
Javier Cercas' 23-F

Ein historischer Kippmoment im Romanformat*

Monika Dommann

DRIFTEN IN DER FNAC im Mai 2009 an der Plaça de Catalunya in Barcelona. Mein Blick blieb am Bild auf einem Buchcover hängen: ein halbleeres Parlament. Parlamentarier, die unter den Sesseln und unter dem Tisch in der Mitte des halbrunden Plenarsaales in Deckung gegangen sind. Rechts vorne im Korridor Männer in Militäruniformen. In der Bildmitte ein Mann, der auf seinem grünblaugrauen Sessel in der vordersten Reihe verharrt. Adolfo Suárez, die Übergangsfigur des postfranquistischen Spaniens. Ein Noch-Ministerpräsident, am Tag der Wahl seines Nachfolgers. Ein historisches Ereignis, zum farbigen Standbild eingefroren.

Ich stutzte. Der 23. Februar 1981 (kurz 23-F) war in meiner Erinnerung schwarzweiß, gerastert und gepixelt gewesen. Die Irritation rührte nicht bloß von der Einfärbung des historischen Ereignisses her, das durch Fernsehbilder und Pressefotografien geformt worden war, sondern hing auch damit zusammen, dass ich im Zusammenhang mit dem gescheiterten Putschversuch im spanischen Parlament immer an einen Mann dachte, der auf dem Buchumschlag nirgendwo zu sehen war: an Santiago Carrillo, den alten Vorsitzenden der Kommunistischen Partei Spaniens (PCE), der irgendwo in den hinteren Reihen des Parlaments sitzen geblieben war und stoisch rauchte, nachdem der putschende General um sich geschossen hatte. Der einsam rauchende Carrillo war für mich zur Inkarnation des Ereignisses 23-F und zur Identifikationsfigur geworden. Seither fragte ich mich zuweilen, ob ich auch sitzen bleiben würde, falls ich mich je in einer ähnlichen Situation wiederfände. Meine Einschätzung von der sozialen Bedeutung des stoischen Rauchens inmitten eines laufenden Putsches im Parlament verschob sich über die Jahre: War Carrillos Rauchen ein Beweis von Courage? Eine Geste des Widerstands? Eine Demonstration von Todesbereitschaft? Aktiv betriebene Selbstmythisierung? Oder der Übergang zur Unsterblichkeit?

* Die Autorin dankt Esther Laurencikova und Karin Schraner für die Unterstützung bei den Recherchen. Es handelt sich um die überarbeitete Version eines Vortrags beim Workshop »Topographien des Reenactments« in der Akademie der Künste München vom 4.–5. Dezember 2015.

Im Kurztext auf dem Buchumschlag war allerdings von drei Männern (Adolfo Suárez, General Gutiérrez Mellado und Santiago Carrillo) die Rede. Dass Santiago Carrillo nur einer von drei stoisch Sitzenden inmitten von kuschenden Parlamentariern gewesen sein soll, war nur der Auslöser meiner Verwirrung. Ich kannte den Autor Javier Cercas und den Verlag Mondadori nicht. Was war das für ein Buch? Der ansehnliche Bücherstapel ließ auf eine Kaufhausofferte, eine Buchhändlerempfehlung oder einen Bestseller schließen. Ein Geschichtsbuch? Die Anhäufung von *Anatomía de un instante* nahe der Bücherregale mit historischer Literatur deutete darauf hin. Die Auswahlbibliografie und der Anmerkungsapparat am Ende des Buches signalisierten einen dokumentarischen Anspruch. Oder handelte es sich um einen Zeitzeugenbericht? Ein Ich-Erzähler sprach für diese Variante. Oder etwa gar um Literatur? Auf dem Klappentext war von einem Essay und von Chronik die Rede. Das dokumentarische Titelbild wies eher auf ein Sachbuch hin. Im Vorwort (»Wie war ich auf die Idee gekommen, einen fiktionalen Text über den 23. Februar zu verfassen?«) deklarierte der Autor seinen Text als Roman.¹ Ich kaufte, trotz Bedenken. Letztlich wohl wegen des Titelbildes, das mich magisch angezogen hatte. 72 Stunden später hatte ich das Buch gelesen.

1. Eintauchen in die Wahrheitssuche

Javier Cercas' Roman *Anatomía de un instante* ist eine Geschichte großer Männer (mit Adolfo Suárez als Protagonisten und General Gutiérrez Mellado und Santiago Carrillo als Nebenfiguren). Er ist auch ein Egodokument (die Auseinandersetzung des Autors mit seinen Erinnerungen an das Ereignis 23-F), eine Familiengeschichte (eine Beschäftigung Cercas' mit der Vätergeneration und dem eigenen sterbenden Vater), eine Geschichte Spaniens (ein Kommentar zur *transición*), eine Nacherzählung von Fernsehaufnahmen (jener 34 Minuten und 20 Sekunden überlieferter Fernsehbilder des Putsches im Parlamentssaal), eine Reflexion über die Suche nach der historischen Bedeutung einer Geste (dem Sitzenbleiben der drei Protagonisten im Lärm der Pistolenschüsse). Und es ist vor allem auch ein Roman über ein historisches Ereignis, jene Figur der Zeitlichkeit, an der sich die Geschichtsschreibung und die Geschichtsphilosophie des 20. Jahrhunderts (von Fernand Braudel über Michel Foucault bis zu Hayden White) kritisch abgearbeitet haben.

¹ Javier Cercas: *Anatomía de un instante*, Barcelona 2009. Im Folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung von Peter Kultzen: *Javier Cercas: Anatomie eines Augenblicks. Die Nacht, in der Spaniens Demokratie gerettet wurde*, Frankfurt am Main 2011, S. 14.

Meine Beschäftigung mit Javier Cercas' Roman *Anatomía de un instante* hatte als eine Art Heimsuchung im Kulturkaufhaus begonnen. Sie führte mich an die Schwelle meines historischen Denkens und zum Nachdenken über die Zeitgeschichte, die mit den Erinnerungen der Zeitgenossen konfrontiert ist und mit der Existenz audiovisueller Medien, welche die historischen Ereignisse aufgezeichnet haben, lange bevor die Historiker mit der Geschichtsschreibung beginnen. Cercas' Nacherzählung eines Kippmoments des Postfranquismus steht für eine Entwicklung des historischen Schreibens seit den 1980er Jahren, das sich für die exzessive Beschreibung eines Mikromoments interessiert, nachdem die Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts das Ereignis als analytische Einheit aufgelöst hatte.² Einen solchen Versuch hatte beispielsweise Don DeLillo bereits 1988 im Roman *Libra* unternommen. Er bezeichnete seinen Roman über das Attentat auf John F. Kennedy und dessen Urheber Lee Oswald als spekulative Recherche mit dokumentarischem Anspruch. Das Dokumentarische manifestiert sich etwa in der Sprache der Protagonisten, die in der flachen Prosa des Warren Reports sprechen.³ DeLillo verweigerte sich einer eindeutigen Einordnung seiner Tätigkeit und deklarierte sein Metier als multipel, »part scientist, novelist, biographer, historian and existential detective«. ⁴ Auch Cercas seziert Geschichte als ambivalente Tätigkeit: Als heuristisches Unterfangen, das der Wahrheit verpflichtet ist und das zugleich eine mediatisierte und hoch immersive Praxis darstellt, die einen Sog auf die Nachwelt entwickelt, in Erinnerungen und in Medien gespeichert ist – und dennoch nicht greifbar wird.

Ich werde im Folgenden Javier Cercas' Roman *Anatomía de un instante* als Beispiel für eine Form der Geschichtsschreibung kommentieren, die dem historischen Erzählen eines Mikromoments der Weltgeschichte verpflichtet ist. Und zwar durch das doppelte Prisma einer medien- und wissenshistorischen Perspektive. Wie lässt sich Cercas' Zugriff auf das Ereignis geschichtstheoretisch verorten? Ist das die Rückkehr des Historismus? Welche epistemischen Praktiken stecken in seinem Zugriff auf das Ereignis und welche Rolle nehmen die audiovisuellen Aufzeichnungen dabei ein? Und wie kann ein Narrativ interpretiert werden, das Geschichte anhand einer stummen Geste erzählt, wie das Cercas anhand des Sitzenbleibens von Adolfo Suárez, General Gutiérrez Mellado und Santiago Carrillo tut?

² Hayden White: Das Ereignis der Moderne, in: Eva Hohenberger und Judith Keilbach (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen, Geschichte, Berlin 2003, S. 194–215, hier S. 194.

³ Don DeLillo: *Libra*, New York 1988.

⁴ Vgl. hierzu auch das Interview mit Don DeLillo: Adam Begley: Don DeLillo, The Art of Fiction No. 135, in: *Paris Review* 128 (1993), unter: <https://www.theparisreview.org/interviews/1887/don-delillo-the-art-of-fiction-no-135-don-delillo> (21.03.2017).

2. Nacherzählung von Fernsehaufnahmen

Die Initialzündung für Javier Cercas' Beschäftigung mit dem 23-F war das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Putsches im Jahr 2006 gewesen und eine im Auftrag der italienischen Tageszeitung *La Repubblica* verfasste persönliche Erinnerung an das Ereignis. *Anatomía de un instante* ist in fünf Teile gegliedert. Gerahmt durch ein Vorwort und ein Nachwort des Autors, die vom Scheitern einer ersten Version des Romans berichten und vom anschließenden Wunsch, sich mit »größtmöglicher Sorgfalt Kenntnis darüber zu verschaffen, worin die Wirklichkeit dieses Putsches bestand«. ⁵ Am Beginn der Recherchen stand die Aneignung des Forschungsstandes über den 23-F, die Lektüre der Presseerzeugnisse, die Befragung von Zeugen und Hauptfiguren (Politikern, Militärs, Geheimagenten, Journalisten) und die wiederholte Betrachtung des ersten »dokumentierten Belegs des 23. Februars«, ⁶ jene 34 Minuten und 20 Sekunden Fernsehbilder vom Überfall auf das Parlament, die sich Cercas beim Spanischen Fernsehsender TVE besorgt hatte, »so als enthielten diese Bilder in ihrer Durchsichtigkeit den geheimen Schlüssel zu dem Putsch«. ⁷

Die Fernsehaufnahmen hatten sich ins Gedächtnis der Fernsehzuschauer als Liveübertragung eines Putsches aus dem Parlament eingebrannt. Cercas demonstriert diesen offensichtlichen Fehler im kollektiven Gedächtnis der Fernsehzuschauer und seine eigenen medial überformten Erinnerungen: Zwar war der Putsch live übertragen worden, allerdings nicht im Fernsehen, sondern im Radio, und es waren keine Livebilder, welche die Zuschauer zu sehen bekommen hatten, sondern Aufzeichnungen, die erst nach der Befreiung der Parlamentsabgeordneten am 24. Februar vom spanischen Fernsehen ausgestrahlt worden sind. Live gesehen hatten sie bloß Journalisten und Techniker des Spanischen Fernsehens. Cercas rückt die Fernsehaufzeichnung ins Zentrum seines Romans, indem er die von zwei Kameras festgehaltenen Bilder in kurzen Eröffnungsszenen im historischen Präsens nacherzählt. ⁸ Die fünf Intros sind in Kursivschrift gestaltet und den fünf Teilen vorangestellt. Die prominente Stellung zu Beginn der Kapitel und die typographische Markierung verleihen ihnen den Status einer privilegierten Position im Roman. Es handelt sich um ein Reenactment von Fernsehen, um regelrechte *establishing shots*, die das Medium Film imitieren.

Die Eingangssequenz zum ersten Teil (»Die Plazenta des Putsches«) beginnt mit einer detaillierten Zeitangabe: »23. Februar 1981, 18.23 Uhr. Im Halbrund des

⁵ Cercas: *Anatomie eines Augenblicks* (wie Anm. 1), S. 24.

⁶ Ebd., S. 27.

⁷ Ebd., S. 24.

⁸ Der Kameramann ist inzwischen selbst zum Protagonisten eines Dokumentarfilms geworden: PEDRO M (Schweiz/Spanien 2015, Andreas Fontana, 27 Min.).

spanischen Abgeordnetenhaus findet die Abstimmung über die Wahl von Leopoldo Calvo Sotelo statt, der Adolfo Suárez im Amt des spanischen Ministerpräsidenten nachfolgen soll.«⁹ Cercas führt den Leser im Modus des historischen Erzählens in seinen Roman ein, an einen spezifischen Ort, zu einem genau bestimmten Zeitpunkt. Nachdem er zunächst die Minuten, die dem Moment vorausgegangen sind, erzählt hat, nimmt er den ereignisauslösenden Augenblick in den Fokus:

»Doch das Unvorhergesehene geschieht: Victor Carrascal verliert den Namen José Nasarre de Letosa Conde, der mit Ja abstimmt; dann verliert Carrascal den Namen Carlos Navarrete Merino, der mit Nein abstimmt; dann folgt der Name Manuel Núñez Encabo, der mit Nein abstimmt, und in dem Augenblick ist ein ungewöhnliches Geräusch zu vernehmen, vielleicht ein Schrei, jedenfalls aus der Richtung der rechten Tür des Saales, woraufhin Núñez Encabo nicht abstimmt, oder aber seine Äußerung ist nicht zu hören, oder sie geht im Raunen der Abgeordneten unter, von denen einige sich erstaunt ansehen, als trauten sie ihren Ohren nicht, andere hingegen richten sich, weniger beunruhigt denn neugierig, in ihren Sesseln auf, um herauszufinden, was da vor sich geht.«¹⁰

Cercas erzählt den entscheidenden Augenblick im Modus der Momentaufnahme. Die Erzählstimme ist mittendrin, sie sieht und hört und weiß oder vermutet vielmehr, was die Figuren denken. Etwas später nimmt er einen Perspektivenwechsel vor und schwenkt zur Perspektive der Kamera: »Die Einstellung ändert sich; nun nimmt eine zweite Kamera den linken Teil des Halbrunds ins Visier: Mit der Pistole in der Hand steigt Oberleutnant Antonio Tejero langsam die Stufen zum Platz des Parlamentspräsidenten hinauf, hinter dem Parlamentssekretär vorbei, bis er vor Parlamentspräsident Lancelino Lavilla stehenbleibt, der ihn ungläubig ansieht.«¹¹ Nun wird klar, dass die Erzählstimme nicht aus dem Parlament spricht, sondern die Perspektive zweier Kameras wiedergibt.

In der zweiten Sequenz (»Ein Putschist und der Putsch«) schließt Cercas seine Abhandlung im historischen Präsens mit seinem Akt der Sichtung der Fernsehaufnahmen im Jahr 2006 kurz: »Das eingefrorene Bild zeigt das menschenleere Halbrund des Parlamentssaals.«¹² Er beschreibt die Bilder als ein Ergebnis von Kameraeinstellungen: »Links vor ihm steht, mit dem Rücken zur Kamera, General Gutiérrez Mellado.«¹³ Doch einige Zeilen später verlässt Cercas diese medien-

⁹ Cercas: *Anatomie eines Augenblicks* (wie Anm. 1), S. 31.

¹⁰ Ebd., S. 32.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 119.

¹³ Ebd.

wissenschaftliche Perspektive und erlaubt sich die Überblendung der Fernsehaufnahme in eine fantastische Traumsequenz:

»Die Szenerie ist in ein spärliches, unwirkliches Unterwasserlicht getaucht, als vollzöge sie das Geschehen auf dem Grund eines Teiches oder als gäbe es keine andere Lichtquelle als die barocke Traube von Kugellampen, die ganz oben rechts im Bild an der Wand hängt. Vielleicht hat das Ganze deshalb auch etwas von einer Szene aus einem Ballett oder einem sinistren Familienporträt und giert nach einer Bedeutung, die ihm weder die einzelnen Bestandteile noch der Anschein von Ewigkeit, den die scheinbare Regungslosigkeit hervorruft, hinreichend verleihen können.«¹⁴

Dieses Eintauchen wird alsbald unterbrochen, als Cercas wieder zur Abspieltaste greift:

»Wenn wir das Bild aus seiner Erstarrung befreien, hört diese Reglosigkeit jedoch auf und die Wirklichkeit nimmt weiter ihren Verlauf: Während immer weniger Schüsse fallen, dreht General Gutiérrez Mellado sich langsam um, stemmt die Arme in die Seiten und betrachtet, den Guardia-Civil-Beamten und Oberstleutnant Tejero den Rücken zukehrend, das menschenleere Halbrund, einem pflichtbewussten Offizier gleich, der versucht, sich noch vor dem Ende dieser Schlacht einen Überblick über die eingetretenen Schäden zu verschaffen.«¹⁵

Durch dieses Spiel mit der Pause- und Playtaste des Abspielgerätes seziert Cercas das Ereignis in Einzelteile, jenem Anatomen gleich, auf den er sich im Titel des Buches bezieht. Er bringt damit den 23-F buchstäblich zum Stehen. Damit imitiert er eine kulturelle Deutung historischer Ereignisse als Figur des Stillstands, die in Redewendungen präsent ist: Etwa in der Rede von der Welt, die stillsteht, oder der Welt, die den Atem anhält. Zugleich deutet Cercas an, dass die Kamerabilder das gestaltete Werk von Kameramännern des spanischen Fernsehens TVE sind und nicht Zufallsaufnahmen: »Erneut ändert sich das Bild. Es zeigt zwar ebenfalls das Halbrund des Plenarsaals von vorne, jetzt jedoch aus größerem Abstand.«¹⁶ Interessant ist, dass Cercas aber diese Spur nicht weiterverfolgt. Er geht der Rolle der Kameramänner der Aufnahmen nicht nach, ihr Status bleibt offen, sein Interesse gilt der überlieferten Aufnahme: »Es ist eine überwältigende Aufnahme – zum größten Teil stammt sie von zwei Kameras, die nach dem Eindringen

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 120.

¹⁶ Ebd.

der Putschisten einfach weiterliefen, bis sie unbeabsichtigterweise ausgeschaltet wurden.«¹⁷

Die Rolle des Kameramanns vom 23-F als Bildproduzent der Geschichte wurde kürzlich im Filmessay *PEDRO M* von Andreas Fontana verhandelt.¹⁸ Im Zentrum dieses Kurzfilms steht die Tochter des Protagonisten Pedro M., die sich auf die Suche nach ihrem verstorbenen Vater begibt. Von Pedro M. stammen die Fernsehaufnahmen des 23-F aus dem Parlament. Der Kameramann erscheint im Film von Andreas Fontana als ein loyaler, regimetreuer Franquist, der in den entscheidenden Minuten, gegen den Befehl des Guardia-Civil-Offiziers, seine Kamera laufen ließ und die Ereignisse weiter festhielt. Zudem wirkt er wie ein verstockter Mensch, der der Nachwelt nichts außer seinen Kameraaufnahmen zurückgelassen hat. Die Bilder, bei Cercas Ausgangspunkt der Wahrheitssuche, Quelle der Immersion und Auslöser eigener Fantasien des Ereignisses 23-F, sind bei Fontana das Werk eines Mannes ohne Eigenschaften, ein Produkt des Zufalls. Die nachgelassenen Bilder entwickeln, gerade weil der Autor hinter ihnen verschwindet, ein starkes Eigenleben. Sie verfolgen die Familie und Freunde des Kameramanns nach seinem Tod und laufen auch im Gedächtnis der Zuschauer endlos weiter und kommen nicht zum Stillstand. Bis zum Schluss bleibt offen, ob es sich beim Protagonisten Pedro M. um eine reale Person (den Kameramann Pedro Francisco Martín) oder eine fiktive Figur handelt oder gar beides.

In der dritten Eingangssequenz (»Ein Revolutionär und der Putsch«) von Cercas' Roman wandelt sich die Erzählstimme von einem Wir, das den Leser einschließt, zu einem Ich, das als Medien-Operateur auftritt: »Plötzlich setzt sich das Bild in Bewegung – ich setze es in Bewegung.«¹⁹ Und auch die Einstellungen der Kamera, auf die Cercas verweist, wechseln nun schneller. Cercas erzählt im Zeitlupentempo und hält die Aufnahme schließlich bei jenem Bild an, das sich in meinem Gedächtnis als Inkarnation des Ereignisses 23-F eingeschrieben hatte: dem rauchenden Santiago Carrillo:

»Was jetzt geschieht, ist nämlich, dass auf den Befehl eines der Entführer hin die mehr als zweihundert Personen, die bis anhin auf dem Boden liegend ausgeharrt haben, sich aufrichten und wieder ihre Plätze einnehmen. Auf der linken Seite zunächst die Journalisten auf der Pressetribüne, dann die Angehörigen der kommunistischen und schließlich die der sozialistischen Fraktion, so dass zuletzt innerhalb weniger Sekunden alle Abgeordneten wieder in ihren Sesseln zu sehen sind. Unter ihnen auch Santiago Carrillo, der sich im Unterschied zu den anderen jedoch nicht hat aufzurichten brauchen, schließlich

¹⁷ Ebd., S. 19.

¹⁸ *PEDRO M* (wie Anm. 8).

¹⁹ Cercas: *Anatomie eines Augenblicks* (wie Anm. 1), S. 211.

hatte er sich ja gar nicht erst auf den Boden gelegt. Er raucht weiter, bis das Bild erneut stillsteht.«²⁰

Im vierten Intro (»Alle Putsche im Putsch«) bringt Cercas den Zeitfaktor ins Spiel: »Es ist Montag, der 23. Februar 1981, 18.32 Uhr. Vor genau neun Minuten ist Oberleutnant Tejero mit seinen Leuten ins Parlament eingedrungen, der Putsch hat begonnen.«²¹ Inzwischen befinden wir uns auf Seite 305 des Romans. Die zeitliche Diskrepanz könnte nicht größer sein: Während der Leser sich durch die langen Rückblenden nach den Intros hindurchgelesen und schon mehrere Stunden mit der Lektüre verbracht hat, sind im Parlament gerade mal neun Minuten vergangen. Auch der eigentliche Putsch beginnt für Cercas erst jetzt, mit der kurzen Rede des von Oberst Tejero abkommandierten Hauptmanns, der eine Erklärung verliest. Genau zu diesem Zeitpunkt wird die Kamera, »absichtlich oder unabsichtlich«, wie Cercas offenlässt, ausgeschaltet. Das Bild wird schwarz. Cercas gibt die Rede wortwörtlich wieder, schaltet nun aber auf Entdramatisierung: »Sonst ist das aber alles gewesen.«²²

Die fünfte und letzte Eingangsszene (»Viva Italia!«) beginnt wieder mit einer zeitlichen Rahmung (»seit dem Eindringen der aufständischen Guardia-Civil-Beamten ist fast eine Viertelstunde vergangen«).²³ Cercas heftet sich wieder an die Perspektive der Kamera:

»Die Kamera – die einzige Kamera, die noch in Betrieb ist – liefert in diesem Augenblick eine Frontalansicht dieses Bereiches des Plenarsaals. Adolfo Suárez' Gestalt nimmt fast genau die Bildmitte ein und zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich – so als würde ein Historiendrama aufgeführt, mit dem Ministerpräsidenten in der Hauptrolle.«²⁴

Das Parlament wird zur Bühne, die Parlamentarier mutieren zu Schauspielern, die wissen, wie sie in einem Historiendrama zu spielen haben. Das Kameraauge Cercas' fokussiert Adolfo Suárez, den Protagonisten seines Romans, bis irgendwann bloß noch Ton zu hören ist (»weil ein Guardia-Civil-Beamter aus Versehen an die Kamera gestoßen ist, die zwar weiterläuft, jetzt jedoch eine unsinnig-verwirrende Nahaufnahme der Presstribüne liefert. Der Ton ist aber weiterhin zu hören.«²⁵ Nun wird kein Historiendrama mehr erzählt, der Plot verselbstständigt sich, wie die Kamera, die den Protagonisten aus den Augen verliert und stattdessen auf

²⁰ Ebd., S. 214 f.

²¹ Ebd., S. 305.

²² Ebd., S. 308.

²³ Ebd., S. 407.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 410.

»Jacken mit unleserlichen Presseakkreditierungen« zoomt, auf einen »Stoß Papiere mit den Insignien des Parlamentes«, auf »weiße Hemden, weiße Manschetten, veilchenfarbene Kleider, Faltenröcke, graue Pullover« und noch vieles mehr, bis endlich nach fast fünfunddreißig Minuten »die Aufnahme mit einem wilden Schneesturm zu Ende geht«.²⁶

3. Geschichte als visuelles Ereignis

Auf dem Internetportal von TVE sind von den knapp 35 Minuten bloß 11:40 Minuten zu sehen. Dated auf den 24. Februar 1981.²⁷ Diese Angaben lassen darauf schließen, dass es sich dabei um jene Aufnahmen handelt, die am Tag nach dem Putsch und der Befreiung der Parlamentarier vom Sender ausgestrahlt wurden. Die zweite Hälfte der Übertragung wollte der Sender TVE den Zuschauern nicht zumuten: weder die Aufnahmen der Kamera, die sich zum Schluss zu verselbstständigen scheint oder zumindest nicht mehr an die Konventionen der Parlamentsübertragung hält, sondern wild drauflos filmt, noch die Schlusssequenz, welche buchstäblich die vorzeitige Auflösung des Putsches durch die Kamera beinhaltet. Cercas argumentiert im Roman, dass das Wissen um die Radioübertragung dem Putsch zum Verhängnis wurde, weil durch die Live-Übertragung der Pistolenschüsse die Vorstellung eines sanften Putsches nicht mehr aufrechterhalten werden konnte.²⁸ Der Putsch sei akustisch als harter Putsch wahrgenommen worden, was die Möglichkeit erschwert habe, dass sich der König und die politische Elite darauf eingelassen hätten.

Als ich nach der Lektüre von Cercas' Nacherzählungen die Archivaufnahmen auf dem Internetportal des TVE betrachtete, waren es nicht die Bilder, die meine Aufmerksamkeit auf sich zogen, sondern die Tonspur. Das routinierte Sprechen während des Wahlprozederes, das Hereinplatzen einer befehlenden Stimme, Schüsse, ein gläsernes Klirren nach den Schüssen, das lange gespenstische Schweigen des versammelten Parlaments, eine mit Geräuschen angereicherte Stille, die erst durch die kurze Rede des Hauptmanns nach 10 Minuten und 45 Sekunden aufgelöst wird. Erst jetzt fiel mir auf, dass Cercas diese Tonspur zwar beiläufig miterzählt, sich jedoch auf das Bild konzentriert. Er seziert den Putschversuch vom 23. Februar als Folge von Bildsequenzen, als Bilderreigen, als visuelles Happening.

²⁶ Ebd.

²⁷ El asalto de Tejero al Congreso el 23-F de 1981, 24 Feb. 1981, unter: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/fue-noticia-en-el-archivo-de-rtve/asalto-tejero-congreso-23-1981/392929/> (21.03.2017).

²⁸ Cercas: Anatomie eines Augenblicks (wie Anm. 1), S. 114.

Siegfried Kracauer hat in seinem Buch zur Geschichte (das er unmittelbar nach dem Buch zur Filmtheorie begonnen hat) die These vertreten, dass der Historismus, wie er etwa von Leopold von Ranke 1824 in seinem ersten Buch unmittelbar vor der Erfindung der Daguerreotypie als Gegenprogramm zur Philosophie formuliert wurde,²⁹ auf eine Zeitgenossenschaft der modernen Geschichtsschreibung mit der Fotografie verweist.³⁰ Der Fotografie wurde von den Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts die Eigenschaft zugeschrieben, ein Evidenzmedium zu sein, dem die Eigenschaft inhärent ist, die Realität aufzuzeichnen und zu enthüllen. Kracauer weist darauf hin, dass Historiker vom Historismus (Johann Gustav Droysen) bis zu den *Annales* (Marc Bloch) immer wieder auf die Analogie der Geschichte mit der Fotografie zu sprechen gekommen seien. Doch bloß im Modus einer eindringlichen Warnung, dass der Historiker auf keinen Fall mit einem Kameramann zu verwechseln sei.³¹ Historiker sollten nicht vergangene Ereignisse abbilden, sondern sich auf die Darstellung des gesamten Spektrums von Perspektiven auf die Geschichte konzentrieren. Für Kracauer ist jedoch die Geschichte mit der Fotografie durchaus vergleichbar. Etwa in Bezug auf das Sinnbild des Schnappschusses und die damit einhergehende Betonung des Zufälligen und des Fragmentarischen, die sowohl der Fotografie und dem Film als auch der Geschichtsschreibung eigen seien.³² Oder auch in Bezug auf den Wechsel zwischen Makro- und Mikroperspektiven: Während Historiker diese Perspektivenverschiebung durch einen Wechsel zwischen Strukturierung und Schilderung vollziehen, findet dieses Spiel mit den Skalenverhältnissen (Jacques Revel sprach von »jeux d'échelles«)³³ beim Medium Film seinen Ausdruck darin, dass der Kameramann die Kamera in konstanter Bewegung hält, um das Große aus verschiedenen Abständen in den Blick zu kriegen.³⁴

Cercas' Geschichte des 23-F ist die Nacherzählung eines primär visuellen Ereignisses. Er greift in seinem Roman also gewissermaßen auf die Kamera als Sinnbild des Historikers zurück. Doch ist dies nicht jener »naive« Realismus, wie er im 19. Jahrhundert gepflegt wurde, weil Cercas die mediale Verfasstheit der Fernsehaufnahme und die eigenen Bedeutungszuschreibungen in seine Darstellung des Ereignisses miteinbezieht. So ließe sich mit Peter Geimer Cercas' Geschichtsverständnis als »Realismus in Anführungszeichen« bezeichnen, ein gesellschaftlich

²⁹ Leopold von Ranke: Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber. Eine Beylage zu desselben romanischen und germanischen Geschichten, Leipzig/Berlin 1824.

³⁰ Siegfried Kracauer: Geschichte – Von den letzten Dingen (1969), hrsg. v. Ingrid Belke, unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Frankfurt am Main 2009, S. 60.

³¹ Ebd., S. 62.

³² Ebd., S. 69.

³³ Vgl. Jacques Revel (Hg.): Jeux d'échelles. Le micro-analyse à l'expérience, Paris 1996.

³⁴ Kracauer: Geschichte – Von den letzten Dingen (wie Anm. 30), S. 135.

geprägter Realismus, wo der Sinn der Geschichte immer ein Ergebnis von historischen Bedingungen und Zuschreibungen auf Basis von instabilen Codes ist.³⁵ Doch gleichzeitig huldigt Cercas mit seiner Fokussierung der Fernsenaufnahmen einer Vorstellung von Geschichte, welche die physische Präsenz der Geschichte in der Kameraaufnahme hervorhebt. Die zufällig und weniger zufällig produzierten Filmaufnahmen aus dem Parlament werden zu Sinnbildern, bei denen, zumindest vorübergehend, der Eindruck entsteht, dass das Medium vollständig in den Hintergrund rückt und die Körper von Adolfo Suárez, General Gutiérrez Mellado und Santiago Carrillo unmittelbar zum Betrachter sprechen. Als Inkarnationen des Ereignisses 23-F.

4. Zurück zum Ereignis?

Javier Cercas' Erzählung eines Kipppunkts des Postfranquismus kreist um die Interpretation eines Ereignisses. Seit Historiker der *Annales* die Ereignisgeschichte in den 1940er Jahren in Frage gestellt hatten, steht das Ereignis als Analyseeinheit in der Geschichtswissenschaft im Zwielficht. Mit dem Ereignis ist die Vorstellung von Einzigartigkeit und Kontingenz sowie die Präferenz für handelnde Subjekte verknüpft, denen die Eigenschaft zugeschrieben wird, beim Ereignis die entscheidende Rolle zu spielen.³⁶ Fernand Braudel initiierte mit seiner Geschichte des Mittelmeerraumes und der Hinwendung zur Dauer und Konstanz eine explizite Kritik an der Ereignisgeschichte und ihrem Fokus auf kurze flüchtige Zeiteinheiten. Sein Mittelmeerbuch ist auf einen Bruch mit der *histoire événementielle* angelegt (»so versteht sich das ganze Werk als revolutionär«).³⁷ Die drei Bände sind als langsame Beschleunigung strukturiert: Im ersten Band beschäftigt er sich mit den langsamen klimatischen Zeiten und den zyklischen Jahreszeiten.³⁸ Im zweiten Band schwenkt Braudel von einer Unbewegtheit zur Bewegung und greift zu mittelfristigen zeitlichen Analysekatégorien wie Evolution und Konjunktur.³⁹ Erst im dritten Band des Mittelmeerprojektes kehrt Braudel zu Ereignissen zurück. Diese Anleihe beim Historismus bedurfte einer einleitenden Rechtfertigung: »Ich habe lange gezögert, diesen dritten Band unter dem Zeichen der Ereignisse zu

³⁵ Vgl. hierzu: Peter Geimer: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 70.

³⁶ Vgl. Lucian Hölscher: Ereignis, in: Stefan Jordan (Hg.): Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2002, S. 72–74.

³⁷ Fernand Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II, Bd. I, Frankfurt am Main 1990, S. 19.

³⁸ Ebd., S. 31.

³⁹ Ebd., S. 518.

veröffentlichen; er lehnt sich stark an eine eingeständenermaßen traditionelle Geschichtsschreibung an. Leopold von Ranke würde darin seine Schlussfolgerungen, seine Art zu schreiben und zu denken wiederfinden.⁴⁰ Das Zurückkommen zum Ereignis (»den Staubkörnchen«, die kurz »im Lichtstrahl der Geschichte« aufblitzen würden)⁴¹ rechtfertigt Braudel mit der Weltsicht der Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts, die das Gefühl oder vielmehr die Illusion gehabt hätten, einem großen sinnstiftenden Drama aus lauter Ereignissen beizuwohnen. Braudel interessiert die einmaligen Ereignisse bloß als Bezugspunkt der Zeitgenossen, als Referenzgrößen von Einschnitten, als Glieder in Ereignisketten. Die im 16. Jahrhundert auftretende Wahrnehmung einer Häufung von Ereignissen ist für ihn der Vielzahl von Chronisten und dem Auftreten der Journalisten geschuldet, den *fogliottanti* und den Verfassern von *avvisi* in Rom und Venedig.⁴² Die Tatsache, dass die Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts politische Ereignisse als das »Entscheidende schlechthin«⁴³ betrachteten, interpretiert Braudel, so könnte man ihn zuspitzen, als eine mediale Illusion. Interessant ist, dass Braudel später seine Skepsis gegenüber Ereignissen biografisch begründet hat. Als er 1972 den Entstehungskontext von *La méditerranée* während der Kriegsgefangenschaft erläuterte, brachte er seinen Bruch mit der Ereignisgeschichte mit seiner Zurückweisung medial vermittelter Ereignisse während des Zweiten Weltkriegs in Verbindung: »Ich musste damals versuchen, all die Ereignisse, von denen wir über den feindlichen Rundfunk und die feindliche Presse erfuhren, oder sogar die Nachrichten aus London, die wir heimlich abhörten, zu überwinden, zurückzudrängen und zu verleugnen. Nieder mit dem Ereignis, vor allem wenn es unangenehm ist!«⁴⁴ Die Hinwendung zu tieferen Zeitschichten interpretierte Braudel *ex post* als Versuch, in die Position des Gottvaters zu schlüpfen, der weit entfernt von den Menschen Geschichte schreibt: »Aus diesem Grund habe ich dann ganz bewusst begonnen, nach den tiefsten historischen Sprachen zu suchen, die ich erfassen konnte; ich wollte eine unbewegliche Zeit oder wenigstens eine ungeheuer langsam abrollende Zeit erfinden, die sich ständig wiederholt.«⁴⁵

Der von der Annales-Schule seit den 1940er Jahren proklamierte Bruch mit der Ereignisgeschichte ist keine Eliminierung, sondern eine Umdeutung von Ereignis-

⁴⁰ Fernand Braudel: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.*, Bd. III, Frankfurt am Main 1990, S. 13.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 14.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Fernand Braudel: *Wie ich Historiker wurde (1972)*, in: Peter Schöttler (Hg.): *Fernand Braudel. Geschichte als Schlüssel zur Welt. Vorlesungen in deutscher Kriegsgefangenschaft 1941*, Stuttgart 2013, S. 146–185, hier S. 159.

⁴⁵ Ebd., S. 160.

nissen. 1973 veröffentlichte Georges Duby, ein jüngeres Aushängeschild der *Annales*, ein Buch zum 27. Juli 1214, dem Tag der Schlacht von Bouvines.⁴⁶ Diese Fokussierung eines Ereignisses interpretierte Lawrence Stone 1979 als eine Rückkehr zur Erzählung und zum Ereignis. Stone führte Duby als Kronzeugen für seine These einer Rückkehr der Erzählkunst an: »Georges Duby has dared to do what a few years ago would have been unthinkable. He has devoted a book on the account of a single battle – Bouvines – and through it he has illuminated the main characteristics of early thirteenth century French feudal society.«⁴⁷ Diese Lesart von Dubys Schlachtenbuch steht im Gegensatz zu Dubys eigener Kritik an der Vorstellung einmaliger Ereignisse. Auch Duby sieht in den Ereignissen Oberflächenphänomene, »Schaum der Geschichte, dicke oder winzig kleine Blasen, die an der Oberfläche zerplatzen und deren Aufbrechen Wirbel erzeugt, die sich mehr oder weniger verbreiten.«⁴⁸ Er löst die Ereignisgeschichte in einer historischen Anthropologie der Erinnerungen und einer Mentalitätsgeschichte der *longue durée* auf. Duby betont, dass er sich für die Spuren der Schlacht von Bouvines interessiert, die in Erinnerungen und Quellen aufgehoben sind – und nicht primär aus dem 13. Jahrhundert stammen, sondern bis in die Gegenwart reichen.

Wie ist vor diesem geschichtstheoretischen Hintergrund Cercas' Umgang mit dem Ereignis zu verstehen? Cercas bedient sich eines breiten Arsenal historischer Methoden und er verstößt auch nicht gegen den größten gemeinsamen Nenner aller Historiker: den von Reinhart Koselleck als »Vetorecht der Quellen« formulierte Primat, »dass nichts behauptet werden darf, was anders aus der Quelle zu lesen ist.«⁴⁹ Eine Rückkehr zum Historismus ist Cercas' Roman nicht. Denn Javier Cercas' Roman ist eine Legierung zweier Prinzipien, die der Historismus im 19. Jahrhundert trennen wollte: der Wissenschaft und der Literatur. Leopold von Ranke hatte mit der Geschichtsschreibung eine Hinwendung zum Eigentümlichen und ein Postulat der Wahrheit verbunden, das der Dichtung explizit entgegengesetzt ist: »Nackte Wahrheit ohne allen Schmuck; gründliche Erforschung des Einzelnen; das Uebrige Gott befohlen; nur kein Erdichten, auch nicht

⁴⁶ Georges Duby: Der Sonntag von Bouvines. Der Tag an dem Frankreich entstand (1973), Berlin 2002.

⁴⁷ Lawrence Stone: The Revival of Narrative. Reflections on a New Old History, in: Past & Present 85 (1979), S. 3–24, hier S. 17. Vgl. auch die deutsche Übersetzung einer gekürzten Fassung: Lawrence Stone: Die Rückkehr der Erzählkunst. Gedanken zu einer neuen alten Geschichtsschreibung, in: Ulrich Raulff (Hg.): Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven, Berlin 1986, S. 88–102.

⁴⁸ Duby: Der Sonntag von Bouvines (wie Anm. 46), S. 7.

⁴⁹ Zum Vetorecht der Quellen vgl. Hasso Spode: Ist Geschichte eine Fiktion? Reinhart Koselleck im Interview mit Hasso Spode, in: NZZ Folio 3 (1995), S. 62; Stefan Jordan: Vetorecht der Quellen, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 11.2.2010, unter: https://docupedia.de/zg/Vetorecht_der_Quellen (21.03.2017).

im Kleinsten, nur kein Hirngespinnst.«⁵⁰ Ranke verfocht eine dokumentarische Geschichtsschreibung auf Grundlage von originalen Dokumenten (Memoranden, Gesandtschaftsberichte, Tagebücher, Briefe), wobei er in späteren Jahren die Ablehnung der medialen Vermittlung historischer Überlieferung noch radikalisierte, indem er den ungedruckten Archivalien gegenüber den gedruckten Quellen den Vorzug gab.⁵¹

Für Ranke bildete das Urkundliche die Essenz der Geschichtsschreibung: »Wo die Ereignisse selber reden, wo die reine Zusammenstellung den Zusammenhang kundgibt, ist es nicht not[wendig], viele Worte von dems[elben] zu machen.«⁵² Selbst für Lawrence Stone, der 1979 die Rückkehr der Erzählkunst in der Geschichtsschreibung ausgerufen hatte, blieb das Verhältnis von Geschichtsschreibung und Erzählen ein gefährliches. Er warnte vor zwei Risiken des Erzählens: dem »antiquarianism« und dem »story-telling for its own sake«.⁵³

Die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen dem historischen Dokumentarismus des Ereignisses und Cercas' Suche nach der Wirklichkeit des 23-F wird mit der Gegenüberstellung von Fakt und Fiktion nicht geklärt. Denn Cercas räumt im Vorwort sein Scheitern eines fiktionalen Zugriffs in einer ersten Version des Romans ein, dem er dann das Dokumentarische gegenüberstellt: »So als wären diese Ereignisse noch nie erzählt worden oder als erinnerte sich niemand mehr daran [...]«⁵⁴ In diesem Konjunktiv »als wären« steckt tatsächlich Cercas' Differenz: Steht etwa bei Ranke die Tatsachenforschung, die Unparteilichkeit und der Anspruch auf Totalität, das heißt der Zusammenhang des Ganzen, im Zentrum, interessiert Cercas gerade der persönliche und medial vermittelte Zugriff.⁵⁵ Cercas' Narrativ ist hermeneutisch, analytisch, kontrafaktisch und spekulativ zugleich. Durch die Zerlegung in eine Vielzahl von Sequenzen, Perspektiven und Erzähloptionen entlarvt er, trotz seiner emphatischen Anrufung der Wirklichkeit, eine totale Sicht auf das Ereignis 23-F als eine Illusion. Man könnte deshalb Cercas' Roman mit Hayden White als eine »historische Metafiktion« bezeichnen.⁵⁶ Hayden White hat argumentiert, dass sich über einmalige Ereignisse der Vergangenheit letztlich bloß sagen lasse, dass sie sich zu einem be-

⁵⁰ Ranke: Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber (wie Anm. 29), S. 28.

⁵¹ Hans-Jörg Rheinberger und Peter Schöttler: Empirie vor Theorie. Leopold von Ranke und Hermann von Helmholtz, in: Stephan Leibfried, Christoph Marksches, Ernst Osterkamp und Günter Stock (Hg.): Berlins wilde Energien. Porträts aus der Geschichte der Leibnizschen Wissenschaftsakademie, Berlin/Boston 2015, S. 193–211, hier S. 194 f.

⁵² Leopold von Ranke: Vorlesungseinleitungen, hrsg. v. Volker Dotterweich und Walther Peter Fuchs, Wien 1973, S. 80.

⁵³ Stone: The Revival of Narrative (wie Anm. 47), S. 23.

⁵⁴ Cercas: Anatomie eines Augenblicks (wie Anm. 1), S. 26.

⁵⁵ Vgl. Rheinberger und Schöttler: Empirie vor Theorie (wie Anm. 51), S. 197.

⁵⁶ White: Das Ereignis der Moderne (wie Anm. 2), S. 195.

stimmen Zeitpunkt an einem bestimmten Ort ereignet haben. Sie würden keine Trennung in ein Innen und ein Außen zulassen, kein Beginn oder ein Ende kennen. Die Zahl der identifizierbaren Details sei theoretisch unendlich groß, oder sie ließen sich zumindest nicht objektiv bestimmen. White hat auch argumentiert, dass die modernen elektronischen Medien, mit ihrer Genauigkeit und dem Detailreichtum in der Darstellung des Ereignisses, eben gerade nicht in der Lage sind, für das Ereignis zu sprechen. Durch die Medien sei das Geschehen als *ein* Ereignis unverständlich geworden. Gerade die Vielzahl der Interpretationsmöglichkeiten dessen, was in den gezeigten Szenen ›wirklich‹ passiert, verunmöglichte ein Verständnis des Ereignisses. Es ist genau dieses Zerrinnen des Ereignisses 23-F, trotz oder gerade wegen (so könnte man mit Hayden White sagen) der Existenz der Fernsehaufnahmen des TVE aus dem Parlament, das Cercas in seinem Roman zur Anschauung bringt.

5. Entleerte Geste

Doch wie verhält es sich mit der Geste (dem Sitzenbleiben) des Protagonisten (Adolfo Suárez) und der zwei Nebenfiguren (General Gutiérrez Mellado und Santiago Carrillo), die am Anfang des Romans als Bild erscheint und deren Deutung den Plot von *Anatomía de un instante* zum Finale vorantreibt? Die Geste von Suárez wird erstmals in der ersten Einleitungssequenz thematisiert, und zwar im Moment, als der Schreiber, die Parlamentsdiener und die Parlamentarier unter ihren Tischen verschwinden: »Präsident Suárez dagegen kehrt langsam an den Sessel zurück, setzt sich hin, lehnt sich zurück und verharrt leicht nach rechts gebeugt, einsam, gespenstisch, einer Statue gleich, umgeben von lauter Sesseln.«⁵⁷ Zunächst liest sich das wie *Microstoria*, mit dem Glauben ans Detail und an das Kleine, und wie die Befolgung des Indizienparadigmas, mit dem Fokus auf das Unbedeutende, das die Figur zeigt und verrät.⁵⁸ Cercas fokussiert das Bild der Geste, für ihn zunächst »eine durchsichtige Geste, die viele andere Gesten enthält«.⁵⁹ Er führt ein breites Repertoire von Deutungsversuchen der Geste von Suárez, Gutiérrez Mellado und Carrillo vor und damit auch den Versuch, mittels einer Vielzahl von Erzählungen die Unmöglichkeit *einer* Erzählung wettzumachen. Suárez' Geste wird zu einer Geste des Mutes, der Anmut, der Rebellion, zum Ausdruck souveräner

⁵⁷ Cercas: *Anatomie eines Augenblicks* (wie Anm. 1), S. 34.

⁵⁸ Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, in: ders.: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995, S. 7–44.

⁵⁹ Cercas: *Anatomie eines Augenblicks* (wie Anm. 1), S. 35.

Freiheit und zur Geste eines Menschen, der eine Rolle spielt, eine Theatergeste, eine Geste für die Nachwelt, für die Geschichtsschreibung.⁶⁰ General Gutiérrez Mellados Geste erscheint als eine militärische Geste, eine zwangsläufige, vom Schicksal vorbestimmte Geste, eine Geste der Empörung und wird schließlich zum Sinnbild des Misserfolgs seines Lebens.⁶¹ Die Geste Santiago Carrillos ist in der Leseart von Cercas wie jene von Gutiérrez Mellado keine zufällige und auch keine unüberlegte Geste. Sie enthält die Geste von Suárez, ein Ausdruck des Mutes, der Anmut, der Rebellion und souveräner Freiheit. Auch Carrillos Geste erscheint als Theatergeste eines Schauspielers, der sich entschieden hat, in einer eleganten fotogenen Pose zu sterben. Zugleich ist Carrillos Geste eine mimetische Geste, die Geste »eines geheimen Einverständnisses oder Nacheiferns« der Geste von Suárez.⁶²

Hayden White hat argumentiert, dass die modernen Ereignisse (nach der Auflösung des Ereignisses als Einheit des zeitlichen Geschehens und als Bausteine der Geschichte) wieder zugänglich für den Mythos geworden seien.⁶³ Auch Cercas greift zur Mythisierung, und zwar zur Vorstellung einer schicksalhaften Figurenkonstellation der drei Protagonisten. Die Geschichte produziere seltsame Figurenkonstellationen, so Javier Cercas. Suárez und Carrillo erscheinen bei Cercas als eine solche magische Figurenkonstellation: Während Suárez nach Legitimität lechzte (da er ursprünglich vom König ernannt wurde), strebte Carrillo nach Macht (da seine Partei verboten war). Nur gemeinsam konnten sie sich dieser Mäkel entledigen, was sie nicht davor bewahrte zu scheitern. Cercas strukturiert die narrative Setzung dieser Figurenkonstellation durch den Rückgriff auf das von Hans-Magnus Enzensberger im Kippjahr zum Ende des Kalten Kriegs 1989 geprägte Sinnbild der »Helden des Rückzugs«: »Helden neuer Art, die nicht den Sieg, die Eroberung, den Triumph, sondern den Verzicht, den Abbau, die Demontage repräsentieren.«⁶⁴ Enzensberger skizziert eine neue Art des Heldenepos, nachdem die alten klassischen Geschichtshelden sich aufgelöst beziehungsweise zur Karikatur transformiert hätten. Helden des neuen Typs erblickt er etwa in Nikita Chruschtschow, der die Demontage des sowjetischen Imperiums einleitete, aber auch in Adolfo Suárez, der als Teilhaber und Nutznießer des Franco-Regimes dazu beitrug, die Diktatur abzuschaffen: Figuren des Übergangs, die sich des Undanks des Vaterlands sicher sein können. Cercas' Roman erzählt mit Enzens-

⁶⁰ Ebd., S. 37–42.

⁶¹ Ebd., S. 123 f., S. 150.

⁶² Ebd., S. 217–223.

⁶³ White: Das Ereignis der Moderne (wie Anm. 2), S. 204 f.

⁶⁴ Hans Magnus Enzensberger: Die Helden des Rückzugs. Brouillon zu einer politischen Moral der Macht (1989), in: ders.: Zickzack. Aufsätze, Frankfurt am Main 1997, S. 55–63, hier S. 58 f.

berger die Gesten von »historischen Abbruchunternehmern«, die mit ihrer Arbeit die eigene Position unterminieren. Cercas hat seinen dicken Roman auf Basis der Enzensberger'schen Skizze eines neuen Heldenepos geschrieben. Doch damit ist die Geschichte noch nicht zu Ende. Zum Schluss lässt Cercas die Auffächerung von Gesten seiner drei »Epigonen des Rückzugs« zu einer Geste zusammenfließen und ins Leere laufen. Die Geste von Suárez, in der auch die Gesten von Gutiérrez Mellado und Carrillo enthalten sind, erscheint ihm als eine »unerschöpfliche, oder unerklärliche oder absurde Geste, als enthielte sie unendlich viele Gesten«. ⁶⁵ Der Rückgriff auf Enzensbergers Narrativ der Abbruchhelden konnte die Entleerung der Geste nicht verhindern. Genau an diesem Punkt transformiert sich Cercas' Narrativ abermals, zur Schlusspointe, die auf ein regelrechtes Enthüllungsnarrativ zusteuert. Cercas verabschiedet die Figur Adolfo Suárez, die für ihn seit Beginn seines Romanprojektes als Chiffre des Ereignisses 23-F figurierte, als er erkennt, dass sich hinter der Figur Adolfo Suárez und der Geste des Sitzenbleibens sein eigener sterbender Vater verbarg. Adolfo Suárez war die Identifikationsfigur seiner falangistischen Eltern gewesen und damit für den Autor Javier Cercas eine Verkörperung seiner Vätergeneration und seines Vaters. Dieser *Showdown* löst zumindest das Geheimnis von Cercas' persönlicher Geschichte des 23-F. Cercas' Roman ist auch eine Ode an die Kraft einer Geschichtsschreibung, die der Wahrheitssuche verpflichtet ist, aber das Denken in Kontingenz nicht fürchtet und sich gleichzeitig auf die Suche nach einer Sprache der Ambiguität begibt. Während ganze Historikergenerationen von Ranke bis Braudel oder Duby den Medienübertragungen und dem Medienereignis eine epistemisch begründete Skepsis gegenüberbrachten, stellt sich Cercas in der Tradition Siegfried Kracauers der Magie jener historischen Medien, welche Geschichte aufzuzeichnen imstande sind und damit zu Instanzen der Identifikation, Immersion und Inkarnation werden können.

⁶⁵ Cercas: Anatomie eines Augenblicks (wie Anm. 1), S. 530.