

Pere Joan i Tous (Konstanz)

Schreiben in schwierigen Zeiten:  
Poetik, Wahrheit und List in Víctor Moras Roman  
*Els plàtans de Barcelona*<sup>1</sup>

Im Jahre 1972 erschienen in Barcelona zwei Bücher, die zwar verschiedenen Autoren, verschiedenen Epochen, verschiedenen Gattungen, ja sogar verschiedenen Nationalliteraturen angehörten und dennoch eine wesentliche Gemeinsamkeit aufwiesen: Sie verstanden sich als Beitrag zur antifaschistischen Literatur. Das eine, ein dünnes Taschenbuch, trug den programmatischen Titel *Cinc dificultats per a escriure la veritat*. Dort, bereits auf dem Titelblatt, stand in leserfreundlichen Großbuchstaben die Einlösung des Gemeinten:

El coratge d'escriure la veritat, la intel·ligència de descobrir-la, l'art de fer-la manejable, el judici per a triar els qui en seran eficaços portadors i l'astúcia per a propagar-la són cinc dificultats que té l'escriptor que vol combatre la mentida i la ignorància.<sup>2</sup>

Bei dem zitierten Text handelt es sich um die Übersetzung jener Poetik in schwierigen Zeiten, die Bertolt Brecht 1934 zunächst als Antwort auf eine Rundfrage des *Pariser Tageblatts* über die «Mission des Dichters» verfaßt und später für die illegale Verbreitung im Nazi-Deutschland unter dem Titel *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* überarbeitet hatte. Das Titelblatt der katalanischen Übersetzung faßte jene Passage des Textes zusammen, die in der deutschen Originalversion wie folgt lautet:

Wer heute die Lüge und Unwissenheit bekämpfen und die Wahrheit schreiben will, hat zumindest fünf Schwierigkeiten zu überwinden. Er muß den *Mut* haben, die Wahrheit zu schreiben, obwohl sie allenthalben unterdrückt wird; die *Klugheit*, sie zu erkennen, obwohl sie allenthalben verhüllt wird; die *Kunst*, sie handhabbar zu machen als eine Waffe; das *Urteil*, jene auszuwählen, in deren Händen sie wirksam wird; die *List*, sie unter diesen zu verbreiten.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Bei dem nachfolgenden Artikel handelt es sich um die überarbeitete, schriftliche Fassung eines Vortrags, wobei der persönlich gehaltenene Argumentationsstil beibehalten wurde.

<sup>2</sup> Cf. Bertolt Brecht: *Cinc dificultats per a escriure la veritat*, Barcelona: Edicions 62, 1972.

<sup>3</sup> Cf. Bertolt Brecht: «Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit», in: *Schriften zur*

Das andere Buch, das im besagten Jahr 1972 erschien, war der Roman *Els plàtans de Barcelona* von Víctor Mora, ein autobiographischer Roman, der gegen die Diktatur geschrieben war und trotz der Diktatur erscheinen konnte, wenn auch nur in einer verstümmelten Version. Mochte sich der Diktator aufgrund seines hohen Alters auch dem nähern, was damals euphemistisch das «biologische Faktum» genannt wurde — gemeint war sein Tod aus Altersgründen —, so schien der Franquismus nach mehr als 30 Jahren ungebrochener, chamäleonartiger Machtentfaltung immer noch stark genug zu sein, um eben dieses biologische Faktum zu überdauern und dementsprechend auch — zugleich als Ventil und als Alibi — sich solche sporadische Toleranz wie die Druckgenehmigung für beide Bücher erlauben zu können.

Wir erinnern uns: Der Admiral Carrero Blanco, der eigentliche Statthalter des Regimes, stand damals noch Gewehr bei Fuß und mit einem frommen *Ave Maria* auf den Lippen, um die Nachfolge anzutreten und den Franquismus ohne Franco zu gestalten. Die wirtschaftsorientierten Bewohner der *bel étage* des Regimes aber hatten bereits begonnen, jenes «Rette sich, wer kann!» zu flüstern, das auch die Rettung des Tafelsilbers meinte, und nach dem Tod Francos, kaum drei Jahre später, die viel bestaunte Selbstdemontage des Regimes zur Folge haben würde, angeheizt durch die von der Polizei niedergeknüppelte Opposition auf der Straße. Erst dann, im Jahre 1976, konnte Moras Roman in einer «edició íntegra» erscheinen. Erst dann konnten Brecht und diejenigen spanischen Dramaturgen, die sich in seiner Nachfolge verstanden, wie der Spanier Alfonso Sastre oder der Katalane Ricard Salvat, ohne Verbote und Streichungen versuchen, die Bühnen Madrids und Barcelonas zu erobern.

Kehren wir aber zu jenem fernen 1972 zurück, als sich Brechts Übersetzung und Moras Roman in das damals spärliche katalanischsprachige Angebot der barceloninischen Buchhandlungen einreihen. Ihr zeitgleiches Erscheinen war nur bedingt zufällig — letztlich ebensowenig wie die Tatsache, daß *Els plàtans de Barcelona* etliche Manuskriptseiten auf dem Altar der Zensur opfern mußte, um gedruckt zu werden, während Brechts Flugschrift *in toto* erscheinen durfte, obwohl sie ihre marxistische Orientierung alles andere als verbarg und pikanterweise sogar eine Art Gebrauchsanleitung zur Überlistung der Zensur enthielt. Konnte man doch damals, in dieser Spätphase der Diktatur, über Marxismus reden und schreiben, ja sogar aus einer

*Literatur und Kunst (1934-1941)*. Hrsg. v. Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 11-35, hier: S. 11.

marxistischen Perspektive heraus die internationale Politik kommentieren oder gar die spanische Geschichte einer marxistischen Deutung unterziehen, die spanische Gegenwart jedoch — und zu ihr gehörte als *causa princeps* der gesellschaftlich und politisch nicht bewältigte Bürgerkrieg — durfte von solchen Deutungsansätzen nicht tangiert werden. Brechts Flugschrift durfte also durchaus auf Gnade vor den Augen des Zensors hoffen — und fand sie auch; seine *Gewehre von Frau Carrar* hingegen — anders als sein von Fall zu Fall auf studentischen Bühnen tolerierter *Arturo Ui* — durfte bis zuletzt nicht aufgeführt werden.

Im folgenden möchte ich nun den Roman in seinem zeitgenössischen Kontext vorstellen und deutlich machen, warum die Zensur Anstoß an *Els plàtans de Barcelona* genommen hat. Nicht zuletzt werde ich mich aber auch mit der Frage auseinandersetzen, ob das Werk nicht vielleicht sogar — *horribile dictu* — durch die Eingriffe der Zensur in künstlerischer Hinsicht gewonnen hat. Ich möchte diese These belegen, nicht allein um der Pointe willen, sondern auch, um einen punktuellen Beitrag zur noch ungenügenden literaturhistorischen Auseinandersetzung mit der zensierten Öffentlichkeit während der Franco-Diktatur zu leisten. So stehen auf der einen Seite Werke — nicht allzu viele zwar —, die vorrangig eine literatursoziologische und institutionell orientierte Aufarbeitung der Zensurhandhabung leisten,<sup>4</sup> während auf der anderen Seite die Literaturgeschichtsschreibung zwar axiomatisch von der Existenz dieser Zensur ausgeht, abgesehen von wenigen Ausnahmen<sup>5</sup> jedoch in der konkreten Auseinandersetzung mit Autoren und Werken, diese Existenz zu verdrängen scheint, und das, wo sie doch — wie alles Verdrängte — so vieles zu erklären vermag, und dies nicht nur inhaltlich-thematisch, sondern auch poetologisch.

Lassen Sie mich aber nun damit beginnen, Ihnen etwas genauer, Autor und Roman vorzustellen. Víctor Mora wurde 1931 in Barcelona geboren, im selben Jahr also, in dem die zweite spanische Republik ausgerufen wurde. Was folgte, ist bekannt: 1936 putschte das Militär — unterstützt durch die

<sup>4</sup> Cf. etwa Manuel Luis Abellán (Hrsg.): *Censura y creación literaria en España*, Barcelona: Península, 1980; ders.: *Censura y literatura peninsulares*, Amsterdam: Rodopi, 1987; Roman Gubern: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona: Península, 1981; Gallofré i Virgili, Maria Josepa: *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, proleg de Joaquim Molas, Barcelona: Abadia de Montserrat, 1991.

<sup>5</sup> Cf. etwa Hans-Jörg Neuschäfer: *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona: Anthropos, 1994 (deutsche E.A.: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart: Metzler, 1991); Estanislau Torres: *Les tisoires de la censura*, Lleida: Pagès, 1995.

Oligarchie und die Kirche — gegen diese verfassungsmäßige Demokratie, die es gewagt hatte, soziale Reformen anzustreben, Toleranz gegenüber den Autonomiebestrebungen einzelner Nationalitäten zu zeigen und eine Laizierung des Staates und dessen Institutionen durchzusetzen. Die Republik wollte ein neues Spanien, das alte setzte sich zur Wehr im Namen klerikofaschistischer Ideale — und gewann. Víctor Mora gehörte schon als Kind zu den Verlierern. Da sein Vater ein republiktreuer Polizeibeamter der *Generalitat* gewesen war, mußte die Familie 1939 — wie so viele andere, wie hunderrtausende andere — aus Angst vor Repressalien vor den heranrückenden Franco-Truppen flüchten. Auch sie fanden Asyl in Frankreich, zunächst in den überfüllten Auffanglagern — mehr notdürftig eingerichtete Gefängnisse als menschenwürdige Asylunterkünfte —, dann wurden ihnen verschiedene Orte zugewiesen in der südfranzösischen Geographie des Exils: Brillac, Tarbes, Limoges. Im Jahre 1942 starb der Vater mit kaum vierzig Jahren, und die Mutter entschied sich dazu, die Rückkehr zu wagen. Nach Barcelona, zum *Poble Nou*, aus dem sie stammte, einem Arbeiterviertel nicht weit entfernt von den hohen Platanen der *Rambla*. In diesem *Poble Nou* wuchs Víctor Mora auf, mußte frühzeitig die Schule abbrechen, als seine Mutter starb. In diesem Viertel verdingte er sich zunächst als Botenjunge, dann als Lehrling in verschiedenen Werkstätten. Nicht einmal das berühmterbüchtigte Zeitungsaustragen fehlt in der Biographie seiner Jugend. Aber immer träumte er davon, ein berühmter Comic-Zeichner zu werden, was ihm auch fast gelang, denn als seine berufliche Odyssee ihn Anfang der 50er Jahre zu einer Art Faktotum des Bruguera-Verlags avancieren ließ, einem Verlag, der die Kioske der *Rambla* mit Comic-Heften und Frauen-Romanen versorgte, entdeckte der Besitzer zwar nicht die heute von Mora selbst angezweifelte Zeichner-Qualitäten, wohl aber seine Begabung als phantasievoller Comic-Autor. Víctor Mora war es, der neben vielen anderen die Figur des Kreuzritters *Capitán Trueno* erfand, dieses «Hauptmann Donner», der zur Kultfigur wurde und dessen von Kindern und Jugendlichen millionenfach verschlungene Abenteuer heute ein nostalgisches *renouveau* erleben dürfen. Lange Jahre verdingte sich Mora in der Editorial Bruguera, schlecht bezahlt und ausgebeutet, ohne Autorentantiemen zu erhalten. In diesen Jahren beginnt auch — nennen wir es sein zweites Leben —, seine Karriere als «ernster» Schriftsteller, zunächst als spanischsprachiger Erzähler, dann als katalanischer Autor, sowie sein drittes, sein politisches Leben. Wie für so viele andere spanische und katalanische Schriftsteller der 50er und 60er Jahre, die wie er *en mal d'engagement* waren, bot die Kommunistische Partei nicht nur eine ideologische Heimat, sondern auch die wohl einzige aus dem Exil

geleitete Untergrundorganisation an, die in Spanien eine effektive Widerstandsarbeit zunächst nur in der Arbeiterschaft, später dann auch in der studentischen Bewegung leistete. Von Gabriel Celaya zu Luis und Juan Goytisolo, von Teresa Pàmies zu Montserrat Roig, die Liste derjenigen Schriftsteller und Schriftstellerinnen, die — und sei es nur zeitweilig — der spanischen oder katalanischen KP angehörten oder nahestanden, würde fast einen Lesekanon der Literatur jener Zeit ersetzen.

Wie so viele andere auch, mußte Mora sein Engagement mit Verfolgung und Gefängnis bezahlen. Im Jahre 1963, um der Gefahr einer erneuten Verhaftung zu entgehen, setzte er sich nach Paris ab, wo er bis Ende '68 bleiben sollte. Von dort aus belieferte er die Editorial Bruguera weiterhin mit *Capitán Trueno*-Geschichten; davon lebte er. In Paris begann er auch, journalistisch tätig zu werden, vor allem für die illegale Partei-Presse, etwa für *Unitat*, eine Zeitung, die er selbst in Katalonien mitgestaltet hatte. In diesen Exiljahren schrieb er auch seinen Roman *Els plàtans de Barcelona*, den er zunächst auf Katalanisch konzipiert und begonnen hatte, dann aber auf Französisch beendete und ihn 1966 in *Les Editeurs français réunis* veröffentlichte. *Les platanes de Barcelone* wurden, wenn nicht unbedingt ein Publikums — so doch ein Kritikererfolg, und zwar über die ideologischen Grenzen hinweg. Claude Roy etwa lobte im meinungsbildendenden *Nouvel Observateur* die Eindringlichkeit, mit der Mora das franquistische Katalonien evozierte und die Sensibilität, mit der der Roman «ce poids écrasant de silence, de terreur, d'hypocrisiell» nachvollziehbar machte, unter dem ein ganzes Volk und eine ganze Kultur erdrückt wurden.

Bleiben wir hier an diesem Wendepunkt in der Biographie Víctor Moras stehen, denn sein Leben — und sei es nur in Stichworten — weiterzu erzählen, würde wegen der historischen und politischen Verstrickungen allzu viel Zeit in Anspruch nehmen. Zu erzählen wäre nämlich etwa Moras aktive, von der KP nicht goutierte Teilnahme am Pariser Mai '68, später die illegale Gründung des katalanischen *Pen-Clubs*, seine Arbeit als Mitglied der *Assemblea de Catalunya*, die als eine Art Untergrund-Parlament fungieren sollte, sein zweites, prophylaktisches Pariser Exil, seine ihn ideologisch verwirrende Reise als autodidaktischer Wissenschaftsjournalist in die Sowjetunion der frühen 70er Jahre und das lange etcetera eines mit seiner Epoche eng verwobenen Lebens — ein Leben und eine Zeit, über die Víctor Mora in seinem Erzählwerk, das er zugleich als Chronik und Autobiographie versteht, ein aufrichtiges Zeugnis abgelegt hat. So auch in *Els plàtans de Barcelona*, dem

ersten Teil einer Roman-Trilogie, die 1978 mit *París flash-back* und 1984 mit *El tramvia blau* vervollständigt wurde.<sup>6</sup>

*Els plàtans de Barcelona* thematisiert die Kindheit und die frühe Jugend des *alter ego* des Autors, Lluís Martí. Ort der Handlung ist das Barcelona der 50er Jahre. Gegliedert ist der Roman in 20 kurze, unbetitelte Kapitel, denen ein längeres Kapitel 0 vorangestellt wird, das die familiäre Vorgeschichte von Lluís thematisiert. Die Handlung setzt im Jahre 1936 ein, kurz nach Ausbruch des Bürgerkrieges und endet 1942 mit der Rückkehr des Protagonisten und seiner Mutter aus dem französischen Exil. Durch die Augen des Kindes und aus einer nahezu stringent durchgehaltenen personalen Erzählperspektive erlebt der Leser das exemplarische Schicksal einer katalanischen Familie auf der Seite derer, die später als *vençuts*, als Besiegte gelten sollten. Er erlebt die revolutionären Wirren Barcelonas, die Bombardierung der Stadt durch die faschistische Luftwaffe, die massenhafte Flucht über die Grenze, als die Franco-Truppen Katalonien besetzen, das Leben in den Lagern Südfrankreichs, die allmähliche Einnistung in die Melancholie des Exils, den frühen Tod des Vaters und schließlich die Rückkehr nach Katalonien. Als sie die Grenze überschreiten, fragt Lluís seine Mutter, die unvermittelt die Stimme gesenkt hatte: «Mama [...] Per què enraonem tan baixet?» (S. 55).<sup>7</sup> Es ist eine Rückkehr in das Schweigen, und diese Rückkehr bedeutet nicht nur das Ende der Kindheit, sie bedeutet auch das Eintauchen des Protagonisten in die dumpfe Atmosphäre einer geknebelten Stadt: Barcelona. Es ist nicht mehr das Barcelona, das während des Bürgerkriegs den majestätischen Trauerzug mit dem Sarg des Anarchistenführers Durruti inszeniert hatte oder das den Einzug der Internationalen Brigaden zu einem Volksfest hatte werden lassen. Es ist nicht mehr das Barcelona, das sich zur Hauptstadt eines konföderierten, quasi unabhängigen *estat català* erhoben hatte. Und es ist auch nicht mehr die Stadt, die auf Katalanisch sprach und dichtete, weil dies die Sprache ihrer Bewohner und ihrer Geschichte war. Das Barcelona, in das Lluís zurückkehrt, ist die Stadt der stummen Ängste derer, die den Krieg verloren hatten, die Stadt der bitteren Furcht vor Repressalien und Diskriminierungen. Alle elementaren Freiheiten waren abgeschafft. Die politische Elite war tot, im Gefängnis oder im Exil. Auch die intellektuelle und künstlerische

<sup>6</sup> Die Trilogie erschien im heute aufgelösten Verlag Laia, dessen Bestände leider von keinem anderen Verlag aufgekauft und weitervertrieben worden sind, so daß ein wichtiger Teil von Moras Werk heute nicht mehr beziehbar ist.

<sup>7</sup> Hier — wie auch im folgenden — wird aus der unzensurierten *edició íntegra* von Víctor Moras *Els plàtans de Barcelona* zitiert, die 1976 bei Laia in Barcelona veröffentlicht werden konnte.

Avantgarde hatte Katalonien verlassen müssen: Ihr galt nicht nur die Haßtirade *¡Muera la inteligencial!*, die der General Millán Astray in Salamanca den Studenten entgegengeschleudert hatte und die ganz Spanien zu einem kulturellen Friedhof werden ließ, sondern auch die tiefverwurzelte Abneigung der Diktatur gegenüber dem Katalanischen als Sprache der Separatisten, als Sprache derjenigen, die angeblich die sakralisierte Einheit Spaniens mit jedem katalanischen Wort, mit jedem auch noch so banalen katalanischen Satz unterwanderten. Der öffentliche Gebrauch des Katalanischen war verboten und unter Strafe gestellt. In der Schule durfte es nicht mehr gelehrt werden, selbst auf dem Schulhof war es tabuisiert. Nicht einmal Visitenkarten durften auf Katalanisch gedruckt werden. Aus Pere wurde Pedro, aus Joan wurde Juan. *¡Sea patriota, hable español!* Dies war das drohende Motto der Sprachpolitik der Sieger, die es, wie Unamuno vorhergesagt hatte, zwar zu siegen, jedoch nicht zu überzeugen verstanden: *¡Venceréis, pero no convenceréis!* Die franquistische Besatzungsmacht versuchte, die Geschichte Kataloniens neu zu schreiben, indem sie Straßennamen änderte und hispanisierte, Statuen abmontieren ließ, der Stadt einen kollektiven Verdrängungsprozeß verordnete.

[Prohibit cantar els vells himnes, les velles cançons catalanes. Prohibida la bandera de les quatre barres. Prohibit ensenyar una història de Catalunya que no sigui l'oficial, prohibit ensenyar el català a les escoles. [...] Arreu d'Espanya, homes, dones i nens, han perdut la guerra. Però els que són catalans, els que són bascos, els que són gallecs, aquests, han perdut la guerra, si així es pot dir, una mica més que els altres [...]] (S. 202f.)<sup>8</sup>

In diese Stadt kehrt der Protagonist zurück und von ihr erzählt der Roman aus einem unbestimmten Präsens heraus, das man, wie gesagt, um das Jahr 1950 situieren kann. Die Rahmenhandlung stellt einen Tag im Leben des Protagonisten dar, vom morgendlichen Aufwachen bis zum abendlichen Einschlafen. Sie ist denkbar einfach: Lluís verbringt den ganzen Tag auf der Suche nach dem zur damaligen Zeit nicht unerheblichen Betrag von 40 Peseten. Den Grund hierfür erfährt der Leser jedoch erst kurz vor Ende des Buches: Lluís hat diese Summe von einem Kunden der Werkstatt bekommen, in der er als Geselle arbeitet. Anstatt jedoch das Geld auftragsgemäß seinem Arbeitgeber auszuhändigen, hat er es für sich behalten und für Comic-Hefte ausgegeben. Mehr von Angst als von Schuldgefühlen geplagt, versucht er nun an einem regnerischen Sonntag jemanden zu finden, der ihm das Geld leiht.

<sup>8</sup> Die in eckigen Klammern angeführten Textsegmente oder ganzen Zitate entsprechen jenen von der Zensur inkriminierten Passagen des Romans, die in den zwei ersten Ausgaben des Romans von 1972 und 1973 nicht gedruckt werden durften.

Zu diesem Zweck sucht er Arbeitskollegen, Bekannte und Freunde auf, die er seit seiner Rückkehr aus Frankreich kennengelernt hat und von denen er annimmt, sie wären bereit und vor allem in der Lage, ihm zu helfen. Dementsprechend episodenhaft ist die Rahmenhandlung strukturiert. Jedes der zwanzig Kapitel umfaßt eine halbe bis zu einer vollen Stunde dieses Sonntags. Doch wenn diese Rahmenhandlung auch durchweg linear erzählt wird, so wird diese Linearität immer wieder durch Brüche in der Zeitstruktur aufgehoben. Anhand der Begegnungen, die Lluís im Laufe dieses für ihn so langen und so frustrierenden Tages macht, anhand der Erinnerungen, die sich ihm aufdrängen, wenn er Orte und Personen aufsucht, die er gekannt hat, erfährt der Leser nach und nach nicht nur, was dem Protagonisten seit seiner Rückkehr aus Frankreich widerfahren ist, der Roman rekonstruiert auch mosaikartig die proletarische und kleinbürgerliche Geographie Barcelonas in den 40er und frühen 50er Jahren. Die Eindringlichkeit der Milieu-Schilderung und die äußerst sorgfältige Nuancierung der auftretenden sozialen Phänotypen bezeugen die literarische Sozialisation eines Autors, der sich offen zum Realismus-Projekt des 19. Jahrhunderts bekennt. Narrativ vorherrschend ist jedoch die szenische Segmentierung des Erzählten, sowohl der assoziativ evozierten Vergangenheit als auch der unmittelbaren Gegenwart der Rahmenhandlung. Die so erzeugte Stimmenvielfalt von ungefähr 130 Figuren verdichtet sich nach und nach zu einer Totalität, die den Anspruch erheben darf, den Pulsschlag, den Strom, den *rumor* einer Stadt eingefangen zu haben. Dabei wird in besonders prägnanter Weise die diglossische Dimension dieser Stimmenvielfalt veranschaulicht:

[— *¡Cuidado, con ese paraguas!* —diu un passatger de cabells grisosos i bigoti retallat. S'adreça a un altre passatger que acaba de pujar.

—I què vol que en faci? —respon el del paraigua—. Que no ho veu, que m'empenyen?

És un home petit i prim, viu i nerviós. Porta una corbata amb els colors del Barcelona F.C. i va endiemenjat.

*¡Póngaselo donde quiera, pero ne me lo clave en los riñones!* —diu l'altre.

—Però, home, si no em puc ni moure! Que no ho veu? —diu l'homenet. Les seves mans calloses serrren el paraigua com si el volgués estrangular.

*¡A mí no me levante la voz! ¿Entendido? ¡Y, además, hable en cristiano!*

—Eh? Què vol dir amb això? —l'homenet es torna pàlid; ho sap molt bé el que vol dir l'altre—. Si no esteu content, agafeu un taxi.

—*¡En España, se habla la lengua del Imperio! ¿Lo ha entendido, ahora?*

L'homenet mira els qui estan amuntegats a l'entorn d'ell, com si n'esperés ajuda. Però els somriures irònics que s'insinuaven sobre certes cares, en començar l'incident, han desaparegut. Sembla que, ara, ningú no s'adoni del que passa.

—Va, home, va! —diu feblement l'homenet—. Agafi un taxi, home!

—*¡Cállese!*

Si fossin sols, l'homenet callaria. Però allí, davant de tothom, l'afront és massa insuportable.  
—Què vol dir? —explota—. Per què haig de callar, jo? No vull, sap? No vull! Vagi a fer punyetes! Ja fa massa temps que m'afaito, jo, perquè em vinguin a fer callar!  
Se sent, al tramvia, un feble murmuri d'aprovació.

—*¡Cállese, desgracia! ¡Usted no sabe con quién habla!*] (S. 197f.)

Die realistische Darstellungsweise wird jedoch immer wieder unterbrochen von collageartigen Einlagen: Bruchstücke aus Radiosendungen, politische Losungsworte der Machthaber, Strophen von Schlagern, Passagen aus Predigten:

L'Ernest s'aixeca pesadament i posa la ràdio. Es torna a asseure, amb un sospir de fatiga. El vímet grinyola.

[El locutor diu:

—[...] y hoy, *queridísimos hermanos, es como la coronación, el apoteosis de las fiestas solemnes que acabamos de celebrar. Y la misa [...].*

L'Ernest fa un gest d'impaciència.

—[...] *nos invita a conmemorar esta festividad con la mayor alegría del alma [...]*

El locutor tus una mica i continua:

—*En la Epístola, San Juan Evangelista nos comunica su doble visión tan reconfortante de aquellos que han sido elegidos por Nuestro Señor. En este mundo, llevan el divino sello que les libera de castigos devastadores y en el Cielo, todos de blanco vestidos, enarbolan palmas triunfales y cantan eternas alabanzas al Altísimo.*

—I un *tuturrull pal paso!* —rondina l'Ernest.

—Que no es lleva, en Papiu? —pregunta l'Aurèlia.

—No.

—[...] *y en este mismo Evangelio nos muestra por qué medios han obtenido los santos del Cielo su eterna recompensa. Amén.*

El locutor fa una pausa i] un disc de música religiosa comença a sonar. (S. 65)

Diese Einlagen situieren nicht nur die Handlung in ihrem historischen und atmosphärischen Kontext. Sie dienen auch dazu, die unüberbrückbare Distanz zwischen dem «offiziellen» und dem «realen» Katalonien Ausdruck zu geben. Schon sprachlich ist diese Bezugslosigkeit unüberhörbar, da auch diese Einschübe wirklichkeitsgetreu auf Spanisch wiedergegeben werden. Während der Radiosprecher die rhetorisch gequälten Ideologeme der faschistischen

Falange auf Spanisch herunterbetet, wird der Leser auf Katalanisch Zeuge einer Realität, die eben diese weltanschaulichen Ergüsse Lügen straft, sie entlarvt, indem sie sie zur Realsatire werden läßt:

Les dues dones sortien de la cuina. La noia plorava, tapant-se la cara amb el davantal.

—Vols callar d'una vegada? —digué la «Colón», tombant-se cap a la porta. Tota la casa se n'ha d'enterar, del que passa!

—La que has de callar ets tu!!! ¿Que et penses que no ho sé, el que li passa? Li passa que ha tastat el moniato! Això, és el que li passa! I quan tasten el moniato [...]

La noia protestà, dient que l'Artemio la respectava, i el «Previsor del Porvenir» va dir que callés, que callés perquè, si no, aniria a buscar un metge i ja veurien si l'havia respectada, porca, més que porca, que tasten el moniato i es tornen boges [...]

La «Colón» engegà la ràdio a tot drap.

—[...] he aquí la labor de parte de esta juventud que hoy participa en la campaña del Este al lado de sus hermanos de armas de ayer y de hoy: rescate de la Patria y cimentación de un Imperio [...]

—La ràdio! La ràdio! —bramà el «Previsor del Porvenir».

La «Colón» s'emportà la seva filla escales avall. (S. 93)

Des öfteren sind es aber auch Phantasien des Protagonisten, die das Fortschreiten der Erzählung unterbrechen. Auch sie dienen der Kontrastierung, denn sie stellen Tagträume von Lluís dar, in denen er in die Welt seiner geliebten Comics flüchtet, vor allem, um jenen Aggressionen freien Lauf zu lassen, die er in der frustrierenden Wirklichkeit nicht ausleben darf. Dann phantasiert er, *el Piloto Audaz* zu sein und erteilt seinen Gegnern jene Fausthiebe, die ihm selbst das vermeintliche Schicksal zugefügt hat:

[...] i Dan Stone, el Piloto Audaz, es llança de cap contra el *plexo solar* —que diuen a les novel·les de Doc Savage— d'un dels gàngsters. Baam! Li cau la màscara: és el senyor Ramon! Dan Stone ja s'ho pensava. Amb un garrot a la mà, Crack! Thump!, li trenca el cap. Sorgeix un altre gàngster i crack! Thump!, també li trenca el cap. És en Just! La sang esquitxa Dan Stone, que continua picant i picant. Per fi, Dan Stone aconsegueix tornar en Joanet a casa seva, una casa de rics, i el pare diu a en Lluís que si vol quaranta pessetes. «No, gràcies», diu en Lluís. «No he hecho más que cumplir con mi deber.» I se sent una música d'himne americà [...]. (S. 107f.)

Und noch ein drittes Moment der Erzählung unterbricht ihren dokumentarisch-szenischen Charakter. Es sind jene Passagen, in denen die narrative Instanz ihre ansonsten selbst auferlegte Neutralität verletzt, um das Erzählte zu kommentieren. Diese Einschübe sind durchweg politische und ideologische Reflexionen meist thesenartigen Charakters, die die dargestellte Wirklichkeit einer eindeutig marxistisch gefärbten Interpretation unterziehen:

A la fàbrica del pare de la Mati Carreras d'Almirall, les velles màquines reposen. Una hora encara i algunes desenes de persones grises i mal alimentades (sense altra possible consideració, per part del senyor Carreras, que la que es mereixen uns simples complements humans de les seves sempre ben greixades màquines) les engegaran, els donaran de nou una vida sorollosa. [Encara una hora i, per tot Barcelona, milers de persones grises i mal alimentades, sense altra possible consideració per part de qui les empra que la que es mereixen uns simples eines humanes de producció, tornaran al treball. Cal treballar, treballar, acceptar resignadament, callar i renunciar. El qui no fa això, s'exposa a tota mena de coses terribles, les arrels de les quals van, pel que fa al cas de l'inconscient col·lectiu, fins a l'horror de la Guerra Civil i les coses terribles que van passar després.] (S. 166)

Der Roman ist dem *realisme històric*,<sup>9</sup> der katalanischen Spätversion des *realismo social* zuzuordnen. Der «soziale» bzw. «historische» Realismus war eine Poetik, die von der Literatur verlangte, eine Gegenöffentlichkeit zu bilden, die das Nicht-Vorhandensein einer freien politischen Öffentlichkeit kompensieren sollte. Nach Auffassung seiner Theoretiker und Förderer — allen voran Joaquim Molas und Josep Maria Castellet — sollte dieser «historische Realismus» nicht nur Zeugnis von jener soziohistorischen Wahrheit ablegen, die die propagandistischen Phantasien der Diktatur zu verdrängen oder zu verleugnen suchten. Der Schriftsteller sollte darüber hinaus im Bewußtsein seiner gesellschaftlichen Verantwortung schreiben, seinen Lesern eine weltanschaulich gefestigte Interpretationshilfe liefern und unter Umgehung, d.h. Überlistung der Zensur einen emanzipatorischen Diskurs entfalten. Was die Erzählliteratur angeht, bedeutete dies vor allem eine als radikal gedachte Abkehr der bis dahin vorherrschenden Tradition des psychologischen Romans, so wie sie bereits im Vorkriegskatalonien von Miquel Llor und Llorenç Villalonga gepflegt worden war. Der *realisme històric* verstand sich ausdrücklich als Fortführung und Ergänzung der neorealistischen Tendenzen, die sich — oftmals vermengt mit einer existentialistischen Thematik — in der katalanischen Literatur der 50er Jahre entwickelt hatten. Die Bezeichnung *realisme històric* sollte nicht mißverstanden werden, denn nicht nur die Literatur als solche, sondern auch der literaturkritische Diskurs unterlag der Zensur. Was Molas und Castellet meinten, aber nicht eindeutig bezeichnen konnten, war — wenn auch in einem ekklektischen, d.i. nicht stalinistischen Sinn — «sozialistischer Realismus», so wie er bereits unter der ebenso euphemistischen Bezeichnung *realismo social* die spanischsprachige Erzählprosa der 50er Jahre geprägt hatte. Gerade diese frustrierte und letzt-

<sup>9</sup> Cf. Joan-Lluís Marfany: «El realisme històric», in: Martí de Riquer / Antoni Comas / Joaquim Molas (Hrsg.): *Història de la literatura catalana. Part Moderna* (Band 11), Barcelona: Ariel, 1988, S. 221-283.

lich die Autoren selbst frustrierende Erfahrung hatte jedoch die Notwendigkeit gezeigt, die Poetik des «sozialistischen Realismus» von ihrer stalinistischen Eindämmung zu befreien und zu jenem *réalisme sans rivages* aufzubrechen, dessen marxistische Legitimierung Roger Garaudy begründen sollte. Wenn sich auch nur wenige Autoren des spanischsprachigen *realismo social* der 50er Jahre damit begnügt hatten, konventionelle Epen zu schreiben, in denen der gepeinigte und allseits aufrechte Arbeiter dem ebenso stereotypisierten Kapitalisten die proletarische Stirn bietet, so hatte sich gezeigt, daß dies insgesamt ein falscher, weil illusorischer Weg war, um literarisch jene politische Umwälzung mit herbeizuführen, von denen so viele nicht aufhören konnten zu träumen. Selbst die eher dokumentarisch orientierte Variante des *realismo social*, so wie sie etwa Juan Goytisolo in seinem Frühwerk gepflegt hatte, blieb ohne Wirkung. Ein fraglicher Weg war es schon aufgrund der Existenz einer wachsamen Zensur gewesen — und auch deshalb, weil die übergroße Mehrheit derer, für die eine solche Literatur konzipiert war, von ihr keine Notiz nahm. Die vom Regime zielstrebig angestrebte Entpolitisierung der Öffentlichkeit konnte so nicht durchbrochen werden. Als nunmehr in Katalonien die Forderung nach einem *realisme històric* gestellt wurde, war es im Bewußtsein dieser gescheiterten Erfahrung, d.h. ohne großspurige Hoffnungen und zudem unter ganz anderen Bedingungen. Es waren nämlich jene Jahre, in denen sich eine zwar des öfteren malträtierte, dennoch in ihrer Grundhaltung oppositionelle Presse herausgebildet hatte, die die dissidente Literatur von der Unmittelbarkeit ihres dokumentarisch-kritischen Auftrages entlasten konnte. Molas und Castellet waren zu ernsthafte und sachkundige Literaturkritiker, um den *crime de lèse littérature* zu wiederholen, den Jorge Semprún im Madrid der 50er Jahre aus Gründen der Parteiläson begangen hatten, als er den von ihm für die kommunistische Sache angeworbenen Schriftstellern eine strenge Askese im Geiste des sozialistischen Realismus verordnete. Die Zeiten hatten sich in der Tat geändert und der wenigstens nominelle Abbau des Stalinismus in den realsozialistischen Ländern schaffte auch für eine marxistische Literaturauffassung neue Freiheiten. Freiheiten, die sie in Spanien paradoxerweise ästhetisch seit jeher voll hatte ausleben dürfen, jedoch wegen der Zensur immer noch nicht inhaltlich ausfüllen konnte. Neuentdeckt und zur Nachahmung empfohlen wurden die erzähltechnischen Errungenschaften des angloamerikanischen Romans der 30er Jahre, insbesondere *Manhattan Transfer* von John Dos Passos. Bereits 1956 hatte Rafael Sánchez Ferlosio in *El Jarama* die Anwendbarkeit dieser narrativen Poetik — objektivistische Erzählperspektive, fragmentarisch-episodische Handlungsstruktur — für die spanischsprachige Literatur vorexerziert und letztlich

damit auch den *realismo social* von innen her überwunden. Es gehört zur Tragik der katalanischen Literatur der Franco-Zeit, daß eine ähnlich gelagerte Erneuerung ihres Realismus-Projektes bereits Mitte der 40er Jahre stattgefunden hatte und zwar im Frühwerk von Vicenç Riera Llorca und im Roman *K.L. Reich* von Joaquim Amat-Piniella.<sup>10</sup> Die Zensur aber hatte die Rezeption beider Autoren verhindert. Im Falle von Riera Llorca handelte es sich um einen Exilschriftsteller, dessen Werk in Spanien lange Zeit verboten war. Im Fall von Amat-Piniella war es die Thematik seines autobiographischen Romans, nämlich die literarische Verarbeitung seiner KZ-Erfahrung in Mauthausen, die die Veröffentlichung fast zehn Jahre hinauszögerte. Molas selbst berief sich ausdrücklich auf Riera Llorca und Amat-Piniella, um seine Forderung nach einem Realismus mit historischem Bewußtsein zu begründen. Paradoxerweise wurde die von ihnen angewandte objektivistisch-fragmentarische Poetik als der denkbar sinnvollsten Weg angesehen, um die Zensur zu überlisten. Dort, wo kein Erzähler mehr die Handlung interpretiert, wo keine Innenansicht der Charaktere geliefert wird, wo die eine Figur die andere aufzuheben scheint, kann die Zensur letztlich kaum eingreifen.

Wie kaum ein anderer katalanischer Roman der 60er Jahre entspricht *Els plàtans de Barcelona* jener poetologischen Skizze des *realisme històric*, die Molas anfertigte:

[El] seu objectiu, construir, no una mera crònica, sinó un testimoni de la realitat quotidiana i dels seus mecanismes interns. Per a la construcció, posa en joc procediments nous i molt concrets (que la diferència de la gran novel·la del XIX): protagonista, en general, col·lectiu,

<sup>10</sup> Dieser 1946 entstandene autobiographische Roman, in dem Amat-Piniella seine traumatische KZ-Erfahrung in Mauthausen literarisch verarbeitet, durfte erst 1956 in spanischer und 1963 in katalanischer Sprache erscheinen. Von der Zensur beanstandet wurde dabei nur eine Passage, die vom Selbstmord eines Rabbiners handelt. Angesichts des im Roman thematisierten Grauens vermag weder eine klerikal gefärbte Rücksicht noch Zynismus allein, diese Entscheidung zu erklären als vielmehr eine geradezu systembedingte Perversion des zensorischen Denkens. Zur komplexen Editionsgeschichte des Romans cf. Pere Joan i Tous: «K.L. Reich von Joaquim Amat-Piniella», in: *Tranvía. Revue der Iberischen Halbinsel*, März 1993 (28), S. 43-45.

que no és definit per l'autor sinó que es defineix pels seus gestos i les seves paraules, reducció de l'argument a un simple fil conductor, que, en principi, és un viatge o, al contrari, un espai tancat, fragmentarisme, simultaneïtat i interferència de les accions, anades i tornades constants en el temps, predomini del diàleg sobre la narració o la descripció, gust pel detall concret i caracteritzador, llenguatge despullat i col·loquial, etc.<sup>11</sup>

Víctor Mora hat *Els plàtans de Barcelona* in der Hybris seines freiwillig-unfreiwilligen Exils geschrieben, er hatte ja Spanien nur prophylaktisch verlassen. 1966 wußte er — soweit es überhaupt möglich war, so etwas zu wissen —, daß über ihn zwar ein Dossier bei der politischen Polizei vorlag, daß er aber nicht auf der Liste der steckbrieflich Gesuchten stand. Zudem war ihm ein Jahr zuvor der angesehene «Víctor Català-Preis» zuerkannt worden und wäre Mora vom Regime als gefährlich eingestuft gewesen, so hätte die franquistische Kulturverwaltung diese Preisverleihung mit Sicherheit zu verhindern gewußt. Wie dem auch sei, Víctor Mora selbst weiß keine eindeutige Antwort darauf, warum er von Anfang an nicht versucht hat, *Els plàtans de Barcelona* auf Katalanisch zu beenden, obwohl für ihn — wie auch für alle katalanischen Schriftsteller während der Franco-Diktatur — die Verwendung des Katalanischen nicht nur ein persönliches, selbstverständliches Anliegen, sondern auch eine politische, ja ethische Pflicht bedeutete. Es ging ja darum, wie es Salvador Espriu formulierte, die Sprache zu retten: «salvar-nos els mots» — für sich und die anderen. Mora gehört in der Tat jener katalanischen Schriftstellergeneration an, die, so Joaquim Molas, «ha hagut de defensar les virtuts de la llengua i, a la vegada, donar testimoni de la seva cultura, és a dir: ha hagut de ser, abans que novel·lista, apòstol [...]».<sup>12</sup> Er gehörte auch zu jenen, die, wie Molas selbst, «han hagut d'aprendre a llegir i a escriure per un acte de voluntat i pel seu compte i, per tant, han hagut de descobrir sobre la marxa, molts cops, per via oral i a cau d'orella, la pròpia tradició cultural i, més exactament, novel·lística, una tradició que, a més, és plena de bonys; tots, autors i lectors, malgrat la seva possible procedència universitària, són, som autodidactes, amb el que això suposa d'esforços inútils, de marrades innecessàries i d'improvisació [...]».<sup>13</sup> Keine eindeutige Antwort weiß Víctor Mora auch auf die Frage, weshalb er *Els plàtans de Barcelona* nicht in einem Exilverlag veröffentlicht hat. Für möglich hält er

aber insgesamt ein ganzes Bündel von Gründen: Zum einen die faktische Inexistenz eines katalanischen Leseublikums außerhalb Kataloniens. In einem Exilverlag ediert, wäre der Roman *de facto* ghettoisiert worden. Nur in Mexiko existierte eine — wenn auch äußerst reduzierte — katalanische Literaturöffentlichkeit, die diesen Namen hätte verdienen können.<sup>14</sup> Zu dem kam, daß für Víctor Mora das Französische die erste Schriftsprache war, in der er sozialisiert wurde. Von Bedeutung, wenn nicht gar ausschlaggebend war auch, daß eine französische Veröffentlichung dem Autor eine gewisse Immunität verleihen würde, wenn er später nach Spanien zurückkehren sollte. Das Regime war ja um das Wohlwollen der westlichen Demokratien bemüht, die sich wahrlich nicht immer, aber doch zumindest sporadisch um das Schicksal verfolgter spanischer Schriftsteller kümmerten.

Ich habe zuvor von der Hybris des Exils gesprochen. Und in der Tat: Ab dem Moment nämlich, an dem sich Víctor Mora entschied, *Els plàtans de Barcelona* auf Französisch zu veröffentlichen, konnte er eine *écriture en liberté* auskosten, wenngleich auch nur eine relative. Denn, wie er selbst nachträglich versichert, wollte er sich nicht die Möglichkeit einer Rückkehr nach Spanien nehmen, so daß er — selbst auf Französisch — vermeiden mußte, etwas zu schreiben, was als antifranquistische Propaganda hätte eingestuft werden können. Trotzdem war es Mora lange Zeit bewußt, daß kein barceloninischer Verleger es wagen würde, eine katalanische Version seines Romans der Zensur vorzulegen — und dies, obwohl zeitgleich mit dem Erscheinen der französischen Fassung ein neues Pressegesetz in Spanien in Kraft getreten war. Wichtigste — und vom Regime als Zeichen von Liberalität gepriesene — Neuerung war die Abschaffung der obligatorischen Vorzensur, der sogenannten *consulta previa*. So mußten bisher alle für die Veröffentlichung bestimmten Manuskripte der Zensurbehörde vorgelegt werden — gleichgültig, ob es sich um Romane, Comics oder Gedichtbände, Drehbücher oder philosophische Essays handelte. Die *consulta previa* ermöglichte es der Zensur, bereits auf den Entstehungsprozeß eines Werkes Einfluß zu nehmen. Grundlegend änderte sich daran auch nichts, als diese obligatorische Vorzensur mit dem Pressegesetz von 1966 in eine *consulta voluntaria* umgewandelt wurde. *De jure* hatten Autoren und Verleger jetzt zwar die Möglichkeit, sich eine Vorzensur zu ersparen, mußten aber dennoch sechs Exemplare des bereits gedruckten Buches zur Endabnahme, dem sogenannten *deposito* einreichen. Nach der Bestimmung des Gesetzes stand dann der Zensurbehör-

<sup>11</sup> Joaquim Molas: «La novel·la de postguerra», in: *Obra crítica*, Band 1, Barcelona: Edicions 62, 1995, S. 229-239, hier S. 238.

<sup>12</sup> Ibid., S. 230.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Über die katalanische Exilliteratur cf. Albert Manent: *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona: Curial, 1976.

de eine Frist von einem Tag pro 50 Seiten zu, um das Buch *in toto* zu verbieten oder nachträglich Veränderungen zu verlangen. War diese Frist ohne Beanstandung verstrichen, durfte der Verleger — selbst ohne ausdrücklich positiven Bescheid von Seiten der Zensurbehörde — das Buch vertreiben. Es liegt auf der Hand, daß die meisten Verleger dieses *Va-Banque*-Spiel scheuten und das finanzielle Risiko nicht eingehen wollten und konnten, eine bereits gedruckte Ausgabe einstampfen zu müssen. In den meisten Fällen wurde also weiterhin das Manuskript der Vorzensur vorgelegt. Die vom Regime herausposaunte Liberalisierung fand also keineswegs statt. Das neue Gesetz hatte eindeutig die Absicht, die «Schere im Kopf» zu schärfen.

In ihren Gutachten und Entscheidungen hatten sich die Zensoren weiterhin nach einer Art Fragekatalog zu richten, der seit seinem Bestehen zwar nie in konkrete Normen umgesetzt wurde, gleichwohl aber nahezu unverändert geblieben war und sich über die Jahrzehnte des Franco-Regimes hinweg auch nicht wesentlich ändern sollte. In seiner kenntnisreichen Studie zur *Macht und Ohnmacht der Zensur* hat Hans-Jörg Neuschäfer die Beurteilungskriterien, die für die gesamte literarische (und politische) Öffentlichkeit galten, folgendermaßen hierarchisiert:

1. Verstößt das vorgelegte Projekt gegen die guten Sitten, insbesondere gegen die «moral sexual», also gegen das Reinheitsgebot der altherwürdigen «opinión»?
2. Liegt ein Verstoß gegen das katholische Dogma oder eine Beleidigung kirchlicher Institutionen und ihrer Diener vor?
3. Werden die politischen Grundsätze des Regimes oder seiner Einrichtungen und Mitarbeiter mißachtet?<sup>15</sup>

Wie Neuschäfer zu Recht bemerkt, hat sich im «Laufe der Jahre, besonders ab 1966, [...] allenfalls die Reihenfolge in der Dringlichkeit dieser Standardfragen geändert (Platztausch zwischen 1 und 3), nicht aber ihre grundsätzliche Gültigkeit. Daß bei einer derart vagen und zugleich umfassend angelegten Fragestellung ein großer Spielraum für Interpretationen und — je nachdem — zu Milde oder Strenge tendierender Willkür offenblieb, versteht sich von selbst. Auch war es jederzeit möglich, ein moralisches oder religiöses Veto vorzuschieben, wenn es in Wirklichkeit um ein politisches ging.»<sup>16</sup> Selbstredend waren katalanische Texte in besonderer Weise Gegenstand aufmerksamer Lektüre, wurde doch bereits die bloße Verwendung einer sogenannten

<sup>15</sup> Neuschäfer: *Macht und Ohnmacht der Zensur*, S. 43.

<sup>16</sup> Ibid.

*lengua vernàcula* außerhalb eines rein folkloristischen oder religiös-pastoralen Kontexts als eine politisch verdächtige Inkorrektheit, wenn nicht als eine latente Provokation präjudiziert — und dies unabhängig vom jeweiligen Inhalt. Man erinnere sich: Während es Joan Manuel Serrat verwehrt wurde, selbst einen so gänzlich unpolitischen Schlager wie «La, la, la» (sic) als spanischen Beitrag zum «Grand Prix de la Chanson d'Eurovision» auf Katalanisch vorzutragen, durfte Massiel die spanische und inhaltlich unveränderte Version ohne jegliche Beanstandung trällern.

In den späten 60er Jahren hat es kein Verleger gewagt, *Els plàtans de Barcelona* der spanischen Zensur vorzulegen. Zu Recht, wie man meinen müßte, denn der Roman verstößt gegen alle dargelegten Beurteilungskriterien. Erst im Jahre 1971 wurde Víctor Mora vom früh verstorbenen Alfonso Carlos Comín, einem linkskatholischen Marxisten und damals Leiter des Verlags Laia, dazu animiert, die katalanische Version zu beenden. Das Manuskript wurde dann der *consulta previa* vorgelegt und, ein wenig zum Erstaunen des Verlegers und des Autors, bekam es nach zähen Verhandlungen die Druckerlaubnis, jedoch mit der Auflage, etliche Passagen zu streichen, die zusammengezählt etwa 35 Manuskriptseiten ergaben. Erstaunlich war in der Tat die (relative) Großzügigkeit des Zensors, denn der vorgelegte Text entsprach keineswegs jener erprobten Tradition des «indirekten Sprechens»,<sup>17</sup> mit denen die oppositionellen Schriftsteller immer wieder — wenn auch mit wechselndem Erfolg — die Zensur zu überlisten trachteten. Die Mitteilung war «so zu "entstellen", d.h. zu tarnen, zu verkleiden, zu verrätseln, zu verschlüsseln, daß sie vom dadurch abgelenkten Kontrolleur nicht gleich entdeckt und nur von denjenigen aufgefunden, gelesen und entschlüsselt werden kann, für den sie tatsächlich bestimmt ist.»<sup>18</sup> Neuschäfer vergleicht dieses besondere Zusammenspiel von Limitierung und Transgression zu Recht mit dem «Schmuggeln einer Konterbande».<sup>19</sup> Mora selbst war ein langerfahrener Meister darin, hatte er doch in seiner Comic-Reihe über den *Capitán Trueno* nicht nur seinen Held mit Vorliebe gegen Tyranie und Unterdrückung kämpfen lassen, sondern auch als dessen Verlobte die konstitutionelle Monarchin eines Landes auserkoren, das von einem freigeählten Parlament regiert wird. Das «Schmuggeln» dieser systemkritischen Botschaft fand — um die Kategorien Neuschäfers zu verwenden — in Form

<sup>17</sup> Ibid., S. 49.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

von «Sinnverschiebung» und «Sinnverdichtung» statt: Die Handlung selbst wurde ins Mittelalter und des öfteren in exotische Länder verlegt qua verschoben. Jede kleine Episode, jeder entthronte Despot, jede punktuell erkämpfte Befreiung von Not und Ausbeutung verdichtete und symbolisierte einen emanzipatorischen Diskurs, der in «reiner» Form der Zensur anheimgefallen wäre. Diese beanstandete zwar wiederholt nicht nur die Tatsache, daß die sich liebenden und oftmals innig küssenden Protagonisten nie von Heirat sprachen, sondern auch die augenfällige Körperbetontheit eben jener blonden Ingrid, so daß von einer Episode zur anderen, je nach Strenge des zuständigen Zensors, der Brustumfang der Protagonistin erheblich variieren konnte. Unbeanstandet aber blieb die von Mora intendierte politische «Verschiebung» einer im Nachkriegsspanien allzu bekannten historischen Konstellation: Ingrid wird als Prinzessin eines im Exil (!) lebenden Teils des Wikingervolks dargestellt, das von einem provisorischen, in geheimer Wahl gebildeten Ältestenrat geführt wird und danach strebt, die ferne, unglückliche Heimat vom blutdürstigen Usurpator zu befreien. Nicht aus Mangel an Überlistungserfahrung hat also Víctor Moral mit *Els plàtans de Barcelona* einen Text vorgelegt, der wie kaum ein anderer das *no procede* der Zensurverwaltung riskierte. Ungeduld war es wohl, die in dieser Spätphase der Diktatur zum Wagnis anstachelte, ohne Verstellung und ohne Verschleierung jenes «testimoni de la realitat quotidiana i dels seus mecanismes interns»<sup>20</sup> der katalanischen Öffentlichkeit vorzulegen, das Joaquim Molas bereits Anfang der 60er Jahre als «objectiu» des *realisme històric* hypostasiert hatte. Zudem mag die Neugier eine nicht unwesentliche Rolle bei Moras Vorstoß gegen den *toro de la censura*<sup>21</sup> gespielt haben — eine mit Fatalismus vermengte, taktische Neugier, die die politisch konjunkturelle Grenze des Sagbaren, des «"direkten" Sprechens» also, zu erproben und vielleicht sogar zu verschieben. Zudem konnte Mora mit einer gewissen Zuversicht den zu erwartenden Streichungen entgegensehen, konnte er sich doch auf jene Kommunikationskultur des *sobreentendimiento* verlassen, die jede geknebelte Öffentlichkeit kompensatorisch entfaltet und deren Prinzip, Castilla del Pino wie folgt umriß:

<sup>20</sup> Molas: «La novel·la de postguerra», S. 238.

<sup>21</sup> Cf. Juan Goytisolos Essay: «Los escritores españoles frente al toro de la censura», in: ders.: *El furgón de cola*, Barcelona: Seix Barral, 1976.

Quien escucha aquello de que hablo sabe que sólo puedo hablar un tanto, dejando otro tanto o más sin decir por no poderlo. [...] Quien me escucha, repito, cuenta con que en mi decir se esconde mucho más que lo ya dicho.<sup>22</sup>

Man war zwar gewohnt und geschult, zwischen den Zeilen zu lesen, Anspielungen und Euphemismen zu vervollständigen, man traute sich aber nicht, die volle, unverfälschte Thematisierung dessen zu erwarten, was ich mit Brecht «die Wahrheit» nennen möchte. Im Falle von *Els plàtans de Barcelona* kam jedoch als poetologisch herbeigeführte, glückliche Fügung noch hinzu, daß die szenisch-episodenhafte Struktur des Romans eine rasche Umarbeitung erlaubte. Die inkriminierten Passagen wurden nicht umgeschrieben, sondern einfach weggelassen:

Els caps s'inclinaven cap al lloc on oficiava un capellà jove i flac. («Amb cara de ser bona persona», explicava en Lluís a la seva mare. «Sí, sí [...]», responia ella. «¡A Dios rogando, y con el mazo dando!»). Diverses persones movien silenciosament els llavis.

No era pas cert que, com deia la Tere, només hi anessin els rics, a l'església. Mans obreres serraven missals roigs i daurats. [Quan en Lluís digué això, la seva mare s'empipà:

—Hi van per força, com tu, gamarús! No, si encara t'entabaranan!

Vermella d'indignació, explicà llargament que, després de la guerra, a les esglésies, els capellans donaven certificats d'assistència a missa, que podien ser exigits en qualsevol moment per les autoritats i que eren indispensables per a poder treballar i donar testimoni que un hom era *afecto*.]

Algunes persones oferien humilment ciris de flama ataronjada i vacil·lant [...] En Lluís es quedà astorat davant d'un sant Sebastià sangonós, crivellat de fletxes. Amb la boca entreoberta, fitava amb ulls de cristall verd la llum que tamisaven els vidres multicolors. Rogenca, blavosa, amarava la volta alta i blanca. (S. 103f.)

Wenn ich mich selbst, der ich das Buch kurz nach seinem Erscheinen gelesen habe, als Beispiel anführen darf, so muß ich gestehen, daß ich damals keine Brüche in der Handlung oder Leerstellen in der Argumentation vermutet habe. Und dennoch hatten die Zensoren eifrig, ja akkribische Arbeit geleistet. So etwa an folgender Passage:

L'Antonio no era pas com en Fermín. En Fermín també era *hijo de rojo* i el seu pare havia estat afusellat. [Un dia, el noi gran del coronel Regales, el noi petit i quatre més, havien volgut ofegar en Fermín al Tormes, perquè no volia cridar *Arriba España*. Per sort, va intervenir un *hermano*.] Però en Fermín no era pas com l'Antonio: Era lleig, rondinaire, rabiós i solitari. Del fet que el pare de l'Antonio fos un roig quasi ningú no en feia esment. Sovint, li preguntaven:

—Antoni, aquí entre nosaltres [...] *Inter nos*, que diu l'*hermano* [...]. El teu pare té cua?

<sup>22</sup> Carlos Castilla del Pino: *La incomunicación*, Barcelona: Ediciones Península, 1997, S. 52.

—El meu pare què ha de tenir [...] —responia l'Antonio. Explicava a en Lluís que el seu pare també havia acabat afusellat. [Però el van haver d'afusellar assegut, perquè li havien trencat els genolls a cops de barra de ferro.]

—Ens va escriure una carta, la darrera, on ens demanava a la mama i a mi que no ens preocupéssim per ell. Deia que no estava gens trist.

[L'Antonio i la seva mare es van assabentar que el capellà que acompanyava el pare de l'Antonio davant de l'escamot d'afusellament es va enfadar molt perquè el comunista s'obstinà a no besar el crucifix. El capellà, aleshores, l'hi va encastar contra les dents, cridant:

—Besa'l, desgraciat! Besa'l, d'una vegada! Que vols perdre l'ànima?

L'Antonio explicava:

—Però que consti que no el va pas besar, el seu Crist, eh? Va tombar el cap fins al final, ens van dir. I va morir cantant *La Internacional*.]

L'Antonio explicava igualment que un dia, a la *pequeña escuela*, un noi s'havia posat dret per preguntar.

—*Hermano* [...] *Hermano* [...]. ¿És veritat, que els comunistes mengen herba? —el noi ensenyava un número del tebeo falangista «Flechas y Pelayos». Veieu, *hermano*, hi ha una historieta on es veu el noi anar al camp. Un cop allí, veu uns comunistes, de quatre grapes, pasturant! (S. 298f.)

Vergleicht man die 1972 zensierte Version mit der erst im Jahre 1976, also zu Beginn des Demokratisierungsprozesses, im selben Verlag Laia erschienenen *edició íntegra*, so läßt sich die Anwendung der Zensurkriterien, wie folgt charakterisieren:

1. Besonders streng eingehalten war das moralisch-religiöse Zensurkriterium, antikerikale Anspielungen wurden nahezu vollständig getilgt:

Amb el temps, arribà veritablement a pregar el Déu que, segons la Tere, es trobava també dins del pa, pa que calia tallar amb reverència, sense maltractar-lo —com és ara, clavant-li un ganivet como si fos un punyal—, sense fer-ne rosegons a gratcient. Va arribar, així, a creure en un Déu personal, [un Déu que no tenia res a veure amb els capellans, aliats dels qui havien guanyat la guerra. Aquells,] els capellans, continuava mirant-se'ls amb dissimulació, al carrer, a l'església, [amb una curiositat barrejada de por i repugnància]. (S. 104f.)

Zensiert wurde etwa der Hinweis, daß man, um nach dem Krieg eine Arbeitserlaubnis bekommen zu können, einen Nachweis des Gemeindepfarrers vorlegen mußte, in dem die regelmäßige Teilnahme am Gottesdienst bescheinigt wurde. Getilgt wurden ebenso all die Stellen, in denen Sexualität allzu deutlich und mit allzu deutlichen Worten thematisiert wurde, denn nicht zuletzt war es ja auch die Zeit, in der die Film-Zensoren millimetergenau die Zulässigkeit eines Dekolletés oder die Intensität einer Umarmung überprüften. Änderungen wurden hier — und nur hier — verlangt. Man vergleiche etwa die zwei Versionen folgender Passage:

Tants llibres, tants llibres [...] No hi aprendràs pas la cosa més important [...]! El més important —aclari— és saber despertar l'emoció en les dones en determinats moments, xaval! (1972, S. 124)

—Tants llibres, tants llibres [...] No hi aprendràs pas el més important [...]

—I què és, el més important? —preguntà en Lluís.

—Com es fa escórrer una dona, xaval!

«Què passa? Que es mullen, que s'han d'escórrer?», hauria volgut preguntar en Lluís. Però va tenir por de ficar la pota i va callar. (1976, S. 128)

2. Allgemeine, eher abstrakte Behauptungen, etwa der Art «auch auf der Franco-Seite wurden während des Bürgerkrieges Grausamkeiten verübt» wurden nicht zensiert, während anekdotenhafte oder detailliertere Illustrierungen dieser Behauptung sehr wohl der Zensur anheim fielen.

«Com si ells haguessin actuat com Filles de Maria! I el Diego, què? I don Daniel [...]? I els germans Luengo [...]? I el secretari [...]? I paro de comptar!»

[L'havien exagerat molt, el seu cas. I, realment, no n'hi havia per tant! Tota aquella història dels cinc *braceros* enterrats fins al coll, per fer-los rebentar al sol, tota aquella història segons la qual deien que havia dit: «¿No volíeu la terra, comunistes de merda? Doncs ja la teniu!», era falsa. Bé, no és que fos falsa, però no ho havia fet ell, allò, no ho havia dit ell, allò. Foren don Conrado i el seu fill, el *señorito* Julio, els propietaris de *Los Chopos*, perquè llurs *braceros* sempre votaven per l'esquerra. El 18 de juliol i dies següents, don Conrado i el *señorito* Julio es van prendre la cosa amb gran entusiasme. I després rondinaven. Calia sentir-los [...]! I és que es van entusiasmar tant que, a *Los Chopos*, no hi va quedar mà d'obra.

—Calia pensar en el futur! —deia don Heriberto, que, més selectiu, tingué la precaució de liquidar només els *gerifaltes*, els *malos pastores*, com en deia.

—Què vol que li digui [...]! —s'exclamava don Conrado, consternat—. Vam cedir a la indignació del moment!

Una època ben cabrona, d'això sí que no hi havia cap dubte.]

Ara que, ell, se n'havia sortit viu, almenys. (S. 184f.)

3. Elliptische Anspielungen, die im Grunde nur von einem historisch sachkundigen und politisch bereits gefestigtem Leser verstanden und übernommen werden konnten, wurden nicht beanstandet, wohl aber diejenigen Argumentationsstränge oder Exemplifizierungen, die Überzeugungsarbeit hätten leisten können. Das *docere* war gefürchtet, nicht das Bestätigen eines Standpunktes. Deshalb fielen der Zensurschere auch fast all jene Passagen zum Opfer, in denen der Erzähler die Handlung ideologisch interpretiert und aufzwingt. So fiel der Zensur folgende Passage zum Opfer, in der der Er

zähler im Sinne des *realisme històric* die *mecanismes interns*<sup>23</sup> der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu deuten versucht:

[Una ciutat on una minoria fa i desfà d'acord amb els seus interessos exclusius imposats com essent els de tothom, sense que cap de les altes autoritats morals que hi viuen se n'escandalitzin públicament; sense que la majoria, domesticada, muda, plena d'obligacions i sense drets, pugui defensar els seus, d'interessos, amb la més petita acció, ja que tal cosa fóra inexorablement considerada com un atemptat a l'ordre establert, és a dir, a tot allò que la minoria presenta cada dia com essent el *bien común*, la *paz*, la *convivencia cristiana* [...] Barcelona: pudent bassa d'oli per a taurons feliços. Un símbol, certament europeïtzat, del que és la resta del país [...]] (S. 171f.)

Unter bestimmten Umständen — so etwa, wenn es sich um ein Kind handelt — erlaubte man es einer Figur durchaus, Äußerungen zu machen, die dem Selbstverständnis des Regimes zuwiderliefen. Der auktoriale Erzähler aber war gefährdeter, weil er als Kommentator des Erzählten gefährlicher, weil meinungsbildend wirkt. Zudem gab es für den Autor immer die Möglichkeit, wie es auch in *Els plàtans de Barcelona* des öfteren bewußt eingesetzt wird, das von den Figuren Behauptete aufzuheben, etwa, indem man ein Streitgespräch inszenierte. Ein quasi dialektisches Verfahren, in dem These und Antithese eine elliptische Synthese verlangen, die selbst allerdings nicht thematisiert zu werden braucht.

4. Noch mehr vielleicht als dem leicht feststellbaren Bemühen im Sinne eines *docere*, waren dem *movere* strenge Limitierungen auferlegt. Fast alle Passagen, in denen der Roman — sei es in der Darstellung von konkreten Situationen oder im Erzählerkommentar — allzu emotionellen, pathetisch-appellativen Charakter annahm, waren von der Zensur betroffen. Die revolutionäre Vergangenheit Barcelonas etwa durfte zwar in den entsprechenden Momenten der Handlung — selbstredend mit der gebührenden politischen Vorsicht — thematisiert werden, nicht aber nachträglich, aus der zeitlichen Erzählerperspektive des Nachkriegskatalonien mit nostalgischem, patriotisch-appellativen Duktus magnifiziert werden:

Embarcacions que, més enllà del port de Barcelona, permeten de veure-la tal com és, tal com s'ha tornat, [l'orgullós bressol d'una epopeia revolucionària]: una ciutat més aviat grisa i, en tot cas, ben tranquil·la sota els núvols que fa fugir el vent de l'hivern. (S. 171)

<sup>23</sup> Molas: «La novel·la de postguerra», S. 238.

So wurden auch alle Segmente, in denen die nationalen Symbole Kataloniens — Flagge, Hymne, *lieux de mémoire* — thematisiert wurden, verboten, so wie etwa die folgende Textstelle:

[Les estàtues de molts catalans notoris han desaparegut, l'estàtua d'en Casanova, per exemple; malgrat córrer un risc gens menyspreable, hi ha hagut catalans que han anat a tirar flors al peu del sòcol buit. Ara, han aixecat altes parets de maons a l'entorn.] (S. 202)

Umso «neutraler», umso objektivistischer sich die Erzählung gebärdete, umso mehr Chancen hatten die entsprechenden Passagen, die Zensur zu überstehen und bis an die Grenzen des Sagbaren zu gelangen.

Trotz allem konnte die Zensur *Els plàtans de Barcelona* nicht domestizieren, denn auch in seiner zensierten Version erfüllte der Roman alle fünf eingangs zitierten Kriterien, die Brecht aufgestellt hatte, als er die «Mission des Dichters» umriß. Er zeugte immer noch vom «Mut» seines Autors, die Wahrheit zu schreiben, denn auch zensiert sprach *Els plàtans de Barcelona*, wie es Brecht gefordert hatte, von «niedrigen und kleinen Dingen»,<sup>24</sup> von einer degradierten Lebenswelt und stellte dieser das «gewaltige Geschrei»<sup>25</sup> entgegen, mit dem die Diktatur diese Wahrheit verschleiern wollte. Auch die zensierte Fassung zeugte vom Mut des Autors, über sich selbst die Wahrheit zu sagen, über sich, den Besiegten. Mora idealisierte weder sein «alter ego» Lluís noch verschwie er die Resignation, die feige Anpassung, die «schlechte, unhaltbare, unzuverlässige Güte»<sup>26</sup> derer, die zu den Verlierern gehörten.

Auch zeugte der Roman weiterhin von der «Klugheit» des Autors, die Wahrheit zu erkennen, die Wahrheit, über die zu schreiben, es «sich lohnt».<sup>27</sup> Víctor Mora wollte eben nicht zu jenen gehören, die Brecht als Maler unverfänglicher Wahrheiten anklagte, «unbeirrbar durch die Mächtigen, aber auch durch die Schreie der Vergewaltigten nicht beirrt.»<sup>28</sup> Er wollte auch nicht, in den «tiefen Pessimismus» verfallen, den Brecht jenen orakelte, die sich darauf beschränkten, larmoyant zu beklagen, daß «der Regen nach unten fällt».<sup>29</sup> Dieser indirekten Apologie des Bestehenden ist der Roman schon dadurch zuvorgekommen, daß er im vorangestellten und von der Zensur

<sup>24</sup> Bertolt Brecht: «Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit», S.12.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid., S. 13.

<sup>27</sup> Ibid., S. 14.

<sup>28</sup> Ibid., S. 15.

<sup>29</sup> Ibid.

völlig unbehelligten Kapitel 0 eine Vergangenheit wiederaufleben läßt, die zwar von besiegten und vielleicht sogar von vergessenen Illusionen erzählt, aber nicht von für immer verlorenen.

Trotz der Zensur war im Roman auch jene «Kunst» bewahrt, von der Brecht sprach, als er von der Literatur verlangte, «die Wahrheit handhabbar zu machen als eine Waffe».<sup>30</sup> Gemeint war die Entlarvung des Faschismus als «nackteste[n], frechste[n], erdrückendste[n] und betrügerischste[n] Kapitalismus.»<sup>31</sup> Die Zensur hatte zwar, wie erwähnt, die argumentative Stringenz der Erzähler-Stimme geschwächt, nicht aber alle im Roman ausgelegten Spuren tilgen können, die die marxistische Deutung des Faschismus nachvollziehbar machten.

Auch — und gerade — in der zensierten Fassung erfüllt der Roman schließlich ebenso die vorletzte Auflage Brechts, «das "Urteil", jene auszuwählen, in deren Händen die Wahrheit wirksam wird»,<sup>32</sup> d.h. den Ton dieser Wahrheit so zu treffen, daß sie nicht nur «Leute einer bestimmten Gesinnung» anspricht, sondern vor allem auch Leute, «denen diese Gesinnung auf Grund ihrer Lage anstünde.»<sup>33</sup> Indem die Zensur die marxistische Aussage des Romans zu verschleiern suchte, half sie ihm letztlich dabei, auch jene Leser anzusprechen, die von der zeitweiligen Penetranz, mit der die Erzähler-Stimme ihre Überzeugungen zu vermitteln suchte, irritiert worden wären.

Damit hat die Zensur dem Roman letztlich auch zu jener «List» verholten, die Brecht für notwendig erachtete, um die Wahrheit unter vielen zu verbreiten. Sie hat nicht nur diejenigen Passagen herausgeschnitten, die eben diese List vermissen ließen. Sie hat zudem dafür gesorgt, daß der Roman eine stringendere narrative Struktur aufweist, eine Struktur, die die unvollständige Fassung von 1972 poetologisch konsequenter erscheinen läßt als die unzensierte Originalversion.

Meine Ausführungen möchte ich nun mit dem Versuch beenden, diese vielleicht allzu pointierte These zu belegen. In der zensierten Fassung ist vieles von dem ausgemerzt, was in der späteren *edició íntegra* streckenweise dem Roman einen thesenhaften Charakter verleiht. Nicht nur — wie erwähnt — in den Erzählerkommentaren, sondern auch dort, wo allzu deutlich und vielleicht allzu ausführlich einzelne Figuren — im Gespräch oder in

<sup>30</sup> Ibid., S. 17.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid., S. 21.

<sup>33</sup> Ibid., S. 22.

Gedanken — diese deutenden Kommentare weiterführen. Diese Einschübe verlangsamten oftmals den szenisch angelegten Rhythmus der Erzählung. Sie verringern auch die sarkastisch entlarvende Wirkung jener Romanpassagen, in denen Fetzen des Herrschaftsdiskurses auf die dargestellte Wirklichkeit aufprallen. Wenn der auch noch so gut gemeinte ideologische Kommentar diesen Gegensatz aufhebt, verliert der Roman an dialektischer Spannung. Diese Einschübe vereiteln aber vor allem auch den strukturellen Anspruch von *Els plàtans de Barcelona*, eine gesellschaftliche Wirklichkeit darzustellen, die nach einem Sinn, nach einer Wahrheit verlangt. So brüchig und widersprüchlich die Weltaneignung des Protagonisten verläuft — verlaufen muß in einer solchermaßen degradierten Welt —, so fragmentarisch und splitterhaft ist die Struktur der Erzählung. Dadurch, daß diese strukturell angelegte Ermahnung nach einer ordnenden, sinnstiftenden Wahrheit von der Erzählerstimme eingelöst wird, verliert sie an Dringlichkeit. Mora selbst ist sich dessen, was er selbstironisch als seinen Hang zum *didactisme* bezeichnet, voll bewußt. Darauf angesprochen, zögert er nicht, sich dazu zu bekennen und dies insbesondere im Hinblick auf *Els plàtans de Barcelona*. Hellhörig sollte uns jedoch nicht seine vielleicht allzu konventionelle Beteuerung machen, er schreibe ja schließlich nicht für Literaturwissenschaftler und man solle nicht einem poetologischen Jakobinismus verfallen, der letztlich Autor und Leser gleichermaßen bevormunde. Wichtiger scheint mir die — nennen wir es — poetologische «Naivität», mit der Mora sich zu seinem *didactisme* bekennt, ja sich sogar weigert, ihn — und sei es nur nachträglich — zu problematisieren. Naivität ist in diesem Fall eine andere Bezeichnung für Treue, Treue zu einer vergangenen, aber nicht vergessenen Zeit. Denn, wer in einer Diktatur gelebt hat oder deren Umstände nachempfinden kann, weiß vom unstillbaren Bedürfnis, die Wahrheit, einfach die Wahrheit — ohne listige Verfremdungen — aussprechen und lesen zu können. Die spanische und katalanische Literatur der Franco-Zeit hat unzählige Werke hervorgebracht, die sich in kryptischer, allegorischer Weise mit der Diktatur auseinandersetzen. Das damit erzeugte stillschweigende, komplizenhafte Einverständnis zwischen Autor und Leser vermochte zwar die Literatur und die Lesefähigkeit anzuspornen, nicht aber eine freie, offene Kommunikation zu ersetzen.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Damit soll keineswegs die subversive Kraft — man denke etwa an «L'estaca» von Lluís Llach — verkannt werden, die sich im Rahmen einer solchen Komplizenschaft entfalten kann. Cf. zu diesem Lied die Ausführungen von Tilbert D. Stegmann während der *Mesa redonda: Literatura y censura*, erschienen in: Hans-Jörg Neuschäfer (Hrsg.): *Akten des deutschen Hispanistentages* (Wolfenbüttel 1985), Hamburg: Buske, 1986, S. 339ff.

*Franco assassí.* «Franco Mörder» — wie oft habe ich selbst diese Wahrheit, diese hastig an die Wände gesprühte, metonymische Wahrheit gelesen und wie einen befreienden, solidarischen Schlag empfunden. Wenn sie aber, was immer alsbald geschah, von der Polizei überpinselt oder graphisch verfremdet wurde, konnte sie nur als besiegte Wahrheit wahrgenommen werden. 1972 war ich — wie so viele andere — müde, Palimpseste zu entziffern, allegorische Überlistungen nachzuvollziehen. Müde, so lesen zu müssen, wie Nietzsche es im Vorwort seiner *Morgenröthe* verlangt, «langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offen gelassenen Thüren, mit zarten Fingern und Augen»,<sup>35</sup> mit Geduld. Nietzsche nannte diese Lektüre eine philologische. Die Diktatur hatte mir — und so vielen anderen — diese philologische Ausbildung aufgezwungen. Wir hätten gerne auf sie verzichtet. 1972 wäre uns die vollständige Version von *Els plátans de Barcelona* willkommener, notwendiger gewesen, nicht trotz, sondern wegen ihres *didacticisme*. Wir hätten all die klammheimliche Freude, all die Komplizenschaft, all die solidarische Anteilnahme, all die zärtliche Aufmerksamkeit, die uns solche zensierten Texte abverlangten, all dies hätten wir hergegeben, um endlich ohne Angst, ohne List, ohne Rücksicht und ohne Vorsicht, aus der «longa noite de pedra» (Celso Emilio Ferreiro), dieser langen Nacht des Steines ausbrechen zu können.

---

<sup>35</sup> Friedrich Nietzsche: «Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile», in: *Sämtliche Werke*, kritische Studienausgabe, Band 3, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv, 1998, S. 9-331, hier: S. 17.