University of Bamberg Press

Daniel Zimmermann

Hypertropher Mangel : Enumeration und Quantität in Luis Martín-Santos' Tiempo de silencio (1962)

In:

Schmitt, Niklas, Shekutkovska, Katerina, Strempel, Lina (Hrsg.), Poetik der Quantität, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 59-79. 2024. DOI: 10.20378/irb-94287

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-95398

Datum der Veröffentlichung: 10.06.2024

Rechtehinweis:
Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY.**

Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Hypertropher Mangel

Enumeration und Quantität in Luis Martín-Santos' *Tiempo de silencio* (1962)

Daniel Zimmermann (Berlin) 0009-0007-0935-7160

Abstract: Luis Martín-Santos' Roman *Tiempo de silencio* wird gemeinhin historisch-politisch als Parabel auf die Hungerjahre der frühen franquistischen Diktatur gelesen. Seine bahnbrechende Stellung in der Literaturgeschichte bezieht der Text indes aus seinen narrativen Verfahren: Erzählsituationen werden in bisher unbekanntem Maße gemischt, Verfahren der Rede- und Gedankenwiedergabe virtuos ausgebaut und *histoire* und *discours* betreffende Techniken produktiv kurzgeschlossen. Zu letzteren gehört ein Erzählen *von* und *durch* Quantitäten und Quantifizierungen, auf denen die für den Roman so charakteristische Ironie fußt. Der exzessiv-aufzählende Modus der Narration vermittelt in einer für Leser:innen herausfordernden Weise das Gegenteil des Überflusses, den er suggeriert – nämlich Mangel. Durch eine Fokussierung dieses Spannungsfeldes anhand ausgewählter Schlüsselstellen des Romans lässt sich der Befund eines ironischen Erzählens näher bestimmen und präziser konturieren.

Schlagwörter: Martín-Santos, Luis; *Tiempo de silencio*; Quantifizierung; Quantität; Ironie; Enumeration; Zensur; Franquismus; Ortega y Gasset; Madrid

Luis Martín-Santos' 1962 veröffentlichter Roman *Tiempo de silencio* ist ein einzigartiges Werk, „vergleichbar allein und aus genauen Gründen", wie Hans-Ulrich Gumbrecht treffend formuliert, „mit James Joyce, Marcel Proust und Robert Musil [...]"[1]. An dieser Einschätzung ist nichts zu kritisieren, die Innovativität des Textes unbestritten. Doch die „genauen Gründe", von denen Gumbrecht zu Recht schreibt, bleiben zu präzisieren, denn während die Novität des Textes intuitiv erfahrbar ist, bleibt deren zugrundeliegende Textur nach wie vor schwer fassbar.[2] Der Schlüssel

[1] Hans Ulrich Gumbrecht, „Die Kraft der Mythen obsiegt über Franco", *FAZ*, 07.05.2011, Z3.

[2] In der Tat finden sich überraschend wenige Studien, die konkrete Erzählverfahren des Romans ausführlich und textnah untersuchen. Vielmehr konzentriert sich die literaturwissenschaftliche Beschäftigung seither auf den philosophischen und politischen Gehalt des

liegt offensichtlich in einer spezifischen Kombination bestimmter Erzählinhalte mit bestimmten Erzählverfahren, deren Deutungsmöglichkeiten so intrikat sind, dass auch die Zensur sie nicht erfasst hat. Unter die Strategien, die diese kühne Erzählweise ausmachen, fällt die Darstellung von Mangel durch dessen Gegenteil: Überfluss.

Tiempo de silencio ist die Erzählung des Mangels schlechthin: Sie spielt in den Hungerjahren des frühen Franquismus, Ende der Vierzigerjahre, in einer moralisch wie materiell vom Bürgerkrieg gezeichneten Gesellschaft. Pedro, ein junger Mediziner ohne Approbation, forscht an einem speziellen, aus den Vereinigten Staaten importierten Mäusestamm, dessen Erbgut mit einem krebsauslösenden Gen versehen ist. Doch von Resultaten ist er weit entfernt: Gleich auf der ersten Seite des Romans wird deutlich, dass es an allem fehlt – an adäquater Laborausstattung, kompetentem Personal und vor allem an den Mäusen. Der Romananfang assoziiert die Zustände im Labor metonymisch mit dem Rückstand des „iberischen Volkes", womit unmissverständlich und an prominenter Stelle der entsprechende Diskurs der Generation von 1898 als Deutungshorizont aufgerufen ist:

> "También se funden estas bombillas, Amador." No; es que ha pisado el cable. "¡Enchufa!" Está hablando por teléfono. "¡Amador!" Tan gordo, tan sonriente. Habla despacio, mira, me ve. "No hay más." "Ya no hay más." ¡Se acabaron los ratones! El retrato del hombre de la barba, frente a mí, que lo vio todo y que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia, escrutador e inmóvil, presidiendo la falta de cobayas. Su sonrisa comprensiva y liberadora de la inferioridad explica –comprende– la falta de créditos. Pueblo pobre, pueblo pobre.[3]

Textes (der freilich von Erzählverfahren nicht abzukoppeln ist), insbesondere auf Ortega und den Existentialismus Sartre'scher Prägung. Im engeren Sinne literaturwissenschaftliche Studien gehen zumeist den intertextuellen Verweisen bzw. romanumspannenden Einflüssen nach – etwa jenen James Joyces, den Alfonso Rey, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio* (Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1980) an den Beginn seiner monographischen Romananalyse stellt.

[3] Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, hg. von Alfonso Rey, 6. Auflage (Barcelona: Crítica, 2010), 57 („‚Auch diese Glühbirnen schmoren durch, Amador.' Nein; er ist nur aufs Elektrokabel getreten. ‚Tu den Stecker rein.' Er telefoniert. ‚Amador!' So dick, so strahlend. Er spricht langsam. schaut [sic], sieht mich. ‚Es sind keine mehr da.' ‚Überhaupt keine mehr.' Die Mäuse sind alle. Das Bild des bärtigen Mannes vor mir, der alles gesehen und das iberische Volk von seinem angeborenen Minderwertigkeitskomplex gegenüber der Wissenschaft befreit hat, steht forschend und unbeweglich über den fehlenden Versuchstieren.

Ein bärtiger Mann übersieht als für seine Nachwelt nunmehr unerreichbares Beispiel das Elend auf Pedros Versuchstisch: Gemeint ist Santiago Ramón y Cajal, Spaniens Medizinnobelpreisträger von 1906. Von den unbefriedigenden Zuständen im Labor wird uns in diesem ersten von 63 kapitelartigen, aber nicht nummerierten Textabschnitten aus erster Hand berichtet, nämlich durch den inneren Monolog des Protagonisten, dessen Suche nach weiteren Versuchstieren die Romanhandlung erst anstößt: Amador, Pedros inkompetenter Laborgehilfe, sucht zusammen mit diesem die Slums vor den Toren Madrids auf, in denen der herrische und ekelerregende El Muecas zusammen mit seiner Frau Ricarda und seiner Tochter Florita lebt. El Muecas verdient seinen Lebensunterhalt unter anderem mit der Zucht von Versuchstieren, unter ihnen auch der ansonsten nicht auffindbare Mäusestamm aus Illinois, der offensichtlich in seiner Baracke beziehungsweise – so erfahren wir später – im Dekolleté seiner Tochter besonders gut gedeiht. Die Nähe zu den *chabolas* wird Pedro zum Verhängnis: Nach einer Nacht, die er mit seinem wohlhabenden Freund Matías im Bordell der Doña Luisa verbracht hat, ruft El Muecas ihn zur Hilfe: Er soll Florita, kurz vor dem Verbluten, das Leben retten. Doch er kann nicht helfen: Seine in betrunkenem Zustand durchgeführten Eingriffe führen zu nichts, der fehlgeschlagene Schwangerschaftsabbruch, vor seiner Ankunft von unkundigen Slumbewohner:innen vorgenommen, kostet Florita das Leben. Das Kind, das sie erwartete, so stellt sich später heraus, war von ihrem eigenen Vater. Pedro, dessen Eingriff qua fehlender Approbation illegal war, versteckt sich zunächst im Bordell, wird aber kurze Zeit später gefunden und verhaftet. Er selbst verteidigt sich kaum – es ist Ricarda, die Frau von El Muecas, die sich angesichts des furchtbaren Todes ihrer Tochter ein Herz fasst und Pedro entlastet. Doch der junge Wissenschaftler findet kein Glück mehr: Seine Verlobte Dorita, die Enkelin der Offizierswitwe, in deren Pension er wohnt, wird auf einem Jahrmarkt von Cartucho, einem weiteren Kriminellen und Nachbarn von El Muecas, erstochen. Voller Eifersucht auf Pedro und überzeugt von dessen Schuld an Floritas Tod hat er an dem jungen Forscher Rache nehmen wollen. Doch damit nicht genug: Pedros Ruf ist derart geschädigt, dass er im Forschungsinstitut entlassen wird.

Sein verständnisvolles Lächeln, vom Minderwertigkeitskomplex befreit, erklärt – versteht – die nicht vorhandenen Kredite. Ein armes Volk, ein armes Volk“ [Luis Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, übers. von Eugen Helmlé (Frankfurt am Main: Eichborn, 1991), 5]).

In seinem Schlussmonolog schildert er, wie er die Hauptstadt verlässt, um sich in der Provinz als Landarzt niederzulassen.

Es ist offenkundig, dass dieser dunkle Roman ein Abbild von Francos Spanien sein will, der Lebensweg Pedros ein Symbol für die Unmöglichkeit des Individuums, in der Diktatur Glück zu finden. Überraschend ist dabei, dass die Passagen, die in einer solchen Lesart regimekritisch wirken, von der Zensur kaum angetastet wurden. Eine substantielle Studie Andrea Bresadolas hat gezeigt, dass die Zensur im Falle von *Tiempo de silencio* zuvorderst eine Sittenzensur war – wenngleich eine solche natürlich nicht von einer politisch-ideologischen Zensur zu trennen ist.[4] Bordellszenen musste der Verlag tilgen, die bitterliche Armut in den *chabolas* und der unmissverständlich spanienkritische Mangeldiskurs hingegen waren offensichtlich kein Problem. Die Zensur – beziehungsweise in verschiedenen Zensurdurchgängen je ein konkreter *lector* oder eine konkrete *lectora* (so die euphemistische Bezeichnung der Zensor:innen) – konnte, zumindest in diesem Roman, jenseits indexierter Lexik partiell umgangen werden. Hier taten sich gewisse Freiräume auf, in denen anhand von Assoziationen, intertextuellen Verweisen sowie experimentellen und ungewohnten Erzählverfahren Regimekritik in eingeschränktem Maße geübt werden konnte.

(Negative) Mengen jenseits des Wahrnehmbaren

Exzessive Beschreibungen können das Beschriebene verschwinden lassen – dies ist aus der Poetik des französischen *Nouveau Roman* bekannt. Das prominenteste Beispiel ist sicherlich die akribische Schilderung des Schattens, den eine Säule in der Anfangspassage von Alain Robbe-Grillets *La Jalousie* (1957) auf die Terrasse einer Villa wirft, oder die mathematisch genaue Beschreibung der Bananenplantagen im selben Roman. Weder lässt sich die Villa mitsamt der Schatten in eine Zeichnung transponieren noch dürften Leser:innen in der Lage sein, die Plantagen vor ihren inneren Augen in Gänze zu visualisieren. Scheint der unten zitierte berühmte Abschnitt zu Madrid aus Luis Martín-Santos' *Tiempo de silencio* zunächst

[4] Andrea Bresadola („Luis Martín-Santos ante la censura: las vicisitudes editoriales de *Tiempo de silencio*", *Creneida* 2 [2014], 258–296) hat zum ersten Mal die entsprechenden Dokumente in Archiven gesichtet. Inwiefern der Befund zu verallgemeinern ist, bleibt zu erörtern, zumal bereits Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* (Madrid: Ediciones Península, 1980), 87–96, gezeigt hat, dass bei der Zensur oft Willkür und Beliebigkeit herrschte.

ganz ähnlich zu funktionieren, so wird schnell deutlich, dass Verfahren aus dem zeitgleichen *Nouveau Roman* maximal als heuristische Folie dienen können, wenn es darum geht, zu zeigen, wie man Leser:innen durch schiere Sprachmasse verwirren kann.[5] Denn während bei einer gründlichen Lektüre der *Jalousie* – ganz im Sinne von Robbe-Grillets konstruktivistischem Projekt[6] – nach jedem Sezieren des Textes von Neuem klar wird, dass Text und Sprache nicht in der Lage sind, die Welt adäquat abzubilden, so versperrt die nur auf den ersten Blick analog funktionierende Wortmasse bei Martín-Santos die Sicht auf ein Bedeutungsgeflecht mit konkretem Weltbezug, das sich bei jeder Relektüre weiter entfaltet:[7]

> Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o

[5] Auch Zeitgenoss:innen beobachten eine klare Distanz zwischen den Entwicklungen auf beiden Seiten der Pyrenäen: „L'écriture est pourtant aux antipodes de style géomètre-arpenteur, rapport comptable et mode d'emploi pour appareil photographique, dont use Robbe-Grillet [...]. Le ‚nouveau roman', le roman, ‚objectif' n'a décidément pas pris outre-Pyrénées. Déjà, du temps où il débattait le grand Prix de Formentor, à Majorque, M. Robbe-Grillet se faisait moquer" (Paul Werrie, „La ‚nouvelle vague' espagnole", *La Table Ronde* 225 [Oktober 1966]: 146–152, hier 147). Dies bedeutet natürlich nicht, dass der Blick auf formale Ähnlichkeiten nicht valide Beobachtungen zutage fördern kann. Werner Helmich („Der wissenschaftliche Diskurs in Martín-Santos' *Tiempo de silencio*", in *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800: Theorie, Epistemologie, komparatistische Fallstudien*, hg. von Thomas Klinkert und Monika Neuhofer [Berlin/Boston: De Gruyter, 2008], 255–271, hier 266) spricht im Zusammenhang mit der Beschreibung von Pedros Gefängniszelle treffend von einer Beschreibung in „exzessiv geometrisierender und homogenisierend-aufzählender Manier [...], wie sie als ‚chosisme' aus manchen *nouveaux romans* bekannt ist". Die Worte José Luis Torres Murrillos, der die erste Rezension zu *Tiempo de silencio* verfasste, sind in diesem Sinne bezeichnend: „Los árboles no dejan ver el bosque y habrá habido muchos lectores que no habrán tenido fuerzas para pasar este examen de gimnasia mental que una sintaxis barroca y la entrada directa en el asunto obligan a realizar haciendo difícil y molesta la lectura de las primeras páginas" (zit. in José Lázaro, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos* [Barcelona: Tusquets, 2009], 403).

[6] Ich verstehe dies im Sinne Christina Schaefers (Konstruktivismus und Roman: Erkenntnistheoretische Aspekte in Alain Robbe-Grillets Theorie und Praxis des Erzählens [Stuttgart: Steiner, 2013]).

[7] Martín-Santos' Wortwahl bei seiner Einschätzung des *nouveau roman* ist vor diesem Hintergrund besonders aufschlussreich: Er hält ihn für „steril" (zit. in Janet Winecoff Díaz, „Luis Martín Santos and the Contemporary Spanish Novel", *Hispania* 51, Nr. 2 [1968], 232–238, hier 237). Angesichts der komplexen und durchkomponierten Bedeutungsstruktur der Satzperioden kann auch von einer surrealistisch gedachten *écriture automatique* nicht die Rede sein (vgl. Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920–1971)* [Barcelona: Seix Barral, 1973], 483: „El resultado son párrafos interminables, donde se usa una prosa vertiginosa que podría llamarse automática, por su parecido con cierta poesía del período surrealista").

de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de las mozas quinceñas, tan globalmente adquiridas para el prestigio de una dinastía, tan dotadas de tesoros –por otra parte– que puedan ser olvidados los no realizados a su tiempo, tan proyectadas sin pasión pero con concupiscencia hacia el futuro, tan desasidas de una auténtica nobleza, tan pobladas de un pueblo achulapado, tan heroicas en ocasiones sin que se sepa a ciencia cierta por qué sino de un modo elemental y físico como el del campesino joven que de un salto cruza el río, tan embriagadas de sí mismas aunque en verdad el licor de que están ahítas no tenga nada de embriagador, tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras dotadas de dos catedrales y de varias colegiatas mayores y de varios palacios encantados –un palacio encantado al menos para cada siglo–, tan incapaces para hablar su idioma con la recta entonación llana que le dan los pueblos situados hacia el norte a doscientos kilómetros de ella, tan sorprendidas por la llegada de un oro que puede convertirse en piedra pero que tal vez se convierta en carrozas y troncos de caballos con gualdrapas doradas sobre fondo negro, tan carentes de una auténtica judería, tan llenas de hombres serios cuando son importantes y simpáticos cuando no son importantes, tan vueltas de espalda a toda naturaleza –por lo menos hasta que en otro sitio se inventaron el tren eléctrico y la telesilla–, tan agitadas por tribunales eclesiásticos con relajación al brazo secular, tan poco visitadas por individuos auténticos de la raza nórdica, tan abundantes de torpes teólogos y faltas de excelentes místicos, tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres, de comedias de enredo, de comedias de capa y espada, de comedias de café, de comedias de punto de honor, de comedias de linda tapada, de comedias de bajo coturno, de comedias de salón francés, de comedias del café no de comedia dell'arte, tan abufaradas de autobuses de dos pisos que echan humo cuanto más negro mejor sobre aceras donde va la gente con gabardina los días de sol frío, que no tienen catedral.[8]

[8] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 66–68 („Es gibt komische Städte, denen es völlig an historischer Substanz fehlt, von tyrannischen Herrschern schlecht behandelt, aufgrund einer Laune in Wüsten gebaut, spärlich bevölkert mit einer begreiflichen Aufeinanderfolge von Familien, weit von einem Meer oder einem Fluß entfernt, protzig in der Verteilung ihrer erbärmlichen Armut, von einem strahlenden, fast alle ihre Fehler vergessen lassenden Himmel begünstigt, einfältig selbstzufrieden wie fünfzehnjährige Mädchen, völlig vereinnahmt vom Prestige einer Dynastie, andererseits aber auch so reichlich mit Schätzen versehen, daß man die in früherer Zeit nicht erworbenen vergessen kann; Städte, völlig leidenschaftslos geplant, doch lüstern auf die Zukunft gerichtet, völlig bar eines echten Adels, mit einem Volk von Angebern bevölkert, gelegentlich heldenhaft, ohne daß man genau weiß, warum, nur, daß sich dieses Heldentum auf eine elementare, physische Weise zeigt, wie bei dem

Dieser zweite Abschnitt von *Tiempo de silencio* ist ein Gewebe von Quantität und Quantifizierung. Zunächst fällt die schiere Expansion ins Auge. Die Syntax ist korrekt, aber in ihrer Ausdehnung nicht zu überblicken. Zwar ist der Satz anaphorisch durch das wiederkehrende „tan" strukturiert, Einschübe und Nebensätze erschweren das Verständnis dennoch erheblich. Quantifiziert wird in diesem Abschnitt nicht anhand von

jungen Bauern, der mit einem Satz über den Fluß springt. Städte, berauscht von sich selbst, obgleich der Likör, den sie in sich hineingegossen haben, in Wahrheit nichts Berauschendes hat; Städte, die in anderen Zeiten unerwartet Einfluß auf ausländische Hauptstädte ausgeübt haben; Städte, die zwei Kathedralen besitzen, mehrere Stiftskirchen und mehrere Zauberpaläste – mindestens einen Zauberpalast für jedes Jahrhundert –, und doch unfähig sind, ihre eigenen Sprache mit dem korrekten und einfachen Tonfall zu sprechen, den ihr die zweihundert Kilometer weiter nördlich gelegenen Dörfer geben; Städte, die überrascht wurden vom Gold aus Amerika, das sich in Stein hätte verwandeln können, sich aber manchmal in Prachtkutschen und Pferdegespanne mit vergoldeten Schabracken auf schwarzem Grund verwandelte; Städte, denen es an einem echten Judenviertel fehlt, doch voller ernsthafter Menschen, wenn sie bedeutend sind, und sympathischer Menschen, wenn sie nicht bedeutend sind, Städte, die jeder Art von Natur den Rücken kehren – zumindest so lange, bis andernorts elektrische Eisenbahn und Sessellift erfunden worden sind –, erschüttert von Kirchengerichten, die die Verurteilten der weltlichen Macht übergeben, selten besucht von echten Angehörigen der nordischen Rasse, übervoll von dummen Theologen und arm an wirklichen Mystikern, voll von Coupletsängerinnen und Autoren von Sittenkomödien, von Intrigenkomödien, von Mantel- und Degenkomödien, von Kaffeehauskomödien, von Ehrenhändelkomödien, von Komödien über hübsche, verschleierte Frauen, von gewöhnlichen Komödien, französischen Salonkommödien, Kommödien im Café, doch ohne Commedia dell'arte; Städte mit dem Geknatter zweistöckiger Autobusse, die tiefschwarzen Rauch über Bürgersteige pusten, auf denen an Tagen kalten Sonnenscheins Leute mit Gabardinemänteln gehen. Städte, die nicht einmal eine Kathedrale haben" [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 14–16]). Der zitierte Abschnitt ist in der Martín-Santos-Forschung allgegenwärtig, aber nur selten Gegenstand tieferer Analysen. Rey, *Construcción y sentido*, 65–77, schlüsselt die Satzteile zwar auf, interpretiert sie im Kontext des Gesamtromans allerdings kaum aus (aufschlussreicher als die Aufteilung des Satzes in Metaphern und Metonymien sind Reys Gedanken zu einer möglichen Auseinandersetzung mit Ortega [ebd., 228–230]). Das exzessive Aufzählen wurde von der Forschung erkannt, blieb aber stets schwer fassbar. Allgegenwärtig ist die Einschätzung, es handle sich hier um barocken Stil, etwa bei Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942–75)*, Bd. 2.3 (Madrid: Alhambra, 1980), 837–854, oder Mary L. Seale, „Hangman and Victim: An Analysis of Martín-Santos' ‚Tiempo de silencio'", *Hispanófila* 44 (Januar 1972), 45–52, hier 47–48, die an Martín-Santos' spezifischer Bildsprache eine quevedianische – barocke – Ironie festmacht. Überzeugend argumentiert Jo Labanyi, *Ironía e historia en ‚Tiempo de silencio'* (Madrid: Taurus, 1983), die nicht nur über die Textmenge, sondern auch deren Funktion nachdenkt und zusammenfasst: „*Tiempo de silencio* es un texto barroco, por crear una fachada de palabras que, a primera vista, parecen sólidas, pero que resultan ser un disfraz" (137). Vgl. dagegen José Schraibman, „Notas sobre la novela española contemporánea", *Revista Hispánica Moderna* 35, Nr. 1/2 (1969), 113–121, hier 118: „Las características de este lenguaje son el amontonamiento, aunque no es gratuito ni barroco, el entretejido del habla coloquial con términos científicos o filosóficos, y la suprema ironía del narrador, que toca cuerdas que nos recuerdan a Cervantes, Quevedo, Larra, y Valle-Inclán, pero las trasciende en una voz propia suya".

Zahlen, sondern mit unspezifischen Mengen, die sich aus einem Vergleich des Musters *so sehr x, dass y* – beziehungsweise *so sehr x, dass nicht y* – konstituieren. Erst der letzte Halbsatz macht deutlich, dass jedes vorangehende Teilsyntagma auf das Nichtvorhandensein einer Kathedrale bezogen werden muss. Jedem einzelnen der in den vorangehenden Teilsätzen aufgezählten Mängeln wird also nachträglich das Gewicht einer fehlenden Bischofskirche zugesprochen. Die Antiklimax des Satzes besteht in der Feststellung, dass die Hauptstadt Spaniens – immerhin eines Regimes mit Staatskatholizismus – nicht einmal über eine Kathedrale verfügt (jene von Almudena wurde erst 1993 geweiht, Madrid überhaupt wurde erst 1964 Erzbistum). Dass der Name der Stadt nicht genannt wird und der einleitende Teilsatz unter dem Vorwand der Mehrdeutigkeit von Städten im Plural spricht, macht die einzigartige Mediokrität der spanischen Hauptstadt in *Tiempo de silencio* nur umso sinnfälliger. Madrid ist hier die Wüstenmetropole der Oberflächlichkeit und des Mittelmaßes. Auf naive Weise selbstgerecht stellt sie die eigene einfältige Armut auf ostentative Weise aus; von echtem Adel fern, ist sie stattdessen bevölkert mit Aufschneidern. Heroisch ist sie nur auf ganz basale Weise – eben wie ein junger Bauer, der einen Fluss springend überquert; betrunken ist sie von sich selbst, allerdings ohne zu bemerken, dass dem Getränk der Alkohol fehlt. Sie ist so selbstgefällig, dass auch längst verlorene Schätze den Selbstbetrug von der eigenen Überlegenheit noch stützen; und dass diese Schätze verloren sind, liegt wahrscheinlich daran, dass sie das Gold der Kolonien in Pferdegespanne und goldbestickte Satteltücher investiert hat. Um die Natur außerhalb ihrer selbst wahrzunehmen, ist sie auf Fortschritt von außen – auf elektrifizierte Eisenbahnen und Sessellifte – angewiesen.

So wie gegenstandslose Prahlerei die Inkompetenz der Prahlenden nicht verstecken kann, so kann auch die verwirrende Menge der im Satz angeführten Attribute (teils durchaus positive) das vernichtende Gesamturteil, das aus ihnen folgt, nicht aufheben. Die Darstellungsweise bildet hier gewissermaßen das Dargestellte ab – beides ist aufgebläht, aber eben mangelhaft. Im Speziellen gilt dies für die Literatur: Die Proliferation spezifisch spanischer und isolierter Untergattungen der *comedia* zeigt nichts anderes an als das vermeintliche Fehlen eines ernstzunehmenden spanischen Theaters. Die Beschreibung Madrids – der Stadt, in deren Straßen wir Pedro auf einem Stadtplan folgen können – liefert gleich zu Beginn

ein Strukturmerkmal, das den Roman als Ganzen durchzieht: hypertrophe Beschreibungen von Mangel, denen schon qua ihrer Struktur ein Ironiepotenzial zugrundeliegt.

„Burgen des Elends" und prozessoptimierte Bestattungen: Ironische Quantifizierungen von Armut

Es ist der Mangel an Versuchstieren, der Pedro und Amador in die Slums vor Madrid führt. Der gut vier Seiten umspannende achte Abschnitt des Romans liefert zunächst in einem ersten Teilabschnitt eine Außensicht der *chabolas* und nennt in 16 jeweils mit „con" eingeleiteten Syntagmen die Materialien, die zu deren Errichtung verwendet wurden. Der zweite Abschnitt zählt in paralleler Syntax all die aus der Innenstadt stammenden und weggeworfenen Luxusgegenstände auf, die man zweckentfremdet in den Behausungen findet. Der dritte Abschnitt lässt sich wiederum in zwei Abschnitte teilen: In der ersten Hälfte deutet Pedro – oder der Erzähler – mit den positiven Ausrufen „¡qué...!" und „¡cómo...!" die umgebende Armut als Sinnbild iberischer Improvisationskunst und Schaffenskraft ironisch um:

> ¡Cómo se patentizaba el brío de una civilización que sabe mostrar su poder creador tanto en la total ausencia de medios de la meseta como en la ubérrima abundancia de las selvas oceánicas![9]

Auch andere, „– allem Anschein nach überlegene – Völker"[10] mögen, „kraft [...] auch der Langeweile auf der Oberfläche ihrer blassen Länder"[11] Bewundernswertes erschaffen haben, doch die Madrider Slums seien anthropologisch weitaus interessanter. „¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania?"[12], fragt der Erzähler rhetorisch. Es folgen neun mit „como si..." eingeleitete Syntagmen. Sie strukturieren eine hier nur in Ausschnitten zitierte Aufzählung rassistisch stereotypisierter Bilder, die insgesamt zeigen sollen, dass

[9] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 104 („Hier tritt die Verve einer Zivilisation offen zutage, die ihre schöpferische Kraft sowohl in der völligen Mittellosigkeit der spanischen Hochebene als auch in der üppigen Fülle der überseeischen Urwälder zu zeigen weiß!" [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 56]).
[10] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 104.
[11] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 104.
[12] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 104 („Warum soll man bis zur fernen Insel Tasmanien reisen, um die Sitten und Gebräuche der Menschen zu studieren?" [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 56]).

Spanien hinter den auf überzeichnete Weise als archaisch beschriebenen indigenen Völkern noch ‚zurückbleibt'. Der spanische Überlegenheitsdiskurs wird hier ironisch gewendet, was dem Abschnitt freilich nicht seinen Rassismus nimmt:

> Como si aquí no viéramos con mayor originalidad resolver los eternos problemas a hombres de nuestra misma habla. Como si no fuera el tabú del incesto tan audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los montones de yerba de cualquier isla paradisíaca. Como si las instituciones primarias de estas agrupaciones no fueran tan notables y mucho más complejas que las de los pueblos que aún no han sido capaces de sobrepasar el estadio tribal. Como si el invento del bumerang no estuviera tan rotundamente superado y hasta puesto en ridículo por múltiples ingeniosidades –que no podemos detenernos a describir– gracias a las cuales estas gentes sobreviven y crían. [...] Como si la creencia en un ser supremo no se correspondiera aquí con un temor reverencial más positivo ante las fuerzas del orden público igualmente omnipotentes. Como si el hombre no fuera el mismo, señor, el mismo en todas partes: siempre tan inferior en la precisión de sus instintos a los más brutos animales y tan superior continuamente a la idea que de él logran hacerse los filósofos que comprenden las civilizaciones.[13]

Trotz der Herabwürdigungen wendet sich der Abschnitt gegen den kolonialistischen Diskurs spanischer Überlegenheit. [14] Diesen hat die Erzählinstanz selbst bereits eine Seite zuvor eskamotiert, als sie ironisch bemerkte, das spanische Volk könne seine Schaffenskraft in der Meseta

[13] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 104–105 („Als ob man hier nicht sähe, wie die ewigen Probleme von Menschen unserer Sprache mit weitaus größerer Originalität gelöst werden als dort. Als ob das Tabu des Inzests in diesen primitiven Ehebetten nicht genauso dreist verletzt würde wie auf den Grashaufen irgendeiner paradiesischen Insel. Als ob die ursprünglichen Institutionen dieser Gruppierungen nicht ebenso bemerkenswert und weitaus vielschichtiger wären als die der Völker, die bisher noch nicht imstande gewesen sind, über das Stammesniveau hinauszukommen. Als ob die Erfindung des Bumerangs nicht durch vielfältige Findigkeiten, die wir hier nicht näher beschreiben können, dank deren aber diese Leute überleben und sich fortpflanzen, rundweg übertroffen und sogar lächerlich gemacht worden wäre. [...] Als ob der Glaube an ein höheres Wesen hier nicht einer weitaus positiveren, ehrfürchtigeren Angst vor den Kräften der ebenfalls allmächtigen öffentlichen Ordnung entspräche. Als ob der Mensch, o Herr, nicht überall der gleiche wäre: in der Präzision seiner Instinkte stets dem unvernünftigsten Tier unterlegen, aber ständig und fortgesetzt so sehr der Vorstellung überlegen, die sich die Philosophen, die die Zivilisationen verstehen, von ihm machen" [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 56–57]).

[14] Welcher Instanz die Sprache zuzuschreiben ist, lässt sich hingegen kaum bestimmen: Die Fokalisierungsstruktur in diesem achten Abschnitt des Romans ist, wie noch ausgeführt wird, äußerst komplex. Es lässt sich nicht klären, ob wir es hier mit dem Vokabular einer Figur oder eines Erzählers in den Vierzigerjahren (beide verschmelzen in erlebter Rede) oder eines Autors in den Sechzigerjahren zu tun haben.

genauso ausleben wie in „der üppigen Fülle der überseeischen Urwälder“.[15] Spanien besitzt allerdings seit 1898 keine Überseeterritorien mehr, Spanisch-Marokko wurde 1956 unabhängig. Was dem Land also bleibt, ist die Meseta – und nur diese. Die Passage reiht sich ein in die schon anderenorts sichtbare Kritik am Kolonialismus, man denke nur an den oben bereits genannten Verbleib des Kolonialgolds Philipps des II. Nicht zu überlesen ist auch der letzte Satz des Abschnitts, der klimaktisch auf die Gleichheit aller Menschen abhebt.

In den zitierten Ausführungen zu den Bewohner:innen der *chabolas* finden sich Schlüssel zur Interpretation der Folgehandlung beziehungsweise Vorausweisungen: auf den Inzest in der Familie des Muecas etwa oder auf die öffentliche Ordnung, die hier noch so abwesend scheint (in Form von Pedros Inhaftierung aber durchaus in Erscheinung tritt). Dass der Mensch zwar insgesamt dem Tier unter-, den Philosophen hingegen immer noch überlegen sei, deutet wohl voraus auf den Vortrag Ortegas in Abschnitt 33 des Romans.[16] Die Schlussapostrophe an Gott führt zurück zum Beginn des achten Teilkapitels. Amador sieht von einem Hügel auf die *chabolas* hinab, wie Moses vom Berg Nebo auf das Gelobte Land:

> ¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida, Amador se había alzado –como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto– y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria.[17]

Der Vergleich dient einer nicht unerheblichen Kritik an Spanien. Wenn die *chabolas*, die in ironischer Wendung die spanischen Tugenden

[15] Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 56.
[16] Siehe dazu weiter unten, Abschnitt III.
[17] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 101–102 („Dort hinten waren die Baracken! Auf einem kleinen Hügel, wo die aufgerissene Straße endete. Amador hatte sich hoch aufgerichtet – wie viele Jahrhunderte vor ihm Moses auf einem höheren Berg – und zeigte mit feierlicher Gebärde und mit einem Lächeln auf seinen prächtigen dicken Lippen auf das zwischen zwei stolzen Bergen versteckte kleine Tal, der eine aus Trümmern und Bauschutt bestehend, der andere aus bereits altem und ausgeplündertem städtischen Hausmüll (aus dem die Anrainer bereits jede für die Ernährung oder den Verkauf verwertbare Substanz herausgeklaubt hatten), in dem, dicht aneinanderklebend, die trotzigen Burgen des Elends aufragten“ [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 53–54]).

bewahren, metaphorisch als Gelobtes Land gedeutet werden, wie ironisch ist dann erst der hier mitschwingende biblische Text aus dem Buch Deuteronomium zu lesen, in dem es heißt: „Der Herr sagte zu ihm: Das ist das Land, das ich Abraham, Isaak und Jakob versprochen habe mit dem Schwur: Deinen Nachkommen werde ich es geben!“[18]

Dieses Gelobte Land ist gebaut aus Kondensmilchdosen, Wellblech und zusammengesammelten Dachziegeln, aber nicht nur:

> La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación, con ciertas piedras graníticas redondeadas en refuerzo de cimientos que un glaciar cuaternario aportó a las morrenas gastadas de la estepa, con ladrillos de “gafa” uno a uno robados en la obra y traídos en el bolsillo de la gabardina, con adobes en que la frágil paja hace al barro lo que las barras de hierro al cimiento hidráulico, con trozos redondeados de vasijas rotas en litúrgicas tabernas arruinadas, con redondeles de mimbre que antes fueron sombreros, con cabeceras de cama estilo imperio de las que se han desprendido ya en el Rastro los latones, con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color herrumbre o sangre, con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas.[19]

[18] Deu 34,4 (Einheitsübersetzung).

[19] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 102 („Die begrenzte Ebene schien völlig mit diesen Traumbauten übersät zu sein, die errichtet worden waren aus dem Holz von Apfelsinenkisten und dem Blech von Kondensmilchdosen, aus dünnen Metallplatten von Petroleum- oder Teerbehältern, ungleichmäßig ausgeschnittenem Wellblech, verschiedenen, nicht zueinandergehörenden Dachziegeln, krummen Pfählen aus fernen Wäldchen, Stücken von Wolldecken, wie sie seinerzeit das Besatzungsheer benutzt hatte, abgerundeten Granitsteinen, die ein Gletscher aus dem Quartär in die abgenutzten Moränen der Steppe gebracht hatte und die nun zur Verstärkung der Fundamente dienten, aus ‚zweilöchrigen‘ Backsteinen, Stück für Stück auf der Baustelle gestohlen und in der Tasche des Gabardinemantels herangeschafft, Luftziegeln, in denen das spröde Stroh für den Lehm das ist, was die Eisenstäbe für den Beton sind, aus abgerundeten Scherben von Gefäßen, die in verkommenen liturgischen Schänken kleingeschlagen worden waren, Weidenringen, die früher einmal Hüte waren, aus Kopfenden von Betten im Empirestil, von denen sich bereits auf dem Trödelmarkt das Messing gelöst hat, aus noch rot oder buntfarben gestrichenen Teilen der Schutzwand einer Stierkampfarena, gelben Blechbüchsen, auf denen in schwarzen Buchstaben noch der Name des Käses von der amerikanischen Marshallhilfe stand, aus Menschenhaut und Schweiß und geronnen Tränen von Menschen“ [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 54]).

Auch diese lange, abermals einer anaphorischen Struktur folgende Aufzählung ist ein System, eine in sich geschlossene Erzählung, in der die Baustoffe der *chabolas* Zeugnis ablegen von der Geschichte des Gelobten Landes, für das sie stehen sollen. Diese Geschichte beginnt zwar mit Moses – der ja nach Erblicken des Gelobten Landes stirbt, ohne dieses je betreten zu haben – enthält dann aber eine ganze Reihe rezenterer Referenzen, die interpretationsbedürftig und bedeutungskonstituierend für die Gesamthandlung sind. So bestehen die *chabolas* nicht nur aus Orangenkisten, sondern unter anderem auch aus Militärdecken der franquistischen Truppen. Sie bestehen nicht nur aus Holz von fernen Wäldern, sondern auch aus US-amerikanischen Käsebüchsen. Diese sind besonders aufschlussreich, da sie einen offensichtlichen historischen Fehler darstellen, in der Chronologie des Romans aber sicherlich nicht als Lapsus des Autors gelesen werden sollten: Die Übersetzung Helmlés – „Marshallhilfen" – trifft die historische Realität nicht, denn Spanien war nicht Empfänger von Leistungen des Marshall-Plans. Vielmehr sind hier, wie Rey in seiner kritischen Ausgabe anmerkt, spätere US-amerikanische Wirtschaftshilfen gemeint (zu denen, laut Rey, tatsächlich Cheddar in Dosen gehörte). Rey gibt zwar hierüber keine Auskunft, doch handelt es sich wohl um die Hilfen, die Franco mit US-Präsident Eisenhower 1953 in den sogenannten *Pactos de Madrid* ausgehandelt hatte und für die die USA im Gegenzug drei Militärstützpunkte auf spanischem Boden erhielten. Wahrscheinlich ganz bewusst platziert Martín-Santos hier ein Symbol der Armut der 1950er Jahre in der Romanhandlung der ausgehenden 1940er und rückt so das Elend der Nachkriegsslums an seine Gegenwart heran.

Das Ende des Abschnitts erhält eine deutliche Semantik der Gewalt und endet mit einem modifizierten Churchill-Zitat. Die Barracken seien nicht zuletzt gebaut aus Menschenhaut, Schweiß und Menschentränen. In ihrer schockierenden Abweichung von der Vorlage „I have nothing to offer but blood, toil, tears and sweat" und in ihrer binnenpragmatisch exponierten Position – nämlich am Ende des Absatzes und auch am Ende der genannten Aufzählung – stellen sie die Klimax (beziehungsweise Antiklimax) des Lebens in den *chabolas* dar: Diese sind auf menschlichen Ressourcen gebaut und kosten nicht selten sogar Leben. Hierin liegt eine weitere Vorausdeutung auf die folgende Romanhandlung, nämlich auf Floritas Tod durch den misslungenen Schwangerschaftsabbruch. Zudem zeigt sich hier abermals, dass derlei Aufzählungen nicht selten als *mise-*

en-abyme der Gesamthandlung gelesen werden können. Zuletzt entfaltet der Churchill-Bezug einmal mehr eine bittere Ironie: In Spanien nämlich wurde der Faschismus keineswegs besiegt.

Mittlerweile dürfte deutlich geworden sein, welch hermeneutischen Aufwand Leser:innen betreiben müssen, um Luis Martín-Santos' Bandwurmsätze zu entschlüsseln. Zu den Schwierigkeiten gehört neben Lexik und Syntax auch die narrative Vermittlung, in diesem Falle die Fokalisierung. Aus einer unnatürlich genauen Beschreibung folgt automatisch die Frage, wer eine solche rezipieren und wer sie schaffen kann. In *Tiempo de silencio* haben offenbar mehrere Instanzen diese Fähigkeit, wobei die Fokalisierung zuweilen mitten in den Aufzählungen wechselt: Der achte Abschnitt beginnt mit „¡Allí estaban las chabolas!", einer typischen erlebten Rede- oder Gedankenwiedergabe, die interne Fokalisierung anzeigt. Doch durch wessen Wahrnehmungsfeld wird intern fokalisiert? Offensichtlich durch Pedros, der Amador wie Moses auf dem Hügel stehen sieht. Die eigentliche Beschreibung der *chabolas* wird hingegen aus dem Blickfeld des Laborgehilfen heraus beschrieben, die Sprache allerdings kann diesem nicht gehören. Hier kommt es zu einer eigentümlichen doppelten Beobachtungssituation: Der Ton der Passage – „ubérrima abundancia de las selvas transoceánicas" – weist auf die Sprache von Erzähler und Protagonist hin, die den gesamten Roman über dieselbe Semantik von Sarkasmus und Wissenschaftlichkeit teilen.[20] Die Erzählung wird deutlich nullfokalisiert, wenn der Erzähler beginnt, die Einrichtung der *chabolas* zu beschreiben und dann auch Pedro zum Objekt seiner Erzählung macht. Für diesen seien die skurrilen Inhalte der Hütten kaum überraschend, da er um die Natur der Menschen wisse. Die folgenden und bereits zitierten Ausrufe in erlebter Rede- oder Gedankenwiedergabe nach dem Muster „¡qué...!" und „¡cómo...!" möchte man entsprechend gern Pedro zuschreiben, doch interveniert hier – mitten in der Aufzählung – der Erzähler und erklärt, er könne sich mit weiteren Beschreibungen nicht aufhalten. Nach einem Absatzwechsel kommt es zur völligen

[20] Man könnte hier mit Franz K. Stanzel (*Theorie des Erzählens*, 8. Auflage [Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008], 248–251) von einer ‚Ansteckung' sprechen, die freilich mit dem ironischen Modus des Romans eng verbunden ist oder sogar für diesen verantwortlich. Siehe vor dem Hintergrund dieser Stimmenvermischung auch die Analyse in Labanyi, *Ironía e historia*, 117–161, bes. 142–148, und, in Auseinandersetzung mit Labanyi, Helmich, „Der wissenschaftliche Diskurs", 263–264, Anm. 10. Ich beschränke mich in der vorliegenden Analyse auf den Zusammenhang von Ironie und quantifizierendem Erzählen.

Verwirrung, wenn der Erzähler Pedro mit einem „Don“ ausstattet, das so nur von Amador kommen kann – auf den die Erzählung indes nicht fokalisiert ist, da der Absatz mit dem Außenblick auf ihn beginnt: „Amador seguía sonriendo con sus opulentos belfos en silencio mientras D. Pedro divagaba absorto en la contemplación de las chabolas.“[21] Neben der Entschlüsselung der eigentlichen Aufzählungselemente und deren Relationierung untereinander muss die Leserschaft also auch die Frage des „qui perçoit?“ je neu beantworten, was zu der für *Tiempo de silencio* so typischen Verwirrung beiträgt.

Die bittere Ironie, mit der die Erzählinstanz das Leben in den *chabolas* beschreibt, begleitet in besonderem Maße auch eine von deren Bewohnerinnen: Florita. Nicht nur wird sie durch ihren Vater zum (Sex-)Objekt degradiert, sondern sie liefert von Anfang an auch Pedros Mäuse und ist in diesem Sinne ebenfalls wissenschaftliches Versuchsobjekt. Den tödlichen Versuch eines Schwangerschaftsabbruchs beschreibt die Erzählinstanz in der bereits bekannten eigentümlichen Ironie in ständigem Vergleich zu einem schwedischen Operationssaal:

> No gozaba la paciente casiparturienta de niquelada mesa o de aceroinoxidada mesa con soportes de muslos para mejor obtener la posición ginecológica preferida por casi todos los artífices, sino acajonada mesa de pino gallego antes servidora del transporte de cítricos de la región valenciana y posteriormente acondicionada a la función de lecho, soporte del jergón de muelle y de las sábanas rojas de su propia sangre abundosamente huida.[22]

[21] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 105 („Amador lächelte mit seinen üppigen Lippen immer noch still vor sich hin, während Don Pedro, in die Betrachtung der Baracken vertieft, wirres Zeug faselte“ [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 57]).

[22] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 181 („Die fastgebärende Patientin erfreute sich keines vernickelten oder rostfreien Stahltischs mit Schenkelstützen, um besser die von fast allen Leuten vom Fach bevorzugte Stellung zu erreichen, sondern eines mit Schubladen versehenen Tisches aus galicischem Pinienholz, das zuvor zum Transport von Zitrusfrüchten aus der Gegend von Valencia gedient hatte und später für seine Funktion als Lager, Unterlage für die Federkernmatratze und die von ihrem eigenen, reichlich geflossenen Blut roten Bettlaken hergerichtet worden war“ [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 143]). Werner Helmich hat diese Art von Ironie überzeugend als politische Satire gelesen und dies anhand anderer Textstellen hergeleitet: „*Eine* Zielrichtung ist mit Sicherheit die politische *Satire*. All die offensichtlich ironische Hochrede im Zusammenhang mit der fröhlichen spanischen Wissenschaft, die keine sozialen Gegensätze kenne, sondern nur das gemeinsame nationale Wohl, wird ja offen konterkariert durch die Armseligkeit der sozialen und

Hier kommt es nicht nur zu einer Diskrepanz von Dargestelltem und Art der Darstellung. Der Text zwingt die Leser:innen, ihre unmittelbare emotionale Affiziertheit im Moment der Lektüre in Einklang zu bringen mit dem beständigen hermeneutischen Aufwand, den ihnen die Dichte der Fachterminologie und die ironische Brechung abverlangen. Dieser Effekt wird in der Szene von Floritas Begräbnis potenziert, deren eigentliche Bedeutung – nämlich das tragische Ende eines nicht selbst verschuldeten Leidensweges – hinter dem zurücktritt, was Helmich eine „Variant[e] der wissenschaftlich-technischen Lehrprosa“[23] nennt. Ausgangspunkt sind Überlegungen zum Taylorismus: Nirgendwo in Madrid sei maximale Rationalisierung in der Massenproduktion bisher zustande gekommen, weil schlicht die Produktionsmasse fehle, erklärt der Erzähler.[24] Am Madrider Ostfriedhof allerdings ließen sich die Prinzipien der Prozessoptimierung nachvollziehen, nämlich anhand der dort praktizierten vertikalen Dreifachbestattung:

> Puesto que el terreno de que se dispone [...] es forzosamente limitado, mientras que el número de muertos puede considerarse prácticamente infinito ya que, a lo largo del curso ininterrumpido del tiempo, cada día con parsimonia o con generosidad aporta su carga, ha sido preciso poner a punto una técnica de aprovechamiento que, al mismo tiempo que limita la extensión de la zona putrefactora, disminuye los gastos que el erario debe dedicar a este novísimo servicio prestado a cada ciudadano.
>
> [...]
>
> Mientras una de las brigadas, que podemos designar con la letra A, confecciona en la tierra rojiza unas fosas paralelepipédicas rectangulares de una profundidad aproximada de cuatro metros y de la anchura y largura que una larga experiencia ha demostrado ser la más conveniente, otra brigada que podemos denominar C transporta en carretillas hacia unos terrenos donde se aprovecha como relleno la parte sobrante –que viene a ser algo menos de los siete octavos del total–, al par que la brigada B se dedica al

forschungspolitischen Zustände, insbesondere der Ressourcenknappheit“ (Helmich, „Der wissenschaftliche Diskurs“, 267, Hervorhebungen im Original). Das quantifizierende Erzählen, so wie es im vorliegenden Beitrag untersucht wird, kann in diesem Sinne als Element eines satirisch funktionalisierten Wissenschaftsdiskurses bei Martín-Santos gelten.

[23] Helmich, „Der wissenschaftliche Diskurs“, 265.

[24] „Esta racionalización quizá en ninguna empresa de nuestra ciudad haya podido llegar a establecerse con absoluta precisión por falta de la masa de producción necesaria“ (Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 224; „Diese Rationalisierung ist vielleicht in keinem Unternehmen unserer Stadt in seiner letzten Ausformung zustande gekommen, weil es einfach an der notwendigen Produktionsmasse fehlt“ [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 191]).

enterramiento propiamente dicho que siendo la fase más especializada del proceso merece una descripción más minuciosa.[25]

Wie auch an anderen Stellen gezeigt, wird hier Mangel mit einem proliferierenden Vokabular der Optimierung beschrieben, und einmal mehr hat diese Ironie eine weitere Dimension: Die Produktionsmasse besteht aus Leichen; von einem Fortschritt durch Optimierung kann also keine Rede sein. Zudem wird, noch bevor das Grab geschlossen ist, eine Obduktion des Leichnams angeordnet. Vor dem Deutungshorizont von Bürgerkrieg und Diktatur wird der Friedhof Madrids zum Sinnbild der Leichenberge, auf denen das neue Regime gebaut ist und derer es sich nicht endgültig entledigen kann. Dass die rationalisierte Beseitigung der Leichen nicht zuletzt deshalb opportun erscheint, weil sie die öffentliche Moral und die religiösen Rituale nicht verletzt, lässt sich leicht als Anspielung auf die routinierte Zusammenarbeit von Kirche und Politik im Franquismus lesen.[26]

Pluriperspektivisch banal: Ortegas Apfel und die intellektuelle Hypertrophie

Den Madrider Elendsvierteln steht eine urbane Bourgeoisie entgegen, die der Roman nur punktuell einblendet, deren Enthobenheit von den

[25] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 225–226 („Da das zur Verfügung stehende Gelände [...] notwendigerweise begrenzt ist, während die Anzahl der Toten praktisch als unendlich angesehen werden kann, da im ununterbrochenen Ablauf der Zeit jeder einzelne Tag knausrig oder großzügig seine Ladung heranbringt, bestand die Notwendigkeit, eine Ausnutzungstechnik zu erarbeiten, die sowohl die Ausdehnung des Verwesungsbereichs einschränkt als auch die Kosten senkt, die die Staatskasse für diese jedem Bürger zustehende allerneueste Dienstleistung aufzubringen hat. [...] Während eine der Arbeitsbrigaden, die wir mit dem Buchstaben A bezeichnen können, in der rötlichen Erde einige parallelflache, rechteckige Gruben von etwa vier Metern Tiefe sowie einer Breite und Länge, die eine lange Erfahrung als die angemessenste erkannt hat, aushebt, transportiert eine andere Brigade, die wir C nennen können, die überschüssige Erde – die in der Regel etwas weniger als sieben Achtel der Gesamtlänge ausmacht – in kleinen Schubkarren zu verschiedenen Geländen, wo sie als Verfüllmaterial dient, während sich die Brigade B dem eigentlichen Begräbnis widmet, das, weil es sich hier um die spezialisierteste Phase des gesamten Arbeitsvorgangs handelt, eine genauere Beschreibung verdient“ [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 192–193]).

[26] „De este modo, los enterramientos verticales consiguen apilar en el menor espacio y con el menor esfuerzo físico la mayor cantidad posible de difuntos sin que padezcan la buena moral ni los ritos religiosos“ (ebd., 227; „Auf diese Weise gelingt es, bei den Senkrechtbeerdigungen auf kleinstem Raum und mit minimalster physischer Anstrengung die größtmögliche Menge Verstorbener aufeinanderzustapeln, ohne daß die guten Sitten oder die religiösen Riten darunter leiden“ [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 195]).

Lebensumständen der Mehrheit er auf diese Weise aber umso deutlicher herausstellt. Während das Bürgertum wenig von den *chabolas* weiß – oder wissen will –, bestehen diese im Wesentlichen aus den Abfällen der wohlhabenden Madrider Innenstadt. In den Barracken finden sich zweckentfremdete Gegenstände aus den Haushalten der höheren sozialen Schichten, wie eine Hausmädchenhaube, stolz getragen von einer jungen Frau, ein Satin-Morgenmantel, zur Schau gestellt von einer „gruesa dueña“[27], die mit dem Ehering einer anderen protzt, oder – und dies ist das Ende der fast einseitigen Aufzählung – eine Suppenterrine aus Limoges-Porzellan, zweckentfremdet und dennoch nicht nutzlos als Nachttopf unter einem Bett. Diese weggeworfenen oder gestohlenen Gegenstände sind Übergangsobjekte zwischen der wohlhabenden urbanen Welt, die die *chabolas* mit ihren Abfällen ernährt, ja sie zuschüttet, und gleichzeitig Zeichen der unüberwindbaren Grenzen zwischen den sozialen Schichten. Diese Grenzen werden durch jedes einzelne Element der langen Aufzählung thematisch und unterstreichen deren Gewicht für eine umfassende Interpretation des Romans.

Stellenweise gewährt der Text jedoch auch Einblicke in die Welt der Madrider Bourgeoisie und das intellektuelle Leben der Hauptstadt, vermittelt anhand der Figur des wohlhabenden Matías und seiner Mutter. Die Abschnitte 31 bis 33 erzählen zunächst, raumsemantisch aufgeladen, Pedros Auffahrt in einem verspiegelten und mit Samtsitz ausgestatteten Fahrstuhl in Matías' Wohnung, die der Erzähler detailgenau beschreibt, etwa wenn er Pedro die hohe Qualität des Kristallglases am Klang der Eiswürfel in seinem Getränk erkennen lässt. Matías' Mutter empfängt den jungen Wissenschaftler freundlich, doch ihr Interesse an seiner Forschung bleibt oberflächlich. Fasziniert von der Mutter seines Freundes betrachtet Pedro diese auf allzu eindringliche Weise. Sie entgegnet auf seine Blicke:

> –¿Me estudia usted? Me da miedo. Los sabios siempre me dan miedo. Parece que pueden saber cosas de nosotros mismos que ignoramos.[28]

Hier zeigt sich das unhinterfragte Eingeschüchtertfühlen der urbanen Oberschicht durch die Intellektuellen, ausgelöst durch die Angst, unan-

[27] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 103 („dicke Matrone“ [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 55]).
[28] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 203 („Erforschen Sie mich? Sie machen mir angst. Die Gelehrten machen mir immer angst. Es hat den Anschein, als wüßten sie Dinge, von denen unsereins keine Ahnung hat“ [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 170]).

genehme Wahrheiten über sie selbst könnten ans Licht gelangen. Auch eine zugrundeliegende Wissenschaftsfeindlichkeit kommt zum Ausdruck, die das urbane Bürgertum aber nicht davon abhält, im Sinne sozial distinguierter Geselligkeit philosophischen Vorträgen zu lauschen – wie im 33. Abschnitt. Diese sind intellektuell genauso wenig stimulierend wie das Publikum, das ihnen beiwohnt:

> Los círculos del purgatorio (que como tal podemos designar a las localidades baratas, sólo en apariencia más altas que el escenario) recibieron su carga de almas rezagadas y solemne, hierático, consciente de sí mismo, dispuesto a abajarse hasta el nivel necesario, envuelto en la suma gracia, con ochenta años de idealismo europeo a sus espaldas, dotado de una metafísica original, dotado de simpatías en el gran mundo, dotado de una gran cabeza, amante de la vida, retórico, inventor de un nuevo estilo de metáfora, catador de la historia, reverenciado en las universidades alemanas de provincia, oráculo, periodista, ensayista, hablista, el-que-lo-había-dicho-ya-antes-que-Heidegger, comenzó a hablar, haciéndolo poco más o menos de este modo:
>
> "Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa), que yo tengo en mi mano (pausa) es una manzana (gran pausa). Ustedes (pausa) la están viendo (gran pausa). Pero (pausa) la ven (pausa) desde ahí, desde donde están ustedes (gran pausa). Yo (gran pausa) veo la misma manzana (pausa) pero desde aquí, desde donde estoy yo (pausa muy larga). La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo (pausa), es la misma manzana (sensación)."
>
> Apenas repuesto su público del efecto de la revelación, condescendiente, siguió hablando con pausa para suministrar la clave del enigma:
>
> "Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau)".[29]

[29] Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 213–214 („Die Kreise des Purgatoriums (als solche können wir die billigen Plätze bezeichnen, die nur dem Anschein nach höher lagen als die Bühne) empfingen ihre Ladung an Nachzüglerseelen, und feierlich, hieratisch, selbstbewußt, bereit, sich auf das notwendige Niveau herabzulassen, eingehüllt in die höchste Gnade, achtzig Jahre europäischen Idealismus auf dem Buckel, begabt mit einer originellen Metaphysik, begabt mit Sympathien in der großen Welt, begabt mit einem großen Kopf, Liebhaber des Lebens, Rhetoriker, Erfinder eines neuen Metaphernstils, Kenner der Geschichte, hochverehrt an den deutschen Provinzuniversitäten, Orakel, Journalist, Essayist, gewandter Redner, der, der es schon vor Heidegger gesagt hatte, begann zu reden, was er mehr oder weniger auf diese Weise tat: ‚Meine Damen (Pause), meine Herren (Pause), dies hier (Pause), was ich in der Hand halte (Pause), ist ein Apfel (lange Pause). Sie (Pause) können ihn sehen (lange Pause). Aber (Pause) Sie sehen ihn (Pause) von dort aus, von dort, wo

Der Veranstaltungsort ist nach teuren und billigen Plätzen sozial geordnet, wobei der Erzähler Letztere abschätzig als danteskes Purgatorium beschreibt. Die Ankündigung des Philosophen – unzweifelhaft, wie die Forschung demonstriert hat, José Ortega y Gasset[30] – generiert eine intellektuelle Fallhöhe. Mit seinem Vortrag, der den Perspektivwechsel anhand der unterschiedlichen Betrachtung eines Apfels illustriert, fällt der Philosoph dementsprechend tief. Doch Ortega ist nicht irgendein, sondern *der* spanische Philosoph, und so steht seine Rede zum Apfel hier metonymisch für den nicht nur materiellen, sondern auch intellektuellen Rückstand einer gesamten Gesellschaft. In *Tiempo de silencio* ist auch von den Intellektuellen keine Rettung zu erwarten. Der Vortrag lässt sich analog zu der Beschreibung der *chabolas* interpretieren: So wie diese von Gegenständen überquellen, die kaum mehr einen Wert haben, so wirft der Philosoph leere Wörter um sich, deren Aussage banaler nicht sein könnte. Der Philosophenvortrag lässt sich in diesem Sinne als *mise-en-abyme*-artige Spiegelung des Gesamtprinzips lesen, und der Titel *Tiempo de silencio* entfaltet gerade hier seine Bedeutung: Das Funktionsspektrum der Suppenterrine aus Limoges-Porzellan ist in den spanischen Hungerjahren weit höher als der Alltagsnutzen von Ortegas vielen Wörtern. Der materiellen Armut der Slums steht eine intellektuelle Armut der Stadtgesellschaft gegenüber. Beide kompensieren diese mit Masse, dem allgegenwärtigen Verfahren, dessen sich auch – aber eben nicht inhaltsleer – die Erzählinstanz bedient.[31] Vor dem Hintergrund dieses kollektiven intel-

Sie sitzen (lange Pause). Ich (lange Pause) sehe denselben Apfel (Pause), aber von hier aus, von da, wo ich bin (sehr lange Pause). Der Apfel, den Sie sehen (Pause), ist verschieden (Pause), sehr verschieden (Pause) von dem Apfel, den ich sehe (Pause). Trotzdem (Pause) ist es derselbe Apfel (Sensation).' Kaum hatte sich sein Publikum von der Wirkung dieser Offenbarung erholt, ließ er sich dazu herab, mit Pausen weiterzusprechen, um den Schlüssel des Rätsels auszuhändigen: ‚Was nämlich geschieht (Pause), ist folgendes (Pause): Sie und ich (lange Pause) sehen ihn aus verschiedenen Perspektiven (Tableau)'" [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 179]).

[30] Siehe u. a. Esperanza G. Saludes, „Presencia de Ortega y Gasset en la novela *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos", *Hispanic Journal* 3, Nr. 2 [1982], 91–103.

[31] Die Szene wird im Übrigen einige Abschnitte später wieder aufgenommen, wenn Doña Luisa – die Leiterin des Bordells, in dem Pedro Unterschlupf findet – eine Tomate von beiden Seiten betrachtet: „[Doña Luisa] Tomó un tomate y lo levantó, haciendo que el sol golpease con dureza sobre la pequeña esfera roja. Ella miraba el tomate por un lado. Pedro lo miraba por el otro. Ambos lo veían desde diferente perspectiva" (ebd., 233; „Sie [sc. Doña Luisa] nahm eine Tomate und hob sie hoch, so daß die Sonne hart auf die kleine rote Kugel traf. Sie betrachtete die Tomate von einer Seite. Pedro betrachtete sie von der anderen Seite. Beide sahen sie aus einer anderen Perspektive" [Martín-Santos, *Schweigen über Madrid*, 202]).

lektuellen Scheiterns ist auch das Ende Pedros zu sehen. Für das Forschungsinstitut ist sein Ruf wichtiger als seine Forschung, deren Nutzen ohnehin fragwürdig ist. Sie hat den Protagonisten ja eigentlich erst ins Elend, aber zu keinerlei Ergebnissen geführt.

Die Geschichte Pedros, die diese Analyse nachgezeichnet hat, ist eine des materiellen und immateriellen Mangels, in der Quantitäten und Quantifizierungen beständiger Gegenstand der Darstellung sind, aber auch deren Formprinzip. Der Kontrast von erzählerischem Exzess und dargestellter Armut trägt die spezifische Ironie des Textes, wird aber auch in anderer Hinsicht funktional: Hinter den Wortmengen verbergen sich stets Schlüsselstellen des Romans, in denen sich Hinweise auf die Interpretation des Gesamttextes finden. Die Textmenge und deren komplexe narrative Vermittlung mag angesichts der Zensur durchaus als Tarnung dienen, stellt aber auch ein poetologisches Prinzip dar: Martín-Santos verbindet literarisches Engagement, Zensurumgehung und innovatives Schreiben in einer neuen Ästhetik, die sich durch einen Blick auf quantifizierendes Erzählen präziser fassen lässt.