politisches Instrument verstanden werden müsse, dem es vor der Finanzkrise darum gegangen sei, willentlich die Handlungen wirtschaftlich aktiver Akteure zu beeinflussen. Der Markt in seiner Realform vor der Krise verkörpert daher in der Lesart Soros' keine Wahrheit, sondern ein Simulakrum, das die Individuen der Welt über sein wahres Wesen hinweggetäuscht und manipuliert *habe*.<sup>713</sup>

Im Folgenden versucht Soros dann die Ursache dieser Fehlentwicklung zu erklären. In diesen Überlegungen steht nun nicht der oben noch als „täuschend“ beschriebene Staat oder ein als „Simulakrum“ umschriebener Markt im Fokus, sondern der Mensch und seine fehlerhafte Natur. Soros ist hierbei der Meinung, dass die gesellschaftlichen Entitäten des Staates und des Marktes keine für sich unabhängigen gesellschaftlichen Funktionseinheiten konstituieren, sondern durch

---

<sup>710</sup> D 27–28.

<sup>711</sup> Vgl. Vogl 2016: 108.

<sup>712</sup> Der realexistierende Soros drückt dies folgendermaßen aus: „Vor allem die Idee, die Verfolgung des Eigennutzes komme *automatisch* [Hervorhebung durch V. d. A.] dem Gemeinnutzen zugute, ist ebenso verlockende wie falsch“ (Soros, George (2001): „Die Prinzipien einer offenen Gesellschaft“. Buchkapitel. In: ders.: *Die offene Gesellschaft. Für eine Reform des Kapitalismus*. Berlin: Alexander Fest Verlag: 153–161, hier: 159). Soros sieht das Theorem der *Unsichtbaren Hände* also nicht *per se* als falsch an, sondern knüpft dessen Realisierung an Bedingungen.

<sup>713</sup> Vgl. Klemm 2015: 19.

den Menschen gebildet werden. Mensch und Markt bedingen sich daher gegenseitig. In der fehlerhaften Natur des Menschen macht Soros daher die eigene Ursache der Finanzkrise aus:

¿Vosotros y nosotros? ¿Hay diferencia? ¿No es la misma sangre la que nos recorre, no son los mismos brazos y las mismas piernas? Si [...] hubieras nacido en una familia rica que cada cumpleaños te regalara un paquete de acciones, ¿habrías sido distinto? ¿habrías renunciado a tu dinero, a tus propiedades?, ¿habrías preferido rentas reducidas en lugar de un provecho tan jugoso?, ¿habrías entregado a los pobres tus bienes? ¿Vosotros y nosotros? No hay ningún *vosotros*, ningún *nosotros*. ¿Son todos los americanos unos cabrones? ¿Los que crearon Lehman y los que confiaron en Lehman pidiendo préstamos que no podrían pagar? ¿Es mayor la culpa de quien entrega el dinero o de quien lo toma prestado aprovechando la enajenación del prestamista? [...] [T]odo ocurrió como reflejo del alma humana. Ambición, deseo, envidia, fantasía e ingenuidad son los verdaderos valores bursátiles. La explosión de felicidad financiera y la implosión del enorme vacío posterior fueron el resultado de la misma energía.<sup>714</sup>

In dieser Fehleranalyse hat Soros insbesondere die irrationale Seite des Menschen, seine Sehnsüchte, Wünsche und Triebe, im Fokus, die in einem Konkurrenzverhältnis zur Vernunft stehen. Der Mensch habe sich aufgrund seiner materiellen Sehnsüchte nur allzugern von den Marktversprechungen täuschen lassen:

Todos creyeron que la prosperidad y crecimiento serían infinitos. [...] Infinito crecimiento como una asíntota que rompe el papel y se despliega hacia el cosmos. ¡Superstición! ¡Credulidad! ¡Vosotros fuisteis engañados por los banqueros y los banqueros fueron engañados por sí mismos! ¡Un concepto! ¡No existe el crecimiento infinito, igual que no existe la belleza absoluta ni la verdad universal!<sup>715</sup>

Die Kritik lautet: Da der Mensch fehlerhaft angelegt ist, wäre es gerade seine Pflicht gewesen, die Richtigkeit des eigenen Handelns kritisch durch die Maßgaben der Vernunft zu hinterfragen, anstatt in der bloßen Annahme, man *sei* vernünftig und die Welt würde sich *per se* auf ihre kapitalismus- und marktinduzierte Glückseligkeit hin entwickeln, einfach zu handeln.

Um dies nun zu korrigieren müsse die Gesellschaft neu aufgebaut werden. Folgt man dem ironischen Erzählkommentar, sähe diese Idealvorstellung der Gesellschaft in der Wunschvorstellung des Maestros folgendermaßen aus:

Después de un largo embarazo de dieciséis meses 4% TAE, mamá-Georgie dio a luz a una camada de siete lindos economistas, tres des ellos con ojos azules y, por tanto, destinados a grandes cosas, el resto apenas carne de bróker y universidad barata. [...] Y así, como cualquier matrimonio bien avenido, los Willard-Soros fundaron una familia bajo el auspicio de Dios Todopoderoso, que en su insondable sabiduría facilitó la concepción para que los cacharros rubios se convirtieran en futuros dirigentes del Nuevo Orden Mundial [...]. Eva y Adán, kaput: los hombres y las mujeres de la nueva estirpe ya no se llamaran hombres y mujeres sino soros y willards, la humanidad dejará de ser Humanidad, la economía se convertirá en teología. Los especímenes de la nueva raza sapiens ya se agazapan a orillas del río Nung aguardando el armagedón financiero que destruirá lo que queda del viejo mundo decadente, sobre cuyas ruinas ellos edificarán un universo próspero e infinito sin obligaciones de deuda, sin derivados, sin seguros de impago, sin AIG, sin Leh Bro, sin Morgan, sin Merrill Lynch, sin agencias de calificación y sin Alan Greenspan. Alabado sea el nuevo Dios Todopoderoso, *in God we trust*.<sup>716</sup>

---

<sup>714</sup> D 211–212.

<sup>715</sup> D 210.

<sup>716</sup> D 216–217.

Wie aus der Passage entnommen werden kann, wird in der Soros'schen Vorstellung die ideale Gesellschaft durch einen Staat gebildet, der sich nur aus Wirtschaftsexperten zusammensetzt. Aus der Feststellung, der bisherige Staat habe die in der Smithschen Gesellschaftsontologie verfasste Utopie eines gemeinschaftlichen Zusammenlebens nicht zu realisieren vermocht, da dieser nicht auf der Grundlage vernunftgeleiteter Individuen konstituiert worden sei, leitet Soros die Schlussfolgerung ab, dass es zum Glücken des gesellschaftlichen Miteinanders eben eines *Austauschs* der für die Bildung des Staates maßgeblichen Subjekte bedürfe.<sup>717</sup> Die Lösung bestehe daher darin, für das zukünftige Gesellschaftswesen solche Figuren in politische Positionen zu befördern, die sich bereits in der Vergangenheit im Namen einer als wahrhaftig und echt angenommenen, auf altruistischen Zielen ausgerichteten Vernunft verdient gemacht haben.<sup>718</sup> Da es nun das System der Ökonomie war, das die Menschen in die Krise gestürzt hat, kann auch diesem Subsystem der Gesellschaft das größte Potenzial zur Genesung der Welt unterstellt werden. Für die Bildung des neuen Staatswesens kommen daher nur Individuen infrage, die sich bereits im Bereich der Ökonomie altruistisch verdient gemacht haben, so wie eben Soros selbst. Die neue Ordnung, so könnte man indirekt aus seinen Aussagen schließen, muss durch Akteure der Wirtschaft geleitet werden, da nur diese durch die Tätigkeit am Gegenstand des Ökonomischen bewiesen haben, dass sie in diesem, für die menschliche Wirklichkeit relevantesten Bereich vernunftgemäß zu handeln fähig sind. Soros überwindet in seiner Kritik am Kapitalismus demnach das neoliberale Prinzip von Alan Greenspan nicht, indem er etwa alle Fundamente der freien Marktwirtschaft obsolet machen würde, sondern indem er die durch Greenspan vertretenen markttheoretischen Vorstellungen radikalisiert.<sup>719</sup> Die Beförderung von vernunftgeleiteten Wirtschaftsmenschen auf die Schaltstellen des Staates ist für Soros die Voraussetzung dafür, die wahre, offene und auf dem natürlichen Markt beruhende Gemeinschaft bilden zu können. Man könnte das Soros'sche Pamphlet einer neuen post-neoliberalen Gesellschaft daher folgendermaßen zusammenfassen: Der Kapitalismus/Neoliberalismus (nach Greenspan) ist tot, es lebe der Kapitalismus/Liberalismus (nach Soros).

---

<sup>717</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen des echten George Soros, der für die Realisierung der offenen Gesellschaft fordert, dass diese durch *eigene* [Hervorhebung V.d.A.] Institutionen zur Schaffung unserer gemeinsamen Interessen“ (Soros 2001: 159) gestützt werden müsse.

<sup>718</sup> Vgl. Soros 2001: 153ff.

<sup>719</sup> Soros wird somit, ähnlich wie Thomas Pedrós in *En la orilla*, zum Sinnbild eines stets sich metamorphisch wandelnden und letztlich selbsterhaltenden Kapitalismus.

## 5.7 Krisenüberwindung und Widerstand: Marcos Werdung zum politischen Künstler

Das Besondere in *Democracia* ist nun, dass die Erzählinstanz dieses Gesellschaftsmodell, das durch Soros propagiert wird, nicht alternativlos stehen lässt, sondern durch ihren ironisch-dekonstruktivistischen Blick überprüft.<sup>720</sup> Dies erfolgt insbesondere durch die Darstellung von Marcos weiterer Entwicklung. Wie bereits beschrieben, wird Gutiérrez' Protagonist in Folge des Verlusts seines Arbeitsplatzes depressiv und repräsentiert hier zunächst die prekäre Lebenssituation von Abertausenden von Spaniern, die durch die Krise ihre Lebensgrundlage verloren haben. Marco verharrt nun im weiteren Verlauf von *Democracia* nicht in der Paralyse, sondern versucht, seine Depressionen zu überwinden:

Con táctica de arteriosclerosis, las paredes oprimen y se estrechan sobre Marco, sin terapia ni protección.  
Cálculo aproximado

de horas restantes,  
[...] siglos, décadas, eones  
para que vuelva a su rostro  
un gesto distinto de la compasión,  
el conformismo,  
variable indefinida.

Aturdido, Marco entiende que si se queda en casa habrá  
esclavitud de tiempo elástico,  
yugo de aburrimiento,  
nadaquehacer en el cuello,  
reducción del espacio como  
pleura que anega  
los pulmones.

Y siguiendo un débil principio de supervivencia, se marcha. [...] Se marcha y camina sin objeto, toma una avenida, cruza un paso a nivel, esquiva un nudo de rotondas, deambula como mariscal de campo entre los pabellones [...].<sup>721</sup>

Man beachte hier das besondere, auch optisch wirksame Format des Textes. Der eigentlich im Blocksatz ausgerichtete Erzähltext wird plötzlich durch eine rechtsbündige Konfiguration unterbrochen. Dann kehrt der Text in das zuvor gültige Textformat zurück. Dadurch wird nicht zuletzt die in Marco sich abspielende psychische Unruhe illustriert. Angedeutet wird somit auch, dass in Marco etwas in Bewegung gerät und dass er lebendig ist. Auch wenn die beschriebenen Versuche der Befreiung banal anmuten und nur darin bestehen, überhaupt die Wohnung zu verlassen, zeugen diese doch davon, dass in Marco eine Wandlung stattfindet.

Dies wird auch durch die weitere Entwicklung des Protagonisten unterstrichen. In der Folge ist Marco zunehmend darum bemüht, für seine eigenen Interessen zu kämpfen. Besonders

---

<sup>720</sup> Vgl. Mecke 2017: 217; Bode 2017: 236f.

<sup>721</sup> D 110–111.

eindrücklich demonstriert dies die Szene, in der Marco in einem Café plötzlich von einem Kreativitätsschub ergriffen wird und die Tischservietten mit Kalligraphien verziert.<sup>722</sup> Als der Protagonist von einem Kellner auf dieses abstruse Verhalten angesprochen wird, reagiert er mit Entrüstung:

[A]l camarero lo mira raro pero no dice nada, al rato se aproxima, qué haces con todo eso, vas a tener que pagarlo, ¿eh?, Marco no comprende, las servilletas valen dinero ¿eh?, Marco no escucha, déjame en paz dice, se asombra de atreverse con esas palabras, el camarero insiste, Marco se enfurece y se maravilla al oír sus propios gritos, quién habla en mi boca –piensa–, qué ventriloquía fascinante mientras manda la carajo al camarero y de una manotada recoge los dibujos y se marcha entre insultos, Marco siente electricidad y excitación en sus dedos, entra en un papelería, compra un sobre acolchado y guarda amorosamente cada hoja, [...] celebra la gesta; no en vano, es su primera victoria contra el orden establecido.<sup>723</sup>

Es wird deutlich: Gemäß dem Erzählkommentar möchte Marco eine konkrete Handlung vollziehen – hier: die Tischdecke bemalen – und wird dann in seinem Vorhaben gestoppt. Dies lässt Marco nun nicht auf sich beruhen und wehrt sich. Auch wenn die Szene banal anmutet, symbolisiert sie doch einen Sinneswandel. Immer dann, wenn Marco mit einer Gegenmacht konfrontiert wird, die ihn in seiner Freiheit zu begrenzen versucht, leistet er von nun an Widerstand und setzt sich für seine Interessen (und später für seine Mitmenschen) ein.

Gleichsam entdeckt Marco mit der Kunst die Methode, vermittels er diesen Kampf ums Überleben führen wird. Im Vordergrund seines künstlerisch-politischen Handelns stehen hierbei Graffitis, die er aus den Texten seiner alltäglichen Lektüren generiert. Zunächst speisen sich seine Graffitis aus textuellen Versatzstücken der literarischen Hochkultur,<sup>724</sup> wie etwa seine Auseinandersetzungen mit den Autoren Charles Beaudelaire und Rafael Alberti demonstrieren:<sup>725</sup>

Alberti se convierte en Baudelaire citado de memoria sobre el dintel de una casa de vecinos, *hoy reverdece aquella espina seca, hoy es día de llantos en mi reino*, en equilibrio sobre una reja *frecuentemente, para divertirse, los tripulantes capturan albatros*. Ha quien le dice que se vaya, quien le insulta por ensuciar la calle y amenaza con llamar a la policía, y no es que Marco desoiga sino que realmente no oye, sus oídos se conectan al verso como un astronauta que perdió contacto con la Tierra, en órbita hasta que el respirador se agote, los pulmones revienten.<sup>726</sup>

Dann werden seine Texte zunehmend politischer. Plötzlich steht im Vordergrund von Marcos künstlerischem Schaffen nicht mehr die Lyrik der *Décadence* und der *Generación 27*, sondern das Wirken namhafter Revolutionäre – wie etwa Robespierre – oder politisch aktiver Avantgarde-Künstler wie Marinetti, Majakowski oder Banksy:<sup>727</sup>

---

<sup>722</sup> Vgl. D 75–77.

<sup>723</sup> D 77.

<sup>724</sup> Klemm 2015: 26.

<sup>725</sup> Marco wird damit gleichsam zum dezidierten Vertreter eines auf künstlerischer Ebene stattfindenden performativen Widerstandes.

<sup>726</sup> D 117.

<sup>727</sup> Vgl. Klemm 2015: 27f.

Marco se despereza en la cama. Le pesan los brazos como el plomo, le duele la espalda, de las uñas no desapareció el cromo rojo de la pintura. Mantiene la ilusión de la somnolencia durante un rato y luego recuerda el trance de anoche, comprende que dio un paso definitivo hacia alguna región rara, se inviste del plectro revolucionario, asume su función y siente piedad hacia Julia, de quien sabe que deberá desprenderse. [...] No porque no la ame. [...] Sino porque nada debe apartarlo de su obra, Robespierre y Modigliani ya habitan La Ciudad; el resto es excedente. [...] [P]iensa en caligrafía, en la trenza de versos, se refiere al gigantesco nasjí urbano como *La Ciudad*. [...] Soy Vladimir Maiakovsky, piensa. [...] Soy Filippo Tommaso Marinetti, piensa. [...] Soy el sucesor-enterrador de Banksy, indigno remedo de mí.<sup>728</sup>

Genannt werden in dieser Stelle drei Künstler, die mit ihrer Kunst politische Absichten verbunden haben.<sup>729</sup> Die Veröffentlichung von Tommaso Marinettis *Futuristischem Manifest* gilt als das Gründungsmoment der Avantgardebewegungen,<sup>730</sup> die mit dem *L'art pour l'art*-Prinzips brechen wollten, um durch neue künstlerische Ausdrucksformen eine bessere Integration von Leben und Kunst zu erreichen.<sup>731</sup> Insbesondere ging es dabei darum, der Kunst ihren visionären, utopistischen Charakter zurückzugeben, um Einfluss auf die soziale Wirklichkeit zu nehmen.<sup>732</sup> Dafür wurden auch traditionelle ästhetische Stilregeln über Bord geworfen. Die klassischen Avantgarden zeichneten sich gerade dadurch aus, dass sie nicht nur die gesellschaftlichen Normen, sondern auch die Stilgrenzen infrage stellten und mit neuen Ausdrucksformen, wie etwa der Kombination von Bild und Text, experimentierten.<sup>733</sup> Dieses Nebeneinander von Schrift und Bild sowie von Leben und Kunst findet sich auch im künstlerischen Schaffen von Wladimir Majakowski, dem wohl berühmtesten Avantgarde-Künstler der Sowjetunion, der ebenfalls in zitierte Stelle erwähnt wird.<sup>734</sup> Auch Banksy kann mit seiner Graffiti-Kunst dieser Kategorie der Kunst zugeordnet werden, auch wenn er nicht zu den historischen Avantgarden, sondern zur gegenwärtigen Streetart-Szene gehört.<sup>735</sup> Marcos orientiert sich in seiner Tätigkeit demnach an Künstlern, die einerseits schriftstellerische und bildnerische Elemente miteinander verbinden und auf der anderen Seite ihr Schaffen in einem politischen Sinne als Beitrag zur Überwindung der gesellschaftlichen Verhältnisse verstehen.<sup>736</sup> Ähnlich wie Marinetti, Majakowski und Banksy vereint Marco die

---

<sup>728</sup> D 140–141.

<sup>729</sup> Vgl. bezüglich des folgenden Abschnitts auch die Ausführungen in Klemm 2015: 27f.

<sup>730</sup> Vgl. Thoma, Heinz/Wetzel, Hermann (2007): „Zeitflucht und Bildersturm. Crepuscularismo und Futurismus“. In: Kapp: 311–313, hier 311ff.

<sup>731</sup> Vgl. Thoma/Wetzel 2007: 311ff.

<sup>732</sup> Vgl. Thoma/Wetzel 2007: 311ff.

<sup>733</sup> Vgl. Thoma/Wetzel 2007: 311ff.

<sup>734</sup> Vgl. Kissel, Wolfgang (2011): „Postsymbolismus und frühe Avantgarde. Die agonale Moderne (1922–1940)“. Buchkapitel. In: Städke, Klaus (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*. Stuttgart-Weimar: Metzler: 246–276, hier: 260ff.

<sup>735</sup> Vgl. *Exit Through the Gift Shop* (2010). Dokumentarfilm. Regie: Banksy. Vereinigtes Königreich: Paranoid Pictures. Fassung: Kinofilm. 2011. 83 min. Die Angabe bezieht sich auf den kompletten Film. Vgl. auch Bull, Martin (2015): *This is not a photo opportunity: The street art of Banksy*. Oakland: PM Press, insbesondere: 92ff.

<sup>736</sup> Vgl. D 140–143; 157–160. Vgl. auch die Ausführungen in Klemm 2015: 28.

Eigenschaften eines Poeten, eines bildenden Künstlers und eines Revolutionärs zugleich. Im Folgenden wird beschrieben, wie er bei seiner Arbeit vorgeht.<sup>737</sup>

Enseguida compra tres kilos de pintura acrílica, esta vez del color de una vulva inflamada, piensa, la vulva de mi terapeuta televisiva, piensa, y también compra en el kiosco dos revistas de economía [...]. Como un obrero, se sienta al sol, lee las revistas tan ensimismado como leyó a Baudelaire, pieza y párrafo, pie de foto y fuente de infografía, anuncios de Dodge, Avensis, L'Oréal, lee insensible al paso de las horas una crónica titulada Reflexividad [...].<sup>738</sup>

Aus der Beschreibung kann Folgendes über seinen Alltag als Künstler entnommen werden: Nach der Materialbeschaffung folgt zunächst die Auseinandersetzung mit dem zu bearbeitenden Gegenstand – hier: die Lektüre einer Tageszeitung. Dann wird das gesammelte Material geordnet und künstlerisch verarbeitet. Marco interessiert sich hierbei weniger für den Inhalt als für die Form und das Erscheinungsbild seiner Lektüre, wie auch der folgenden Passage entnommen werden kann, in der Marco einen Zeitungsartikel über die *Reflexivitätstheorie* von Soros aufarbeitet.<sup>739</sup>

[C]omienza a copiar palabras de las revistas, frases bellísimas como *incómoda burbuja de ladrillo sobre nuestros hombros*, sintagmas sórdidos como *destrucción de la expectativa del mercado*, frases que apuntala como travesaños en la espiral de vía férrea que forman los versos, *la Reflexividad continúa siendo un secreto*.<sup>740</sup>

Marco liest die Reflexivitätstheorie wie ein Gedicht und kopiert daraus die Sätze, die ihm auf Grund ihrer ästhetischen Schönheit und syntaktischen Form auffallen. Im Vordergrund der „politischen“ Lektüre steht für Marco demnach weniger das mit einer Aussage getroffene Signifikat, sondern vielmehr die Form, durch welche bestimmte Inhalte wiedergegeben werden. Dadurch wird gleichsam wieder eine Aussage über die qualitative Beschaffenheit von Marcos Wesen und Denken getroffen. Ähnlich wie in der Phase als Angestellter folgt auf die sehr intensive, praktische Beschäftigung mit dem Gegenstand seines Interesses – vorher: Design von Immobilienportfolio; jetzt: das Besprühen der Häuserwände – nicht die kritisch-theoretische Nachbearbeitung, die gerade für eine nachhaltige politische Identitätsbildung von Nöten wäre.<sup>741</sup> Marco entwickelt seine Identität als politischer Mensch nicht etwa durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Gegenstand des Politischen, wie etwa durch stundenlange Diskussionen in politischen Foren oder etwa durch die anstrengende und zeitraubende Lektüre sozialkritischer Klassiker, sondern durch den puren Zufall, wenn man bedenkt, dass er schlicht

---

<sup>737</sup> Marco ist hier also immer noch ganz seiner postmodernen Subjektivität geschuldet auf die oberflächliche Erscheinungsform der Dingwelt konzentriert und nimmt die Dinge auch nur in der Form verdinglichter Produkte/Formen wahr.

<sup>738</sup> D 141.

<sup>739</sup> Vgl. zum folgenden auch die Ausführungen in Klemm 2015: 28f.

<sup>740</sup> D 142.

<sup>741</sup> Vgl. hierzu diesbezüglich noch einmal die Einschätzung von Mecke 2017: 226.

alles liest, was ihm in die Hände fällt. Anstatt sich intensiv mit der Materie der sozialen Wirklichkeit auseinandersetzen, arbeitet Marco rein nach Intuition und eben nicht durch Reflexion. Wieder ist er nur von der *Erscheinung* seiner neuen Vorbilder Banksy, Majakowski und Marinetti angezogen, und nicht etwa, weil er sich mit deren künstlerischem Schaffen auseinandergesetzt hätte. Marco hätte auch möglicherweise irgendeinen anderen Gegenstand als Material für seine Kunst verwenden können. An der theoretischen Aufarbeitung der Krise ist er nur insofern interessiert, als wie diese ihm als Themenpool für seine Graffitis dient.<sup>742</sup> *Democracia* äußert hier also Zweifel an der Konsistenz/Wahrhaftigkeit der durch Marco vollzogenen Politisierung.

Dies wird auch in der nächsten Stufe seiner Entwicklung deutlich. Nachdem der Protagonist eine gewisse Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit nachgegangen ist, wird eine Gruppe junger Schüler auf ihn aufmerksam. Von diesen erfährt er, dass er in der öffentlichen Meinung inzwischen zu einer Symbolfigur des Widerstandes geworden ist:

¿[N]o sabes que hablaron de ti en las noticias?, cafe grafitero o poeta urbano, decían, un profesor de instituto trajo a sus alumnos, siguieron el recorrido, apuntaron los versos en el cuaderno [...]. La acción urbana más tierna que vi jamás, dijo la chica, [...] tierna y revolucionaria, ajustó el de la barba. Estuvieron a punto de abrazarse y comerse la boca los cuatro de tan hermanos y unidos como se sentían, pasaron horas así, sin moverse del poyete hasta que el desgarbado dijo va, te invitamos a desayunar, [...] paga el Comité, qué comité, preguntó Marco, el que acabamos de formar, ¡queda inaugurado!<sup>743</sup>

Wie im Erzählkommentar dargestellt, bleibt das Aufeinandertreffen zwischen Marco und den jungen Schülern nicht ohne Konsequenzen. Durch die Begegnung mit der Symbolfigur des Widerstandes euphorisiert, beschließen die Schüler eine Widerstandsgruppe, das sogenannte „Komitee“, zu gründen und Marco zu ihrem „Maskottchen“ zu machen. Auffällig ist hierbei, dass sich Marco gegen diese Vereinnahmung nicht wehrt und sich nur allzu gerne vom Moment der gegenseitigen Begeisterung und des Aufbruchs überwältigen lässt. Dabei übersieht er, dass die Gruppe über keinerlei politische Ideen verfügt und lediglich durch die Vorstellung berauscht ist, endlich „echten“ Widerstand zu leisten. Man vergleiche hierzu folgende Textpassage und achte insbesondere wieder auf den grotesk-ironischen Stil, mit der die Erzählinstanz das Gebaren der vermeintlich revolutionären Zelle in Lächerliche zieht:

Hablaban con la rapidez y la torpeza que provocan la euforia y la falta de sueño, se sentían tan felices, el espíritu del Comité alumbraba a cada uno, Dios-con-nosotros. Bebieron cerveza y brindaron conjurando la caída de alguna mayúscula, Estado, Consenso, Paz Social, Democracia. Tanta hermandad y tanto amor sincero, tantas almas abiertas, tanto dolor compartido de improviso: Marco habría dado su vida por cualquiera

---

<sup>742</sup> Diese künstlerischen Handlungen können aber auch als eine Form der Auseinandersetzung gelesen werden, durch welche Marco versucht, sich die Krise zu plausibilisieren (ohne darin jedoch zu reüssieren).

<sup>743</sup> D 168.



de los tres, se sentía Cristo en Galilea, Breton en París, Maiakovski en Moscú, Luke en el canal que conduce a la Estrella de la Muerte.<sup>744</sup>

Anstatt sich intensiv mit der sozialen Wirklichkeit auseinanderzusetzen, was die Voraussetzung für ein ernsthaftes politisches Engagement wäre, bestimmt pseudointellektuelles Geschwätz den institutionellen Alltag der Widerstandsgruppe:

Barbas y Flaco, una vida de acción y riesgo, Demos y Cratos, agentes del KGB a quienes los periodistas llamarán radicales, terroristas urbanos, antisistemas, brigadas negras, etcétera. Los dos tan parecidos [...], cada cual con un hermano mayor o un primo que escuchaba discos de los Doors y Sex Pistols pero también infortunios de Silvio Rodríguez, [...] mixtura rara que dio lugar a una forma de compromiso punk, [...] a través de ese hermano o de ese primo se produjo el contagio mitómano, [...] coleccionaron chapas e insignias de la URSS como si fueran estampas des santos, gracias a la venta por catálogo pudieron comprar camisetas que decían CCCP, leyeron muchas la página de libro de Historia dedicada a la Revolución de Octubre, en una ilustración Lenin arengaba a los trabajadores según la doctrina pictórica del realismo social, conocían la fecha exacta de la huida de Batista, hablaban de Kissinger, de Noriega, de Allende, [...] desearon una Semana Trágica en cualquier ciudad, era necesario el conflicto para catequizar las conciencias dormidas, el dulce consumo capitalista todo lo cubre con su manto narcótico, se sintieron parte de una generación sin nada contra lo que oponerse hasta que en Francia y en otros países civilizados comenzó a urdirse la trama de Otro Mundo es Posible, y al fin tuvieron su expiación y su gloria, su mayo de 68 y su Ibiza, su combate y su legitimación.<sup>745</sup>

Durch die Darstellung wird insbesondere der harmlose Charakter der selbst ernannten Rebellen unterstrichen. Im Gegensatz zu der Pressemitteilung, es handele sich im Falle des Komitees um eine terroristische, vom KGB gesteuerte Formation, erweisen sich die beiden Köpfe der „Bewegung“, *Demos* und *Cratos*, als Pseudointellektuelle, die weniger Revolution machen, als Revolution spielen. Marco wird Mitglied einer Widerstandsbewegung, deren Eliten zu einer tatsächlichen ernsthaften Ideologie- und Theoriebildung unwillig und/oder unfähig sind. Dies lässt sich auch an den politischen Aktionen der Truppe nachvollziehen:<sup>746</sup>

Personajes de videojuego, cada cual tenía una habilidad especial en la batalla. [...] Durante las primeras peloterías Marco se mantuvo calladito e inmóvil, observando desde su posición los movimientos de los demás y huyendo cuando la espoleta hacía clic. [...] [U]na señora mayor se enfrenta a una policía acorazado, la señora lo empuja y el orco la derriba con un mandoble, [...] Marco ya corre hacía ella, se trastabilla, cae, el orco pasa por encima buscando otro trofeo y Marco lo vuelca con llave de judo, le arranca la visera del casco, comienza a golpear como en una película de artes marciales, el poli está tan sorprendido que no logra recomponerse, [...] Marco sigue golpeando como un luchador, brota la sangre [...].<sup>747</sup>

Die Differenz könnte nicht größer sein: Während sich die Mitglieder des „Komitees“, die sich selbst als politisch bezeichnen, im konkreten Kampf gegen die als kriminell deklarierte Ordnung

---

<sup>744</sup> D 171.

<sup>745</sup> D 174–175.

<sup>746</sup> Mehrere Beobachter stimmen darin überein, dass *Democracia* nicht zuletzt als die Zurschaustellung des Scheiterns des Versuches, die Krise zu überwinden, betrachtet werden kann. Während Matos-Martín hierfür den Hyperindividualismus der in *Democracia* dargestellten Akteure anführt, verweisen Mecke und Bode im Wesentlichen auf die Auflösung des Subjektes der Wirklichkeitserkenntnis im Horizont einer neoliberal und postmodern modellierten Ordnung und dem damit einhergehenden Glaubensverlust in die Möglichkeit der Gestaltung (Bode) bzw. in die manichäische Erklärbarkeit der Wirklichkeit (Mecke). Vgl. hierzu die entsprechenden Passagen in Matos-Martín 2017: 534f.; Mecke 2017: 209, 227; Bode 2017: 239.

<sup>747</sup> D 181–183.

dezidiert zurückhalten, zeigt der vermeintlich friedfertige Marco vollen Einsatz im Sinne eines tatsächlichen und nicht bloß virtuellen Kampfes gegen die Ordnung. Marco mag zwar hinsichtlich der Wahl seiner Gefährten naiv handeln und auch die historischen und ideologischen Hintergründe nicht verstehen – an ehrlicher Empörung und Wut mangelt es ihm nicht. Man achte an dieser Stelle auch auf die bis hierhin zur Darstellung kommende Spannungs- und Handlungssteigerung, die die Radikalisierung Marcos illustriert. *Democracia* inszeniert mit Marco einen Akteur, der sich im chronologischen Verlauf seiner Geschichte vom friedfertigen Opportunisten zum echten Widerstandskämpfer entwickelt, der letztlich auch nicht mehr vor der Anwendung von Gewalt zurückschreckt.

Dieses Engagement bleibt aber auch in der Gruppe selbst nicht ohne Folgen. Aufgrund der strafrechtlichen Implikationen muss das Komitee seine Aktivitäten einstellen. Dafür wird Marco nicht zuletzt von den Anführern der Gruppe gerügt, wie der folgende Erzählkommentar verdeutlicht:

[El] de barbas le enseña una foto en el la pantalla del ordenador portátil, es la edición digital, mañana saldrás en todos los periódicos, Marco aparece a horcajadas sobre el policía, el rostro cubierto por un pañuelo negro, el ecorzo de la preparación del próximo golpe, hermoso gesto detenido, no te apures, no te identificaron, dijo el desgarrado, pero no vuelvas a hacerlo [...], ahora nadie hablará de la vieja [...] sino del pobre orco con el tabique roto, joder como le diste, chico, bam bam, técnica Tyson, y se rieron. El desgarrado dijo, muy severo, fue una imprudencia, no sirve de nada que te metan en la cárcel, olvídate de heroísmos y utiliza estas manos [...] para dibujar poemas.<sup>748</sup>

Kaum wird es ernst und die selbst deklarierte Widerstandsgruppe mit der wirklichen Staatsgewalt konfrontiert, suchen die Rädelsführer einen Schuldigen und wälzen jegliche Verantwortung von sich ab. Gutiérrez zeichnet demnach mit dem „Komitee“ eine soziale Entität, die im Moment, da es auf den tatsächlichen Kampf gegen das Herrschaftssystem ankäme, ihren politischen und moralischen Bankrott erklärt und sich folgerichtig auflöst:<sup>749</sup>

Marco comprende que todo ha terminado, incluso si volviera a sentir las mismas ganas y reuniera fuerzas y kilos de pintura, ya no sería capaz de restaurar su Ciudad perdida, tantos meses de incursiones vikingas, el gran mosaico que cada noche crecía y palpitaba desvanecido para siempre. [...] Y qué será Marco sin La Ciudad, cuál su atributo ahora, cuál su valentía su distinción heroica, ya no más artista oculto sino apenas agitador chiquilín que juega a los piedrecitas en la calle, Apolo y Fortuna, le retirarán su protección, en la próxima escaramuza será aplastado contra un bordillo, violencia medida, interrogatorio, declaración ante el juez, resistencia a la autoridad, [...] prisión sin fianza, [...] las cuotas pendientes se liquidarán con los futuros ingresos del acusado, la jodiste.<sup>750</sup>

---

<sup>748</sup> D 186.

<sup>749</sup> Man bemerke hier auch die ausgesprochen zeitgeschichtliche Weitsicht des Romans, der die tatsächliche Auflösung der Protestbewegungen des 15 M oder der *Occupy Wallstreet* vorwegnimmt.

<sup>750</sup> D 200–201.

Marco wird durch Gutiérrez hier als eine Figur gezeichnet, der ähnlich wie Esteban in Chirbes' *En la orilla* durch die Krise vor den Trümmern seiner Existenz steht und sich von nun an durch die Umstände bedingt ohne Gemeinschaft allein in der Welt behaupten muss. Marcos Sicht auf die gesellschaftliche Wirklichkeit ist angesichts der erlittenen Niederlagen eine apokalyptisch-düstere:

[D]esde la ventanilla Marco observa un panorama de naves e industrias menores alrededor de Ciudad Mediana. Fealdad de suburbio común, circunvalaciones, carriles de acceso, polígonos. Marco sueña con una explosión atómica que arrase cada partícula, devastación Mad Max, verdadero hongo; pero aun así habría restos, despojos [...], ni siquiera el apocalipsis nuclear acabaría con eso. No hay remedio, el mundo es feo, que desaparezca, que estallen tormentas solares y que los rayos cósmicos calcinen cada metro cuadrado del PGOU.<sup>751</sup>

Durch die Perspektive des Protagonisten wird hier das Bild einer verwüsteten Welt gezeichnet, die sich aus Autobahnen, Industriegebieten und gesichtslosen Vororten zusammensetzt und damit den Nicht-Orten ähnelt, die ebenso in den Romanen von Rafael Chirbes und Elvira Navarro Erwähnung finden.<sup>752</sup> An dieser Hoffnungslosigkeit ändert auch nichts, dass Marco ein Alternativprogramm zur Errettung des Planeten erträumt:

El planeta necesita un nuevo plan de urbanismo con parques infantiles, altísimo coeficiente de zonas verdes, piscina olímpica, taller de cerámica, granja-escuela, un estrado donde reciten los poetas. Demolición absoluta, nueva planta y alzado, Marco se ofrecería para diseñar la simulación del Nuevo Amanecer [...]. No, [...] Marco está convencido de que un holocausto selectivo sería necesario para la construcción del Nuevo Amanecer siguiendo la estrategia establecida en su Diseño [...]. La Ciudad se convertirá en El Mundo [...].<sup>753</sup>

Wie der ironische Erzählkommentar verdeutlicht, ersinnt der Protagonist der Handlung hier Spielplätze, ökologisch nachhaltige Grünzonen und Rezitationsbühnen, die als Embleme einer besseren, post-kapitalistischen Welt fungieren, ohne jedoch, dass er an deren Realisierung glaubt, wie aus dem Verweis auf die Notwendigkeit eines „selektiven Holocaust“ abgeleitet werden kann.

Mit der Rückkehr Leh Bros als Verkörperung eines noch perfideren Kapitalismus wird dann an die utopistischen Vorstellungen von Marco ein definitiver Endpunkt gesetzt:

En marzo de 2012 el viento negro del destino dejó de azotar la sede de Lehman Brothers en Times Square. Un portavoz anunció que la bancarrota había terminado, el valle de lágrimas repunta hacia otro horizonte Dow Jones, pronto Leh Bro liquidará parte de la deuda y dejará humildemente que sus acreedores le perdonen el resto, basta de lamentarse y decir qué paso, es tan ruin buscar culpables cuando la fatalidad te persigue, habría que ir pensando en un nuevo negocio, ¿no?, ¿qué tal un poco de India o de China, qué te parece si probamos suerte con la timba de la industria alimentaria? Imagina mil millones de chinos y mil millones de indios viviendo por debajo del umbral de la desnutrición, imaginaba que consiguiéramos aumentar en doscientos gramos su ración mensual de carne o pescado, ¡salud y prosperidad para ellos y una excelente oportunidad de negocio para nosotros!<sup>754</sup>

---

<sup>751</sup> D 218.

<sup>752</sup> Vgl. hierzu noch einmal die Kapitel 2.2.4 und 4.4 in dieser Arbeit.

<sup>753</sup> D 218–219.

<sup>754</sup> D 225–226.

Die Welt nach dem vermeintlichen Zusammenbruch des Kapitalismus wird eine kapitalistische sein, so die Aussage der Erzählinstanz.

Angesichts dieser Ausführungen ist es nun umso erstaunlicher, dass Marco, trotz der angekündigten Renaissance der Finanzmärkte und gegen alle Hoffnung, die Realität verändern zu können, an seinen Widerstandsaktivitäten festhält. Als nämlich Marco feststellt, dass sein ehemaliger Arbeitgeber sich ins Ausland abzusetzen versucht, stellt er sich diesem in den Weg und zieht ihn für seine Taten zur Rechenschaft.<sup>755</sup> Wichtig ist hier, dass die Erzählinstanz Marco an dieser Stelle als einen Akteur beschreibt, der sich weiter radikalisiert. Nun, da er mit seinem Chef konfrontiert wird, den er als Hauptverursacher der Krise betrachtet, schreckt er auch nicht vor einer Form von Gewalt zurück, durch die der Tod seines Gegenübers billigend in Kauf genommen wird. Auf einer wilden Verfolgungsjagd stellt er seinem ehemaligen Chef so nach, dass dieser bei einem Unfall tödlich verunglückt.

Dadurch wird durch *Democracia* wieder ein gesellschaftspolitischer Umbruch in Szene gesetzt. Im Kampf um die gesellschaftliche Hoheit obsiegt hier nicht das Unternehmertum, sondern das durch Marco verkörperte Prekariat. Wird der Protagonist des Romans zuvor noch als der absolute Verlierer dargestellt, dessen Schicksal es ist, von etwaigen Institutionen der sozialen Wirklichkeit ausgenutzt zu werden, handelt er hier stringent, zielstrebig und setzt seine Vorstellungen – konkret: Talo zu bestrafen – in die Tat um und gestaltet nun selbst die ihn umgebende soziale Wirklichkeit.

Dies bleibt für Marco aber nicht ohne Folgen. Durch den Mord an Talo wird er von der Strafjustiz verfolgt und muss in den Untergrund abtauchen. Hier trifft er auf *La Ninja*, mit der er Freundschaft schließt. Obwohl *Democracia* an dieser Stelle offenlässt, ob es sich bei diesem „Mädchen“ um eine Real- oder Märchenfigur handelt, bilden beide eine Gemeinschaft und verlassen jede Nacht ihr Verlies, um ihren künstlerisch-politischen Tätigkeiten nachzugehen.<sup>756</sup>

Marco y la Niña extienden las ramas de La Ciudad Nueva por todos los muros y todas las cornisas. Al amanecer suben a la azotea para contemplar los caligramas recientes, versos en la parada del autobús, veleros sobre la puerta metálica de farmacia, bandadas de Macromaquia en la cúpula de la caja de ahorros, libélulas dibujadas en el fénix de la compañía de seguros. Las cuadrillas de limpieza usan cloro y disolvente, Marco y la Niña tiempo y nadaquehacer, el combate es desigual. La Ciudad crece cada noche, como una demo que enseguida termina pero permite reiniciar el juego y repetir mil veces la misma partida.<sup>757</sup>

---

<sup>755</sup> Besagte Stelle wird in dieser Arbeit im Rahmen der Formanalyse noch näher betrachtet. Vgl. hierzu Kapitel 5.8 dieser Arbeit.

<sup>756</sup> Vgl. Bode 2017: 238.

<sup>757</sup> D 234.

Gutiérrez' Protagonist hält demnach trotz aller Entbehrungen daran fest, mit seiner Kunst ein Bewusstsein für eine andere Welt, eine andere *Ciudad*, zu schaffen.<sup>758</sup> Obwohl Marco in der Wirklichkeit weit davon entfernt ist, seine gesellschaftlichen Hoffnungen auch umsetzen, wird er durch seinen beharrlichen, durch das Mittel der Kunst ausgetragenen politischen Kampf in *Democracia* zur Verkörperung des Widerstands und der Hoffnung für eine bessere Welt außerhalb des globalen Finanzkapitalismus. Das, was *Democracia* hier zum Ausdruck bringt, ist, dass gemeinschaftliches Glück nur in der tagtäglichen und kontinuierlichen Arbeit der Wirklichkeit generiert werden kann. Wenn Gemeinschaftsbildung gelingen soll, dann nur unter der Annahme, dass dieser Akt niemals abgeschlossen sein wird. Gesellschaftliches Glück ist immer nur temporär und muss analog zur Kunst, die ebenfalls immer auch nur vorübergehend ein gültiges Abbild der Wirklichkeit widerspiegelt, stets aufs Neue erarbeitet werden.<sup>759</sup>

## **5.8 Strukturelle Aspekte I: Horizontale und vertikale Strukturierung des Krisenwissens**

Auf inhaltlicher Ebene lassen sich somit eine Reihe von Merkmalen erfassen, die Rückschlüsse auf die Subjektivität und den Inszenierungswillen der Erzählinstanz zulassen. Zunächst ist bezüglich der in *Democracia* erschließbaren Themenverarbeitung festzuhalten, dass diese ein enormes Wissen hinsichtlich der Krise umfasst. *Democracia* zeichnet sich durch die Inszenierung vieler Krisenaspekte aus und diskutiert anders als die übrigen in dieser Arbeit besprochenen Krisenromane *Crematorio*, *En la orilla* und *La trabajadora* auch supranationale Merkmale des wirtschaftlichen Niedergangs in Folge des Finanzcrashs.<sup>760</sup> Während über die Figuren Marco und Talo die nationale Ebene figuriert wird, verkörpern Leh Bro und Maestro Soros globale Krisenaspekte.<sup>761</sup>

Die in *Democracia* bestehende Themendiversifizierung wird noch deutlicher, wenn man die Darstellung dieser Merkmale in den einzelnen Ebenen genauer betrachtet. Während über Marco vor allem die Folgen der Krise für die Arbeitnehmerschaft diskutiert werden, verkörpert Talo deren

---

<sup>758</sup> So könnte man Marcos pessimistische Haltung auch als immanente Kritik betrachten, der nach Cooke selbst ein utopisches Moment immanent ist. Vgl. Cooke 2016: 129, 131f.

<sup>759</sup> Politik kann nach Demirović immer als der konkrete Ausdruck des Scheiterns betrachtet werden, die Wirklichkeit gestalten zu können. Demnach entziehe sich die Wirklichkeit immer wieder den Versuchen, politische Kontrolle über sie zu erlangen. Vgl. hierzu Demirović, Alex (2017): „Kritik der Politik“. In: Jaeggi/Loick: 463–485, hier: 464. Vgl. zu Marcos Schicksal, letztlich niemals die ideale Wirklichkeit schaffen zu können, auch die Ausführungen von Bode 2017: 238f.

<sup>760</sup> Diese globale Dimension verbindet *Democracia* mit Volpis Krisenwerk. Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung von Ingenschay 2017: 24ff.

<sup>761</sup> Vgl. Ingenschay 2017: 24ff.

Auswirkungen auf das Unternehmertum. Gerade mit Talo wird aber gleichsam die Brücke zur supranationalen Ebene geschlagen, die in *Democracia* durch Leh Bro (= Figurierung der Finanzmärkte) sowie durch Alan Greenspan/Maestro (= Verkörperung der neoliberalen Episteme) zur Darstellung kommt.<sup>762</sup>

Dieses Wissen über die Krise ist in *Democracia* sowohl in einem vertikalen wie einem horizontalen Sinne angeordnet.<sup>763</sup> Vertikal bedeutet hierbei, dass die Inhalte einer Ebene/Figur X – z.B. Marco – durch eine höhere Ebene/Figur Y – wie etwa Talo – bedingt sind.<sup>764</sup> Wie etwaige Figuren des Wissens auf einer bestimmten Ebene zur Darstellung kommen, hängt in *Democracia* im Wesentlichen von den Rahmenbedingungen ab, die durch die nächsthöhere, soziokulturelle Sparte verkörpert werden. Gemäß dieser Kausallogik induziert die Existenz von Alan Greenspan als Verkörperung eines besonders radikalen Neoliberalismus die Entfesselung der Finanzmärkte (Ebene Leh Bro), wodurch in einer zweiten Kausallinie die Unternehmerschaft (Talo) dazu verleitet wird, an den Börsen zu spekulieren. Das damit einhergehende volkswirtschaftliche Wachstum ist wiederum Voraussetzung für den materiellen Wohlstand der Arbeitnehmerschaft, die durch Marco verkörpert wird.

Zur Darstellung kommt somit über die Erzählinstanz nicht nur ein enormes Wissen über die Krise, sondern auch ein Bewusstsein dafür, dass die unterschiedlichen Bereiche des Wissens prinzipiell logisch miteinander verflochten werden könnten, auch wenn diese mögliche Logik durch die Struktur des Romanes unterlaufen wird (s. Kapitel Struktur).

An dieser Stelle wendet sich der Autor dieser Arbeit gegen die eingangs im Einführungsteil dieser Arbeit bereits diskutierte Hypothese von Jochen Mecke, *Democracia* sei die bloße narratologische Inszenierung der Erschütterung aller bisherigen Gewissheiten und damit der Möglichkeiten, die Welt nach klaren ideologischen Leitlinien und Vorstellungen erklären zu können. *Democracia* ist zwar durchaus die Darstellung eines ‚das Wissen der Welt betreffenden epistemologischen Skeptizismus‘ – hier gibt der Autor dieser Arbeit Jochen Mecke (2017) und auch Frauke Bode (2017) ausdrücklich recht –, Pablo Gutiérrez’ Narrativ kann aber auch als der Versuch einer Antwortfindung auf die Frage nach den Gründen der Entstehung dieser Krise gelesen werden.<sup>765</sup> Selbst wenn dieses Anliegen scheitern muss und eben im epistemologischen Zweifel an

---

<sup>762</sup> Vgl. Ingenschay 2017: 24ff.

<sup>763</sup> Ergebnis dieser Bemühung ist unter anderem diese Arbeit.

<sup>764</sup> Auf den besonderen hierarchischen Aufbau von *Democracia* wird auch in der Sekundärliteratur verwiesen. Vgl. hierzu Matos-Martín 2017: 524 und Ingenschay 2017: 5, 27.

<sup>765</sup> Vgl. Gutiérrez 2017: 195.

den großen Erklärungssystemen der eigentliche Erkenntnisgewinn dieses Krisenerklärungsversuchs liegt<sup>766</sup> – der Umstand, dass ein narratologischer Versuch der Krisenerklärung unternommen wird, spricht gerade für den Willen, doch einen Beitrag zur Krisenbewältigung leisten zu wollen. Der Krisenroman *Democracia* ist, so gesehen, nicht nur die narratologische Sichtbarmachung einer außer Kontrolle geratenen Welt, sondern letztlich auch des Bedürfnisses, sich dieser Aussichtslosigkeit erzählend entgegenzustellen.

Dieses Bemühen nach einer umfassenden Darstellung des Krisenwissens wird nicht zuletzt durch die *horizontal-chronologische* Verlaufebeine des Romans deutlich. Pablo Gutiérrez' Roman ist auch die Darstellung der *Entwicklung* der innerhalb des Narrativs inszenierten Figuren. Marco, Talo, Leh Bro und Greenspan/Soros durchlaufen jeweils eine Phase vor, in und nach der Krise. Marco entwickelt sich demnach vom systemkonformen, prekarierten Arbeitnehmer zum politisch aktiven Widerstandskämpfer, der sich aktiv gegen die herrschende Ordnung der Finanzmärkte stellt und damit scheitert. An Talo wird im Vergleich dazu das Bild eines vor der Krise erfolgreichen Unternehmers gezeichnet, der sich durch Spekulationen mit toxischen Finanzderivaten ruiniert und dann bei seinem Versuch, sich mit dem veruntreuten Firmenskapital ins Ausland abzusetzen, Opfer eines seiner Opfer wird. An Leh Bro wird wiederum die Geschichte der Finanzmärkte inszeniert, die durch Gewinnsucht und Profitmaximierung die Weltwirtschaftskrise auslösen und dann durch den Staat gerettet werden. Die höchste Ebene, verkörpert durch Alan Greenspan/Soros, zeigt darüber hinaus die Entwicklung eines als *a priori* alternativlos erachteten Neoliberalismus hin zu einem scheinbar moralisch „sauberen“ Kapitalismus, der die *Offene Gesellschaft* als das teleologische Endziel der Historie definiert.

Angesichts der so gezeichneten Entwicklungsgeschichten wird gleichsam eine weitere Eigenschaft der in *Democracia* wirkenden Erzähllogik deutlich, nämlich dass diese fähig und willens ist, machtpolitische Wenden und Umbrüche im Nebel einer chaotisch intransparenten gesellschaftlichen Konstellation darzustellen, und dies – und das ist der entscheidende Punkt – unter Betonung der damit einhergehenden *Ambivalenzen* und *Widersprüchlichkeiten*: Marco startet seine Karriere als Arbeitnehmer, um dann durch die Krise bedingt ins Prekariat abzustürzen. Dann wiederum wird beschrieben, wie er eine neue Identität entwickelt und zum Widerstandskämpfer wird, der den Entwurf einer neuen Weltordnung verkündet. Letztlich muss Marco sich auf Grund der Renaissance des Neoliberalismus aber eingestehen, dass seine Bemühungen zur Verbesserung

---

<sup>766</sup> Vgl. Mecke 2017: 226.

der Welt bloße Utopie bleiben werden und ihm nichts anderes übrigbleibt, als im Privaten für die Umsetzung seiner Ideen zu kämpfen.

## 5.9 Strukturelle Aspekte II: Zerbrochene Ordnung des Wissens

Besondere Aufmerksamkeit verdient in *Democracia* nun nicht nur die inszenierte Handlung und narratologische Logik, sondern auch die auffällige formalstrukturelle Ausgestaltung der hier inszenierten Krisengeschichte. Sowohl Jochen Mecke als auch Frauke Bode betonen die Bedeutung der formal-strukturellen Ausgestaltung für das Verständnis von Pablo Gutiérrez' Werk. Mecke nimmt hier insbesondere die auffällig polyphone Erzählstruktur von *Democracia* in den Fokus, durch die der Autor seines Erachtens das eigentliche Thema des Krisenromans, nämlich die Infragestellung einer eindeutigen, manichäischen Erzähl- und Erklärbarkeit der Krise, strukturell zum Ausdruck bringe.<sup>767</sup> Bode wiederum konzentriert sich in ihren Überlegungen vor allem auf das Instrument der Ironie, das der Roman als stilistisches Mittel zur In-Szene-Setzung der gegebenen Inhalte durchgehend verwendet. Durch dieses gelänge es der Erzählinstanz die hohe Komplexität der Krise darzustellen und sich auf der anderen Seite von den dargestellten Inhalten zu distanzieren.<sup>768</sup>

Die Ergebnisse der Untersuchungen dieser Arbeit kommen dabei zu einem ähnlichen Schluss. Demnach muss die besondere Erzählstruktur selbst als ein besonderer Plot verstanden werden, durch den die unterschiedlichen thematischen Subbereiche, die durch die Figuren verkörpert werden, zusammengehalten werden. Ohne Berücksichtigung der auffälligen formalstrukturellen Ausgestaltung ist ein umfassendes Verständnis von *Democracia* nicht möglich. Der Autor dieser Arbeit erkennt hierbei die durch Mecke hervorgehobene Rolle der polyphonen Inszenierung<sup>769</sup> sowie die Bedeutung der Ironie als stilistisches Mittel zur Distanzierung der Erzählinstanz vom Erzählten<sup>770</sup> an. Darüberhinaus ergeben sich weitere Aspekte der formalnarratologischen Ausgestaltung, die Rückschlüsse auf die Subjektivität der Erzählinstanz und damit deren Willen erlauben, die wahrgenommene Wirklichkeit der Krise erzählend zu plausibilisieren.

Hier ist zunächst der besondere Aufbau des Romanes zu erwähnen. Hinsichtlich der makronarratologischen Ebene ist zunächst einmal auffällig, dass die unterschiedlichen

---

<sup>767</sup> Vgl. hierzu Mecke 2017: 226.

<sup>768</sup> Vgl. Bode 2017: 236f.

<sup>769</sup> Mecke 2017: 226.

<sup>770</sup> Bode 2017: 236f.



Handlungsebenen der Figuren nicht nacheinander erzählt werden, sondern dass die Geschichten von Marco, Talo, Leh Bro und Maestro Soros (und die einer Vielzahl anderer Figuren) in kurzen, aufeinanderfolgenden Kapiteln, die ineinander verschachtelt sind, zur Darstellung kommen. Auf Marco folgt ein Kapitel über Leh Bro, an welches sich dann ein Überblick über Talos Welt anschließt, um dann in ein Kapitel mit Maestro Soros im Zentrum der Darstellung überzugehen. Insgesamt setzt sich der Roman unter Berücksichtigung der zahlreichen paratextuellen Einschübe aus insgesamt 109 Kapiteln zusammen, die durch ihre Kürze bestechen und die durch die häufigen Themenwechsel bedingt ein Wimmelbild des gesellschaftlichen Ganzen bilden, das sich aus scheinbar unzähligen auseinandergebrochenen Puzzleteilen zusammensetzt.<sup>771</sup>

Dies hat wiederum Auswirkungen auf die Zeitstruktur des Romans,<sup>772</sup> die durch mannigfaltige Vor- und Rückblenden gekennzeichnet ist. Mal folgt man Marco *in*, dann wieder *vor* oder *nach* der Krise, nur damit sein Leben darauf erneut *in* der Krisenphase zur Darstellung kommt, und dies – das sei betont – zwischen den gleichsam achronologisch „geordneten“ Ebenen, die durch die anderen Figuren verkörpert werden.

Die so erzeugte Unruhe wird auch durch das besondere Schriftbild von *Democracia* unterstützt. Mal imponiert das Erzählte in gerader, dann in kursiver Schrift,<sup>773</sup> mal ist das Erzählte durchgestrichen,<sup>774</sup> dann erscheint es wieder in unterschiedlichen Zeichengrößen und Textformaten.<sup>775</sup>

---

<sup>771</sup> Durch die verschachtelte Darstellung der verschiedenen Diskursebenen wird auch die im ersten Teil der Arbeit dargestellte In-Bezug-Setzung, Hierarchisierung und gegenseitige Rahmung der krisenrelevanten Ebenen teilweise aufgehoben. Die Konsequenz daraus ist, dass die gegebene, auch weiterhin nicht zu leugnende Hierarchie, durch welche die Wirklichkeit zur Darstellung kommt, als solche zwar nicht aufgelöst, aber in ihrer hierarchischen Wirksamkeit deutlich abgeschwächt wird. Das Duo Soros/Greenspan mag zwar aus der Perspektive der Erzählinstanz als das höchste gesellschaftliche Prinzip fungieren, dennoch wird diesem durch die in *Democracia* waltende Erzählinstanz nur ein diffus verortbarer Platz zwischen den anderen, vermeintlich niedrigeren Ebenen eingeräumt.

<sup>772</sup> Das scheint im Widerspruch zu der gemachten Feststellung zu stehen, nach welcher die Erzählinstanz einen Sinn für den chronologischen Ablauf der Entwicklung der Geschichte habe. Man muss hier strikt zwischen Inhalt und struktureller Ebene unterscheiden. *Democracia* ist die Geschichte von Marco, der sich vom Angestellten zum Künstler entwickelt. Die Erzählinstanz weiß um diese Entwicklung und stellt diese auch dar. Dies geschieht aber durch eine Form, die die chronologische Abfolge dekonstruiert. Die Chronologie von Marcos Geschichte muss daher durch den Leser rekonstruiert werden. Das Bewusstsein der Erzählinstanz um den chronologischen Ablauf der Geschichte und ihre Absicht, diesen chronologischen Ablauf durch eine bestimmte Form zu unterlaufen, halten demnach einander die Waage. Letztlich werden so in *Democracia* Elemente der Stabilität und der Instabilität miteinander kombiniert.

<sup>773</sup> Vgl. D 99.

<sup>774</sup> Vgl. D 56.

<sup>775</sup> Vgl. D 18, 111.

Zudem wird die Aufmerksamkeit des Lesers durch die hohe Dichte an transtextuellen Verweisstrukturen in Anspruch genommen. Diese tragen ebenfalls zur heterogenen Erscheinungsform des Textes bei und erschweren den Lesefluss erheblich.<sup>776</sup>

Innerhalb des Narrativs lassen sich alle Transtextualitätstypen nach Genette nachweisen.<sup>777</sup> Hier sind zunächst einmal die häufigen intertextuellen Elemente zu erwähnen, die innerhalb der Darstellung zur Anwendung kommen. Diese haben insbesondere die Aufgabe, die Handlungen der Figuren semantisch zu markieren.<sup>778</sup> Gutierrez erzählt nicht bloß die Geschichte von Marco und den anderen Akteuren der Finanzkrise, er gibt dem Leser über diese intertextuellen Markierungen auch ein Instrument in die Hand, wie diese Handlungen und Reflexionen gelesen werden können.

Dies soll im Folgenden noch einmal an der Stelle erklärt werden, in der Marco seine künstlerische Tätigkeit aufnimmt und in der er wie im Rausch die Autoren „Baudelaire. Alberti. Miguel Hernández“<sup>779</sup> liest.<sup>780</sup> Die unterschiedlichen Passagen der Lektüre vermischen sich daraufhin bruchstückhaft in seinen Gedanken mit den Bildern der wahrgenommenen Umgebung:

*Alberti se convierte en Baudelaire citado de memoria sobre el dintel de una casa de vecinos, hoy reverdece aquella espina seca, hoy es día de llantos en mi reino, en equilibrio sobre una reja frecuentemente, para divertirse, los tripulantes capturan albatros.*<sup>781</sup>

Interessanterweise wird der Leser durch das obere Textzitat auf eine falsche Spur gebracht. So verwandelt sich nicht etwa, wie in obigem Zitat von der Erzählinstanz behauptet, Rafael Alberti in Charles Baudelaire, dessen Gedicht *L'Albatros* hier fragmentarisch wiedergegeben wird,<sup>782</sup> sondern stammt das Textfragment „hoy reverdece aquella espina seca, hoy es día de llantos en mi reino“ aus Miguel Hernández' Gedicht *Me sobra el corazón*.<sup>783</sup> Raphael Alberti kommt dahingegen wenige Augenblicke zuvor in Marcos Gedanken zur Darstellung: „Hace falta estar ciego, hace falta tener en los ojos raspadura de vidrio“.<sup>784</sup> Die Namen der Künstler und die aus ihren Gedichten

---

<sup>776</sup> Vgl. Klemm 2015: 34.

<sup>777</sup> Der Begriff der Transtextualität wird durch Genette als Überbegriff für unterschiedliche Intertextualitätstypen gebraucht. Dabei unterscheidet er zwischen Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Architextualität und Hypertextualität. Vgl. hierzu das entsprechende Kapitel zur Transtextualitätsanalyse nach Genette in Berndt/Tonger-Erk 2013: 111ff.

<sup>778</sup> Unter Intertexten versteht Genette Partikel innerhalb eines Textes, die auf einen anderen Text anspielen, diesen zitieren oder plagieren. Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013: 114ff.

<sup>779</sup> D 114.

<sup>780</sup> Vgl. Klemm 2015: 26.

<sup>781</sup> D 117.

<sup>782</sup> Vgl. Baudelaire, Charles (1972): *Les fleurs du mal*. Edition Yves Florenne. Paris: Le Livre de Poche, hier: 179f.

<sup>783</sup> Vgl. Hernández, Miguel (1992): *Obra completa. I. Poesía*. Edición crítica de A. Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, hier : 531f.

<sup>784</sup> D 116. Vgl. hierzu auch Alberti, Rafael (2003): *Obras completas. Poesía II. Edición de Robert Marrast*. Barcelona: Seix Barral: 107.

wiedergegebenen Stellen erfüllen nun mehrere Funktionen: Erstens geben sie dem Leser eine Idee, wie die Handlungen und Reflexionen von Marco bewertet werden können. Dieser setzt sich nämlich nicht nur mit den historischen Avantgarden auseinander, wodurch auf seine Rolle als politisch aktiver Künstler angespielt wird, sondern scheint er auch kognitiv nicht in der Lage zu sein, die entsprechenden Textstellen den richtigen Autoren zuzuordnen.<sup>785</sup> Das intertextuelle Verfahren unterstreicht hier also formal das, was man bereits aus der Inhaltsebene erfahren hat: Marco hat ein kognitives Defizit, das ihm eine klare semantische Verortung der Weltobjekte unmöglich macht. Zweitens verweist die fehlerhafte Zitation aber auch auf die Erzählinstanz selbst, die Marco so mimt, als würde dieser die dargestellten Stellen falsch wiedergeben. Streng genommen wird der Leser nicht durch Marco in die Irre geleitet, sondern durch den Ort des Erzählens, der wiederum darauf aufmerksam macht, dass das Narrativ *Democracia* fehlerhaft konstruiert ist und daher auf seinen Wahrheitsgehalt überprüft werden muss.<sup>786</sup>

Diese Notwendigkeit wird insbesondere in folgendem Zitat deutlich, in der George Soros vor dem Ausschuss des US-Kongresses zur Aufklärung der Finanzkrise aussagt. Dessen Beitrag ist hier in Kursivschrift wiedergegeben und entspricht exakt der Rede des „echten“ George Soros vor dem US-Kongress.<sup>787</sup> In zitierter Stelle wird dessen Diskurs nun immer wieder durch die Kommentare der Erzählinstanz durchbrochen (hier in gerader Schrift):<sup>788</sup>

El venerable maestro Soros compró una casa en la ribera del río Nung. *La crisis fue generada por el propio sistema financiero, el defecto era inherente.* Rectificación: el maestro Soros cambió una yunta de yaks por una casa en el río Nung. *Esto contradice la teoría que sostiene que los mercados financieros tienden hacia el equilibrio y que las desviaciones ocurren bien de manera azarosa, bien por un suceso repentino.* Rectificación: Soros usurpó una casa, el campesino se fue a la ciudad, vendió los yaks a un tratante, se gastó el beneficio en burdeles. El maestro Soros encontró en las aguas del río Nung el sosiego que necesitaba para componer la Teoría de la Reflexividad. [...] *Distinguidos miembros de la Comisión, Sr. Presidente de la Cámara,* comenzó así: sentado en una silla de caña y envuelto en una malla que lo protege de los zancudos, el maestro escribe un discurso que cambiará el eje planetario. [...] Pessoa escribió los treinta poemas de *O guardador de rebanhos*, 1914; del mismo modo Soros redacta en trance su discurso, 2008, *muchos aún lo niegan, pero es mi deber decirlo: los mercados financieros no reflejan la realidad, siempre proporcionan un retrato dirigido o distorsionado que modifica intencionadamente los precios del propio mercado.*<sup>789</sup>

Wie erkennbar ist, kommt hier ein trantextuelles Syntheseverfahren zur Anwendung, durch welches unterschiedliche Diskurse miteinander verflochten werden, ohne dass sich auf den ersten Blick ergibt, warum dies auf diese Art und Weise geschieht. Warum der Text der spanischen

---

<sup>785</sup> Vgl. Klemm 2015: 26.

<sup>786</sup> Vgl. auch Klemm 2015: 27.

<sup>787</sup> Vgl. Soros Channel (2009): „George Soros’ Testimony Before the House Oversight Committee Nov. 13 2008“. *CNBC*, 2009. 7 min. 01.12.2009. Online unter verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=yO0ITdTfKE>, abgerufen am 02.08.2022.

<sup>788</sup> Vgl. zum folgenden Abschnitt, der auf das Zitat folgt, auch die Ausführungen von Klemm 2015: 29.

<sup>789</sup> D 27.

Übersetzung der Originalrede vor dem Kongress hier durch ein exotisches Panorama, in dem der fiktionale Maestro Soros als *General Kurtz* aus *Apokalypse now* zur Darstellung kommt,<sup>790</sup> unterbrochen wird, erschließt sich dem Leser nicht direkt und muss erst durch erhebliche Eigenarbeit rekonstruiert werden (s. weiter unten). Deutlich wird zunächst nur, dass die Erzählinstanz ihrer Figur „Soros“ keinen exklusiven Raum gewährt und anderen Diskursen über die Krise gleichsam Präsenz einräumt. Dies hat nicht zuletzt erhebliche Auswirkungen auf den Fluss der Lektüre, die sich rezeptionsästhetisch gesehen als dezidiert mühevoll gestaltet. Die gewählte Stelle ist hier nur eine unter vielen, die diesen Leseffekt erzeugen. Deutlich daran wird, dass die Erzählinstanz überhaupt nicht darin interessiert ist, den vermeintlichen Gehalt an Wahrheit in der Soros’schen Aussage hervorzuheben. Vielmehr bringt sie durch die auch optisch wirksamen transtextuellen Einschübe ihren Willen zum Ausdruck, eine einfache Lektüre der Reflexivitätstheorie, die sie gleichsam als unglaublich erachtet, zu erschweren.

Dieser dekonstruktive Anspruch wird in *Democracia* auch durch eine Vielzahl von paratextuellen Elementen, die das Textverständnis erschweren, untermauert.<sup>791</sup> Paratexte haben nach Genette die Aufgabe, bestimmte Diskurse eines Gesamttextes zu rahmen und damit in der Wahrnehmung zu beeinflussen.<sup>792</sup> Das Besondere und Schwierige in *Democracia* ist nun, dass zwischen diesen Paratexten und den eigentlichen Kapiteln kein direkter semantischer Bezug erkennbar ist. Vielmehr muss man nach ausgiebiger Lektüre des Romans feststellen, dass diese paratextuellen Entitäten wahllos zwischen die einzelnen Kapitel gestreut sind. Der Leser muss daher aktiv auf die Suche gehen, um die Kapitel zu finden, die zu den Paratexten passen könnten und wird damit zwangsweise zum ordnenden Gegenpol einer letztlich als unzuverlässig zu deklarierenden Erzählinstanz. Wird der Leser in diesem narratologischen Unterfangen dann aber fündig, muss er feststellen, dass die Erzählinstanz nicht nur „unzuverlässig“ arbeitet, sondern dass sie auch bestrebt ist, die Inhalte durch ihren ironisierenden Blick und mithilfe dieser Paratexte ins Lächerliche zu ziehen.

Dies soll nun am Beispiel zweier Paratexte aus *Democracia* erläutert werden.<sup>793</sup> Zitiert wird hier im Folgenden eine Aussage, die von ihrem inhaltlichen Gehalt an die Theorie der

---

<sup>790</sup> Vgl. hierzu *Apocalypse Now* (1979). Regie: Francis Ford Coppola. 2015. USA: Zoetrope Studios. Fassung DVD. Arthouse collection 2015. TC: 01:38:40–01:54:39. In *Apocalypse Now* lebt am Fluss Nung der abtrünnige Kommandant Kurtz.

<sup>791</sup> Vgl. zu den paratextuellen Montageverfahren in *Democracia* auch die Ausführungen in Klemm 2015: 30ff.

<sup>792</sup> Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013: 117f.

<sup>793</sup> Diese sind auch Gegenstand der Diskussion in Klemm 2015.

*Unsichtbaren Hände* erinnert. Dieser Paratext bildet innerhalb des Narrativs ein eigenes Kapitel und ist mit der Überschrift *Dimensión del trabajo* versehen:

[E]l hombre no sólo produce lo necesario para él, sino que [...] consigue excedentes que sirven para enriquecer a una nación y elevar su nivel de vida. De este modo, el trabajo individual contribuye al bienestar común de la Sociedad [...].<sup>794</sup>

Wichtig ist nun, dass die Autorschaft dieser Aussage über die ökonomische Bedingtheit der sozialen Wirklichkeit nicht mit Maestros Soros oder Adam Smith, sondern mit *Sociedad 8* angegeben wird. *Sociedad 8* ist nun ein populärwissenschaftliches Lexikon aus den 1990er-Jahren, das Basiswissen über gesellschaftliche Theorien und Zusammenhänge vermittelt.<sup>795</sup> Gutiérrez wählt also für die Darstellung eine wenig verlässliche Internetquelle und rückt dadurch das Adam Smithsche Gesellschaftstheorem in den Horizont des Schabigen und Banalen.<sup>796</sup>

Die Strategie präzisiert die Erzählinstanz an einer weiteren Stelle. In folgendem Paratext, der mit der Überschrift *Así es como acaba el mundo* versehen ist, wird die Frage diskutiert, wie das Ende des ökonomischen Zeitalters aussehen könnte. Man lese hierzu folgende Stelle:

*Así es como acaba el mundo.*

*Así es como acaba el mundo.*

*Así es como acaba el mundo.*

*No con una explosión sino con un gemido.*

*Los versos de T.S. Eliot dan noticia del fin de la historia cosmológica. El comienzo, según la mayoría des los astrofísicos, fue el Big Bang (v. COSMOLOGÍA). Su fin definitivo –¿quién lo sabe?– puede ser el último gemido en el camino hacia la entropía máxima e irreversible, que podría definirse como «no más cambios»*

HERMAN y LEO SCHNEIDER,  
*Diccionario de la ciencia para todos.*

Con la economía ocurrirá lo mismo.<sup>797</sup>

Allein der Hinweis, dass sich diese Erklärung auf die Frage, wie die Welt enden könnte, in einem populärwissenschaftlichen Nachschlagewerk befindet, ist eine Anmaßung.<sup>798</sup> Natürlich gibt es auf diese Frage keine Antwort, und dies ändert sich auch nicht durch die pseudoartige Beweisführung, die mit dem Rekurs auf T.S. Eliot *The Hollow Man* getätigt wird.<sup>799</sup> Es kann daher angenommen werden, dass die Erzählinstanz mit diesem Zitat sicherlich nicht die Absicht verbindet, den Leser von ihrer Vision zu überzeugen, wie sich das Ende der Welt bzw. des ökonomischen Zeitalters gestalten wird. Vielmehr bringt sie durch die groteske Argumentationsform ihre Skepsis gegenüber

---

<sup>794</sup> D 26–27.

<sup>795</sup> Vgl. Santillana República Dominicana (o.J.): *Sociedad 8 Educación Básica*. <https://www.buscalibre.us/libro-sociedad-8-basico-saber-hacer-santillana/9789561536425/p/53104953>, abgerufen am 29.07.2022.

<sup>796</sup> Vgl. Klemm 2015: 31.

<sup>797</sup> D 157.

<sup>798</sup> Man vgl. zu folgendem Absatz auch die Ausführungen in Klemm 2015: 31f.

<sup>799</sup> Vgl. Eliot, Thomas S. (1969): *The complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber: 83ff.

jeglicher Aussage über die Wirklichkeit zum Ausdruck. Ausgesagt wird in der obigen Stelle daher weniger, wie tatsächlich das Ende der Welt aussehen könnte, sondern vielmehr, wie durch eine bestimmte rhetorische und narratologische Argumentation Unwissen verdeckt und als Wissen inszeniert werden kann. Tatsächliche Kenntnisse über die Gestalt der Apokalypse existieren nicht. Das Ende der Welt ist schlicht unbekannt, und dies ändert sich auch nicht durch den Verweis auf ein „kluges“ Gedicht. Das, was empirisch nicht erfahrbar ist, wird rhetorisch konstruiert, wobei die Plumpheit, mit der dies hier geschieht, auf diesen Umstand besonders aufmerksam macht. Das Unerklärliche und Unbegreifliche wird durch eine leere poetische Konstruktion plastisch gemacht und als wahr deklariert.<sup>800</sup> Dieser Vorgang der rhetorischen Retuschierung ist aber im Bereich der Aufklärung und Bildung ein unstatthaftes Verfahren. Das, was T.S. Eliot im Subsystem der Literatur/Lyrik/Kunst darf, nämlich spekulieren, alternative Welten konstruieren und Fantasien zum Ausdruck bringen, ist auf der Ebene einer ernsthaften und wissenschaftlichen Auseinandersetzung nicht zulässig, zumindest wenn dieses Nachschlagewerk seine Leser wirklich bilden soll. Indem die Erzählinstanz aber nun so verfährt, macht sie deutlich, was sie überhaupt von Theorien und vermeintlich wissenschaftlichen Aussagen über die Wirklichkeit hält. Diese betrachtet sie letztlich als fiktionale Konstruktionen zur Pseudoplausibilisierung nicht erschließbarer Wirklichkeitsphänomene. Dies betrifft nun nicht nur die Urfrage nach dem Anfang und Ende der Welt, sondern insbesondere auch die „Wahrheiten“ des Kapitalismus und der Wirtschaftswissenschaften, die eben nicht auf einer logischen Beweisführung, sondern auf der Annahme der Richtigkeit von Adam Smiths orthodox ausgelegtem Theorem der *Unsichtbaren Hände* beruhen.<sup>801</sup>

Die Dekonstruktion von rhetorisch inszenierten Gewissheiten wird neben diesen intertextuellen und paratextuellen Elementen in *Democracia* darüber hinaus durch hypotextuelle Montageverfahren gestützt.<sup>802</sup> Besonders deutlich wird diese Strategie im Falle von Marco, den die Erzählinstanz in vielen verschiedenen Gewändern darstellt und dabei sowohl auf intertextuelle

---

<sup>800</sup> Vgl. Klemm 2015: 31f.

<sup>801</sup> Vgl. Vogl 2016: 174f.

<sup>802</sup> Unter dem Begriff der Hypotextualität/Hypertextualität versteht Genette eine transtextuelle Konstellation, in der sich ein Text A auf einen Text B bezieht. Dabei bedingt der dem Hypertext B vorausgehende Hypotext A in seiner Gesamtheit die Existenz des Hypertextes B. In dieser Inbezugsetzung stehen das Verfahren der Transformation und der Nachahmung eine wichtige Rolle. Bei der Transformation wird bei gleichbleibendem Inhalt die Form geändert, bei der Nachahmung verhält es sich umgekehrt. Zur Definition und näheren Beschreibung dieser hypotextuellen Montageverfahren vgl. Berndt/Tonger Erk 2013: 119ff.

(Majakowski/Banksy) als auf transmediale Bezüge, wie etwa den Kinofilm oder das Computerspiel, zurückgreift.<sup>803</sup>

Dies soll nun an der Passage des Narrativs erläutert werden, auf die bereits in der Inhaltsanalyse hingewiesen wurde und in der Marco Talo nach einer Verfolgungsjagd tötet.<sup>804</sup> In dieser Szene werden beide Figuren in verschiedenen figuralen Erscheinungen dargestellt. Der hier ausgetragene Kampf zwischen Prekariat und Unternehmertum, den Marco und Talo stellvertretend führen, wird dabei zunächst so inszeniert, als seien beide Figuren die Akteure des Amiga-Computerspiels *Mario Brothers*. In diesem Computerspiel geht es darum, dass der Computerspielende die auf einem Motorrad sitzende Figur Mario an Hindernissen vorbeischleust.<sup>805</sup> Analog zum Amiga-Spiel jagt nun Marco Talo auf einem Motorrad hinterher, um diesen für seine Verbrechen in der Finanzkrise zu stellen:

[Marco] se lanzó dentro de la Vanette y arrancó levantando centellas con ruido de formula uno: desde pequeño recibió un entrenamiento pertinaz a través de teleseries y arcades. El portón abierto daba brincos, caían botes y herramientas a la calzada como en un cómic, Marco logró enderezar la dirección y enfilar el rumbo detrás de Aquiles. [...] Aplastó el acelerador, las cuadrigas chocaron, Aquiles se dio la vuelta y lanzó insultos, Marco se mantuvo firme, arrinconando al enemigo contra el carril bus, canta oh musa.<sup>806</sup>

Wie aus dem Zitat deutlich wird, nennt die Erzählinstanz Talo hier „Achilles“ und damit nach dem Helden der griechischen Sage. Wie dieser fühlt sich Talo in *Democracia* unverwundbar und glaubt, dass er für seine Vergehen in der Finanzkrise unbehelligt bleiben wird. Im Verlauf der so inszenierten Verfolgungsjagd lanciert die Erzählinstanz dann einen Hinweis auf das Computerspiel *Mario Brothers*:

Con la segunda embestida el joven director general entendió el sentido de la emboscada: no era un quinqui, no era una equivocación, el loco de la Vanette lo perseguía des veras, demasiadas facturas sin pagar, demasiados prestamistas y avales. Por eso no frenó ni intentó plantarle cara, sabía que la bronca sería larga y peligrosa, decidió jugar a Mario Bros Racing, aceleró, hizo temblar la máquina, [...] le sorprendió que la Vanette no se le descompusieron los ejes, todo se parecía a una sesión sobrepoblada de surfistas en Mentawai. Como el superhéroe y el villano en el duelo definitivo, se alejaron de la ciudad para evitar víctimas innecesarias y otros estorbos [...].<sup>807</sup>

Dann wieder mischt sie in ihre Darstellungen Elemente des Achilles-Mythos:

---

<sup>803</sup> Vgl. zu den folgenden Ausführungen Klemm 2015: 33f.

<sup>804</sup> Vgl. Klemm 2015: 33f.

<sup>805</sup> Eine Vorstellung dieses Computer-Spiels vermittelt I AM IRONCLAW (2014): „Amiga – Super Mario Bros. (Backbone)“. 1 min. Internetvideo. 15.12.2004. Online unter [https://www.youtube.com/watch?v=Wt\\_TuPk9Quo](https://www.youtube.com/watch?v=Wt_TuPk9Quo), abgerufen am 02.08.2022. Auffällig ist bei diesem Computerspiel der „Ruckelcharakter“. Durch eine schlechte visuelle Auflösung ruckeln die Figuren auf der Bildschirmoberfläche. Dieser Ruckelcharakter wird in *Democracia* auch durch die durchaus sperrige Syntax gemimt. Vgl. hierzu folgende Textstelle: „Se alejaron del nudo, subieron hacia la sierra, la Lambretta adelantaba caminos por la derecha y la Vanetta cruzaba los carriles como un caballos de ajedrez. Cláxones, frenadas, suspiros“ (D 203). Vgl. auch Klemm 2015: 33f.

<sup>806</sup> D 202.

<sup>807</sup> D 202–203.

El motor de la Vanette se calentaba por encima de las tres mil vueltas, Marco sujetaba los mandos y miraba fijo la aleta trasera del enemigo, no pensaba en el riesgo ni en las curvas, le fascinaba la suavidad con la que se introducía entre dos coches, apenas pisaba el freno, [...] la pista se despejaba, ya sólo Vanette y Lambretta, uno contra uno, combate singular, Aquiles y Héctor, pantalla final del juego.<sup>808</sup>

Am Ende der Verfolgungsjagd treibt Marco Talos alias dem vermeintlich unverwundbaren Helden Alquiles in den Tod:

[Alquiles] [v]io una rasante y más allá el inicio de un codo, debía apretar ahora, tomar la rampa con velocidad y aflojar en la curva [...]. Lo hizo, y la moto se encabritó, rozó el suelo, el canto de las ruedas perdió el contacto con la pista, el joven director fue expelido como el piloto de un avión de combate, su cuerpo se deslizó sobre la lija como un disco de hockey, la camisa y los pantalones se deshicieron, la piel se adhirió al asfalto, el cuerpo rallado del joven director general se estrelló contra la guillotina de los guardarraíles.<sup>809</sup>

Ohne dass die Erzählinstanz dies weiter präzisiert, erinnert die Szene an das Pferderennen in William Wylers Hollywoodfilm *Ben Hur*. Hier bringt der Held Ben Hur den Bösewicht Mensalla zur Strecke.<sup>810</sup> Insgesamt überkreuzen sich in der Darstellung vier verschiedene Subtexte: Neben der Erscheinung der *reellen* Figuren Marco/Talo, sind dies die Akteure des Computerspiels *Mario Bros racing*, die Helden Hector/Achilles aus dem *Achilles-Mythos* und Ben Hur/Mensalla aus *Ben Hur*.<sup>811</sup> Auf den Figuren lastet, so könnte man aus den Darstellungen schließen, ein ausgeprägter Willen seitens der Erzählinstanz, diese in immer neuen Formen zu entwerfen.

Diese Transformationsabsicht wird nicht zuletzt auch an der Figur Soros deutlich.<sup>812</sup> Der Finanzmagnat und selbst ernannte Philanthrop erscheint mal als reale Figur,<sup>813</sup> dann wird wiederum seine Lebensgeschichte über die verschiedenen Etappen als Überlebender im Budapester Ghetto über die Flucht nach London, wo er zum Schüler Karl Poppers wird bis hin zu seiner Karriere als Finanzspekulant an der Wall Street in einer Art epischem Zusammenfassung nacherzählt,<sup>814</sup> nur dass er an späterer Stelle wieder als „Tom Bombadil“ aus *Herr der Ringe*,<sup>815</sup> als *Star Wars* Figur „Darth Veda“<sup>816</sup> oder in Gestalt des „General Kurtz“ aus Stanley Kubrick Films *Apokalypse Now* am „Rio Nung“ zur Darstellung kommt.<sup>817</sup> Seien es Marco, Talo, Leh Bro oder Soros – die Figuren

---

<sup>808</sup> D 203–204.

<sup>809</sup> D 204.

<sup>810</sup> Für einen Eindruck dieser Filmszene vgl. *Ben Hur* (1959). Film. Regie: William Wyler. USA: Metro-Goldwyn-Mayer. Fassung: VHS/DVD. MGM/UA Homevideo 1987: TC: 02:29:00–02:38:22.

<sup>811</sup> Vgl. Klemm 2015: 33f.

<sup>812</sup> Vgl. hierzu Klemm 2015: 32f.

<sup>813</sup> Vgl. D. 51–53. Vgl. hierzu die diesbezügliche Videoaufnahme der Anhörung Soros' vor dem US-Kongress auf Youtube-Tube. Vgl. Soros 2009.

<sup>814</sup> Vgl. D 132–136, 138–139.

<sup>815</sup> Eine Funktionsbeschreibung der Figuren im *Herr der Ringe* findet sich in Poveda, Jaume Albero (2003–2004): „Narrative Models in Tolkien's Stories of Middle Earth“. In: *Journal of English Studies* 4: 7–22, hier insbesondere: 13.

<sup>816</sup> Vgl. *Star Wars IV– Eine neue Hoffnung* (1977). Film. Regie: George Lucas. USA: Lucas Film. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2008. TC: 00:27:21–00:36:09.

<sup>817</sup> Vgl. noch mal *Apokalypse Now* 1979: TC: 01:38:40–01:54:39



in *Democracia* haben keine Beständigkeit, keine Grundierung, sie erscheinen, als seien sie lediglich bloße, zum Fetisch der Wirklichkeit geronnene Oberflächen, die je nach Laune der Erzählinstanz in eine andere Form verwandelt werden können. Das Narrativ betreibt hier die Gleichsetzung der antiken Helden mit den heutigen Helden der Unterhaltungsindustrie und scheint in der Vermischung unterschiedlicher Motive über grenzenlose Freiheiten zu verfügen.

Auf die Frage, warum die Erzählinstanz nun so verfährt und eine solche Auffassung von der Welt hat, gibt das Narrativ interessanterweise selbst Hinweise. Hierbei spielt die bereits angedeutete Nähebeziehung zwischen Marco und der Erzählinstanz eine Rolle. Diese These wird durch verschiedene Aspekte innerhalb des Textes gestützt. Einerseits ist auffällig, dass sich die Erzählinstanz von allen in *Democracia* dargestellten Figuren Marco am intensivsten widmet. Marco ist nicht nur die Figur, der innerhalb des Narrativs die größten Anteile am Gesamtdiskurs zugestanden werden, sondern auch die, der sowohl das erste wie das letzte Kapitel und damit die strategisch wichtigsten Stellen innerhalb der Erzählung gewidmet sind. Mit Marcos Geschichte beginnt die „demokratische (Un-)Heilsgeschichte“ und mit ihm soll sie enden. Marcos Schicksal vor und nach der Krise rahmt somit die Erzählung und fungiert demnach als der Fluchtpunkt, auf den die anderen Diskurse auch inhaltlich abgeglichen werden müssen.<sup>818</sup>

Gleichzeitig aber wird die Hypothese, die Erzählinstanz habe zu Marco eine besondere Nähe, durch die Inhaltsebene unterstrichen. Man betrachte hierbei folgende Szene aus *Democracia*. Marco hat sich zu diesem Zeitpunkt schon dem „Komitee“ angeschlossen, seine eigene Wohnung wurde in die Kommandozentrale der Gruppierung umgewandelt. Auf einer der Versammlungen konsumiert Marco einen Pilz, der bei ihm Wahrnehmungsverzerrungen auslöst:

El de barbas trajo verdaderos hongos holandeses en un sobrecito de papel, chaval, con esto verás duendes de colores, dijo, tus pinturas se llenarán de mariposas de Pink Floyd, un auténtico artista tiene que asomarse al borde [...]. A Marco le tardó en subir, dijo esto no hace nada, pero al rato comenzó a sonar una frecuencia crujiente en su Cabeza, [...] las paredes y el techo de escayola palpitaban estirándose, tuvo miedo, vio a los monos de George Soros dando saltos llenos de chinches en el centro de la sala, vio al propio Obi-Wan escribiendo fórmulas matemáticas en la pared [...] el río Nung se desbordaba en la cisterna [...].<sup>819</sup>

Man muss hier genau auf die Geschehnisse achten, die ihn der Textstelle dargestellt werden. Marco entwickelt durch die Einnahme des Pilzes einen Trip, der durch visuelle Halluzinationen gekennzeichnet ist.<sup>820</sup> Vor seinen verwunderten Augen erscheinen die Affen von George Soros,

---

<sup>818</sup> Zur rahmenden Funktion von Marco vgl. noch einmal Matos-Martín 2017: 526.

<sup>819</sup> D 196.

<sup>820</sup> Wahrscheinlich handelt es sich dabei um einem Psylo. Zur halluzinatorischen Wirkung von Psylos vgl. Hermle, Leo (2012): „Biodrogen“. In: Batra, Anil/Bilke-Hentsch (Hg.) (2012): *Praxisbuch Sucht. Therapie der Suchterkrankungen im Jugend- und Erwachsenenalter*. Stuttgart/New York: Georg Thieme Verlag: 181–196, hier: 191ff.

der Río Nung und Obi-Wan. Wichtig dabei ist nun, dass diese Objekte (der „Río Nung“, „Obi-Wan“) nicht nur in Marcos Vorstellung als solche auftreten, sondern diese auch Gegenstand der Erzählung im Gesamten sind. So ist hier auffällig, dass Maestro Soros nicht nur in der Wahrnehmung von Marco als „Admiral Kurtz“ entworfen wird, der am „Río Nung“ seinen Gesellschaftsvisionen nachgeht, sondern dieser auch im Gesamtnarrativ durch die Subjektivität der Erzählinstanz als solcher erscheint.<sup>821</sup> Die Bilder, die Marco auf seinem Trip von der Welt wahrnimmt, entsprechen den Bildern, die die Erzählinstanz auf Ebene der Erzählung im Gesamten zur Gestaltung des Krisenpanoramas von *Democracia* lanciert. Zwischen dem, was Marco im Moment des Rauschs erlebt und den Inhalten/Motiven/Arrangements, die auf Ebene des Gesamtnarrativs zur Darstellung kommen, besteht demnach eine solch deutliche semantische Schnittmenge, dass der Verdacht naheliegt, dass beide, Marco und die gesamtnarratologische Erzählfunktion, eine Einheit bilden. Die Welt in *Democracia* im Gesamten käme demnach so zur Darstellung, so könnte man schließen, wie sie Marco durch seine Wahrnehmungsverzerrung entwerfen würde. Marcos psychopathologische Konstitution fände damit in der inkohärenten und unzuverlässigen Erzählweise samt der insgesamt aufgelösten Zeit- und Raumstruktur des Gesamtnarrativs von *Democracia* seine Entsprechung.

### **5.10 *Democracia* – Die Krise als Manifest epistemologischer Unsicherheit**

Diese gezeigten Inszenierungsverfahren haben nun Auswirkungen auf das Textverständnis. Durch die häufigen Wechsel der narratologischen Struktur wird unterbunden, dass der Leser sich an eine bestimmte Inszenierung gewöhnen kann, die er, wäre sie im realistischen Stil wiedergegeben, als normal empfinden würde. Das Gegenteil ist in *Democracia* der Fall. Durch das Changieren der Oberflächen, die mannigfaltigen Wechsel und Wenden der Figurenkonturen, der makonarratologischen Juxtapositionierung der einzelnen Kapitel und durch das hohe Maß an ostentativ erkennbar gemachten transtextuellen und transmedialen Montageverfahren wird eine fließende Textlektüre unmöglich gemacht. Dadurch geht in rezeptionsästhetischer Hinsicht die Aufmerksamkeit vom Inhalt auf die Form über. Die Kontur des Inhaltes verliert ihre Schärfe, oder in Bezug auf die Figuren gesprochen: Die Themen, die durch die Figuren zur Darstellung kommen, werden durch die in *ad extenso* durchgeführten Umfigurationen defiguriert und aufgelöst. Dieser Effekt wird weiterhin dadurch verstärkt, dass viele der Wissensentitäten auf einer

---

<sup>821</sup> Vgl. D 205–212.

mikronarratologischen Ebene nicht erklärt, sondern schlicht dargestellt werden. Was unter „Suprime“-Krediten oder der *Black-Scholes* Formel zu verstehen ist, oder wie Adams Smith’s Theorie der *Unsichtbaren Hände* bzw. die Max Webersche Kapitalismustheorie zu verstehen sind, ein Song von Nirvana sich anhört, Banksys Graffitis aussehen, ein Gedicht von Majakowski zu lesen ist oder welches Amt Paulson in der Regierung von George W. Bush innehatte, dies alles wird schlicht vorausgesetzt und nicht erklärt. *Democracia* wirft dem Leser das gesammelte Wissen über die Krise in unvollendeten, kaum verständlichen Fragmenten hin, ohne dass diese pixelartig imponierenden Wissensentitäten kohärent miteinander zu verbinden wären. Wenn man so möchte, hat man es in *Democracia* mit einer chaotisch anmutenden Durchmischung unterschiedlicher, atomar in Erscheinung tretender Krisenaspekte zu tun, die in inkohärenter Art und Weise miteinander konfiguriert sind und damit das Bild zerbrochener Ordnungen und Rahmungen ergeben, die nur durch die Bemühung der Rekonstruktion<sup>822</sup> – wie in dieser Arbeit demonstriert – als vertikale und horizontale Bezüge zwischen den einzelnen Figuren – wie im Inhaltsteil dargestellt – in Gänze erkennbar werden.<sup>823</sup> *Democracia* inszeniert so ein Krisenbewusstsein, das bereits eine Menge an Wissen über die Krise gesammelt hat, aber gleichsam unfähig ist, dieses Wissen in einem kohärenten Sinne zu integrieren. Im Gegensatz zu *Crematorio* weiß Pablo Gutiérrez’ Roman um die Krise, hat aber noch nicht die ideologische Sicherheit und Subjektstabilität zurückgewonnen, die *En la orilla* auszeichnet. *Democracia* inszeniert vielmehr den Prozess der Aneignung eines Wissens um die Krise, das aber aufgrund seiner Abundanz und Inkohärenz noch nicht zur Bildung einer stabilen Identität ausreicht. Hier zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit zu Elvira Navarros Roman *La trabajadora*. Ähnlich wie *La trabajadora* kann *Democracia* als die Inszenierung einer Krise verstanden werden, deren epistemologische Bewältigung noch nicht abgeschlossen ist.

---

<sup>822</sup> Dies entspricht wiederum der Arbeit eines Therapeuten.

<sup>823</sup> Gerade diese Unordnung ist es auch, die durch die psychotrope Wirkung eines Pilzes erzeugt werden könnte. In jedem Fall ist die Welt in *Democracia* so dargestellt, als existiere keine übergeordnete Ordnungsstruktur mehr und als kämen die einzelnen Subjektaussagen über die Wirklichkeit im Diskursraum so zur Geltung, als bestünde zwischen diesen kein Zusammenhang.

## 6 Fazit: Der Krisenroman als narratologisches Manifest epistemologischer Unsicherheit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, zu untersuchen, inwiefern der Krisenroman als besondere Form der Krisenkritik betrachtet werden kann. Gegenstand der Analyse waren die Romane *Crematorio* und *En la orilla* von Rafael Chirbes, *La trabajadora* von Elvira Navarro und *Democracia* von Pablo Gutiérrez. Die Besonderheit dieser Arbeit bestand dabei in zweierlei. Erstens sollte eine möglichst detaillierte Analyse der in den einzelnen Romanen dargestellten Krisenthemen erfolgen. Die konkrete Frage war: Für welche Themen interessiert sich der jeweilige Autor, und mit welchen stilistischen und rhetorischen Mitteln bringt er sein Narrativ, das auch als eine Art Kritik an der gesellschaftlichen Wirklichkeit betrachtet werden kann, zur Darstellung. Über diese bloße thematische und strukturelle Untersuchung hinaus sollte dann zweitens der Versuch unternommen werden, sich dem Ort des Erzählens und damit der subjektiven Ausgangsposition *a priori* der eigentlichen Romankonzeption anzunähern.

In diese Analyse eingeschlossen wurden dabei Romane, die sich durch einen hohen metatextuellen Anteil auszeichnen und die die Beziehung zwischen Standpunkt des Erzählens und erzählter Welt thematisieren. Zugrunde lag für diese Kriterienfestlegung die Auffassung, dass der unterstellte Erzählort von der ihn umgebenden, zu erzählenden Wirklichkeit nicht unabhängig, sondern Teil dieser ist. Rahel Jaeggi hat in ihrem Konzept der *immanenten Kritik* auf diesen Bezug zwischen Krise und Instanz der Kritik verwiesen. Kritik ist demnach niemals von den Ereignissen unabhängig, sondern wird vielmehr aus einem Subjekt generiert, das selbst durch die Krisenrealität betroffen ist.<sup>824</sup> Kritik ist demnach selbst kein neutrales Manifest der Wirklichkeit, sondern spiegelt in inhaltlicher und insbesondere formaler Hinsicht die Affektion des über die Realität berichtenden Subjekts wider.

Es ist nicht zuletzt eine der Romanfiguren selbst, die auf einer metanarratologischen Ebene genau diesen Bezug zwischen Krisenaffektion und Schreibprozess diskutiert und dadurch den Autor dieser Arbeit während seiner Romanlektüren dazu angeregt hat, über dieses Verhältnis zwischen Krise, Kritik und Instanz der Kritik im Krisenroman näher nachzudenken. Schreiben kann nicht ohne die materielle Bedingtheit des Schreibenden gedacht werden, so Federico Brouard, die Verkörperung des Schriftstellers in *Crematorio*. Das, was Matías' Freund hierbei zunächst einmal für sich, aber in einem erweiterten Sinne stellvertretend auch für die Autoren der Romane

---

<sup>824</sup> Jaeggi 2014: 277.

selbst beschreibt, kann gleichsam als der Schlüssel für das Verständnis aller Krisennarrative verstanden werden. Brouards Aussage verweist darauf, dass alles das, was in *Crematorio* – und übertragend in den anderen Romanen – über die Krise gesagt wird, immer auch durch die materielle Ausgangsposition des Erzählers bedingt ist, der sich anschickt, über die Krise zu sprechen. Indem Brouard als die Figuration des Erzählers in *Crematorio* so argumentiert, legt er dem Leser ein Instrument in die Hand, wie dieser und auch die anderen Romane gelesen werden können, nämlich als subjektimmanente Übersetzungen der traumatischen Erfahrung von Krise in das System der Literatur zum Zwecke der Restitution erschütterter Identität.

Das Konzept der Frankfurter Schule, wie es von Rahel Jaeggi weiterentwickelt wurde, sieht nun Kritik – und damit in einem übertragenden Sinne auch das Erzählen über die Wirklichkeit – nicht als ein statisches Momentum, sondern als einen dynamischen Prozess, den das Subjekt der Krisenbewältigung – analog zum erzählenden Subjekt – durchläuft.<sup>825</sup> Dies hat auch Rafael Chirbes betont, dem zufolge *Crematorio* als das Manifest eines narratologischen Erkundungsprozesses der kritisch gewordenen Wirklichkeit betrachtet werden muss, an dessen Ende das Subjekt, das diese Realität zu erschließen versucht, eine neue Identität entwickelt haben wird.<sup>826</sup> Ähnlich dem Konzept der immanenten Kritik versteht auch Chirbes den Akt der narratologischen Vermessung der Welt als Prozess, in dem die Instanz des Erzählens selbst Veränderungen unterliegt.<sup>827</sup>

In diesem Vorgang kann nach Jaeggi nun zwischen einer Früh-, einer Intermediär- und einer Spätphase der Krisenbewältigung unterschieden werden. Zunächst steht das betreffende Subjekt durch das traumatische Ereignis noch unter Schock und ist nicht in der Lage, seine Eindrücke von der Welt kohärent zu reflektieren.<sup>828</sup> In Folge dieser frühphasischen Affektion setzt dann die Auseinandersetzung mit der Krise ein. Dadurch gewinnt das traumatisierte Subjekt kontinuierlich Distanz zur Welt und zu seiner eigenen Betroffenheit (Intermediärphase).<sup>829</sup> In einem letzten Schritt wird dann die volle Reflexions- und Handlungsfähigkeit wiederhergestellt (Spätphase der Krisenbewältigung).<sup>830</sup>

In Bezug auf den Krisenroman wurde nun von dem Gemeinplatz ausgegangen, dass die Romanautoren den Krisenstoff aus unterschiedlichen Ausgangspositionen und Distanzen verfasst

---

<sup>825</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 404f.

<sup>826</sup> Vgl. Armada 2013.

<sup>827</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 404f.

<sup>828</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 213, 214.

<sup>829</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 214, 398f.

<sup>830</sup> Vgl. Jaeggi 2013: 405, 422.

haben. Dabei wurde weiter angenommen, dass unterschiedliche Erzählsituationen in unterschiedlichen Themenspektren und narratologischen Modellierungsverfahren resultieren müssen. Analog zum Mimesis- und Figurakzept nach Erich Auerbachs, gemäß welchem jede figurativ-narratologische Wirklichkeit über eine ihr inhärente sinnlich-ästhetische Dimension hinaus auch allegorisch auf eine Ebene verweist, die den Stoff der Wirklichkeit ordnet,<sup>831</sup> sollte über die Inhalts- und Strukturanalyse daher eine Annäherung an die Subjektivität des Erzählens deduziert werden. In diesem Unterfangen wurden zur besseren Eingrenzung des „figuralen“ Stoffes auch Aussagen der Autoren über die Werkentstehung berücksichtigt.

Hinsichtlich der Erzählstruktur zeigen sich zunächst Übereinstimmungen zwischen den untersuchten Romanen. Auffällig ist, dass alle vier Romane, die Krisenwirklichkeit aus einer polyphonen Erzählperspektive erzählen und es damit vermögen, unterschiedliche subjektive Wahrheiten über die Krise abzubilden, wie Jochen Mecke bereits festgestellt hat.<sup>832</sup>

Neben dieser erkennbaren Übereinstimmung lassen sich zwischen den Krisenromanen aber auch erhebliche Unterschiede ausmachen. Besonders deutlich wird dies zunächst an den beiden Krisenromanen von Rafael Chirbes, die als die beiden äußersten Punkte auf der hier an Jaeggis Modell der *immanenten Kritik* orientierten Krisenverlaufskurve bewertet werden können.

Rafael Chirbes' Feststellung, dass *Crematorio* als ein anschwellendes, die Gewissheiten des Menschen über sich und seine Umwelt erschütterndes Crescendo gelesen werden müsse,<sup>833</sup> findet demnach in den blockartigen, im inneren Monolog verfassten und durch häufige Vor- und Rückblenden gekennzeichneten Reflexionen seine diskursive Entsprechung. Genau in dieser formellen Besonderheit findet sich nun der Unterschied zu Chirbes' zweitem Krisenroman *En la orilla*, über den den Autor selbst bekundet hat, es lasse dem Leser etwas mehr Zeit zum Nachdenken als *Crematorio*.<sup>834</sup> Demnach steht auf mikronarratologischer Ebene des rein im Modus des Gedankenstroms inszenierten Diskurses von *Crematorio* – alle Figuren lassen hier ihre Gedanken strömen – in *En la orilla* ein unterstellbarer Erzählwillen gegenüber, der je nach Figur, die über die Krise zu Wort kommt, einen anderen Darstellungsmodus zulässt. Der *undifferenzierten* Applikation des inneren Monologs in *Crematorio* steht die anlassbezogene, *differenzierte* Variation möglicher Erzählmodi in *En la orilla* entgegen.

---

<sup>831</sup> Vgl. Auerbach 2016: 145, 169.

<sup>832</sup> Vgl. Mecke 2017: 226.

<sup>833</sup> Vgl. Mecke 2017: 226.

<sup>834</sup> Vgl. Mecke 2017: 226.

Ebenso finden sich auf der makronarratologischen Ebene des Narrativs gewichtige Gründe, die dafür sprechen, dass *En la orilla* eine Erzählposition zugrunde liegt, die es vermag, die Wirklichkeit etwas kontrollierter und souveräner als in Chirbes' erstem Krisenroman zu modellieren. Während in *Crematorio* die jeweiligen Figurendiskurse in konsekutiv aufeinanderfolgende Reflexionsblöcke aufgeteilt sind, also auch auf makronarratologischer Ebene eine *einzig*e Form der Darstellung zu erkennen ist, ist die Organisation des in *En la orilla* inszenierten Krisendiskurses deutlich differenzierter. Gerade die Aufteilung und Abstufung des in *En la orilla* dargestellten Krisennarratives in mehreren Ebenen, nämlich in eine durch Prolog und Epilog konstituierte Rahmenhandlung und eine darin eingeklammerte, als Hauptdiskurs erkennbare Binnenhandlung, verweist auf eine Erzählinstanz, der die Absicht unterstellt werden kann, ihr Krisenwissen differenzierter, strukturierter und nuancierter zu inszenieren, als wie dies in *Crematorio* der Fall ist. Während in Chirbes' erstem Krisenroman die Reflexionen bedingt durch eine nicht-existente Rahmenstruktur nicht-gerahmt und damit prinzipiell offen sind, werden diese in *En la orilla* durch einen festgelegten Rahmen auf einen teleologischen Endpunkt hin festgelegt und ideologisch fixiert. Im Gegensatz zum ausufernden, nicht-begrenzten und prinzipiell offenen Krisendiskurses von *Crematorio*, der durch sein anarchisches Ausufernd auch ein dezidiertes Maß an epistemologischer Unsicherheit und subjektiver Instabilität in Folge einer unmittelbaren Krisenerfahrung inszeniert und daher nach Rahel Jaeggi dem diskursiven Korrelat einer frühen Krisenphase entspricht,<sup>835</sup> erweist sich das apperzierbare Krisenpanorama in Rafael Chirbes' zweitem Krisenroman als eines, das in formaler wie inhaltlicher Hinsicht auf eine Krisensubjektivität verweist, die als das narratologische Zeugnis einer sichereren und spätphasischeren Krisenbewältigung<sup>836</sup> bewertet werden kann.

Ein ähnlicher Aufbau kann in *La trabajadora* von Elvira Navarro beobachtet werden. Hier wird die Binnenerzählung ebenfalls durch eine aus Prolog und Epilog sich zusammensetzende Rahmenerzählung begrenzt. Dadurch gelingt es der Autorin, ihr eigenes Postulat nach einer adoleszent-dynamischen Erzählposition<sup>837</sup> umzusetzen und die empirisch erlebte Wirklichkeit der Krise in einer Form zu erzählen, die narratologische Elemente des Stablen mit Elementen des Instablen kombiniert. Die Kombination von Merkmalen diskursiver Instabilität wie Stabilität, die

---

<sup>835</sup> Vgl. noch einmal Jaeggi 2014: 213, 214.

<sup>836</sup> Vgl. Jaeggi 2014: 405, 422.

<sup>837</sup> Vgl. Rodriguez Marcos 2011.

Hartwig zufolge *La trabajadora* zu einer Geschichte über die Krise aus der Krise machen,<sup>838</sup> lässt sich auf allen Ebenen des Narrativs ausmachen. Demnach setzt sich das Binnennarrativ, das die Geschichte von Elisa erzählt, aus einer Vielzahl aufeinanderfolgender, fragmentartiger Kapitel zusammen, die in konsekutiven Abfolgen bestimmte Reflexionen Elisas zu ihrer Krankheitsgeschichte wiederholen und variieren. Wie eine traumatisierte Patientin, die sich vor einer jeden Therapiesitzung des in den vorangegangenen Therapiestunden Erschlossenen vergewissern möchte, werden Themen wiederholt und durch neue Aspekte angereichert, sodass sich die Geschichte der Ich-Erzählerin als eine kontinuierliche, stabile Anordnung von Erzählblöcken liest, die sich durch Repetition und Variation auszeichnet.

Dieser Eindruck wird durch die Rahmenerzählung unterstützt. Durch die Darstellungen im Epilog, wo Elisa bekundet, dass es sich bei den Geschichten des Binnenteils um die Fragmente einer durch ihren Therapeuten begleiteten, bislang un abgeschlossenen Aufarbeitungsarbeit ihres erlittenen Traumas handelt, erklärt sich auch der Sinn der seltsam anmutenden Konstellation aus Wiederholungen und Ergänzungen sowie die durchaus sperrige Syntax von Elisas Erzählungen. Diese können nicht zuletzt als das diskursive Korrelat einer kognitiven Beeinträchtigung bewertet werden, die die Ich-Erzählerin noch nicht überwunden hat.

Darüber hinaus ergeben sich auch aus dem Prolog erhebliche Indizien darauf, wie das Binnennarrativ zu lesen ist. Hier gibt Elisa an, die Geschichte Susanas zu erzählen. Tatsächlich erweist sich dieser Prolog aber als Paradebeispiel dafür, mit welchen narratologischen Techniken sich Elisa der zu erzählenden Wirklichkeit annähert. Susanas Geschichte im Madrid der Achtziger erweist sich als ein Rearrangement von transtextuellen Versatzstücken, die als Schablone für Elisas Inszenierung der eigenen Lebensgeschichte dienen. Indem die Erzählinstanz so verfährt, macht sie gleichsam darauf aufmerksam, wie der Binnenteil der Erzählung verstanden werden soll, nämlich analog zum Prolog, wo Elisas narratologische Strategie erläutert wird, als ein transtextuelles Rearrangement, das sich aus den Bildern zusammensetzt, die Elisa in ihrer Krise erlebt hat und die krankheitsbedingt nur durch eine schwache Ordnungsstruktur gegliedert sind. Effekt dieser narratologischen Konfiguration von Elementen des Stablen wie Instablen ist, dass *La trabajadora* durch eine epistemologische und phänomenologische Unschärfe besticht, die unter Berücksichtigung möglicher Krisenverläufe nach Jaeggi als Korrelat einer fortgeschrittenen, aber längst nicht abgeschlossenen Krisenbewältigung betrachtet werden kann.

---

<sup>838</sup> Vgl. Hartwig 2017: 278.



Eine noch dezidiertere epistemologische Unschärfe lässt sich in *Democracia* von Pablo Gutiérrez ausmachen. Auch in diesem Krisenroman mischen sich strukturelle Elemente, die sich sowohl stabilisierend wie destabilisierend in Hinsicht auf den dargestellten Gegenstand auswirken. Insgesamt fällt die narratologische Rahmung in Gutiérrez' Krisenroman jedoch deutlich schwächer aus als in *La trabajadora* und *En la orilla*.

Durch dieses Maß an narratologischer Instabilität spiegelt das Narrativ eine der zentralen Erfahrungen seines Autors wider. Pablo Gutiérrez selbst hatte bekundet, dass die Hauptmotivation, über die Krise zu schreiben, für ihn in der Unerklärbarkeit und verstörenden Ereignisartigkeit dieser gelegen habe.<sup>839</sup> Gleichzeitig hatte der Autor von *Democracia* konstatiert, dass mit der Krise für ihn auch der Glaube in den Logos und die Vernunft als Ordnungsinstrumente des Wissens erschüttert worden seien.<sup>840</sup> Der krisenbedingt sich ereignende Verlust der epistemologischen Grundlage des modernen Denkens kann damit als das eigentliche Ausgangsmoment des Erzählens bei Gutiérrez betrachtet werden.

Dieser Hochkomplexität der Aufgabenstellung begegnet der Roman nun mit einer gleichsam hochkomplexen Struktur. Das insgesamt in 109 Kapitel aufgeteilte Narrativ zeichnet sich neben dem Momentum unzuverlässigen und achronologischen Erzählens durch eine polyphone Erzählstruktur, mannigfaltige Vor- und Rückblenden, narratologische und logische Brüche, ein hohes Maß an Transtextualität und Transmedialität, Registerwechsel sowie auffällige morphologische Änderungen des Schriftbildes aus. Dadurch erfüllt *Democracia* alle formalen Kriterien postmodernen Erzählens. Wenn es eine Gewissheit in Pablo Gutiérrez' Krisenroman gibt, dann die, dass die Krise tatsächlich existiert und ereignisartig alle Gewissheiten über die Welt, inklusive ihrer logischen Erklärungssysteme und Instrumente, erschüttert hat.

Die Struktur der hier besprochenen Krisennarrative hat nicht zuletzt Auswirkungen auf die rezeptionsästhetische Wahrnehmung der inszenierten Inhalte. Die präapokalyptisch und krisenfrüphasische Perspektive auf die Welt in *Crematorio* resultiert dabei in einem narratologischen Krisenbild, dass durch äußerste Ambivalenz der durch die Figuren vertretenen ideologischen Positionen und dem dezidierten epistemologischen Zweifel, ob die Wirklichkeit überhaupt noch nach einem klaren weltanschaulichen Schema erklärt werden kann, gekennzeichnet ist. Die hier dargestellten inneren Monologe der Subjekte, die durch den Tod von Matías erschüttert

---

<sup>839</sup> Vgl. Gutiérrez 2017: 195.

<sup>840</sup> Vgl. Gutiérrez 2017: 195.

werden, offenbaren nicht nur den Verlust ideologischer Stabilität und Identität, sondern auch die Erschütterung in den Glauben, die soziale Realität in einem glückenden Sinne überhaupt noch gestalten zu können. Dies wird nicht zuletzt durch die Lähmung der Figuren auf der Handlungsebene deutlich. Die in Rafael Chirbes' erstem Krisenroman zur Darstellung kommenden Subjekte handeln nicht, sondern verharren isoliert vom Rest der gesellschaftlichen Wirklichkeit nur vom Rauschen ihrer destruktiven Reflexionen begleitet im Zustand der Paralyse. Das Eingeständnis, dass die zeitlebens bekämpfte gesellschaftliche Gegenseite über die besseren und effektiveren Methoden und Ansichten zur Wirklichkeitsgestaltung verfügt hat, komplettiert, neben der dezidierten Koinzidenz von These und Antithese im figurenimmanenten diskursiven Binnenraum, den Eindruck erschütterter Subjektidentitäten.

In *En la orilla* ergibt sich wiederum ein anderes Krisenbild. Sind die Ausführungen der Figuren in *Crematorio* durch ihre Unsicherheit und Ambivalenz gekennzeichnet, erweisen sich die Subjekte, die in *En la orilla* zur Darstellung kommen, als dezidiert sicherer in Bezug auf die sich ihnen offenbarenden gesellschaftlichen und epistemologischen Herausforderungen.

Dies macht sich nicht zuletzt auch dadurch bemerkbar, dass die Akteure in Rafael Chirbes' zweitem Krisenroman deutlich handlungsfähiger sind als die Figuren in *Crematorio*. So kommt die Hauptfigur in *En la orilla*, Esteban, letztlich zu der ideologisch sicheren Einschätzung, dass das etwaige Reüssieren oder Scheitern in der krisenaffizierten Wirklichkeit von den soziokulturellen und politökonomischen Voraussetzungen abhängt, vermittels welchen bestimmte Subjekte der Krise begegnen. In seiner genealogischen Abhandlung der eigenen Lebensgeschichte unterscheidet Esteban klar zwischen zwei möglichen, letztlich unterschiedlich erfolgreichen Lebensmodellen. Während der Teil Spaniens, der schon zu Francos Zeiten reüssierte und der durch die Familie von Estebans besten Freund Francisco verkörpert wird, seine Erfolgsgeschichte in Zeiten der demokratischen Marktwirtschaft fortschreiben kann, hat die Familie Estebans, die in *En la orilla* die Verliererseite Spaniens figuriert, auch nach Etablierung der konstitutionellen Monarchie das Nachsehen. Estebans Blick auf die Wirklichkeit offenbart eine Sicht, gemäß welcher sich ein vulgärer, nach sozialdarwinistischen Kriterien organisierter Kapitalismus als das gültige Ordnungsprinzip für das weitere gesellschaftliche Leben durchgesetzt hat.

Neben den genealogischen Einsichten Estebans kommen innerhalb des Narrativs noch weitere Perspektiven auf die Krise zur Darstellung. Damit ähnelt die Polyphonie in *En la orilla* der von *Crematorio*, wohl aber mit einem entscheidenden Unterschied. Während der Multiperspektivismus in Chirbes' erstem Krisenroman auf die identitären und ideologischen

Schwankungen seiner Figuren zurückzuführen ist, kommt die Vielstimmigkeit in *En la orilla* ausschließlich durch die Nebeneinanderstellung sich voneinander abgrenzender Figurenansichten zur Darstellung. Estebans gleichsam sozialdarwinistisch-marxistische wie apokalyptische Weltperspektivierung wird die ebenso sozialdarwinistische Anschauung der Nebenfiguren entgegenstellt, die aber auf Grund ihrer zu Esteban unterschiedlichen materiellen Ausgangslagen zu einem anderen Schluss über die Krise kommen. Ungleich Esteban, der sein Scheitern als endgültig erachtet und sich das Leben nimmt, entscheiden sich die Nebenfiguren für den *Kampf ums Dasein* und stellen sich den Herausforderungen der Krise.

In *La trabajadora* von Elvira lässt sich nun wiederum eine intermediäre Subjektposition in der Krisenbewältigung ausmachen. Die Ich-Erzählerin zeichnet hier das Bild einer Wirklichkeit, in der das Gefühl von Ohnmacht angesichts einer apokalyptischen, aus den Fugen geratenen Welt mit der berechtigten Aussicht, effizienten Widerstand gegen eine als unmenschlich und ausbeuterisch identifizierte, postmodern-kapitalistische Wirklichkeit ausüben zu können, kombiniert ist. Dem entspricht auf der Figurenebene die teilweise, aber noch nicht endgültig zurückgewonnene Handlungs- und Reflexionsfähigkeit Elisas. Die Ich-Erzählerin oszilliert hierbei zwischen Gewissheit und Zweifel ob der sich ihr offenbarenden gesellschaftlichen Realität. Gewissheit insofern, als dass Elisa sich darüber vollkommen bewusst ist, dass sie sich in einer sozialen, ökonomischen wie identitären Krise befindet und deshalb des Selbsterhaltes wegen Widerstand gegen eine als übermächtig erfahrene Welt des kapitalistischen Logos leisten muss, und Bedenken auf der anderen Seite, da sie nicht einschätzen kann, ob diesem Widerstand in einer totalitären, postmodern-kapitalistischen Wirklichkeit die Chance auf Verwirklichung gegönnt sein wird.

Diese ambivalente Haltung wird auch durch die Erzähllogik in *Democracia* zum Ausdruck gebracht. Aus dieser ebenfalls als intermediär klassifizierbaren Krisensubjektivität heraus resultiert ein Bild der Welt, das durch ein überbordendes Wissen über die Krise und dem gleichsamem Eingeständnis der Unfähigkeit, dieses Wissen in einem ideologisch kohärenten Sinne zu ordnen, gekennzeichnet ist.

Dies wird nicht zuletzt an der Figur Marco deutlich, dessen Entwicklungsgeschichte durch die Erzählinstanz minutiös nacherzählt wird. Ähnlich wie Elisa hat Marco die Hoffnung noch nicht ganz aufgegeben, eine glückende Identität außerhalb der kapitalistischen Leistungsgesellschaft zu entwickeln und kämpft als Künstler gegen die als ungerecht empfundene Ordnung an. Angesichts einer als übermächtig dargestellten kapitalistischen Wirklichkeit verdeutlicht das in *Democracia*

gezeichnete Krisengebilde jedoch dezidiert, dass die durch den Protagonisten verkörperten Ressourcen zur Bewältigung der Krise möglicherweise nicht ausreichen, um die gesellschaftliche Ordnung zu ändern.<sup>841</sup> Ähnlich wie in *La trabajadora*, wo Elisa sich durch das Mittel der unzuverlässigen Erzählung einer allzu normierenden Darstellung der Krise zu entziehen versucht,<sup>842</sup> bleibt auch Marco nichts anderes übrig, als seinen Widerstand gegen die Ordnung auf das Mittel der Kunst und in seinem Fall auf das Besprühen von Häuserwänden mit politischen Pamphleten zu beschränken.

Man kann also über den Krisenroman zunächst Folgendes schlussfolgern: Der durch Mecke gemachten Feststellung, im Falle des Krisenromans handele es sich um die Darstellung der epistemologischen Unmöglichkeit, die Krisenwirklichkeit gemäß klarer ideologischer Kriterien zu erklären, zu inszenieren und zu bewältigen,<sup>843</sup> ist demnach dezidiert zu bejahen und als die Grundaussgangsposition aller Krisensubjektivitäten zu benennen, die in den besprochenen Romanen zur Darstellung kommen. Die Untersuchungen dieser Arbeit haben darüber hinaus gezeigt, dass es die jeweiligen Romane je nach Erfahrungsschatz und Zeitpunkt der Krisenerfassung vermögen, voneinander abweichende Grade an epistemologischer Unsicherheit und Gewissheit hinsichtlich der beobachteten Krisenwirklichkeit abzubilden. Der Krisenroman ist somit neben der Inszenierung der Unsicherheit auch die Inszenierung der unterschiedlichen Kapazität, der Finanzkrise adäquate narratologische Gestalt zu geben.

Gleichsam trifft der Krisenroman eine politische Aussage über die Welt. Jaques Rancière begreift das politische Moment der Literatur gerade in ihrer Fähigkeit, der Welt eine bestimmte – und eben nicht eine andere – Gestalt zu geben.<sup>844</sup> Dabei spielt das Momentum der Selektion eine gewichtige Rolle. Der Akt des Schreibens ist insofern politisch, als dass aus einer theoretisch unendlichen Anzahl von Möglichkeiten, wie diese Welt dargestellt werden könnte, nur eine einzige konkrete resultiert.<sup>845</sup> Diese konkrete Entscheidung für eine bestimmte Selektion an Themen und Formen der Darstellung, die letztlich in ein bestimmtes Narrativ über die Wirklichkeit mündet, ist politisch. Politisch ist sie gerade deswegen auch, da hier ein konkreter Autor aus dem Fundus seiner Gedanken über die Welt, die zunächst noch unsichtbar und privat sind, ein Narrativ schafft, das an die Öffentlichkeit gelangt, unabhängiger Teil der Wirklichkeit wird und in Konkurrenz zu anderen

---

<sup>841</sup> Vgl. Bode 2017: 238f.

<sup>842</sup> Vgl. Hartwig 2017: 278.

<sup>843</sup> Vgl. noch einmal Mecke 2017: 226.

<sup>844</sup> Vgl. Rancière 2011: 17f.

<sup>845</sup> Vgl. Rancière 2011: 17f.

Erzählungen, die bislang den öffentlichen Diskurs dominiert haben, tritt. Dadurch rückt die Figur des Autors bzw. die der Erzählinstanz in den Vordergrund, ist es doch dieser/diese, der/die *aus* der Wirklichkeit *über* die Wirklichkeit berichtet und durch das bloße Selektieren und Öffentlich-Machen seiner Gedanken die Wirklichkeit um seine Position erweitert, öffentliches Bewusstsein für eine andere Perspektive auf die Wirklichkeit schafft und nicht zuletzt dadurch die Meinung der politisch handelnden Akteure möglicherweise verändert.<sup>846</sup>

Diese sozial-politische Funktion scheint dem Krisenroman nun selbst bewusst zu sein. Zumindest ist auffällig, dass alle vier gewählten Romane ihren eigenen Standpunkt reflektieren und darauf aufmerksam machen, dass sie keine objektiven Wahrheiten, sondern subjektive Manifeste<sup>847</sup> über die Wirklichkeit sind, die von einer bestimmten präfigurativen Ausgangsposition abhängen, die wiederum durch die äußeren gesellschaftlichen Umstände bedingt ist. Seien es die Romane von Chirbes, aber auch *Democracia* bzw. *La tabajadora* – sie alle verweisen darauf, dass sie als narratologische Manifeste gelesen werden können, die wiederum auf Instanzen des Erzählens verweisen, die ihre eigene Affektion ob der Krise durch ein bestimmtes narratologisches Arrangement zur Darstellung bringen.

Dadurch ist das Alleinstellungsmerkmal des literarischen Schreibens unter den bestehenden Möglichkeiten medialer Weltbespiegelung benannt. Der Krisenroman ist besonders, weil er selbst als selbstreflexives Zeugnis der Verkörperung *immanenter Kritik* verstanden werden kann, inszeniert er doch die Verwicklung von empirisch erfahrbarer Wirklichkeit und erzählter Welt durch das Medium des in beiden Subsystemen verankerten Erzählers als eigenen Aspekt der Krise. Darauf hatte insbesondere Rafael Chirbes hingewiesen, demgemäß jegliche Befragung der Wirklichkeit nie ohne das Subjekt der Aussage gedacht werden kann, ja die Exploration der Wirklichkeit durch die Selbsterkundung des Autors, der Teil dieser Wirklichkeit ist, selbst erfolgen muss, um zu dieser ungekannten und unbenannten Realität überhaupt vordringen zu können.<sup>848</sup> Nur dann, wenn der Wirklichkeit durch das Mittel der narratologischen Exploration neue Aspekte abgewonnen werden können und dadurch die Wirklichkeit auch verändert wird,<sup>849</sup> ist diese Befragung dem Autor von *Crematorio* und *En la orilla* zufolge auch als sinnvoll zu bewerten und legitim.

---

<sup>846</sup> Vgl. Martín Rodrigo 2012.

<sup>847</sup> Vgl. Mecke 2017: 226.

<sup>848</sup> Vgl. Armada 2013.

<sup>849</sup> Vgl. Armada 2013.

Dieser Vorgang der Machtverschiebung durch das Mittel der Kunst wird nun durch den Krisenroman auf Ebene der verschiedenen Figuren selbst thematisiert und widergespiegelt. In allen in dieser Arbeit besprochenen Krisenromanen spielt die Inszenierung der Kunst und des künstlerischen Schaffens eine bedeutende Rolle für das Verständnis der Wirklichkeits- und damit Krisendarstellung. Dies wird besonders in *Crematorio* deutlich, wo alle der hier dargestellten Figuren einer Art künstlerischen Tätigkeit nachgehen und dadurch politisch handeln. Wenn Rubén, ganz seinem Realitätsprinzip folgend, entscheidet, die Küste seiner Heimatstadt zu bebauen, dann vollzieht er auch eine ganz bestimmte Handlung, die letztlich das Antlitz der Wirklichkeit verändert und die – darauf kommt es jetzt an – auch anders hätte ausfallen können. Bebauen bedeutet für den Protagonisten von *Crematorio* zerstören und damit letztlich sich gegen etwas anderes zu wenden, nämlich das Tradierte in der Wirklichkeit zu erhalten. In keinem Aspekt wird die politische Bedeutung der Kunst deutlicher als in Rubéns Realitätsprinzip, und dieses Realitätsprinzip impliziert, kraft des eigenen Willens aus der Unendlichkeit der Möglichkeiten, wie die Welt gestaltet werden könnte, *eine* Entscheidung bzgl. der Frage, wie die Wirklichkeit gestaltet werden soll, zu treffen und damit eine Grenze zu den nicht-berücksichtigten Alternativen der Weltgestaltung zu ziehen. Rubén entscheidet sich kraft seines „Willens“ und seiner „Vorstellung“<sup>850</sup> für eine neoliberalistische und gegen eine marxistische Weltperspektivierung, und damit verändert er nicht zuletzt die Realität in eine ganz bestimmte Richtung.

Gleichsam handelt sein direkter Gegenspieler Matías, der sich aus der zivilisierten Welt zurückzieht, um in der Abgeschiedenheit dem Anbau von Oliven nachzugehen. Indem er so kraft seines politischen Willens verfährt, schafft er ein symbolisches Gegenmodell zur kryptofaschistischen und neoliberalen Expansionspolitik seines Bruders. Beide Akteure erarbeiten sich demnach öffentlich wirksame Identitäten und verkörpern dadurch Lebensformen, die miteinander um die politische Meinungshoheit konkurrieren. Die Inszenierung der Kunst oder des künstlerischen Handelns – und dazu gehört auch die Inszenierung der Theatralität der emphatisch-öffentlichen Rechtfertigungen von Lebensläufen durch die krisenbedingt in ihren Ansichten strauchelnden Figuren – dient im Krisenroman auch der In-Szene-Setzung des ontologischen Umstandes, dass Kunst niemals nur sich selbst bedeutet, sondern als Handlung verstanden werden muss, die aktiv und willentlich in das symbolische Antlitz der Wirklichkeit eingreift, dadurch Aufmerksamkeit irritiert und letztlich so die Welt verändert.

---

<sup>850</sup> Buschmann 2008.

Gleichzeitig wird aber durch den Protagonisten sowie dessen Tochter Silvia ein anderes Funktionsprinzip der Kunst im Krisenroman verdeutlicht. Beide werden in ihren Reflexionen nicht müde, zu berichten, wie wichtig sie selbst die Kontemplation und das Räsonieren über bestehende Kunstwerke für ihre eigene Identitätsfindung und Selbstwerdung in der Welt erachten. Rubén reist nicht nur zu den Weltkulturstätten, sondern entwickelt durch diese Reisen auch seine Identität als Bauherr, die ihm letztlich dazu dient, sich von seiner Familie zu emanzipieren. Gleichsam handelt Silvia, die durch die Erzählungen ihres Onkels Matías eine andere Welt kennenlernt und es dadurch schafft, eine Existenz und Identität außerhalb der Weltvorstellung ihres Vaters aufzubauen. Durch die Auseinandersetzung mit der Kunst, die sinnbildlich für die gegebene Objektwelt steht, werden die jeweiligen Figuren mit einer anderen, fremden Wirklichkeit konfrontiert und entdecken dadurch bedingt in sich selbst Aspekte der Welt, die ihnen bislang verborgen gewesen sind.

In *La trabajadora* wird dieser Prozess der Selbstwerdung durch die Kunst prototypisch durch die Ich-Erzählerin Elisa verkörpert. Diese erschreibt und erzählt sich in der Konversation mit ihrem Psychiater nicht nur eine neue Identität, sondern leistet durch die Beschreibung ihrer Krise, die sich einer allzu kohärenten und konformistischen Darstellung entzieht, auch Widerstand gegen ein kapitalistisches System,<sup>851</sup> das genau diese Kohärenz, Funktionalität und Konformität von ihr erwartet. Der Akt des Sprechens, des Erzählens und des damit verbundenen Selektierens von diskursiv gewordenen Weltwirklichkeiten dient also nicht nur der Identitätsfindung, sondern auch der Generierung von alternativen Lebens- und Gesellschaftsentwürfen, die den Werten des Machtsystems die Stirn bieten.

Diese Form des Widerstandes durch das Medium der Kunst wird auch durch Marco, dem Protagonisten von *Democracia*, verkörpert. Marco gewinnt durch die Kunst nicht nur eine neue Identität, sondern findet in dieser auch ein Mittel, um seinen öffentlichen Protest gegen die kapitalistische Herrschaftsordnung kundzutun. Zusammen mit *La Niña* besprüht er nachts die Häuserfassaden der Stadt mit seinen utopischen Gesellschaftsvorstellungen und wird dadurch zur Verkörperung der Ressourcen, die zur Bildung einer alternativen gesellschaftlichen Identität außerhalb der Domäne des kapitalistischen Herrschaftssystems beitragen könnten.

Gleichsam verweisen die in dieser Arbeit diskutierten Werke noch auf einen anderen Mehrwert künstlerischen Handelns in Zeiten der Krise. Wie bereits dargestellt, erzählen die hier besprochene Romane die jeweiligen Geschichten um die Krise nicht in einem monostringenten

---

<sup>851</sup> Vgl. Hartwig 2017: 278.

Sinne, sondern stellen diese die Welt durch eine besondere, polyphone Erzählstruktur dar, die darüber hinaus auf eine Vielzahl transtextueller Montageverfahren rekurriert. Dies hat zweierlei Effekt. Auf der einen Seite verweist diese multiperspektivistische Darstellung der Kriseninhalte darauf, dass die Sicht auf die Krise immer eine subjektive und niemals alleingültige ist.<sup>852</sup> Dem Krisenroman gelingt es so, verschiedene auch in direkter Opposition zueinanderstehender Erklärungsmodelle gleichzeitig zu inszenieren und damit verschiedene Angebote zur Erklärung der Krisenwirklichkeit zu machen, die sich gegenseitig kommentieren und relativieren, und dies ohne dezidiert dem Zwang zur Kohärenz zu unterliegen. Ganz im Sinne von Walter Benjamins Ansatz der Geschichtsschreibung<sup>853</sup> erscheint die Welt durch den Krisenroman nicht im Zustand holistischer Kohärenz, sondern bilden die hier dargestellten, unterschiedlichen Krisennarrative einen heterogenen Diskursraum, der Einblicke in die subjektive Wirklichkeitsperspektive diverser sozialer Subsysteme gewährt, die notwendigerweise nicht kausal miteinander verknüpft sein müssen. Im Gegensatz zu anderen Modellen der Krisenerklärung simplifiziert der Roman nicht die Wirklichkeit, sondern bildet deren Komplexität ab. Der Krisenroman liest die Krise nicht durch das Brennglas der Vereinfachung und Vereinheitlichung, sondern durch die rhizomatische Brille der Differenz, wie sie Deleuze in Abgrenzung zur Identität sieht,<sup>854</sup> und macht die Komplexität der Krise sinnlich nachvollziehbar.

Auf der anderen Seite führt diese achronologische und alinerare Erzählform aber auch zu einem weiteren Effekt. Alle vier Romane verweisen durch die zur Anwendung kommende Erzählstruktur darauf, dass sie sich als Konstruktionen, als willentliche Anstrengungen des textuellen Rearrangements über die spanische Krisenwirklichkeit verstehen. Die Texte sagen: Nicht Welt, sondern Welt im Medium der textuellen Verarbeitung und Filterung wird hier dargestellt. Dies wird insbesondere an *Democracia* und *La trabajadora* deutlich, wo die jeweiligen Erzählinstanzen durch die Offenlegung ihrer Erzähltechniken und -strategien darauf verweisen, dass die hier erzählten Welten *a priori* im Subsystem der Literatur zur Darstellung kommende und damit durch eine spezifische Materialität und Medialität bedingt sind. Luhmann hatte in seiner Theorie der Kunst darauf verwiesen, dass Kommunikation niemals ohne ihr Trägermedium gedacht werden kann.<sup>855</sup> Dieser Allgemeinplatz dessen, was Kommunikation ist, nämlich immer auch

---

<sup>852</sup> Vgl. Mecke 2017: 226.

<sup>853</sup> Vgl. Wolfarth 2011: 251ff.

<sup>854</sup> Vgl. Balke 1998: 229.

<sup>855</sup> Vgl. Grizelj, Mario (2012): „Medien“. In: Jahrhaus/Nassehi: 99–101, hier: 99.



Kommunikation über Kommunikation,<sup>856</sup> kann als das ontologische Erkennungsmerkmal des Subsystems „Kunst“ betrachtet werden, dessen physiologische Aufgabe in der Irritierung von sozialer Aufmerksamkeit besteht.<sup>857</sup> Genau auf diese ontologische Eigenschaft machen die hier gewählten Werke durch ihr besonderes Format aufmerksam. Neben dem Umstand, dass *Crematorio*, *En la orilla*, *La trabajadora* und *Democracia* auch als historiographische Versuche der Darstellung sozialer Wirklichkeit in Zeiten der Krise betrachtet werden können, spiegeln sie durch dieses Offensichtlich-Machen ihrer Inszenierungsstrategien auch ihr eigentliches ontologisches Wesen, als autonome Kunstwerke Zeugnisse medialer Konstruiertheit von sozialer Wirklichkeit zu sein, wider.

Damit werden diese Romane gleichsam zu Verweisinstanzen auf andere mediale Darstellungen der Krisenwirklichkeit wie etwa den Nachrichten, dem Essay oder dem Kinofilm. Der Leser wird durch die spezifische, irritierende Form des Krisenromans darauf hingewiesen, dass es sich auch bei diesen Formen der Kritik um Narrative und symbolische Konstruktionen und eben nicht um „wahre“ Wirklichkeiten handelt. Dies schließt nicht zuletzt die Konstruiertheit der eigenen Identität im Lesenden als mediale Filterinstanz der wahrgenommenen Welt selbst mit ein. Durch die Auseinandersetzung mit dem Krisenroman als kritischem Kunstwerk lernt der Leser, dass das Bild der Wirklichkeit von den in ihm *a priori* präfigurativ wirksamen Determinanten, die ihn als Subjekt bedingen, abhängt.<sup>858</sup>

Diesen Prozess des Lernens und des Reflektierens vollziehen die in den jeweiligen Romanen inszenierten Figuren selbst exemplarisch. Und gerade in diesem Aspekt liegt wiederum ein Momentum, das den Krisenroman von anderen Formen der Kritik an der Krise unterscheidet. Erkenntnis ist kein Objekt der Wirklichkeit, das ohne die materielle Involviertheit des Subjektes möglich ist, das in dieser Wirklichkeit kraft seines Leidens um Erkenntnis ringt. Das Schreiben über die Krise wird dadurch zum Manifest für die Rückbesinnung des Menschen auf eine seiner wichtigsten Fähigkeiten, nämlich sich durch kontinuierliche und langwierige Arbeit an der Realität erzählerisch selbst zu entdecken, sich anzunehmen und auf dieser Grundlage die Welt zu beschreiten, ohne dabei die Begrenztheit seiner eigenen Erkenntnisfähigkeit leugnen zu müssen.<sup>859</sup>

---

<sup>856</sup> Vgl. Jahrhaus 2012: 237.

<sup>857</sup> Vgl. Jahrhaus 2012: 237.

<sup>858</sup> Vgl. Armada 2013.

<sup>859</sup> Der Krisenroman erfüllt somit das, was Franck Hofman und Marcus Messling in ihrer Forderung nach einer Ästhetik und Politik der Anerkennung formulieren, nämlich aus der Krise heraus eine Sprache zu entwickeln, die auch als ehrliche Grundlage einer neuen europäischen Identität betrachtet werden kann: „Ästhetik [ist] heute gerade keine Lehre des Schönen mehr, auch keine ästhetizistische Fantasie von Unmittelbarkeit, sondern als Theorie gerade die Eröffnung

Die Darstellung der Krise im aktuellen spanischen Roman ist auch ein Manifest für die Rückbesinnung des Menschen auf eine echte, sich selbst vergewissernde und an der Wirklichkeit orientierten Vernunft.

---

eines Abstands zur Wirklichkeit, in dem Haltungen zur und Formgebung der Welt verhandelt werden. Entfaltet wird Ästhetik in der Spannung von Bewusstsein und inkorporierter Erfahrung gerade auch in der Form kleiner Erzählungen, die an die Stelle nicht nur der großen Epik, sondern auch des Storytellings der Politik gesetzt werden sollten. Verbrauchte Großnarrative der Begründung Europas oder seiner Nationen einfach durch neue zu ersetzen, wird nicht ausreichen, um die Europäische Union zu einer Angelegenheit der Bürgerinnen und Bürger des Kontinents zu machen, die sich für ihre Polis engagieren. Die Ansprüche von Menschen und deren Lebenswirklichkeit als konkrete und historische zur Sprache zu bringen, ist die Voraussetzung eines neuen Gesellschaftsvertrags, eines *contrat social*. Achtsame Wahrnehmung, geteilte Erfahrungen und ein historisch kritisches Bewusstsein sind die Voraussetzungen dafür, die gegen die nicht-europäische Welt gewendeten und so zerstörten Ideale der Moderne – *liberté, égalité, fraternité* – in einer krisenhaften globalen Welt zu erneuern und eine Citoyenneté der »Terriens« zu begründen.“ (Hofmann, Franck/Messling Markus (2017): „Für Europa: Politik und Ästhetik der Anerkennung“. In: dies.: 7-27, hier 23)

## 7 Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (<sup>4</sup>2016): *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Anghern, Emil (2016): „Hermeneutik und Kritik“. In: Jaeggi/Wesche: 319–338.
- Apablaza, Claudia (2010): „La ciudad“. *60Watts*, Februar 2010. Online unter: <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-en-60watts-por-claudia-apablaza/>, abgerufen am 23.04.2021.
- Apocalypse Now* (1979). Regie: Francis Ford Coppola. 2015. USA: Zoetrope Studios. Fassung DVD. Arthouse collection 2015.
- Armada, Alfonso (2013): „No hay riqueza inocente“. Interview mit Rafael Chirbes. In: *ABC*, 28.05.2013. Online unter [https://www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html#acla\\_comentarios](https://www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html#acla_comentarios), abgerufen am 14.06.2022.
- Auerbach, Erich (<sup>1</sup>2015): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Auerbach, Erich (2016): „Figura“. In: Balke/Engelmeier: 121–180.
- Baudelaire, Charles (1972): *Les fleurs du mal*. Edition Yves Florenne. Paris: Le Livre de Poche.
- Ben Hur* (1959). Film. Regie: William Wyler. USA: Metro-Goldwyn-Mayer. Fassung: VHS/DVD. MGM/UA Homevideo 1987.
- Atzeni, Gina (2012): „Interaktion/Organisation/Gesellschaft“. In: *Jahrhaus*: 88–90.
- Augé, Marc (<sup>5</sup>2010): *Nicht-Orte*. München: Beck.
- Balibar Étienne/Mezzadra, Sandro/Wolf, Frieder Otto (2017): „Das Diktat von Brüssel“. In: Hofmann/Messling: 345–370.
- Balke, Friedrich (1998): *Gilles Deleuze*. Frankfurt/New York: Campus.
- Balke, Friedrich/ Engelmeier, Hanna (Hg.) (2016): *Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des „Figura-Aufsatzes“ von Erich Auerbach*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Balke, Friedrich (2016): „Erich Auerbachs Niederer Materialismus“. In: ders./Engelmeier: 13–88.
- Banksy Exit Through the Gift Shop* (2010). Dokumentarfilm. Regie: Banksy. Vereinigtes Königreich: Paranoid Pictures. Fassung: Kinofilm. 2011. 83 min.
- Curtius, Ernst Robert (<sup>1</sup>1993): „Schauspielermetaphern“. Buchkapitel. In: ders.: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag: 148–154.

- Hermle, Leo (2012): „Biodrogen“. In: Batra, Anil/Bilke-Hentsch (Hg.) (2012): *Praxisbuch Sucht. Therapie der Suchterkrankungen im Jugend- und Erwachsenenalter*. Stuttgart/New York: Georg Thieme Verlag: 188–196.
- Barasikas, Petros (2017): „Landschaften der Krise.“ In: Hofmann/Messling: 380–385.
- Bayertz, Kurt (2016a): „Historischer Materialismus“. In: Quante/Schweikard: 194–208.
- Bayertz, Kurtz (2016b): „Wissenschaftlicher Sozialismus“. In: Quante/Schweikard: 279–293.
- Becerra Mayor, David (2014): „Las enfermedades psíquicas que el capitalismo provoca“. *Mundo obrero*, 27. Online unter: <https://www.mundoobrero.es/pl.php?id=3844>, abgerufen am: 02.08.2022.
- Becerra Mayor, David (2015): „Introducción“. In: ders. (Hg.): *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. San Fernando de Henares (Madrid): Tierradenadie Ediciones: 7–24.
- Benjamin, Walter (2010): *Über den Begriff der Geschichte*. Herausgegeben von Gérald Raulet. Kritische Gesamtausgabe. Band 19. Berlin: Suhrkamp
- Berasátegui, Blanca (2013): „Rafael Chirbes“. In: *El Cultural*, 01.03.2013. Online unter <https://elcultural.com/Rafael-Chirbes>, abgerufen 10.04.2020.
- Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily (2013): *Intertextualität: eine Einführung*. Berlin: Schmidt Verlag.
- Bernecker, Walther L. (2017): „España: crisis, postcrisis y un nuevo comienzo político“. In: Mecke/Junkerjürgen /Pöppel: 41–67.
- Bezhanova, Olga (2020): „La trayectoria de la novela de la crisis“. In: Mecke et al.: 204–219.
- Bieling, Hans Jürgen/Buhr, Daniel (Hg.) (2015): *Europäische Welten in der Krise. Arbeitsbeziehungen und Wohlfahrtsstaaten im Vergleich*. Frankfurt am Main: Campus.
- Bieling, Hans Jürgen/Buhr, Daniel (2015a): „Europäische Welten in der Krise: Nationale arbeits- und sozialpolitische Transformationspfade“. In: dies.: 11–30.
- Brocker, Manfred (<sup>5</sup>2018): *Geschichte des politischen Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bode, Frauke (2017): „Narrativas de la crisis en las narraciones de la crisis: ¿Nos tocará llorar por los viejos tiempos?». In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 231–247.
- Bogdal, Klaus-Michel (2014): „Überwachen und Strafen“. In: Kammler/Parr/Schneider: 68–80.

- Bueso, Emilio (2012): *Cenital*. Madrid: Salto de Página.
- Bull, Martin (2015): *This is not a photo opportunity: The street art of Banksy*. Oakland: PM Press.
- Buschmann, Albrecht (2008): „Die Welt als Wille und Stahlbeton. Rafael Chirbes und sein neuer Roman „Krematorium“. *Neue Zürcher Zeitung Online*. 13.10.2008. Online unter [https://www.nzz.ch/die\\_welt\\_als\\_wille\\_und\\_stahlbeton-1.1095104](https://www.nzz.ch/die_welt_als_wille_und_stahlbeton-1.1095104) , abgerufen am 19.06.2021.
- Cáliz Montes, Jessica (2017): „En la orilla de Rafael Chirbes: una alegoría de la crisis económica“. In: Crespo Vila, Raquel/Pastor Martín, Sheila (Hg.): *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*. Madrid: Biblioteca Nueva: 385–394.
- Ceikates, Robert/Loick, Daniel (2016): „Politische Schriften“. In: Quante/Schweikard: 119–144.
- Chirbes Rafael (1999): „Los depredadores de la historia“. Esteban, José (Hg.): *Literatura y guerra civil: Madrid, 1936-1939*. Madrid: Taurus: 17-20 zitiert in Serber 2014.
- Chirbes, Rafael (2010a): *Por cuenta propia: Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama.
- Chirbes, Rafael (<sup>12</sup>2016): *En la orilla*. 1. Auflage 2013. Barcelona: Anagrama.
- Chirbes, Rafael (<sup>11</sup>2016): *Crematorio*. 1. Auflage 2007. Barcelona: Anagrama.
- Chiappe, Doménico (2013): *Tiempo de encierro*. Madrid: Lengua de trapo.
- Chitty, Andrew (2017): „Menschliches Eigentum und wahres Eigentum beim jungen Marx“. In: Jaeggi/Loick: 48–69.
- Cooke, Maeve (2016): „Zur Rationalität der Gesellschaftskritik.“ In: Jaeggi/Wesche: 117–133.
- Dainotto, Roberto M. (2017): „Europa in der Theorie“. In: Hofmann/Messling: 36–70.
- Demirović, Alex (2016): „Kritik der Politik“. In: Jaeggi/Loick: 463–485, hier: 464.
- Eagleton, Terry (<sup>2</sup>2018): *Warum Marx recht hat*. Berlin: Ullstein-Taschenbuch.
- Ebeling, Knut (2014): „Archäologie“. In: Kammler/Parr /Schneider: 219–221.
- Ebeling, Knut (2014a): „Archiv“. In: Kammler/Parr/Schneider: 221–222.
- Ehrlicher, Hanno (2017): „Landeskrise und Meeresimaginationen. Erinnerung an eine vergangene spanische Identitätsdebatte“. In: Hofmann/Messling: 157–172.
- Engelmeier, Hanna (2016): „Die Wirklichkeit Lesen. Figura und Lektüre bei Erich Auerbach“. In: Balke/dies.: 89–118.

- Eribon, Didier (2017): *Gesellschaft als Urteil*. Berlin: Suhrkamp.
- Estrada, Ángel (2009): „Crisis económica y factores estructurales en España“. In: Bernecker; Walter L. Hernández/Diego Iñiguez, Diego/Maihold, Günther (Hg.): *¿Crisis? ¿Qué crisis? España en busca de su camino*. Madrid: Iberoamericana: 111–132.
- Eliot, Thomas S. (1969): *The complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber: 83ff.
- Ette, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ette, Wolfram (2011): „Beckett als philosophische Erfahrung“. In: Klein, Richard/Kreuzer, Johann/Müller-Doohm, Stefan (Hg.) (2011): *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler: 214–218.
- Fernández Etreros, Carmen (2010): „Mi escritura parte de la distorsión, de una mirada que privilegia aspectos que no son los habituales“. In: *Literaturas.com*, April 2011. Online unter: <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-en-literaturas-com-por-carmen-fernandez-etmeros/>, abgerufen am: 23.04.2021.
- Fleckenstein, William A./Sheehan, Frederick (2008): *Greenspan's Bubbles. The Age of Ignorance of the Federal Reserve*. New York: McGraw-Hill.
- Foucault, Michel (1971): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault Michel (<sup>4</sup>1977): *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault Michel (<sup>11</sup>1977): *Überwachen und Strafen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Foucault, Michel (<sup>2</sup>2002): „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“. In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band II. 1970–75*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 166–191.
- Foucault, Michel (2003): „Das Leben der infamen Menschen“. In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV: 1976–1979*: 309–336.
- Foucault, Michel (2005): „Der maskierte Philosoph“. In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV 1980–1988*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 128–137.
- Foucault, Michel (2011): „Das Leben der infamen Menschen“. In: ders.: *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 309–331.

- Fukuyama, Francis (1992): *Das Ende der Geschichte*. München: Kindler.
- Gagnebin, Jeanne Marie (2011): „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner: 284–300.
- García-Villalba, Alfonso (o.D.): „Entrevista para El Faro de las Letras.“ *Faro de las Letras*, o.S. Online unter: <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-para-el-faro-de-las-letras-por-alfonso-garcia-villalba/>, abgerufen am 10.06.2021.
- Geeroms, Maarten (2017): „La escritura-constelación de Walter Benjamin como alternativa de la historia: En la orilla (2013) de Rafael Chirbes“. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 94,7: 747–764.
- Geisenhanslüke, Achim (2014): „Wahnsinn und Gesellschaft“. In: Kammler/Parr/Schneider: 18–31.
- Gosh, Peter (2014): „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“. In: Müller/Siegmund: 245–255.
- Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. London: Harper Colophon Book.
- Gutiérrez, Pablo (2012): *Democracia*. Barcelona: Seix Barral.
- Gutiérrez, Pablo (2017): „Literatura social en España. La literatura perpetua“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 187–199.
- Gozalo i Salellas, Ignasi (2016): „15M, La lluvia que no cesa. Una relectura del acontecimiento contemporáneo“. In: *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 21: 54–70. Online unter <https://452f.com/15-m-ignasi-gonzalo/>, abgerufen am 13.10.2022.
- Grizelj, Mario (2012): „Medien“. In: Jahrhaus/Nassehi: 99–101.
- Haas, Tobias/Huke, Nikolai (2015): „Spanien: »Sie wollen mit allem Schluss machen«“. In: Bieling/Buhr: 165–190.
- Hartwig, Susanne (2017): „Representar al precario“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 263–281.
- Hellín García, María José/Manso, Helena Talaya (Hg.) (2018): *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC.
- Hermoso, Borja (2011): „Fuego real en el “crematorio” de Chirbes“. In: *El País*, 07.03.2011. [https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402\\_850215.html#?rel=listaapoyo](https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402_850215.html#?rel=listaapoyo), abgerufen am 14.06.2022.

- Hernández, Miguel (1992): *Obra completa. 1. Poesía*. Edición crítica de A. Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe.
- Hetzl, Andreas (2011): „Dialektik der Aufklärung“. In: Klein/Kreuzer/Müller-Doohm: 389–397.
- Hevia, Elena (2013): „Rafael Chirbes: España es un pantano que todo lo va pudriendo todo“. *El Periódico*, 20.03.2013. Online unter <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/rafael-chirbes-espana-pantano-que-todo-pudriendo-2345048>, abgerufen am 19.08.2021.
- Hofmann, Franck/Messling Markus (Hg.) (2017): *Fluchtpunkt. Das Mittelmeer und die europäische Krise*. Berlin: Kulturverlag Kadamos.
- Hofmann, Franck/Messling Markus (2017): „Für Europa: Politik und Ästhetik der Anerkennung“. In: dies.: 7–27.
- Honneth, Axel (2015): *Verdinglichung: Eine anerkennungstheoretische Studie*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Honneth, Axel (2018): „Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts (1821)“. In: Brocker: 403–418.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (<sup>22</sup>2016): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer.
- I AM IRONCLAW (2014, 15.12): Amiga – Super Mario Bros. (Backbone). 1 min. Internetvideo. Online unter [https://www.youtube.com/watch?v=Wt\\_TuPk9Quo](https://www.youtube.com/watch?v=Wt_TuPk9Quo), abgerufen am 02.08.2022.
- Ingenschay, Dieter (2013): „Mythisches Madrid? Geschichte und Spezifik der literarischen Anverwandlung einer iberischen Metropole“. In: Kimminich, Eva/Stein, Judith (Hg): *Mythos Stadt – Stadtmythen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang: 27–62.
- Ingenschay, Dieter (2014): „Crisis e (in)dignidad en la novela actual (de lengua castellana). Hispanismo y literatura hispánica frente a nuevos desafíos“. *Eutopías* 8: 29–38.
- Ingenschay, Dieter/Gimber, Arno (Kolloquiumsleiter) (2015): „Zwischen-Zeiten. Deutsch-spanische Kulturperspektiven angesichts der Herausforderungen des 21. Jahrhunderts“/ „Entre-Tiempos“. *Perspectivas culturales ante los desafíos del siglo XXI entre Alemania y España*. Abschlusskolloquium. Humboldt-Universität zu Berlin. 09.–10.09.2015. Unveröffentlicht.
- Ingenschay, Dieter (2017): „Ecos de la crisis financiera y social en las literaturas hispánicas actuales“. In: *Hispanismes* 9: 17–30. Online unter [https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_9/3\\_INGENSCHAY\\_Dieter\\_HispanismeS\\_9.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_9/3_INGENSCHAY_Dieter_HispanismeS_9.pdf), abgerufen am 13.10.2022.



- Iglesias, Pablo (2014): *Disputar la democracia*. Madrid: Akal.
- Iorio, Marco (2016): „Geschichtsphilosophie“. In: Quante/Schweikard: 208–218.
- Jaeggi, Rahel/Loick, Daniel (Hg.) (<sup>3</sup>2017): *Nach Marx. Philosophie, Kritik, Praxis*. Berlin: Suhrkamp.
- Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hg.) (<sup>3</sup>2016): *Was ist Kritik?* Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Jaeggi, Rahel (2016): *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Berlin: Suhrkamp.
- Jaeggi, Rahel (<sup>2</sup>2014). *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp.
- Jaeschke, Walter (2010): *Hegel-Leben-Werk-Schule*. Sonderausgabe. Stuttgart: Metzler.
- Jahrhaus, Oliver/Nassehi, Armin (Hg.) (2012): *Luhmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- Jahrhaus, Oliver (2012): „Psychisches System“. In: ders./Nassehi: 111–113.
- Jahrhaus, Oliver (2012): „Die Kunst der Gesellschaft (1995)“. In: ders./Nassehi: 236–241.
- Junkerjürgen, Ralf (2020): „Modelos de un cine de economía hacia el establecimiento de un género necesario“. In Mecke et. al.: 241–278.
- Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.) (2014): *Foucault-Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Kapp, Volker (<sup>3</sup>2007) (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Klemm, Hanno (2015): „Repräsentation der Krise im aktuellen spanischen Roman“. Bachelor-Arbeit. Humboldt-Universität. Unveröffentlicht.
- Kersting, Wolfgang (2018): „Thomas Hobbes, Leviathan (1651)“. In: Brocker: 212–226.
- Kissel, Wolfgang (<sup>2</sup>2011): „Postsymbolismus und frühe Avantgarde. Die agonale Moderne (1922–1940)“. Buchkapitel. In: Städke, Klaus (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*. Stuttgart-Weimar: Metzler: 246–276
- Klausnitzer, Ralf (2008): *Literatur und Wissen. Zugänge-Modelle-Analysen*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Klein, Richard/Kreuzer, Johann/Müller-Doohm, Stefan (Hg.) (2011): *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- Klymenko, Iryna (2012): „Autopoiesis“. In: Jahrhaus/Nassehi: 69–71.

- Koselleck, Reinhart (<sup>13</sup>2017): *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Freiburg/Breisgau: Suhrkamp.
- Köhler, Holm-Detlev (2017): „¿La actual crisis económica como retorno a la normalidad? La baja productividad y el subempleo crónico en España“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 25–41.
- Krastev, Ivan (<sup>3</sup>2017): *Europadämmerung. Ein Essay*. Berlin: Suhrkamp.
- Krmpotic, Milo J. (2010): „Entrevista para *Qué Leer*“. *Qué Leer*, 20.01.2010. Online unter: <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-para-que-leer-por-milo-j-krmpotic/>, abgerufen am 23.04.2021.
- Küchenhoff, Joachim (2016): „Mitspieler und Kritiker. Die kritische Hermeneutik des psychotherapeutischen Gesprächs“. In: Jaeggi/Wesche: 299–319.
- Lafon, Yann (2017): „Mittelmeerische Revolte. Vom *homo oeconomicus* zu Camus' Ökonomie menschlicher Aufmerksamkeit“. In Hofmann/Messling: 391–404.
- Largier, Niklaus (2013): „Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der *figura*“. In: Kiening, Christian/Mertens Fleury, Katharina (Hg.): *Figura. Dynamiken der Zeichen und Zeiten im Mittelalter*. Würzburg: Königshausen & Neumann: 51–70.
- Leuzinger, Mirjam (2017): „La intemperie y el pantano: metáforas de la crisis en la obra de Jesús carroasco y Rafael Chirbes“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 247–263.
- Lindner, Burkhardt (Hg.) (2011): *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Sonderausgabe. Berlin: Springer.
- Lindner, Urs (2016): „Natur/Naturalismus/Humanismus“. In: Quante/Schweikard: 219–232.
- Link, Jürgen (2008): „Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur (mit einem Blick auf Kafkas Schloß)“. In: Kämper, Heidrun/Eichinger, Ludwig M. (Hrsg.): *Sprache -Kognition - Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*. Berlin, New York: de Gruyter: 115-134. Online unter: [https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/8019/file/Link\\_Sprache\\_Diskurs\\_Interdiskurs\\_und\\_Literatur\\_2008.pdf](https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/8019/file/Link_Sprache_Diskurs_Interdiskurs_und_Literatur_2008.pdf), abgerufen am 02.08.2022.
- Link, Jürgen (2013): „Diskurs, Interdiskurs, Kollektivsymbolik. Am Beispiel der aktuellen Krise der Normalität“. In: *Zeitschrift für Diskursforschung* 1: 7 – 23. Online unter <https://content-select.com/en/portal/media/view/527a7e18-58e0-4d73-a137-30c12efc1343>; abgerufen am 16.08.2021
- Llamas Martínez, Jacobo (2018): „Los personajes des Chirbes y la guerra y posguerra españolas“. In: *Signa* 27, 27: 719–744. Online unter

<https://www.researchgate.net/publication/324396454> LOS PERSONAJES DE CHIRBES Y LA GUERRA Y POSGUERRA ESPAÑOLAS, abgerufen am 13.10.2022.

Llamas Martínez, Jacobo (2020): „*La Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*“. In: *Celestinesca* 44: 163–190. Online unter <https://ojs.uv.es/index.php/celestinesca/article/view/19432/17168>, abgerufen am 13.10.2022.

Lluch-Prats, Javier (2017): „Escritores españoles ante la crisis: propuestas de una literatura de intervención social“. In: *Hispanismes* 9: 4–16. Online unter [https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_9/2\\_LLUCH-PRATS\\_Javier\\_HispanismeS\\_9.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_9/2_LLUCH-PRATS_Javier_HispanismeS_9.pdf), abgerufen am 13.10.2022.

López Merino, Juan Miguel (2005): „Calas en *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes“. *Tonos Digital. Revista Electrónica des Estudios Filológicos* 10: o.S. Online verfügbar unter <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/M-Lopez.htm>, abgerufen am 17.04.2021.

Luna, Diego (2016): „Arte y repolitización urbana: autores, proyectos y estrategias desde el Mayo Francés hasta el 15M“. In: *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 21: 146–163. Online unter <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/15194>, abgerufen am 13.10.2022.

Lutz, Ronald (2010): „Soziale Folgen der Krise“. In: Ettrich, Frank/Wagner, Wolf (Hg.): *KRISE und ihre Bewältigung*. Münster: LIT: 47–70.

Mariottini, Laura (2017): „La crisis económica a golpes de retórica. Una aproximación cualitativa a los procesos metafóricos empleado en la prensa nacional“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 87–103.

Martín Rodrigo, Inés (2012): „La novela vuelve a la trinchera“. In: *ABC*, 05.11.2012. Online unter: [https://www.abc.es/cultura/libros/abci-pablo-gutierrez-democracia-201211010000\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/libros/abci-pablo-gutierrez-democracia-201211010000_noticia.html), abgerufen am 14.06.2022.

Martínez Rubio, José (2016): „Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis. Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro“. *Rassegna Iberistica* 106: 289–306. Online unter <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5824017>, abgerufen am 13.10.2022.

Matos-Martín, Eduardo (2017): „Narrating Spain’s Economic Crisis: Unemployment, Precarity and Subjectivity in Pablo Gutiérrez’ *Democracia*“. In: *Hispanic Research Journal* 18,6: 520–537.

Mayr, Katharina (2012): „Geschlossenheit/Offenheit“. In: *Jahrhaus/Nassehi*: 84–86.

Mecke, Jochen/Junkerjürgen, Ralf/Pöppel, Hubert (Hg.) (2017): *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid: Iberoamericana.

- Mecke, Jochen (2017): „La crisis está siendo un éxito... estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética“. In: ders./Junkerjürgen/Pöppel: 199–231.
- Mecke, Jochen et al. (2020): „La crisis en España diez años después: balance y perspectivas“. In: dies.: 11–27.
- Mecke, Jochen et. al (Hg.) (2020): *La crisis en España diez años después: balance y perspectivas*. Regensburg: Estudios Culturales Hispánicos. Online unter <https://ech.uni-regensburg.de/article/view/9>, abgerufen am 13.10.2022.
- Mecke, Jochen (2020): „De las narrativas de la crisis a la crisis de las narrativas“. In: ders. et al.: 27–60.
- Menacho, Javier López (2013): *Yo, Precario*. Barcelona: Los libros del lince.
- Moreno-Caballud, Luis (2012): „La imaginación sostenible: Culturas y crisis económica en la España actual“. In: *Hispanic Review* 80,4: 535–555. Online unter [https://www.academia.edu/15327595/La\\_imaginaci%C3%B3n\\_sostenible\\_culturas\\_y\\_crisis\\_econ%C3%B3mica\\_en\\_la\\_Espa%C3%B1a\\_actual](https://www.academia.edu/15327595/La_imaginaci%C3%B3n_sostenible_culturas_y_crisis_econ%C3%B3mica_en_la_Espa%C3%B1a_actual), abgerufen am 13.10.2022.
- Mornat, Isabelle (2017): „De Marx a Poe: notas para una poética de la crisis. *En la orilla*, Rafael Chirbes“. In: *Hispanismes* 9: 58–75. Online unter [https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_9/6\\_MORNAT\\_Isabelle\\_HispanismeS\\_9.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_9/6_MORNAT_Isabelle_HispanismeS_9.pdf), abgerufen am 13.10.2022.
- Mornat, Isabelle (2017a): „Préface“. In: *Hispanismes* 9: 1–3. Online unter [https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_9/1\\_pr%C3%A9face\\_MORNAT\\_Isabelle\\_HispanismeS\\_9.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_9/1_pr%C3%A9face_MORNAT_Isabelle_HispanismeS_9.pdf), abgerufen am 13.10.2022.
- Muñoz Molina, Antonio (2013). *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral.
- Murry, Michelle N. (2016): „Capital ruptures: Economies of crisis and urban space in Javier Moreno’s 2020“. In: *452° F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 21: 71–90. Online unter <https://452f.com/capital-ruptures-murray/>, abgerufen 13.10.2022.
- Müller, Julian (2012): „Systemtheorie als Medientheorie“. In: *Jahrhaus/Nassehi*: 57–62.
- Müller, Julian (2012a): „Differenz, Differenzierung“. In: *Jahrhaus/Nassehi* 73–75.
- Müller, Hans-Peter/Siegmund, Steffen (Hg.) (2014): *Max Weber Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Naredo José Manuel/Montiel Márquez, Antonio (2011): *El modelo inmobiliario español y su culminación en el caso valenciano*. Barcelona: Icaria zitiert in Velloso Álvarez 2019.

- Navarro, Elvira (2013): „Blog de Elvira Navarro“. Blog, letzte Aktualisierung: 05.01.2013. Online unter: <https://elviranavarro.wordpress.com/>, abgerufen am 24.04.2021.
- Navarro, Elvira (<sup>4</sup>2019): *La trabajadora*. 1. Auflage 2014. Barcelona: Penguin Random House.
- Navarro, Elvira (o. D.): „Biografía“. Homepage. Online verfügbar unter <https://elviranavarro.com/biografia/>, abgerufen am 01.08.2022.
- Nolte, Julia (2009): *Madrid bewegt: Die Revolution der Movida; 1977–1985*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Neuhouse, Frederick (2017): „Marx (und Hegel) zur Philosophie der Freiheit“. In: Jaeggi/Loick: 25–48.
- Nichols, William J. (2008): „Sifting Through the Ashes. An Interview With Rafael Chirbes“. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 12: 219–235.
- Núñez Jaime, Víctor (2012): „La literatura no se mide con termómetro“. In: *El País*, 23.12.2012. Online unter: [https://elpais.com/cultura/2012/12/23/actualidad/1356297980\\_157439.html](https://elpais.com/cultura/2012/12/23/actualidad/1356297980_157439.html), abgerufen 14.06.2022.
- Parada, Arturo (2017): „Tradiciones, transiciones y transgresiones: la crisis en España vista como problema cultural“. In: Mecke/Junkerjürgen/Pöppel: 67–87.
- Peltzer, Anja/Lämmle, Kathrin/Wagenknecht, Andreas (Hg.) (2012): *Krise, Cash und Kommunikation. Die Finanzkrise in den Medien*. Konstanz/München: UVK Verlag.
- Peltzer, Anja/Lämmle, Kathrin/Wagenknecht, Andreas (2012): „Die Finanzkrise in den Medien, eine Einleitung“. In: dies.: 9–22.
- Perifería (2016): „Periferia. Diario ligero de una que se pasea por la periferia madrileña“. Blog, letzte Aktualisierung: 22.02.2016. Online unter: <http://madridesperiferia.blogspot.com/>, abgerufen 24.04.2021.
- Peter, Nina (2012): „Die Krise als Drama. Explikations – und Darstellungsstrategien der Finanzkrise“. In: Peltzer/Lämmle/Wagenknecht: 227–250.
- Peter, Nina et al. (2012): „Sprachbilder der Krise. Metaphern im medialen und politischen Diskurs“. In: Peltzer/Lämmle/Wagenknecht: 49–70.
- Pérez de Anucita, Ruth (2010): „La realidad es siempre una construcción“. In: *Noticias de Gipuzkoa*, 17.11.2010. Online unter <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-en-noticias-de-gipuzkoa-por-ruth-perez-de-anucita/>, abgerufen am: 23.04.2021.
- Pfeifer, Wolfgang et al. (1993): „Krise“. In: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch

der deutschen Sprache. Online unter <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Krise>, abgerufen am 02.08.2022.

Postone, Moshe (2017): „Marx neu denken“. In: Jaeggi/Loick: 364–394.

Poveda, Jaume Albero (2003–2004): „Narrative Models in Tolkien’s Stories of Middle Earth“. In: *Journal of English Studies* 4: 7–22.

Pöppel, Hubert (2017): „Los ensayos sobre la crisis: el tema Cataluña“. In: Mecke/Junkerjürgen/ders.: 155–171.

Pöppel, Hubert (2020): „La poesía de la crisis“. In: Mecke et al.: 221–239.

Prado, Benjamin (2013): *Ajuste de cuentas*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

Olmos, Alberto (2011): *Ejército enemigo*. Barcelona: Random House.

Ors, Javier (2019): „Hemos interiorizado la precariedad y el derrotismo“. Interview mit Elvira Navarro. In: *La Razón*, 28.02.2019. Online unter: <https://www.larazon.es/cultura/elvira-navarro-hemos-interiorizado-la-precariedad-y-el-derrotismo-PC22138142/>, abgerufen 14.06.2022.

Quante, Michael (2017): „Das gegenständliche Gattungswesen. Bemerkungen zum intrinsischen Wert menschlicher Dependenz“. In: Jaeggi/Loick: 69–89.

Quante, Michael/Schweikard, David P. (Hg.) (2016): *Marx. Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler.

Rancière, Jacques: (2011): *Politik der Literatur*. Wien: Passagen-Verlag.

Rendueles, César (o. D.): „Sin rodeos“. In: *Ladinamo*. Online unter: <https://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-en-ladinamo-por-cesar-rendueles/>, abgerufen am 23.04.2021.

Rodríguez Marcos, Javier (2003): „Las novelas se escriben contra la literatura“. *El País*, 21.06.2003. Online unter [https://elpais.com/diario/2003/06/21/babelia/1056153015\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/06/21/babelia/1056153015_850215.html), abgerufen am 26.09.2022, hier zitiert in Mornat 2017.

Rodríguez Marcos, Javier (2011): „Nuestra sociedad es emocionalmente infantil“. In: *El País*, 21.08.2021. Online unter: [https://elpais.com/diario/2011/08/21/eps/1313908014\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/08/21/eps/1313908014_850215.html), abgerufen am 24.04.2021.

Rodríguez Marcos, Javier (2013): „La gran novela des la crisis en España“. In: *El País*, 02.03.2013. Online unter:

[https://elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884\\_779080.html](https://elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884_779080.html), abgerufen am 14.06.2022

Rosa, Hartmut (2017): „Klassenkampf und Steigerungsspiel. Eine unheilvolle Allianz. Marx' beschleunigungstheoretische Krisendiagnose“. In: Jaeggi/Loick: 394–412.

Saar, Martin (2016): „Genealogische Kritik“. In: Jaeggi/Wesche: 247–265.

Sanz, Marta (2015): „*En la orilla*: notas de lectura“. *Turia: Revista Cultural* 112: 215–221, zitiert nach Velloso Álvarez 2017.

Serber, Daniela Cecilia (2014): „*En la orilla*, de Rafael Chirbes: La memoria de la Guerra Civil en el pantano. III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 8, 9 y 10 de octubre de 2014, La Plata, Argentina“. In: *Memoria Académica*. Online unter: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.7426/ev.7426.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7426/ev.7426.pdf), abgerufen am 01.08.2022.

Serber, Daniela Cecilia (2016): „*En la orilla*, de Rafael Chirbes: La (re)lectura de la Guerra Civil Española desde la pos/desmemoria“. In: *Caracol* 11,11: 52–85. Online unter <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/114988>, abgerufen am 13.10.2022.

Sonderegger, Ruth (2016): „Wie diszipliniert ist (Ideologie-)Kritik? Zwischen Philosophie, Soziologie und Kunst“. In: Jaeggi/Wesche: 55–80.

Soros, George (2001): „Die Prinzipien einer offenen Gesellschaft“. Buchkapitel. In: ders.: *Die offene Gesellschaft. Für eine Reform des Kapitalismus*. Berlin: Alexander Fest Verlag: 153–161.

Soros Channel (2009, 1.12.): „George Soros' Testimony Before the House Oversight Committee Nov. 13 2008“. *CNBC*, 2009. 7 min. Online unter verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=y00ITdeTfKE>, abgerufen am 02.08.2022.

*Star Wars IV– Eine neue Hoffnung* (1977). Film. Regie: George Lucas. USA: Lucas Film. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2008.

Süssenguth, Florian (2012): „Code“. In: *Jahrhaus/Nassehi*: 71–73.

Stillers, Reiner (<sup>3</sup>2007): „Dante Alighieri: das Werk nach der Verbannung“. Buchkapitel. In: Kapp: 34–41.

Thoma, Heinz/Wetzel, Hermann (<sup>3</sup>2007): „Zeitflucht und Bildersturm. Crepuscularismo und Futurismus“. In: Kapp: 311–313.

Tiedemann, Rolf (<sup>9</sup>2015): „Einleitung des Herausgebers“. In: Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Erster Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp:11–41.

- Tooze, Adam (2018): *Crashed. Wie die Finanzkrise die Welt verändert hat*. München: Pantheon.
- Traver Vera, Ángel Jacinto (2016): „Lucrecio en la novela *Crematorio* de Rafael Chirbes“. In: *Littera Aperta* 4: 5–36. Online unter <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/litteraaperta/article/view/10804>, abgerufen am 13.10.2022.
- Trías, Eugenio (2005): *La política y su sombra*. Barcelona: Anagrama.
- Valdivia, Pablo (2016): „Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones“. In: *452F Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 15: 18–36. Online unter <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16322>, abgerufen am 13.10.2022.
- Varoufakis, Yanis (2016): *Das Europa-Paradox*. München: Kunstman.
- Velloso Álvarez, Javier Luis (2017): „En la orilla, de Rafael Chirbes: Pecios de un naufragio anunciado“. In: *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica* 43,1: 79–97.
- Vidal Pérez, Aina (2018): „Falso esplendor en la ciudad turística: Imaginario y panóptico en el skyline costero de *Crematorio*, de Rafael Chirbes“. In: *Imagonautas* 11: 1–16. Online unter <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6455775>, abgerufen am 13.10.2022.
- Vidal Pérez, Aina (2019): „La piscina global. El Mediterráneo de Rafael Chirbes desde el spatial turn y la ecocrítica“. In: *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 21: 73–91. Online unter <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/27745>, abgerufen am 13.10.2022.
- Villarmea Álvarez, Iván (2020): „Víctimas culpables. Retratos colectivos en el cine español de la austeridad“. In: Mecke et al.: 299–308.
- Vogl, Joseph (2016): *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich-Berlin: Diaphanes.
- Vogl, Joseph (2015): *Der Souveränitätseffekt*. Zürich-Berlin: Diaphanes.
- Vogl, Joseph (2014): „Genealogie“. In: Kammler/Parr/Schneider: 255–258.
- Vorgia, Pasqua (2017): „Hier und heute: die Ära der Depression“. In: Hofmann/Messling: 372–375.
- White, Haydn (1994): „Der historische Text als literarisches Kunstwerk“. In: Conrad, Christoph/Kessel, Martina (Hg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart: Reclam: 123–157.



White, Haydn (<sup>3</sup>2020): „Auerbach’s Literary History. Figural Causation and Modernist Historicism“. In: ders: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. John Hopkins University Press: Baltimore, Maryland: 87–101

Wolfarth, Irving (2011): „Die Passagenarbeit“. In: Lindner: 251–274.

Zima, Peter V. (<sup>4</sup>2000): *Theorie des Subjekts*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Žižek, Slavoj (2014): *Was ist ein Ereignis?* Frankfurt am Main: Fischer.

Žižek, Slavoj (2012): *Quer durchs Reale*. Wien: Passagen-Verlag.

## **8 Danksagung**

Diese Arbeit wurde von März 2017 bis Oktober 2022 am Lehrstuhl für Romanische Literaturwissenschaft, Schwerpunkt Hispanistik der Fachrichtung Romanistik an der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes erstellt.

Frau Prof. Dr. Reinstädler, Lehrstuhlinhaberin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft mit Schwerpunkt Hispanistik, danke ich sehr für die Betreuung dieser Arbeit, die wertvollen Diskussionen und Anregungen, die wohlwollende Unterstützung sowie das stets gegenüber meinem Forschungsvorhaben entgegengebrachte Interesse und Vertrauen. Ihrem Wirken ist es zu verdanken, dass ich an der Universität des Saarlandes meine geistige Heimat wiedergefunden habe.

Herr Prof. Dr. Ingenschay, Professor für spanischsprachige Literaturen an der Humboldt-Universität zu Berlin im Ruhestand, danke ich sehr für die Bereitschaft, trotz seines Ruhestandes, die Zweitbetreuerschaft übernommen und mich zur Durchführung dieser Dissertation ermuntert zu haben. Seinem Wohlwollen, akademischen Freisinn und regen Interesse an meinen wissenschaftlichen Vorhaben verdanke ich wichtige Impulse und den Mut, neue wissenschaftliche Wege zu gehen.

Dank gilt auch den übrigen Teilnehmern des Doktorandenkolloquiums in Saarbrücken, die durch ihre Kollegialität, kritischen Lektüren und wichtigen Anregungen meine Arbeit sehr bereichert haben.

Zuletzt möchte ich meiner Frau Karolina von Skibinski für ihre Geduld, ihr Vertrauen und den Rückhalt während der Jahre, in denen ich diese Arbeit geschrieben habe, danken.

Meinen Kindern Charlotte und Lucian sei diese Arbeit von ganzem Herzen gewidmet.

