

## Verena Boos' *Blutorangen* (2015) – ein deutscher Beitrag zur *literatura de la memoria*?

Verena Boos's (2015) *Blutorangen* (2015):  
A German contribution to the literature of memory

Julia Auweiler

Philipps-Universität Marburg. [julia.auweiler@staff.uni-marburg.de](mailto:julia.auweiler@staff.uni-marburg.de)  
Received: 23.06.2019. Accepted: 23.08.2019

**Zusammenfassung:** Das aktuell große Interesse an der jüngsten spanischen Vergangenheit und deren Aufarbeitung steht in engem Zusammenhang zu einer Vielzahl zeitgenössischer Romane, die sich mit dem Spanischen Bürgerkrieg, dem Franquismus und dem Übergang zur Demokratie beschäftigen. Auch nicht-spanische Autoren greifen neuerdings diese Themen auf, wie zum Beispiel Verena Boos in ihrem Debütroman *Blutorangen* (2015). Mein Artikel argumentiert, dass *Blutorangen* aufgrund seiner multiperspektivischen Gestaltung sowohl auf der Darstellungs- als auch auf der Handlungsebene Gemeinsamkeiten zur spanischen *literatura de la memoria* aufweist.

**Schlüsselbegriffe:** Spanischer Bürgerkrieg; memoria histórica; Multiperspektivismus; Schuld; Pakt des Schweigens.

---

**Abstract:** The renewed interest in Spain's recent past and the efforts of recovering historical memory has led to a considerable number of contemporary novels concerned with the Spanish Civil War, Francoism, and the Transition to democracy. Also other non-Spanish authors have currently taken up the topic, such as German writer Verena Boos in her debut novel *Blutorangen* (2015). This article argues that *Blutorangen* relates to the so-called *literatura de la memoria* not only on a formal level by using shifting points of view, flashbacks, and flashforwards, but also on the subject level by focusing on a multi-faceted depiction of the "Nationalist villain" (Hansen, 2011) as well as on the issues of guilt, forgetting and remembering.

**Keywords:** Spanish Civil War; historical memory; multiperspectivism; guilt; pact of forgetting.

» Auweiler, Julia. 2019. "Verena Boos' *Blutorangen* (2015) – ein deutscher Beitrag zur *literatura de la memoria*?" *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXIV: 253-269. doi: 10.7203/qdfed.24.16343



## 1. Einleitung

Der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939) stellt bekanntlich ein Thema dar, mit dem sich Schriftsteller auf unterschiedlichste Weise beschäftigt haben. Waren es zunächst unmittelbar am Konflikt beteiligte Zeitzeugen, die meist aus dem Exil ihre Kriegserlebnisse in literarischer Form verarbeiteten, wie beispielsweise Arturo Barea (*La llama*, 1946), sind es heutzutage die Generationen der Kinder und Enkel, die sich intensiv mit der spanischen Vergangenheit auseinandersetzen. Immer schon gehörten dabei auch Texte nicht-spanischer Autoren zur Bürgerkriegsliteratur; Malraux' *L'Espoir* (1937), Orwells *Homage to Catalonia* (1938) oder Hemingways *For Whom the Bell Tolls* (1940) dominierten den Diskurs zeitweise sogar so stark, dass sie die Werke spanischer Autoren in den Schatten stellten<sup>1</sup>.

Auch wenn der Boom des historischen Gedächtnisses (*memoria histórica*) sich aktuell vorrangig im spanischen Literaturbetrieb manifestiert, können neuerdings auch in anderen europäischen Ländern Beiträge zum Thema gefunden werden<sup>2</sup>. Mit *Blutorangen* (2015) von Verena Boos sowie *Archipel* (2018) von Inger-Maria Mahlke erschienen jüngst zwei preisgekrönte deutschsprachige Romane, die sich – wenn auch mit unterschiedlicher Intensität – dem Bürgerkrieg, der franquistischen Diktatur und den Auswirkungen auf die gegenwärtige spanische Gesellschaft widmen. Wie ich zeigen möchte, weist *Blutorangen* sowohl auf der Darstellungs- als auch auf der Handlungsebene Gemeinsamkeiten zur zeitgenössischen spanischen Literatur über den Bürgerkrieg, der sogenannten *literatura de la memoria*, auf.

---

<sup>1</sup> So attestiert Frederick R. Benson den ausländischen im Gegensatz zu den spanischen Schriftstellern beispielsweise Vernunft und Sachlichkeit, was eine Beschäftigung mit diesen Texten lohnender mache (1969: 16). Angesichts dieser Diskrepanz argumentiert Hurcombe sogar, dass „the European canon of Spanish Civil War literature [...] almost entirely non-Spanish“ sei (2007: 27).

<sup>2</sup> Lydie Salvayre veröffentlichte mit *Pas pleurer* (2014) einen französischsprachigen Roman über den Bürgerkrieg; in Großbritannien befassen sich unter anderem C. J. Sansom in *Winter in Madrid* (2006) oder Victoria Hislop in *The Return* (2009) mit dem Thema. Für eine ausführliche Betrachtung dieser britischen Texte siehe Lines (2017), zu *Pas pleurer* siehe Arráez (2017).

## 2. Ein Annäherungsversuch an die *literatura de la memoria*

Der Begriff *literatura de la memoria* dient der Beschreibung eines Konglomerats von zeitgenössischen spanischen Romanen mit ähnlicher Thematik und Struktur, die insbesondere ab dem Jahrtausendwechsel vermehrt auftreten<sup>3</sup>. Da der Terminus bisher noch keine einheitliche Bestimmung erfahren hat, möchte ich nachfolgend verschiedene Definitionsansätze zu aktuellen Tendenzen dieser Romane miteinander verknüpfen.

Das Aufkommen der *literatura de la memoria* steht in direktem Zusammenhang mit den jüngsten politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Spanien: Seit dem Jahr 2000 zeichnet sich in der Öffentlichkeit mit der Gründung der *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* (ARMH), der Öffnung von anonymen Massengräbern und der Forderung nach Rehabilitation der Opfer sowie dem *Ley de Memoria Histórica* (2007) ein Paradigmenwechsel in der Erinnerungspolitik ab. So vollzieht sich eine schrittweise Abkehr von der Marginalisierung der Bürgerkriegsverlierer und der Schweigekultur der *Transición* hin zu einer um Objektivität bemühten Beschäftigung mit der Vergangenheit und dem kulturellen Gedächtnis<sup>4</sup>.

Als eine Folge dieses gestiegenen öffentlichen Interesses bescheinigen u.a. Izquierdo (2002: 107) und Jünke (2012: 11) eine explosionsartig gestiegene Anzahl an Publikationen, die sich mit dem Bürgerkrieg, der Nachkriegszeit und dem *franquismo* beschäftigen. Die so neu entstandene *literatura de la memoria* zeichnet sich auf der Handlungsebene vor allem dadurch aus, dass die Rekonstruktion eines traumatischen Ereignisses oder das Schicksal einer Person aus eben jenen Zeiträumen im Mittelpunkt steht. Oft handelt es sich dabei um eine bisher

---

<sup>3</sup> Die Beobachtungen beschränken sich jedoch nicht auf Romane in kastilischer Sprache wie Javier Cercas' *Soldados de Salamina* (2001) oder Almudena Grandes' *El corazón helado* (2007), sondern lassen sich mit Publikationen wie Maria Barbals *País íntim* (2005), Bernardo Atxegas *Soinujolearen semea* (2003) oder Manuel Rivas *O lapis do carpinteiro* (1998) ebenso auf katalanische, baskische und galicische Romane übertragen.

<sup>4</sup> Diese Tendenzen sind in verschiedenen europäischen und lateinamerikanischen Ländern beobachtbar. Das spanische Interesse an der Vergangenheit ist somit kein isoliertes Phänomen, sondern kann im Zusammenhang mit einem generellen Trend gesehen werden (vgl. Davis, 2005: 859; Bernecker, 2006: 779; Jünke, 2012: 12; Hansen & Cruz Suárez 2012: 33).

verschwiegene oder vergessene Episode – um „memorias silenciadas“ (Winter, 2006: 10) –, weshalb die Romane laut Gómez López-Quiñones eine Struktur ähnlich der eines Kriminalromans aufweisen (2008: 90)<sup>5</sup>.

Als Konsequenz der Themenwahl finden sich elaborierte Kombinationen von Zeitebenen und Erzählperspektive. So sind die Handlungsstränge der Vergangenheit oftmals in eine Art Rahmenhandlung eingebettet, die in der demokratischen Gegenwart angesiedelt ist und deren Protagonist der Generation der ‚Enkel des Bürgerkriegs‘ (*nietos de la Guerra Civil*) angehört (Faber 2010: 105)<sup>6</sup>. Diese Hauptfigur verfügt häufig über sehr wenig Vorwissen über den Bürgerkrieg und begibt sich im Verlauf der Handlung in einer quasi kriminalistischen Recherche auf die Suche nach der Wahrheit. Verknüpft werden damit überdies achrologische Erzählverfahren wie Prolepsen, Analepsen oder Montagen.

Hinsichtlich der Erzählinstanz gibt es einerseits Texte, die insbesondere für die Rahmenhandlung auf die subjektive Perspektive eines Ich-Erzählers setzen; andererseits lassen sich viele Romane finden, die auf komplexe multiperspektivische Erzählverfahren zurückgreifen, um die Vielschichtigkeit und zuweilen auch Widersprüchlichkeit verschiedener Vergangenheitsversionen abbilden zu können. Insbesondere Hansen erklärt Multiperspektivität deshalb zum zentralen Merkmal zeitgenössischer spanischer Romane und erkennt darin eine Gegenbewegung zu literarischen Texten sowohl aus dem *franquismo* als auch aus der *Transición*, die jeweils sehr offensichtlich mit dichotomischen Freund-Feind Zuschreibungen arbeiten würden (2011: 163). Demgegenüber nimmt er aktuell die Tendenz wahr, mittels vier Herangehensweisen ein „more subtle understanding of the cultural and social questions involved in the construction of cultural memory“ (Hansen, 2011: 163) zu

---

<sup>5</sup> Bister (2014: 116f.) spricht von einem engen Zusammenhang zwischen der *literatura de la memoria* und dem Konzept der *lugares de memoria*. Ihrer Ansicht nach thematisieren die aktuellen Romane nicht nur Erinnerungsorte, sondern werden selber zu solchen, da sie durch die Schilderung bisher marginalisierter Vergangenheitsversionen zum kollektiven Gedächtnis beitragen und so gleichzeitig in die gesellschaftliche Debatte rund um die *recuperación de la memoria histórica* eingreifen.

<sup>6</sup> Gleiches trifft auf die Autoren dieser neuen Texte zu: Auch sie gehören der zweiten oder dritten Generation nach dem Bürgerkrieg an. Neben Winter (2006: 10) weist u.a. Bister auf den Zusammenhang zwischen Innovationen in der Literatur und einer neuen Schriftstellergeneration hin: “A la generación del postfranquismo le es más fácil interpretar el pasado de manera diferente, o sea, más objetivamente porque ya no tienen que temer la vuelta al poder de los franquistas” (2014: 113).

erreichen. Neben der Integration der Perspektive der „non-belligerent majority“ (2011: 155f.) einerseits sowie der Gräueltaten beider Bürgerkriegsparteien (2011: 157ff.) andererseits, beobachtet Hansen als dritte Strategie den Einsatz metafiktionaler Elemente (2011: 160f.). Besonders relevant im Hinblick auf Verena Boos' Roman *Blutorangen* ist jedoch die von Hansen festgestellte Entwicklung, dass die Aufständischen in aktuellen Texten nicht mehr nur ausschließlich als Feindfiguren – als „the evil ‚other““ (2011: 152) – repräsentiert werden, sondern stattdessen Versuche unternommen werden, sie zu humanisieren (2011: 151ff.). Auch Verena Boos integriert mit Francisco eine nationalistische Täterfigur, anhand deren ambivalenter Gestaltung sich einige Merkmale der *literatura de la memoria* exemplarisch zeigen lassen.

### 3. Zeitsprünge und kaleidoskopische Perspektivierung

*Blutorangen* besteht aus insgesamt vier Teilen, die sich jeweils wiederum aus kürzeren Unterkapiteln zusammensetzen. Bis auf den ersten Teil namens „Die Lagen des Landes“ stellen alle übrigen Abschnittsüberschriften – „Erkundung“ „Fundsichten“ und „Rückgabe“ – bereits einen eindeutigen Bezug zum zentralen Moment des Romans, der Öffnung eines Massengraves, her. Die Handlung gliedert sich in vier miteinander verflochtene Handlungsstränge, die in unterschiedlichen Jahrzehnten situiert sind. Den erzählerischen Rahmen bildet dabei die Reise der Protagonistin Maite in ein Dorf nahe Valencia im Jahr 2004; begleitet wird sie von ihrem Ehemann Carlos, ihrer Schwiegermutter Margot sowie Carlos' Großvater Antonio, dessen eigener Vater 1939 von der *guardia civil* erschossen und in einem anonymen Grab verscharrt wurde. Das Schicksal von Antonio (die Flucht aus Spanien, das Internierungslager in Angoulême und schließlich die Deportation nach Deutschland) bilden den Kern des zweiten Erzählstranges der Jahre 1939-1942. Ebenso verhält es sich mit der Vergangenheit von Maites Vater Francisco, der – wie Maite während ihres Auslandsaufenthalts in Deutschland langsam zu begreifen beginnt – für die deutsche Wehrmacht am Russlandfeldzug im Zweiten Weltkrieg teilgenommen hat. Der vierte Handlungsstrang, der in den 1990er-Jahren angesiedelt ist, verfolgt die Beschäftigung Maites mit der jüngsten spanisch-deutschen Geschichte, um sich den Taten ihres Vaters als Soldat und *guardia civil* anzunähern. Insbesondere diese letzte Handlungsebene ähnelt dem

erwähnten kriminalistischen Plot der *literatura de la memoria*, wobei Maite selbst ihre Recherchen weniger mit Polizeiarbeit als vielmehr mit der Vorgehensweise von Archäologen vergleicht und so eine Verknüpfung zum Leitmotiv des Ausgrabens herstellt<sup>7</sup>:

Geschichte liegt verborgen in Flözen, unter all den Lagen von Danachgelebtem, dem, was Generationen ablagerten, willentlich oder unabsichtlich. [...] Man gräbt sich schließlich Lage um Lage in die Vergangenheit und deckt die Geschichten in der Geschichte auf (Boos, 2017: 201).

Die Handlung wechselt zwischen den vier verschiedenen Zeitebenen, indem einige Kapitel entweder vollständig in der Vergangenheit angesiedelt sind oder sich die Erinnerungen in gegenwärtigen Ereignissen immer wieder Bahn brechen. Diese *flashbacks* werden einerseits durch Orte hervorgerufen (wie z.B. den Münchner Hauptbahnhof, an dem die gegenwärtige Reise nach Spanien beginnt, aber auch Antonios Flucht in den 1940ern endete), andererseits durch Gegenstände (wie die Fotos, die Francisco in ein Album einklebt) oder Daten (z.B. wie der Hochzeitstag von Maite und Carlos). Eine Sonderrolle nehmen die titelgebenden Orangen ein, die, wie Boos in einem Interview erklärt, nicht nur die Zeitebenen, sondern auch die verschiedenen politischen Lager verbinden (Goethe-Institut Barcelona, 2017). Somit werden also Bezüge zwischen Ereignissen hergestellt, die zwar örtlich oder zeitlich weit auseinanderliegen, aber noch immer großen Einfluss auf die Gegenwart der einzelnen Figuren ausüben, sodass ein Gefühl von Gleichzeitigkeit entsteht. Dieser Effekt tritt insbesondere in den zwei gleichnamigen Kapiteln „Kriegsheld“ hervor, in denen in einer Art Parallelmontage die traumatischen Kriegserlebnisse Franciscos am Ilmensee mit Maites Recherchen verschränkt werden. Alterniert wird an dieser Stelle nicht nur die Zeitebene, sondern auch die Wahrnehmungsperspektive.

---

<sup>7</sup> Amago benennt mit dem Bestreben, eine vergangene Episode sichtbar werden zu lassen, eine weitere Besonderheit der *literatura de la memoria* und spricht deshalb vom wiederkehrenden Motiv des „archaeological impulse“ (2011: 328) als Reaktion auf die „ongoing cultural reality of what has come to be known as the Recovery of Historical Memory in Spain, and functions to reconcile postmodern approaches to historical representation with a more or less genuine ethical desire to contribute to the uncovering of historical trauma“ (2011: 328).

Der gesamte Roman wird von einer heterodiegetischen Erzählinstanz mit variierender interner Fokalisierung erzählt. Anders jedoch als Jaume Cabré, der das Verwirrspiel in *Les veus del Pamano* auf die Spitze treibt, indem er sogar innerhalb einzelner Sätze zwischen Ort, Zeit und Wahrnehmungsperspektive hin- und herwechselt, treten diese Sprünge in *Blutorangen* nur kapitel- oder seltener auch absatzweise auf, werden in letztem Fall jedoch zusätzlich graphisch durch drei Asteriske gekennzeichnet<sup>8</sup>. Weil das Innenleben zahlreicher Figuren in verschiedenen Lebensabschnitten zugänglich gemacht wird, besitzt der Leser oft einen detaillierten Wissensvorsprung vor den Figuren.

*Blutorangen* erfüllt das nach Hansen für die *literatura de la memoria* kennzeichnende Merkmal der Multiperspektivität: Der Roman bildet nicht nur die Sichtweisen unterschiedlicher Generationen ab, indem neben Carlos und Maite unter anderem auch deren Mütter Margot und Isabel gehört werden, sondern ermöglicht zudem einen innovativen Blickwinkel durch die Kombination einer deutschen und einer spanischen Familiengeschichte. Margots Sicht als erfahrene Geschichtslehrerin, die sich selbst als Studentin für die Aufklärung der Naziverbrechen engagiert hatte (Boos, 2017: 54), über die Vergangenheit der spanischen Gesellschaft und ihres „Onkel Toni“ aber fast nichts weiß, bietet beispielsweise eine interessante Ergänzung zu den spanienzentrierten Erinnerungen von Isabel. Mehrfach wird so eine Verschränkung des unterschiedlichen Umgangs Deutschlands und Spaniens mit der jeweiligen Kriegsvorgangeneit hergestellt<sup>9</sup>.

Eine besondere Stärke des Romans liegt in der Gegenüberstellung der Perspektiven von Antonio und Francisco. Ihre Gedanken werden neben denen von Maite am häufigsten wiedergegeben, sodass dem In-

---

<sup>8</sup> Hervorzuheben sind in dieser Hinsicht, neben den bereits erwähnten Kapiteln „Kriegsheld“, die Kapitel „Erkundung“ und „Fundsichten“, in denen jeweils zwischen Maite, Carlos, Antonio und Margot gewechselt wird, um ihre ganz unterschiedlichen Reaktionen auf die Öffnung des Massengrabs abzubilden. *Blutorangen* zeigt somit nicht nur alternative Vergangenheitsversionen auf, sondern zugleich, inwiefern sich schon in der Gegenwart unterschiedliche Wahrnehmungen eines einzigen Ereignisses herausbilden können.

<sup>9</sup> Vor allem die in katalanischen Medien publizierten Besprechungen von *Blutorangen* bzw. *Taronges de Sang* (Nopca, 2017; Llopart, 2018) betonen diese Unterschiede, die sich zum Beispiel an der Thematisierung der Vergangenheit in Schulen oder der Würdigung der Opfer des Nationalsozialismus gegenüber den Opfern des Franquismus ablesen lassen würden.

nenleben von Bürgerkriegsverlierer und Opfer Antonio genauso viel Gehör geschenkt wird wie dem Bürgerkriegsgewinner und Täter Francisco. Die elaborierte Verflechtung von Zeitebenen und Perspektiven führt dazu, dass *Blutorangen* sich zwar einerseits klar gegen die Verbrechen des Franquismus positioniert und für deren Aufarbeitung plädiert, aber dennoch versucht, sich gerade über die Familienschicksale von Francisco und Antonio den Gemeinsamkeiten von Tätern und Opfern anzunähern.

#### 4. Zwei Familien im Schweigen vereint

Zentral für den Handlungsverlauf in *Blutorangen* ist die Beziehung Maites zu den zwei männlichen Hauptfiguren Antonio und Francisco. Insbesondere anhand der konfliktbeladenen Vater-Tochter-Beziehung werden auf familiärer Ebene die Konsequenzen des *pacto de olvido* deutlich, die sich gleichfalls auf die weitaus größere gesellschaftliche Ebene übertragen lassen.

##### 4.1 *Mein Vater, der Täter*

Der Leser begegnet Francisco das erste Mal, als Maite im August 1990 zu ihrem Auslandssemester nach Deutschland aufbricht. Das große Konfliktpotential der Vater-Tochter-Beziehung wird unmittelbar offenbart, da dem Abschied ein Streit über die adäquate Unterbringung Maites in München vorausgegangen ist (Boos, 2017: 19ff.). Von Beginn an wird Francisco als erkonservativ, gefühlskalt, herrisch und jähzornig charakterisiert. So erinnert sich Maite beispielsweise an „[w]utstumme Begegnungen im Flur, Schläge ins Gesicht, aber sonst kaum Berührungen“ (Boos, 2017: 45).

In einem Schlüsselmoment des Romans entdeckt Maite durch Zufall bei der spanisch-deutschen Familie ihres Freundes Carlos in München das Foto eines Angehörigen in Wehrmachtuniform und erinnert sich, auch von ihrem Vater ein solches Foto gesehen zu haben (Boos, 2017: 135). Mit der Hilfe von Carlos' Großvater Antonio, der sich als republikanischer Flüchtling herausstellt, findet sie heraus, dass ihr Vater kein einfacher Dorfpolizist der *guardia civil* gewesen ist, sondern zuvor als Teil der Blauen Division auf der Seite der Deutschen am Zweiten Weltkrieg teilgenommen haben muss.

Anfangs dominiert Maites Sichtweise, die durchsetzt mit erschütternden Assoziationen über ihren Vater ein negatives Gesamtbild entstehen lässt. Besonders drastisch wirkt so zum Beispiel die Reaktion Franciscos auf Maites Einbruch in seinen Tresor, in dem er Erinnerungen an seinen Wehrdienst in Russland aufbewahrt: Maite verschluckt den Tresorschlüssel und ihr Vater erwägt, ihr Rizinusöl zu verabreichen (Boos, 2017: 138) – ein Abführmittel, das im Bürgerkrieg und auch im Franquismus zu Folterzwecken genutzt wurde. Der Leser beginnt so allmählich Maites Abneigung zu teilen, zumal mit Antonio ein positives Gegenbeispiel zu Francisco aufgebaut wird: Der republikanische Exilant ist nicht nur warmherzig und ein echter Familienmensch, sondern begegnet Maites vielen Fragen anders als ihr Vater nicht mit Schweigen. Ausgelöst durch Maites Interesse öffnet Antonio sich ihr sogar und erzählt von seinem eigenen Trauma. Während Francisco im Vorschein des Rechercheprozesses immer schuldiger wirkt – schließlich ging er nicht aus Not zur *guardia civil*, wie wir erfahren (Boos, 2017: 161) –, wird Antonios Unschuld gleich eingangs etabliert („Er hatte es denkend und schreibend durch den Krieg geschafft, sie mussten ihm zeigen, wie man entschert“; Boos, 2017: 16)<sup>10</sup>. Die Rollen scheinen also klar verteilt: Auf der einen Seite steht Francisco, der indoktrinierte Faschist, der Überzeugungstäter; auf der anderen Seite Antonio, der Republikaner, das unschuldige Opfer.

Boos lässt jedoch diese voreingenommene Sicht von Maite nicht losgelöst stehen, sondern schließt – verbunden durch den Tresor als Gelenkstelle – unmittelbar an die Entdeckung des Wehrmachtsfotos das erste Kapitel aus der Sicht von Francisco an, der im Jahr 2004 beginnt, ein Album mit eben jenen Fotos aus dem Tresor zu erstellen, wobei zahlreiche Erinnerungen evoziert werden. Den Recherchen von Maite wird so Franciscos Lebensgeschichte an die Seite gestellt und damit aufgeschlüsselt, dass diese viel komplexer ist, als Maite es sich vorzustellen vermag. Die Kapitel, in denen Franciscos Innenleben dargelegt

---

<sup>10</sup> Über die Einstellung von Antonios eigenem Sohn Pau erfährt der Leser interessanterweise nichts; dessen Sichtweise wird ausgeklammert und so auch eine potentiell kritische Beurteilung des Vaters, denn Pau ist durch seine Flucht im Kleinkindalter gleichfalls traumatisiert – Margot bezeichnet ihn als „*shellshocked*“ (Boos, 2017: 56). Er möchte die Vergangenheit ruhen lassen und zieht sich deshalb zunächst komplett aus der Reise zur Exhumierung zurück; erst spät reist er doch nach Valencia (Boos, 2017: 372).

wird, präsentieren ein vielschichtiges Bild: Einerseits wirkt er deutlich menschlicher, denn es wird offensichtlich, dass er durchaus Liebe für seine Tochter empfindet und durch seine Kriegserlebnisse schwer traumatisiert ist; andererseits wird durch den Einblick in seine Gefühlswelt doch der Eindruck bestärkt, dass er noch immer ein wenig empathischer Überzeugungstäter ist, der drastische Worte für seine Feinde findet: „Die Roten, das waren die Anti-Spanier, das waren doch keine Menschen! Sie waren eine Plage, ein Aussatz!“ (Boos, 2017: 272).

Eindringlich wird zum Beispiel der Einfluss der faschistischen Mutter auf das Weltbild des sehr jungen Francisco veranschaulicht. Von ihr übernimmt er die Kriegsbegeisterung ebenso wie das einschlägige Propagandavokabular, wenn er den Bürgerkrieg als „spanischen Freiheitskrieg“ (Boos, 2017: 171) bezeichnet und seiner „heiligen Pflicht“ (Boos, 2017: 171) „wie von Gott befohlen“ (Boos, 2017: 180) nachkommen will, sodass er sich schließlich als 17-Jähriger freiwillig für die Blaue Division meldet. Demgegenüber nimmt der Leser aber auch am grausamen Kriegsalltag Anteil und fühlt mit, wenn Francisco den Verlust seines besten Freundes Alfonso betrauert (Boos, 2017: 238). Einen weiteren Rückschlag muss er bei seiner Heimkehr hinnehmen: Nicht nur die Euphorie und der Stolz der Mutter sind abgeebbt, sondern auch die Francisco versprochene Elsa ist inzwischen mit seinem jüngeren Bruder Luis liiert, der zu allem Überfluss die väterliche Orangenplantage übernehmen soll (Boos, 2017: 252ff.). Der Schritt, sich angesichts all dieser Enttäuschungen und des unsensiblen Desinteresses der eigenen Familie der *guardia civil* anzuschließen, ist so fast nachvollziehbar. Und daher will man Maite zustimmen, die über Francisco sagt, „man kann Täter sein und Opfer zugleich“ (Boos, 2017: 258), aber auch Teresa, Franciscos Schwester, die findet: „Es gibt ein paar Gründe, Francisco in Schutz zu nehmen, und sehr viele andere, die das wieder aufheben“ (Boos, 2017: 288).

Das Ergebnis der Integration der Innensicht von Francisco ist – wie in den obigen Beispielen anklingt – ein ständiges Pendeln zwischen Sympathie und Antipathie. Besonders verdichtet tritt dieser Effekt im Kapitel „Sein Gesicht nicht vergessen“ zutage. Auf der einen Seite zeigt Francisco sich durchaus als liebevoller Vater, der angesichts der Rechercheergebnisse von Maite sogar Stolz empfindet und voller Zuneigung über seine Tochter spricht:

Er hatte Hoffnung gehegt, bei der Jüngsten das Vaterglück zu erleben, für das ihm bei den Älteren zu wenig Zeit vergönnt gewesen war. [...] Er würde sie immer wiedererkennen, seine kleine Maria Teresa, mit ihren drolligen Locken und der süßen Sturmfalte auf der Stirn, er nannte sie zärtlich *mariposa*, kleiner Schmetterling, egal wie lange sie einander nicht gesehen haben, er würde sie immer wiedererkennen, immer (Boos, 2017: 347-348).

Auf der anderen Seite folgen auf diese sympathiesteigernden Aussagen jedoch sogleich zahlreiche Gegenargumente, die Francisco auch im Jahr 2004 noch als autoritären, ordnungsliebenden und dienstbeflissenen *guardia civil* kennzeichnen:

Er tat seine Arbeit und behielt die Befriedigung für sich, mit jedem Schuss ein Roter weniger, jeder Tote ein Schritt auf dem Weg der göttlichen Vorsehung (Boos, 2017: 345-46).

Während der Leser Francisco also permanent mit widersprüchlichen Gefühlen begegnet, bleibt Maite der Zugang zur Innensicht des Vaters verwehrt, sodass für sie ihre negativen Interpretationen seines Verhaltens dominieren. Kleine Details signalisieren dem Leser allerdings, dass Maite und ihr Vater sich doch näher sind, als sie denken. Das Schmetterlingstattoo an Maites wetterfühligen Knöchel spielt beispielsweise nicht nur auf den Kosenamen des Vaters für sie an, sondern auch auf seine Leidenschaft des Sammelns von Schmetterlingen; ebenso verbinden die gemeinsame Falte auf der Stirn und die Krippenfigur des *caganer* die beiden<sup>11</sup>. Nicht ohne Grund vergleicht Boos Vater und Tochter deshalb mit „zwei gleichgepolte[n] Magnete[n]“ (Goethe-Institut Barcelona, 2017), die sich zwar ähnlich sind und nah sein wollen, aber dennoch immer wieder abstoßen.

Maites voreingenommene Beurteilung des Vaters beginnt erst nach dessen Tod zu bröckeln, als ihre Mutter Isabel schließlich das Schweigen bricht und der Tochter ein weiteres Familiengeheimnis darlegt: Sie

---

<sup>11</sup> Auffällig ist überdies, dass die einzigen Kapitelnamen, die zwei Mal wiederholt werden, sich mit Maite und Francisco befassen: Zum einen handelt es sich um die erwähnten Kapitel „Kriegsheld“; zum anderen spiegeln die Kapitel „Der Druck seiner Hände“ einmal den Abschied Maites vor der Reise von Valencia nach München im August 1990 und später den Abschied Francisco von seinem Vater im Zuge der Abreise nach Russland im März 1939.

selbst entstammt einer republikanischen Familie; auch ihr Vater und Bruder wurden von den Faschisten erschossen<sup>12</sup>. Für Maite stellt sich am Ende des Romans deshalb eine interessante Frage, die aber unbeantwortet bleibt: „Ob alles, einfach alles mehr mit etwas Ungewusstem über ihre Mutter zu tun hatte als mit ihrem Vater“ (Boos, 2017: 393).

Mit Isabels Innensicht wird dem Leser am Ende des Romans also eine weitere Facette von Franciscos Charakter offenbart, die seiner eigenen Innensicht und der von Maite gegenübersteht. Insgesamt integriert Boos mit Francisco ganz im Sinne von Hansen (2011) eine sehr ambivalente Täterfigur, anhand derer gezeigt wird, dass eine Aufarbeitung vergangener Gewaltverbrechen gerade für die nächste Generation elementar wichtig ist, aber gleichzeitig auch verdeutlicht, wie komplex und problematisch der Rekonstruktionsprozess sein kann. Im Vergleich zu anderen Romanen der *literatura de la memoria* wie zum Beispiel *Soldados de Salamina* verzichtet *Blutorangen* allerdings auf eine meta-fiktionale Thematisierung des eigenen Entstehungsprozesses.

#### 4.2 *Schweigen als kollektive Schuld?*

Die multiperspektivische Gestaltung des Romans demonstriert aber nicht nur, dass die vereinfachende Täter-Opfer-Zuschreibung unbefriedigend ist, sondern auch, inwiefern das Schweigen über Trauma und Gewalt eine Gemeinsamkeit darstellt, die Täter und Opfer miteinander verbindet.

In Gang gesetzt wird der Prozess der Aufarbeitung durch Maite, die das Schweigen durchbricht und zu fragen beginnt. Sie wünscht sich Offenheit und Ehrlichkeit („es geht darum, dass mal jemand in dieser Scheißfamilie ehrlich sein soll!“; Boos, 2017: 284) und scheint eigentlich prädestiniert für eine unvoreingenommene Beschäftigung mit der Vergangenheit. Allerdings identifiziert Maite sich so stark mit den Taten ihres Vaters, dass sie glaubt, ein Teil seiner Schuld habe auf sie abgefärbt: „Welche Schuld auch immer er angehäuft haben mag, sie fürchtet

---

<sup>12</sup> Wie der Leser durch die Innensicht-Kapitel Franciscos überdies weiß, ist Isabel die Cousine des in Russland gefallenen Freundes Alfonso, dessen Verlust er nur schwer verwunden hat. Isabel selbst scheint davon nichts zu wissen.

sie wie eine Erbkrankheit. Wirkt nicht etwas von seinen Taten in ihr weiter?“ (Boos, 2017: 223)<sup>13</sup>.

Im Aufsatz „Schweigen, dunkle Schwester der Tat“ bezeichnet Boos Exhumierungen als „Reinigungsritual“ und „kathartisches Erlebnis“ (Boos 2015: 27); diese Wirkung zeigt sich auch in *Blutorangen*: Maites eindringliche Nachforschungen und schließlich die Öffnung des anonymen Massengrabes lösen einen Reflexionsprozess aus. Die fehlende Kommunikation belastet nämlich auch andere Familienmitglieder und führt zu unterschiedlich gelagerten Schuldgefühlen. Vor allem Teresa und Isabel werfen sich vor, nicht früher offen mit Maite über die Familienvergangenheit gesprochen zu haben (Boos, 2017: 292; 384), wobei Teresa die Frage aufwirft, ob allumfassende Ehrlichkeit tatsächlich das Beste für Maite gewesen wäre: „Wäre Maites Beziehung zu Francisco besser, wenn sie Bescheid gewusst hätte? War es wirklich besser, jede Wahrheit zu kennen?“ (Boos, 2017: 291). Margot und Carlos empfinden angesichts der Fluchterfahrung von Antonio hingegen Schuld darüber, ihn nie nach den genaueren Umständen gefragt zu haben (Boos, 2017: 339; 321) und auch Maite wird von diesem Gefühl heimgesucht, als ihr klar wird, sich nie über die Abwesenheit der Großeltern mütterlicherseits gewundert zu haben (Boos, 2017: 394). Dem schließt sich Antonios „survivor guilt“ (McLoughlin, 2009: 19) an, denn ihn plagen Gewissensbisse, weil sein Vater an seiner statt von der *guardia civil* erschossen wurde, während er überlebt hat. Immer wieder blitzt mit der Formulierung „eigentlich wollten sie dich“ (Boos, 2017: 85; 212, 214) in seinen Gedanken ein Satz der eigenen Mutter auf, den Antonio als Vorwurf deutet.

---

<sup>13</sup> Den Zusammenhang zwischen traumatischen Erfahrungen der Eltern und deren Übertragung auf ihre Kinder beschreibt Marianne Hirsch mit dem inzwischen bekannt gewordenen Konzept *postmemory* (2008). Angesichts der auffallenden Tendenz, dass in einigen Romanen der *literatura de la memoria* eben solche Beziehungen im Mittelpunkt stehen, so zum Beispiel in *El corazón helado*, *Pas pleurer* oder *Pais íntim*, findet das Konzept großen Anklang in der Forschung. Sebastiaan Faber (2014) problematisiert die Anwendbarkeit von Hirschs *postmemory*-Begriff speziell für den spanischen Kontext, entwirft mit seiner Terminologie der *actos afiliativos* bzw. *filiativos* (Faber 2010; 2014) aber ebenfalls interessante Thesen zur Beschreibung der familiären Verhältnisse in den genannten Romanen. Inwiefern im Fall von Maite und ihrer Familie tatsächlich von *postmemory* gesprochen werden kann, muss an anderer Stelle eruiert werden.

Alle Figuren stellen sich also im Verlauf der Romanhandlung die Frage, ob ihr schweigender Umgang mit der Vergangenheit der richtige Weg war – nur Francisco verharrt scheinbar bis zum Ende in seiner Wortlosigkeit. Kann sein Fotoalbumprojekt als Zugeständnis, als eine photographische Antwort auf Maites Fragen gedeutet werden?

Denn auch wenn für ihn bis zum Ende unerklärlich bleibt, warum Maite eine derartige Abneigung gegen ihn hegt (Boos, 2017: 347), beschäftigt ihn doch, wie sie ihn in Erinnerung behalten wird (Boos, 2017: 348). Der Tod Franciscos führt dem Leser einerseits die Sterblichkeit der Zeitzeugen vor Augen und bedeutet andererseits für Maite ein einschneidendes Ereignis, das auf textueller Ebene durch einen plötzlichen Wechsel der Erzählstimme angezeigt wird: „Ich stecke das Bild mit dem ermordeten Partisan in seine Brusttasche. Diese Schuld muss er mitnehmen“ (Boos, 2017: 407). Am Ende von *Blutorangen* übernimmt also die Stimme der Protagonistin, sodass Maite als sprechendes Ich aus einem Figurenensemble heraussticht, das vor allem im Schweigen vereint war.

## 5. Fazit

Es bleibt festzuhalten, dass *Blutorangen* sowohl auf der Darstellungsebene als auch auf der Handlungsebene einige eindeutige Parallelen zu den spanischsprachigen Texten der *literatura de la memoria* aufweist. Ohne das Mantra der *Transición* zu wiederholen, wonach alle am Bürgerkrieg beteiligten Parteien gleichermaßen schuldig seien, wirft Boos einen einfühlsamen und differenzierten Blick auf die Täterfigur Francisco und beleuchtet zudem die Gemeinsamkeiten von Tätern und Opfern. Dies gelingt ihr vor allem durch die wechselnde interne Fokalisierung und die Zeitstruktur des Romans, wodurch ein Mehrgenerationenportrait zweier Familien entsteht. Neben dem Schweigen bildet der Themenkomplex rund um die Exhumierung, verknüpft mit dem Leitmotiv des Ausgrabens, eine zweite große Gemeinsamkeit zwischen Opfer und Täter: Denn nicht nur Antonio bemüht sich um ein würdiges Grab für seinen erschossenen Vater, sondern auch Francisco betont mehrfach die Notwendigkeit, die Toten anständig zu bestatten (Boos, 2017: 238; 349).

Verena Boos' Roman, der auch in spanischer und katalanischer Übersetzung erhältlich ist<sup>14</sup>, stellt zwar einen außerspanischen Blickwinkel zum aktuellen Thema der *recuperación de la memoria histórica* dar, zeigt aber zugleich, dass der aktuelle literarische Bürgerkriegsdiskurs über eine transnationale Dimension verfügt, die sich ähnlicher Themen und Motive bedient.

## Bibliographie

- Amago, Samuel. 2011. On the Archaeological Impulse in Contemporary Spanish Narrative Fiction. *Bulletin of Spanish Studies* 88(7-8): 327-343. doi: <https://doi.org/10.1080/14753820.2011.620329>
- Arráz, José Luis. 2017. Les voix/es de la mémoire dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre. *French Cultural Studies* 28(2): 186-197. doi: <https://doi.org/10.1177/0957155817695495>
- Benson, Frederick R. 1969. *Schriftsteller in Waffen. Die Literatur und der Spanische Bürgerkrieg*. Zürich: Atlantis.
- Bernecker, Walther L. 2006. Spanischer Bürgerkrieg und Vergangenheitsbewältigung. Geschichtspolitik und Erinnerungsansprüche in der Demokratie 1975-2005. *UTOPIE kreativ* 191: 779-790.
- Bister, Daniela. 2014. *La construcción literaria de la víctima. Guerra Civil y franquismo en la novela castellana, catalana y vasca*. Frankfurt/Main: Lang.
- Boos, Verena. [2015] 2017. *Blutorangen*. Berlin: Aufbau.
- Boos, Verena. 2015. Schweigen, dunkle Schwester der Tat. *allmende* 96: 24-28.
- Davis, Madeleine. 2005. Is Spain Recovering Its Memory? Breaking the *Pacto de Olvido*. *Human Rights Quarterly* 27(3): 858-880.
- Faber, Sebastiaan. 2010. La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007). In Álvarez-Blanco, Palmar & Dorca, Toni (Hg.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt/Main: Vervuert, 101-110.
- Faber, Sebastiaan. 2014. Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2(1): 137-155.
- Goethe-Institut Barcelona. 2017 (3. Juli). *3 Fragen an Verena Boos*. [Video]. In youtube. [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=174&v=cs2Hfkvro0E](https://www.youtube.com/watch?time_continue=174&v=cs2Hfkvro0E) [Zugriff 20/04/2019].

---

<sup>14</sup> *Naranjas de sangre* erschien 2017 im Verlag Plataforma, *Taronges de sang* im selben Jahr bei Bromera.

- Gómez López-Quiñones, Antonio. 2008. A propósito de las fotografías. Políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos, Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos*. *Revista Hispánica Moderna* 61(1): 89-105.
- Hansen, Hans Lauge & Cruz Suárez, Juan Carlos. 2012. Literatura y memoria cultural en España (2000-2010). In Hansen, Hans Lauge & Cruz Suárez, Juan Carlos (Hg.) *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern: Lang, 21-41.
- Hansen, Hans Lauge. 2011. Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War. *Orbis Litterarum* 62(2): 148-166.
- Hirsch, Marianne. 2008. The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29(1): 103-128.
- Hurcombe, Martin. 2007. Mi guerra, tu guerra: Claiming the Spanish Civil War in Literature and Film. *Journal of War & Culture Studies* 1(1): 25-30. doi: [https://doi.org/10.1386/jwcs.1.1.25\\_0](https://doi.org/10.1386/jwcs.1.1.25_0)
- Izquierdo, José María. 2002. Maquis: Guerilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española. *Romans Forum* 16: 105-116.
- Jünke, Claudia. 2012. *Erinnerung – Mythos – Medialität. Der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*. Berlin: Schmidt.
- Lines, Lisa. 2017. Representations of the Spanish Civil War in Twenty-First Century Anglophone Novels (2000-14). *Journal of War & Culture Studies* 20(2): 150-164. doi: <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1215051>
- Llopart, Frederic. 2018 (7. April). *Taronges de Sang*. [Rezension]. In *EIX Diari*. <https://www.eixdiari.cat/opinio/doc/76607/taronges-de-sang.html> [Zugriff 03/04/2019].
- McLoughlin, Kate. 2009. War and words. McLoughlin, Kate (Hg.) *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge: University Press, 15-24.
- Nopca, Jordi. 2017 (12. Juni). *Verena Boos: „Espanya i Alemanya tenen una història de violència compartida“*. *L'escriptora connecta Hitler i Franco a la seva primera novel·la*, Taronges de sang. [Interview]. In *Ara*. [https://www.ara.cat/cultura/Espanya-Alemanya-historia-violencia-compartida\\_0\\_1813018725.html](https://www.ara.cat/cultura/Espanya-Alemanya-historia-violencia-compartida_0_1813018725.html) [Zugriff 03/04/2019].
- Winter, Ulrich. 2006. Introducción. In Winter, Ulrich (Hg.) *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt/Main: Vervuert, 9-19.

